

Il confronto con l'alterità
tra Ottocento e Novecento
Aspetti critici e proposte visive

A cura di Giuliana Tomasella

FONDAZIONE **PASSARÉ**

Quodlibet

Prima edizione: novembre 2020
ISBN 978-88-229-0503-1

© 2020 Quodlibet srl
Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

La collana «Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arti primarie»
è diretta da Luca Pietro Nicoletti.

FONDAZIONE PASSARÉ

Fondazione Alessandro Passaré
Via Tortona 86, 20144 Milano
info@fondazionepassare.com
http://www.fondazionepassare.com

Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia,
Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica, Università degli Studi di Padova.



Spazi e immagini
del colonialismo

Centro studi interateneo Università di Siena e Università di Padova «Spazi e imma-
gini del colonialismo».

Indice

- 9 Premessa
- 11 Définitions et usages propagandistes de l'art colonial.
Approche comparée entre la Belgique, la France et
l'Italie (1920-1940)
Dominique Jarrassé
- 31 Per una storia dell'arte coloniale italiana: il libro ine-
dito di Michele Biancale
Giuliana Tomasella
- 45 Mercato, committenza e studi fotografici nell'Eritrea
coloniale, 1885-1913
Massimo Zaccaria
- 59 La Somalia coloniale tra arte e propaganda: opere e
vicende espositive di alcuni autori italiani
Priscilla Manfredi
- 75 Colonie. Riflessioni su identità, ruolo e fortuna degli
artisti sardi oltremare
Maria Paola Dettori
- 91 Le Colonie dei Grafici: Dudovich, Testi, Carboni tra
fascino dell'esotico e istanze propagandistiche
Chiara Marin
- 103 «La perfezione architettonica della razza». Alcuni
fotomontaggi tra gli anni Trenta e Quaranta
Vanessa Righettoni
- 117 La alteridad evangelizada y exhibida: una revisión de
las exposiciones etnológicas misionales (1851-1958)
Luis Ángel Sánchez Gómez

- 129 Una dimora per l'Oriente a Venezia: dalla collezione Borbone al Museo d'Arte Orientale di Venezia
Marta Boscolo Marchi
- 151 Composizione e volume: l'architettura Art Déco in Tunisia tra modelli d'importazione e cultura locale
Luca Quattrocchi
- 167 La ricezione "scientifica" dell'arte africana nell'Italia del primo Novecento: appunti
Marta Nezzo
- 183 Primitivi a Milano. Momenti di ricezione editoriale ed espositiva nel dopoguerra
Luca Pietro Nicoletti
- 197 Un mondo in bianco e nero? Pratiche artistiche e biografiche di oltrepassamento della linea del colore
Ivan Bargna
- 217 «Je suis l'autre», ma chi è che parla?
Alessandro Del Puppo

Una dimora per l'Oriente a Venezia: dalla collezione Borbone al Museo d'Arte Orientale di Venezia

Marta Boscolo Marchi

La collezione Borbone a Ca' Vendramin Calergi: una moderna Wunderkammer

Quando Enrico di Borbone morì a Mentone il 13 aprile 1905, lasciò una vasta collezione di opere orientali¹, acquistate nel corso del viaggio in Estremo Oriente tra il 1887 e il 1889². Era stata sistemata, sin dal 1890, presso palazzo Vendramin Calergi come un museo visitabile da chi ne facesse richiesta, come la collezione di Cernuschi a Parigi³.

¹ Si trattava di quasi 30.000 pezzi. Sull'allestimento si veda: Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio in Parma (in seguito AOCSGPr), cassetta 208, Adelgonda di Braganza, Lettera a Margherita di Borbone, Venezia, 14 aprile 1890; Maria Luxoro, *Il Palazzo Vendramin-Calergi (non nobis Domine...)*, Olschki, Firenze 1957, pp. 128-138; Fiorella Spadavecchia Aliffi, *Museo d'Arte Orientale. La collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato*, (Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, 16), Tonolo, Venezia 1990, pp. 21-25; Filippo Pedrocco, *Ca' Vendramin Calergi*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 139-142.

² L'itinerario del viaggio è stato descritto in Spadavecchia Aliffi, *Museo d'Arte Orientale* cit., pp. 14-21. Lo studio di Fiorella Spadavecchia ha per primo indagato con ricchezza documentaria alcuni dei temi riproposti in questo articolo. Si veda anche Fiorella Spadavecchia, *Un principe nel Giappone Meiji. Enrico di Borbone, note di viaggio: febbraio-novembre 1889*, in Teresa Ciapparoni La Rocca, Pierfrancesco Fedi, Maria Teresa Lucidi (a cura di), *Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Atti del convegno (Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 8-11 novembre 2000), Centro Stampa Università, Roma 2007, pp. 131-142; Fiorella Spadavecchia, *Da Kyoto a Tokyo. 1889. Il Giappone di Sua Altezza il principe Enrico di Borbone*, in Fiorella Spadavecchia, Marta Boscolo Marchi (a cura di) *Hiroshige. Da Edo a Kyoto. Vedute celebri del Giappone. La collezione del Museo d'Arte orientale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Museo di Palazzo Grimani, 20 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), Marsilio, Venezia 2014, pp. 13-23; Marta 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 Noriko Ochiai, Yuji Tanaka, Satoshi Sugiyama (a cura di), *The Tradition of Edo Creativity - the Skill and Soul of Craftsmen Give Birth to Japanese Beauty*, catalogo della mostra (Tokyo, Edo-Tokyo Museum, 8 February-5 April 2020), Tokyo Metropolitan Edo-Tokyo Museum, Tokyo 2020, pp. 196-203.

³ Ting Chang, *Travel, Collecting and Museums of Asian Art in Nineteenth-Century Paris*, Ashgate, Farnham 2013, p. 43.

1.
Venezia, la
collezione
di Enrico
di Borbone
a Palazzo
Vendramin
Calergi, 1907.



L'allestimento era stato affidato ai suoi amministratori, Enrico e Ladislao Rossi⁴, e agli antiquari Antonio e Giovan Battista Carrer, che accostarono opere di scultura, pittura, oggetti d'uso comune, armi e armature, anche di provenienza diversa, nelle stesse sale e a volte nelle stesse vetrine. L'asistematicità delle collocazioni rispondeva più alla necessità di stupire che di analizzare, avvicinando i *mirabilia* naturali alle opere religiose o agli oggetti di uso quotidiano come in una moderna *Wunderkammer* (fig. 1).

⁴ Il rapporto con i Rossi era di lunga data se l'Enrico Rossi, antiquario, menzionato nella lettera di Enrico di Borbone del 29 gennaio 1882, nella quale lo invitava a fare un viaggio in Sicilia in battello a vapore, può essere identificato con il suo amministratore. AOCSGPr, cassetta 208, Adelgonda di Braganza, Lettera a Margherita di Borbone, Venezia, 29 gennaio 1882. Ladislao era il padre del pittore Gino Rossi. Flavia Scotton, *Note su Gino Rossi a Ca' Pesaro: gli anni 1905-1909*, «Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e Storia», 31, 1987, pp. 100-105; Giuseppe Marchiori (a cura di), *Gino Rossi. Olii tempera e disegni inediti*, Matteo editore, Preganziol [1978], pp. 54, 59.

Nel 1906 la moglie di Enrico, Adelgonda di Braganza⁵, fece venire a Venezia Justus Brinckmann del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo, per compilare un primo catalogo degli oggetti giapponesi in lacca. Brinckmann era affiancato da Hara Shinkichi 原 信吉⁶, allievo di Hayashi Tadamasu 林 忠正 a Parigi, che a quel tempo studiava medicina a Friburgo e che gli era stato presentato dall'etnologo Ernst Grosse⁷.

Solo un anno dopo la principessa vendette la collezione veneziana, trasferendola alla ditta viennese C. Trau per un milione di franchi⁸ e lasciò Venezia.

La parziale dispersione: la vendita Trau

Con il passaggio della raccolta alla società austriaca, Justus Brinckmann fu richiamato in laguna⁹ per completare il catalogo – in realtà mai terminato – di tutte le altre categorie di oggetti¹⁰.

⁵ Wertheim, 10 novembre 1858-Berna, 15 aprile 1946, quinta figlia di Michele del Portogallo e di Adelaide di Löwenstein-Wertheim-Rosenberg.

⁶ I nomi giapponesi sono espressi secondo l'uso giapponese, con il nome di famiglia prima del nome proprio. Su Hara Shinkichi (i kanji non sono certi, non essendo stati rinvenuti nei documenti) si veda David Klemm, *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Von den Anfängen bis 1945*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2004, pp. 60-62. Per il catalogo delle lacche si veda Isao Kamakura et al., *Notes on the Japanese Collection of Count Bourbon Bardi at the Museo d'Arte Orientale di Venezia*, «Bulletin of the National Museum of Ethnology», 35, 4, 2001, pp. 641-668.

⁷ Otto Kümmel, *Hara Shinkichi*, «Östasiatische Zeitschrift», 10, 5, 1934, pp. 197-199.

⁸ «Dalla vedova del defunto Conte di Bardi la Ditta C. Trau sottoscritta acquistò molti anni or sono una collezione di oggetti dell'estremo-oriente, raccolti dall'illustre estinto nei suoi viaggi e conservati nel palazzo Vendramin di Venezia. Detta collezione fu a suo tempo offerta al Regio Governo italiano e l'on. Senatore prof. Pigorini fu ad esaminarla e ne propose l'acquisto per lasciarla a Venezia; ma questo progetto non poté avere seguito». Archivio Storico della Direzione regionale Musei Veneto (in seguito ASDRMV), Museo d'Arte Orientale, b. 31, Franz Trau, Lettera alla Direzione Generale delle Belle Arti, Ministro della Pubblica Istruzione, Roma, 6 febbraio 1923.

⁹ «Conosco la ricchissima collezione orientale del defunto Principe Enrico di Borbone Conte di Bardi, parlandosi tempo fa di esportarla, volevo domandare istruzione al Ministero dato che una Commissione di direttori di Musei tedeschi venuta appositamente a stimarla, la aveva valutata a parecchi milioni». ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 31, fasc. 1, Gino Fogolari, Lettera alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Venezia, 9 febbraio 1908.

¹⁰ Il catalogo si conserva in cinque volumi presso il Museo Justus Brinckmann, *Catalog Sammlung Bourbon*, ms. 5 voll., Venezia s.d. [1908].

Nel frattempo, il soprintendente Gino Fogolari, che aveva inutilmente sperato in un lascito da parte dei Borbone alla città di Venezia, come era accaduto a Genova con la collezione di Edoardo Chiossone¹¹, nel marzo 1908 scriveva a Ugo Ojetti, ad Antonio Fradeletto e a Margherita Sarfatti per sollecitare un'interrogazione parlamentare, una legge *ad hoc* o l'emissione di una speciale lotteria per finanziarne l'acquisto¹²: la raccolta era stata infatti valutata un milione e ottocentomila lire, che il Ministero dell'Istruzione pubblica non poteva mettere a bilancio, nonostante la proposta da parte dei liquidatori di rateizzare la cifra¹³.

Le lettere che Fogolari inviò a Fradeletto e al Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti, Corrado Ricci, fanno riferimento alla possibile dispersione della collezione «mentre sarebbe raccolta unica che l'Italia non farà mai più gradevolissima di arti industriali»¹⁴. Fogolari aveva ben compreso il valore di quella collezione per una città che si avvaleva di regolari collegamenti marittimi settimanali con l'Estremo Oriente attraverso Bombay¹⁵ e che era stata pioniera nei rapporti con il Giappone, ospitando per prima in Italia il Consolato giapponese¹⁶, visite

¹¹ Donatella Failla, *Edoardo Chiossone, un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, catalogo della mostra (Genova, Museo Chiossone, 1 luglio-31 ottobre 1995), Comune di Genova, Genova 1995, p. 14.

¹² ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 31, fasc. 1. Gino Fogolari, Telegramma al Direttore generale delle antichità e arti, 1 marzo 1908.

¹³ Archivio Centrale dello Stato, Roma (in seguito ACSR), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, Scavi, Musei Gallerie, oggetti d'arte, esportazione, monumenti (1908-1924), busta 82, fasc. 10, Franz Trau, Lettera a Luigi Pigorini, Venezia, 28 febbraio 1908.

¹⁴ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, Busta 31, fasc. 1, Gino Fogolari, Telegramma ad Antonio Fradeletto, Venezia, 1 marzo 1908.

¹⁵ Dopo l'apertura del canale di Suez nel 1869, il suo porto era considerato strategico nelle relazioni con i paesi orientali. Nel 1894 i collegamenti marittimi tra Venezia e il Giappone furono semplificati dalle nuove linee di navigazione mensile da Venezia a Bombay. Da Bombay vi erano poi connessioni con Ceylon, Cina, Australia e Giappone tramite un servizio di navi inglesi. Archivio Storico del Comune di Venezia (in seguito ASCVe), Atti presidiali, 1894.

¹⁶ Poi Consolato onorario. Motoaki Ishii, *Alessandro Fè d'Ostiani e il Giappone. Il suo contributo agli scambi culturali tra Venezia e il Giappone*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 57, 2002, pp. 411-434.

ufficiali di Ministri e delegazioni¹⁷, oltre che il primo corso di giapponese con insegnanti madrelingua nella Scuola Superiore per il Commercio¹⁸.

Nella missiva del 3 marzo 1908¹⁹, il Ministero suggeriva di cercare di trattenere le opere presentate per l'eventuale esportazione e di coinvolgere degli Enti locali per l'acquisto. Tra le ipotesi ventilate, in alternativa, vi era quella di interessare la città di Genova, per completare la raccolta di Edoardo Chiossone, o la città di Milano, dove un «Museo d'arte industriale sarebbe opportunissimo»²⁰.

Numerose sono le lettere che Fogolari indirizzò a Ricci per avere delle indicazioni circa la linea da tenere rispetto alle richieste di esportazione che la Sovrintendenza cominciava a ricevere dalla ditta Trau, dal momento che le leggi in vigore²¹ non erano sufficienti a giustificare un diniego all'esportazione di piccoli lotti di oggetti, che risultavano opere moderne e di recente importazione²².

¹⁷ Ad esempio, la missione Iwakura nel 1873. Shōko Iwakura (a cura di), *Il Giappone scopre l'Occidente: una missione diplomatica (1871-73)*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 25 maggio-30 giugno 1994), Carte segrete, Roma 1994; Motoaki Ishii, *Venezia e il Giappone. Studi sugli scambi culturali nella seconda metà dell'Ottocento*, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, Roma 2004, pp. 17-21.

¹⁸ Pietro Silvio Rivetta, Takeo Terasaki, *Grammatica teorico-pratica della Lingua Giapponese parlata con testo ed esercizi graduati, conversazioni e piccolo dizionario di Pietro Silvio Rivetta, professore di giapponese nel R. Istituto Orientale di Napoli e di Takeo Terasaki, professore di lingua giapponese nella R. Scuola Superiore di Commercio di Venezia con prefazione di Guglielmo Berchet, Console onorario del Giappone a Venezia*, Ferrari, Venezia 1911, pp. XII-XV; Adriana Boscaro, *Docenti giapponesi in laguna (1873-1923)*, in Rosa Carli (a cura di) *1868 Italia e Giappone: intrecci culturali*, Atti del convegno internazionale, Auditorium Santa Margherita, 22 maggio 2008, Cafoscarina, Venezia 2008, pp. 21-40.

¹⁹ ACSR, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, Scavi, Musei Gallerie, oggetti d'arte, esportazione, monumenti (1908-1924), busta 82, fasc. 10, Franz Trau, Lettera a Pigorini, Venezia, 28 febbraio 1908.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Legge 12 giugno 1902, n. 185, art. 252 e ss. sulla conservazione dei monumenti.

²² ASDRMV, Museo d'arte orientale, busta 31, fasc. 1, Gino Fogolari, Lettera al Ministro, Venezia, 31 gennaio 1909.

L'arte orientale tra arte pura e arte applicata

I termini arte industriale o arte applicata ritornano con frequenza nei carteggi e riecheggiano la *querelle* nata nell'ambito della seconda Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, nel 1897, tra chi considerava l'arte giapponese «arte decorativa» e chi «arte pura». In quell'occasione Antonio Fradeletto aveva dovuto modificare le regole della Biennale per consentire l'esposizione di opere d'arte applicata e di opere antiche accanto alla pittura contemporanea²¹. Dopo il rifiuto della *Nihon bijutsu kyōkai* 日本美術協会 (Società Artistica Giapponese) di inviare opere del periodo Edo (1603-1868)²², erano stati scelti pezzi della collezione di Ernst Seeger da Berlino e *kakemono* di proprietà di Alessandro Fè d'Ostiani.

A livello internazionale la critica apprezzava l'arte giapponese per il suo carattere di arte decorativa: già Louis Gonse, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1878, aveva scritto nel suo *L'Art Japonais*: «Une idée nette doit être nettement exprimée. Les japonais sont les premiers décorateurs du monde»²³.

Gran parte della critica italiana, in forte ritardo rispetto a quella europea, condivideva per lo più la stessa posizione: Vittorio Pica, le cui conoscenze dell'arte giapponese si basavano soprattutto sugli scritti di Edmond De Goncourt e di Gonse, in

²¹ Sul concetto di arte pura e arte decorativa in riferimento al Giappone, si veda Ishii, *Venezia e il Giappone* cit., pp. 13-15. Si legga il commento di Pompeo Molmenti nella «Gazzetta di Venezia» del 15 gennaio 1896: «Chi conosca appena, o ignori, le floride e bizzarre fantasie di quell'arte, la sua vena decorativa, l'estro fecondo che al candore di uno spirito primitivo sa unire le più sottili trovate di una civiltà raffinatamente matura, non tarderà a persuadersi del fascino ch'essa potrà esercitare».

²² Il governo giapponese stava infatti sviluppando in quegli anni una maggiore consapevolezza dell'importanza del suo patrimonio storico e della necessità di tutela, complice anche l'operato, ben noto, di Ernst Fenellosa e Okakura Kakuzō 岡倉覚三 tra gli anni Ottanta e Novanta dell'800. Donatella Failla, *La Fine dello Shōgunato e il Periodo Meiji*, in Donatella Failla, *Capolavori d'Arte Giapponese dal Periodo Edo alla Modernizzazione*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossoni, 25 luglio 2001-16 giugno 2002), Silvana Editoriale, Milano 2001, pp. 11-19; Masako Yamamoto Maezaki, *Innovative Trading Strategies for Japanese Art*, Ikeda Seisuke, Yamataka & Co. and their Overseas Branches, in Bénédicte Savoy, Charlotte Guichard, Christine Howald (a cura di), *Acquiring Cultures. Histories of World Art on Western Markets*, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 223-238.

²³ Louis Gonse, *L'Art Japonais*, 2 voll., Quantin, Paris 1883, vol. 1, p. 1.

una sorta di *voyage autour de ma chambre*, aveva sino ad allora limitato il suo interesse quasi esclusivamente alle stampe e alla pittura. Tuttavia, il dibattito scaturito proprio in occasione della Biennale, al quale avevano partecipato Ugo Ojetti²⁴, Guglielmo Berchet²⁵, Maria Pezzè-Pascolato²⁶, Corrado Ricci²⁷, Antonio Munaro²⁸, Enrico Thovez²⁹, aveva fatto maturare anche l'analisi di Pica che, nell'*Arte mondiale a Venezia*³⁰, mostrava una più profonda comprensione della complessità dell'estetica giapponese, con una rielaborazione in chiave storico-critica di maggior rigore sul piano delle informazioni e della documentazione visiva³¹. Non a caso, qualche anno più tardi si dichiarò fortemente deluso dalle sezioni giapponesi delle Esposizioni In-

²⁴ «L'arte industriale là non è separata da quella che oggi noi diciamo arte pura, e gli artisti più fini non sono quelli che acquerellano su la seta, ma anche quelli che stendono la vernice di lacca nera, dorata, rossa, ma anche quelli che cesellano le impugnature e le cocce delle sciabole». Ugo Ojetti, *L'arte moderna a Venezia*, Enrico Voghera, Roma 1897, p. 242. Ojetti fece ampi riferimenti alla monografia di William Anderson (William Anderson, *The Pictorial Arts of Japan. A Brief Historical Sketch of the Associated Arts, and some Remarks upon the Pictorial Art of the Chinese and Koreans*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London 1896).

²⁵ «Les admirables produits de l'art japonais, art plein de jeunesse et de spontanéité, ont, néanmoins soulevé bien de controverses, car, en Europe, on n'est pas habitué à classer comme des Beaux Arts, les objets artistiques décoratifs ou industriels, fussent ils (comment c'est justement le cas) travaillés par des maîtres». Guglielmo Berchet, Lettera a Komura Jutarō, Venezia, 22 settembre 1897, in Ishii, *Venezia e il Giappone* cit., pp. 233-237.

²⁶ «Hanno finito per persuaderci che al Giappone tutte le forme d'arte abbiano lo stesso valore, [...] la pittura e l'incisione come il cesello di *netzké* o d'un elsa di spada: mentre, invece, la pittura tiene veramente il primo posto, ed è la prima e più importante manifestazione dell'originalità artistica di quel popolo». Vicquie [Maria Pezzè-Pascolato], *L'arte a Venezia*, «Roma letteraria», 20-25 ottobre 1897, pp. 463-464.

²⁷ Corrado Ricci, *L'arte giapponese all'Esposizione di Venezia*, «L'Illustrazione Italiana», 28, 1897, pp. 29-32.

²⁸ «Queste cose giapponesi, le quali in fondo non sono che arte decorativa, possono venir qui, in mezzo all'arte pura, sotto il pretesto che là, nell'Estremo Oriente, fra i buoni e bravi e simpaticissimi giapponesi, non si fa la distinzione europea tra arte e arte?». Antonio Munaro, *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte Venezia 1897. Terra Santa - Giappone*, «Gazzetta di Venezia», 29 agosto 1897.

²⁹ Enrico Thovez, *L'arte mondiale a Venezia*, appendice alle corrispondenze inviate al «Corriere della Sera», Tipografia Operaia, Torino 1897, p. 10.

³⁰ Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, Pirola, Napoli 1897.

³¹ Si vedano a tal proposito le riflessioni di Ishii, *Il Giappone a Venezia* cit., pp. 49-71.

ternazionali di Torino nel 1902 e di Roma nel 1911³⁴ che non si elevavano dalla mediocrità³⁵ e «non riuscivano a togliersi il penosissimo aspetto di vero emporio da vendita»³⁶.

La difficoltà a dirimere la questione critica intorno all'arte orientale, percepita come diversa, non esattamente incasellabile nelle categorie occidentali di arte pura o arte applicata, si evince chiaramente dalle pagine del catalogo della Biennale:

L'arte giapponese ha per suo carattere fondamentale l'unità: in essa non la distinzione europea fra l'arte pura e l'arte decorativa, bensì concordia e fusione di mezzi e di intendimenti. Tra il quadro, il ninnolo, fra la statua e l'elsa di spada non vi è diversità di esistenza ma soltanto di grado³⁷.

Luigi Pigorini, che nel 1908 venne a Venezia per valutare la collezione e che riuscì ad assicurarsi un lotto di cento pezzi³⁸ per il Regio Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Roma³⁹, scriveva al Ministero:

La gran massa degli oggetti appartiene alla Cina e al Giappone, che più dell'importanza strettamente etnografica ne hanno una grandissima

³⁴ Stefania Pezzotti, *Stile giapponese. L'arte giapponese a Roma nel 1911 e nel 1930 fra incomprensioni e affinità elettive*, in Ozaki Masaaki, Matsubara Ryuichi, *Arte in Giappone 1868-1945*, Electa, Milano 2013, pp. 30-33.

³⁵ Vittorio Pica, *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911*, Istituto Italiano d'Arte Grafiche, Bergamo 1911, p. CXXXIV.

³⁶ Francesca R. Fratini (a cura di), *Torino 1902 polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, Martano, Torino 1971, p. 250. Sull'evoluzione della critica di Pica si veda anche Maria Mimmi Lamberti, *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica*, «Bollettino d'arte», 46, 1987, pp. 69-78; Elena Lazzarini, *Tra Japonisme e japonaiserie: spunti di ricezione critica dell'arte giapponese nella cultura italiana tra Ottocento e Novecento*, in Vincenzo Farinella, Francesco Morena (a cura di), *Giapponismo. Suggestioni dell'Estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna, 3 aprile-1 luglio 2012), Sillabe, Livorno 2012, pp. 46-54; Davide Lacagnina, *Vittorio Pica japoniste: critica militante e collezionismo fra letteratura e arte*, «Annali di Ca' Foscari. Serie orientale», 55, 2019, pp. 539-555.

³⁷ *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1897. Catalogo illustrato*, Ferrari, Venezia 1897, p. 209.

³⁸ Spadavecchia Aliffi, *Museo d'Arte Orientale* cit., p. 51. ASDRMV, busta 31, fasc. 1, Gino Fogolari, Lettera al Direttore generale di antichità e belle arti, Venezia, 9 febbraio 1908.

³⁹ Elisabetta Mangani, *Il Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Luigi Pigorini*, Espera, Roma 2015, pp. 40-67.

per l'arte e l'arte industriale, che gli esemplari sono generalmente di perfetta conservazione quand'anche sicuri di vecchia data⁴⁰.

Di fatto le istituzioni che acquisirono le opere della collezione, erano soprattutto musei di arte industriale, come il Museum für Kunst und Gewerbe⁴¹ e il Kunstindustrie Museum di Bergen⁴², oppure musei etnografici come il Museum für Völkerkunde di Hamburg⁴³ e quello di Dresda⁴⁴ o l'Übersee-Museum di Bremen⁴⁵.

Tra arte ed etnografia

L'inadeguatezza delle categorie estetiche occidentali rispetto a una produzione di cui non si era ancora perfettamente indagato il percorso storico e il valore critico aveva messo in luce il persistente disagio della critica occidentale nell'approccio alle espressioni artistiche dell'Estremo Oriente. Ne è una prova la difficoltà nel separare in maniera netta l'arte orientale (soprattutto quella del Sud-Est asiatico) dall'etnografia e dall'antropologia: era indubbiamente più semplice considerare tutte le opere di cui non si comprendevano appieno storia, iconografia o valore culturale, come manifestazioni di una cultura materiale in senso lato, nella quale

⁴⁰ ACSR, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, Scavi, Musei Gallerie, oggetti d'arte, esportazione, monumenti (1908-1924), busta 82, fasc. 10, Luigi Pigorini, Lettera al Ministero, 4 marzo 1908.

⁴¹ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, Registro di vendita, manoscritto, 1907-1914, pp. 2, 17, 41. L'acquisizione è registrata in dettaglio in Justus Brinckmann, *Museum für Kunst und Gewerbe, Bericht für das Jahr 1908*, «Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten», 26, 1908, pp. 157, 310-311; e in Justus Brinckmann, *Museum für Kunst und Gewerbe, Bericht für das Jahr 1909*, «Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten», 27, 1909, p. 651.

⁴² Acquistarono vasi e lacche. ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, *Registro di vendita* cit., pp. 40, 42.

⁴³ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, *Registro di vendita* cit., pp. 27-29, 38. L'acquisto comprendeva marionette giapponesi, maschere, lampade, libri, kriss, lance e molti altri oggetti. Si veda anche Kumakura, Kreiner, *Notes on the Japanese Collection* cit., pp. 641-668, in particolare pp. 647, 649.

⁴⁴ Partirono soprattutto porcellane. ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, *Registro di vendita* cit., p. 43.

⁴⁵ Importarono 95 pezzi: statue, bronzi, marionette del *wayang kulit*, monete e soprattutto oggetti Ainu. Ivi, p. 56. Si veda anche Kumakura, Kreiner, *Notes on the Japanese Collection* cit., p. 647.

rientravano parimenti oggetti d'uso comune, parte di un insieme che doveva spiegare i costumi di un popolo straniero e considerato per di più inferiore. Complici di questo atteggiamento furono indubbiamente le teorie sulla razza umana. Quando Paolo Mantegazza, direttore del Museo di Antropologia di Firenze, polemizzò, dalle pagine de «La Nazione» il 16 marzo 1876, sul fatto che i materiali etnografici fossero più importanti per gli studi di antropologia che per quelli di paleoetnologia, rivendicando la collezione etnografica di Roma, la risposta di Pigorini fu disarmante e sembrava riecheggiare le teorie razziali di Joseph Arthur de Gobineau, che dal 1853 al 1855 aveva dedicato 4 volumi all'inuguaglianza delle razze umane⁴⁶; per comprendere le fasi più antiche della nostra civiltà si dovevano studiare le popolazioni che si trovavano «sui primi gradini della scala e sono appunto i selvaggi»⁴⁷. Trent'anni dopo questo atteggiamento non era ancora del tutto superato.

In ambito europeo non andava meglio: da una parte, ad esempio, Ernst Grosse considerava l'arte orientale equivalente a quella occidentale⁴⁸, dall'altra Hugo Ficke al Museo di Friburgo includeva le opere giapponesi in diorami a grandezza naturale di carattere etnografico, utilizzando manichini *iki ningyō* 生人形⁴⁹.

Il passaggio della collezione allo Stato italiano

Lo scoppio della Prima guerra mondiale bloccò l'emorragia delle vendite a palazzo Vendramin Calergi nel 1914. La collezione, ridotta a circa 20.000 pezzi, rimase a Venezia e venne

⁴⁶ Joseph Arthur de Gobineau, *Essais sur l'inégalité des races humaines*, 4 voll., Firmin Didot, Paris 1853-1855.

⁴⁷ Luigi Pigorini, *Il Museo Preistorico ed Etnografico di Roma. Lettera al Senatore Mantegazza*, Civelli, Roma 1877, p. 7. Si veda anche anche Mangani, *Il Museo Nazionale Preistorico Etnografico* cit., pp. 30-33; Simone Verde, *Le belle arti e i selvaggi. La scoperta dell'altro, la storia dell'arte e l'invenzione del patrimonio culturale*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 44-51.

⁴⁸ Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Siebeck, Freiburg-Leipzig 1894, p. 26.

⁴⁹ Josef Kreiner, *Some Remarks on Japanese Collections in Europe*, in Josef Kreiner (a cura di), *Japanese Collections in European Museums. Report from the Toyota-Foundation-Symposium, Königswinter 2003*, 2 voll. (Japan Archiv. Schriftenreihe der Forschungsstelle Modernes Japan. V), Bier'sche Verlagsanstalt, Bonn 2005, vol. I, pp. 3-52, in part. pp. 34-35.

confiscata dal Governo italiano in quanto proprietà di suddito nemico. Fu quindi incamerata, dopo il trattato di Saint-Germain, come patrimonio statale in conto riparazione danni di guerra⁵⁰. Nel dicembre 1924 fu firmata la consegna al Ministero della Pubblica Istruzione insieme a un elenco di opere alienabili.

Gino Fogolari aveva deciso di non avvalersi dei nomi proposti dal Ministero per l'espletamento del lavoro di inventariazione⁵¹: Ugo Monneret de Villard, orientalista e archeologo⁵², Orlando Grosso⁵³, orientalista, estensore di lì a qualche anno del catalogo del Museo Chiossone di Genova, Argio Orell di Trieste, pittore e appassionato collezionista⁵⁴. Furono coinvolti invece l'ispettore Ugo Nebbia⁵⁵ e Eugenio (Nino) Barbantini⁵⁶, coadiuvati dai consigli di Vittorio Pica e del pittore Mariano Fortuny.

La scelta di Barbantini era giustificata non solo dal legame di stima e amicizia che lo legava a Fogolari⁵⁷, ma soprattutto

⁵⁰ Spadavecchia Aliffi, *Museo d'Arte Orientale* cit., p. 42.

⁵¹ ACSR, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, Scavi, Musei Gallerie, oggetti d'arte, esportazione, monumenti (1908-1924), Divisione Prima, busta 1117, fasc. 4, Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Commissario per i Beni dei Sudditi Nemici, 1925.

⁵² ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta s.n., Gino Fogolari, Lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, 1 ottobre 1925.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 31, Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Gino Fogolari, 18 gennaio 1924. La collezione di Orell fu esposta a Trieste nel 1908. Silvia Zanlorenzi, *Il giapponismo di Argio Orell, tra contesto internazionale ed esperienza individuale*, «Archeografo triestino», 69, 2009, pp. 557-603.

⁵⁵ Ugo Nebbia godeva di una grande stima da parte di Fogolari, che non mancò di scrivere lettere di apprezzamento al Ministero per il suo operato. ASDRMV, Gallerie dell'Accademia, Carte Vecchie, IV C, fasc. Corrispondenza 1907-1925.

⁵⁶ Il Direttore Generale Arduino Colasanti aveva inizialmente espresso delle riserve nell'affidare a Nino Barbantini la sistemazione della raccolta, dal momento che non era un dipendente del Ministero. ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta s.n., Arduino Colasanti, Lettera a Gino Fogolari, 14 dicembre 1925.

⁵⁷ Negli anni questo rapporto andò via via crescendo. Il Soprintendente non mancava di chiedere consigli e pareri su restauri e stacchi di affreschi (si veda ad esempio ASDRMV, Gallerie dell'Accademia, Carte Vecchie IV C, Corrispondenza personale Soprintendente Fogolari, fasc. Minute Lettere private del Soprintendente, Gino Fogolari, Lettera a Nino Barbantini, 23 gennaio 1940) o di segnalare il nome di Barbantini per incarichi di responsabilità (ad esempio come Commissario straordinario per Villa Nazionale a Stra, in *ivi*, Gino Fogolari, Lettera a Vittorio Cini, 11 luglio 1938). L'amicizia era pienamente corrisposta: «Tra gli amici che ho avuti, Gino fu fra i più cari». Nino Barbantini, *Gino Fogolari*, in Gino Fogolari, *Scritti d'Arte*, Hoepli, Milano 1946, pp. XIII-XVII.

dal suo ruolo di direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna dal 1907. A differenza del Museo Chiossone, per il quale Alfredo Luxoro fu affiancato da Okakura Kakuzō 岡倉 覚三⁵⁸, non furono formalmente coinvolti studiosi giapponesi.

Con grande acume critico, Fogolari stava maturando l'idea di due diverse sezioni: una di indirizzo prevalentemente artistico, sia pure d'arte industriale, comprendente stoffe, lacche, bronzi, maioliche; l'altra, di carattere etnografico, al Fondaco dei Turchi, «dove gli usi e costumi barbarici dei popoli orientali in diverse manifestazioni sono messi in evidenza suscitando più interesse di curiosità che ammirazione artistica»⁵⁹.

La relazione di Nebbia a Fogolari, dell'1 ottobre 1924, esprimeva un giudizio interessante su una collezione «fatta con ingentissimi mezzi con l'intento di raccogliere materiale abbondantissimo ma non tutto di prima qualità»⁶⁰. Vi si indicava come sede più idonea per la sua collocazione Palazzo Pesaro⁶¹. Degno di esposizione era, secondo Nebbia e Barbantini, tutto quanto riguardava l'arte grafica cinese e giapponese, stampe e libri illustrati, acquerelli, *kakemono* ed *emakimono*, paraventi, perché sarebbe risultato efficace e dimostrativo accanto a una raccolta di arte moderna⁶².

Fogolari chiese al Ministero che la direzione del nuovo Museo fosse assunta da Barbantini, poiché in quegli anni si era fatto «una speciale coltura»⁶³: da quanto scriveva Fogolari egli

⁵⁸ Orlando Grosso, *Il Museo Chiossone di Genova*, La Libreria dello Stato, Roma 1934, p. 3; Giuliano Frabetti, *Museo d'Arte Orientale E. Chiossone*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1993, p. 5.

⁵⁹ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 6, Gino Fogolari, Lettera al Commissario Regio del Comune di Venezia, 20 settembre 1924.

⁶⁰ ACSR, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, Scavi, Musei Gallerie, oggetti d'arte, esportazione, monumenti (1908-1924), Divisione Prima, busta 1117, fasc. 4, Ugo Nebbia, *Relazione sopra la collezione d'arte dell'Estremo Oriente esistente nel Palazzo Vendramin Calergi*, manoscritto, Venezia, 3 ottobre 1924.

⁶¹ Vantaggio esplicitato già da Ugo Nebbia nella sua relazione al Soprintendente Fogolari. *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 3, fasc. 2, Gino Fogolari, Lettera al Ministero dell'Educazione Nazionale, 30 giugno 1928. Precedentemente: ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta s.n., Gino Fogolari, Lettera al Direttore Generale Arduino Colasanti, 7 novembre 1925. Nino Barbantini rimarrà alla di-

si era già dotato delle opere a stampa più importanti sull'arte dell'Estremo Oriente, e non mancò di recarsi a Firenze per l'Esposizione delle piccole industrie e dell'artigianato nel 1926, proponendo poi l'acquisto dei bronzi Puini, che non venne però finanziato⁶⁴. Tra il 1924 e il 1928 Barbantini si era distinto in Italia nell'ambito degli studi sull'arte orientale: a lui scriveva nel 1927 anche Mario Tamagno, progettista in Siam per oltre vent'anni dal 1900, per chiedergli consigli su possibili artisti da presentare al Governo siamese e incoraggiarlo nella creazione di una Scuola d'Arte orientale a Venezia⁶⁵.

L'allestimento del primo Museo statale d'arte orientale in Italia

I lavori di adattamento degli spazi individuati al terzo piano di Ca' Pesaro, che fino a poco tempo prima avevano ospitato gli studi di artista per lascito della duchessa Felicita Bevilacqua la Masa⁶⁶, vennero approntati tra il 1926 e il 1928. Lo spazio fu affittato inizialmente per trent'anni dal Comune allo Stato che, oltre al canone annuo di lire 1.000, versò 40.000 lire per una nuova sistemazione degli studi⁶⁷.

rezione del Museo fino al 1950. Si veda ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 3, fasc. 3, Vittorio Moschini, Lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, 11 ottobre 1950. Poco si conosce della sua biblioteca d'arte asiatica: per certo doveva possedere un buon numero di volumi dal momento che ci si rivolgeva a lui per dei prestiti, come nel caso di tale Ravenna che gli chiedeva nel 1929 il volume di Karl With, *Chinesische Kleinbildnerer in Steatit*. Si veda ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta s.n., Lettera di Ravenna a Barbantini del 29 marzo 1929.

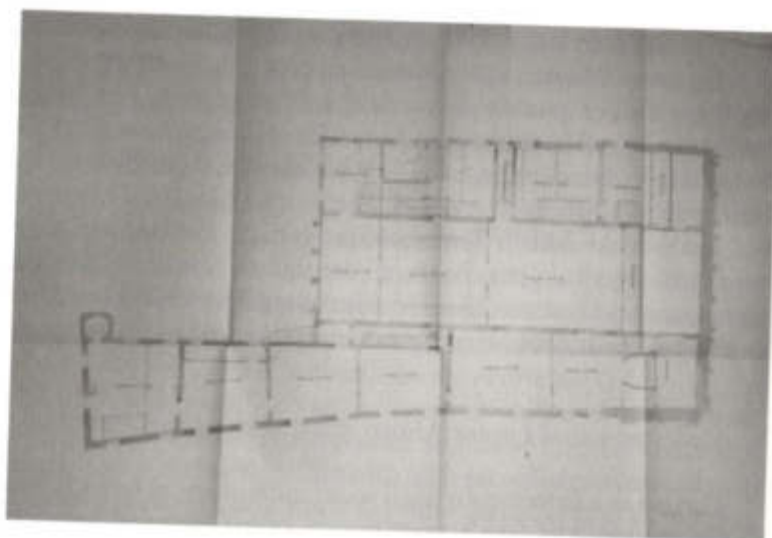
⁶⁴ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 6, Gino Fogolari, Lettera al Direttore Colasanti, 7 novembre 1925.

⁶⁵ Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, Varie 1927, Mario Tamagno, Lettere a Nino Barbantini, Torino, 30 luglio 1927; Torino 24 ottobre 1927.

⁶⁶ Una convenzione tra il Commissario del Comune Bruno Fornaciari e il presidente dell'Opera pia Asilo di Quietè Bevilacqua la Masa, Augusto Tedeschi, prevedeva il trasferimento dell'esposizione Permanente di Arte e Industrie veneziane al Padiglione appositamente realizzato al Lido, davanti all'Hotel Excelsior e gli studi per gli artisti poveri al terzo piano di Palazzo Carminati a San Stae. ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 4, Convenzione del 19 ottobre 1925.

⁶⁷ La cifra venne poi ridotta sulla base dell'effettivo costo dei lavori. ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 4, Convenzione del 31 agosto 1925 tra il Ministero della Pubblica Istruzione e il Comune di Venezia.

2.
Venezia,
Archivio
Generale del
Comune di
Venezia, Pianta
del terzo piano
di Ca' Pesaro,
1924.



Fogolari progettò con Barbantini l'adattamento del terzo piano dove le soffitte vennero trasformate e chiuse da vetrate, «serbando invece a parecchie sale il loro carattere di appartamento settecentesco»⁶⁸. Alcune pareti furono demolite per ottenere dodici sale da esposizione. Fu realizzato uno scalone d'accesso in luogo della stretta scala preesistente⁶⁹ e nuovi pavimenti; furono abbattute pareti divisorie dell'ingresso, poi sostituite da vetrine (fig. 2). La loggia del terzo piano verso sud fu chiusa da finestroni a vetri ottagonali affidati alla ditta Cecchin⁷⁰, così da poter utilizzare anche tutta la sala 11 e dare luce a quella adiacente con l'allargamento dei varchi di passaggio.

Come già messo in luce da Fiorella Spadavecchia⁷¹, le porte tamponate furono in parte utilizzate come vetrine, creando per

⁶⁸ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta s.n., Gino Fogolari, Lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, 16 dicembre 1925.

⁶⁹ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta 4, Preventivo di spesa per i lavori da eseguirsi a Ca' Pesaro. Archivio Generale del Comune di Venezia (in seguito AGCVe), 1921-1925, Materia VII/11/11, classe 12, Preventivo di spesa per lavori di ristrutturazione del III piano di Ca' Pesaro ad uso Galleria d'Arte antica Orientale, 13 agosto 1925.

⁷⁰ AGCVe, 1921-1925, Materia VII/11/11, classe 12, Ricevuta della ditta Cecchin, 6 giugno 1928.

⁷¹ Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale* cit., p. 53.

simmetria alcune finte porte con stucchi, affidati alla ditta Vittorio Payer, per adibirle a vetrina, come nelle sale 4 e 5⁷².

Nella sala 3 si utilizzò lo spazio delle soffitte, i cui solai furono abbattuti, furono realizzati nuovi lucernari verso nord, mentre in sala 3 la luce continuava a penetrare dai preesistenti abbaini sui lati est e ovest⁷³. Come è possibile osservare da una foto conservata presso la Fondazione Cini⁷⁴ e pubblicata nella «Rivista di Venezia» del 1928, si trattava di un ambiente di particolare fascino, con stendardi appesi al soffitto, un maestoso *kakemono* con Buddha Amida di oltre 5 metri di altezza sotto l'abbaino a est e un drappo cinese in seta nella parete di fronte; altri *kakemono* di minori dimensioni su tramezzi in cima ai quali vi erano lanterne in porcellana, grandi vetrine orizzontali con *kesa* 袈裟 buddhisti e sostegni simili a quelli dei bauli giapponesi (*karabitsu* 唐櫃) (fig. 3). All'interno di questa sala le opere non erano divise per provenienza geografica: reliquiari giapponesi stavano a poca distanza dalla pregiatissima scultura Khmer, che aveva abbandonato il precedente piedistallo a finte rocce⁷⁵ per un più semplice sostegno in legno (fig. 4).



3.
Venezia,
Museo d'Arte
Orientale.
Scultura khmer
(XI secolo)
con sostegno
anteriore al
1927. Archivio
SABAP-VE-
LAG - Sez.
Fotografia, inv.
4900/D.

⁷² A Ca' Pesaro lavorarono le ditte Pietro Tis, Flaminio Cardazzo e Pulliero, Vianello, di cui rimangono le quietanze presso l'archivio municipale del Comune di Venezia, con la supervisione del pittore Luigi Potenza. AGCVe, 1926-1930. Materia VII, 11/11.

⁷³ Due abbaini preesistevano già, come si nota dalle immagini di Ca' Pesaro pubblicate sul catalogo del 1904. *Galleria Internazionale d'Arte Moderna della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Ferrari, Venezia 1904.

⁷⁴ Istituto di Storia dell'arte, inventario 86348.

⁷⁵ La foto è conservata presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza ABAP per il Comune di Venezia e laguna, foto 4900 D, 1927.



4-
Venezia,
Ca' Pesaro,
Regio Museo
Orientale
«Marco Polo»
nel 1928.
Courtesy
Venezia,
Fondazione
Giorgio Cini,
Fototeca
dell'Istituto
di Storia
dell'Arte.

Gli ambienti di ingresso e due intere sale erano dedicati ad armi e armature: di grande suggestione era la parata di samurai che attendeva il visitatore, mentre tutte le armi inastate cinesi e giapponesi erano ordinatamente esposte alle pareti, rinunciando alle panoplie frequenti a Vendramin Calergi, ma anche negli allestimenti Reali dell'Armeria di Torino. Di grande suggestione è tutt'oggi la piccola saletta creata per selle e staffe, con pannelli lignei intagliati verso lo scalone e pareti in fibra vegetale intrecciata. Furono utilizzate stuoie originali per i pavimenti della sala 2 e antichi tessuti in seta giapponesi come base per le sculture buddhiste più preziose conservate nella sala 3.

Un'esposizione di kimono allestiti uno sull'altro popolava la sala più a nord del Museo insieme alla portantina per dama, mentre gli abiti di corte cinesi erano disposti in vetrine a muro nella sala 9, come a palazzo Vendramin Calergi. Raffinata era l'esposizione delle porcellane nella sala degli specchi, che seppe coniugare le linee mosse del rococò veneziano con le raffinate *silouettes* dei vasi monocromi cinesi o dei bianchi e blu.

Barbantini scelse linee pure, regolari, in legno semplice, riutilizzando probabilmente anche alcune teche di palazzo Ven-

dramin Calergi⁷⁶: nulla che ricordasse lo stile coloniale, come ad esempio nel Museo Cardu di Cagliari, allestito nel 1914⁷⁷. L'auspicio di collocare in vetrina tutti i materiali, espresso da Fogolari in una lettera al Ministero⁷⁸, non poté concretizzarsi, vuoi per esigenze economiche, vuoi per criterio allestitivo: nella sala 10 i paraventi furono esposti solo con un distanziatore. È questo forse uno dei motivi per cui nel 1937 si decise di chiudere il Museo alla domenica: a causa del gran numero di visitatori attratti dalla mostra di Tintoretto al piano di sotto, i pezzi fragili e facilmente asportabili del Museo d'Arte Orientale potevano essere in pericolo⁷⁹. Protetti da vetro erano però i *kakemono*, racchiusi in cornici lignee, completamente estranee alla tradizione nipponica, dove i rotoli dipinti erano esposti a rotazione per brevi periodi e non vi era necessità di protezione permanente come nei musei occidentali. La stessa scelta era stata fatta, alcuni anni prima, al Fine Arts Museum di Boston.

Circa il principio ordinatore che sta alla base della creazione del Regio museo orientale «Marco Polo» a Ca' Pesaro, in un articolo di Elio Zorzi del 3 maggio 1928 sulla «Gazzetta di Venezia» si legge:

Nell'ordinamento del Museo d'Arte Orientale affidato alle sue cure, Nino Barbantini ha seguito esclusivamente un criterio artistico, eliminandone qualsiasi intendimento etnografico. Non vi sono a Ca' Pesaro ricostruzioni d'ambiente, o cadaveri e statue di cera rivestite d'abiti o d'armature. Il Barbantini ha badato a porre in evidenza le peculiarità squisite dell'arte orientale, raggruppandone gli elementi fondamentali secondo le provenienze ma soprattutto secondo un'armonia estetica che ambienta i singoli oggetti nell'atmosfera adatta a metterne in evidenza il valore e la bellezza⁸⁰.

⁷⁶ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta s.n., Gino Fogolari, Lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, 10 aprile 1925.

⁷⁷ Guida per visitare il Museo d'Oggetti d'arte, antichi e moderni, dell'estremo Oriente, donati da Stefano Cardu alla città di Cagliari, Valdes, Cagliari 1918.

⁷⁸ ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, busta s.n., Gino Fogolari, Lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, 10 aprile 1925.

⁷⁹ ACS Roma, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle arti, Divisione seconda (1908-1985), Scavi Musei Gallerie Divisione seconda (1934-1940), busta 51, fasc. 7. Appunto del Direttore Generale per il Ministro, s.d.

⁸⁰ Elio 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.

La menzione dei manichini in cera non può non riportare alla mente l'allestimento del Museo Stibbert, con sei manichini al centro della sala giapponese⁸¹, o il cavallo imbalsamato dell'Armeria di Torino sul quale nel 1896 era stata allestita la sella giapponese donata da Tokugawa Iyemasa 徳川 家達⁸².

Nel discorso inaugurale, Arduino Colasanti, Direttore di Antichità e Belle Arti, mise a confronto il Museo con istituti europei e americani come il Fine Arts di Boston; in Italia con il Chiostro, le raccolte di Puini e il Museo Duca di Martina di Napoli che si stava realizzando proprio in quegli anni⁸³.

Il riferimento al Museo di Boston, probabilmente suggerito da Fogolari o Barbantini, è molto significativo. In occasione del nuovo allestimento del museo statunitense, la commissione americana inviata a studiare gli ordinamenti museologici europei elaborò tra il 1904 e il 1906 il *Communication to the Trustees*⁸⁴, un report considerato allora documento fondante dei moderni musei d'oltreoceano. Nell'incontro degli specialisti americani con Francis Arthur Bather, presidente della British Museum Association, fu sollevato il problema del sovraffollamento delle vetrine, che causava un calo di interesse nel visitatore. Una soluzione poteva essere offerta dalla ricostruzione di ambienti storici, come aveva fatto Brinckmann acquistando per il Museo di Amburgo l'Art Nouveau Paris Room dell'Esposizione Universale di Parigi nel 1900. Ma il pensiero di Prichard, segretario del direttore del Museo di Boston, era piuttosto quello di utilizzare ricostruzioni d'ambiente solo se originali e se opere esse stesse⁸⁵.

⁸¹ Furono comprati manichini direttamente dal Giappone per esporre le armature, insieme ad altri realizzati da Giovannetti e Gazzini. Becattini, *La collezione Stibbert* cit., p. 29.

⁸² Paola Manchina, *L'Armeria Reale da Umberto I a Vittorio Emanuele III (1878-1943)*, in Paolo Venturoli (a cura di), *Armeria Reale nella Galleria Beaumont*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2008, pp. 235-240.

⁸³ *L'Inaugurazione del R. Museo Orientale "Marco Polo"*, «Rivista della Città di Venezia», 7, 1928, pp. 197-207.

⁸⁴ *Communication to the Trustees*, 4 voll., Museum of Fine Arts, Boston 1904-1906.

⁸⁵ Matthew Stewart Prichard, *Current Theories of the Arrangement of Museums of Art and their Application to the Museum of Fine Arts*, in *Communications to the Trustees* cit., vol. 1, pp. 3-25. Si veda Kathleen Curran, *The invention of the*

Anche Barbantini, che di certo non ignorava le teorie estetiche ed empatiche tedesche sulla percezione dei visitatori nei Musei, dove possibile cercò di evitare la proposizione seriale delle vetrine come nel Museo di Pigorini, dove in un chilometro di espositori disposti in 54 sale erano stipati 170.000 oggetti. Diversamente dai musei americani, nei quali si stava applicando l'impostazione classificatoria della *Kulturgeschichte* che tanta influenza aveva avuto sulle nuove teorie museologiche d'oltreoceano⁸⁶, l'approccio di Barbantini rimaneva legato al modello dei Musei di artigianato e industria, ben esemplificato dall'allestimento del Victoria and Albert Museum che, nato a supporto della Scuola di Disegno, associava i pezzi per tecnica, nelle vetrine del grande salone centrale, nell'ottica di un allestimento utile alla formazione nel settore del design manifatturiero⁸⁷.

L'allestimento del Museo d'Arte Orientale ammiccava all'*Epochemuseum*: inserendo le opere in un contesto che era di fatto quello domestico di una dimora nobiliare settecentesca, aveva spostato la funzione del Museo dall'asettica educazione alla rappresentazione⁸⁸. Gli specchi, gli stucchi, le porte, gli affreschi presenti al terzo piano di Ca' Pesaro creavano un'ambientazione quasi privata, più da casa museo che da istituto museale⁸⁹, nella quale però Barbantini evitò accuratamente di

American Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870-1930, The Getty Research Institute, Los Angeles 2016, pp. 52-73.

⁸⁶ Si veda la produzione bibliografica di Charles Russell Richards dopo un anno di visite nei musei europei: *Art and Industry*, Rudge, New York 1922, *The Industrial Museum*, The Macmillan Company, New York 1925 e *Industrial Art and Museum*, The Macmillan Company, New York 1927.

⁸⁷ Sul più tardo legame tra il South Kensington Museum e il progetto coloniale inglese si veda Tim Barringer, *The South Kensington Museum and the colonial project*, in Tim Barringer, Tom Flynn (a cura di), *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge, New York-London 1998, pp. 11-27.

⁸⁸ Alessandra Mottola Molino, *Casa-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in Gianluca Kannès (a cura di), *Casa museo e allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, Atti del convegno di studi (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996), Centro Studi Piemontesi, Torino 2003, pp. 27-33.

⁸⁹ Sulla polemica contro gli allestimenti per epoca e scuola propagandati da Venturi nei suoi anni al Ministero fra il 1889 e il 1901 si veda Gianluca Kannès, *Casa-museo e loro trasformazioni fra Ottocento e Novecento*, in Id. (a cura di), *Casa museo e allestimenti d'epoca* cit., pp. 35-37.

accostare oggetti o arredi in stile a manufatti autentici, come era avvenuto invece nella dimora di Stibbert a Firenze.

Diversamente dal Museo di Boston, dove i pezzi erano distribuiti per area di provenienza e, in ciascuna sezione, in ordine cronologico⁹⁰, Barbantini si limitò a dividere le aree geografiche – eccetto che per la sala delle religioni –, analogamente a quanto fatto nel corso del riordino tardo ottocentesco dell'Armeria di Torino, dove una sistemazione cronologica avrebbe evidenziato alcune lacune nella collezione⁹¹. Mantenne in molti casi il raggruppamento per tecnica e tipologia, e il risultato fu un allestimento che ammiccava più alla suggestione che alla sistematizzazione scientifica cronologica:

Una grata penombra è intorno diffusa e rende più misterioso il brillare degli innumerevoli oggetti adunati, occhieggianti come un mondo di fiaba. Nino Barbantini è il gran mago, che ha popolato queste sale dogali di tante favolose ricchezze, rivelandole come d'incanto al visitatore stupefatto⁹².

Nelle sale create ex novo sfruttando i sottotetti, fu possibile creare interessanti riferimenti all'architettura giapponese, con pilastri e travature in legno sui quali furono fissate anche delle patere in ottone e smalto. Era una soluzione analoga a quella del Museo di Boston dove, nell'allestimento del nuovo edificio in Huntington Avenue, nella sala dedicata alla scultura buddhista era stato realizzato un soffitto simile a quello di un tempio giapponese e si accennava, con l'inserzione di travature lignee nelle murature, agli elementi costruttivi tradizionali dell'architettura monastica.

Dopo l'Esposizione giapponese tenutasi a Roma nel 1930 a cura del barone Ōkura Kishichirō 大倉喜七郎, Barbantini riuscì ad assicurarsi, grazie all'interessamento di Efsio Oppo,

⁹⁰ Secondo l'impostazione all'americana. Russell Richards, *Industrial Art and the Museum* cit.

⁹¹ Paola Traversi, *L'allestimento della "Regia Galleria d'armi" durante il regno di Vittorio Emanuele II (1849-1878)*, in Venturoli, *Armeria Reale nella Galleria Beaumont* cit., pp. 229-234.

⁹² *Un nuovo museo a Ca' Pesaro. Meraviglie d'Oriente*, «Corriere di Ferrara», 12 luglio 1927, p. 4.

nuovi complementi di allestimento⁹³. Già a un anno e mezzo dall'inaugurazione il Museo, infatti, conobbe nuovi lavori di sistemazione, ai quali seguirono quelli del 1935, dal momento che l'edificio dava segno di problemi statici e si dovettero irrobustire le travature dei solai. Impossibile, per Fogolari, trovare una nuova sede per il Museo: «certe risorse trovate nelle soffitte di Ca' Pesaro, così genialmente sfruttate, non si troverebbero altrove» scriveva al Ministro dell'Educazione Nazionale il 19 luglio del 1935, ancora pienamente entusiasta del lavoro di Barbantini⁹⁴.

Nonostante il forte impatto suggestivo dell'allestimento veneziano, lo sforzo che Barbantini aveva compiuto per conferire piena dignità storico-artistica alla collezione era assolutamente lodevole per Fogolari che nel 1928 scriveva:

Per opera del Barbantini il Museo vive non come una semplice adunata di cose preziose ma come istituto di studio dell'arte dell'Estremo Oriente⁹⁵.

⁹³ Tra questi gli elementi utilizzati nella saletta delle selle e staffe giapponesi. Spadavecchia Aliffi, *Museo d'Arte Orientale* cit., p. 57. 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 del Sol Levante, comprendeva 177 opere pittoriche. Gli ambienti del Palazzo delle Esposizioni furono trasformati dagli organizzatori giapponesi, guidati da Yokoyama Taikan 横山 大観, in locali tipicamente nipponici nei quali erano esposti i dipinti: pilastri in tronco di ciliegio, pareti mobili, porte scorrevoli, pochi ed essenziali mobili. *Esposizione d'arte giapponese, Roma, aprile-maggio 1930*, Bestetti e Tuminelli, Roma-Milano 1930. «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». Cipriano Efsio Oppo, *Il capo del governo inaugura l'Esposizione Giapponese*, «La Tribuna», 27 aprile 1930, p. 1; Renato Pacini, *La prima mostra d'Arte Giapponese a Roma*, «Emporium», 81, 1930, pp. 302-311.

⁹⁴ ASDRMV, Soprintendenza, Esercizio 1931-1932, fasc. Museo d'Arte Orientale, Gino Fogolari, Lettera, 25 febbraio 1937.

⁹⁵ «Per opera del Barbantini il Museo vive non come una semplice adunata di cose preziose ma come istituto di studio dell'arte dell'Estremo Oriente [...] né io né altri qui dell'ufficio possiamo dedicarci sia pure ne avessimo la disposizione e la passione già, ripeto, alimentata da anni di studio del Barbantini». ASDRMV, Museo d'Arte Orientale, b. 3, fasc. 2. Gino Fogolari, Lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 30 giugno 1928.