



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Il neobizantino nell'architettura veneziana del secondo
Ottocento tra riscoperte e nuove proposte**

**Dalla decadenza alla rinascita della città lagunare attraverso un'analisi
architettonica e artistica**

**Corso di Laurea in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
Indirizzo contemporaneo**

Tesi di Laurea

Relatore

Ch. Prof. Jasenka Gudelj

Correlatore

Ch. Prof. Cristiano Guarneri

Laureanda

Dina Popa

869549

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE	3
<hr/>	
CAPITOLO PRIMO: LA RISCOPERTA VENEZIANA DEL BISANZIO	5
<hr/>	
1.1. PREMESSA	5
1.2. IL BISANZIO NELLA LETTERATURA ITALIANA NELL'OTTOCENTO	6
1.2.1. STUDI STORIOGRAFICI BIZANTINI	7
1.3. LE TRASFORMAZIONI DELLA CITTÀ LAGUNARE	8
1.4. DIBATTITI E POSIZIONI NELLA NUOVA VENEZIA	16
1.5. VENEZIA E L'ORIENTE	21
1.6. LETTURE E POSIZIONI DELL'ORIENTALISMO VENEZIANO	23
<u>CAPITOLO SECONDO: GLI STUDI E I RESTAURI OTTOCENTESCHI DI FONDACO DEI TURCHI, SAN MARCO E SANTI MARIA E DONATO A MURANO</u>	29
<hr/>	
2.1. IL FONDACO DEI TURCHI	29
2.1.1. IL NUOVO MUSEO CIVICO	35
2.1.2. IL COMPLETAMENTO DEL FONDACO	37
2.2. L'EMBLEMA DELL'ORIENTALISMO VENEZIANO: LA BASILICA DI SAN MARCO	41
2.3. LA CHIESA SANTI MARIA E DONATO A MURANO	57
<u>CAPITOLO TERZO: IL NEOBIZANTINO VENEZIANO E L'ARTE MUSIVA</u>	66
<hr/>	
3.1. IL NEOBIZANTINO DAL PUNTO DI VISTA STORICO-ARTISTICO	66
3.2. LA TRADIZIONE DEL MOSAICO IN ITALIA	68
3.3. LA RISCOPERTA DEL MOSAICO E DELL'ARTE VETRARIA IN EUROPA ALLA FINE DEL XIX SECOLO	74
3.4. DALLA DECADENZA ALLA RINASCITA DELL'ARTE MUSIVA VENEZIANA ATTRAVERSO LA FIGURA DI ANTONIO SALVIATI	81
3.4.1. ATTIVITÀ INTERNAZIONALE DI ANTONIO SALVIATI: LONDRA	94
3.4.2. ARTE VETRARIA E MUSIVA IN ITALIA NEL XIX SECOLO	96
CONCLUSIONI	102
<hr/>	
BIBLIOGRAFIA	105

Introduzione

La presente tesi si concentra sul riaffiorare dell'arte bizantina a Venezia nell'Ottocento, con un focus sull'aspetto architettonico, artistico ed estetico. Nonostante rappresenti un capitolo fondamentale nella storia della città, soprattutto in relazione all'annessione all'Italia unita, questo argomento specifico legato al contesto veneziano non presenta libri o approfondimenti che riuniscano i diversi punti che vengono proposti all'interno di una vasta bibliografia riguardo l'argomento. L'obiettivo proposto nell'elaborato è quello di far conoscere questo periodo attraverso l'indagine di casi studio significativi, in particolare la Basilica di San Marco, il Fondaco dei Turchi e la Basilica di Santa Maria e Donato a Murano, includendo anche un'analisi trasversale delle diverse posizioni e dei conflitti che coinvolgevano gli intellettuali, i politici e gli artisti dell'epoca.

Il primo capitolo presenta un'introduzione storica dell'Ottocento veneziano. Nella disamina sono messe in rilievo le diverse posizioni ideologiche circa le nozioni del Bisanzio e bizantinismo sullo sfondo dei numerosi cambiamenti sociali, politici e culturali del periodo. Relativamente alla prima parte del secolo, verrà analizzata la rappresentazione della coscienza veneziana da diverse prospettive, sia negli scenari idealizzati e mitici di eventi storici, figure emblematiche e modi di vita del passato, sia negli aspetti della vita quotidiana della città e delle fasi storiche che segnano la storia del Risorgimento.

La seconda parte del capitolo affronterà invece le vicende urbanistiche e le trasformazioni nel linguaggio architettonico predominante, le affermazioni e i declini degli storicismi, fino all'emergere di una breve ricerca di nuovi linguaggi per una città in profonda e radicale trasformazione.

Il secondo capitolo è invece dedicato all'analisi dei casi studio quali esempi utili per illustrare la nozione di bizantinismo veneziano. In particolare, si esaminano gli studi e i restauri ottocenteschi del Fondaco dei Turchi, della Basilica di San Marco e della chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano.

Nel terzo capitolo della tesi, viene infine approfondito il concetto della rinascita dell'arte musiva e le diverse scuole che si svilupparono intorno allo studio del mosaico in quel periodo. L'estetica bizantina era strettamente associata al cristianesimo, ma includeva anche influenze e richiami alla tradizione antica. Inoltre, la tradizione

musiva bizantina introduceva una nuova concezione dello spazio e del tempo, riflettendo il rapporto tra il mondo materiale e quello spirituale.

CAPITOLO PRIMO: LA RISCOPERTA VENEZIANA DEL BISANZIO

1.1.Premessa

Nel corso dell'Ottocento, Venezia affrontò la sua più grande crisi economica, strutturale e sociale, mettendo a rischio la sua integrità fisica. La città, dall'essere la capitale di un antico stato indipendente e potente, si trasformò in un territorio francese per poi essere annessa all'Impero Austriaco. Infine, l'annessione al Regno d'Italia nel 1866 portò a un'ulteriore trasformazione politica per Venezia.

Ciò determinò significativi cambiamenti sociali, con la riduzione del potere dell'aristocrazia veneziana. Inoltre, anche l'avvento dell'industrializzazione determinò importanti cambiamenti: si favorì lo sviluppo di attività portuali, industriali e commerciali, determinando, di conseguenza, un aumento della popolazione e l'arrivo di nuove figure sociali e culturali.

L'immagine e la forma di Venezia subirono dunque un significativo processo di sottrazione, con una considerevole riduzione del suo patrimonio architettonico storico che provocò un dibattito e le indagini sul suo valore. Più nello specifico, qui si indagano i concetti di bizantinismo e neo-bizantinismo quali elementi del passato veneziano, che avrebbero marcato in modo considerevole l'immagine della città di Venezia nell'Ottocento.

L'influenza bizantina a Venezia è stata particolarmente rilevante durante il Medioevo. Durante questa lunga epoca, Venezia sviluppò forti legami commerciali e culturali con l'Impero Bizantino. Questi contatti hanno portato a una notevole influenza dell'arte, dell'architettura e della cultura bizantina a Venezia. Esempi di influenze bizantine a Venezia includono persino la Basilica di San Marco, con le sue cupole e i suoi mosaici dorati, che ricordano le tradizioni dell'arte bizantina. Nella disamina dell'elaborato saranno opportunamente osservati e analizzate anche altre opere architettoniche del periodo, proprio a voler osservare da vicino le influenze delle culture estere sull'architettura veneziana sia relative al bizantinismo, sia nei periodi successivi sino ai giorni nostri.

Parlando di neo bizantinismo, invece, si fa riferimento ad una corrente artistica più recente, sviluppatasi nell'Ottocento, che ha cercato di recuperare e reinterpretare gli

stili e le forme dell'arte bizantina. Venezia, con la sua storia legata all'arte e all'architettura bizantina, ha fornito un modello importante per le riprese neobizantine tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, in particolare per l'arte musiva.

1.2. Il Bisanzio nella letteratura italiana nell'Ottocento

Nel Settecento, i personaggi bizantini erano poco conosciuti e familiari solo agli antichisti e agli eruditi. Tuttavia, con l'avvento dell'Ottocento, emersero numerosi romanzi storici che celebravano lo splendore di Bisanzio, ponendo l'accento su figure illustri che avevano contribuito alla sua grandezza, come Belisario e Teodora, ma l'opinione generale ne rimase generalmente negativa.

In campo letterario, diversi letterati trattarono Costantinopoli, la capitale bizantina. Edmondo De Amicis che scrisse un libro intitolato *Costantinopoli*, pubblicato nel 1877 con un estratto in anteprima sulla rivista *Illustrazione Italiana*.

Un'altra rivista, fondata da Angelo Sommaruga nel 1881, prese nome *Cronaca Bizantina*. Sebbene la rivista si presentasse come un'opera di carattere letterario, con contributi di importanti personalità dell'epoca, aveva anche un lato scandalistico, con racconti di vita mondana e gli articoli erano spesso accompagnati da pubblicità di profumi, vini e libri. Da qui deriva il luogo comune che associa Roma a una nuova rinascita in contrasto con la decadenza di Bisanzio. Ciò che accomuna le due città sono le vicende di corte. Nonostante vi fossero alcuni riferimenti a Bisanzio, la rivista *Cronaca Bizantina* non si espresse mai favorevolmente o contrariamente all'Impero Romano d'Oriente, in quanto le informazioni disponibili sull'argomento erano ancora limitate. Infine, nel 1885, Gabriele D'Annunzio ne assunse la direzione, interessandosi in questo modo a Bisanzio e all'estetica bizantina.

Seguendo questa linea di pensiero tra l'Ottocento e il Novecento, D'Annunzio creò una tragedia fondamentale per la riscoperta di Bisanzio, *La nave*. Si tratta di una rappresentazione teatrale che ebbe la sua prima rappresentazione nel 1908 a Roma, presso il Teatro Bizantina, e successivamente fu portata in scena cento volte al Teatro La Fenice di Venezia. Questa tragedia ha come sfondo il 552 e tratta della fondazione di Venezia, focalizzandosi su un gruppo di cittadini di Aquileia che cercano rifugio sull'isola per fuggire dai barbari e che successivamente decidono di costruire una

basilica e una nave. L'obiettivo è navigare verso Alessandria per recuperare il corpo di San Marco. Nella tragedia si intrecciano vari episodi sullo sfondo di Venezia, anche se non vi è alcuna corrispondenza storica precisa. Attraverso l'elaborazione di quest'opera, D'Annunzio, costruisce una tragedia molto apprezzata dalla critica, sottolineando il trionfo della romanità e la superiorità sulla decadenza bizantina.

Alla luce di queste considerazioni è evidente come, in Italia, fosse ancora radicato un giudizio negativo. Tuttavia, ciò non cancellò del tutto gli studi che, soprattutto a cavallo tra Ottocento e Novecento, sostennero la causa bizantina. Molti di questi volumi erano una risposta agli studi contemporanei stranieri sulla bizantinistica, o semplici traduzioni in lingua italiana di tali lavori.

1.2.1. Studi storiografici bizantini

Nel corso del secolo analizzato, gli studi letterari e storico-artistici non portarono in un primo momento ad un particolare contributo all'introduzione ed espansione degli studi ed interessi eruditi verso Bisanzio, anzi, le idee e i pregiudizi attorno a questo mondo furono quasi sempre sulla stessa linea del giudizio sui primitivi e sul Medioevo. Tuttavia, attraverso la pubblicazione di alcune opere che subirono l'influenza estera (Diehl, Kondakov, Krumbacher, Schlumberger), iniziò a circolare una prospettiva priva dei pregiudizi presenti negli scritti classicisti e dei conservatori filoromani che portò soprattutto ad un nuovo interesse e risultati nelle ricerche e negli studi del mondo bizantino. A partire da Vasari, passando per gli studi di Filippo Baldinucci e Luigi Lanzi vi fu un rapporto controverso ed ostile nei confronti del mondo bizantino che veniva presentato anche all'interno delle loro opere. In opposizione vi furono le posizioni di Giulio Mancini nel XVII e Giovanni Lami nel XVIII secolo che proponevano l'arte bizantina in modo positivo, in particolar modo ad un livello superiore all'arte di Cimabue e di altri pittori del Duecento¹.

Grazie all'opera del 1826 di Seroux D'Angicourt, *Storia dell'arte*, si ebbe una prima testimonianza attraverso le incisioni dei monumenti bizantini e le rappresentazioni dei bassorilievi insieme ad alcuni mosaici di San Vitale e Sant'Apollinaire Nuovo a

¹ Bernabò M., *Ossessioni Bizantine e cultura artistica in Italia, Tra d'Annunzio fascismo e dopoguerra*, (2003), Liguori Editore, Napoli, pp. 26-34.

Ravenna, ma anche diverse icone e miniature. L'opera si concentra soprattutto sugli esempi presenti nei mosaici siciliani, alcuni elementi veneziani e pochi esteri, scelta che si può rimandare al gusto neoclassico dell'autore che presenta una visione negativa dell'arte bizantina, mentre l'arte antica rappresenta l'emblema della bellezza.

Quasi cinquant'anni dopo, in opposizione a questa idea vi sarà l'opera di Raffaele Garrucci pubblicata tra il 1872 e il 1881, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*². Qui cui le opere bizantine descritte hanno una prospettiva di lettura positivista, senza partire da una idea prefissata di bello e non includendo commenti sulle singole opere, piuttosto riportando notizie e descrizioni oggettive. Nell'opera vengono aggiunti anche altri esempi più ampi rispetto a quelli di Seroux d'Angicourt, includendo mosaici fuori d'Italia ed aumentando anche il numero di esempi italiani³. L'opera del 1878 di Luigi Chirtani, *L'arte attraverso i secoli*, include incisioni di opere come Santa Sofia, San Marco a Venezia e i pannelli di Giustiniano e Teodora a San Vitale.

Nel contesto storico-artistico del XIX secolo, si assistette a un mutamento nella percezione dell'epoca bizantina, il quale differiva dalla concezione letteraria predominante. Secondo l'analisi di Zucconi, nonostante i risultati artistici di questo periodo fossero di modesta rilevanza, emerse una ricchezza di spunti teorici, in gran parte attribuibili a due eminenti studiosi, vale a dire Pietro Selvatico e Camillo Boito, a cui si tornerà per dispiegare in particolare il contesto veneziano.

1.3. Le trasformazioni della città lagunare

Nel corso dell'Ottocento, la città di Venezia visse i cambiamenti continui; in particolar modo, l'arrivo delle truppe napoleoniche cambiò profondamente l'immagine della città, condizionata dalla presenza di militari che penetrarono i monasteri, le chiese e i chiostri, sia nelle isole che nel centro della città⁴. La militarizzazione della città, insieme ai cambiamenti del tessuto urbano e sociale, iniziò nel corso dei decenni successivi e continuò ad essere attuata. Nel 1810, le scuole di devozione e le

⁴ Manno A., *Il tempo e la forma: lo sviluppo urbanistico*, (2011), Venezia città d'arte, Firenze, pp. 14-15.

corporazioni di mestiere, che costituivano una parte importante della struttura sociale ed economica della città, furono soppiantate e unite alle chiese, conventi e oratori, che inoltre subirono diverse demolizioni. Questo segnò l'inizio della crisi per le opere d'arte, principalmente per i trafugamenti napoleonici.

In quel periodo iniziarono a emergere nuove proposte per la riqualificazione della città: Gian Antonio Selva presentò progetti per la creazione dei Giardini di Castello e la fondazione del porto franco a San Giorgio, a San Marco; fu poi costruita l'Ala Napoleonica delle Procuratie e la cattedrale fu spostata dalla chiesa di San Pietro di Castello alla basilica di San Marco. Una delle opere più significative fu l'apertura del cimitero sull'isola di San Michele, che ebbe però un impatto negativo sull'economia delle chiese.

Dopo il Congresso di Vienna fino all'annessione al Regno d'Italia nel 1866, Venezia fu sotto il dominio dell'Impero austriaco. Durante questo periodo, iniziò a crescere un forte sentimento di nazionalismo italiano, che portò a movimenti di resistenza e rivolte. Si trattò di un periodo in cui la cultura della città non si poteva discostare dalle tensioni politiche presenti nell'aria. John Ruskin fece il suo secondo viaggio a Venezia nel 1845 e rimase deluso dalla città abbandonata che non si aspettava di trovare; rimase inorridito dal degrado dei palazzi sul Canal Grande e denunciò i restauri drastici che venivano eseguiti.

Fu in questo stesso periodo che proseguirono anche i cambiamenti architettonici e urbanistici della città: si assistette infatti, a tutta una serie di interventi volti a modernizzare la città e migliorare le infrastrutture. Il cambiamento più significativo fu la costruzione del ponte ferroviario attraverso la laguna, lungo 3600 metri, completato nel 1846 come collegamento tra Milano e Venezia. Il nuovo ponte cambiò l'accesso alla città attraverso la laguna e la collegò alla modernità.

Tra i sostenitori di questo progetto vi era anche Daniele Manin, protagonista dei moti rivoluzionari del 1848, quando le proteste raggiunsero il loro culmine con la Repubblica veneziana. Tuttavia, l'insurrezione fu soppressa dalle forze austriache nel 1849, ripristinando il controllo dell'Impero su Venezia⁵.

⁵ G. Zucconi, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1855-1942)*, Jaca Book, Milano, 1989, p.12.

L'unione tra Venezia e la terraferma fu vista come un'opportunità economica per la città, ma le conseguenze si sarebbero manifestate in seguito con la perdita dell'insularità di Venezia, lo sviluppo del turismo e lo spostamento delle attività portuali e industriali dall'Arsenale e dal Bacino di San Marco verso altre zone come la Giudecca, Sacca Fisola, Santa Marta e la zona a nord della Ferrovia⁶.

Altro importante intervento architettonico ebbe luogo nel quartiere di Dorsoduro, dove venne realizzato l'edificio dell'Accademia di Belle Arti, ancora oggi sede di importanti collezioni d'arte. Infine, è essenziale fare un cenno al progetto relativo all'itinerario turistico del "Grand Tour", che portò all'apertura di strutture come il Caffè Florian in Piazza San Marco nel 1858 e il Palazzo Grassi nel 1840.

Il dominio degli Asburgo, dunque, determinò una quasi radicale trasformazione della città: divenne infatti grande centro turistico collegato con la ferrovia. Fu anche realizzato il Ponte dell'Accademia, che collega le sponde del Canal Grande, completato nel 1854. Questo cambiamento segnalò un graduale passaggio da una città d'acqua a una città pedonale. Inoltre, in quel periodo, si assistette anche al rilancio dell'Arsenale per supportare la marina militare austriaca.

Con l'annessione al Regno d'Italia, Venezia fu declassata a semplice capoluogo di provincia, con i cambiamenti nel tessuto urbano per favorire la comunicazione con la ferrovia. L'inaugurazione della Strada Nuova nel 1871, che collegava Rialto alla stazione ferroviaria, fu una delle principali soluzioni per migliorare la viabilità interna della città. Tra il 1869 e il 1880, venne realizzato il nuovo polo portuale e industriale, la Stazione Marittima, vicino alla Ferrovia. Furono costruiti i Magazzini Generali e il Cotonificio Veneziano a Santa Marta, mentre sulla Giudecca sorse il Molino e pastificio Stucky nel 1895, dopo la demolizione del convento dei Santi Biagio e Cataldo. Nel 1881, nonostante le proteste dei gondolieri e dei battellieri, fu istituito il servizio dei vaporetti, e nel 1884 fu inaugurato il servizio idrico pubblico, che sostituì i circa 7000 pozzi precedenti.

Nel 1895, il sindaco Riccardo Selvatico inaugurò la prima Biennale d'Arte, che attrasse oltre trecentomila visitatori nel 1899, dando inizio alla trasformazione dei Giardini in

⁶ G. Romanelli, *Dalle "case dei poveri" ai quartieri anni Trenta. I residui del linguaggio*, in E. Barbiana (a cura di), *Edilizia popolare a Venezia*, Electa, Milano 1983, p. 54.

una cittadella internazionale dell'arte. Il turismo, insieme allo sviluppo alberghiero e balneare del Lido, divenne un fenomeno di massa.

La nascita della nuova cultura igienista coincise con l'unificazione dell'Italia e portò a proposte di interventi all'interno della città di Venezia. Considerando il fatto che il tessuto urbano veneziano era costituito da reticoli di strade tortuose, poco areate e strette, si riteneva necessario migliorare soprattutto l'edilizia residenziale. Grazie ai piani regolatori introdotti dalla legge nel 1865, si cercò di dare una sistemata alla disposizione ubicativa degli edifici, anche in termini di espropri. Vennero realizzati altresì i piani di ampliamento che consentivano ai comuni di emanare normative volte a generare una disposizione più consona e sicura agli abitati.

Negli anni precedenti al *Piano di Restauro e Regolamentazione Edilizia* approvato nel 1886, si avviò un processo di riforma della città abbastanza esplicito. Alla fine del 1866, un gruppo di cittadini veneziani decise che la loro città doveva essere sistemata in base alle necessità del tempo, in particolare per quanto riguardava le vie di circolazione e la trasformazione degli antichi caseggiati in abitazioni più comode per la classe media.

Il *Piano di Restauro e Regolamentazione Edilizia* del 1886 prevedeva la demolizione di alcune parti del tessuto urbano, la creazione di nuove strade e la regolamentazione delle costruzioni, al fine di migliorare la circolazione e l'igiene della città. Il piano si concentrò anche sull'ampliamento dell'abitato, aprendo la strada a nuove zone edificabili. Tuttavia, queste trasformazioni generarono anche controversie e opposizioni da parte di alcuni cittadini e studiosi, preoccupati per la conservazione del patrimonio storico-artistico e l'alterazione dell'aspetto romantico di Venezia. Nonostante le critiche, la riqualificazione urbana e l'adozione di norme igieniste continuarono a essere perseguite nel corso dei decenni successivi, plasmando gradualmente il volto della Venezia moderna⁷. Durante questo periodo, Venezia stava vivendo una nuova condizione in cui stava emergendo dall'isolamento che l'aveva caratterizzata per anni. La città stava riconquistando una posizione di rilievo nel panorama italiano. Era anche un periodo in cui si stavano introducendo nuovi materiali per le costruzioni, nuove modalità di organizzazione del lavoro e l'uso di materiali

⁷ AMV, 1865-69, IX/2/67, Opere pubbliche, Strade, fs. Perché sia compilato un piano di generale sistemazione delle strade e canali di Venezia, dicembre 1866.

come il ferro e in seguito anche il cemento. Questa nuova epoca avrebbe consentito di erigere edifici con una spesa più contenuta e un'occupazione di spazio minore.

Venne effettuata una nomina per il piano di sistemazione dei canali e delle vie veneziane nel 1866 formata da nove membri in seguito alla sfida presente. Questa commissione fu incaricata di studiare un elaborato che sistemasse e presentasse i risultati dei propri studi nel minor tempo possibile. La nomina di questa commissione evidenzia la consapevolezza da parte del Municipio di Venezia dell'importanza di adeguare la città alle nuove esigenze dell'epoca, sia dal punto di vista urbanistico che da quello delle infrastrutture. L'obiettivo era quello di migliorare la viabilità e l'accessibilità della città, oltre a promuovere un'organizzazione più efficiente del territorio. Questo rappresentava un passo significativo nella direzione della modernizzazione di Venezia, consentendo alla città di affrontare le sfide e le opportunità del cambiamento in corso.

Dopo la conclusione dei lavori della commissione nel 1868 per lo studio della riforma delle vie, nei decenni successivi furono completati diversi interventi importanti nella città di Venezia. Bisognerà aspettare alcuni anni prima di vedere un vero e proprio cambiamento all'interno della città, soprattutto a causa dell'epidemia di colera che colpì l'Italia negli anni Ottanta. Nel 1885, il Sindaco di Venezia ricevette una relazione redatta dalle commissioni incaricate di valutare la situazione igienico-sanitaria dei diversi sestieri della città. La relazione si concentrava principalmente sulla densità abitativa, sull'esposizione ai venti e alla luce solare delle abitazioni, fornendo una descrizione dettagliata delle zone più critiche dei sestieri e proponendo anche demolizioni di edifici. L'obiettivo principale di questo piano era il risanamento della città attraverso la demolizione delle zone malsane, ma si prestava anche particolare attenzione al miglioramento dell'aerazione delle calli, mediante la riduzione della densità abitativa e la creazione di nuove aree per le abitazioni. Questi interventi miravano a migliorare le condizioni igienico-sanitarie della città, a promuovere la salubrità degli spazi abitativi e a favorire un'organizzazione urbana più razionale. Era evidente l'impegno di Venezia nel cercare di adattarsi alle nuove esigenze e alle nuove conoscenze nel campo dell'urbanistica e della sanità pubblica.

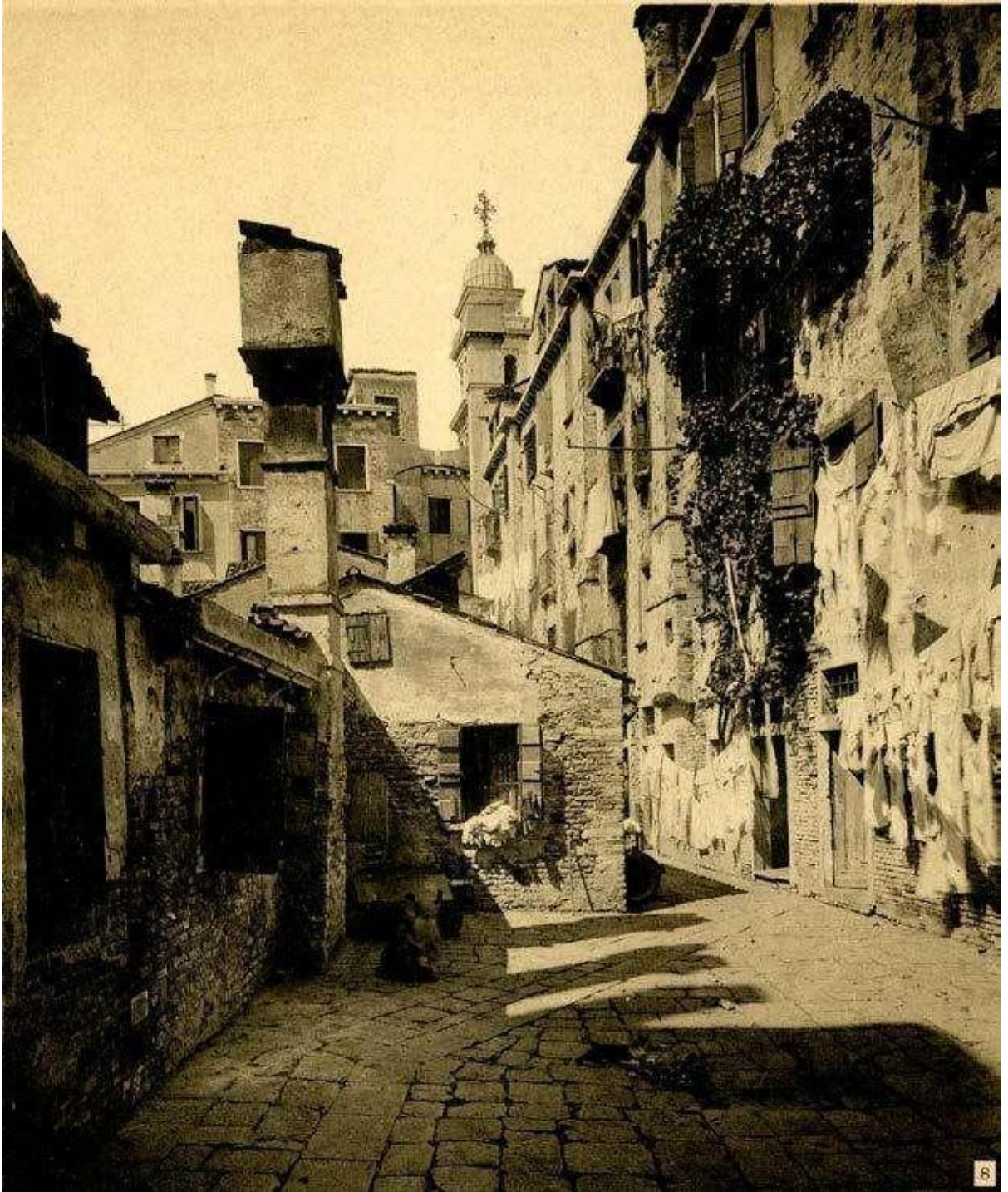


Fig 1. Corte Bosello a Sant'Antonino a Castello (Venezia)



Fig 2. Corte del Forno Vecchio a San Luca (Venezia)

Federico Berchet, personaggio fondamentale di questo periodo veneziano, fu tra i primi a sottolineare il fatto che questi cambiamenti non erano di comodità o semplice abbellimento edilizio, ma si trattava di un cambiamento nel carattere e nell'anima della città stessa⁸. Il piano fu consegnato il 10 dicembre da Forcellini per risolvere la condizione di disagio in cui si trovava la città, ma soprattutto per le zone residenziali che si trovavano allontanandosi dal centro, sempre considerando il fatto che Venezia è una città diversa da una normale città della terraferma e le calli degradate dovevano sparire perché le persone non dovevano più sacrificarsi per gli spazi mancati della città e vivere racchiusi in case insalubri⁹. I principali punti su cui si basava il piano erano proprio la salubrità e l'igiene delle persone, cercando di migliorare e correggere la viabilità soprattutto per accedere alla Ferrovia, in quanto prima l'accesso avveniva girando completamente la città. Il piano, dunque, trattava un taglio quasi completo del tessuto veneziano presente fino a quel momento e fu discusso e approvato nelle sedute del Consiglio del 27 e 29 dicembre 1886¹⁰ quasi ad un'unanimità, seppur con qualche rettifica e aggiunta di qualche nuovo intervento, con un totale di quarantadue progetti per Venezia.



Figura 3. Pianta di Venezia

⁸ AMV, 1885-1889, IX/1/29, Lavori pubblici, strade. Verbale, 25 novembre 1886.

⁹ *Ivi*, Relazione, 10 dicembre 1886.

¹⁰ *Atti* 1886, pp. 348-357, 360-367; *Opere* 1886.

1.4. Dibattiti e posizioni nella Nuova Venezia

Diverse furono i protagonisti delle discussioni in merito alle diverse trasformazioni che si stavano manifestando in città. La stessa pubblicistica non approvò inizialmente il Piano e si radicalizzò sui giornali stessi attraverso la diffusione di opuscoli volti a difendere l'immagine di Venezia, e che si radicalizzarono a tal punto da formare un vero e proprio partito dei conservatori.

Nei primi mesi del 1887, Pompeo Molmenti pubblicò il *Delendae Venetiae* in cui sottolineò come volesse cambiare l'impronta di Venezia per renderla simile alle altre città. Egli si oppone alle nuove costruzioni che cercano di mimetizzarsi con l'architettura esistente, ma che in realtà alterano l'armonia e l'equilibrio della città. L'autore sostiene che Venezia debba essere valorizzata per ciò che è, una città unica al mondo, e che il suo patrimonio artistico e culturale debba essere preservato e protetto. Secondo Molmenti, Venezia non dovrebbe cercare di essere come le altre città, ma dovrebbe essere apprezzata per la sua originalità e la sua storia, reclamando una maggiore attenzione nella gestione delle trasformazioni urbane, affinché si mantenesse un equilibrio tra lo sviluppo moderno e il rispetto per il passato. L'opera di Molmenti si inserisce in un dibattito più ampio sull'importanza della conservazione e della tutela del patrimonio storico-culturale, rispetto alla necessità di modernizzazione e progresso denunciando l'intento di cambiare l'aspetto originale di Venezia per renderla simile ad altre città¹¹.

Giacomo Boni da Roma, ma nativo di Venezia, ironizzava invece sulle nuove proposte immaginando i reperti dei palazzi distrutti sparsi nei musei del mondo poiché per lui il piano era soltanto il frutto del lavoro «messo assieme, in furia, da una squadra di bravi giovani, già esperti nel tracciare linee ferroviarie»¹².

Anche le posizioni degli insegnanti dell'Accademia di Belle Arti venivano pubblicate nei quotidiani in veste polemica, in particolare una petizione al Sindaco degli artisti e intellettuali d'Italia. Vi era un progetto in particolare che aveva destato clamore per la

¹¹ Molmenti P., *Delendae Venetiae*, in «Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti», VII (1887), p. 414; Favilla M., «*Delandae Venetiae*». *La città e le sue trasformazioni dal XIX al XX secolo*, in G. Pavanello (a cura di), *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2006, pp. 165-186.

¹² Boni G., *Il cosiddetto sventramento. Appunti di un veneziano*, Stabilimento tipografico italiano, Roma 188 1887, p. 7-14.

sua demolizione, si trattava di un palazzo gotico dei Dandolo sulla riva del Carbon, al quale avrebbero sostituito un nuovo edificio postale sul Canal grande.



Fig 4. Il Canal grande e la Riva del Carbon su cui si affaccia Ca' Dandolo

Nella maggior parte delle critiche si tratta di una demolizione del carattere e immagine della città, delle troppe demolizioni insensate giustificate da una necessità di miglioramento e risanamento della città. In contrapposizione alle critiche ricevute rispose l'ingegnere Attilio Cadel, uno dei partecipanti alla creazione del Piano di risanamento opponendosi alle posizioni che sono state prese dai conservatori, egli presentò nell'adunanza di maggio dell'Ateneo Veneto un suo intervento in cui, da

esperto “igienista“ auspicava alla scomparsa delle calli ormai degradate e impercorribili, ma soprattutto sperava si potesse presto ricostruire su quelle rovine. La questione del Piano di risanamento e miglioramento della città di Venezia generò una netta divisione tra due posizioni: da un lato c'erano i conservatori, coloro che cercavano di preservare e mantenere intatta la bellezza eterna della città; dall'altro vi erano coloro che guardavano al futuro e alle esigenze dei residenti, favorevoli all'utilizzo di metodi e soluzioni più contemporanei. Questo clima di contrasti si rifletteva nella definizione stessa del progetto come un Piano di “risanamento e miglioramento”. Tuttavia, ciò che prevaleva era la volontà di demolire edifici esistenti e allargare le calli, creando nuovi collegamenti che permettessero un migliore spostamento all'interno della città. Questa visione metteva in secondo piano la necessità di ricostruire abitazioni per far fronte alla crescita demografica. La Commissione tecnica del Ministero dell'Interno approvò solo parzialmente il Piano, con una delle ragioni che riguardava la scala di rappresentazione scelta per presentare il progetto: questa era considerata troppo ridotta e non permetteva di distinguere chiaramente tra le aree edificate e quelle da edificare, non fornendo un concetto adeguato e chiaro delle opere proposte. Questo episodio evidenzia l'importanza e la complessità delle decisioni prese riguardo alla trasformazione e al futuro della città di Venezia¹³.

In seguito al rifiuto del Piano, il consiglio si impegnò nella progettazione di una nuova proposta da attribuire a una Sottocommissione speciale¹⁴ ad esclusione del progetto per il progetto precedentemente nominato per il nuovo edificio delle Poste sul Canal grande. Su quest'ultimo progetto iniziò un dibattito¹⁵ soprattutto per la posizione in cui si trovava il palazzo e l'eventuale demolizione del palazzetto dei Dandolo, «l'avanzo di una fabbrichetta gotica con fregi bizantini»¹⁶, dalla breve facciata traforata da un doppio ordine di polifore, generò il lascito del progetto, nonostante

¹³ AMV, 1885-1889, IX/1/29, Lavori pubblici, strade, Piano di risanamento. Dispaccio ministeriale, 14 maggio 1887.

¹⁴ La Sottocommissione fu nominata il 27 novembre 1888 e chiuse i lavori il 24 marzo 1889. Ne facevano parte i membri della Commissione edilizia Antonio Contin, Guglielmo Stella e Domenico Fadiga, vedi *Relazione* 1889, pp. 59-99.

¹⁵ Singolare è la lettera di Cadel, scandalizzatosi per l'approvazione del progetto da parte del Governo, disattendendo i principi della legge per Napoli. AMV, 1885-89, IX/1/29, Lavori pubblici, strade, Piano di risanamento. Lettera aperta al sindaco di Venezia di Cadel, 4 aprile 1888.

¹⁶ *Atti* 1888, p. 186, Delibera di consiglio.

abbia avuto come idea il risanamento della zona inerente al sottoportico, compreso le celle di calle Bembo che consentivano l'accesso al teatro di San Luca¹⁷.



Fig 5. Annibale Forcellini, Atterramento case per sopprimere il sottoportico del Teatro ed ottenere l'area per erigere l'Ufficio delle R. Poste, sulla Riva del Carbon a S. Luca, 10 settembre 1887.

¹⁷ Atti 1888; Cattaneo 1888; AMV, 1885-1889, IX/1/36, Lavori pubblici, Progetto d'un nuovo fabbricato per R.R. Poste; ACS, Ministero Pubblica Istruzione (MPI), Direzione Generale Antichità e Belle arti (DGABA), Monumenti II versamento, b. 528, Venezia - Casa Dandolo.

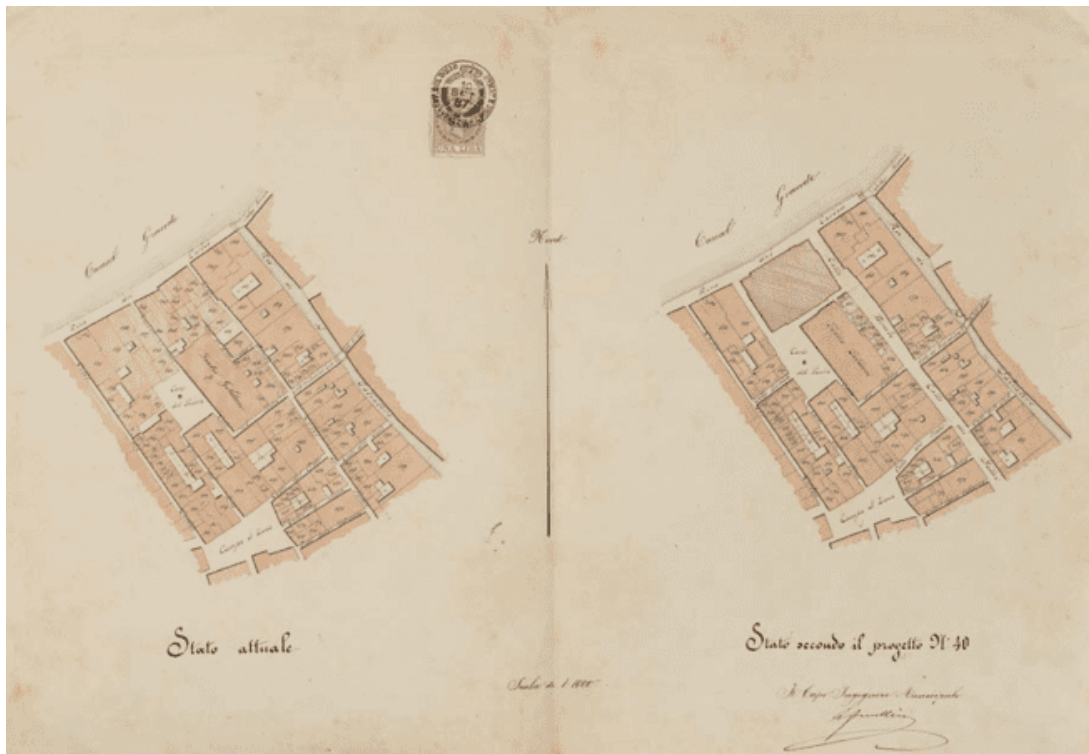


Fig 6. Annibale Forcellini, Stato attuale e Stato secondo il progetto 40.

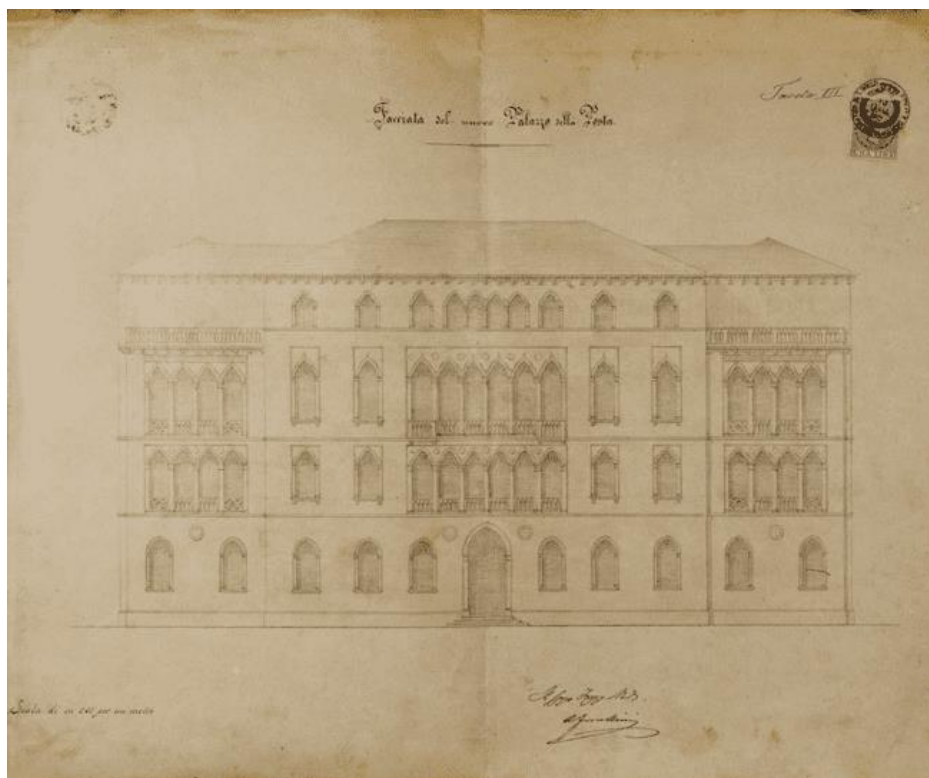


Fig 7. Annibale Forcellini, Facciata del nuovo Palazzo delle Poste, 13 giugno 1888.

1.5.Venezia e l'Oriente

In seguito all'apertura del canale di Suez (1869) e l'annessione di Venezia al Regno d'Italia susseguirono grandi aspettative e speranze nei confronti del futuro della città. Per riuscire a ritrovare un proprio elemento identitario, ma soprattutto quell'antico ruolo di *hub* commerciale si guarda soprattutto all'Oriente, elemento che ha accompagnato Venezia nella sua storia a lungo. Si trattò soprattutto di un insieme di elementi e aspetti che portarono ad un "ritorno alle origini" verso l'Oriente.

Nel 1868 venne istituito l'Istituto superiore per il Commercio (Ca' Foscari) da Luigi Luzzatti¹⁸ con l'intento di portare ad una rinascita mercantile della città, ispirandosi all'Istituto superiore di commercio di Anversa in cui lo studio affiancava alla parte teorica anche l'insegnamento pratico e lo studio delle lingue orientali. Inoltre, già nel 1857, il Consiglio comunale aveva deciso il progetto riguardo la realizzazione di una statua in onore di Marco Polo ed è anche lo stesso anno in cui Lesseps sottoscrive le azioni per la sua impresa¹⁹. Si trattò di una statua che venne affidata allo scultore Luigi Ferrari e attorno alla sua posizione iniziò una discussione riguardo al luogo più adatto da associare al ricordo del "grande viaggiatore veneziano"²⁰ tra maggio e dicembre di quell'anno.

Su questo punto troviamo anche un primo sguardo da parte di intellettuali e studiosi che iniziano in questo momento a rivolgersi verso l'Oriente, sia dal punto di vista culturale che artistico. Un primo accenno lo troviamo nell'interesse verso il progetto di restauro di un edificio venduto pochi anni prima (1838), il Fondaco dei Turchi, nello stesso periodo in cui nasce anche l'Accademia di Belle Arti. Secondo le interpretazioni proposte da Pietro Estense Selvatico, il Fondaco dei Turchi presenta diversi elementi di una fase di scambi con l'Oriente. Si tratta soprattutto di un palazzo con un valore

¹⁸ Fondata con il R.D. 6 agosto 1868, n. 4530, la scuola ebbe il sostegno finanziario della Provincia, del Comune e della Camera di Commercio di Venezia; Si vedano in proposito gli scritti di Giannantonio Paladini, *Profilo Storico dell'Ateneo*, Venezia, ed. Università Ca' Foscari, 1996; "Ca' Foscari", in *Storia di Venezia, L' Ottocento e il Novecento*, 3 voll., a cura di Isnenghi M., Fondazione Cini/Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Venezia/ Roma, 2002, Il Novecento, III , pp. 1875-1912.

¹⁹G. Zucconi, *Il rifacimento del Fondaco dei Turchi nella Venezia del secondo Ottocento*, in "Territorio", Febbraio 2014, <https://www.researchgate.net/publication/272870385>

²⁰ Si veda in Archivio Storico comunale, Venezia (d'ora in poi ACVe) X, 3, 9, 'Atti d'Ufficio 1855-59'.

monumentale che Selvatico definisce come l'unico esempio che si conservi a Venezia di una casa fondaco di età romanico-bizantina²¹.

La rinascita di questo revival neobizantino lo troviamo anche nel restauro dei mosaici della Basilica di San Marco affidato nel 1867 ad Antonio Salviati insieme a Giovanni Moro, il quale sarà accusato in seguito per i metodi utilizzati in questi restauri che distruggeva i mosaici preesistenti per rifarli totalmente, il suo operato infatti sarà attivo fino al 1878²².

Le scoperte archeologiche e l'apertura del Canale di Suez hanno avuto un impatto significativo sulla mentalità collettiva e sugli usi e costumi durante questo periodo di rinascita a Venezia. In particolare, le scoperte archeologiche hanno influenzato l'arte decorativa, che ha gradualmente guadagnato un ruolo più importante e ha iniziato a rivalutare tutti i periodi storici di produzione artistica, compreso l'antico e popolare arte del mosaico. La Basilica di San Marco ha riacquisito il prestigio che aveva ottenuto fino al XVIII secolo, diventando non solo uno spettacolo visivo ma anche oggetto di studio e ricerca artistica e di conoscenza in generale. Venezia, con la sua atmosfera unica, era il luogo ideale per esprimere la cultura neoromantica, che trovava in questa città l'ambiente più adatto per manifestarsi.

Il critico d'arte John Ruskin e i suoi viaggi a Venezia durante quegli anni furono di fondamentale importanza nella trasmissione della tradizione dei mosaici e delle opere musive nella cultura inglese del suo tempo. Si trattava di un passaggio di un patrimonio artistico che stava riguadagnando importanza in una società che cercava un elemento identitario con cui associare la nuova immagine della città. Ruskin stesso sottolineava l'importanza dell'ornamento come esigenza dell'immaginazione e come testimonianza di libertà rispetto al crescente macchinismo industriale dell'epoca moderna. Lo scrittore inglese sottolineava soprattutto il cromatismo ornamentale dei monumenti e attraverso i suoi schizzi degli ambienti veneziani e dettagli architettonico-figurativi cercava di riprodurli al meglio, in particolare della policromia delle raffigurazioni musive. *The Stones of Venice* (1851-1853) si può considerare infatti come una delle principali testimonianze dell'architettura e cultura veneziana di

²¹ P. Selvatico Estense, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni, studi per servire di guida estetica*, Ripamonti Carpano, Venezia, 1847, p. 75.

²² P. Saccardo, *Les Mosaiques de la Basilique de St Marc à Venise*, 1896, pp. 73-74

questi decenni. Inoltre, le sue osservazioni che ha approfondite nei diversi viaggi a Venezia negli anni sono state raccolte nel saggio *History of Christian Art*, che pubblicò nel 1847, mentre in *The Seven Lamps of Architecture*, scritto e illustrato tra il novembre 1848 e l'aprile 1849, vi è una descrizione dettagliata degli elementi scultorei della Basilica di San Marco che vengono confrontate con forme naturalistiche come nubi, montagne, alberi, etc., insistendo sulla luce che si creava grazie agli ornamenti bizantini, ed esaltando l'irregolarità dei disegni medievali.

Questo periodo di rinascita a Venezia è stato caratterizzato da una riscoperta e rivalutazione delle arti decorative, in particolare del mosaico, che hanno contribuito a ridefinire l'identità culturale della città e a riacquistare il suo prestigio artistico nel contesto internazionale.

1.6. Letture e posizioni dell'Orientalismo veneziano

Nell'opera di Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Gian Antonio Selva, intitolata *Le Fabbriche più cospicue di Venezia* pubblicata tra il 1815 e il 1820, la Basilica di San Marco viene considerata e proposta come un esempio di sintesi tra Oriente ed Occidente nell'arte veneziana. Questa interpretazione è anche accolta da Giannantonio Moschini (1773-1840), che fa riferimento all'abside di Murano e alla chiesa di Santa Fosca, ma si oppone alla tesi di Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Angicourte nella sua opera *Histoire de l'Art par le Monuments depuis sa décadence au iv siècle, jusqu'à on renouvellement du xvi, pour faire suite à cette de Winckelmann* (Parigi, 1810, tradotto in italiano nel 1824). Nella tavola successiva, l'autore illustra con prospetti e planimetrie la transizione dall'architettura tardo-romana a quella bizantina e araba nel Medio Oriente, seguendo un filo conduttore ancora influenzato dal pregiudizio estetico della decadenza del mondo classico. La tavola rappresenta la diacronia dell'architettura moresca europea, includendo la Moschea di Cordova, la Zisa di Palermo e, per concludere, l'Alhambra²³.

²³ Nel catalogo dei libri posseduti da Cicognara (Pisa, 1821) il d'Agincourt occupa il primo posto, anche se il possessore critica «la piccola dimensione delle figure, e l'inesattezza dei disegni».



Fig. 8. Pomposa, part. Del portico della chiesa abbaziale, sec. XI.



Fig. 10. Constantinopoli, chiesa meridionale di Lips, sec. XIII

Nella lettura di Ruskin, Venezia offre un'alternativa diretta e precisa al gotico nordico, ma allo stesso tempo crea un'alternativa anche alle tendenze artistiche che si stavano sviluppando a livello nazionale in Italia. In tal senso si tendeva a considerare l'architettura romanica come una continuità tra l'antichità e il Rinascimento, posizione completamente opposta a quella di Ruskin. Questa visione nazionale trova anche un esponente nel campo politico-culturale, come Vincenzo Gioberti, il quale sosteneva l'uso dell'arco a tutto sesto e la monumentalità orizzontale, vedeva i liberi Comuni come eredi di Roma e intravedeva presagi risorgimentali.

Nonostante le divergenze tra la visione di Ruskin e quella di Gioberti, si può dire che a Venezia queste due prospettive si sposano quasi perfettamente, creando un contesto unico in cui si mescolano elementi dell'architettura gotica, del Romanico e della

tradizione veneziana, con implicazioni sia artistiche che culturali²⁴. Nella visione di Ruskin, Venezia rappresentava la migliore espressione dell'architettura bizantina ed era considerata il simbolo di questa tradizione. Ruskin vedeva una dualità tra Venezia, che rappresentava la parte artistica e simbolica del Bizantino, e il Gotico, che impersonificava la parte del Lavoro. Questa dualità si completava e si equilibrava. Anche Cicognara, Diedo e Selva condividevano il simbolismo bizantino di Venezia, soprattutto dal punto di vista architettonico, in quanto rappresentava perfettamente la parte artigianale dell'arte. La teoria orientalista delle *Fabbriche*, proposta da Cicognara, Diedo e Selva fu ripresa da Pietro Estense Selvatico nel suo lavoro, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri* del 1847. Selvatico confrontava Santa Fosca a Torcello con gli elementi architettonici arabi del Cairo e della Sicilia, prendendo spunto dalle illustrazioni di Pascal Coste in *Architecture Arabe*. Egli affrontò anche la questione degli influssi orientali sugli antichi edifici della Laguna di Venezia nel suo lavoro, *L'architettura araba e l'influenza sua su quella della Spagna e dell'Italia, e in particolare sulla veneta*, del 1856. Egli descrisse dettagliatamente l'architettura araba in un contesto storico e geografico, passando dalla Zisa arabo-normanna all'Alhambra. Selvatico polemizzò con i "neoclassicisti" che non volevano studiare lo stile moresco, identificato con l'architettura mamelucca del Cairo e lo stile ottomano del XVI secolo. Al contrario, Selvatico sostenne che gli studenti architetti avrebbero potuto trovare nell'architettura araba un'enciclopedia dell'ornamento geometrico astratto e del colore.

Pietro Estense Selvatico attribuì all'influsso dell'architettura araba la caratteristica della trasparenza dei piani inferiori del Palazzo Ducale di Venezia, che si differenziavano dalla chiusura delle sale di governo. Secondo lo studioso, i primi segni di questa "seconda maniera" architettonica potevano essere osservati nelle parti più recenti della Basilica di San Marco, come nell'arco di Sant'Alipio e nella porta dei Fiori. Inoltre, Selvatico avanzò l'ipotesi che l'arco inflesso o mistilineo fosse un motivo indiano trasmesso dagli arabi o direttamente adottato dai veneziani in India. Questa suggestione rifletteva l'interesse di Selvatico per gli influssi orientali sull'architettura veneziana e il suo desiderio di esplorare le connessioni culturali e stilistiche tra

²⁴ Bernabei F., *Venezia roman(tica e gotica, Artibus et Historiae*, 1986, Vo. 7, No. 13 (1986), p. 115.

l'architettura araba e quella veneziana²⁵. Inevitabilmente l'interesse orientalista di Selvatico passa nei suoi allievi. Nel 1865 Selvatico faceva ritorno a Venezia. Da studi e rilievi e da impressioni di viaggio trasse il volume *Ricordi di Architettura orientale*, pubblicato tra il 1871 e il 1874; ad esso Selvatico riservò particolare attenzione scrivendo il saggio *Relazione... sui Ricordi di Architettura orientale* (Venezia, 1874). Questo studioso ed autore è considerato uno dei primi in Italia ad applicare il concetto della dialettica hegeliana ai concetti di stili architettonici come il bizantino e il romanico, che fino ad allora erano considerati in modo rigido e astratto. Selvatico introduce una sequenza stilistico-cronologica che segue la dialettica della tesi, antitesi e sintesi nel passaggio dall'architettura antica a quella tardo-medievale. Nel contesto veneto-bizantino dell'Alto Adriatico, Selvatico applica questa interpretazione del processo storico-architettonico. La sua attività di conservatore si fonde perfettamente con quella di studioso, ma lascia ad altri il compito di intervenire nelle fasi di restauro secondo linee interpretative definite. Un esempio significativo di restauro realizzato durante il periodo di Selvatico è la facciata del Fondaco dei Turchi. Questo edificio è considerato l'unico esempio a Venezia di una casa fondaco di età romanico-bizantina, e il suo restauro rappresenta un importante intervento nel preservare e valorizzare l'architettura storica della città²⁶. Selvatico osserva che le merlature presenti ricordano la moschea Tulun del Cairo; nota anche che queste merlature sembrano riflettere lo stile architettonico adottato nei paesi controllati dai Califfi Fatimiti d'Egitto tra il 901 e il 1171²⁷.

Sulle orme di Selvatico, Agostino Sagredo assegna al Fondaco l'importante ruolo di testimone per quel che concerne gli scambi con l'oriente. Secondo il suo pensiero e l'architettura era basata su un mix di modelli di stampo orientale, in quanto «[...] c'è del bizantino, dell'antico e dell'arabo»²⁸. Nonostante ciò, a restauro effettuato, tutto quello che sarebbe dovuto divenire per Selvatico come il «quarto monumento cittadino» è identificato in un compimento di una serie di ristrutturazioni: all'interno

²⁵ Ivi, pp. 46-47.

²⁶ P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni, studi di P. Selvatico per servire di guida estetica*, Ripamonti Carpano, Venezia, 1847, p. 75.

²⁷ Chirtani L., Selvatico P. (a cura di), *Le Arti del Disegno in Italia. Storia critica*, 2 voll., Milano, Vallardi 1871, II Il Medio Evo, p. 139. La descrizione si trova nella parte dedicata all'*Architettura e scultura italo-bizantina*.

²⁸ A. Sagredo, F. Berchet, *Il Fondaco dei Turchi*, cit. p. II.

dei corsi di restauro l'idea che aveva l'artista e che sarebbe dovuta diventare un modello da seguire, è andata nella direzione opposta. A dimostrazione di quanto affermato nessuno identifica quel tassello decisivo dell'identità veneziana all'interno della facciata marmorea.

CAPITOLO SECONDO: GLI STUDI E I RESTAURI OTTOCENTESCHI DI FONDACO DEI TURCHI, SAN MARCO E SANTI MARIA E DONATO A MURANO

2.1. Il Fondaco dei Turchi

L'ottica con cui l'epoca bizantina è stata valutata nell'ambito storico-artistico si è differenziata significativamente dal suo corrispettivo letterario. Questa ricchezza di spunti, in larga parte attribuibile alle indagini condotte da Pietro Selvatico e Camillo Boito, fu centrale nel ridefinire il panorama artistico dell'epoca. A partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, questi due eminenti studiosi intrapresero un'analisi approfondita dei monumenti presenti a Venezia e Padova, proponendo una reinterpretazione del loro significato nell'ambito del passaggio dall'antichità al Medioevo. Parallelamente, cominciarono a indagare le possibili relazioni intercorrenti tra l'Occidente latino e l'arte orientale, contribuendo in tal modo a una comprensione più precisa e articolata della produzione artistica dell'epoca bizantina.

In particolare, Pietro Selvatico svolse un ruolo di primo piano nell'assegnare un contesto temporale accurato all'arte bizantina, riconoscendone il ruolo cruciale di elemento di transizione tra l'arte tardoantica e il periodo gotico. Questo importante contributo si manifestò chiaramente nelle guide delle città di Padova e Venezia, concepite da Selvatico tra la metà del XIX secolo e la fine degli anni Sessanta. Attraverso tali opere, Selvatico evidenziò non solo una solida competenza in termini cronologici, ma anche una profonda comprensione degli elementi stilistici distintivi dell'arte bizantina. A titolo di esempio, mentre esaminava Palazzo Onesti a Padova, Selvatico identificò alcuni capitelli come rappresentativi di uno "stile arabo" (individuato tramite l'uso del corsivo da parte dell'autore). Questa tesi fu ulteriormente rafforzata attraverso il confronto con altri esempi locali riconducibili all'arte bizantina, come quelli riscontrabili presso la Basilica di San Marco a Venezia o i capitelli impiegati nel sostegno del muro dell'abside nella chiesa di Santa Sofia a Padova. Queste analogie stilistiche mettono in evidenza la presenza di elementi caratteristici

dell'arte bizantina all'interno dei contesti locali, consolidando così la prospettiva di Selvatico e Boito sulla diffusione e l'influenza di questo stile nella regione²⁹.

L'accurata comprensione dell'arte bizantina emerge attraverso l'analisi effettuata nella guida veneziana, il cui prestigio fu notevolmente arricchito dalla competenza di Pietro Selvatico. All'interno di quest'opera, Selvatico esamina attentamente il tesoro conservato nella Basilica di San Marco, con particolare attenzione alla presenza di una ricca collezione di manufatti orafi che adornano diverse opere d'arte di chiaro stampo bizantino. Ciò che conferisce significativa rilevanza a questa trattazione è il fatto che Selvatico non si limita a una mera disamina stilistica, bensì offre una meticolosa attribuzione cronologica delle opere, delineando così un quadro temporale completo e articolato.

In contrasto con la prospettiva di Selvatico, Camillo Boito adotta un approccio interpretativo dissimile in merito allo stile bizantino, soprattutto nella sua incarnazione veneziana, considerandolo come una manifestazione locale di un più ampio fenomeno artistico, ovvero l'arte romanica. Nel suo trattato intitolato "Architettura del Medioevo in Italia," Boito dedica un capitolo specifico all'architettura veneziana, servendosi dei restauri eseguiti nella Basilica di San Marco come chiave di lettura per esplorare la chiesa e gli elementi decorativi che la compongono. Attraverso il racconto delle vicende storiche e delle fasi costruttive dell'edificio, Boito sottolinea che l'"organismo esterno del tempio" non può essere etichettato come bizantino, bensì come lombardo. Egli attribuisce il carattere bizantino dell'edificio a influenze romaniche, mettendo in luce il contributo degli interventi successivi promossi dai dogi veneziani, motivati dall'"amore per la sontuosità" e dall'interesse crescente per gli ornamenti orientali. In conclusione, Boito interpreta lo stile bizantino riscontrato nella Basilica di San Marco come il risultato della convergenza di influenze romaniche e orientali, legate alle successive modifiche apportate dai dogi veneziani³⁰.

L'analisi dell'arte bizantina condotta da Giuseppe Gerola differisce notevolmente dall'approccio di Camillo Boito. Mentre Boito identificava lo stile bizantino prevalentemente attraverso gli elementi decorativi, in particolare i mosaici, Gerola

²⁹ Selvatico P., (1869), *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Sacchetto, Padova, pp. 244-245.

³⁰ C. Boito, *Architettura del Medioevo in Italia: con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milano, Ulrico Hoepli, 1880, p. XVI.

concentrava la sua attenzione sulla struttura architettonica delle basiliche bizantine, sottolineando che questa rimaneva sostanzialmente invariata rispetto all'era tardoantica. Tuttavia, entrambi gli studiosi concordavano nel riconoscere l'arcaismo delle strutture architettoniche bizantine, pur evidenziando una continua evoluzione negli elementi decorativi, tra cui spiccavano il mosaico, le lesene e gli archetti pensili. Nonostante le divergenze interpretative rispetto all'approccio di Boito, i contributi di Gerola testimoniano chiaramente che l'interesse per l'arte bizantina si estendeva oltre i confini della laguna veneziana, giungendo a coinvolgere la città di Ravenna, riconosciuta come uno dei principali centri dell'arte musiva di epoca bizantina. Questo interesse si materializzò nel corso del XIX secolo con la creazione del Museo Civico Bizantino di Ravenna, un'iniziativa promossa dallo scultore Enrico Pazzi negli anni Ottanta. È rilevante sottolineare che, sebbene Ravenna fosse profondamente permeata dall'influenza bizantina, Venezia, anch'essa un importante centro per l'arte bizantina, non intraprese una simile iniziativa, nonostante la presenza di numerose testimonianze artistiche in questo stile. Questa differenza potrebbe essere ricondotta al fatto che a Venezia le manifestazioni artistiche in stile bizantino coesistevano con altre influenze e stili, come l'architettura gotica. Di conseguenza, a Venezia potrebbe non esserci stata la medesima necessità o opportunità di istituire un museo specificamente dedicato all'arte bizantina, a differenza di quanto accaduto a Ravenna.

Il Fondaco dei Turchi costituisce un esempio emblematico di studio, conservazione e restauro, lungo un arco temporale considerevole che si estende dal decennio 1840 fino agli anni 1870. Nel 1840, l'autorità comunale di Venezia intraprese una forma iniziale di preservazione, principalmente concentrata sulla tutela della facciata prospiciente il Canal Grande. Tuttavia, l'anno successivo, fu emesso il consenso per l'eliminazione delle parti retrostanti dell'edificio³¹. Nel trattato pubblicato nel 1847, Pietro Selvatico riconobbe la singolarità straordinaria della facciata principale del Fondaco dei Turchi, caratterizzata da una notevole commistione di influenze orientali. Selvatico identificò chiaramente le influenze bizantine come un filtro attraverso il quale passavano elementi provenienti da culture più remote, in particolare quella araba. In veste di

³¹ Nel gennaio del 1840, da parte della Commissione permanente di Architettura e ornamento presso l'Accademia di Belle arti, è stabilita la intangibilità della facciata, definita "unica nel suo genere". Si veda in ACVe, X, 1, 39 'Atti d'Ufficio 1840-44'.

massima autorità in materia di architettura a Venezia, Selvatico colloca il Fondaco dei Turchi tra le principali attrazioni della città, accanto alla Basilica di San Marco e alla Chiesa di San Donato.

La storia del Fondaco dei Turchi è intrinsecamente complessa e va oltre il suo nome. L'edificio fu eretto nel 1227 dalla famiglia Pesaro e subì successivamente numerosi interventi di ristrutturazione, ricostruzione ed espansione nel corso dei secoli. Nel 1381, l'edificio passò sotto il controllo della Repubblica di Venezia e fu successivamente ceduto a Nicolò V D'Este come ricompensa per la sua lealtà durante la guerra di Chioggia. Nel XVI secolo, il palazzo ospitò temporaneamente la rappresentanza diplomatica dell'Impero spagnolo. Solo nel 1621, l'ex-palazzo Pesaro fu designato come luogo di commercio per i mercanti turchi, i quali lo utilizzarono fino al 1838, quando fu convertito in un deposito esclusivo di tabacco. Nonostante le sue molteplici funzioni nel corso dei secoli, il complesso del Fondaco dei Turchi ha avuto un ruolo marginale sia nell'iconografia che nella topografia della città di Venezia³².

La complessa storia del Fondaco dei Turchi ha suscitato diverse denominazioni suggestive, quali "residenza dei duchi di Ferrara" o "sede degli inviati spagnoli", ciascuna delle quali richiama scenari architettonici e contesti storici distinti nell'evoluzione di Venezia. Tuttavia, l'appellativo "Fondaco dei Turchi" possedeva un notevole potere evocativo, specialmente in relazione alla proiezione di Venezia verso il Mediterraneo orientale. Va notato che questa denominazione faceva riferimento esclusivamente all'ultima fase della lunga storia dell'edificio e non rifletteva l'architettura originaria come individuata da Selvatico. Pertanto, sebbene la denominazione "Via Ottomana" fosse stata selezionata per rappresentare questa fase, essa non corrispondeva cronologicamente alla fase architettonica oggetto di "ripristino" dell'edificio. In altre parole, gli elementi architettonici orientali distintivi dell'edificio e il suo carattere di "edilizia civile delle origini", come individuato da

³² Jean-François Chauvard ne ha sottolineato il carattere "non-cristallizzante" che il Fondaco non è stato in grado di esercitare rispetto all'intorno urbano. Si veda, al proposito, "*Scale di osservazione e inserimento degli stranieri nello spazio veneziano tra XVII e XVIII secolo*", in Calabi D., Lanaro P. (a cura di), *La città italiana e i luoghi degli stranieri: 14.-18. secolo*, Laterza, Roma-Bari, 1998, pp. 85-107.

Selvatico, appartenevano principalmente al periodo iniziale, quando l'edificio era noto come palazzo Pesaro.

Per affrontare la dissonanza tra la storia e l'architettura del Fondaco dei Turchi, fu necessario un approccio bifocale che separasse queste due dimensioni per un'analisi accurata. Nel 1860, questa sfida fu affrontata attraverso la collaborazione di due studiosi, Sagredo e Berchet, i quali produssero una monografia dedicata al Fondaco dei Turchi. Questa monografia rappresentò una fusione di due contributi distinti: da un lato, si trovava la memoria scritta da Federico Berchet nel 1858, e dall'altro, si annoverava la conferenza presentata da Sagredo all'epoca.

L'approccio di Sagredo si concentrava principalmente sulla successione degli eventi storici e sui vari proprietari che si succedettero nel corso dei secoli all'interno dell'edificio, offrendo così una narrazione storica completa. Dall'altra parte, Berchet focalizzò la sua attenzione esclusivamente sulla facciata dell'edificio, definita come "arabo-bizantina", trascurando gli sviluppi architettonici successivi. Seguendo l'interpretazione di Selvatico, Berchet assegnò al Fondaco dei Turchi il ruolo di testimone di un periodo caratterizzato da intensi scambi culturali con l'Oriente vicino. Egli sostenne che l'architettura del Fondaco dei Turchi fosse il risultato di una fusione di influssi orientali, identificando elementi bizantini, antichi e arabi come componenti fondamentali di questa commistione stilistica.

Nonostante le attuali condizioni di stato di degrado, l'edificio del Fondaco dei Turchi mantiene la sua unicità nell'ambito dell'architettura civile veneziana, come già sottolineato nella Guida del 1847. Tuttavia, Berchet va oltre la sua funzione puramente testimoniale e il suo carattere originale, sostenendo che pochi altri edifici in Italia possano vantare la medesima rilevanza storico-artistica. Per comprenderne appieno questa affermazione enfatica, è necessario fare riferimento a una serie di giudizi e definizioni espresse in precedenza da Selvatico con autorità scientifica riguardo al ruolo che il Fondaco dei Turchi potrebbe svolgere nella sequenza storico-architettonica, non solo a Venezia ma anche in un contesto più ampio.

Secondo Berchet, l'analisi dell'edificio costituisce soltanto un punto di partenza per delineare le linee guida di un possibile progetto che si rifaccia ai parametri precedentemente definiti dall'autore del trattato "Sulla architettura e sulla scultura in Venezia". Berchet, sebbene non vi siano più evidenze tangibili, sottolinea l'importanza

di ripristinare i corpi laterali dell'edificio, che conferivano all'intera struttura una conformazione simile alle case bizantine. Per giustificare questa scelta, Berchet fa riferimento alla Pianta prospettica di De Barbari del 1500 e alle descrizioni tardo-cinquecentesche fornite da Francesco Sansovino. Inoltre, insiste sulla necessità di ricostruire la merlatura in stile arabeggiante e auspica che l'intera facciata rivolta sul Canal Grande sia nuovamente rivestita con lastre di marmo, preservando così l'aspetto originale dell'edificio.

2.1.1. Il nuovo museo civico

Negli anni Cinquanta, si è assistito a un crescente interesse per il Fondaco dei Turchi, che, ormai ridotto a un rudere, ha attirato l'attenzione in modo significativo. A motivazioni ideologiche e artistiche già esistenti si è aggiunto un ulteriore elemento: la necessità di espandere gli spazi destinati alle collezioni civiche, che attualmente trovano alloggio nel contiguo palazzo Correr³³.

In precedenza, la donazione del Palazzo Correr aveva consentito al Municipio di stabilire una sede per il museo locale e di ospitare la quadreria. Tuttavia, l'idea di utilizzare Ca' Foscari per tale scopo era stata definitivamente accantonata. Negli anni Quaranta e Cinquanta, ulteriori donazioni, in particolare quella della collezione Zoppetti, si aggiunsero alle collezioni preesistenti, sebbene queste ultime riguardassero principalmente beni mobili. Di conseguenza, emerse la prospettiva di creare un continuum museale che comprendesse sia il Palazzo Correr che il Fondaco dei Turchi ricostruito. Questa concezione si rivelò determinante per procedere all'acquisizione e al restauro dell'edificio in stato di degrado, nonostante le considerevoli spese implicite. È risaputo quanto sia fondamentale considerare con attenzione l'urbanistica come criterio di selezione per un museo civico, soprattutto nell'ambito dell'Ottocento, epoca in cui numerose città italiane riflettevano sulle proprie origini e storia. L'idea di unificare il Palazzo Correr e il Fondaco dei Turchi all'interno di un continuum museale congiunto contribuì a consolidare l'identità culturale e a valorizzare la storia e l'arte di Venezia³⁴.

Dopo l'acquisizione del Fondaco dei Turchi nel maggio 1859, l'Amministrazione Comunale di Venezia prese la decisione ufficiale di iniziare i lavori di ricostruzione nell'estate del 1863. Il progetto esecutivo fu completato all'inizio del 1862, ma la complessità di un possibile ampliamento in diverse direzioni ritardò la definizione del piano definitivo. Furono prese in considerazione opzioni di estensione sia sul retro del Fondaco che lungo il Canal Grande, sfruttando spazi adiacenti al Palazzo Correr. La fase iniziale del processo, che includeva operazioni di consolidamento e la rimozione

³³ Bollettino del Museo Correr, *“Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane”*, n.1-4. XXX nuova serie (1986).

³⁴ Zucconi G., (2011), *I musei civici tra identità locale e nazionale nel Veneto annesso all'Italia*, in *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia, 1861-1911*, cat. mostra a cura di Mangone F., Tampieri M.G. (Roma, aprile-luglio 2011), Paparoedizioni, Napoli, pp. 219-225.

di modifiche precedentemente apportate, si svolse tra il 1863 e il 1866. La fase principale dell'intervento ebbe luogo tra il marzo 1866 e il maggio 1869, dopo un prolungato contenzioso con il Comune e la firma di un nuovo contratto nel febbraio 1866. Gli appaltatori incaricati furono Spira e Cadel, con Spira come impresario e Cadel in veste di lapidario; quest'ultimo svolse un ruolo predominante nella gestione delle attività lavorative.

Nonostante l'oneroso investimento nella ristrutturazione, principalmente concentrata sulla facciata rivolta al Canal Grande, l'inaugurazione del Fondaco dei Turchi si tenne nel giugno del 1869. Tuttavia, la limitata estensione dell'area disponibile comportò l'impossibilità di destinare nuovi spazi museali, come originariamente previsto. Per affrontare questa sfida, Federico Berchet avanzò la proposta di erigere un secondo edificio o galleria connesso al Fondaco mediante un passaggio sopraelevato. Questa nuova struttura avrebbe sostituito il Palazzo Correr e altre annesse, replicando gli stessi elementi architettonici della facciata preesistente. La proposta di Berchet avrebbe generato un fronte lungo il Canal Grande di quasi cento metri, benché suscitasse incertezze riguardo alla sua fattibilità pratica. Tuttavia, in quel periodo, il progetto fu seriamente considerato come un'opzione per fornire una sede adeguata al Museo Civico. Una ricostruzione tridimensionale recentemente sviluppata da studenti della facoltà di Ingegneria Civile di Padova mette in evidenza chiaramente le straordinarie dimensioni di questa proposta.

La discussione suscitata nel 1870 da tali proposte riflette un significativo cambiamento di sensibilità che si è verificato nel corso degli ultimi centocinquanta anni. In quell'epoca, l'idea di un imponente fronte lungo il Canal Grande di cento metri non ha incontrato opposizione, il che evidenzia un mutamento nelle prospettive e nelle valutazioni estetiche nel corso del tempo.

2.1.2. Il completamento del Fondaco

Sono due i fattori preminenti che contribuiscono alla respinta della proposta radicale di ampliamento del Fondaco dei Turchi. Inizialmente, si assiste al graduale distacco di Federico Berchet, artefice e sostenitore entusiasta del progetto, il quale cede il suo incarico e lascia il timone nelle mani dell'Ingegnere Capo dell'Ufficio Tecnico del Municipio, Giuseppe Bianco, incaricato della supervisione delle operazioni. Successivamente, il progetto esecutivo viene redatto da Enrico Trevisanato. Nel corso degli anni, Berchet assume la responsabilità dell'Ufficio Regionale d'Arte, il quale in seguito si trasformerà nella Sovrintendenza ai Monumenti quando verrà istituita negli anni Ottanta del XIX secolo, spiegando così la sua rimozione dalla direzione diretta dei lavori. Tuttavia, nel 1871, si assiste a un nuovo sviluppo che apre una prospettiva per risolvere la situazione: il Comune acquisisce l'opportunità di acquisire i magazzini retrostanti il Fondaco dei Turchi, fornendo una soluzione alle limitazioni di spazio precedentemente riscontrate.

Il Comune si affretta ad acquistare questi magazzini nel settembre dello stesso anno. Questo nuovo spazio disponibile consentirà di ampliare e adattare le aree espositive del museo in modo più adeguato, superando così la limitata superficie originaria del Fondaco dei Turchi e risolvendo il problema della mancanza di spazio per esporre adeguatamente le opere d'arte³⁵. Con l'acquisizione dei magazzini retrostanti il Fondaco dei Turchi, si abbandona definitivamente l'idea di un'espansione frontale lungo il Canal Grande e si opta invece per un'espansione verso l'interno dell'isolato. Si delinea così la forma quadrilatera dell'attuale complesso, nonostante la sua configurazione iniziale fosse molto diversa. Nel frattempo, vengono completati i lavori di costruzione ed è durante questa fase che l'assistente al cantiere, Annibale Marini, realizza un rilievo estremamente accurato del complesso così come è stato trasformato negli anni Sessanta. Molte delle tavole pubblicate successivamente nei saggi e negli articoli riguardanti la ricostruzione del Fondaco si basano su questo rilievo, piuttosto che sul progetto originale di Berchet.

³⁵ ACVe, IX, 7,1 'Atti d'Ufficio 1870-74', la minuta dell'Adunanza del 7 ottobre 1871, nella quale si annuncia l'avvenuto acquisto da parte del Comune de "i Magazzini adiacenti al Fondaco": il venditore è sempre Busetto Petich, già proprietario anche della parte prospiciente il Canal Grande.

Il Comune di Venezia procede tempestivamente all'acquisizione di tali magazzini nel mese di settembre dello stesso anno. Questo incremento di spazio consente una revisione e una riconfigurazione più adeguata delle aree espositive del museo, superando così le restrizioni imposte dalla limitata superficie originaria del Fondaco dei Turchi e risolvendo la carenza di spazio per una presentazione ottimale delle opere d'arte. Con l'acquisizione dei magazzini retrostanti il Fondaco dei Turchi, si abbandona definitivamente l'idea di un'estensione frontale lungo il Canal Grande, optando invece per una crescita all'interno dell'isolato. Questa scelta definisce la configurazione attuale, caratterizzata da una pianta quadrangolare, nonostante le notevoli differenze rispetto alla struttura originaria. Nel frattempo, i lavori di costruzione vengono portati a termine e in questa fase, Annibale Marini, assistente di cantiere, realizza un rilievo estremamente dettagliato del complesso così come è stato modificato negli anni Sessanta. Molte delle illustrazioni successivamente pubblicate in articoli e scritti dedicati alla ricostruzione del Fondaco si basano su questo rilievo, anziché sul progetto originale di Berchet.

Le due nuove ali integrate nel complesso del Fondaco dei Turchi videro un iter di progettazione che comprendeva inizialmente una proposta dell'Ufficio Tecnico, seguita da un secondo schema elaborato da Berchet, il quale tuttavia non ottenne l'approvazione della Commissione Comunale. Infine, nel gennaio del 1873, fu approvato un terzo progetto che definì la configurazione definitiva del Fondaco dei Turchi. Questo processo fu accompagnato dalla redazione di tavole dettagliate, curate da Trevisanato, che ottennero il via libera nel mese di aprile dello stesso anno. L'espansione fisica del Fondaco dei Turchi fu realizzata dopo diversi ripensamenti e correzioni, e il progettista originale dell'opera preesistente potrebbe non aver rivendicato la responsabilità di questa estensione. La fase di ampliamento fu completata in breve tempo, tra il 1884 e il 1887, consentendo per la prima volta l'aggregazione delle collezioni civiche in un unico luogo. Oltre alla quadreria, risultato di molteplici donazioni, furono trasferite nel nuovo edificio anche la gipsoteca, la biblioteca e le collezioni speciali, che comprendevano bronzi, maioliche, armi, vetri e strumenti musicali. In aggiunta, vennero conservate le cosiddette "memorie nazionali", costituite principalmente da cimeli patriottici associati al periodo della rivoluzione del 1848, con particolare enfasi su Daniele Manin. Gran parte di queste opere aveva

origine nel Palazzo Correr, che continuò a fungere da denominazione generale per l'intero complesso delle collezioni civiche e a operare come Museo del Risorgimento fino alla sua definitiva chiusura.

Il processo di trasferimento delle collezioni nel nuovo edificio fu un processo graduale che comportò variazioni di prospettiva e progettazioni legate ai musei tematici. Un momento cruciale si ebbe nel 1884, quando le collezioni artistiche furono consolidate nella nuova sede del Fondaco dei Turchi. Nel 1886, si assistette alla creazione della seconda ala, segnando una fase di ripresa nella costruzione dopo un periodo di crisi causato dalla carenza di finanziamenti. Nel 1887, i lavori furono finalmente completati, ma la storia del Fondaco dei Turchi non si concluse con la sua inaugurazione.

Dopo venticinque anni, le collezioni del Museo Civico furono trasferite in Piazza San Marco, nelle Procuratie Nuove, dove ancora oggi sono ospitate. Al Fondaco dei Turchi rimasero solo le sezioni relative alla storia naturale e alcune collezioni tematiche. L'idea di far diventare il Fondaco il fulcro di un'identità cittadina ritrovata andò gradualmente svanendo prima ancora del trasferimento delle collezioni nella nuova sede del Museo Civico.

Nonostante Federico Berchet avesse per lungo tempo accarezzato questa idea, supportato dall'autorevole conferma di Pietro Selvatico, il Fondaco dei Turchi perse il suo significato ideologico. Venezia non aveva più bisogno di legittimazioni orientaliste e si integrò stabilmente nelle partnership con il Levante, favorite dall'incremento del commercio e dei flussi di traffico. Nel panorama letterario, il monumento con influenze orientali assunse una posizione marginale, se non addirittura negativa. Le guide, come quella curata da Lorenzetti, riservarono solo brevi descrizioni al Fondaco. Per gli esperti di restauro architettonico, ciò che Pietro Selvatico aveva considerato il "quarto monumento cittadino" fu reinterpretato come un esempio di interventi arbitrari³⁶.

Il progetto iniziale di Federico Berchet, che contemplava l'espansione della palizzata per una lunghezza di 100 metri, comprendendo sia il "vecchio" che il "nuovo" Fondaco dei Turchi, mette in evidenza una netta contrapposizione tra la sensibilità dell'epoca in cui fu concepito e quella contemporanea. Ciò che appariva plausibile o persino

³⁶ Torsello P. (1985), *Restauro architettonico: padri, teorie, immagini*, FrancoAngeli, Milano, p. 95.

accettabile in quel contesto storico sarebbe oggi considerato un grave affronto al panorama visivo del Canal Grande e all'integrità architettonica di Venezia nel suo complesso.

La facciata in marmo del Fondaco dei Turchi non viene più riconosciuta come elemento architettonico di primaria rilevanza, come aveva enfatizzato Pietro Selvatico negli anni Quaranta del XIX secolo, e che Berchet aveva cercato di valorizzare nei decenni successivi. La sensibilità contemporanea nei confronti della tutela del patrimonio storico e della preservazione dell'aspetto tradizionale di Venezia ha portato a una significativa rivalutazione dell'impatto visivo e dell'integrità architettonica delle strutture affacciate sul Canal Grande.

Oggi, viene data massima priorità alla conservazione dell'aspetto originale di Venezia e alla salvaguardia del suo unico paesaggio urbano. Pertanto, l'idea di estendere la palizzata per includere entrambi i Fondaci dei Turchi non sarebbe più accettata, in quanto minerebbe l'armonia e l'integrità dell'ambiente circostante. Questo mutamento nella percezione e nella sensibilità nei confronti del patrimonio architettonico e storico nel corso del tempo è emblematico e testimonia l'evoluzione delle priorità culturali e della coscienza storica nella società contemporanea.

2.2. L'emblema dell'orientalismo veneziano: La Basilica di San Marco



Fig. 11. J.L.E. Meissonnier, *San Marco: Madonna del bacio*, (1882). Parigi, Louvre.

John Ruskin, nel contesto della sua analisi dell'architettura bizantina a Venezia, conferisce un'importanza significativa all'interpretazione della Basilica di San Marco. Tuttavia, prima di immergersi nell'analisi del Palazzo Ducale, Ruskin dedica un'attenzione considerevole ai monumenti presenti a Murano e Torcello, ritenuti preamboli essenziali per una comprensione completa dell'importanza di San Marco. Nel corso delle sue trattazioni, Ruskin arriva persino a coniare l'affermazione che il Palazzo Ducale sia "l'edificio centrale del mondo," una dichiarazione che sottolinea l'eccezionale rilevanza che egli attribuisce a questo monumento all'interno del contesto storico e artistico.

Secondo Ruskin, il Palazzo Ducale non è soltanto un esempio di architettura di straordinaria bellezza estetica, ma costituisce anche un simbolo di potenza, prestigio e grandezza, fungendo allo stesso tempo da depositario della storia e dell'identità di Venezia. Il contributo di Ruskin, incluso l'approfondimento della sua analisi dell'arte bizantina nella città lagunare, ha avuto un impatto significativo nell'innalzare la consapevolezza e l'apprezzamento nei confronti del ricco patrimonio artistico e architettonico di Venezia³⁷.

La Basilica di San Marco a Venezia è stata menzionata in numerose guide autorevoli, tra cui quella curata da Jacopo Sansovino. Tuttavia, spesso tali menzioni risultavano sommarie, fornendo una panoramica generale dell'edificio. Un giudizio notevole sulla basilica è stato espresso da Tommaso Temanza, il quale sembrava percepire l'edificio come un cimelio imbarazzante, arrivando persino a definirlo un "grottesco magnifico". Quest'affermazione ha poi trovato eco nelle parole di Cicognara.

È rilevante sottolineare che queste descrizioni potrebbero riflettere punti di vista specifici o sensibilità estetiche proprie dell'epoca in cui sono state formulate. La Basilica di San Marco costituisce un'opera architettonica estremamente peculiare, caratterizzata da un sincretismo di stili architettonici che abbracciano il bizantino, il romanico e il gotico. La sua facciata è adornata da una ricca decorazione di mosaici, colonne e archi, creando un effetto visivo intenso e complesso.

L'impiego dell'aggettivo "grottesco magnifico" sembra suggerire un apprezzamento per l'audace ed eclettica fusione di elementi architettonici presenti nella basilica. Tale mescolanza poteva apparire, rispetto agli standard classici o rinascimentali dell'epoca,

³⁷ Ruskin J., *Le Pietre di Venezia*, (2000), Mondadori, Milano, p.17.

insolita o eccentrica. Nonostante le differenti opinioni e interpretazioni, la Basilica di San Marco ha raggiunto lo status di uno dei simboli più emblematici di Venezia, continuando a esercitare un irresistibile fascino su visitatori e studiosi di tutto il mondo, grazie alla sua straordinaria bellezza e alla sua unicità architettonica³⁸.

La descrizione della basilica di San Marco a Venezia da parte di Cicognara e la sua interpretazione dell'arte romanica in generale riflettono il suo approccio neoclassico e la prospettiva storica da cui si è avvicinato al soggetto. Nel suo giudizio, San Marco emerge come un'opera che si discosta dalle tipiche espressioni gotiche, distinguendosi per la sua originalità e la sua indipendenza dai canoni architettonici convenzionali dell'epoca. L'attribuzione di questa originalità è assegnata da Cicognara a uno spirito nazionale veneziano che ha fiorito grazie a condizioni economiche e sociali particolarmente favorevoli. Un elemento di interesse è rappresentato dal fatto che Cicognara, nella sua vasta biblioteca, manifestava un profondo interesse per l'arte islamica, dedicando tempo allo studio dell'antica e medievale Sicilia. Tale bagaglio culturale gli ha fornito le basi per sviluppare la sua tesi sull'origine dell'architettura veneziana, vista come frutto di un dialogo sincretico tra Oriente e Occidente, un'ipotesi elaborata da Cicognara nel 1820.

Questo approccio di Cicognara rispecchia il crescente interesse e l'importanza dell'orientalismo e della cultura orientale nei contesti delle sue analisi e interpretazioni dell'arte veneziana. L'idea che l'architettura veneziana abbia le sue radici in un dinamico dialogo tra l'Oriente e l'Occidente offre una visione più ampia e complessa sulla storia e sullo sviluppo artistico di Venezia. Tuttavia, è cruciale riconoscere che le teorie e le interpretazioni di Cicognara costituiscono una prospettiva specifica, suscettibile di essere influenzata dalla sensibilità del suo tempo e dalle concezioni storiche e culturali dell'autore.

È essenziale notare che nel corso del tempo, le interpretazioni sull'arte e sull'architettura veneziana hanno subito variazioni e revisioni, con nuove prospettive e approcci critici che si sono sviluppati successivamente. Dovrebbe essere tenuto presente che la visione di Cicognara, che integra elementi dell'arte medievale islamica, si discosta dalla prospettiva di Jean-Baptiste-Louis-George Seroux D'Agincourt, il

³⁸ Cicognara L. (1823), *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Istituto Studi di Canova, Prato, p. 73.

quale, come menzionato in precedenza, offre un'interpretazione differente e più tradizionale dello sviluppo dell'arte medievale.

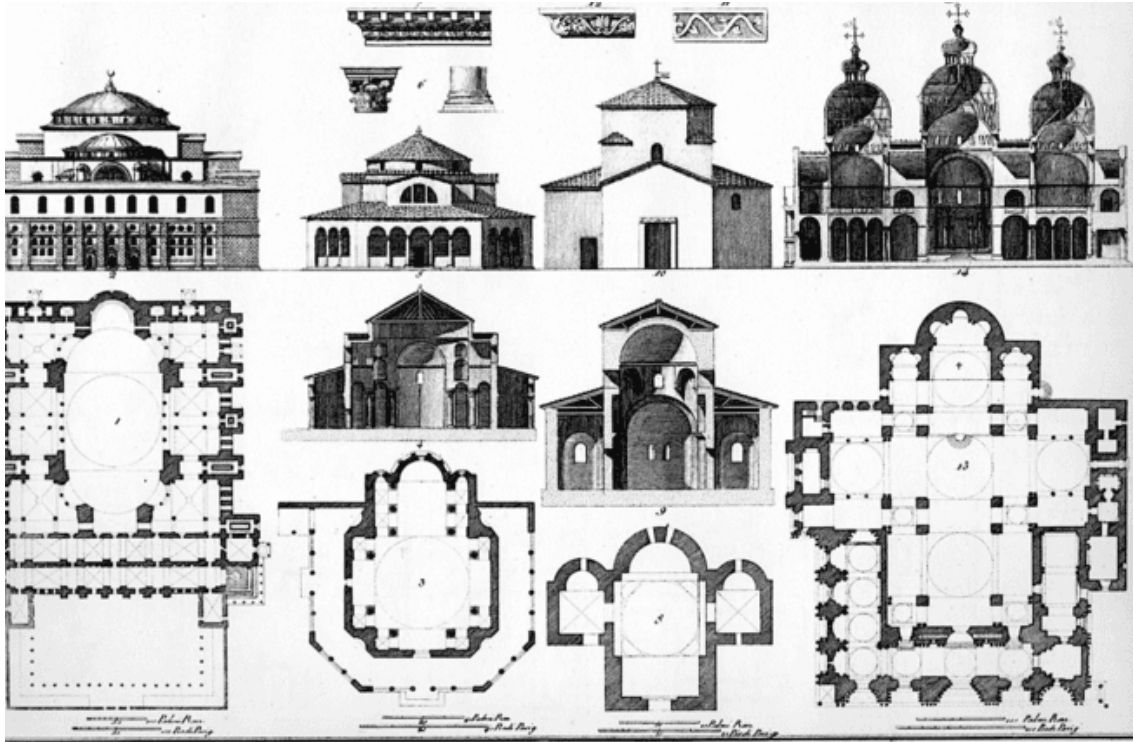


Fig. 12. Séroux d'Agincourt 1810 da S. Sofia a S. Marco attraverso Torcello e S. Maria Formosa a Pola

In questo contesto di varie prospettive discordanti sull'identità originale dell'architettura italiana, soprattutto in confronto al Gotico nordico, emerge la ricerca di uno stile architettonico nazionale distintivo. Tuttavia, prendendo in considerazione le visioni di Pietro Selvatico e John Ruskin, è possibile notare che Selvatico, noto per le sue opere di rilevanza sulla città di Venezia, tra cui "Venezia e il suo Estuario" e "Venezia e il Medioevo", ha apportato un contributo significativo al dibattito sull'arte veneziana. Le opere di Selvatico hanno fornito un quadro fondamentale per la comprensione di Venezia e del suo patrimonio artistico e architettonico. John Ruskin, d'altra parte, si è avvalso delle analisi e delle interpretazioni di Selvatico nel suo studio dell'arte lagunare³⁹.

³⁹ Selvatico P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, (1847), Ripamonti Carpano, Venezia, p.42.

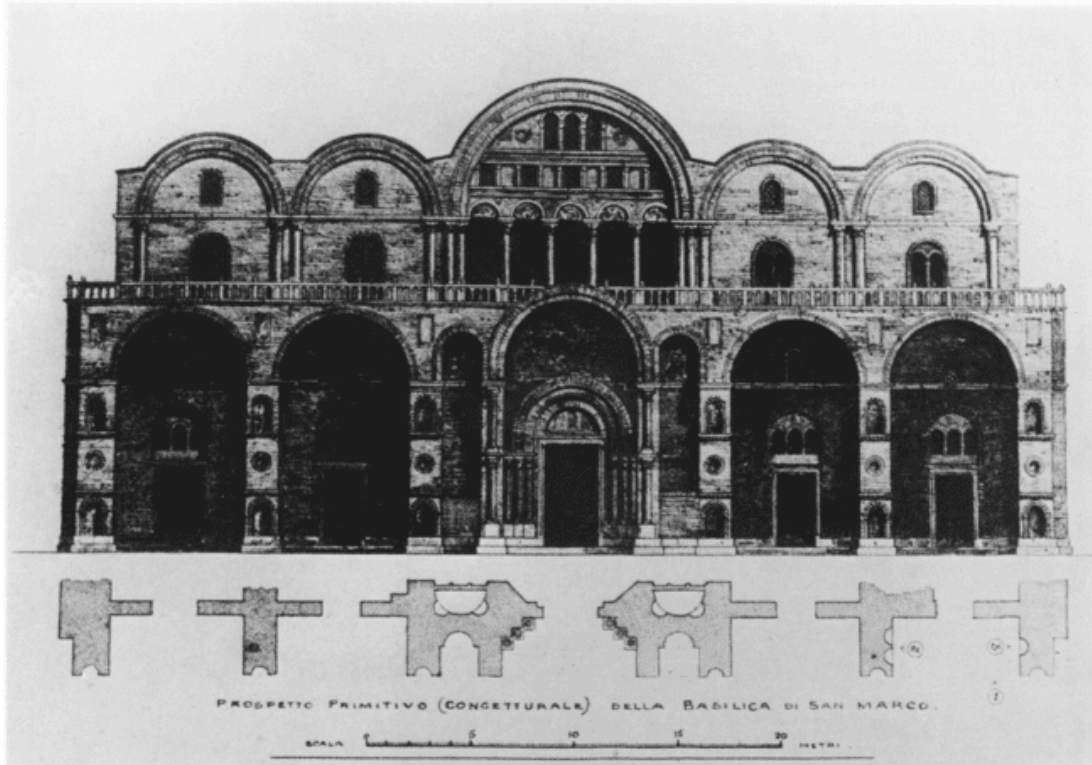


Fig. 13. Prospetto della facciata originale di San Marco

Pietro Selvatico, in concordanza con l'approccio di Cicognara, riconosceva la marcata differenza tra la basilica di San Marco e l'edificio di Santa Sofia a Istanbul. Mentre Séroux d'Angicourt aveva evidenziato le similitudini tra le due strutture, Selvatico sottolineava invece le sostanziali differenze che caratterizzavano le due basiliche. Il suo focus era posto sulla peculiarità stilistica e progettuale intrinseca alla basilica di San Marco, in netto contrasto con l'architettura bizantina dell'Oriente.

Uno degli elementi chiave messi in rilievo da Selvatico era la differenza nella pianta delle due basiliche. Mentre Santa Sofia adottava una pianta centrale a croce greca, San Marco presentava una pianta a croce latina, con una navata centrale e navate laterali. Questa distinzione metteva in luce l'originalità e l'unicità dell'architettura di San Marco, sottolineando la sua chiara separazione dall'architettura bizantina orientale. In tal modo, Selvatico condivideva con Cicognara l'idea della specificità e dell'unicità dell'architettura di San Marco, enfatizzando la profonda radicazione della tradizione stilistica veneziana all'interno di quest'opera.



Fig. 14. S. Marco Arco di Sant'Alipio sec. XIII.



Fig. 15. San Marco, porta dei fiori o della natività fianco nord sec. XIII.

L'analisi condotta da John Ruskin sulla Basilica di San Marco si caratterizza per la sua profonda soggettività e per l'influenza derivante da diverse prospettive. All'interno della sua opera principale, *The Stones of Venice*, Ruskin si dedica all'esame approfondito della basilica veneziana, fornendo così una prospettiva unica che amalgama elementi di critica contemporanea, teoria del restauro e un crescente coinvolgimento con il contesto storico.

Ruskin ammette che, durante il suo primo incontro con la Basilica di San Marco, egli la osservò con uno sguardo indifferente alla sua autentica funzione come luogo di sepoltura del santo patrono e alla sua significativa rilevanza come monumento nazionale veneziano. Tuttavia, col trascorrere del tempo, Ruskin sviluppò una profonda connessione con l'edificio e maturò una comprensione completa della sua importanza storica e culturale.

Nel corso del suo trattato, Ruskin affronta inoltre il delicato tema del restauro architettonico, sottolineando con enfasi l'importanza di preservare l'aspetto originario dei monumenti anziché tentare di ripararli o di alterarne il carattere peculiare. La sua filosofia riguardante il restauro è fondata sull'idea che i monumenti debbano essere trattati come testimonianze significative dal punto di vista storico e artistico, sottolineando altresì l'importanza di rispettare le tracce del tempo e dell'usura.

Nell'analisi della studiosa Jeanne Clegg su Ruskin, viene evidenziata la chiave trasformazione della storia civile in storia sacra, rappresentando un elemento centrale all'interno della seconda opera di Ruskin⁴⁰.

Ruskin stabilisce una distinzione chiara tra due principali categorie di architettura. Da un lato, fa riferimento all'architettura massiccia, abbracciando il gotico, il romanico lombardo e, in un contesto storico più ampio, l'architettura greca. Dall'altro lato, menziona l'architettura d'incrostazione, includendo l'architettura araba, bizantina e, in particolare, quella veneziana. Attraverso varie argomentazioni sull'architettura e sulla storia di Venezia, Ruskin propende per la difesa dell'ornamento, in contrapposizione all'ampia diffusione della macchina industriale. Il suo viaggio nella città lagunare costituisce una parte intrinseca del suo discorso, sottolineando come Venezia rappresentasse una tappa imprescindibile per gli animi romantici. Poeti di spicco come Byron e Rogers avevano instaurato una profonda relazione con la città. Nel contesto

⁴⁰ Clegg J., *Ruskin and Venice*, (1981), Junction Book, Londra, pp. 151-187.

del movimento neogotico, sviluppatosi in risposta al processo di industrializzazione in atto in Inghilterra, si concepiva la struttura sociale del Medioevo come un modello da emulare per la riforma della società contemporanea, e i monumenti veneziani incarnavano il paradigma supremo di quell'epoca idealizzata.

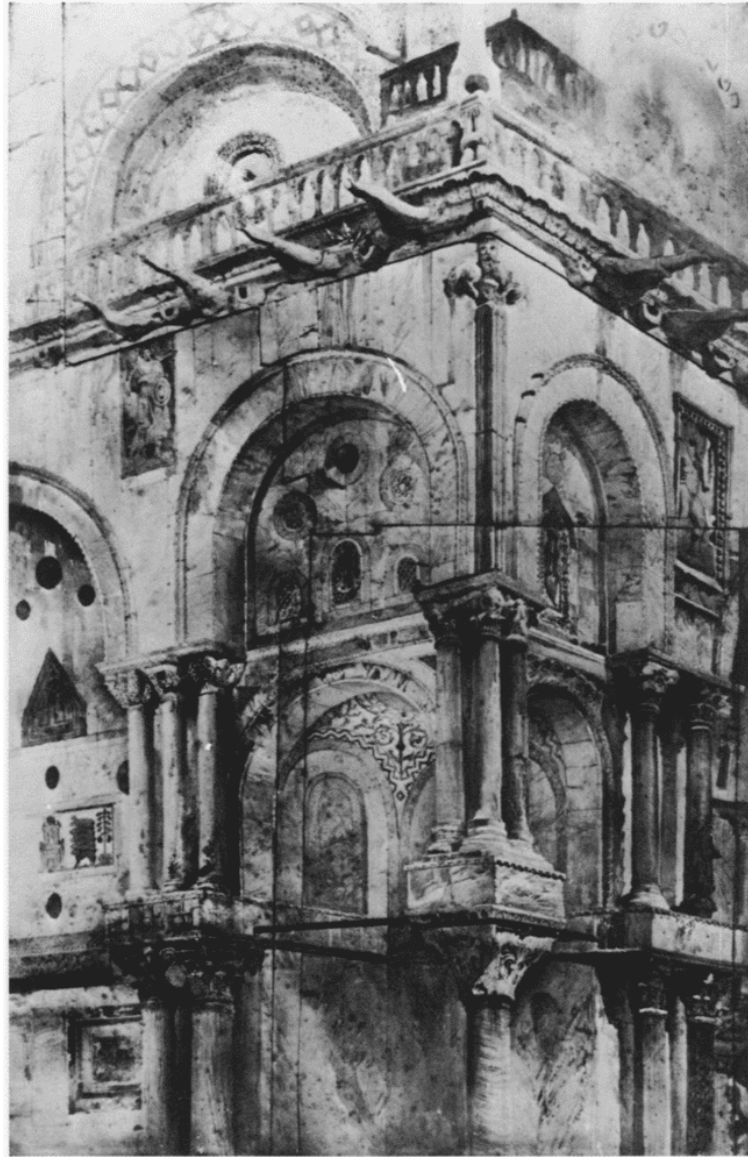


Fig. 16. John Ruskin, *San Marco, angolo nord-ovest*, Londra, The Tate Gallery.

Fin dalla sua prima visita a Venezia, lo studioso aveva un amore così profondo per i dettagli della Basilica di San Marco da copiare scrupolosamente i marmi dell'edificio nei suoi schizzi. La sua passione per la geologia si univa alla sua devozione per l'arte, e aveva persino pianificato di illustrare dettagliatamente la facciata della Basilica nella sua guida in preparazione. Secondo Ruskin, la città lagunare incarna i valori più elevati

del sentimento religioso, dell'ordine sociale, del buon governo e dell'amore per la verità e la bellezza. Egli era fermamente convinto che la bellezza dell'architettura veneziana avesse un impatto significativo sulla felicità e l'immaginazione degli operai che avevano contribuito alla sua realizzazione. Questo principio rifletteva la sua difesa dei valori artistici contro la logica del progresso tecnico fine a sé stesso che dominava la società industriale dell'epoca. Ruskin si opponeva all'annullamento dell'arte e alla privazione delle classi povere del loro patrimonio culturale. Durante le sue visite successive nel 1841 e nel 1845, Ruskin poté constatare lo stato dei primi restauri dannosi della Basilica di San Marco, il che lo amareggiò profondamente. In seguito, denunciò pubblicamente questa situazione. Durante i periodi in cui era lontano da Venezia, Ruskin divulgò le sue conoscenze sulla storia della città, sull'arte bizantina, sull'architettura e sui dettagli cromatici dei marmi.

Fin dalla sua iniziale esperienza a Venezia, John Ruskin manifestò un amore così profondo per gli intricati dettagli della Basilica di San Marco da impegnarsi scrupolosamente nella riproduzione dei marmi dell'edificio attraverso meticolosi schizzi. La sua fervente passione per la geologia si fuse in maniera sinergica con una devozione altrettanto ardente per l'arte, al punto da concepire persino un progetto mirante a illustrare minuziosamente la facciata della Basilica nell'ambito della guida che stava preparando. Secondo Ruskin, la città lagunare incarnava i più elevati valori del sentimento religioso, dell'ordine sociale, del buon governo e dell'amore per la verità e la bellezza. Era fermamente convinto che la bellezza intrinseca all'architettura veneziana esercitasse un profondo influsso sulla felicità e l'immaginazione degli artigiani che avevano contribuito alla sua edificazione. Tale principio rifletteva la sua accesa difesa dei valori artistici in contrapposizione alla logica di un progresso tecnologico fine a sé stesso, fenomeno predominante nella società industriale del suo tempo. Ruskin si opponeva con fermezza all'indebolimento dell'arte e alla privazione delle classi sociali meno agiate del loro patrimonio culturale.

Le sue visite successive a Venezia, avvenute nel 1841 e nel 1845, gli fornirono l'opportunità di valutare gli effetti iniziali di restauri dannosi condotti sulla Basilica di San Marco, un'esperienza che generò in lui profonde amarezze. Successivamente, Ruskin denunciò pubblicamente questa situazione.

Attraverso il suo profondo impegno nell'analisi e nella preservazione dell'arte veneziana, Ruskin ha lasciato un'impronta indelebile sulla percezione e sull'apprezzamento dell'architettura e dell'arte di questa città. La sua passione e le sue critiche illuminanti hanno contribuito a ravvivare l'interesse per il ricco patrimonio artistico di Venezia e hanno sollevato questioni cruciali relative alla conservazione e alla valorizzazione del suo patrimonio culturale.

Nel suo trattato *The Seven Lamps of Architecture*, redatto e illustrato tra novembre 1848 e aprile 1849, Ruskin offre una meticolosa analisi dell'ornamentazione scultorea della Basilica di San Marco, stabilendo un paragone con forme naturalistiche come nuvole, montagne, alberi e così via. In questa opera, enfatizza in modo significativo la diffusione della luce generata dagli ornamenti bizantini e celebra l'irregolarità dei loro disegni medievali.

Nel gennaio 1877, Ruskin intraprese la stesura di un nuovo lavoro incentrato su Venezia, intitolato "St. Mark's Rest," che fu successivamente pubblicato in tre parti. La prima parte vide la luce nel 1877, la seconda nel 1878 e la terza nel 1884. In quest'opera, Ruskin non solo approfondì lo studio dell'elaborato schema iconografico dei mosaici veneziani, ma espande anche la sua analisi verso il significato simbolico dell'arte veneziana, esaminandola non solo da un punto di vista iconografico, ma anche in relazione al suo potere e significato mistico.

Con eloquente perspicacia, Ruskin identificava nella ricca simbologia intrinseca all'arte veneziana un complesso sistema iconografico che investiva l'intera struttura della Basilica di San Marco di un significato di ampio respiro, configurandola come una vasta icona in grado di incarnare il tempio visibile della chiesa invisibile di Dio. Tale simbolismo, per Ruskin, portava con sé un potente valore di natura mistica, enfatizzando la profonda connessione tra l'arte veneziana, la sfera sacra e quella divina. Attraverso il suo metodo di analisi di stampo simbolico, Ruskin ambiva a svelare i significati spesso sottili e velati celati dietro le opere d'arte veneziane, al fine di offrire al lettore una comprensione più profonda non solo del loro scopo, ma anche della bellezza intrinseca che le caratterizza.

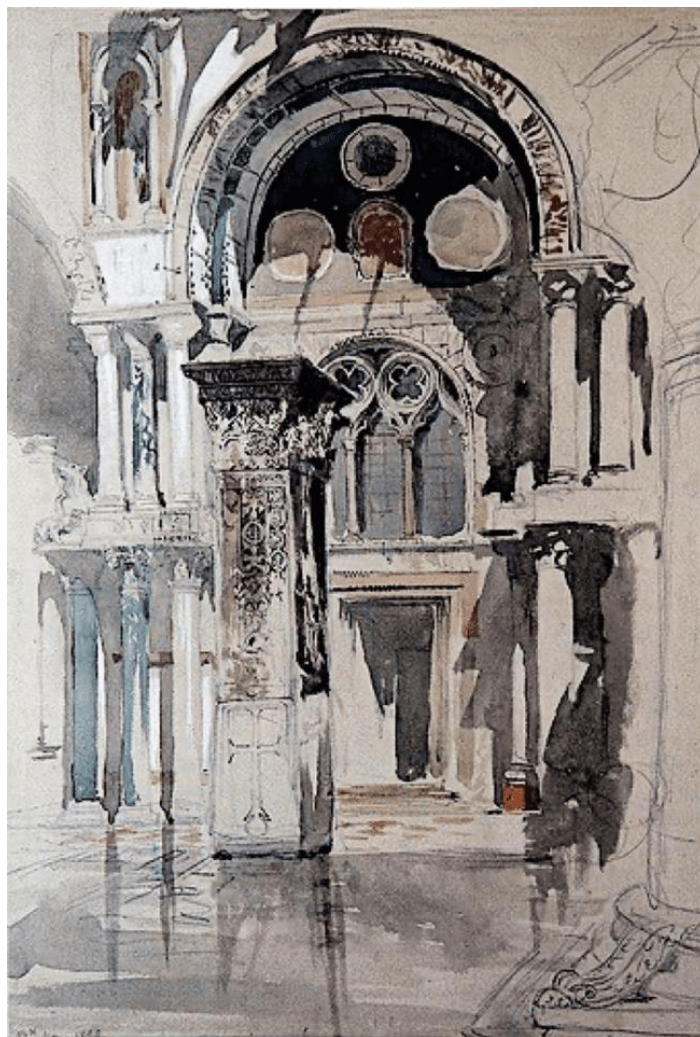


Fig. 17. J. Ruskin, tipi di archi veneziani dal bizantino, romanico, lombardo, moresco, al gotico; acquerello della facciata sud di S. Marco.

Nel mese di maggio del 1877, nel corso delle sue riflessioni sulle decorazioni musive localizzate nella zona orientale della Basilica, John Ruskin esprimeva a sua sensazione di aver sperimentato una rivelazione profonda contemplando gli intricati mosaici all'interno della Basilica. Nella sua esposizione, Ruskin sottolineava l'incredibile impatto estetico e simbolico derivante dall'abile utilizzo dei colori, prevalentemente blu, porpora e bianco, su uno sfondo dorato, un'applicazione che innalzava ulteriormente i significati mistici sottostanti la cupola.⁴¹

In occasione di una conferenza del 1874, John Ruskin accentuò la sua percezione di una continuità spirituale intrinseca che collegava l'antica Grecia alla Venezia di

⁴¹ Ruskin J., *Le Pietre di Venezia*, (2000), Mondadori, Milano, p.176.

tradizione bizantina. Questo legame emergeva in maniera evidente attraverso il ciclo musivo presente nella Basilica di San Marco. Tali mosaici, secondo l'analisi di Ruskin, incarnavano l'essenza spirituale distintiva dell'arte bizantina e si caratterizzavano per la presenza di volti ieratici che raffiguravano entità spirituali prive di vincoli temporali. Ruskin nutriva un profondo apprezzamento per l'arte bizantina, assegnandole uno status di sublime espressione artistica. Egli intravedeva una connessione intrinseca tra l'arte classica greca e quella bizantina, riconoscendo elementi di continuità sia dal punto di vista spirituale che estetico.

I mosaici all'interno della Basilica di San Marco costituivano una testimonianza eloquente della grandezza dell'arte veneziana, manifestando la sua capacità intrinseca di comunicare la spiritualità e la bellezza in una dimensione senza tempo. L'interpretazione di Ruskin dei volti ieratici e delle figure rappresentate nei mosaici enfatizzava la loro dimensione spirituale e universale, evidenziando la continuità tra diverse tradizioni artistiche e culturali.

Ruskin, con il suo distintivo stile critico, ha delineato sette principi architettonici specifici per la Basilica. Tra questi principi emergono alcune considerazioni rilevanti. Egli sostenne che il buon gusto non richiedesse l'eccessiva enfattizzazione degli elementi funzionali, ma piuttosto la messa in rilievo dei punti focali plastici e strutturali. Inoltre, Ruskin riconobbe la dualità tra coerenza plastica e chiaroscurale, da un lato, e coerenza coloristica, dall'altro. Nel primo caso, l'artista era chiamato a lavorare attentamente sulla rappresentazione materiale dei soggetti, arricchendo il dettaglio decorativo, eventualmente attraverso l'uso del colore, al fine di valorizzare l'insieme. Nel secondo caso, l'artista si avvicinava direttamente alla natura come fonte d'ispirazione, ad esempio sfruttando materiali come il marmo e l'alabastro, utilizzando le venature e le trasparenze di tali materiali per creare atmosfere suggestive senza cercare una rappresentazione mimetica. Inoltre, componeva con gli elementi sparsi, spesso provenienti da diverse culture, per creare un'unità artistica che superasse la semplice organizzazione plastica.

È da notare con particolare enfasi che l'autore, nell'approfondimento sempre più rigoroso di questa coerenza architettonica, giunge alla conclusione della necessità di eliminare ogni motivo ornamentale di carattere animale o umano, dando spazio esclusivamente all'adattabilità fluida degli elementi vegetali o alla libertà totale

dell'arabesco. Il periodo gotico, che per lungo tempo nell'Ottocento era stato considerato uno stile difficile e incomprensibile, era stato gradualmente reso interpretabile, simboleggiando valori come la spiritualità e la fede, tra gli altri. Ruskin, tuttavia, lo aveva ulteriormente reinterpretato come un lavoro artigianale non alienato, trasformando così la distanza storica e le differenze stilistiche in una sorta di divario di qualità morale rispetto al mondo moderno, che doveva essere superato con determinazione a favore di quest'ultimo.

Tuttavia, di fronte alla Basilica di San Marco, Ruskin si ritrova in una posizione più complessa, oscillando in modo inconciliabile tra due interpretazioni. Da un lato, vede il passato come un insieme chiuso, in cui le diverse forme di vita e di espressione rispondono a uno spirito superiore. Dall'altro, è tormentato dalla possibilità problematica e contrastata che la basilica possa ancora avere significato nel mondo contemporaneo, magari grazie al riconoscimento della sua qualità estetica. La questione fondamentale è se l'antichità e la peculiare diversità della veneranda basilica possano essere in qualche modo superate, se sia possibile un atto di appropriazione in cui brilli la speranza di un riscatto, conservando al contempo la sua autenticità e integrità storica.

All'inizio del suo periodo di dominio su Venezia, l'Austria avviò una serie di interventi finalizzati alla conservazione e al restauro della Basilica di San Marco. Nel 1856, l'Imperatore Francesco Giuseppe istituì un fondo permanente per finanziare gli interventi architettonici e artistici necessari al mantenimento della basilica. A partire dal 1853, la responsabilità dei lavori di restauro della basilica fu affidata all'architetto Meduna. Quest'ultimo adottò un approccio culturale che rifletteva il pensiero prevalente dell'epoca, basato principalmente sulla sostituzione e sull'integrazione delle parti dell'edificio che necessitavano di restauro, piuttosto che sull'attuazione di interventi conservativi finalizzati alla preservazione dell'autenticità storica. Tale posizione e pratica erano fortemente influenzate dagli insegnamenti di Eugène Viollet-le-Duc e rappresentavano un'aperta opposizione alle concezioni radicali propugnate da John Ruskin. Quest'ultimo sottolineava l'importanza di mantenere viva l'essenza dell'edificio anziché abbandonarla e le sue teorie sul restauro erano in sintonia con gli insegnamenti di Viollet-le-Duc, che avevano guadagnato numerosi sostenitori a Venezia.

Alvise Zorzi, un nobile veneziano e noto autore di opere d'arte, aderiva a un punto di vista diametralmente opposto in merito ai lavori di restauro. Zorzi si opponeva con fermezza a interventi di restauro che implicassero la sostituzione di elementi originali e sottolineava con vigore l'importanza di preservare l'aspetto autentico e la caratterizzazione degli ambienti e dei monumenti della città. La sua posizione era strettamente connessa alla difesa dell'integrità storica e artistica di Venezia.

Nel 1876, Alvise Zorzi scrisse un saggio intitolato *Le Osservazioni intorno ai Restauri Interni ed Esterni della Basilica di San Marco*, focalizzandosi in particolare sul restauro del lato meridionale di quest'importante edificio ecclesiastico. In tale trattato, Zorzi si schierò in difesa della conservazione dell'aspetto originale degli spazi e dei monumenti, opponendosi con fermezza a interventi che potessero compromettere o sovvertire le autentiche peculiarità dell'edificio. Questo dibattito di opinioni inerente alle metodologie di restauro adottate per la Basilica di San Marco riverberò la profonda divergenza di vedute relative all'approccio verso il patrimonio architettonico e artistico. Mentre alcuni seguirono l'orientamento di sostituzione e integrazione promosso da Meduna e Viollet-le-Duc, altri, tra cui Zorzi, sottolinearono con veemenza l'importanza di preservare l'originalità e l'identità dei monumenti storici⁴².

La ditta condotta da Antonio Salviati fu assegnataria del contratto per l'effettuazione dei lavori di restauro concernenti le volte e i pavimenti all'interno della Basilica di San Marco, collaborando a tale scopo con il mosaicista di nome Moro. Tuttavia, nonostante un avvio promettente, la qualità delle operazioni di restauro condotte dalla predetta ditta Salviati iniziò progressivamente a degradarsi, a causa di massicce operazioni di sostituzione e ricostruzione. Conseguentemente, la commissione incaricata impose alla ditta l'obbligo di porre rimedio agli interventi mal eseguiti sui mosaici, e in ultima analisi il contratto fu risolto con due anni di anticipo rispetto alla data di scadenza originariamente pattuita. La compagnia specializzata nei mosaici proveniente da Venezia e Murano subentrò alla ditta di Salviati per le operazioni di restauro dei mosaici presenti nella Basilica intorno al 1876. Il metodo adottato dalla ditta Salviati, basato sulla giustapposizione dei mosaici mediante l'applicazione della tecnica del rovescio in un contesto di produzione industriale, entrò in conflitto con l'approccio

⁴² Dalla Costa M., *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento: Le idee di E. Viollet-Le-Duc*, (1983), La Stamperia di Venezia, Venezia, p.14.

tradizionale, che prevedeva la disposizione diretta delle tessere sul luogo di destinazione.

Il nuovo metodo di restauro, caratterizzato dall'uso dell'industria per la produzione dei mosaici e dall'applicazione dei medesimi mediante la tecnica della giustapposizione inversa, ebbe come conseguenza una notevole diminuzione della nobiltà estetica e delle caratteristiche pittoresche dei suddetti mosaici, un fatto prontamente notato dai committenti. Di conseguenza, fu istituita una commissione con il compito di supervisionare attentamente i lavori all'interno della Basilica al fine di apportare le necessarie correzioni.

Le testimonianze dell'epoca, tra cui quella di Pietro Saccardo, riflettono in maniera critica l'approccio adottato da Salviati in qualità di restauratore. Sia Salviati che Moro furono ritenuti responsabili di numerose manipolazioni e ricostruzioni di elementi antichi, spesso comportando la loro irrimediabile perdita. A partire dal 1860, Monsignor Ramazzotti, Patriarca di Venezia, in collaborazione con il governo austriaco e conscio dell'importanza sempre crescente dei beni culturali veneziani a livello nazionale e internazionale, assunse un ruolo di maggiore vigilanza nei confronti dei lavori di restauro all'interno della Basilica. Per garantire una protezione più attenta della Basilica, fu costituita una commissione composta da nove membri, tra cui l'ingegnere Pietro Saccardo, un appassionato conoscitore dell'arte e dei monumenti nazionali.

In quel periodo storico, soprattutto grazie alla campagna promossa per la tutela dei monumenti, non solo dall'Austria ma anche da altre nazioni, come l'Inghilterra, si diffuse un generale sentimento di opposizione nei confronti della pratica di rimpiazzare i mosaici originali con nuove realizzazioni. Tale procedura risultava controversa in quanto creava significative discordanze stilistiche rispetto ai mosaici d'origine presenti all'interno della Basilica di San Marco.

A partire dal 1880, la direzione dei lavori di restauro all'interno della Basilica di San Marco fu affidata al meticoloso controllo di Pietro Saccardo. Quest'ultimo continuò ad avvalersi degli smalti forniti dalla fornace di Lorenzo Radi, il quale aveva assunto la gestione dell'attività dopo la scomparsa del padre, avvenuta alcuni anni prima. È stato segnalato che alcuni degli elementi originali rimossi dalla Basilica di San Marco siano stati individuati in collezioni private, suggerendo la possibilità di furto di tali

manufatti. A titolo d'esempio, una testa appartenente al gruppo raffigurante le diverse nazioni, denominata "Mesopotamia" e situata nella cappella dedicata alla Pentecoste, fu donata da Salviati nel 1869 al South Kensington Museum (attualmente noto come Victoria and Albert Museum), presumibilmente grazie ai suoi rapporti con il direttore Henry Cole.

Ulteriori preoccupazioni riguardo alla qualità dei restauri condotti dalla ditta di Salviati vertono sull'uso inappropriato dei materiali e la commistione non adeguata tra tessere antiche e moderne, nell'erronea convinzione di conferire un aspetto antico a manufatti di produzione industriale. Tale procedura sfortunatamente trovò applicazione anche in epoche successive. L'insieme di questi episodi testimonia le numerose sfide e problematiche affrontate durante il corso dei restauri effettuati all'interno della Basilica di San Marco, caratterizzati dall'utilizzo di materiali inadatti, dalla confusione nella disposizione delle tessere e dall'eventuale sottrazione di elementi originali.

2.3. La chiesa Santi Maria e Donato a Murano

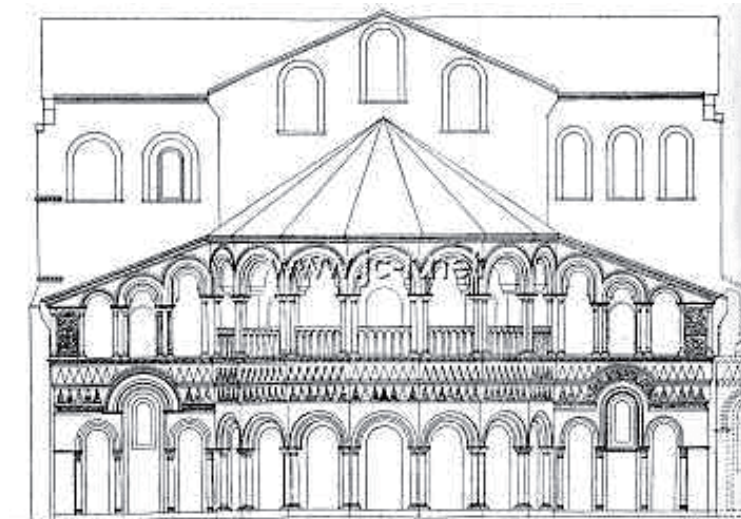


Fig. 18. Abside dei Santi Maria e Donato, nella rappresentazione al tratto delle Fabbriche, ii, 1820.

Giovanni Antonio Selva, Antonio Diedo e Marco Antonio Selva hanno caratterizzato l'abside del Duomo di Murano come un'opera influenzata dall'architettura araba, sostenendo che questa struttura non potesse essere attribuita alle tradizionali influenze normanne, gotiche o tedesche. Essi affermavano che la sua estetica richiamasse più da vicino l'architettura greco-romana, sia nella sua concezione complessiva che nelle singole componenti. La mancanza di certezza riguardo alla datazione precisa di Santa Fosca di Torcello faceva supporre che questa potesse appartenere a un'epoca in cui a Venezia si stavano costruendo edifici, residenze e templi che mostravano chiari segni di influenza araba e uno stile misto. Questa prospettiva trova riscontro anche nella nostra trattazione del Palazzo Ducale.⁴³

Pietro Selvatico, nell'analisi dell'abside in questione, prevalentemente associa le sue caratteristiche distintive all'influenza dell'architettura bizantina. Egli, tuttavia, osserva che è possibile individuare alcune tracce di influenze derivanti dall'arte araba, particolarmente riconducibili alla seconda fase in cui gli Arabi, con notevole destrezza, plasmarono molte delle loro sontuose costruzioni. A questo proposito, fa riferimento a una finestra laterale, delimitata da due archi sovrapposti, la cui configurazione sembra richiamare quella riscontrabile tra le ampie arcate presenti nella Moschea di Touloun, eretta nell'876 d.C. al Cairo durante il regno del Califfo Achmed. Selvatico evidenzia inoltre un'apprezzabile influenza araba nei motivi scultorei dei capitelli delle colonne, i quali manifestano notevoli analogie con quelli rintracciabili nelle più antiche "mesciute del Califato"⁴⁴.

Il prospetto orientale dell'abside della Basilica di Santa Maria e San Donato a Murano, considerato una facciata di primaria importanza in quanto si affaccia sul canale, fu oggetto di una dettagliata rappresentazione grafica da parte degli accademici veneziani nel 1820. Queste illustrazioni si contraddistinsero per la loro meticolosa precisione, che si traduceva nell'accurata delineazione delle linee essenziali al fine di descrivere in modo esauriente le forme e i contorni delle doppie cornici ornamentali. Questo approccio rappresenta un significativo distacco dall'estetica tradizionale, basata sull'apprezzamento estetico ed emotivo, sulla variazione cromatica, sulle tonalità e

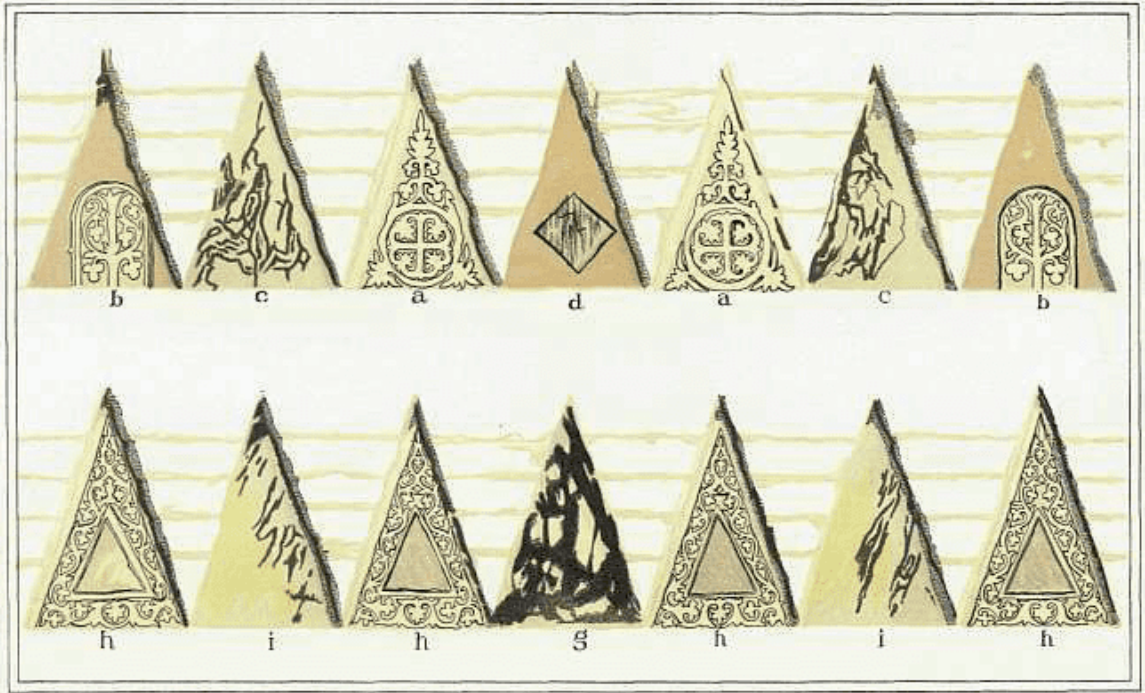
⁴³ Cicognara L., Diedo A., Selva G., *Le fabbriche più cospicue di Venezia...*, (2018), II ediz., Forgotten Books, Venezia, p. 164.

⁴⁴ <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/mdccc-1800/2012/1/art-10.14277-2280-8841-MDCCC-1-12-3>.

sull'attenzione ai dettagli proporzionati alle dimensioni umane, come ad esempio il piede, il braccio, l'oncia, e così via.

Contrariamente a questa tendenza, Pietro Selvatico abbracciò un approccio conservativo, mantenendo la tradizione approssimativa dei suoi predecessori senza introdurre elementi innovativi di rilievo. In contrasto, i collaboratori che parteciparono alla creazione delle illustrazioni per l'opera di James Murphy dimostrarono una notevole abilità tecnica e una sensibilità artistica superiore. Utilizzando tecniche di incisione in bianco e nero, furono in grado di catturare in modo efficace le sfumature cromatiche e gli effetti chiaroscurali presenti nella Mezquita di Cordova e nell'Alhambra.

Questo confronto evidenzia una sostanziale disparità tra l'accademismo veneziano del 1820 e gli artisti collaboratori delle illustrazioni di Murphy. Questi ultimi si distinsero per la loro capacità di cogliere l'essenza cromatica e l'atmosfera dei monumenti, come la Mezquita di Cordova e l'Alhambra. È importante notare che John Ruskin, nelle sue ricerche storiche, ha seguito una traccia simile a quella tracciata da Selvatico, citando esplicitamente quest'ultimo nel suo terzo capitolo dedicato al duomo di Murano. La sua introduzione storica si fonda sulle fondamenta gettate dagli accademici veneziani, delineando un percorso che parte dall'influenza bizantina, si sovrappone a quella araba senza eliminarla, e si fonde in seguito con lo stile romanico lombardo e il gotico internazionale, dando vita a un'architettura veneziana unica e originale.



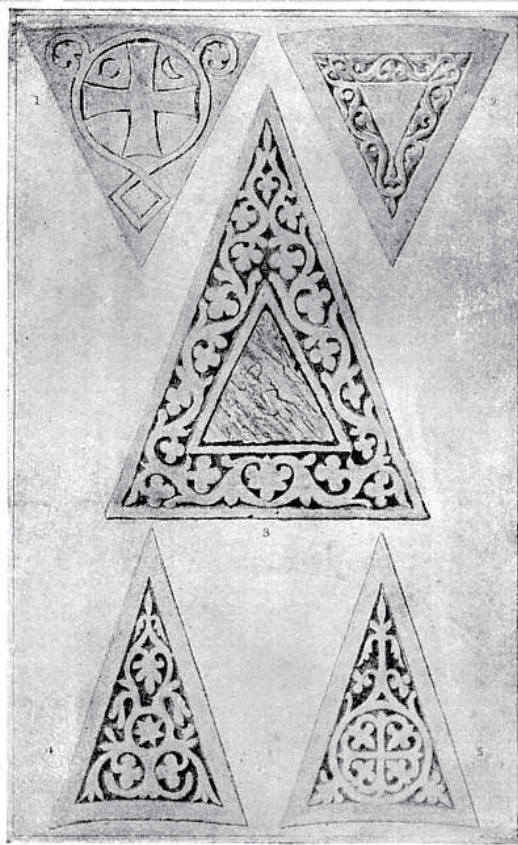


Fig. 19. J. Ruskin, *The stones of Venice*, London, 1851-1853, ii, tavv. iii, iv, v.

Nel suo secondo volume di *The Stones of Venice*, Ruskin dedica un capitolo sostanziale all'analisi del Duomo dei Santi Maria e Donato a Murano. In questa esplorazione, egli adotta un approccio interdisciplinare, fonde le competenze geologiche con la sua acuta sensibilità critica nell'ambito dell'arte e dell'architettura, considerandole interdipendenti nel suo studio. Ruskin, che intrinsecamente fa parte di questa sinergia, si addentra nella valutazione dell'ornamento straordinario che caratterizza il fregio a cunei policromi, in cui "le pietre scolpite o colorate" sono disposte in un intricato gioco visivo.

Nella sua analisi, Ruskin ritrae il fregio come un elemento distintivo dell'abside, una sorta di "cintura d'argento" che l'abbraccia con grazia, composta da aguzzi cunei marmorei, abilmente inseriti nella struttura muraria in laterizio, dando l'impressione di gioielli scintillanti. Ruskin nota altresì un secondo registro sopra il primo, caratterizzato da recessi triangolari nei mattoni, e solleva l'interrogativo sulla mancanza di marmi colorati in questa sezione o sulla possibilità che siano caduti nel

corso del tempo. L'autore offre al lettore la libertà di formulare diverse ipotesi al riguardo, ma sottolinea l'interesse artistico intrinseco al nastro inferiore, fortunatamente preservato in tutto il suo stato originale. La meticolosa cura nell'organizzazione cromatica di questo ornamento è chiaramente attribuita all'abilità del primo architetto.

Inoltre, Ruskin sottolinea con forza l'importanza che il progettista attribuiva al colore nel contesto di questa creazione artistica. Egli fa notare che, in sintonia con i principi fondamentali dell'arte, i capitelli bianchi vengono scolpiti nella parte inferiore dell'abside, mentre i triangoli bianchi vengono scolpiti nella parte superiore. Nessun triangolo colorato è adornato da sculture. Tale scelta dimostra come i principi cardine dell'arte siano coerentemente applicati in ogni aspetto dell'edificio.

La descrizione fornita del prospetto orientale dell'abside di Murano rileva aspetti significativi dell'architettura delle logge in questione. Tale analisi riconosce che durante la "rinascenza macedone" a Costantinopoli non si verificano esempi di absidi esterne concepite come facciate elaborate, decorate tramite l'uso di pietre incorniciate da mattoni variamente colorati, né si fa ricorso a marmi pregiati ottenuti da spoliazioni. Inoltre, si sottolinea una similitudine con il fianco del monastero di San Simeone in Siria, una connessione sfuggita all'attenzione dei veneziani. Pur considerando la magnificenza del basamento omayyade del palazzo di Mushatta in Siria (odierna Giordania), scoperto e scavato nel 1840 ma trasferito a Berlino solo nel 1903, questo straordinario reperto rimane sconosciuto ai veneziani.

John Ruskin, invece, propone un'interpretazione dell'architettura delle logge dell'abside di Murano in cui convergono elementi stilistici lombardi e romanici, riconducibili alla Chiesa di San Michele a Pavia, accompagnati da chiare influenze di carattere arabo nella decorazione. Il contributo di Ruskin alla descrizione di quest'opera architettonica è caratterizzato da un pionieristico approccio scientifico, contrassegnato dalla prima applicazione di un'analisi geologica rigorosa a un'opera d'arte.

Le litografie a colori delle "Stones" (denominazione correlata alle incisioni di George Dennis Mason) suscitano l'interesse di Ruskin e rappresentano un contrasto significativo rispetto ai vividi colori di Owen Jones ispirati all'Alhambra. Nel Crystal Palace, i colori si presentano come tonalità primarie, pure, intense, astratte e

rappresentative di un'interpretazione premoderna. Al contrario, nelle litografie delle "Stones" emergono gli effetti delle patine del tempo, sfumature e un decadimento materico che assume una connotazione più sensuale. Tale distinzione nel trattamento artistico è rilevata e sottolineata da Ruskin, il quale esprime un apprezzamento per le sfumature cromatiche e le tonalità evidenziate nelle rappresentazioni delle "Stones". È degno di nota che le tavole presenti nell'edizione del 1853 delle litografie delle "Stones" hanno costituito un modello di riferimento per le litografie a colori basate sugli acquerelli di Alberto Prosdocimi, le quali documentano dettagli del rivestimento marmoreo delle facciate di San Marco nell'opera monumentale intitolata "San Marco", pubblicata tra il 1881 e il 1893 dall'editore Ferdinando Ongania.

Camillo Boito, coadiuvato dal sostegno e dalla collaborazione di eminenti personalità come John Ruskin, Pompeo Gherardo Molmenti, Pietro Selvatico e Alvisè Zorzi, riveste il ruolo di ispiratore e coordinatore principale di un ambizioso progetto editoriale centrato sulla Basilica di San Marco. Tale iniziativa collettiva è finalizzata all'esecuzione di un'analisi completa e approfondita di questo rilevante monumento veneziano.

In parallelo all'attività editoriale, nell'anno 1858, Camillo Boito concepisce un audace progetto architettonico che contempla la realizzazione di un vasto teatro caratterizzato da un portico adornato da archi mistilinei in stile arabo. Questa struttura circonda un innovativo padiglione coperto in ferro e vetro, richiamando in parte l'idea stessa del Crystal Palace. Tale progetto dimostra l'interesse di Boito per le tendenze architettoniche contemporanee e rivela la sua audacia nel cercare nuove soluzioni progettuali.

Nel corso dell'anno 1859, Camillo Boito intraprende altresì un'opera di restauro stilistico presso la Chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano. La selezione di tale edificio per il restauro non è casuale, ma risponde piuttosto all'obiettivo di Boito di attuare un esercizio di integrazione stilistica. Questo luogo di culto, infatti, aveva subito significative alterazioni nella sua struttura interna nel corso del Settecento, sotto la guida di Antonio Gaspari. L'obiettivo di Boito consiste nel ripristinare l'edificio alla sua condizione originaria dal punto di vista stilistico, mediante il suo intervento restaurativo.

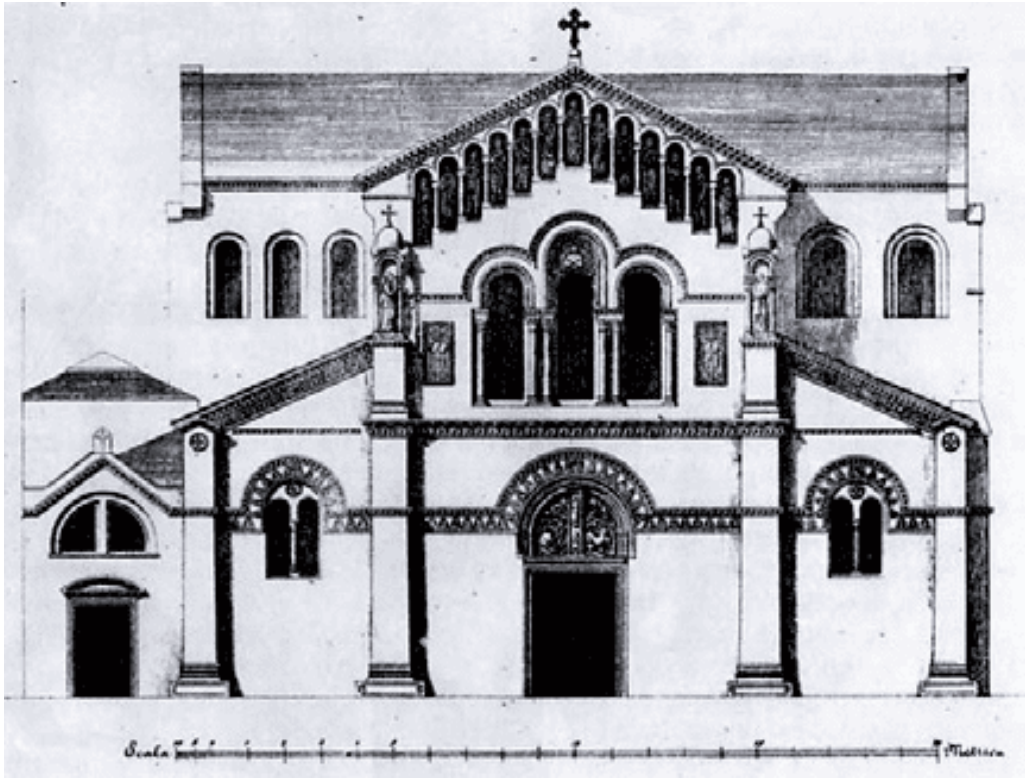




Fig. 20. C. Boito, progetto di restauro della facciata dei Santi Maria e Donato a Murano, 1858.

Un tratto distintivo di quest'opera consiste nella celebre doppia fascia decorativa, originariamente presente attorno alle finestre dell'abside, ma in seguito estesa ai lati e alla facciata. Per quest'ultima, fu considerata l'apertura di una trifora simile a quella successivamente realizzata nella facciata della Casa di Riposo "Verdi" nel 1899. Tuttavia, anziché adottare l'approccio originale basato su intarsi di marmo antico, descritti mediante disegni sfumati che evocavano gli acquerelli di Ruskin, la nuova decorazione optò per una soluzione economica basata su stucchi e intonaci graffiati. Questa proposta generò delle controversie, con Friedrich von Schmidt che espresse aperte critiche, e di conseguenza, la facciata fu ripristinata alle forme più sobrie e ravennati esarcali. Questo processo di restauro fu guidato da Tommaso Meduna. Successivamente all'unificazione di Venezia con l'Italia, Annibale Forcellini supervisionò ulteriori lavori di restauro tra il 1868 e il 1870, mirando a eliminare gli elementi barocchi aggiunti, in modo da preservare l'aspetto originale dell'edificio.

CAPITOLO TERZO: IL NEOBIZANTINO VENEZIANO E L'ARTE MUSIVA

3.1. Il neobizantino dal punto di vista storico-artistico

Nel corso del tempo, un ampio repertorio decorativo, compresi i mosaici, arricchiva e impreziosiva l'architettura basilicale, sebbene la struttura architettonica di base mantenesse la sua coerenza e antichità. I mosaici, in particolare, assumevano un ruolo di primaria importanza nell'ornamentazione dell'arte bizantina, adornando le superfici murarie e le volte delle chiese, spesso raffigurando scene religiose e figure sacre e contribuendo a una sorta di "pittura mediante tessere".

Le lesene, colonne modellate in rilievo, e gli archetti pensili costituivano ulteriori elementi ornamentali che si aggiungevano alla struttura basilicale bizantina, contribuendo in modo distintivo alla definizione dello stile intrinseco di quest'arte. Attraverso il progressivo sviluppo e l'accumulo di tali motivi decorativi, l'arte bizantina sviluppava un linguaggio visivo riconoscibile e peculiare.

L'interesse rinnovato nei confronti dell'arte bizantina non si limitava alla sola città di Venezia ma si estendeva anche a Ravenna, un centro di notevole importanza nell'ambito dell'arte musiva bizantina. Già nel corso del secondo Ottocento, si osservava una crescente tendenza a valorizzare l'arte bizantina a Ravenna, culminando con la creazione del Museo Civico Bizantino di Ravenna. La fondazione di tale istituzione, negli anni Ottanta del XIX secolo, fu promossa da Enrico Pazzi, uno scultore originario di Ravenna, il quale manifestava una profonda passione per l'arte bizantina e il fervente desiderio di preservare e promuovere il patrimonio artistico della sua città natale. Il Museo divenne un punto di riferimento fondamentale per lo studio e l'apprezzamento dell'arte bizantina a Ravenna e giocò un ruolo cruciale nel suscitare l'interesse per questo stile artistico.

Merita menzione che l'attrattiva di Ravenna per gli studiosi e gli appassionati d'arte non era casuale, ma derivava direttamente dalla presenza di importanti monumenti e mosaici bizantini nella città. La Basilica di San Vitale e il Mausoleo di Galla Placidia, in particolare, costituivano esempi di eccezionale ricchezza e qualità artistica che avevano un ruolo determinante nell'attirare l'attenzione degli studiosi e degli amanti dell'arte verso Ravenna.

Il Museo Civico Bizantino fu diretto da Enrico Pazzi dal 1884 al 1898, assumendo successivamente la direzione di Corrado Ricci. Parallelamente alla sua attività museale, Enrico Pazzi contribuì attivamente all'educazione artistica e alla compilazione di un volume destinato alle scuole d'arte applicata, dimostrando il suo profondo e duraturo impegno verso l'arte bizantina e la sua diffusione nella cultura artistica italiana.

L'iniziativa intrapresa da Enrico Pazzi nella fondazione del Museo Civico Bizantino a Ravenna rappresenta un significativo sviluppo nell'ambito della conservazione e dell'esposizione delle testimonianze artistiche del passato a livello nazionale. Sebbene altri musei, tra cui il celebre Museo del Bargello, avessero già iniziato a concentrarsi sull'arte medievale, la creazione di un museo specificamente dedicato all'arte bizantina costituì un caso unico all'interno del panorama culturale italiano. La città di Ravenna, grazie alla sua profonda eredità bizantina, fornì un terreno fertile per un'istituzione di tale portata e rilevanza.

In contrasto, considerando una città di notevole importanza artistica come Venezia, che anch'essa vantava una notevole presenza di opere d'arte bizantina, non fu intrapresa un'iniziativa simile. Questa disparità potrebbe essere attribuita alle caratteristiche distintive delle testimonianze artistiche a Venezia. A differenza di Ravenna, a Venezia l'arte bizantina coesisteva con influenze e stili diversificati, inclusa l'architettura gotica. Pertanto, potrebbe non esserci stata la medesima necessità o opportunità di creare un museo esclusivamente dedicato all'arte bizantina.

Nonostante ciò, la fondazione del Museo Civico Bizantino di Ravenna riflesse inequivocabilmente l'importanza attribuita all'arte bizantina in questa città e costituì un esempio significativo di come il discorso artistico dell'epoca stesse evolvendo, promuovendo una maggiore consapevolezza e salvaguardia del patrimonio artistico medievale.

3.2. La tradizione del mosaico in Italia

L'arte musiva, con radici che risalgono all'Oriente antico intorno al 2500 a.C., vide i suoi primi sviluppi rilevanti nell'antico Egitto, con particolare prosperità nella città di Alessandria, dove venne impiegata per l'ornamento di edifici sacri e palazzi. Da Alessandria, l'arte musiva si diffuse sia verso est, interessando regioni come la Siria, l'Asia Minore e Bisanzio, sia verso ovest, attraverso la Magna Grecia e l'Italia.

Tuttavia, con l'avvento del naturalismo umanistico durante il Rinascimento, le scuole di mosaico iniziarono a perdere gradualmente il loro rilievo, ricevendo commissioni via via meno frequenti. L'influenza dominante della pittura, con particolare riferimento alla tradizione figurativa di Giotto, comportò una graduale erosione del linguaggio stilistico distintivo e dei tratti decorativi peculiari al mosaico. Le opere musive successive furono spesso eclissate dalla pittura di grande spessore artistico. Questa tendenza formale rimase predominante fino a quasi la fine del XIX secolo, contribuendo a configurare un giudizio critico negativo tra molti esteti contemporanei. Costoro notarono la progressiva obsolescenza delle specificità stilistiche intrinseche al mosaico sin dall'era rinascimentale, e pertanto collocarono la rinascita dell'arte musiva all'inizio del XX secolo, invece di periodi precedenti.

È da sottolineare, tuttavia, che non si può considerare il mosaico completamente soppiantato durante il Rinascimento e i secoli successivi. Nonostante l'evolversi dei gusti artistici e l'emergere di nuove tecniche e correnti stilistiche, l'arte musiva continuò a trovare espressione e a essere adattata alle tendenze del proprio tempo. Nel XVI secolo, pur assistendo a un declino significativo del mosaico come forma d'arte, Venezia mantenne una produzione musiva attiva, con particolare attenzione alla decorazione della Basilica di San Marco⁴⁵.

Nel XVI secolo, si assistette a un significativo declino dell'uso dell'arte musiva come forma espressiva, ad eccezione di Venezia, che rimase l'unico centro ad attivamente mantenere una produzione musiva. In particolare, i mosaicisti veneziani furono principalmente coinvolti nella decorazione musiva della Basilica di San Marco. È degno di nota che nell'Impero Romano, l'arte musiva raggiunse il suo apice

⁴⁵ Tosi M., (2004), *Il mosaico contemporaneo. Tradizione, evoluzione, tecnica e conservazione*, Mondadori, Milano, pp. 36-40.

nell'Antichità, mantenendo una presenza costante attraverso l'era dei primi cristiani e durante l'intero periodo medievale. Tuttavia, con l'avvento del Rinascimento, si profilò una crisi nell'ambito artistico del mosaico, influenzata dai principi naturalistici propri della pittura, che attribuivano grande importanza alla resa plastica e prospettica delle opere. La tecnica musiva, caratterizzata dalla bidimensionalità e dall'utilizzo di materiali pregiati che generavano effetti cromatici e materici, entrò in conflitto con la nuova concezione artistica rinascimentale.

Venezia, in particolare, può vantare una ricca tradizione artistica che si contraddistingue per il suo contributo in termini ornamentali, cromatici e fantasiosi. Fin dalle sue origini, la città ha sviluppato uno stile artistico unico, influenzato da una pluralità di culture e tradizioni. La sua posizione geografica, con legami sia con il mondo romano sia con quello bizantino, ha contribuito alla fusione di diverse influenze artistiche. Le chiese veneziane, sin dai primi tempi, si caratterizzarono per una ricca decorazione musiva, in cui i mosaicisti fecero largo uso di materiali quali il porfido, la terracotta e le pietre dure per creare pavimenti musivi di inestimabile valore artistico. Queste tessere preziose e policrome conferirono alle chiese un'apparenza vibrante e caleidoscopica, manifestando chiare influenze orientali.

L'arte musiva veneziana ha dimostrato una notevole capacità di sintesi, combinando con maestria elementi provenienti da varie tradizioni culturali, tra cui quella pagana, cristiana, bizantina e persino araba. Questa eclettica fusione di influenze ha dato vita a un linguaggio artistico unico, che costituisce un riflesso autentico della complessa storia e della ricchezza culturale di Venezia⁴⁶.

La basilica di San Marco, fin dal suo completamento nel 1071, si è configurata come una distintiva icona di Venezia e un eminente epicentro dell'espressione artistica musiva. Già dai primi giorni della sua esistenza, questo maestoso edificio sacro è stato impreziosito da elaborati mosaici, innalzandosi a un'acclamata pietra angolare dell'arte. La scuola di mosaicisti associata a San Marco ha indossato con orgoglio una veste di prestigio, fungendo come fucina per la formazione di artisti eccezionalmente talentuosi nel campo del mosaico. In un'era in cui altrove l'arte musiva languiva e nell'Europa circostante cadeva nell'oblio, Venezia ha tenacemente abbracciato questa tradizione, alimentando un vivace fervore creativo. La città ha costantemente nutrito

⁴⁶ Sammartini T., (1999), *Pavimenti a Venezia*, Grafiche Vianello, Treviso, p. 11.

la sua posizione centrale nell'ambito dell'arte musiva, continuando a dar vita a opere di inestimabile valore. Ai primi del XVI secolo, Venezia ha assunto una parte di primo piano nella progettazione e nella realizzazione di opere architettoniche e figurative, una tendenza in gran parte sostenuta dall'intraprendenza del Doge Agostino Barbarigo (1486-1501).

Nel corso del suo mandato come Doge, furono intraprese significative iniziative di impreziosimento musivo nell'intera area circostante San Marco, che comprendeva sia la basilica stessa che le sue immediate adiacenze. L'uso dell'arte musiva come elemento ornamentale a Venezia assumeva una particolare rilevanza, poiché sottolineava il vertice dell'alto livello artistico dei mosaicisti veneziani. Tali opere musive decoravano non solo gli spazi ecclesiastici, ma si estendevano anche a palazzi, dimore nobiliari e una varietà di edifici, compresi quelli di carattere pubblico e privato. Questi mosaici veneziani guadagnavano ammirazione per la loro straordinaria bellezza, la sofisticata raffinatezza intrinseca e l'eccellenza tecnica che li contraddistingueva. La posizione geografica di Venezia favoriva un profondo scambio culturale con l'Oriente, che aveva gettato le solide fondamenta per l'emergere della distintiva tradizione artistica della città, caratterizzata da una preferenza per la vivacità cromatica e gli elaborati ornamenti. Questo contesto culturale ha agevolato lo sviluppo e la perpetuazione dell'arte musiva a Venezia, persino quando tale espressione artistica stava sperimentando un declino in altre regioni d'Europa. Nel XV secolo, la scuola di mosaico veneziana era notevolmente influenzata dalla sensibilità stilistica della Scuola fiorentina, la quale esercitava una notevole influenza sull'arte italiana del periodo.

Tuttavia, agli inizi del XVI secolo, tale connessione stilistica cominciò a disgregarsi, dando inizio a un nuovo capitolo nell'evoluzione dell'arte musiva veneziana. Pur mantenendo una pratica esecutiva che aveva le sue radici nell'arte medievale, la scuola di mosaico veneziana iniziò progressivamente ad allinearsi maggiormente con le tendenze emergenti nella pittura contemporanea. Questa evoluzione portò a un'interessante convergenza stilistica tra i mosaici e la pittura, con importanti implicazioni per entrambe le discipline artistiche.

I mosaici creati sotto l'egida della scuola di Venezia nel XVI secolo rivestono una rilevanza fondamentale poiché testimoniano l'evoluzione dei canoni pittorici dell'epoca. Da un punto di vista tecnico, questi mosaici continuavano a aderire alle

antiche tecniche medievali, ma in termini stilistici si andavano sempre più conformando ai principi della pittura contemporanea. Nel corso di questo secolo, sono documentati oltre venti maestri mosaicisti operanti principalmente all'interno della Basilica di San Marco, che divenne un cruciale centro di attività musiva.

Un rilevante sviluppo avvenuto nel primo decennio del XIX secolo fu il lavoro di restauro dei mosaici più antichi compiuto dal maestro Zorzi, a capo della Scuola di San Marco, coadiuvato da suo figlio Vincenzo. Allo stesso tempo, la famiglia dei Bastiani, con Lazzaro Bastiani e i suoi figli in particolare, contribuì a fusionare le tecniche tradizionali medievali con l'estetica della pittura contemporanea veneziana. Questa tendenza si manifestò in modo sempre più evidente nell'intera produzione musiva della Basilica di San Marco nel Cinquecento e nei secoli successivi⁴⁷.

Luigi da Pace, un eminente maestro mosaicista di origine veneziana, rivestì un ruolo di notevole importanza nell'ambito dell'arte musiva a Roma durante un periodo in cui questa forma d'arte stava sperimentando un declino significativo. La comunità romana si trovò costretta a cercare il contributo dei maestri mosaicisti provenienti da Venezia al fine di revitalizzare e rinvigorire la pratica del mosaico nella città eterna.

Le due distinte scuole musive dei Bastiani e degli Zorzi, attive nei primi anni del Cinquecento, insieme ad altri rinomati maestri mosaicisti successivi quali Luciano Rizzo, la famiglia Bianchini e la famiglia Zuccato, rappresentarono una svolta determinante nell'adattamento della Scuola musiva di San Marco alle emergenti tendenze stilistiche rinascimentali dell'epoca. A partire dal 1510, si assistette a un significativo sviluppo nell'utilizzo di disegni e cartoni dei più illustri maestri della pittura ufficiale per la creazione di opere musive. Tra i grandi artisti i cui cartoni furono impiegati si annoverano Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano, il Perugino e, in seguito, anche Giorgione. Da sottolineare come i fratelli Zuccato, in particolare, fecero ampio ricorso ai cartoni di Tiziano per le loro realizzazioni musive. Alla fine del XVI secolo, in un periodo in cui l'arte musiva attraversava una fase di declino, caratterizzata dalla riduzione dell'importanza attribuita all'artista-artigiano e alle arti applicate, a causa dell'accentuarsi della separazione ideologica tra la nobiltà e il privilegio riservato all'ideazione dell'opera d'arte rispetto ai processi operativi, la

⁴⁷ Merkel E., (1994), *I mosaici del Cinquecento veneziano*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 75-139.

Scuola musiva veneziana manteneva una notevole vitalità e i suoi mosaicisti godevano di un prestigio ineguagliato. Tale status eminente era attestato non solo dalla pratica artistica, ma anche da scritti teorici e trattati sull'arte redatti da figure di spicco come Dolce, Borghini e Giulio Mancini.

Verso la fine del Cinquecento, un eminente artista veneziano fu incaricato di assumere la responsabilità della formazione di un giovane di origine bresciana di nome Muziano a Roma. Tale mentorato aveva come principale obiettivo la realizzazione di un mosaico destinato a rivestire un ruolo centrale nella scuola musiva durante il pontificato vaticano.

La Scuola Musiva di Venezia mantenne la sua notevole produttività fino all'inizio del XVII secolo. Tuttavia, negli anni Trenta di quel secolo, questa istituzione subì una perdita significativa di maestri a causa dell'epidemia di peste. Nel XVII secolo, a seguito della scomparsa di eminenti artisti come Lorenzo Ceccato e i fratelli Alvise, Girolamo Gaetano e Pietro Luna, in virtù della medesima epidemia, l'arte musiva a Venezia vide un arresto nel suo sviluppo. Dopo la morte di Pasterini, la produzione musiva veneziana diede vita solo a opere di modesta rilevanza, in contrasto con la continuità dello sviluppo artistico del centro musivo del Vaticano.

Con lo scopo di continuare la decorazione musiva di San Marco, l'ambasciatore veneziano a Roma, Alvise Contarini, ricevette l'incarico di cercare artisti locali disposti a trasferirsi a Venezia. Questo compito si rivelò complesso a causa delle differenze salariali tra Roma e Venezia. Solo Leopoldo dal Pozzo fu selezionato per condurre i lavori, impegnandosi in questa impresa dal 1715 fino al 1745. Nonostante i suoi sforzi, la tradizione musiva veneziana attraversò un periodo di decadenza dopo la sua scomparsa, segnando la conclusione del suo illustre passato in questo settore artistico⁴⁸.

Nel corso del XIX secolo, Antonio Salviati ha assunto un ruolo di notevole rilevanza nell'ambito del revival dell'arte musiva in Italia e nella sua diffusione su scala internazionale. In qualità di imprenditore, egli ha svolto un ruolo determinante nella promozione e nella produzione di opere musive. Particolarmente significativa è stata la sua instaurazione di rapporti influenti in Inghilterra, ove personalità di spicco

⁴⁸ Saccardo P., (1894), *Les Mosaiques de la basilique de St Marc a Venise*, Longania Editore, Venezia, pp. 71-73.

britanniche hanno fornito il sostegno finanziario necessario per la concretizzazione del suo ambizioso progetto di diffusione globale dei manufatti musivi.

È opportuno evidenziare che il perseguimento da parte di Salviati del recupero dell'antica arte del mosaico, la quale vantava una radicata tradizione a Venezia, ha avuto un impatto parziale sulla reintroduzione dell'arte musiva in Inghilterra. Contrariamente alle affermazioni che riferiscono discussioni tenute durante riunioni dell'Istituto Reale degli Architetti Britannici (R.I.B.A.) alla fine degli anni Settanta del XIX secolo, l'influenza di Salviati e la diffusione del mosaico in Inghilterra risultano da una complessa interazione di diversi fattori. Questi includono le relazioni personali di Salviati e il sostegno finanziario fornito da investitori britannici. L'ardente impegno di Antonio Salviati ha inoltre contribuito in maniera cospicua a rinvigorire l'interesse per l'arte musiva e a promuoverne la produzione e la diffusione a livello internazionale nel corso del XIX secolo.

3.3. La riscoperta del mosaico e dell'arte vetraria in Europa alla fine del XIX secolo

Nel periodo che va dalla fine del XIX secolo ai primi anni del XX secolo, l'Europa ha vissuto grandi cambiamenti in diversi settori, tra cui sociale, culturale, politico, scientifico e industriale. Questi cambiamenti hanno inevitabilmente influenzato molte espressioni artistiche e culturali, che desideravano rompere con le tradizioni accademiche considerate obsolete e necessitanti di rinnovamento. C'era la volontà di eliminare e rinnovare le vecchie istituzioni e, nel campo artistico-culturale, l'esigenza di superare il concetto di naturalismo e mimesi presente nell'estetica classica. In architettura, si cercava di liberarsi dall'ecllettismo statico che aveva dominato per tutto il XIX secolo, introducendo maggiore policromia attraverso l'esperimento di diverse forme di arti applicate, incluso il mosaico, anche se erano state cadute in disuso. In questo periodo di grandi cambiamenti politici e sociali, artisti e intellettuali, spesso esclusi dal mondo della produzione, cercarono di introdurre l'arte nella struttura attiva della società. L'arte divenne quindi un modello di comportamento basato su una nuova visione del mondo, attraverso l'ipotesi ideologica di uno spazio estetico totale. Da questo momento in poi, l'arte iniziò a riflettere sulla sua relazione con la società, presentandosi come avanguardia e forza motrice in grado di intervenire nelle strutture sociali per modificarle. Si sviluppò una cultura letteraria ed estetica che metteva in evidenza il relativismo dei valori etici della società, precedentemente considerati indiscutibili. All'interno della cultura decadentista, si era consapevoli delle trasformazioni sociali avvenute nel corso del XIX secolo, come l'espansione dell'industrializzazione, la meccanizzazione del lavoro, il ritmo alienante della vita quotidiana, la distruzione della natura e la perdita delle credenze religiose. Questi cambiamenti portarono a concezioni ideologiche che spingevano a fuggire dalla mediocrità della vita quotidiana e a cercare valori estetici lontani dal mondo reale, alla ricerca di miti dell'antichità, di un passato remoto o di culture esotiche. In opposizione al mondo industriale, apparentemente privo di spiritualità e anima, emerse il concetto dell'arte come vita, simboleggiando la liberazione dalle strutture politiche e sociali contemporanee. Nel contesto del revival della cultura bizantina e del suo mezzo espressivo principale, il mosaico, quest'ultimo viene spesso considerato un emblema

di spiritualità e purezza visiva. Ciò si contrappone al realismo e al materialismo scientifico dell'epoca. Il mosaico bizantino è caratterizzato dalla sua natura simbolica e sacra, in cui ogni tessera di colore viene assemblata per creare un'immagine che trascende la realtà materiale. Nel periodo di rinnovamento culturale, gli artisti e gli intellettuali spesso cercavano una fuga dalle condizioni materialistiche e razionali della modernità, cercando un ritorno a valori spirituali e ideali più elevati. Il mosaico, con la sua estetica luminosa, ricca di simbolismo religioso e di narrazione iconografica, veniva visto come un mezzo per raggiungere questa dimensione spirituale e per esprimere una visione del mondo più profonda e trascendente. Il concetto di Pura Visibilità, emerso nella seconda metà del XIX secolo e parte del XX secolo, rappresenta un criterio di interpretazione estetica fondamentale nell'arte contemporanea. Esso si basa sulla negazione della razionalità, dell'armonia e dell'unità presenti nell'estetica classica, che erano considerate convenzioni borghesi e convenzionali. Nel contesto dei movimenti avanguardisti, che cercavano un rinnovamento globale nell'arte, molte scuole di arte applicata emersero in diversi paesi. Queste premesse ideologiche determinarono un recupero definitivo delle caratteristiche e dei valori formali ed espressivi originari del linguaggio musivo. Il concetto di Pura Visibilità implica la frammentazione dell'immagine e del suo contenuto, superando l'unità e l'armonia convenzionali dell'estetica classica. Questo concetto si basa sulla ricerca di una purezza visiva che va oltre la mimesi della realtà e si avvicina a una visione più soggettiva e antinaturalistica dell'arte. Le teorie puro-visibiliste hanno avuto un impatto significativo sulla trasformazione stilistica del mosaico dalla fine del XIX secolo fino al XX secolo. Queste teorie richiamavano l'originale potere espressivo del mosaico attraverso le sue caratteristiche intrinseche, come l'uso del colore, la materialità e la bidimensionalità, che tendevano ad astrarre il contenuto a favore della forma. Nel contesto dell'arte musiva, le teorie puro-visibiliste hanno sottolineato l'importanza di liberare il mosaico dalle restrizioni del linguaggio pittorico e illusionista. Esse hanno enfatizzato l'autonomia del mosaico come mezzo espressivo, consentendo di esplorare e sperimentare con le sue caratteristiche specifiche. Attraverso l'astrazione del contenuto, il mosaico poteva concentrarsi sulla forma, sulle qualità cromatiche e sulla materialità dei materiali utilizzati. Le composizioni musive divennero più geometriche, astratte e simboliche, spingendo

verso una maggiore semplificazione e stilizzazione delle forme. Inoltre, le teorie pur-visibiliste hanno valorizzato il richiamo al passato e alla storia del mosaico come forma d'arte, riprendendo il suo potere espressivo e la sua rilevanza nel contesto contemporaneo. Il mosaico è stato reinterpretato e reinventato attraverso l'uso innovativo dei materiali, dei colori e delle tecniche, al fine di creare una nuova espressione artistica. In questo modo, il mosaico ha trovato una sua definitiva affermazione come mezzo espressivo autonomo, in grado di trasmettere emozioni, idee e concetti attraverso la sua forma, il suo colore e la sua materialità. Ha rappresentato un'alternativa al linguaggio pittorico convenzionale, offrendo un'esperienza visiva unica e coinvolgente. Con l'avanzare del XX secolo, anche per i movimenti artistici legati alle Avanguardie come il Futurismo, il Cubismo etc, il mosaico sarà un elemento importante utilizzato come strumento nella produzione artistica, ma anche come denuncia nei confronti delle imposizioni della pittura accademica. Tale linguaggio innovatore sarà soprattutto portato avanti dalle nuove scuole musive di Ravenna e Spilimbergo.

La diffusione del mosaico alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo in diversi luoghi d'Europa è stata influenzata da una serie di fattori, tra cui il successo ottenuto dai mosaicisti italiani che si erano trasferiti all'estero. Tuttavia, vi erano anche altre circostanze artistiche e socioculturali che hanno contribuito a promuovere l'interesse per il mosaico in quel periodo. Una delle principali circostanze era legata al contesto artistico e culturale del decadentismo, in cui gli artisti che erano esclusi dalle istituzioni culturali tradizionali desideravano ribellarsi e superare il concetto di naturalismo e mimesis dell'estetica classica. In questo senso, il movimento artistico dell'Art Nouveau, che faceva parte dell'ideologia decadentista, adottò un nuovo linguaggio estetico che cercava di trascendere la realtà quotidiana attraverso l'esaltazione di elementi antinaturalistici nella rappresentazione figurativa, come il bidimensionalismo e l'uso di simbolismo e componenti mistiche. Inoltre, si assistette a un rinnovato interesse per i valori estetici del Medioevo, influenzato anche dall'ideologia romantica. Questi fattori combinati hanno contribuito a creare un clima favorevole per l'affermazione del mosaico come forma d'arte espressiva e decorativa. Il mosaico offriva la possibilità di sperimentare con nuove forme e simbologie, rompendo con l'estetica tradizionale e introducendo elementi di innovazione e decorativismo. In

questo contesto, è importante menzionare l'influenza dei valori estetici derivati da John Ruskin e William Morris, che hanno contribuito all'ideologia e all'estetica dell'Art Nouveau e alla rivalutazione delle arti decorative, compreso il settore dell'arte musiva. partire dal movimento culturale decadentista e, in particolare, dal movimento artistico Art Nouveau, l'arte musiva acquisì un particolare interesse, soprattutto in relazione ai valori mistici e simbolici che contrastavano con la realtà quotidiana e il linguaggio estetico naturalistico, come ad esempio il mosaico dell'epoca bizantina. I membri del movimento internazionale Arts and Crafts ampliarono i loro orizzonti oltre l'Europa occidentale, concentrandosi sul linguaggio bidimensionale dell'arte giapponese e dell'arte bizantina. Inoltre, l'uso del mosaico bizantino divenne l'espressione massima del revival artistico di quel periodo, considerato come un emblema di santità e di purezza spirituale. Verso la fine del XIX secolo, le icone ieratiche delle raffigurazioni bizantine vennero assunte come riferimento e simbolo di spiritualità in reazione al realismo e al materialismo scientifico. Le decorazioni parietali e l'architettura neobizantine assunsero quindi un significato politico e teologico.

Il revival dell'arte bizantina nel XIX secolo, simile al revival dell'arte gotica, si sviluppò grazie all'impulso romantico di tornare a un'epoca che offriva ideali difficilmente realizzabili nel contesto del XIX secolo. Tuttavia, a differenza del revival gotico, che influenzò anche la letteratura, il revival bizantino si limitò principalmente alle arti come il mosaico, la pittura e l'architettura. La cultura bizantina era caratterizzata da una combinazione di elementi greci, romani e medievali. Non era né completamente orientale né completamente occidentale, ma era una cultura cristiana aperta alle influenze islamiche e ai miti di origine della cultura occidentale. L'obiettivo generale di ricercare le proprie origini portò a un maggiore interesse per l'architettura, la cultura e l'arte di questo periodo.

La Chiesa anglo-cattolica in Inghilterra e la Chiesa cattolica in Francia riconobbero lo splendore e il valore dell'antica cultura bizantina, che poteva essere utilizzata per garantire, per analogia, la legittimazione dell'autorità ecclesiastica. La teatralità della Cattedrale di Marsiglia, della Cattedrale di Westminster e la Chiesa del Sacré-Coeur a Parigi era anche testimonianza di una visione estetica permeata di sensualità. La passione di John Ruskin per l'arte bizantina influenzò diversi architetti e divenne un riferimento politico per William Morris, nonché un mondo ideale di rappresentazione

per Burne-Jones. Il revival dell'arte musiva si inserisce anche nel desiderio di recuperare le radici culturali e artistiche locali delle diverse località europee, nel contesto dei principi estetici dell'Art Nouveau.

Un altro fattore che contribuì al successo del mosaico fu lo sviluppo generale dell'urbanistica e dell'architettura, insieme alla concezione di una nuova filosofia dello spazio abitativo e all'aumento delle attività di restauro. L'introduzione di nuovi materiali e la riflessione sulla loro natura ebbero importanti conseguenze sull'architettura, e tali circostanze influenzarono lo sviluppo di nuove tecniche espressive⁴⁹. Nelle ultime tre decadi del XIX secolo fino agli anni Venti del XX secolo, rivestendo pavimenti, pareti, colonne e altre superfici, il mosaico conferiva agli ambienti domestici una maggiore ricchezza e prestigio, evidenziando la crescita economica della borghesia. I materiali utilizzati per il rivestimento delle pareti divennero di alta qualità, come le tessere musive in pasta vitrea, principalmente di produzione italiana, o il mosaico realizzato con tessere di marmo o ceramica. In Catalogna, ad esempio, il mosaico in ceramica, oltre ad essere un materiale autoctono, fu ampiamente utilizzato per rivestire le superfici verticali. Questo utilizzo del mosaico non solo trasformava esteticamente gli spazi domestici, ma ne aumentava anche il valore simbolico e sociale. I rivestimenti musivi conferivano un senso di lusso e raffinatezza agli interni, rappresentando la prosperità economica delle famiglie borghesi dell'epoca. Inoltre, l'impiego di materiali di alta qualità e l'artigianalità richiesta per la realizzazione dei mosaici contribuivano a sottolineare la distinzione sociale dei proprietari delle abitazioni. Il movimento della Secessione Viennese, con i suoi artisti e architetti, fu fortemente influenzato dalle ideologie decadentiste e condivideva l'aspirazione a una bellezza nuova che potesse soddisfare la sensibilità estetica degli artisti. Essi presero ispirazione dal movimento inglese delle Arts & Crafts, anche se senza adottarne le implicazioni sociali. I Secessionisti desideravano introdurre la modernità nell'arte austriaca e rompere con la visione storicista delle generazioni precedenti. L'obiettivo era quello di porre l'arte al centro della vita sociale, non più relegata a un ruolo di semplice decorazione. Nel contesto secessionista, gli oggetti della vita quotidiana venivano trasformati in opere d'arte. La concezione dell'architettura si focalizzava sull'architetto come "poeta dello spazio", che si

⁴⁹ F. Donald Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*. Torino, Einaudi, 1972, p.19.

trasformava in un "artista dello spazio" (Raumkünstler), e l'architettura stessa veniva considerata come una "poesia dello spazio" (Raumpoesie). Questa concezione implicava un'attenzione particolare all'esperienza spaziale e alla creazione di ambienti che evocassero sensazioni estetiche ed emotive. Attraverso l'arte e l'architettura secessionista, gli artisti cercavano di esprimere una visione innovativa e moderna, distanziandosi dai canoni tradizionali e abbracciando una sensibilità artistica più libera e sperimentale. Nel clima di questo rinnovamento, nel 1877 venne fondato un laboratorio musivo da Albert Neuhauser, il quale rappresentò un importante contributo al rinnovamento artistico dell'epoca. Durante il suo soggiorno a Venezia, Neuhauser ebbe l'opportunità di studiare la produzione dei vetri dipinti e di immergersi nell'arte musiva veneziana. Incontrò anche Antonio Salviati, imprenditore veneziano di spicco nel settore musivo, il quale lo ispirò e gli fornì ulteriori conoscenze sull'arte musiva. Questi incontri e esperienze a Venezia spinsero Neuhauser a concepire l'idea di creare un atelier musivo simile in Austria. Attraverso la fondazione del suo laboratorio, egli contribuì alla diffusione dell'arte musiva e al suo sviluppo in una nuova sede. Questo atelier avrebbe offerto un luogo di produzione e di sperimentazione per artisti e artigiani, promuovendo l'innovazione e la creatività nel campo del mosaico.

Vienna durante il periodo tra il 1890 e il 1910 era un importante centro culturale che abbracciava i principi dell'Art Nouveau e della rivalutazione delle arti applicate. Otto Wagner, un rinomato architetto, fu uno dei pionieri dell'architettura moderna e svolse un ruolo significativo nello sviluppo dello stile Art Nouveau a Vienna. Wagner integrò gli elementi stravaganti dell'Art Nouveau provenienti da altri paesi nelle sue opere architettoniche. Prima ancora di Wagner, si era formato un ambiente artistico noto come Secessione a Vienna. La Secessione divenne un punto di partenza per l'emergente movimento dell'art nouveau viennese, noto come Jugendstil. Questo movimento si caratterizzava per l'uso di linee sinuose, forme organiche, decorazioni floreali e una fusione tra arte e artigianato. La Secessione e lo Jugendstil rappresentavano la volontà di rinnovamento e l'aspirazione a un'arte moderna che potesse abbracciare tutti gli aspetti della vita quotidiana. L'architettura, l'arte applicata e il design si fusero per creare un ambiente estetico armonioso e coerente. L'Art Nouveau viennese si distingueva per la sua eleganza, la qualità artigianale e l'attenzione ai dettagli, influenzando anche altri campi artistici come la pittura, la

grafica e le arti decorative. Gustav Klimt fu uno dei maggiori esponenti della Secessione viennese, suo padre invece, un orafo e incisore, ebbe un'influenza significativa sulla sua passione per le arti decorative. Nel 1903, durante un viaggio a Venezia e Ravenna, Klimt rimase profondamente colpito dall'oro dei mosaici bizantini, il che segnò l'inizio della sua fase nota come "periodo d'oro" e rappresentò anche la sua piena maturità artistica. Durante questo periodo, Klimt realizzò i cartoni per un fregio musivo nel Palazzo Stoclet a Bruxelles, progettato dall'architetto Josef Hoffmann. Nel fregio, Klimt rievocò l'essenza bizantina del mosaico. Il fregio si trova nella Sala da Pranzo del palazzo ed è suddiviso in tre pannelli. I due pannelli più grandi raffigurano l'Albero della Vita, con le figure dell'Attesa e dell'Abbraccio, mentre il terzo pannello è principalmente decorativo. Il fregio di Klimt a Palazzo Stoclet mostra l'influenza dei mosaici bizantini nella sua scelta di utilizzare l'oro come elemento dominante e nella rappresentazione simbolica dell'Albero della Vita, un tema ricorrente nell'arte e nella cultura bizantina. I mosaici bizantini erano noti per la loro sontuosità e per l'uso di colori vivaci e luminosi, che Klimt reinterpretò nella sua opera, creando una combinazione di simbolismo e decorazione. Il fregio musivo a Palazzo Stoclet rappresenta uno dei punti culminanti dell'opera di Klimt e testimonia l'importanza dell'arte musiva nel contesto dell'Art Nouveau e della Secessione viennese⁵⁰.

Oggi, il mosaico ha trovato nuovi ambiti di applicazione e si è evoluto come elemento decorativo. Grazie alla collaborazione tra artigiani e designer, il mosaico sta vivendo una rinascita e viene concepito come un lavoro unitario, in cui l'artista è anche artigiano. La sua decorazione è flessibile e può essere utilizzata in vari contesti. Nella società attuale, che è sempre più orientata verso oggetti di qualità e produzioni artigianali in serie limitata, il mosaico continua a sopravvivere grazie alle nuove tecnologie di lavorazione e alle tecniche artistiche moderne. Tuttavia, è importante notare che il mosaico artigianale rimane accessibile a una fascia sociale esclusiva. Oltre ad essere ampiamente utilizzato nel settore dell'arte, del design e dell'architettura, il mosaico è oggetto di una crescente documentazione e analisi scientifica in diversi paesi. Esistono associazioni, come la British Association for Modern Mosaics

⁵⁰ M. Tosi, *Il mosaico contemporaneo. Tradizione, evoluzione, tecnica e conservazione*, Milano, Mondadori, 2004, p. 40.

(BAMM) e l'Associazione Internazionale Mosaicisti Contemporanei (AIMC), che si dedicano a promuovere l'arte del mosaico e a fornire servizi informativi per un pubblico interessato.

Inoltre, in Italia, il Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico (CDM) ha creato un database dei mosaicisti contemporanei al fine di documentare le loro attività artistiche nei laboratori contemporanei⁵¹.

3.4. Dalla decadenza alla rinascita dell'arte musiva veneziana attraverso la figura di Antonio Salviati

La decadenza della tradizione musiva veneziana nei secoli XVII e XVIII può essere attribuita a una serie di fattori concomitanti. Tra questi, uno degli elementi chiave risiede nell'epidemia di peste che colpì la città nel 1630, causando un notevole numero di vittime e interrompendo significativamente diverse attività, tra cui quella artistica. Le condizioni politiche avverse che caratterizzarono gli ultimi anni della Repubblica di Venezia, in fase di declino, contribuirono ulteriormente al deterioramento delle espressioni artistiche.

Nel corso del XVIII secolo, con il progressivo indebolimento del potere politico della Repubblica veneziana, si assistette anche a un declino dell'arte del mosaico. Le antiche corporazioni artistiche, che avevano svolto un ruolo cruciale nella formazione e nel sostegno degli artisti, furono abolite in seguito alla caduta della Repubblica nel maggio del 1797. Un altro elemento che influì negativamente sulla tradizione musiva veneziana fu la carenza di materiali essenziali per la creazione e il restauro delle opere musive. Gli smalti di vetro, elementi fondamentali per la tecnica del mosaico, non erano più reperibili da diversi anni. Inoltre, con la scomparsa dei maestri mosaicisti del passato, andarono perduti i segreti e le conoscenze tramandati di generazione in generazione relativi alla pratica musiva.

Questa concatenazione di eventi e circostanze sfavorevoli portò inevitabilmente al declino e alla progressiva estinzione della tradizione musiva veneziana, la quale aveva

⁵¹ www.mosaicoravenna.it

precedentemente costituito un elemento di spicco nell'ambito dell'arte e dell'identità culturale della città di Venezia⁵².

La scarsità di artigiani locali esperti nella tecnica musiva a Venezia ha determinato la necessità di richiamare mosaicisti provenienti da altre regioni geografiche. Tra questi, spicca la figura di Leopoldo dal Pozzo, un abile mosaicista originario di Roma, il quale guidò una serie di complessi lavori di restauro all'interno della Basilica di San Marco nel periodo che abbraccia gli anni 1715 e 1745. Tuttavia, con la scomparsa di Leopoldo dal Pozzo, si inaugurò un periodo di declino ancor più evidente per l'arte musiva a Venezia. La carenza di mosaicisti locali capaci di continuare l'opera decorativa e di affrontare le imprescindibili attività di restauro all'interno della Basilica divenne più pressante. Nel corso della sua lunga e prolifica performance carriera, Leopoldo dal Pozzo non riuscì a trasmettere le proprie competenze a un discepolo in grado di preservare l'antica tradizione.

Di conseguenza, la Serenissima Repubblica di Venezia si trovò costretta a cercare artisti musivi a Roma e in altre città italiane, tra cui Napoli, Firenze e Messina, dove erano presenti laboratori specializzati in questa tecnica artistica. A tal fine, fu emanato un apposito editto e diverse personalità del mondo dell'arte musiva risposero all'invito. Tuttavia, soltanto Pietro Monaco, un mosaicista romano, fu selezionato per realizzare un mosaico all'interno della Basilica. Nonostante ciò, la sua prestazione non riuscì a soddisfare appieno le aspettative dei committenti, pertanto, fu in seguito sostituito da un altro mosaicista di nome Giacomo Monaco, presumibilmente imparentato con il suo predecessore.

Giacomo Monaco procedette con una serie di ulteriori interventi di restauro, focalizzandosi principalmente nelle aree circostanti le porte d'accesso della Basilica e nella cappella dedicata alla Madonna dei Mascoli. Questi episodi delineano chiaramente le sfide incontrate nel tentativo di individuare mosaicisti altamente competenti e adeguati a soddisfare le esigenze decorative peculiari del monumento veneziano⁵³.

⁵² Barovier Mentasti R., (1982), *Il vetro veneziano*, Electa, Firenze, p.55.

⁵³ Saccardo P., (2010), *Les Mosaiques de Saint-Marc a Venise*, Kessinger Publishing, Stati Uniti, pp. 73-75.

La ricerca di mosaicisti di adeguata competenza per condurre con successo operazioni di decorazione e restauro all'interno della Basilica di San Marco a Venezia rappresentò una sfida persistente. Anche se Giacomo Monaco possedeva esperienza nel campo del mosaico, le sue prestazioni non furono completamente soddisfacenti per i committenti. Nel frattempo, la città di Roma vantava una serie di studi e atelier specializzati nella produzione di mosaici, tra cui spiccava lo Studio Pontificio, che poteva vantare artisti di elevata abilità e competenza.

Similmente, il laboratorio milanese gestito da Giacomo Raffaelli, il quale aveva anche alcuni giovani apprendisti veneziani sotto la sua guida, affrontava una situazione paragonabile. Dalla prospettiva degli apprendisti di origine veneziana, la cessazione dell'illustre scuola musiva di Venezia li costringeva a cercare formazione altrove nella penisola italiana. Fu proprio da questo laboratorio milanese che emerse Nicolò Pizzamano, un artista originario di Venezia, scelto per assumere il ruolo di mosaicista nella Basilica di San Marco. Nel 1815, Pizzamano fece ritorno a Venezia per intraprendere tale incarico.

Parallelamente a Pizzamano, venne coinvolto anche Liborio Salandri, un mosaicista proveniente da Roma. Tuttavia, a causa delle sfide legate alla reperibilità di materiali musivi di alta qualità e di tessere di vetro adeguate, Salandri si trovò costretto a utilizzare materiali inappropriati, tra cui la terracotta colorata fornita dalla ditta Fontebasso di Treviso. Successivamente, dopo le esperienze di Nicolò Pizzamano e Liborio Salandri, Giovanni Moro, un veneziano formato presso il laboratorio milanese, fu integrato nel corpo dei mosaicisti che operavano all'interno della Basilica di San Marco nel 1822. Moro ottenne il monopolio per i lavori di restauro musivo all'interno della Basilica e rimase in carica in questo ruolo fino al 1858.

Il periodo di restauri e interventi di rivestimento musivo presieduto da Giovanni Moro costituisce una fase oscura nella cronaca della Basilica di San Marco e, più ampiamente, nella storia dell'arte musiva veneziana. Gli interventi di restauro da lui diretti sono stati percepiti come intrusivi e hanno irrimediabilmente influito sull'autenticità e l'integrità delle opere originarie. Questo periodo segna una fase difficile per l'arte musiva a Venezia, caratterizzata da restauri che non hanno rispettato in pieno lo stile e la tecnica originali, minando l'opera e la sua fruizione estetica.

In quest'epoca, prevaleva la concezione di "riparare" o "ricostruire" i mosaici, spesso attraverso interventi invasivi che comportavano la sostituzione di tessere o, in alcuni casi, la creazione di nuovi mosaici che non rispecchiavano fedelmente lo stile e la tecnica dei lavori originali. Tale approccio adottato ignorava in gran parte il valore storico e artistico dei mosaici originali, manifestando una comprensione limitata del concetto di restauro. Negli anni '50, la figura di Giovanni Moro rivestiva notevole importanza, principalmente perché al di fuori di Roma e della Scuola Vaticana, vi era scarsità di mosaicisti altamente qualificati in altre parti della penisola italiana. Inoltre, il suo approccio alla pratica del restauro era ampiamente accettato, dal momento che la filosofia del restauro conservativo non aveva ancora ottenuto una diffusione diffusa. La proposta avanzata da Moro nel 1857 di istituire una scuola di mosaicisti decoratori sotto la sua guida sottolinea sia il successo da lui raggiunto sia la volontà di condividere le proprie competenze con le generazioni future. Secondo un resoconto pubblicato nel 1865 da Pietro Saccardo, Giovanni Moro sembra essersi personalmente dedicato alla produzione di paste vitree utilizzate per la creazione delle tessere musive. Questo particolare suggerisce che le fornaci specializzate nella produzione di tessere musive potrebbero aver attraversato un periodo di declino, quasi al punto dell'estinzione. Tale circostanza implica altresì che Moro potrebbe aver fatto affidamento su materiali di qualità inferiore a causa della limitata disponibilità di tessere musive di alta qualità sul mercato. A partire dal 1858, la reputazione di Giovanni Moro iniziò a erodere a seguito di accuse di falsificazione dei restauri, formulate da alcuni dei suoi collaboratori e allievi. Nel corso dei mesi di marzo e aprile di quell'anno, Moro fu denunciato da due dei suoi collaboratori per presunte alterazioni avvenute durante alcuni dei suoi interventi di restauro, effettuati nella basilica di San Marco e nella chiesa di Torcello. Successivamente, uno dei suoi allievi più promettenti, Antonio Gazzetta, lo accusò di aver commesso gli stessi errori nel corso del restauro della Cappella di San Vittore. Questi eventi tumultuosi indebolirono notevolmente la reputazione di Giovanni Moro e culminarono nella sua rimozione dall'incarico. Nel 1864, il reverendo Francesco Maria Rossi, amministratore del complesso di Sant'Ambrogio, decise di sostituire Moro con il mosaicista Camillo Agazzi. Le accuse e le controversie che circondarono Moro senza dubbio danneggiarono in modo significativo la sua carriera e la sua

reputazione come mosaicista, ponendo in rilievo interrogativi riguardo alla qualità e all'integrità dei suoi interventi di restauro⁵⁴.

Successivamente al suo allontanamento dalla Basilica di San Marco, Giovanni Moro fu reintegrato nel campo del restauro musivo attraverso una nuova opportunità professionale offertagli da Antonio Salviati, un imprenditore originario di Vicenza. Nel 1867, Salviati acquisì la qualifica ufficiale di restauratore dei mosaici all'interno della Basilica di San Marco, avviando una collaborazione che perdurò per un quindicennio. All'interno di questo contesto professionale rivitalizzato, Giovanni Moro si impegnò attivamente nei lavori di restauro dei mosaici, operando sotto la direzione di Antonio Salviati.

È rilevante notare che, nonostante le accuse pregresse che avevano arrecato pregiudizio alla sua reputazione e generato il suo allontanamento dalla Basilica di San Marco, Giovanni Moro trovò una nuova opportunità di impiego nel campo del restauro musivo grazie alla collaborazione con Antonio Salviati. Il suo reintegro segnò l'avvio di una fase inedita nella storia dei restauri effettuati all'interno della Basilica di San Marco e, in un contesto più ampio, nella tradizione dell'arte musiva a Venezia. Va comunque sottolineato che l'approccio al restauro di Moro, caratterizzato dall'attuazione radicale di rimozione e riconfigurazione completa dei mosaici preesistenti, continuò ad essere applicato sino al 1878⁵⁵.

Durante la metà del XIX secolo, mentre Venezia era ancora sotto il dominio austriaco, si assisteva a un aumento delle produzioni artistiche-industriali che si basavano sulla restaurazione delle antiche tradizioni artistiche, come la tecnica musiva e quella vetraria. In questo contesto, vi erano diverse persone coinvolte in questo sforzo di rinascita artistica. Una pubblicazione del 1931 del Comitato dei Mosaicisti Veneziani menziona alcuni nomi di coloro che furono coinvolti in quest'attività. Ad esempio, viene citato un certo Barbaria nell'anno 1817, Salmistro Moravia e Compagni nel 1818, e un certo Lazzari nel 1823. Durante i primi tentativi di rinascita dell'arte musiva e vetraria a Venezia, gli Zanetti di Murano furono in grado di trarre profitto da questa situazione. Ricevettero una medaglia per gli smalti d'oro e d'argento dall'Istituto

⁵⁴ Andreescu-Treagold I, (1998), *Moro Salviati and the Mosaics of Sant'Ambrogio in Milan*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Roma, p.200.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 73-74.

Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, che riconosceva la qualità del loro lavoro. Tuttavia, nonostante il successo iniziale, gli Zanetti e altri produttori si trovarono ad affrontare molte difficoltà, tra cui la mancanza di mezzi finanziari e altre sfide tecniche che impedivano loro di raggiungere la qualità desiderata negli smalti. Nonostante ciò, gli sforzi nel settore della produzione di smalti musivi e vetri continuarono con ulteriori tentativi da parte di persone come G. Battista Franchini e Angelo e Giovanni Giacomuzzi. Tuttavia, questi sforzi non furono sufficienti per garantire una perfezione nella produzione degli smalti. Fu solo nel 1840 che i muranesi Lorenzo Radi e Francesco Torcellan riuscirono a raggiungere l'obiettivo desiderato, creando materiali che vennero giudicati adatti per gli interventi di restauro più urgenti nella basilica di San Marco⁵⁶.

L'avvocato Salviati (1816-1890), si trasferì da Vicenza a Venezia e rimase colpito dalla perfezione dei prodotti di Lorenzo Radi nel settore degli smalti musivi. Salviati decise di espandere il commercio di questi prodotti e decise di associarsi con Radi. Abbandonando la sua professione di avvocato, Salviati si dedicò completamente a questa nuova impresa specializzata nella produzione di smalti per mosaici. La società fondata da Salviati e Radi prese il nome di "Salviati di Bartolomeo", e divenne rinomata per la qualità dei suoi smalti musivi. L'attività di Salviati si colloca in un periodo di transizione e crisi per l'arte musiva e vetraria di Venezia nel primo Ottocento. In quel periodo storico, le tradizioni artistiche veneziane stavano affrontando sfide significative e si stavano adattando alle nuove tecniche e tendenze dell'epoca. Lorenzo Radi si distinse per la sua abilità nel riprodurre tessere musive a fondo d'oro e d'argento, utilizzando un complesso processo di fabbricazione e taglio delle tessere. Secondo le fonti dell'epoca, i suoi smalti erano di alta qualità e si avvicinavano alla lucentezza e alla bellezza degli smalti d'oro e d'argento prodotti nel Medioevo. Le sue creazioni imitavano marmi e pietre preziose, e la calcedonia in particolare era di una perfezione notevole. Radi si dedicava alla realizzazione di mosaici monumentali e di tarsie, e era in grado di comporre smalti con delicate e impercettibili gradazioni.

⁵⁶ Comitato Mosaicisti Veneziani, (1931), *La rinascita del mosaico a Venezia*, Comitato mosaicisti veneziani, Venezia, p. 12.

L'avvocato Bartolomeo Salviati (1816-1890), originario di Vicenza, si trasferì a Venezia, dove rimase profondamente colpito dall'eccezionale abilità dimostrata da Lorenzo Radi nella produzione di smalti musivi di alta qualità. Questo incontro ispirò Salviati a intraprendere una nuova carriera professionale, abbandonando la sua pratica legale per dedicarsi completamente all'attività di produzione di smalti destinati all'arte del mosaico. Di conseguenza, rinunciò alla sua carriera di avvocato e si consacrò interamente a questa nuova impresa. La società che Salviati co-fondò con Lorenzo Radi assunse il nome di "Salviati di Bartolomeo" e in breve tempo divenne celebre per l'eccezionale qualità dei suoi smalti musivi.

L'iniziativa di Salviati si colloca in un periodo di notevole transizione e crisi nell'ambito dell'arte musiva e vetraria a Venezia nel primo Ottocento. In quegli anni, le tradizioni artistiche veneziane dovettero confrontarsi con significative sfide e adattarsi alle nuove tecniche e tendenze dell'epoca. Lorenzo Radi si distinse per la sua straordinaria abilità nel replicare tessere musive con fondi in oro e argento, impiegando un processo di produzione e taglio delle tessere complesso e raffinato. Secondo i documenti d'epoca, gli smalti da lui prodotti raggiungevano elevati standard qualitativi, avvicinandosi alla lucentezza e alla bellezza degli smalti d'oro e d'argento realizzati nel periodo medievale. Le creazioni di Radi comprendevano imitazioni di marmi e pietre preziose, con particolare enfasi sulla calcedonia, la cui perfezione risultava notevole. Il suo lavoro spaziava dalla realizzazione di mosaici monumentali a tarsie, dimostrando una straordinaria capacità nel comporre smalti con sfumature delicate e sfaccettature impercettibili.

La Commissione composta dai membri dell'Accademia compì una visita allo stabilimento gestito da Salviati e Radi, e ne condivise un'opinione estremamente positiva. Secondo il resoconto fornito dal contemporaneo Cecchetti, Radi dimostrò di superare i predecessori attraverso una nuova applicazione della pellicola vitrea su laminette d'oro lavorate a traforo, creando complessi disegni di lettere e ornamenti. Questa iniziativa rappresentò una nuova industria per Venezia, riportandola in auge dopo il suo glorioso passato sotto l'Impero Romano. In particolare, Salviati contribuì in modo significativo all'applicazione di smalti in tarsie sulle pareti e sui pavimenti delle sale principesche. Grazie alla vivacità dei colori, alla lucentezza degli smalti, ai fantasiosi disegni creati da artisti come lo Stampetta e alla loro durata nel tempo,

queste creazioni superavano le prove in confronto con i dipinti a fresco e ad olio, a meno che non fossero stati realizzati da maestri del pennello. Nelle tarsie, spesso accoppiate a lavori in argento cesellato o filigrana, la presenza della calcedonia aveva un effetto straordinario. La calcedonia veniva applicata con grande maestria come elemento decorativo, spesso utilizzata insieme agli smalti neri ed all'ebano, ad esempio, per adornare ricche soglie⁵⁷.

La decisione di Antonio Salviati di intraprendere l'attività di produzione di mosaici fu motivata da una serie di osservazioni significative. In primo luogo, notò con preoccupazione il degrado progressivo dei preesistenti mosaici presenti all'interno della Basilica di San Marco a Venezia. In secondo luogo, rilevò l'interruzione delle attività della Scuola Marciana di Mosaico e della fabbrica di smalti vitrei utilizzati nella creazione delle tessere mosaiciste, entrambe avvenute nei primi decenni del XIX secolo.

Nel suo iniziale impegno nell'ambito dell'arte musiva, e in seguito nella produzione vetraria, Salviati si avvalse della fornitura di smalti vitrei provenienti dalla fornace gestita da Lorenzo Radi. Questo approccio all'arte musiva e alla produzione vetraria fu agevolato dalla determinazione e dal sostegno del sindaco di Murano, Antonio Colleoni, che perseguì con zelo l'obiettivo di rinvigorire l'economia dell'isola. In parallelo, l'abate Vincenzo Zanetti, un appassionato conoscitore di mosaici e arte vetraria, si fece promotore con grande entusiasmo degli sforzi di rinascita artistica condotti da Salviati e Radi.

L'inaugurazione del Museo Artistico Industriale del Vetro nel 1861 costituì una pietra miliare significativa nell'ambito della conservazione e della promozione dell'arte vetraria a Venezia, consolidando ulteriormente gli sforzi profusi dalla coppia di artisti. Nel medesimo anno, il Museo Artistico Industriale del Vetro costituì il nucleo iniziale dell'attuale Museo Vetrario. In parallelo a questa iniziativa, Antonio Salviati e Lorenzo Radi, dopo aver istituito la loro società, crearono un laboratorio dedicato all'arte musiva a Venezia, ubicato in Dorsoduro al numero civico 731. All'interno di questo complesso, gli artisti Negra e Baldoni furono incaricati di supervisionare la produzione di tarsie, seguendo le istruzioni impartite da Giovanni Albertini, il quale era il nipote

⁵⁷Barovier Mentasti R., (1982), *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, cat. mostra, Vicenza, p. 12.

di Lorenzo Radi. Questi esperti artisti specializzarono le loro competenze nella creazione di smalti dalle forme intricate e nell'arte del mosaico ornamentale.

Successivamente, numerose figure artistiche si unirono all'atelier di Salviati, desiderose di ampliare la loro conoscenza nell'arte musiva seguendo le insegnamenti di Enrico Podio, un mosaicista originario di Roma che aveva scelto Venezia come centro delle sue attività⁵⁸.

L'apporto fondamentale di Enrico Podio, in collaborazione con Raffaello Sonzogno, rivestì un ruolo di notevole importanza durante il processo di restauro della chiesa di San Matteo, ubicata all'interno della basilica di San Marco. In parallelo, Podio e Sonzogno si dedicarono alla creazione di ritratti, tra cui spicca l'eccezionale effigie di Antonio Salviati, attualmente custodita presso il museo di Murano sotto la supervisione di suo figlio Silvio.

Oltre a Podio e Sonzogno, si distinsero come stretti collaboratori di Antonio Salviati altri artisti di rilievo, quali il pittore Chittolina di Vicenza e i fratelli Giobbe, oltre a Donadoni e Walter, tutti originari di Venezia. Questi talentuosi artisti svolsero ruoli di primaria importanza nella realizzazione di opere di grande valore nel campo del mosaico e della tarsia, contribuendo in modo significativo allo sviluppo dell'arte musiva all'interno dell'ambito produttivo di Salviati.

Parallelamente all'aumento delle commissioni e alla crescente domanda di opere musive, l'officina di Antonio Salviati si trovò nella necessità di estendere il proprio corpo di artisti. Al fine di garantire una formazione adeguata per questi talenti emergenti, la ditta Salviati istituì una scuola musiva sotto la direzione del professore Negrisolo di Vicenza. Questa istituzione forniva istruzioni specializzate nel campo del mosaico, trasmettendo agli artisti le competenze necessarie per la realizzazione di opere di alta qualità in aderenza alle tecniche tradizionali e innovatrici.

Nel 1859, Antonio Salviati siglò un contratto con la fabbriceria della basilica di San Marco, impegnandosi a fornire ben 26.000 libbre di smalto, indispensabile per il restauro dei mosaici antichi all'interno della basilica. Inoltre, l'accordo prevedeva un compenso di 52.000 fiorini per la fornitura del materiale. Questa convenzione fu

⁵⁸Liefkes R., (1994), *Antonio Salviati and the Nineteenth-Century Renaissance of Venetian Glass*, The Burlington Magazine Publications, Londra, p. 283.

valutata estremamente vantaggiosa per Salviati, poiché gli assicurava l'approvvigionamento dei materiali essenziali per il restauro dei mosaici.

In parallelo, una commissione governativa incaricò il pittore austriaco Carlo Blass di realizzare nuovi cartoni per il proseguimento e il restauro del ciclo musivo di San Marco. L'attività di esecuzione musiva fu affidata al mosaicista romano Enrico Podio. Questo incarico rivestì un ruolo di notevole importanza nella carriera di Podio, contribuendo alla sua crescente fama nel campo del restauro musivo.

Il metodo di produzione basato sul "prefabbricato" implementato negli stabilimenti di Antonio Salviati per la creazione dei mosaici costituì un elemento determinante per il notevole successo aziendale e la diffusione delle opere in varie parti del mondo. Questa metodologia permetteva la realizzazione dei mosaici all'interno di un laboratorio, dove le tessere venivano posizionate sul retro di fogli di carta o altri supporti, successivamente montati sul sito di destinazione.

Va notato che Antonio Salviati ampliò la sua sfera d'influenza non solo nella produzione musiva, ma anche nell'ambito dell'arte del vetro soffiato. In collaborazione con l'abate Zanetti, Salviati divenne parte della direzione del Museo del Vetro di Murano nel 1866 e promosse la creazione di una fornace che riunì esperti nell'arte del vetro soffiato. Antonio Salviati aveva una chiara comprensione dell'importanza di formare artigiani con una solida preparazione culturale e tecnica, il che contribuì significativamente ad accrescere il prestigio della sua posizione a Venezia. Questa iniziativa acquistò particolare rilevanza dopo l'annessione del Veneto al Regno d'Italia, periodo che segnò una fase di rinascita e sviluppo delle aspirazioni industriali. Di conseguenza, Salviati decise di fondare una scuola dedicata all'ornato, al disegno e all'istruzione generale all'interno della sua officina veneziana.

La decisione di Antonio Salviati di istituire una scuola dedicata all'ornato, al disegno e all'istruzione generale all'interno della sua officina artistica testimonia il suo impegno nell'investire nella formazione e nell'educazione degli artisti. Questa iniziativa sottolinea il riconoscimento dell'importanza della qualità e della competenza nella produzione artistica.

Un momento di rilevante cambiamento nella storia dell'azienda di Antonio Salviati si manifestò nel 1872, quando egli si distaccò dalla precedente entità commerciale

"Venezia e Murano". In tale contesto, Antonio Salviati istituì due nuove società: la Salviati & C, specializzata nella produzione musiva, e la Salviati Dottor Antonio, focalizzata sulla produzione di vetri d'arte. Fu istituito un emporio commerciale presso Palazzo Bernardo, un edificio di prestigio situato sul Canal Grande nel Sestiere di S. Polo. In questo spazio, oltre ai vetri artistici e ai mobili scolpiti, venivano esposti anche mosaici.

L'ampia esposizione di oggetti musivi e vetri artistici della ditta Salviati ottenne notevole successo durante la Grande Esposizione Industriale Italiana tenutasi a Milano nel 1881. Tale manifestazione, dedicata interamente alle arti decorative e applicate, contribuì in modo significativo a consolidare la reputazione di Antonio Salviati come figura di spicco nel campo artistico.

La ditta di Salviati, in collaborazione con Lorenzo Radi, celebri produttori di smalti e mosaici dell'epoca, fu coinvolta in numerose operazioni di restauro in diverse basiliche e chiese di rilevanza storica. Oltre ai restauri eseguiti presso la Basilica di San Marco a Venezia, condussero lavori di smaltatura e mosaico anche in altre importanti località, tra cui la Basilica di Monreale in Sicilia, la città di Ravenna e altre. Tali commissioni richiedevano una competenza specializzata nella produzione di smalti e nella tecnica del mosaico, con l'obiettivo di riparare e reintegrare le decorazioni musive danneggiate o mancanti.

La ditta di Antonio Salviati e Lorenzo Radi, nota per l'eccellente qualità dei suoi smalti e la maestria nella realizzazione di mosaici, era spesso selezionata per prestigiosi progetti di restauro. Uno di questi notevoli interventi riguardò la decorazione musiva della facciata del Duomo di Amalfi. In seguito a gravi danni subiti dalla precedente facciata barocca, un'operazione di restauro condotta sotto la direzione dell'architetto Enrico Alvino riportò alla luce l'antica facciata romanica sottostante. Per adornare questa facciata restaurata, furono impiegati mosaici in stile neobizantino provenienti dalla ditta di Salviati.

La realizzazione dei mosaici fu condotta seguendo i disegni del rinomato pittore Domenico Morelli. Queste opere musive raffigurano il Cristo dell'Apocalisse, conforme alla descrizione contenuta nel Vangelo di San Giovanni. Il Cristo è rappresentato come un sovrano bizantino, seduto su un trono e circondato da angeli e dai sovrani terreni che si prostrano ai suoi piedi. La parte inferiore del timpano della

facciata ospita le rappresentazioni dei dodici Apostoli, ognuno collocato all'interno di nicchie sormontate da archi a sesto acuto e sostenute da due colonne. Questa straordinaria decorazione musiva conferisce al Duomo di Amalfi una presenza maestosa e suggestiva, richiamando l'arte bizantina e l'antica tradizione romanica.

Dopo la scomparsa di Antonio Salviati nel 1890, i suoi discendenti, Giulio, Silvio e la figlia Amalia, assunsero l'incarico di guidare e sviluppare l'impresa di famiglia. Silvio si concentrò principalmente sulla gestione della produzione e del commercio dei mosaici, mentre Giulio e Amalia, in collaborazione con Maurizio Camerino, si dedicarono alla produzione di manufatti in vetro d'arte. Maurizio Camerino, iniziato nel contesto dell'azienda Salviati nel 1882, rapidamente divenne una figura di spicco all'interno dell'organizzazione e alla fine fu designato direttore, carica che occupò fino alla morte di Antonio Salviati. Camerino acquisì la stima e la fiducia dei discendenti di Salviati, e alla fine diventò loro partner.

Nel 1903, Silvio Salviati si associò a Camerino per istituire l'azienda Erede Dott. A. Salviati & C. Nel frattempo, l'azienda Salviati Jesurum e Co. Limited, fondata nel 1898 con il contributo di Giulio Salviati, incaricò diversi artisti, tra cui Antonio Castaman, Crespan e Mis, di sovrintendere allo sviluppo dei mosaici. Questi artisti portarono a termine il progetto decorativo della Cappella Stuky nel cimitero di Venezia. Nonostante il ritiro di Silvio Salviati dagli affari nel 1920, l'attività musiva dell'azienda continuò a prosperare⁵⁹.

Nel 1925, Renzo Camerino, figlio di Maurizio Camerino, si unì all'azienda e assunse la responsabilità principale nella produzione di mosaici. Un gruppo di artisti, tra cui Gino Severini, Giulio Rosso, Salvadori, Ferrazzi, e altri, affidò a Renzo la creazione dei cartoni o degli schizzi per le loro opere musive. Tuttavia, nel 1931, Maurizio Camerino scomparve, e la proprietà dell'azienda passò ai suoi figli Mario, Renzo e Olga. Nonostante le sfide economiche degli anni precedenti la Seconda Guerra Mondiale, l'azienda continuò a ottenere successi significativi. Partecipò con merito alle Biennali del 1932, 1934 e 1936, presentando sia manufatti in vetro soffiato che opere musive.

⁵⁹ Barovier Mentasti R., (1982), Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano, cat. mostra, Vicenza, p. 58.

Le difficoltà aumentarono negli anni che precedettero il conflitto mondiale, portando temporaneamente alla chiusura dell'azienda. Successivamente, il laboratorio musivo riprese l'attività, ma con un limitato numero di artisti che si dedicavano principalmente alla realizzazione di mosaici di notevole valore artistico, spesso esposti alla Biennale di Venezia. In parallelo, l'azienda orientava sempre più le sue risorse verso la produzione di oggetti in vetro. Nel 1948, Renzo Tedeschi, ingegnere e figlio di Olga Camerino, entrò nell'azienda, marcando una trasformazione significativa in cui l'azienda si concentrò esclusivamente sulla produzione vetraria.

Da allora, l'azienda ha sviluppato una vasta gamma di prodotti nel settore dell'illuminazione e degli oggetti in vetro, mantenendo il nome storico legato a Salviati. Attualmente, l'azienda opera dalla sua sede nell'edificio affacciato sul Canal Grande presso San Gregorio, che negli anni Venti del XX secolo fu oggetto di un notevole intervento di sopraelevazione e ornamento mediante un mosaico realizzato basandosi sui disegni del pittore Vittorio Emanuele Bressanin⁶⁰.

⁶⁰ Tosi M., (2004), *Il mosaico tra XX e XXI secolo*, in Guarino M., Orsini B., *L'immagine e il frammento. Il mosaico in Emilia-Romagna*, Editrice Compositori, Bologna, p.115.

3.4.1. Attività internazionale di Antonio Salviati: Londra

Nel contesto dell'Ottocento, Antonio Salviati emerse come un imprenditore di spicco a livello internazionale, stabilendo legami rilevanti con l'aristocrazia inglese del periodo. Questa associazione chiave venne facilitata dall'intervento di Sir Austen Henry Layard, che svolse il ruolo di mediatore introducendo Salviati all'architetto restauratore Gilbert Scott.

Il loro contributo artistico si manifestò principalmente nella cappella di San Giorgio all'interno del castello di Windsor. Questa cappella, originariamente costruita sotto il regno di Enrico III e successivamente dedicata al cardinale Wolsey, aveva una storia ricca ma non priva di sfide. Nel 1862, la regina Vittoria prese la decisione di erigere un mausoleo in onore del principe Alberto, con la direzione artistica dell'architetto Sir Gilbert Scott. L'incarico di realizzare i mosaici della cappella fu affidato a Salviati, il cui lavoro in questo contesto rappresenta un notevole esempio di stile gotico.

I mosaici da lui creati adornano le parti tra le nervature e gli angoli del soffitto della cappella, costituendo una vasta area musiva contraddistinta da uno sfondo dorato. Gli ornamenti comprendono angeli che portano emblemi araldici riferiti agli antenati del principe, alcuni dei quali risalenti a oltre mille anni prima. La volta è anch'essa decorata con simboli religiosi, tra cui l'agnello mistico.

Sui pannelli murali del lato ovest, vicino all'ingresso, sono raffigurate figure storiche a grandezza naturale, strettamente legate alla storia della costruzione e dell'ornamentazione del castello di Windsor. Queste figure comprendono sovrani come Enrico III, noto per la costruzione della cappella originale, Edoardo III, per le sue ristrutturazioni, Edoardo IV, che diede avvio alla costruzione dell'edificio religioso di San Giorgio, ed Enrico VII, che contribuì alla sua ricostruzione parziale con l'obiettivo di farne il luogo di sepoltura per la dinastia Tudor.

Parallelamente, l'Albert Memorial, situato all'interno di Hyde Park, rappresenta un'opera architettonica frutto di un progetto concepito dall'architetto George Gilbert Scott nel 1862 e completato tra il 1864 e il 1865. Questo monumento grandioso rappresenta una collaborazione intensiva tra Scott e altri celebri artisti contemporanei. Il monumento è stato eretto in memoria del Principe Consorte e della Regina Vittoria, occupando un luogo di rilevanza che aveva precedentemente ospitato la celebre Great Exhibition del 1851. Questo evento aveva profondamente influenzato il Principe

Alberto, ispirando in molteplici modi la concezione dell'Albert Memorial. L'intero progetto architettonico si sviluppa all'interno del contesto stilistico neogotico, un elemento chiave nella visione creativa di Scott. L'Albert Memorial presenta una statua dorata imponente del Principe al centro, circondata da una serie di sculture e motivi artistici che rappresentano le arti, le scienze e le imprese promosse dal Principe Alberto durante la sua vita in Inghilterra.

Il complesso scultoreo raggiunge il suo apice in un tabernacolo arricchito di mosaici che illustrano vari aspetti della creatività umana e delle attività produttive sostenute dal Principe nel corso del suo periodo in Inghilterra. I mosaici che ricoprono un'area di 1100 piedi quadrati all'interno dell'Albert Memorial sono stati realizzati seguendo i progetti ideati da John Richard Clayton e James Redfern⁶¹.

I timpani dell'Albert Memorial sono ornati da rappresentazioni allegoriche in uno stile chiaramente ispirato al movimento preraffaellita. Queste rappresentazioni simboleggiano quattro discipline artistiche distintive: la poesia, l'architettura, la scultura e la pittura. Ciascuna figura allegorica è accompagnata da allegorie aggiuntive che narrano l'evoluzione delle arti in relazione a queste discipline specifiche. Queste scene allegoriche sono ambientate su uno sfondo dorato, mentre la volta circostante è dipinta in un ricco blu, punteggiato da stelle dorate e ornata con stemmi.

Le figure stesse sono delineate con precisione attraverso una netta linea nera, un tratto deliberato che assicura la chiara visibilità delle rappresentazioni, persino da notevole distanza. Questo approccio di delineazione definita conferisce ai mosaici un aspetto distintivo, limitando la gamma di sfumature cromatiche e gradienti, in sintonia con l'estetica preraffaellita che permea l'opera.

Le commissioni acquisite in Inghilterra hanno rivestito un ruolo cruciale nella carriera imprenditoriale di Antonio Salviati, contribuendo alla formazione di una società per azioni a Londra. Questa società, inizialmente conosciuta come "Salviati & C.", è stata gestita da eminenti personalità come Sir A. H. Layard, lo storico W.R. Drake e Bates, e in breve tempo ha raggiunto una rinomanza globale. Successivamente, la società è stata ribattezzata *The Venice & Murano Glass and Mosaic Co. Ltd* in riconoscimento dei fruttuosi legami con la società inglese.

⁶¹ Brooks C., (2002), *The Gothic revival*, Phaidon, Londra, pp. 86-87.

Nella città di Londra, Antonio Salviati partecipò attivamente all'"International Exhibition of Workmen," un'importante mostra presieduta da Sir Layard. Contestualmente, mantenne la supervisione delle sue attività nel campo della produzione di mosaici, dirigendo il laboratorio situato a S. Vio, Venezia, e sovrintendendo la produzione di vetri soffiati sull'isola di Murano. I prodotti risultanti venivano esposti in punti vendita situati nel cuore di Venezia, nelle vicinanze della Basilica di San Marco, oltre che a Londra.

In territorio britannico, l'impresa di Antonio Salviati ottenne numerose commissioni di alto profilo per la realizzazione di rivestimenti musivi all'interno di alcune delle più prestigiose strutture pubbliche, sia civili che religiose, situate a Londra e nell'intera nazione. Queste commissioni di notevole importanza includono il suo contributo al Palazzo di Westminster, la creazione di opere musive significative presso la Cattedrale di San Paolo e la Cattedrale di Westminster, insieme alla realizzazione di numerosi ritratti in mosaico di celebri artisti, esposti presso il Victoria and Albert Museum (precedentemente noto come South Kensington Museum), tra altre opere di grande rilevanza.

3.4.2. Arte vetraria e musiva in Italia nel XIX secolo

All'inizio del XIX secolo, lo Studio Vaticano manteneva saldamente la sua posizione di primato come il cuore pulsante della produzione di mosaici in Italia. Mentre il diciannovesimo secolo faceva il suo ingresso, assistevamo all'introduzione di cambiamenti rivoluzionari nel processo di creazione dello smalto e nelle dimensioni delle tessere utilizzate. Secondo quanto annotato da Moroni, dobbiamo riconoscere a Antonio Aguatti il merito di aver portato un contributo straordinario: l'uso delle "mezze tinte" all'interno della gamma di colori di uno stesso smalto, che battezzò "smalto miscelato". Questa innovazione si rivelò fondamentale per catturare ogni minimo dettaglio, dalla delicatezza dei fiori alla vita degli animali e alla maestosità degli alberi, permettendo di avvicinarsi all'arte del chiaroscuro in modo più autentico⁶².

⁶² Branchetti, M. G. (2004), *Mosaici minuti romani. Collezione Savelli*, Gangemi Editore, Roma, p. 11.

Nell'Ottocento, a Roma, l'evoluzione del mosaico, in particolare nella disciplina del filato, si affermò come un fenomeno solidamente radicato. Emerse una stretta connessione tra la produzione della Reverenda Fabbrica di San Pietro e le botteghe private operanti nella città, caratterizzate spesso dalla condivisione di tecniche e risorse comuni. Nota di rilievo è la scelta di anonimato adottata da numerosi artigiani della fabbrica vaticana, determinata in parte dal fatto che in diverse circostanze essi si impegnarono nella creazione di opere affini a quelle prodotte all'interno del contesto vaticano, facendo uso degli stessi smalti, ma destinate a progetti di natura privata.

La crescente preoccupazione tra i mosaicisti professionisti per la possibile erosione della loro pratica condusse a un appello formale all'Accademia di San Luca, affinché adottasse misure restrittive al fine di contenere il commercio illecito. L'Accademia rispose con la promulgazione di un editto che dettava rigide regole sia per la commercializzazione dei prodotti, sia per gli operatori commerciali che per gli acquirenti, accompagnate da sanzioni severe in caso di infrazione.

Verso la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la Fabbrica di San Pietro si distinse non solo per la decorazione musiva di oggetti di varie dimensioni, ma anche per il suo impegno nei rilevanti interventi di restauro. Questi sforzi cominciarono con il recupero delle prime pavimentazioni musive, emerse durante gli scavi ottocenteschi, e si estesero a un approccio sistematico per il restauro dei cicli musivi medievali, ampiamente presenti nelle chiese romane, costituendo un capitolo significativo nella storia del restauro artistico.

La Basilica di San Paolo Fuori le Mura, situata nel sito tradizionalmente associato alla sepoltura dell'apostolo Paolo, fu oggetto di un notevole progetto di restauro a seguito di un devastante incendio che si verificò nel 1823. Questo ambizioso sforzo di recupero venne avviato nel 1854 sotto la guida di Papa Gregorio XVI, il quale supervisionò non solo la ricostruzione fisica della basilica, ma anche la riproduzione dei preziosi mosaici che decoravano l'abside e l'arco trionfale. Questi mosaici, sebbene abbiano subito diversi interventi di restauro nel corso del tempo, custodiscono ancora elementi autentici, rappresentando un prezioso esempio dell'arte musiva dell'epoca. Tuttavia, è

importante notare che, a causa delle numerose restaurazioni, rimangono poche parti completamente originali⁶³.

Nel 1847, sotto il pontificato di Gregorio XVI, si diede il via a un importante progetto di mosaici all'interno della Basilica di San Paolo Fuori le Mura. Questi mosaici non seguirono l'approccio tradizionale, ma furono disposti in modo davvero straordinario: ben 258 medaglioni, su uno sfondo dorato, che raffiguravano in ordine cronologico i ritratti di tutti i pontefici che avevano governato prima di Gregorio XVI. Questa tradizione, unica nel suo genere, continua ancora oggi grazie all'abilità dei mosaicisti della Reverenda Fabbrica di San Pietro. Grazie a questa straordinaria galleria storica, è possibile ammirare i volti di tutti i pontefici, dalla fondazione della Chiesa con San Pietro fino al Papa Benedetto XVI.

La facciata della Basilica di San Paolo Fuori le Mura, invece, è un'opera di rara bellezza. Il suo restauro e la decorazione musiva furono realizzati in un arco di tempo considerevole, dal 1854 al 1874. Numerosi artisti di talento contribuirono a questo progetto, tra cui M. D'Ambrosio, C. Maldura, Vanutelli, De Angelis, De Vecchis, A. Agricola, Pennacchini, Bornia e Campanile. I dettagli e i disegni preparatori, noti come "cartoni," per questi mosaici furono curati con precisione dal pittore M. Consoni. Il risultato finale è una facciata straordinaria che incanta i visitatori con la sua grandiosità e l'eccezionale espressione artistica⁶⁴.

Tra le prime chiese protestanti ad essere costruite, emerge la Chiesa Anglicana di Ognissanti. Questo luogo di culto presenta un intrigante connubio tra lo stile gotico e influenze romaniche. Pilastri bicromi, colonne e archi a crociera goticizzanti adornano con grazia il presbiterio e il coro. L'intero edificio è splendidamente arricchito da una serie di affascinanti mosaici. Queste opere adornano sei medaglioni su ciascun lato delle arcate che costeggiano la navata centrale, catturando lo sguardo dei visitatori con il loro sfondo dorato e uno stile artistico che richiama l'estetica preraffaellita. Questi mosaici raffigurano con grande abilità i quattro evangelisti, e ciascuno di essi è

⁶³ Voccoli Ottombrina, *La rinascita dell'arte musiva in epoca moderna in Europa. La tradizione del mosaico in Italia, in Spagna e in Inghilterra*, Barcellona: Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Barcellona. 2002-2004, p. 418.

⁶⁴ *Ivi*, p. 419.

identificato da eleganti lettere latine scritte in caratteri gotici, che conferiscono un tocco di autenticità e fascino a queste opere d'arte straordinarie⁶⁵.

Nel corso degli anni a partire dagli anni 1870, si è verificato un significativo incremento nella costruzione di nuove strutture religiose nella città di Roma. Questa proliferazione comprendeva la creazione di nuove chiese parrocchiali e la commissione di edifici da parte di ordini monastici. Grazie al generoso sostegno proveniente da diverse parti del mondo, questi progetti hanno contribuito in modo sostanziale a consolidare ulteriormente il ruolo di Roma come centro preminente della cristianità.

Un esempio emblematico all'interno del tessuto urbano romano è rappresentato dalla facciata della Chiesa di Santa Maria Liberatrice, la quale sfoggia un elaborato rivestimento musivo che si rifà a influenze sia romaniche che bizantine, presentando un notevole esempio di fusione stilistica.

Inoltre, a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, numerosi mosaicisti associati allo Studio del Mosaico Vaticano hanno giocato un ruolo di primo piano nei lavori di restauro e nelle operazioni di rinnovamento riguardanti la facciata trecentesca del Duomo di Orvieto. Questi competenti professionisti hanno svolto un ruolo cruciale nella preservazione e nel ripristino dei mosaici d'epoca, oltre a contribuire alla creazione di nuove opere musive che emulavano lo stile artistico medievale.

È da notare, inoltre, che questa tendenza di interventi di restauro e ristrutturazione in campo musivo si è estesa ben oltre i confini italiani, coinvolgendo numerose chiese e cattedrali in varie nazioni europee. Questi progetti hanno dato vita a una stimolante interazione tra i principi architettonici e le sfide inerenti al restauro artistico, dando origine a una serie di affascinanti mosaici neo-medievali. Queste opere sono contraddistinte da uno sfondo dorato evocativo e da un design vibrante che riflette lo spirito dell'Ottocento, rappresentando un significativo capitolo nell'evoluzione dell'arte musiva di quel periodo.

L'irradiazione dell'arte musiva e la proliferazione di laboratori di mosaico a Roma durante il periodo in oggetto ebbero un'influenza determinante anche in altre località italiane. Un esempio di ciò si riscontra a Milano, dove nel 1803 fu istituito uno stabilimento dedicato all'arte del mosaico, che traeva ispirazione dal celebre Studio del

⁶⁵ A. Varela Braga, *All Saint's Church Rome*, Roma, Gemmagraf, 2006, p. 43.

Mosaico Vaticano. Questa iniziativa fu promossa sotto il patrocinio del principe Eugenio Beauharnais, e la sua finalità principale era la creazione di una maestosa interpretazione musiva del rinomato dipinto di Leonardo da Vinci, "L'Ultima Cena". Nel 1804, il preminente mosaicista romano Giacomo Raffaelli (1753-1836) fu designato a dirigere questa istituzione milanese. La rinomanza di Giacomo Raffaelli raggiunse tale apice che ottenne l'ammirazione di eminenti figure straniere, tra cui il Re di Polonia, Augusto Stanislao, il quale lo nominò suo consigliere per le Arti Liberali e lo elevò allo stato di nobile polacco. Inoltre, il laboratorio milanese vide la partecipazione di altri distinti artisti romani, tra cui Gaetano e Cesare Ruspi, Giuseppe Morelli e Roccheggiani.

In concomitanza con i lavori finalizzati alla traduzione dell'"Ultima Cena" di Leonardo, emersero anche nuovi talenti nel campo dell'arte musiva. Tra questi, Nicolò Pizzamano e Giovanni Moro, originari di Venezia, furono selezionati per contribuire alla realizzazione di mosaici nella Basilica di San Marco durante gli anni 1815 e 1822. È degno di nota che la celebre opera di Leonardo, "L'Ultima Cena," fu in seguito trasferita a Vienna, su specifica direttiva del governo austriaco, quale risposta alle turbolenze politiche susseguitesisi alla crisi del governo napoleonico.

Attualmente, l'opera musiva in oggetto è collocata nella stessa edificazione ecclesiastica. In seguito, la rappresentanza governativa austriaca impose al Mosaicista Giacomo Raffaelli l'incarico di impartire insegnamenti a sei giovani apprendisti mosaicisti all'interno del laboratorio ubicato a Milano. Di questi sei apprendisti, tre provenivano da Vienna, due da Milano e uno da Venezia. Successivamente, in una dinamica che ricorda la carriera di Niccolò Pizzamano, Giovanni Moro fu reclutato anch'esso come mosaicista per apportare il suo contributo nei lavori artistici svolti nella Basilica di San Marco a Venezia.

In parallelo all'emergere del prestigioso centro musivo nel Vaticano e dei laboratori che si ispiravano a questo modello, si ebbe uno sviluppo specifico a Firenze, noto come "commesso fiorentino". Questa forma d'arte musiva, richiamante la tradizione dell'Opus Sectile, ebbe origine grazie all'iniziativa della corte granducale medicea, manifestandosi approssimativamente a metà del XVI secolo. Un notevole centro artistico specializzato nella lavorazione di marmi e pietre semipreziose fu fondato, e in seguito prese il nome di Opificio delle Pietre Dure.

Il modello dell'Opificio fiorentino esercitò un'influenza determinante nella fondazione di laboratori analoghi sia in Europa che in Italia, tra cui uno a Napoli. Questi opifici svolsero un ruolo significativo nella diffusione della tecnica del commesso fiorentino e contribuirono alla promozione di una rilevante tradizione artistica, caratterizzata dalla lavorazione di marmi e pietre semipreziose per la creazione di opere musive di raffinato pregio estetico.

Nel contesto napoletano, all'inizio del XIX secolo, fu istituito un laboratorio di mosaico che aderiva alla tradizione consolidata presso lo Studio del Mosaico Vaticano. Una figura di spicco in questo laboratorio fu Giovanni Battista Luchini, il quale iniziò la sua attività nel 1808, grazie al patrocinio di Napoleone Bonaparte, il quale aveva l'intento di stabilire un laboratorio in similitudine a quello vaticano. L'attività di Luchini perdurò per un certo lasso temporale, estendendosi persino oltre il periodo della Restaurazione. Tuttavia, è da notare che la produzione di Luchini risulta alquanto sfuggente da identificare, e le informazioni relative ai suoi collaboratori sono scarse, sebbene si possano individuare alcune personalità quali Ferdinando Scalabritto, Riccardo Montoro, Antonio Cappella e Giuseppe de Laurenzi⁶⁶.

⁶⁶ Tosi Michele (2004), *Dal Mosaico paleocristiano al mosaico moderno*, in *L'immagine ed il frammento. Il mosaico in Emilia – Romagna*, Editrice Compositori, Bologna, p.85.

CONCLUSIONI

In conclusione, attraverso il lavoro svolto nella presente tesi si è cercato di dimostrare che fino a questo momento vi erano sicuramente molti elementi che riguardavano questo periodo storico veneziano, sia dal punto di vista architettonico che nella produzione musicale, ma che non erano ancora stati uniti insieme. L'architettura bizantina a Venezia nell'Ottocento rivela un'affascinante ricerca tra la tradizione e l'innovazione che possiamo vedere nella trasformazione della città lagunare in un vivace crogiolo culturale in cui l'arte bizantina ha trovato un nuovo respiro e una nuova espressione. Durante il XIX secolo, nell'ambito della cultura, si assistette a profonde trasformazioni sociali, si trattò di cambiamenti che portarono all'emergere di ideologie che spingevano le persone a cercare una fuga dalla monotonia della vita di tutti i giorni, alla ricerca di valori estetici lontani dalla realtà e della riscoperta di miti del passato e di culture esotiche. Fu proprio a partire da questo punto che iniziò la ricerca della città lagunare di un'identità propria, a partire dalla seconda parte del XIX secolo, attraverso elementi artistici che rappresentassero la spiritualità e la purezza visiva in contrapposizione al realismo e al materialismo scientifico.

I cambiamenti a partire dall'economia e le innovazioni industriali all'inizio del secolo portarono ad una decadenza della città e ad una nuova struttura non più solo residenziale, ma destinazione turistica, con una perdita dell'insularità dovuta all'unione tra Venezia e la terraferma. Cittadini di spicco, giornalisti e studiosi furono i primi a segnalare l'inizio dell'alterazione dell'aspetto originario della città, soprattutto attraverso i *Piani di Restauro e Regolamentazione Edilizia* a partire dal 1865 che portarono ad un clima di contrasti che vide da una parte i conservatori a segnalare gli interventi attraverso i giornali, dall'altra gli igienisti a sottolineare il risanamento e miglioramento della città. La figura di John Ruskin è predominante nel corso di tutta la tesi per la documentazione presente nelle sue opere; è stato colui che pur non essendo un cittadino veneziano, lo è diventato attraverso la sua lotta continua contro i restauri e le demolizioni che stavano modificando la città, ma lo è stato anche nella trasmissione dei mosaici e delle opere musicali nella cultura inglese del suo tempo. Un ulteriore elemento di riscoperta lo abbiamo visto nell'arte dei mosaici che hanno aiutato la città a riacquistare il suo prestigio artistico nel contesto internazionale, nello stesso periodo in cui vi è stato il *gothic revival* inglese, il quale considerava la struttura

medioevale come esempio per la riforma della società e i monumenti veneziani la rappresentazione di quell'epoca idealizzata.

Fu soprattutto il cromatismo ornamentale e la policromia delle raffigurazioni musive a colpire Ruskin e a sottolinearne la bellezza nella sua opera *The Stones of Venice* attraverso schizzi penali e osservazioni approfondite dei suoi viaggi in questi anni a Venezia. Cicognara e Boito seguiranno la visione di Ruskin nel considerare il simbolismo bizantino veneziano, soprattutto dal punto di vista architettonico, come rappresentazione perfetta della parte artigianale dell'arte. Ad ogni modo, è stato con l'apertura del Canale di Suez e l'annessione di Venezia in seguito all'Unità d'Italia che iniziò un ritorno alle origini verso l'Oriente soprattutto attraverso il restauro del Fondaco dei Turchi e dei mosaici della Basilica di San Marco affidato ad Antonio Salviati e Giovanni Moro.

Nella descrizione dei restauri, abbiamo visto come nel caso del Fondaco dei Turchi si trattò di un esempio di interventi arbitrari che hanno portato alla sua condanna, effettivamente oggi non riusciamo più a riconoscere nella facciata marmorea del palazzo gli elementi della storia e dell'identità veneziana che Selvatico aveva descritto negli anni Quaranta e che Berchet aveva cercato di ricostruire negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Nell'analisi della Basilica di San Marco invece, Selvatico la indica come una misticanza di stili, in cui sia gli arredi interni che gli elementi esterni presentano elementi tipici dell'architettura bizantina. Secondo l'interpretazione di Boito invece, si tratta di una declinazione di un fenomeno locale di più vasta portata, quello dell'arte romanica.

Si tratta allo stesso tempo di una situazione, quella della Basilica, quasi contraddittoria, in cui il giudizio di gusto non va d'accordo con l'interesse storico in cui manca quell'unità di senso che sembra necessaria per un edificio compiuto. Per quanto riguarda il Duomo dei Santi Maria e Donato, Ruskin lo esamina per la prima volta con un approccio scientifico che combina elementi di stile lombardo e romanico con una decorazione di influenza araba. Inizialmente, vi è un influsso bizantino, seguito da un'infusione di elementi arabi, che si sovrappongono senza però sostituire il primo, e successivamente si fondono con il romanico lombardo e il gotico internazionale.

Nell'ultimo capitolo invece, viene esplorata la rinascita del mosaico; questo fenomeno è il risultato del desiderio di liberare l'architettura dall'eclettismo statico che ha caratterizzato gran parte del XIX secolo. Questa rinascita inizia con l'introduzione di una maggiore varietà di colori attraverso l'esperimento con diverse forme di arte applicata all'architettura, compreso il riuso del mosaico, anche se precedentemente trascurato.

Nel revival della cultura bizantina e del suo mezzo di massima espressione artistica, fu proprio l'arte musiva ad essere vista come l'emblema della ieraticità e purezza in contrapposizione alla cultura convenzionalmente vincolata alla concezione naturalista. In un periodo di crisi per l'arte musiva e vetraria veneziana nel primo Ottocento, la produzione artistica e la figura di Antonio Salviati fu cruciale per la diffusione e riqualificazione di un'arte che divenne un esempio anche per l'architettura inglese di questo periodo. Il metodo del prefabbricato utilizzato da Salviati per la realizzazione dei mosaici ha contribuito al successo della sua azienda e alla diffusione dei suoi lavori in diverse parti del mondo, ampliando la sua attività anche al vetro soffiato.

Ciò che si è intentato di dimostrare è che la presenza di diversi spunti teorici e attraverso le opere architettoniche di questo periodo, si può definire un periodo artistico veneziano di transizione che pur derivano dalla tradizione bizantina, mostra una certa evoluzione e influenze che la differenziano dall'arte bizantina classica. L'utilizzo di colonne modellate a rilievo, gli archetti pensili e l'arte musiva erano gli elementi ornamentali che si aggiungevano alla struttura architettonica e contribuivano a definire lo stile bizantino. Ciò che risulta infine è che nonostante non vi siano testi di riferimento che riuniscano insieme gli elementi considerati nell'analisi di questa tesi, si tratta di decenni fondamentali per l'immagine di Venezia che vediamo al giorno d'oggi e che hanno segnato l'inizio di un'identità nuova e rivisitata della Basilica di San Marco, del Fondaco dei Turchi e della chiesa Santi Maria e Donato a Murano.

BIBLIOGRAFIA

A. Manno, *Il tempo e la forma: lo sviluppo urbanistico*, Venezia città d'arte, Firenze, 2011.

Archivio municipale di Venezia (AMV), 1865-69, IX/2/67, Opere pubbliche, Strade, fs. 1866, lettera a firma di tredici cittadini, 30 novembre 1866, *Estratto* 1867-1868. Romanelli 1988.

Archivio municipale di Venezia (AMV), 1865-69, IX/2/67, Opere pubbliche, Strade, fs. 1866, Perché sia compilato un piano di generale sistemazione delle strade e canali di Venezia, dicembre 1866.

Archivio municipale di Venezia (AMV), 1885-1889, IX/1/29, Lavori pubblici, strade, piano di risanamento, Dispaccio ministeriale, 14 maggio, 1887.

Archivio Storico comunale, Venezia (d'ora in poi ACVe) X, 3, 9, 'Atti d'Ufficio 1855-59'. Nella lettera del 19 maggio 1857 inviata al Podestà dalla Presidenza dell'IR Accademia di BB.AA.

Atti 1888; Cattaneo 1888; AMV, 1885-1889, IX/1/36, Lavori pubblici, Progetto d'un nuovo fabbricato per R.R. Poste; ACS, Ministero Pubblica Istruzione (MPI), Direzione Generale Antichità e Belle arti (DGABA), Monumenti II versamento, b. 528, Venezia - Casa Dandolo.

ACVe, IX, 7,1 'Atti d'Ufficio 1870-74', la minuta dell'Adunanza del 7 ottobre 1871.

A. Sagredo, F. Berchet, *Il Fondaco dei Turchi in Venezia. Studi storici ed artistici*, Civelli, Milano, 1860.

A, Ferrighi, *Un piano per Venezia (1886-1895). Conflitti e contraddizioni intorno al risanamento della città*, in "ArcHistoR anno VI", 12, 2019.

A. Varela Braga, *All Saint's Church Rome*, Gemmagraf, Roma, 2006.

Bollettino del Museo Correr, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, XXX nuova serie (1986), n.1-4.

Capo VI, *Dei piani regolatori edilizi*, articolo 86-92 della legge 25 giugno 1865, n. 2359, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale (GU), n. 165, 8 luglio 1865.

C. Boito, *Architettura del Medioevo in Italia. Con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Oligo, Mantova, 2021.

C. Brooks, *The Gothic revival*, Phaidon, Londra, 2002.

D. Calabi, P. Lanaro (a cura di), *Scale di osservazione e inserimento degli stranieri nello spazio veneziano tra XVII e XVIII secolo*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

E. Merkel, *I mosaici del Cinquecento veneziano*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1994.

E. Vassallo, *Chiesa dei SS. Maria e Donato a Murano, Venezia, progetto di restauro di Camillo Boito, 1858*, Libreria Clup, Milano, 2003.

F. Bernabei, *Venezia roman(t)ica e gotica*, Artibus et Historiae, 1986, Vo. 7, No. 13.

F. Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Neri Pozza, Vicenza, 1974.

F. Bologna, *Dalle Arti minori all'industrial design*, Laterza, Bari, 1972.

F. Forlati, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in *Palladio*, V. 4, 1940.

- F. Donald Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino, 1972.
- G. Zucconi, *La nozione di neo-bizantino tra Boito e l'Art Nouveau*, Electa, Napoli, 2005.
- G. Zucconi, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1855-1942)*, Jaca Book, Milano, 1989.
- G. Romanelli, *Dalle "case dei poveri" ai quartieri anni Trenta. I residui del linguaggio*, in E. Barbiana (a cura di), *Edilizia popolare a Venezia*, Electa, Milano, 1983.
- G. Zucconi, *L'invenzione del passato, Camillo Boito e l'architettura neo-medievale*, Marsilio, Venezia, 1997.
- I. Andreescu-Treagold, *Salviati a San Marco ed altri suoi restauri*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1999.
- L. Chirtani P. Selvatico, (a cura di), *Le Arti del Disegno in Italia. Storia critica*, 2 voll., Vallardi, II, Il Medio Evo, Milano, 1871.
- J. Unrau, *Ruskin and St Mark's*, Thames and Hudson, Londra, 1984.
- J. Ruskin, *Le pietre di Venezia*, Mondadori, Milano, 2000.
- J. Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, Jaca Book, Milano 1848.
- J. Clegg, *Ruskin and Venice*, Junction Book, Londra, 1981.
- L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Istituto Studi di Canova, Prato, 1823.

- M. Bernabò, *Ossessioni Bizantine e cultura artistica in Italia, Tra d'Annunzio fascismo e dopoguerra*, Liguori Editore, Napoli, 2003.
- M. Dalla Costa, *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*, Venezia, La stamperia di Venezia, 1983.
- M. G. Branchetti, *Mosaici minuti romani. Collezione Savelli*, Gangemi Editore, Roma, 2004.
- M. Tosi, *Il mosaico contemporaneo, Tradizione, evoluzione, tecnica e conservazione*, Mondadori, Milano, 2004.
- M. Tosi, *Il mosaico tra XX e XXI secolo*, in *L'immagine e il frammento*, in *Il mosaico in Emilia-Romagna*, Editore Compositori, Bologna, 2004.
- P. Selvatico, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Sacchetto, Padova, 1869.
- P. Torsello, *Restauro architettonico: padri, teorie, immagini*, FrancoAngeli, Milano, 1985.
- P. Saccardo, *Les Mosaïques de la basilique de St Marc a Venise*, Longania Editore, Venezia, 1894.
- R. Barovier Mentasti, *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, G. Rumor, Vicenza, 1982.
- R. Barovier Mentasti, *Il vetro veneziano*, Electa, Firenze, 1982.
- R. Bossaglia, *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Mazzotta, Milano, 1989.
- R. Leifkes, *Antonio Salviati and the Nineteenth-Century Renaissance of Venetian Glass*, «The Burlington Magazine», 136, 1994.

T. Sammartini, *Pavimenti a Venezia*, Vianello Libri, Venezia, 1999.