

A black and white photograph of a highly detailed, ornate ceiling relief. The central focus is a large circular medallion containing a floral motif surrounded by intricate scrollwork and leaf patterns. This medallion is part of a larger, repeating geometric design of interlocking circles and floral elements. The relief is carved into a dark material, possibly stone or wood, and shows strong highlights and shadows that emphasize its three-dimensional quality.

ARTI DECORATIVE
A VENEZIA

speciale a cura di CINZIA BOSCOLO

La bottega dell'arte*

DORETTA DAVANZO POLI

Venezia è una città nata dal nulla. Nei luoghi in cui sorse c'erano solo acqua e argilla e per costruirla gli uomini vi hanno dovuto trasportare tutto: dal legno per le palafitte su cui ergere le fondamenta, alle pietre e ai marmi per costruire selciati, case e palazzi; dal ferro per armarsi, all'acqua dolce per dissestarsi. Venezia, se è poco in obbligo con la natura, lo è molto con l'uomo che, recuperati con fatica i materiali, l'ha innalzata.

Riflettendo su tale natura si può comprendere l'importanza che il lavoro manuale ha avuto nell'evoluzione della città, dall'inizio delle sue vicende fino a quando, diminuite le opportunità mercantili con l'Oriente per lo spostamento verso ovest delle rotte commerciali, scoprirà in sé e nelle sue industrie di trasformazione, le basi della sua economia. Cercando nuove fonti di ricchezza, troverà nuove mete a quell'operosità di cui ha sempre avuto grande rispetto. Infatti fin dai tempi più antichi il lavoro e la qualità dei risultati ottenuti permette, anche al più umile dei mestieri, di elevarsi alla nobiltà dell'Arte.

A una prima analisi la differenza tra artigianato e arte sembrerebbe potersi poggiare sul fatto che il primo è normalmente anonimo, mentre la seconda è fortemente legata a singole personalità. Ma è sufficiente approfondire un poco l'argomento per accorgersi di come ciò non sia vero e di quante testimonianze invece rimangono a conferma dell'eccellenza e della perizia raggiunte nel corso dei secoli nelle arti applicate. Il talento dell'artigiano a volte raggiunge livelli tali da rendere immediatamente riconoscibili i prodotti della sua



[43] *Insegna dei mureri*, Venezia, Museo Correr.

bottega, anche in assenza di segni di riconoscimento come una firma, un marchio o un punzone. Ci si rende conto così che non esiste un confine netto tra arti maggiori e minori in quanto, soprattutto in passato, chi si occupava delle prime talora si adoprava egregiamente anche nelle seconde. Si pensi per esempio all'architetto che è pure intagliatore e fabbro oppure al pittore che è stuccatore o tessitore.

L'artista, che come l'artigiano chiamava *bottega* il suo studio, entrava con familiarità da un laboratorio all'altro, educando a parole ma anche con esempi pratici il gusto dell'operaio. Per definire quindi il confine tra arte e artigianato non basta neppure il concetto che distingue la prima come frutto collettivo di un'officina e la seconda come opera del tutto personale, in quanto l'artigiano stesso aveva anche una forte autonomia creativa.

Venezia si specializza fin da subito nella produzione di lusso, ben consapevole delle potenzialità economiche derivanti dalla fabbricazione esclusiva di determinati manufatti. Nell'artigianato lagunare sono ravvisabili stili ben definiti che non rimangono però



[44] *Vittore Carpaccio*, Il ritorno degli ambasciatori, particolare, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

immutati e ripetitivi ma si evolvono con il mutare delle mode e dei costumi. All'inizio i veneziani sono solamente mercanti che importano dall'Oriente merci rare e preziose che rivendono poi in Occidente; in questo modo la città, imponendosi come snodo cruciale di traffico mercantile tra Levante e Ponente, diventa punto di arrivo e di partenza dei grandi traffici internazionali e porto dove i mercanti stranieri scambiano i propri prodotti con quelli locali.

A Venezia si impara presto a lavorare le materie prime: fin dal XII secolo sorgono e si avviano le prime industrie di trasformazione in grado di ottenere prestigiosi prodotti finiti. La ricerca della qualità diventa così lo strumento fondamentale per creare ricchezza, una prerogativa da salvaguardare e proteggere a ogni costo. La perfetta organizzazione della società produttiva in corporazioni di arti e mestieri consente inoltre ai veneziani di mantenere integro per secoli il patrimonio di conoscenze, gelosamente tramandate di generazione in generazione e perfezionate a tal punto da divenire inimitabili. È infatti a questo scopo che, a partire dal XIII secolo, ogni gruppo di persone che esercita uno stesso mestiere o che commercia una stessa specialità si riunisce in associazione, redigendo propri statuti nei quali vengono fissate le regole, deontologiche e professionali, cui tutti devono attenersi.

Le corporazioni sono il risultato di due spinte convergenti: la necessità di uno strumento di tutela degli interessi del mestiere e l'intento di elevare i livelli qualitativi dei prodotti, mantenendo il controllo economico all'interno della corporazione e restando al di fuori di ogni coinvolgimento politico. Queste aggregazioni all'inizio hanno carattere prevalentemente religioso, così da identificarsi nelle *Schole* devozionali



(termine che in greco significa "unione di persone"); in seguito, crescendo la loro importanza economica, gli aspetti spirituali e laici si fondono e si giunge così all'istituzione dell'Arte, regolata, nei suoi vari aspetti di corporazione e di mestiere, da statuti – i *capitolari* o le *mariegole* – i cui testi, talvolta impreziositi da pagine miniate e raccolti da legature di grande valore, sono giunti fino a noi.

Qualunque cittadino o suddito in regola con i pagamenti dei tributi e di



[45-46] *La mariegola dei tessitori in seta e, in alto, l'insegna dei dipintori*, entrambe conservate al Museo Correr di Venezia.

provata onestà poteva iscriversi all'Arte dopo aver superato un accertamento attitudinale. Il garzone, che ufficialmente doveva avere dodici anni ma in realtà era più giovane, doveva seguire un apprendistato che durava, a seconda del mestiere, da cinque a sette anni; successivamente diventava, per almeno altri due o tre anni, lavorante. Sostenendo un nuovo e



[47-48] *Scuola veneta*, La bottega del tagliapietra, XVIII secolo, Venezia, collezione Cassa di Risparmio. A sinistra, dettaglio del garzone.



più impegnativo esame di abilità pratica – la prova d'arte – poteva conseguire il titolo di maestro, con diritto di aprire bottega in proprio e tenere a sua volta garzoni e lavoranti. Il governo vigilava affinché il rapporto tra maestri e operai fosse corretto, senza sfruttamenti o ingiuste rivendicazioni. Si legiferava anche per evitare o limitare inquinamenti e per tutelare la salute di lavoratori e cittadini. Gli associati erano inoltre garantiti in ogni momento della loro vita, durante le malattie e in caso di morte; si pensava anche a vedove e orfani e, per salvaguardare l'impresa, si concedeva talora la licenza anche alle donne.



[49] *Specchiario da Giovanni Grembroch*, Gli abiti dei veneziani. Venezia, Museo Correr.

Alle maestranze specializzate era rigorosamente vietato emigrare per evitare la fuoriuscita dei segreti del mestiere e la conseguente compromissione del mercato. Venivano invece ben accolti gli artigiani stranieri che dimostrassero capacità e perizia particolari o che fossero detentori di nuove conoscenze o inventori di procedimenti inusuali. Il loro inserimento nella Repubblica era facilitato da concessioni di permessi, di spazi edificabili e, talora, anche da agevolazioni fiscali o da esenzioni da dazi.

Ai confratelli di un'Arte spetta anche l'arredo artistico dell'altare o della cappella di loro concessione presso le varie chiese cittadine che vengono arricchiti con opere pittoriche, spesso commissionate a grandi artisti come Tintoretto o Palma il Giovane, e scultoree, o con la periodica esposizione di paliotti rivestiti di stoffe auroseriche, preziosi ricami, realizzazioni di oreficeria o di cuoi dorati.

Le Arti contribuiscono inoltre a variare significativamente la struttura urbanistica della città. Da un lato era necessario tutelare il normale svolgersi della vita cittadina preservando l'incolumità degli abitanti mentre, dall'altro, si doveva rispondere a specifiche esigenze produttive quali la necessità di usufruire di ampi spazi o di abbondanza di acqua corrente. Esempi significativi sono lo spostamento a Murano delle fabbriche di vetro per evitare il pericolo di incendi in una città all'epoca prevalentemente lignea e la dislocazione alla Giudecca delle concerie non solo per le sostanze inquinanti versate nei canali ma anche per le mefitiche esalazioni delle

PELLI SCARNATE E DEGLI ACIDI UTILIZZATI.

Anche nella toponomastica appare evidente la fierezza degli artigiani che danno il nome del proprio mestiere ai luoghi in cui hanno laboratori o botteghe: si va dal campo della *Lana* alla calle dello *Stampador*, del *Marangon*, dei *Fabbri*; dalla corte *Veriera* al rio dei *Tintori*; dalla salizzata degli *Specchieri* al sottoportego del *Cuoridoro*; dalla ruga degli *Oresi* al campiello del *Remer*.

Dal punto di vista economico, Venezia ha sempre puntato su una produzione sfarzosa basata su materie prime di alta qualità e su produzioni esclusive, di cui diviene presto la prima grande fruitrice. Inizialmente tale produzione è finalizzata soprattutto alla vendita all'esterno della città, visto che presso la corte ducale predomina una certa semplicità; dal Trecento però comincia a crescere la domanda interna di beni di lusso, documentata dall'emissione delle prime leggi suntuarie. La nomina di una specifica magistratura addetta "alle Pompe" si renderà però necessaria soltanto nel XVI secolo, anche se è certo che spese eccessive per l'abbigliamento e l'arredamento erano consuetudini precedenti. Nel 1466 un viaggiatore boemo, Leo di Rozmital, descrive una camera da letto veneziana stimata 24000 ducati (cifra corrispondente a 84 chilogrammi d'oro), con pavimento d'alabastro, soffitto d'oro, lenzuola tessute d'argento e guanciali ornati di perle e gemme. L'enormità di tale cifra ci spiega come mai un decreto del 1476 imponga il divieto di spendere per l'abbellimento di una stanza più di 150 ducati d'oro. Il decreto non è comunque rispettato visto che nel 1492 Jacopo di Porcia, nella sua operetta intitolata *De Reipublicae Venetae administratione*, affermerà che con le suppellettili di casa di un veneziano qualunque, si può arredare una dimora regale.

L'iconografia pittorica comprova la policromia delle lastre di marmo e delle pietre semipreziose che rivestivano le pareti esterne dei palazzi, talora ricoperti di foglia d'oro, e lo splendore delle chiese, rutilanti di luminosi mosaici vitrei. I riflessi cangianti, moltiplicati per effetto del riverbero dell'acqua dei canali, sui soffitti degli interni, dell'ampio salone centrale detto *portego*, nell'infilata delle stanze contigue – impreziosite di affreschi, di stucchi trinati, di cassettoni smaltati e dorati, sbalzati e intarsiati – ne rendevano magica e irrealistica l'atmosfera. In tali ambienti, dai pavimenti leggiadri ed elastici, ovattati dai rivesti-



[50-51] *Il salone di Ca' Zenobio e, a sinistra il camino di Palazzo Corner Spinelli.*



menti di tappezzerie e tendaggi di velluto, broccatello o damasco dai raffinati decori al confronto dei quali persino gli arazzi sembrano troppo semplici, riscaldati da grandi camini di marmo scolpito, la luce, ottenuta con enormi lampadari colorati di fiori, viene raddoppiata dalle molteplici specchiere appese alle pareti e intervallate da dipinti im-

portanti, posti entro cornici plasticamente modellate e dorate.

Per accrescere l'impatto sontuoso degli interni, si producono in misura sempre maggiore mobili di ogni tipo e dimensione, come moretti, mensole, tavolineti da muro, angoliere, credenzine, atti a

contenere e a esporre una nuova e superflua oggettistica d'arredo dai fini puramente decorativi. Anche la moda, sempre più ricca e fastosa, contribuisce a dare forma agli elementi d'arredo: le vesti – rese ostosissime all'inizio dall'impiego di grandi quantità di stoffe tinte con sostanze rare e, più tardi, dalle tessiture dei complicati veluti alto-bassi, soprarizzi e broccati –, impreziosite di ricami in metallo nobile, lustrini, canutiglie, borchie dorate e merletti e poggianti su sottostrutture che deformano le linee anatomiche, richiedono sedie, divani e poltrone di de-

terminata forme e dimensioni. I "panieri" e i guardinfanti settecenteschi, rendendo rigonfi e voluminosi i fianchi, provocano infatti l'eliminazione dei braccioli. Anche il bisogno di rappresentazione del proprio potere personale è, soprattutto in epoca barocca, determinante nella realizzazione di oggetti ricercati e lussuosi. Tra gli esempi più vistosi sono da ricordare le imbarcazioni di rappresentanza, come il Bucintoro o le gondole "di casata", su cui si riusciva a approfondire in modo spettacolare la ricchezza: non solo oro ovunque, su legni e metalli, laccature e pennacchi, ma anche rivestimenti e lunghi strascichi serici.

Se la tendenza allo sfarzo, allo "sciu-pio vistoso", delle classi agiate veneziane viene tenuta sotto controllo dalle leggi suntuarie del Magistrato



[54-55] *Andrienne, 1775 ca., Venezia, Palazzo Mocenigo. In basso, gondola del conte di Colloreto.*



alle Pompe, non è possibile limitare l'aspirazione al bello e al sontuoso che persisterà in generale nelle produzioni artigianali veneziane, universalmente riconosciute come le migliori. Non è un caso che si parli di pannine "alla veneziana" (che nel Cinquecento surclassano quelle "alla fiorentina"), di "rosso veneziano" per le tinture, di "punto Venezia" per merletti e ricami, di *façon de Venise* per vetri, rilegature e lacche, di *opus veneticum* per l'oreficeria, e persino di *petite Venise* per i tovagliati.

* parzialmente tratto da Doretta Davanzo Poli, *Le arti decorative a Venezia, Bergamo, Edizioni Bolis, 1999.*

I camini di Venezia*

GEROLAMO FAZZINI e ANDREA PENSO

Nel singolare spazio urbano veneziano e nella sua scenografia monumentale vi sono elementi che spesso sfuggono allo sguardo: i camini sono tra questi. Generalmente appaiono come dei fatti accidentali e anomali nel ritmo architettonico mentre, al contrario, sono strutture funzionali rispetto a precise esigenze. Svariatisimi nelle forme, caratterizzati nelle tipologie, innumerevoli nella quantità, rappresentano, nella multisecolare vicenda edilizia veneziana, elementi indispensabili e soluzioni originali a concreti bisogni per la salubrità della casa veneziana.



[56] *Tre diverse tipologie di camino sullo stesso tetto.*

Benché Boerio nel suo *Dizionario italiano veneziano* definisca il termine *camin* come "luogo della casa o sia apertura o sia vano per cui passa il fummo" e ne elenchi le sue parti – *fogher* (focolare), *napa* (cappa), *cana* (gola), *ca stelo* (rocca o torretta) – a Venezia per *camin* si intende generalmente la struttura muraria al di sopra della linea di gronda.

Nei secoli l'espulsione del fumo in tutte le abitazioni è sempre stato il tormento dei mesi invernali: morire affumicato o dal freddo. In genere il problema veniva risolto con un foro nel tetto da cui usciva però anche una notevole quantità di calore. A Venezia – città costruita su 116 isole circondate da 176 rii – oltre a questo vi erano anche altri due problemi: la salsedine e l'umidità, specialmente nei periodi di nebbia. La particolare conformazione urbanistica della città, che presentava abitazioni vicinissime le une alle altre e di differenti altezze, esigeva quindi l'ideazione di un manufatto che contemporaneamente estraesse il fumo dall'abitazione, che abbattesse le scintille a volte causa di furiosissimi incendi – le primitive abitazioni veneziane infatti avevano il tetto in paglia – e, particolare non secondario, che favorisse la circolazione dell'aria all'interno dell'abitazione.



[57] *Venezia altomedioevale in una ricostruzione dal codice Diplovataccio, Venezia, Biblioteca Marciana.*

Il camino veneziano funziona in modo molto elementare: il fumo prodotto dalla combustione è raccolto dalla cappa e convogliato nella canna fumaria fino ad arrivare al *camin* poiché il fumo caldo, per legge fisica, tende a portarsi in alto. La parte superiore della canna è tappata da una tettoietta per impedire alla pioggia di entrare nell'abitazione, il fumo è quindi costretto a uscire da fori laterali, a infilarsi fra l'esterno della canna fumaria e uno schermo che ne circonda la parte terminale e a uscire superiormente. È proprio la forma di questo schermo che determina le varie tipologie di camino.

ARTI DECORATIVE



[58-59] *Camini a campana decorati nel Miracolo al ponte di Rialto di Vittore Carpaccio, Venezia, Gallerie dell'Accademia. A destra, camino di Ca' Vendramin Calergi a tre canne fumarie.*

di *camin* veneziano, molte volte rappresentata nei dipinti di grandi pittori di scuola veneziana, ed è certamente la più funzionale. Per testimoniare quanta cura i veneziani riservassero a questo particolare le "campane"



[60-61] *Camino con campana modellata e, destra, a campana schiacciata.*

erano a volte decorate e affrescate, anche da rinomati artisti quali Giorgione e Tiziano. Variazioni della forma a campana erano realizzate con l'accostamento di tre canne fumarie con un unico schermo, come a Palazzo Vendramin Calergi, o con campana a volte modellate a coste come alle Zitelle. Alla modificazione dei gusti e a una maggior facilità costruttiva si deve la realizzazione di camini a CAMPANA SCHIACCIATA in cui lo schermo e il vaso d'espansione che ricopre la parte terminale assume la forma tronco-piramidale; talvolta la sommità dello schermo assume una forma arcuata. Un'ulteriore evoluzione della forma a campana è il camino a forma di DADO, ancora di più semplice costruzione, in cui il vaso d'espansione assume forma cubica o a parallelepipedo come si vede in una caratteristica visione di questa tipologia di camini sulle case della Ca' di Dio a Castello in cui se ne contano ben nove.

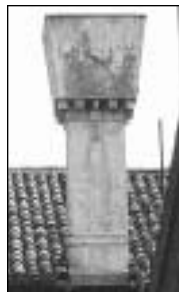
Facilmente identificabili sono i camini a FORCHETTA o a TRIDENTE, largamente usati nella campagna veneta e importati in città da muratori provenienti dall'entroterra.



Probabilmente progettato e costruito da Jacopo Sansovino con Vincenzo Scamozzi. Un limite temporale è comunque dato dall'urbanizzazione

[62-63] *Il camino di Sansovino e Scamozzi sul tetto dell'antica Zecca in Piazza San Marco e, in alto, un esemplare di camino a forchetta.*

Nel camino a CAMPANA lo schermo che circonda la parte della *cana da camin* si presenta a forma tronco-conica con la sua base maggiore rivolta verso l'alto mentre la base minore poggia su una serie di mensoline variamente sagomate che creano una serie di varchi con la funzione di eiettori, per accelerare l'espulsione del fumo e spegnere le scintille. È la forma più classica



ARTI DECORATIVE

a Venezia, che non avviene prima del IX secolo, e dal fatto che le costruzioni in pietra sono una rarità fino al XI secolo.

Preziose testimonianze dell'esistenza dei camini a Venezia sono le fonti storiche e le rappresentazioni pittoriche. Il documento più antico data 1069 e riferisce che il Patriarca di Grado destinò una modesta abitazione al Parroco di San Silvestro "cum tota sua cella et domo, et caminatis cum suo solario et aliis caminatis" ma anche cronisti come Scivos e De Monacis annotano nel 1284 che, a causa del terremoto, si erano rovesciati quasi tutti i camini e così pure Giovanni Villani scriveva nel 1384 "rovinarono infiniti fumajoli – ovvero camini – che ve ne avea assai e belli".

Tommaso Temenza, architetto e ingegnere della Serenissima, nella sua *Antica pianta dell'inclita città di Venezia...* annota: "non è per tanto irragionevole il credere [...] dopo gli accennati vastissimi incendi [...] che] i veneziani siano stati gli inventori. Le disgrazie fanno che gli uomini aguzzino l'ingegno [...] se non ritrovarsi notizia di siffatti camini, anteriore alle nostre veneziane memorie, mi pare più che una sufficiente prova". Che il *camin* sia una costante della struttura edilizia veneziana appare inequivocabile dal confronto della pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari del 1500 con una stampa di Pirro Ligorio raffigurante Roma nel 1552: innumerevoli i camini visibili a Venezia, completamente assenti a Roma.

Infine, non si possono dimenticare quelle umili e anonime figure che i camini hanno costruito e conservato: i *mureri* (muratori) e gli *scoacamin* (spazzacamini).

Già nota nel XIII secolo, la Scuola dei *mureri* era una delle più antiche; posta sotto la protezione di San Tommaso Apostolo e San Magno Vescovo aveva l'altare nella chiesa di San Samuele e sede all'anagrafico 3216 nella *salizada* omonima. Ancora oggi si può notare sulla facciata dell'edificio un bassorilievo con i simboli dell'arte: martello, cazzuola e archipendolo e, sull'architrave di una porta, la scritta *Scola dei M...*, maldestramente cancellata da una staffa in ferro. Come tutte le Scuole, aveva la propria *mariegola* che raccoglieva lo statuto, le leggi e i doveri degli associati e la prova d'arte, cioè l'esame finale per diventare maestro *murer*, dopo anni di apprendistato, era proprio la costruzione di un camino.

Gli *scoacamin*, fondamentali per la conservazione e il buon funzionamento dei camini, erano personaggi caratteristici, generalmente piccoli e neri di fuliggine, che portavano a spalla i loro arnesi da lavoro: una scaletta, una corda, un fascio di pungitopo e un peso. Nel 1661 a Venezia se ne contavano ottanta; provenienti dalla Val Brembana, dalla Savoia, dalla Valcamonica, abitavano in calle dei Scoacamin vicini a San Marco.



[64-65] *La ex Scuola dei mureri e, in basso, uno spazzacamino all'opera in un dipinto di Canaletto conservato a Madrid.*



* tratto da <http://www.archeove.com/public/camini/camini.htm>

I pavimenti veneziani. I tappeti della Serenissima

TUDY SAMMARTINI

Fin da ragazzina la casa veneziana mi appare come una barca rovesciata dove il tetto trattiene o collega la struttura dell'edificio in un unico gioco di delicati equilibri. Mi è impossibile capire perché a Venezia non sia proibito usare quella materia sgradevole e purtroppo indistruttibile, come la definisce Gillo Dorfles, denominata "cemento armato". Inserire una struttura rigida in un equilibrio così armonico e affascinante provoca solo disastri, aggiungendo inoltre carichi eccessivi in posizioni sbagliate. Benedetti i tiranti in ferro di antica memoria!

Completano e sono parte integrante di questo sapiente gioco, tramandati da secoli, i sinuosi terrazzi in calce, stucco e marmi sbriciolati che, elastici, si adattano all'ondeggiare delle travi e, riflettendo la luce, creano un'atmosfera fluttuante.

Il primo a parlare dei terrazzi è Francesco Sansovino, figlio di Jacopo, nel 1581, elogiandone le maestranze: "S'usano per le camere et per le sale comunemente, i suoli o pavimenti, non di mattoni, ma di una certa materia che si chiama terrazzo; la qual dura per lungo tempo, et è vaghissima all'occhio et polita... Et i maestri proprij et particolari di quest'arte, son per ordinario Forlani...". Quella dei terrazzieri era considerata un'arte, perciò veniva gelosamente tramandata di padre in figlio, al punto che i discendenti ancora oggi ne custodiscono i segreti.



[66] Terrazziere da Giovanni Grevembroch, Gli abiti dei veneziani. Venezia, Museo Correr.

Il terrazzo – o pavimento alla veneziana – è il classico pavimento per interni così descritto nella traduzione di Vitruvio, pubblicata a Venezia alla metà del Cinquecento, da Daniele Barbaro: "Sopra la travatura che sostiene il solaio si posano assi trasversali di una stessa qualità di legname per ottenere una rigidità costante nel tempo e di giusto spessore, attenti che non cedano in mezz'aria facendo crepare il pavimento. Su questo piano si adagiano paglia e fieno affinché la calce non guasti il legno. Il sottofondo è formato da una parte di calce e due di mattoni o tegole pestati di fresco. Questo impasto deve essere spesso quanto una mano e battuto. Su questo letto viene steso un secondo strato più sottile, detto *stabilitura*, formato da tegole finemente tritate e calcina in rapporto due a uno su cui si sparge la *semina* (le scagliette di marmo). Ma per le politure e spianamenti si piglia un pezzo di piombo, o di silice, di molto peso, spianato, e quello con funi tirato su e giù, di qua e di là, sopra il pavimento e spargendovi sempre della arena aspera e dell'acqua si spiana il tutto... e se il pavimento è con oglio di lino fregato rende un lustro come fosse di vetro".

Poi nel Settecento i terrazzi si arricchiscono di decorazioni, speculari agli stucchi che ricoprono pareti e soffitti incorniciando gli affreschi che dilatano lo spazio, probabilmente su disegno degli stessi artisti. Quest'abitudine prosegue nell'Ottocento. Persi i con-



[67] Pavimento della sede dell'ex Banca Commerciale.

tenuti, la forma viene esaltata da un'accurata precisione tecnica come negli impeccabili pavimenti della sede dell'ex Banca Commerciale Italiana, in calle Larga XXII Marzo, dove la precisione del disegno è ottenuta usando le *sagome*, cioè con l'uso di tirare degli spaghi da un punto all'altro e di adoperare forme in legno o di metallo per ottenere un disegno preciso e perfettamente simmetrico.

In quest'ottica s'inserisce il magico tappeto creato alla Ca' d'Oro dal barone Franchetti con le sue stesse mani, come ci riferisce D'Annunzio, usando marmi antichi e ispirandosi alla Chiesa di San Marco e di San Donato a Murano.



[68-69] A sinistra le geometrie marciante ispiratrici dei disegni del pavimento della Ca' d'Oro, a destra, realizzato dal barone Franchetti in persona.

Avvicinandoci ai giorni nostri, la separazione fra passato e presente diventa sempre più netta. Comunque i grandi maestri, deposto il linguaggio antico, ne sanno creare uno nuovo, anche usando gli strumenti di sempre. Su tutti emerge Carlo Scarpa, come possiamo ammirare in Piazza San Marco nel negozio ex Olivetti e alla Fondazione Scientifica Querini Stampalia.



[70] Il pavimento di Carlo Scarpa del negozio ex Olivetti.

Riflessi di acqua, riflessi di luce, ecco le mille pietruzze colorate dei pavimenti veneziani. Nelle prime chiese troviamo i preziosi cromatismi orientali, frammenti luminosi che simboleggiano biblicamente la *caritas* divina della Gerusalemme Celeste. I maestri mosaicisti decorano questi luoghi sacri con tappeti musivi, trasformando porfidi, terrecotte e pietre dure in preziose coloratissime tessere, a creare elaborate figure geometriche, elementi vegetali e mitiche figure. Si fondono così reminiscenze del mondo romano, pagano, cristiano, bizantino e arabo. Riconoscibile su tutte è l'influenza orientale, seguita alla diaspora dei monaci e dei mosaicisti per le persecuzioni iconoclaste proclamate nel 726 dall'imperatore Leone III. Possiamo infatti considerare il Mediterraneo come un grande lago in cui l'acqua funge più da ponte che da elemento separatore, dove Venezia appare come l'estremo lembo occidentale in cui è palpabile la sovrapposizione e il legame tra le due sponde dell'Adriatico.

Poche città hanno il privilegio come Venezia di conservare un *corpus* così ricco di pavimenti medioevali ancora *in loco*, sempre usati, giunti fino a noi nel rispetto dell'impianto originale, anche se continuamente rinnovati secondo le tecniche e i gusti delle varie epoche. Solo la ricchezza delle opere d'arte della città ha fatto passare in secondo piano questi gioielli dimenticati. Alcuni risalgono

alle origini stesse di Venezia come il pavimento di Sant'Ilario e quello inferiore di Torcello, che ricordano gli schemi dei pavimenti del mondo tardo romano di Antiochia, del Libano, di Grado e di Ravenna a partire dal V secolo.

A San Donato di Murano troviamo impresso nella navata centrale "Settembre 1141", che ci permette di datare anche i pavimenti di San Marco e di Santa Maria Assunta a Torcello, il quale, per disegno e fattura, può essere considerato l'ultimo di questo periodo, realizzato nella seconda metà del XII secolo. Difatti riprende gli elementi a cerchi concentrici inseriti in grandi quadrati di San Donato e San Marco, a loro volta ispirati al pavimento della Basilica di Santa Sofia di Costantinopoli. Il pavimento di San Donato poi è così splendido che Ruskin vi legge le premesse del colorismo veneziano che sboccherà nelle pennellate di Tiziano.

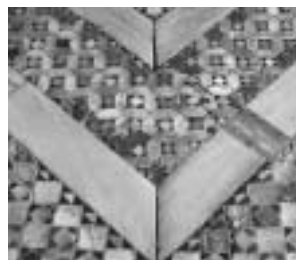
Solo nella seconda metà dell'Ottocento iniziano i primi studi scientifici dei pavimenti medioevali veneziani: nel 1873 Viollet-le-Duc ammira i restauri del pavimento della Chiesa di San Marco e tra il 1888 e il 1892 Ongania pubblica *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani* ad opera di Arrigo Boito. Anche se conosciamo poco o nulla delle maestranze si può presumere che, lavorando in *équipe*, si spostassero da un cantiere all'altro. Di conseguenza osserviamo in alcuni pavimenti un disegno unitario e in altri discrepanze dovute all'esecuzione in tempi successivi e a restauri poco ortodossi.

Questi scintillanti tappeti sono eseguiti con due tecniche abbinata. In *opus sectile* (locuzione latina da *sectus*, participio passato di *seco*, taglio) è il pavimento o il rivestimento parietale a lastre marmoree anche di diversi colori, tagliate in forme geometriche, quasi sempre a rettangoli o anche per comporre figure in forme non geometriche; tali lastre erano chiamate dai romani *crustae*. In *opus tessellatum* (locuzione latina da *tessella*, tassello) è invece il pavimento a mosaico eseguito con tasselli cubici di marmi colorati composti da preziose tessere a disegni geometrici e figure allegoriche dai significati arcani, misto di simboli pagani e cristiani a ricordare le nostre radici romane e bizantine.

Questi pavimenti, ispirati anche a disegni di tessuti, a guardarli con attenzione, appaiono un concentrato di influenze orientali, occidentali e storiche e testimoniano l'evolversi del gusto in questa città sospesa tra acqua e cielo. Un caso emblematico è la Basilica di San Marco dove il monaco architetto, nel tracciare lo schema della pavimentazione, credeva di apprestarsi a mettere in contatto cielo



[71] IN NOMINE DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI ANNO DOMINI MCXLI MENSE SEPTEMBRI INDICIONE V è la scritta pavimentale a San Donato a Murano.



[72-73] Esempio di opus sectile e, in basso, di opus tessellatum.



e terra utilizzando forme, non solo bagaglio di un repertorio della tradizione, ma evocando e rendendo parlanti figure proprie della mistica cristiana. Nella pianta le quattro braccia della croce greca s'intersecano nel quadrato su cui gravita la cupola dell'Ascensione. È il fulcro dell'edificio dove la corrispondenza tra sommità e base rappresenta l'incontro tra cielo e terra. Per la mistica, il cerchio è lo sviluppo del centro, il suo aspetto dinamico; il quadrato il suo aspetto statico. Il cerchio simboleggia il cielo, il quadrato la terra, dunque il paradiso terrestre. L'aspetto più sorprendente è l'armonia con cui sono state pensate tutte le parti dell'edificio, la perfetta corrispondenza tra i mosaici delle volte e le geometrie pavimentali. Il pavimento riproduce in simboli quello che il soffitto racconta con figure e si dispone come una vera e propria cosmogonia rovesciata in cui il cielo si rispecchia. Proprio per questo il pavimento di San Marco diventa simbolo della città – e come lei in continua evoluzione – ed è punto di riferimento per tutti gli altri.

Nei documenti si parla poco dei pavimenti veneziani. Un caso eccezionale è costituito da Francesco Sansovino che, nel 1580, descrive Santa Maria dei Miracoli in questi termini: il suo rivestimento policromo appare ricchissimo "di finissimi marmi e di dentro il simile, per terra, per tutto". Non appena la Rinascenza si fa matura, le ricerche sui rapporti architettonici fanno sì che, quando lavorano artisti particolarmente sensibili, gli edifici vengano costruiti con una precisa corrispondenza fra le parti. Per i pavimenti esterni alla funzione pratica di identificare uno spazio e di delimitare con il disegno le differenti proprietà o la sacralità del sagrato, si aggiunge quella di proiettare a terra la facciata dell'edificio. Tale sistema è ben leggibile ancora oggi nella chiesa del Redentore di Andrea Palladio, dove i tre elementi costituiti dal pavimento esterno, dalla facciata e dal pavimento interno combaciano, ma non solo: il gioco coloristico del presbiterio disegna in pianta la struttura delle absidi e della cupola e, anche attraverso il dislivello di tre gradini, separa questo luogo privilegiato dalla navata ricoperta dagli usuali scacchi bianchi e rossi.



[74] La suggestiva proiezione a pavimento della cupola e delle absidi della chiesa del Redentore.

Le pavimentazioni, proiezioni delle strutture architettoniche disegnate dagli stessi architetti, come alla Salute, di cui si conservano gli schizzi preparatori di mano del Longhena, sono il caleidoscopio dei marmi delle chiese rinascimentali e barocche in *commesso* (dal latino *commisus*, participio passato di *committere*, congiungere) dove il piano è formato tutto di pietre che combaciano, diverse di colore, di forma e di dimensione. È Vasari che dà il nome di *commesso* al pavimento marmoreo a figure, come quello del Duomo di Siena.

Guardando con attenzione questi pavimenti – che per me sono dei giardini di pietra – vi si possono leggere sia la storia dell'arte sia dell'architettura dalle origini a oggi. Sono preziosi e hanno bisogno di continua manutenzione. Mi piange il cuore quando vedo i gioielli di San Marco calpestati da orde di barbari che dovrebbero prima di entrare indossare le pantofole, come fanno quando entrano in casa propria!

Intaglio ligneo e dorature. Una tradizione veneziana

GIOVANNI CANIATO

Fra tardo Medioevo e primo Rinascimento gli intagliatori in legno attivi a Venezia erano nell'ordine delle centinaia e ogni chiesa, ogni Scuola e dimora patrizia accoglievano le loro opere: soprattutto crocifissi e composizioni sacre, ma anche gli stalli lignei dei cori e i soffitti riccamente decorati con volute e modanature. Schiere più o meno anonime di artigiani-artisti, integrati da diverse e complementari categorie – dai *marangoni da case* ai *battioro*, dai *fenestreri* ai doratori – che hanno concorso nel tempo a trasformare Venezia in una delle capitali mondiali delle arti e della bellezza. Specializzazioni che ancor oggi si perpetuano, pur fra crescenti difficoltà, grazie agli ultimi artigiani ancora in attività, che hanno saputo conservare nella pratica quotidiana il “saper fare” trasmesso loro di generazione in generazione, mantenendo vive le tradizionali, talora arcaiche, tecniche e consuetudini di bottega.



[75] Il coro ligneo della Basilica dei Frari.

A differenza delle più pregiate sculture in pietra, la maggior parte di queste opere dei secoli passati, trascorsa la moda del momento o degradate dalle ingiurie del tempo, venivano ridotte a legna da ardere o riutilizzate per altri fini; quelle che sono giunte fino a noi sono spesso in precarie condizioni di conservazione, compromesse dai tarli, rimodellate per nuove funzioni, snaturate da integrazioni moderne e strati di ridipinture, oppure private del tutto della policromia e doratura originali. Anche se va detto che, in tempi recenti, notevoli sforzi sono stati condotti da privati e dalle Soprintendenze competenti per restaurare reperti giacenti in magazzini o soffitte o riscoperti nel corso di restauri: ultimo fra tutti il pregevole crocifisso rinascimentale ritrovato nel campanile di San Salvador e presentato al pubblico pochi mesi or sono dopo un accurato intervento di restauro. I reperti lignei giunti fino a noi sono fra l'altro in larga misura privi di attribuzione e tradiscono di regola la mano dell'artigiano più che di un artista *tout court*; pur con significative eccezioni, individuate soprattutto grazie alle protrate indagini sulle fonti archivistiche tardomedievali e rinascimentali condotte nell'ultimo decennio da Anne Markham Schulz.

Fino al tardo Cinquecento gli intagliatori rappresentavano un *colonello* (specializzazione interna) della citata arte dei *marangoni da case*, la cui *mariegola* era stata approvata nel 1271 dall'ufficio della Giustizia Vecchia, organo competente in materia appunto di corporazioni di mestiere. I maestri dell'Arte potevano ingaggiare un



[76] Il crocifisso della chiesa di San Salvador a Venezia.

solo garzone per volta, mentre erano liberi di assumere un numero indeterminato di lavoratori, che non potevano tuttavia essere *forestieri* (cioè non veneziani) se non si fossero previamente iscritti nei ranghi dell'Arte.

[77] Insegna degli intagliatori, Venezia, Museo Correr.



Fin dal 1445, nell'ottica protezionistica sempre perseguita dalla Serenissima, veniva ribadito il divieto d'importazione nella capitale di manufatti intagliati, mentre un decreto del 1453 vietava la vendita di opere d'intaglio in luoghi che non fossero le botteghe degli intagliatori. Eppure la maggior parte dei componenti la categoria degli intagliatori operanti in Venezia proveniva da fuori: la maggioranza dal bergamasco, ma anche dalle Romagne, dal Friuli, dal milanese e dai possedimenti veneziani nell'Adriatico orientale e lungo le coste e isole dell'attuale Grecia.

Nel 1564 il Consiglio dei Dieci, accogliendo la supplica di alcuni *intagliatori* – che lamentavano di non avere né Arte né regole, pur essendo al numero di oltre sessanta maestri – autorizzano la nascita di un'autonoma corporazione, regolata da uno specifico statuto approvato l'anno successivo, nonostante l'opposizione dell'arte madre dei *marangoni*: si stabiliva, fra l'altro, che solo i maestri iscritti all'Arte potessero assumere altri intagliatori e si ribadiva il divieto di importazione in Venezia di qualsiasi lavoro d'intaglio eseguito altrove.

Nel pieno Settecento – epoca considerata per Venezia di ineguagliato splendore nel campo delle arti, della decorazione, degli arredi e del rinnovamento edilizio – è attestata in laguna l'attiva presenza di diverse migliaia di maestri, lavoratori e garzoni, inquadrati nelle corrispondenti corporazioni di mestiere: riemergono le

secolari diatribe fra gli intagliatori in legno e l'Arte madre dei *marangoni da case*, i quali “pretenderebbero che la nostra parte di lavoro fosse il puro e semplice intaglio, ma ciò è impossibile ad eseguirne”, poiché i lavori “si devono far a pezzi, ora un boccon ora l'altro”. I *marangoni* all'epoca erano ancora ripartiti nei quattro principali *colonelli da fabbriche, da soaze, da rimessi e da noghera*: i primi, vale a dire i falegnami veri e propri, con 219 botteghe in attività, giungevano a un migliaio di addetti (550 maestri, 342 lavoratori, 91 garzoni), oltre ad alcune centinaia di “figli di capomaestro”.

Vi erano 73 maestri *da noghera*, con 21 botteghe aperte, addetti soprattutto alla fabbricazione di mobili in legno massiccio; 50 *da soaze* (corniciai, ma che fabbricavano anche le finestrelle, le relative guide o cornici e le *griglie*, cioè le persiane lignee, per i *felzi* delle gondole), con 29 botteghe (oggi a Venezia si contano sulle dita di una mano).



[78] Gamba di tavolo intagliato.

Vi erano 73 maestri *da noghera*, con 21 botteghe aperte, addetti soprattutto alla fabbricazione di mobili in legno massiccio; 50 *da soaze* (corniciai, ma che fabbricavano anche le finestrelle, le relative guide o cornici e le *griglie*, cioè le persiane lignee, per i *felzi* delle gondole), con 29 botteghe (oggi a Venezia si contano sulle dita di una mano).



[79] Il felz della gondola.



[80] Decorazione di uno stipo in legni policromi e avorio.

Erano invece 25, sempre verso la metà del Settecento, le botteghe di *marangoni da remessi*, che si occupavano in particolare di impiallaccature – ma anche di intarsi, spesso in avorio o in altri materiali – con ben 38 botteghe attive in città. La “prova d’arte”, superata la quale il garzone o il lavorante poteva conseguire la qualifica di maestro, consisteva nell’

esecuzione di un altarino d’ordine dorico, intarsiato in avorio, oppure di uno stipo che “con una parola usurpata dal francese presso di noi si chiama *borò*”.

Per l’ormai da tempo autonoma corporazione degli intagliatori la “prova d’arte” per chi aspirava allo *status* di maestro prevedeva la realizzazione, partendo da un blocco di cirmolo, di motivi in cui doveva – come prevedeva la *mariegola* – “entrar il grottesco, l’arabesco e la figura”, di cui si precisavano le caratteristiche: “grottesco si chiama quel lavoro ove vi entrano animali, bisse e sassi”, mentre l’*arabesco* prevede “un avviato di fiori e frutti” e la *figura* una testa a tutto tondo. Eppure, soprattutto nel corso del Seicento, verrà segnalata in più riprese l’inosservanza di questo necessario test d’ammissione e la conseguente diffusa presenza di giovani “che non sanno far lavoriero alcuno pertinente all’arte nostra”, il che “apporta ancor gran vergogna all’arte tutta et alla città insieme”.

Negli anni settanta del Settecento erano iscritti all’Arte 106 capimastri, 203 lavoranti e 42 garzoni, i quali ultimi erano tenuti a effettuare cinque anni di garzonato, mentre le botteghe attive in città erano 30. I maestri della corporazione lamentavano la concorrenza sleale di altre categorie, che interferivano nella loro specializzazione e, in particolare, l’arrivo in laguna di molti *todeschi*, i quali “portano figure, piccole statue, grandi Cristi, tabernacoli d’intaglio e Santi, case di orologio [orologi] e qualunque altra ordinazione che gli viene ordinati numero quasi infinito, con pregiudizio sommo del povero nostro arte [*sic*] e suoi individui”.

I dati relativi alla complementare categoria dei *doradori*, che impreziosivano con foglia d’oro o d’argento i manufatti lignei, confermano la diffusione del mestiere nella Venezia tardo barocca, con 33 botteghe attive in città per un totale di 64 maestri, 70 lavoranti e 10 garzoni. Anche per loro la qualifica di maestro richiedeva il superamento della “prova d’arte”, consistente “nello apparecchiare ingessate due strisce di legno, una piana, concava l’altra, intagliate, con ornamenti, nel raschiare il gesso, indorarle e pulirle”.



[81] Putto dorato.

Intimamente correlati ai *doradori* erano gli artigiani che predisponavano la foglia preziosa, i quali ebbero quale sede l’elegante edificio barocco addossato alla chiesa di San Stae, eretto *ex novo* all’inizio del Settecento come si rileva dall’iscrizione ancora in loco: Scuola dell’Arte de’ tiraoro e battioro – 1711.

La prolungata e spaventosa crisi economico-sociale subita da Venezia dopo l’abdicazione della Serenissima nel 1797, particolarmente intensa nei successivi due decenni, provocò una decisa con-

trazione un po’ in tutte le categorie artigiane, *in primis* fra quelle legate alla decorazione e al lusso; dalle centinaia di addetti del secolo precedente intagliatori e doratori si riducono a poche decine nel corso dell’Ottocento, non più tutelati dalla normativa corporativa soppressa da Napoleone nel 1807. Almeno fino alla metà del secolo, se non oltre, sopravvivono peraltro piccole botteghe individuali o familiari ancora improntate alla tradizione corporativa del tardo Settecento, restie all’introduzione di ditte improntate a una razionale organizzazione del lavoro e all’introduzione di nuovi macchinari, come già avveniva in altre località italiane.

Facendo un passo indietro nel tempo, all’epoca tardo-barocca, è opportuno accennare alla non secondaria presenza di intagliatori e doratori anche per le decorazioni di navi e imbarcazioni “da parata” o di rappresentanza. Se le leggi suntuarie e il divieto di “ostentazione del lusso” – allora vigenti benché non sempre efficaci e di non facile applicazione – avevano certamente ridotto le commesse private nell’allestimento delle centinaia di gondole *de casada*, la ricostruzione del Bucintoro dogale – l’ultimo della serie, varato nel 1728 – aveva impegnato a lungo gran parte delle maestranze di ambedue le categorie. Per offrire un solo possibile termine di paragone è stato recentemente calcolato, grazie ad Alberto Secco, che la foglia d’oro impiegata equivaleva a quella necessaria per la doratura degli intagli che ornavano i castelli di poppa e le polene prodriere di oltre duecento vascelli di linea. Negli anni immediatamente successivi, come documentato da Virgilio Giormani, furono inoltre varati tre nuovi *peatoni dogali*



[82-83] Sculture del Bucintoro conservate nella sede veneziana della Banca d’Italia e, a sinistra, modello del Bucintoro.

riccamente decorati per le cerimonie di Stato, varati il 14 aprile 1734. Di questi reperti navali, in gran parte distrutti già in epoca napoleonica, rimangono oggi pochi frammenti e un raffinato modello coevo in scala, di proprietà privata.



Sussiste ancora perfettamente integra, invece – unica nel suo genere, non solo in Italia – la *peota Bucintoro* realizzata a Venezia per conto dei Savoia nel 1730, a lungo utilizzata sul Po dai sovrani quale “reggia galleggiante” e vera e propria “nave di Stato”. Un apparato decorativo di soggetto navale, questo, di eccezionale rilevanza – anche perché realizzato negli stessi anni e dai medesimi intagliatori e doratori intervenuti sull’ultimo Bucintoro veneziano – per il quale sono da tempo in corso in Piemonte importanti interventi di



restauro e progetti di valorizzazione, che ci si augura possano coinvolgere in prospettiva anche le residue eccellenze artigiane che animano ancora Venezia.

[84] Elemento decorativo della *peota Bucintoro* dei Savoia.

L'arte di far cassoni nuziali dipinti tra XV e XVI secolo

ANNA GIULIA VOLPATO

“**S**imiglierei le camere, la sala, la loggia, ed il giardino della stanza che abitate ad una sposa che aspetta il parentado che dee venire a darle la mano: e ben debbo io farlo; sì è ella forbita e attapezzata e splendente. Io per me non ci vengo mai, che non tema di calpestarla coi piedi: cotanta è la delicatezza de' suoi pavimenti. Né so qual Principe abbi sì ricchi letti, sì rari quadri, e sì reali abbigliamenti” [Pietro Aretino, *Lettere*].

Con queste parole Aretino elogiava nel 1538 la casa in fondamenta del Gaffaro di Andrea Odoni. Visitata alcuni anni prima da Marcantonio Michiel, l'abitazione ospitava tra i vari oggetti d'arte “casse, lettiera e porte dipinte da Stefano, allievo di Tiziano”. Il tripudio di colori e d'immagini della casa veneziana del Rinascimento può essere dedotto grazie a

documenti grafici e d'archivio: i mobili erano dipinti, le pareti vestite di panni, arazzi, spalliere istoriate e i tappeti scivolavano sopra gli arredi o si distendevano sotto i passi leggeri degli abitanti. La magnificenza degli interni era tale da rendere necessaria l'emanazione di norme finalizzate ad arginare lo sciupio vistoso dei ceti agiati: nel 1476 non potevano essere spesi più di 150 ducati per l'arredamento di ogni stanza e dal 1514 tre specialisti Provveditori alle Pompe sorvegliavano il rispetto delle leggi.



[85] *Interni veneziani del Cinquecento: dettaglio della Miracolosa guarigione della figlia di Benvenuto da San Polo di Giovanni Mansueti, Venezia, Gallerie dell'Accademia.*



[86-87] *La Venere di Urbino di Tiziano, Firenze, Uffizi e, in basso, il dettaglio dei cassoni.*



La cassa era il modulo fondamentale dell'arredamento veneziano ed erano sfruttate tutte le sue possibili fatture. Poteva essere costruita in noce, in abete, in pino, ornata con le armi della casata, dipinta in tinta unica, decorata con girali vegetali o istoriata; piccola o grande, poteva accogliere stoviglie, vestiti, tovaglie, cibo, libri, fungere da sedile, contenitore o sostegno di letti. Tra le innumerevoli tipologie e destinazioni della cassa, solo quella nuziale ha suscitato interesse tra gli storici dell'arte.

A Venezia i realizzatori di questi contenitori furono i *casselleri*, attivi a Santa Maria Formosa fin dal X secolo. I cassoni nuziali, commissionati in coppia in occasione di unioni per lo più patrizie, dovevano ospitare l'abbigliamento e i beni degli sposi. La loro funzione si spingeva oltre a quella del mero oggetto di arredamento: quando l'unione matrimoniale era tutto fuorché ratificata, il cassone portato in parata o esibito nel *portego* durante le celebrazioni, simboleggiava il vincolo sociale e testimoniava l'ingresso della donna nella casa del marito. I fronti dipinti con episodi tratti dalla letteratura classica e contemporanea, dalla Bibbia o dalla storia antica erano veicoli di moniti morali e servivano da compendio di educazione



[88-89] *Cassone nuziale del XV secolo e, a destra, il particolare decorativo. Treviso, Museo Civico.*



sentimentale per gli sposi. Sistemati in camera da letto, i cassoni ricordavano di rispettare la *virtus*, di combattere la *voluptas*, di vivere all'insegna del buon comportamento nell'equilibrio armonico.

L'esigua sopravvivenza di mobili integri è in parte complice del mistero che avvolge i cassoni veneziani dipinti: le tavole istoriate disperse nei musei sono quanto rimane degli arredi, il risultato dello smembramento operato nel corso dei secoli dai proprietari dei contenitori. Mutilazioni e ridipinture impediscono il più delle volte di comprendere l'identità dei committenti, evidenziata nei mobili intonsi dalle araldiche delle famiglie congiunte raffigurate ai lati dell'arredo o in altri punti del cassone. Gli anonimi pannelli istoriati, creati dai pittori negli anni del loro apprendistato in bottega, subiscono ancor oggi le attribuzioni più disparate e persino le dinamiche di produzione risultano oscure.

Dagli inventari della bottega di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono Giamberti si apprende che negli anni tra il 1446 e il 1463, a Firenze, il prodotto terminato e pronto per la vendita era ceduto presso i laboratori dei pittori. A Venezia la pedante divisione delle professioni rende complessa la formulazione di ipotesi intorno alla creazione e alla vendita dei cassoni dipinti. Se a Firenze si attestano “felici” e frequenti invasioni di campo tra gli appartenenti alle Arti, in laguna sono numerose le cause intentate tra gli iscritti e depositate presso la Giustizia Vecchia.

Per la sua creazione, un cassone istoriato avrebbe avuto bisogno di almeno quattro figure professionali: un *casseller* per la costruzione del contenitore, un *deponitor* per la raffigurazione delle storie dipinte, un *intaiador* per i rilievi decorativi, un *indorador* per la doratura degli ornamenti. Le interferenze tra mestieri erano immancabili: molti manufatti esigevano diverse attività artigianali che, secondo le leggi delle arti, non potevano essere condotte da una sola maestranza; gli intromessi nell'altrui mestiere erano punibili con un'ammenda monetaria. Le molte diatribe fecero capire a Provveditori e Giustizieri che il mantenimento della separazione delle mansioni, con riferimento alle attività di *intaiadori* e *dipintori*, era impossibile: nel 1459 permisero quindi ai due gruppi di esercitare entrambi i ruoli all'interno delle botteghe o in private commissioni. Agevolazioni e regolamentazioni meno ferree non bastarono a far cessare i contenziosi perpetrati da quanti vivevano nell'illegalità.

Dopo aver permesso, seppure sotto stretta vigilanza, la collaborazione tra alcune arti, insorse il problema della vendita degli oggetti. Per scongiurare nuove cause, nel 1542 si permise ai *casselleri* di far istoriare le loro casse da pittori regolarmente iscritti, ma al fine di commercialarle soltanto fuori dal territorio cittadino. Poco tempo dopo, sotto il controllo del gastaldo, fu concesso ai *casselleri* di vendere casse già dipinte ai *dipintori* stessi che le avrebbero smerciate nelle loro botteghe. Il luogo deputato alla vendita poteva subire alcune eccezioni: dalla vita del Tintoretto stilata da Ridolfi, ap-

prendiamo che i pittori di “minor fortuna” erano soliti mercanteggiare arredi dipinti negli stili degli artisti più famosi sotto le arcate di Piazza San Marco, attività legale in questo luogo il sabato e concessa anche il mercoledì a San Polo. Possiamo dunque immaginare che se qualcuno avesse voluto acquistare una cassa dipinta con una tinta unica o con una tonalità in grado di emulare un legno più nobile, il *casseller* non si sarebbe rivolto alla



[90] Endimione dormiente, tondo di cassone di Cima da Conegliano conservato alla Galleria Nazionale di Parma.

bottega di un pittore, ma avrebbe adempiuto all'umile mansione nel suo laboratorio. Intuiamo così la valenza della regola stabilita nel 1542 per la quale i *casselleri* potevano vendere una cassa già dipinta in tale modo alla bottega di un pittore che a sua volta terminava l'arredo con decorazioni più complesse e

traeva profitto dal lavoro completo. Se invece i *casselleri* commissionavano ai pittori una qualche decorazione, la cassa poteva essere commercializzata da loro solo in territorio esterno

alla città, al fine di non generare inutili competizioni.

Grazie alla norma del 1459 i rilievi potevano essere creati dai pittori, oppure dagli stessi *intaiadori*; essi lavoravano abitualmente nella decorazione delle cornici da specchio e allo stesso modo avrebbero potuto realizzare le dorature delle parti in gesso applicate in un secondo tempo agli arredi. La supposizione è rinforzata da una normativa emanata dai Provveditori di Comun e dai Giustizieri Vecchi nel 1457 che ribadisce la netta separazione delle competenze degli artigiani e precisa l'esclusione dalla disposizione dei *casselleri* e delle donne addette alla doratura. In seguito a questa breve riflessione intorno alle normative delle Arti tra XV e XVI secolo pare corretto ritenere che anche le botteghe dei pittori veneziani fossero legittimate e tutelate nella vendita in città degli arredi dipinti. In questa ottica altrettanto chiara appare l'inclusione nel 1482 della figura del *casseller* all'interno della *banca* al fianco del *figurer*, del *cortiner* e del *dorador*: la collaborazione e la pari importanza dei quattro furono riconosciute in base a una reale necessità.

Il primo passo della genesi di un cassone dipinto avrebbe visto un anonimo pittore o un suo garzone recarsi in calle della Casselleria a Santa Maria Formosa per acquistare oppure ordinare un contenitore di legno. Dopo aver fatto trasportare il cassone alla bottega, l'anonimo pittore avrebbe preso le misure della parte da istoriare, avrebbe creato l'apposito supporto e iniziato la realizzazione del dipinto. Grazie alle numerose analisi di laboratorio compiute sulle tavole superstiti, apprendiamo che tra le metodologie che il pittore avrebbe potuto utilizzare per la decorazione potevano essere previste: la dipintura diretta su tavola, l'uso di disegni preparatori di repertorio, l'impiego della tecnica dello spolvero, la ripresa di modelli xilografici. Esempari di questa pittura ancora tutta da scoprire sono le due tavole con la *Storia di Alcione e Ceice*, realizzate dalla bottega di Vittore Carpaccio e oggi divise tra la National Gallery di Londra e il Philadelphia Museum of Art.



[91] Bottega di Carpaccio, fronte di cassone con Il ritrovamento di Ceice, Philadelphia, Museum of Art.

Il gusto cinese negli arredi laccati

CLARA SANTINI

La sesta decade del XVII secolo segna per l'intera Europa l'inesorabile avvento della *chinoiserie*. Scocca l'ora delle lacche provenienti dal “lontano Oriente”, destinate a suscitare un consenso unanime, privo di cedimenti, anzi contrassegnato da impennate di fanatico entusiasmo. È questa l'epoca dei *cabinets des chinoiseries*, sorta di *Wunderkammer* esotiche allestite inseguendo la bizzarra ispirazione della moda orientale e straripanti di tesori. Sono preziose lacche ma anche giade, bronzi, porcellane, tappeti in seta, che dai fastosi fondali laccati ricevono l'appropriata valorizzazione.

Se può sembrare scontato che la vicenda inerente alla formazione del gusto europeo per l'esotico, galvanizzato dai resoconti di viaggio di esploratori e missionari, coincida con l'incontenibile passione per i manufatti laccati – una vera e propria mania che indusse a un incremento esponenziale della domanda, al conseguente rapido cedimento qualitativo della produzione cinese e a una serie di caparbi tentativi da parte europea di carpire il segreto delle “supreme” vernici orientali –, risulta del pari inevitabile che, in Italia, le prime “contraffazioni” *façon de la Chine* avessero luogo a Venezia, dove la lacca aveva alle spalle una tradizione plurisecolare.

Nel Sei e Settecento, infatti, i *depentori alla cinese* – come si facevano chiamare gli artigiani dediti alla pratica della laccatura, consci della natura imitativa del loro operato – continuarono a servirsi, come per il passato, della vernice per eccellenza, la sandracca, per conferire ai manufatti dipinti la tanto ambita lucentezza e la necessaria protezione. Risalgono addirittura al 1283 i minuziosi decreti emanati dai Giustizieri Vecchi – la magistratura preposta al controllo dell'operato artigianale – che stabilivano “che cofani, scrigni, tavole da pranzo, ancone, taglieri, coppe e catinelle di legno i *depentori* dovevano consegnare al cliente *invernigate*; per gli oggetti rivestiti in cuoio poi la consegna era lecita solo dopo tre giorni dalla loro verniciatura.



[92] La sandracca.

Pratica ornamentale già ampiamente accreditata a Venezia nel XVI secolo – ove l'incastonatura di materiali preziosi su superfici lignee si configurava come traslitterazione in chiave lagunare dell'intarsio “alla certosina” di ascendenza moresca – l'insolito connubio

lacca-madrepetra s'impone nell'arredo come soluzione decorativa ricercata e di grande effetto al trapasso fra Sei e Settecento. È questa la fase della rigorosa osservanza dei canoni di laconica impassibilità cui soggiacciono le raffigurazioni orientali, dell'adeguamento ai motivi e alle forme delle lacche originali contemporanea



[93] Specchiera in legno intagliato decorata con lacca policroma e madreperla intarsiata, fine XVII secolo, collezione privata.

nee, processo cui non fu estranea la suggestione esercitata da modelli olandesi e inglesi. Dal momento, infatti, che la Serenissima non intratteneva rapporti diretti con i mercati del Levante, l'importazione di manufatti laccati dall'Estremo Oriente doveva essere un fenomeno del tutto estemporaneo, mentre i consolidati legami del patriziato veneziano con la Compagnia delle Indie Orientali lasciano presumere che le prime cineserie in lacca a giungere in laguna fossero proprio quelle anglosassoni d'imitazione. È inoltre verosimile che nelle botteghe veneziane circolassero proutari iconografici, come il popolarissimo *Treatise on Japanning and Varnishing* che John Stalker e George Parker diedero alle stampe a Londra nel 1688.

L'influenza esercitata sull'ebanisteria veneziana dalle "contraffazioni" in lacca di marca continentale, inglesi in particolare, è del resto comprovata da una numerosa sequela di esempi. Il fatto poi che a Venezia molte delle dimore storiche dell'antico patriziato conservino a tutt'oggi, con più frequenza di quanto non sia ragionevole



[94-95] Cassettoni a ribalta prodotto in Inghilterra nel 1710 ca e, a destra, mobile a due corpi prodotto a Venezia nel 1730 ca.

credere, arredi laccati di fattura inglese, costituisce un'ulteriore riprova dell'anglofilia che pervase la civiltà lagunare settecentesca. Paradigmatico, in proposito, il confronto fra un cassettoni a ribalta databile con buona approssimazione attorno al 1710-1715 e un mobile a due corpi, cronologicamente di poco successivo, entrambi conservati a Venezia, nella medesima collezione. Intieramente costruito in legno di quercia, il primo esemplare è senza alcun dubbio di provenienza inglese: particolare inconfondibile, fra l'altro, è la fattura di bocchette di protezione

e maniglie in ottone. Inflexioni analoghe contraddistinguono il fantasioso repertorio decorativo del mobile a doppio corpo, d'incontrovertibile fattura veneziana e collocabile cronologicamente

entro il terzo-quarto decennio del XVIII secolo. Analogamente il sommo impianto timbrico, di un cupo verde lacca, è acceso dai bagliori dorati di freschissime *chinoiserie* cui rapide ombreggiature a penna d'oca conferiscono maggior risalto plastico. L'utilizzo per i particolari decorativi della pastiglia, ottenuta facendo colare dal pennello, negli appositi tracciati e senza poter assolutamente ricorrere a stecche per eventuali correzioni, un fluido amalgama di gesso e colla, si configura come una versione squisitamente continentale del *taka-maki* giapponese.



Entro garbate parentesi narrative turbanti di gusto persianeggiante pacificamente convivono con parasoli e devoti cortigiani abbigliati secondo il gusto cinese, mentre un sole dai dardi inanelati benignamente sorride. Ma a un'attenta analisi questa spensierata contaminazione fra Oriente Vicino e Lontano, fluttuante entro una rarefatta trama decorativa a capricciosi girali fitomorfi, sembra rivelare, rispetto alle diligenti trascrizioni anglosassoni, un'inflexione nuova, lievemente ironica, già protesa ad affrancarsi dalla pedissequa imitazione della novella orientale.

ARTI DECORATIVE

La progressiva emancipazione del *depenore* dal decoro "alla cinese" di stretta osservanza determina, nei primi del Settecento, un'evoluzione in senso comico della *chinoiserie*, assorbita entro categorie ornamentali di conio europeo e gradualmente "addomesticata". È questo il momento irripetibile dell'affabulazione creativa, di una spigliata *contaminatio*, per la quale mandarini e dame veneziane, fumatori d'oppio e guerrieri con vessilli Ming convivono con disinvoltura in un contesto di particolari lagunari camuffati alla cinese.

Nel casino di Alvise Zenobio sul Canal Grande si poteva ammirare un'intera "camera alla cinese", mentre un sontuoso fornimento in lacca verde smeraldo a cineserie dorate, che originariamente



[96-97] Il fornimento Calbo Crotta nella Sala delle Lacche Verdi a Ca' Rezzonico e, a sinistra, la porta a cineserie della Sala degli Arazzi.

arredava un salone di Palazzo Calbo Crotta agli Scalzi, è oggi maestosamente "ricoverato" a Ca' Rezzonico. È il concetto del *continuum ornamentale* tipicamente settecentesco, ribadito dalla raffinatissima infilata di "camere alla cinese" che in antico si affacciavano sul rio di San Barnaba, lungo l'ala destra del primo

piano nobile del museo. Del superbo complesso ornamentale facevano parte sei battenti in "lacca veneziana"; ne rimane ancora *in situ*



un'unica smagliante reliquia: una porta in legno di abete laccato su entrambi i lati a *chinoiserie* dorate, con particolari a rilievo rifiniti in pastiglia. Entro duplici specchiature scontornate da cornici applicate in legno dolce dorato, increspate da ariose *rocailles*, galleggiano su liquidi isolotti frementi divagazioni orientaliste, intrise di luce e dalla dinamica narrativa sempre mutevole, ma così genuinamente veneziana da far addirittura pensare a un pregresso disegno tiepolesco.

La vaga approssimazione prospettica, unitamente ai disarticolati costrutti delle fragilissime "pagodine" dorate sugli sfondi, stanno tuttavia a rappresentare il solitario portato di una Cina "di maniera" che nel 1758, data cui è probabile risalga l'intero complesso, si configura come geniale sintesi di raffinato esotismo e bonaria quotidianità espressiva. È questa la ricetta veneziana di una Cina dalle argute inflessioni lagunari, garbatamente ironica, estremamente ripetitiva nei soggetti e di maliziosa ispirazione popolare. Il dato è particolarmente evidente per la pressoché illimitata varietà di manufatti laccati di piccole dimensioni, che costituivano una sorta di produzione "continuativa" della Serenissima e che venivano largamente apprezzati anche oltre i suoi confini: dai servizi da toeletta con specchierine munite di sostegni, a vassoi e guantiere, da alzate e centritavola fino alla sterminata gamma di scrigni, tabacchiere, scatole e scatoline e agli accessori per il cammino, dai servizi per profumi, per la tavola, per la scrittura e il gioco, alle custodie per occhiali, agorai, vasi e portavasi, orologi, cannocchiali e soprammobili.



[98] Specchiera da toeletta, Milano, collezione Silva.

Il ferro a Venezia*

ALESSANDRO ERVAS e GEROLAMO FAZZINI

U sato fin dall'antichità per le sue caratteristiche tecniche che in molti casi lo rendono insostituibile, il ferro, malgrado la scarsa resistenza alla corrosione in ambiente marino, è storicamente un materiale assai utilizzato anche a Venezia: nelle imbarcazioni e costruzioni navali, nelle opere architettoniche sia nelle parti strutturali che in tutti quei manufatti che sono elementi decorativi.

Tra le associazioni di arti e mestieri – dette a Venezia Scuole Minori – che regolavano il mondo del lavoro stabilendo rigide regole di appartenenza e di controllo, la Scuola dei fravi (fabbri) era una delle più numerose e antiche: se ne ha notizia già intorno all'anno Mille. Molte erano le specializzazioni lavorative: nel *capitolare* del 1271 sono elencati oltre ai *fravi* veri e propri anche altre professioni come i *caldereri* (calderai), i *colteleri* (coltellinai, in seguito uniti agli *spaderi*), gli *strassa fer* (ferrivecchi). Gli iscritti alla corporazione erano in gran parte forestieri, soprattutto provenienti dal territorio milanese, e si riunivano dapprima nella chiesa dei Frari e successivamente a San Moisè dove edificarono un altare, davanti al quale tuttora si conserva una lapide sepolcrale intitolata all'Arte. A fianco di questa chiesa fissarono la loro sede, in un piccolo edificio dove ancor oggi è riconoscibile un bel cancello d'ingresso opera di Umberto Bellotto. Nel 1773 l'Arte dei *fravi* contava a Venezia 224 botteghe con 573 iscritti tra capimastri, lavoranti e garzoni.



[99] L'antica sede dell'Arte dei fabbri in campo San Moisè.

Difficile da produrre e da lavorare, il ferro è sempre stato un materiale costoso; nel corso dei secoli, inoltre, è sempre stato utilizzato come materiale bellico: per uno Stato il possesso di miniere e di luoghi di lavorazione era dunque una questione di vitale importanza. La Serenissima aveva miniere di ferro e di rame nelle zone montane dell'agordino, dello zoldano, del bresciano e del bergamasco, fino ai confini del territorio milanese dotate anche di forni e fucine per lavorare il metallo e realizzare sia prodotti finiti che semilavorati che venivano commercializzati sotto stretto controllo delle autorità. Le fabbriche di armi erano in particolar modo soggette a rigidi controlli sia nella qualità e nella quantità della produzione sia negli spostamenti degli armaioli stessi a cui era fatto divieto di espatriare.

La Serenissima favoriva in molti modi l'immigrazione di artigiani specializzati dai territori della terraferma. A Venezia un caso singolare di immigrazione si ha con le maestranze lombarde e in particolar modo con la comunità originaria di un paese, Premana, situato in Alta Valsassina, sopra Lecco, nel cui territorio si trovavano miniere di ferro già usate in epoca romana. Da questa zona provenivano artigiani che praticavano i mestieri di fabbro, di calderai o di coltellinaio attivi anche all'interno dell'Arsenale marittimo, ma soprattutto in officine e botteghe sparse in tutto il contesto cittadino. L'apice di questa presenza viene raggiunto nel 1769 con 139 botteghe premanesi a Venezia, di cui 108 officine da fabbro o calderai.

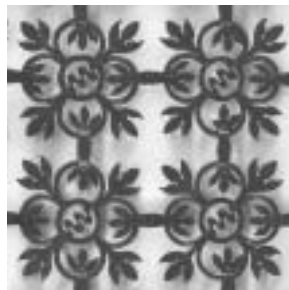
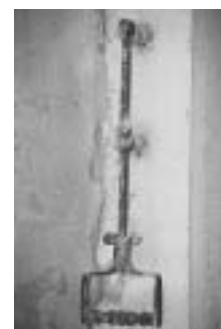
Ancora oggi, le ultime botteghe o ditte di fabbri e coltellinai rimaste a Venezia e dintorni, sono buona parte di oriundi premanesi, tra queste la storica bottega Tenderini al ponte del Soccorso in fondamenta Briati a Dorsoduro documentata dal 1682.



[100-101] Bottega di fabbro a Castello a inizio Novecento e, in basso, tirante per campanello.

Le fucine veneziane non erano particolarmente ampie e servivano per la produzione del necessario per la vita civile. A dimostrazione della loro grande diffusione rimangono in città molti toponimi come la calle dei Fabbri, riva del Ferro, calle del Calderer, calle delle Ancore. Il fatto che, malgrado le severe leggi antincendio della Serenissima, le fucine non siano state trasferite altrove, come avvenuto a Murano con i vetrai, indica come fosse necessaria la presenza di queste botteghe direttamente nel cuore del tessuto urbano.

Una passeggiata con sguardo attento tra le calli permette di mettere a fuoco una infinità di oggetti in ferro normalmente trascurati, come i tiranti per i campanelli con i rinvii (piccole leve sagomate) che servivano a far suonare la campanella dentro l'appartamento tramite un filo metallico; oppure le bandelle dei portoni, che a Venezia hanno una forma caratteristica, o la varietà di grate, inferriate, lampioni, strumenti in ferro per porte e finestre, serramenti, maniglie, cardini.



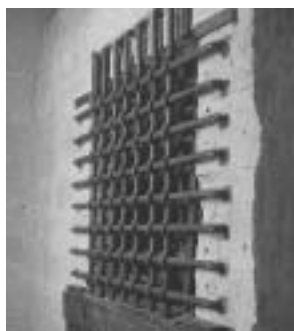
[102-103] Dettaglio di grata e, in basso, le possenti inferriate del Fondaco dei Tedeschi.



Quello che colpisce è la cura dell'esecuzione e la raffinatezza del disegno. Come l'ebanisteria e l'oreficeria anche la produzione fabbrile veneziana è un mondo di oggetti raffinati. Le inferriate veneziane trovano il loro parallelo stilistico nel merletto, il disegno si sviluppa sempre in due dimensioni, lo spessore del materiale impiegato è quasi irrilevante ai fini della composizione. Certo le rostre del Fondaco dei Tedeschi, con il loro spessore possente danno senza dubbio un'impressione di forza, come pure la porta della Zecca, ora porta d'ingresso della Biblioteca Marciana, tuttavia il disegno si sviluppa sempre senza quegli interventi di deformazione plastica o di tridimensionalità che possiamo ritrovare a Vienna o a Praga o la ridondanza delle opere francesi ricche di foglie e decorazioni applicate. Le opere in ferro nascevano con le architetture e ne riprendevano gli schemi geometrici nei disegni, in questo modo i manufatti si "fondevano" con il contesto.

Anche dal punto di vista tecnico le opere veneziane rispondevano a criteri di semplicità costruttiva, con l'uso di elementi modulari uniti tra loro da fascette sagomate, i collarini. Cambiamenti

sostanziali si rilevano a partire dal XIX secolo con l'introduzione di motivi geometrici e decorazioni in piombo. Persino l'intreccio delle inferriate cosiddette "alla galeotta" è tipico di Venezia. L'esempio più imponente di questa tecnica sono senza dubbio le inferriate delle Prigioni, un lavoro mastodontico per l'epoca, sia per la quantità di materiale impiegato, sia per l'impegno fisico necessario agli artefici nel costruirle.



[104-105] *Le inferriate delle Prigioni a Palazzo Ducale e, a sinistra, il cancello dell'Arsenale.*

Un esempio singolare di inferriata esterna è la Porta di Terra dell'Arsenale, unica apertura verso la città, ridisegnata nel XVII secolo a scopo celebrativo, protetta da una possente ma elegante chiusura in ferro e bronzo. La presenza stessa di certi tipi di materiali diventa evocativa di un chiaro messaggio di potenza, esaltato dal portone in rame sbalzato. Tutte le parti principali del monumento sono costruite con materiali fondamentali per la costruzione delle armi. Il rame infatti serviva per fabbricare il bronzo dei cannoni. E non poteva essere altrimenti: la potenza di uno Stato si manifesta anche palesando la disponibilità di materie prime e la capacità di lavorarle. L'Arsenale nei secoli tra il XV e il XVII fu il più grande complesso industriale d'Europa.



Al Museo Storico Navale è ben visibile l'uso del metallo nelle imbarcazioni di vario genere, dalla galea alla gondola, senza contare poi tutte le navi moderne e le corazzate, costruite interamente in metallo a partire dal XIX secolo. Tutte le barche tradizionali erano dotate di ferri di prua con lo scopo di decorare, oltre che proteggere dagli urti, la parte frontale dello scafo e ogni imbarcazione aveva

– e ha tuttora – la sua tipologia di ferro prodiero. Il più celebre è il ferro da gondola o *dolfin* (delfino) le cui dimensioni e forme sono cambiate nel tempo e si sono evolute parallelamente a questa imbarcazione che per le famiglie nobili era l'equivalente di una carrozza. La gondola aveva funzione di rappresentanza e nel XVII secolo fu soggetta alle leggi suntuarie che ne limitarono lo sfarzo. I ferri, da alti, decorati e dorati, si ridussero di dimensione e rimasero in ferro "satinato", cioè pulito con pietre abrasive e sabbia, in modo da mettere in evidenza il vero colore di questo materiale simile all'argento. L'introduzione dell'acciaio inossidabile nel secondo dopoguerra ha comportato la repentina scomparsa dei tradizionali metodi di fabbricazione così i ferri hanno subito cambiamenti formali per essere adattati alle macchine utilizzate per fabbricarli o per sveltirne la produzione. In questo modo sono stati però eliminati importanti particolari che facevano dei vecchi *ferri da prova* delle vere e proprie opere d'arte.

ARTI DECORATIVE



[106] *Antichi ferri da gondola.*

La lapide ricorda che nel 1837 fu demolito un ponte in seguito all'interramento del rio de le Colonne, come testimonia il ninzioletto. A destra, l'elegante ringhiera in ghisa del ponte della Malvasia.

L'uso del ferro nell'Ottocento

ELISABETTA POPULIN

L'approccio dell'architettura italiana con le nuove tecnologie costruttive ottocentesche, legate all'uso del ferro, evidenziò il ritardo tecnologico ed economico nel quale versava il nostro paese all'epoca dell'Unità. Mentre l'impiego delle leghe metalliche in Europa incontrava, già da tempo, tre grandi campi di applicazione quali ponti, ampie coperture vetrate e strutture portanti degli edifici multipiano, in Italia l'adozione dei nuovi materiali veniva spesso celata dall'opulenza rassicurante delle forme storiche e classicheggianti e trovò quasi esclusiva applicazione nelle grandi gallerie cittadine e nelle stazioni ferroviarie.

Il dibattito architettonico italiano, per molto tempo, si concentrò nella ricerca eclettica di uno stile "nazionale" nel quale la borghesia nascente ricercava la propria identità. Fu così che l'introduzione delle nuove tecnologie avvenne in modo assai lento rispetto agli altri paesi europei e nel caso veneziano, in particolare, ciò si verificò sotto la dominazione austriaca ad opera di capitali stranieri. In questo periodo il tessuto urbano subì un fondamentale stravolgimento dopo secoli di totale immobilismo; l'arrivo della ferrovia a Santa Lucia e la creazione del primo ponte translagunare, inaugurato dall'arciduca Ferdinando d'Austria l'11 gennaio 1846, iniziarono l'inarrestabile metamorfosi del sistema degli accessi in laguna dal versante occidentale, ribadito poi dal fascismo con la creazione nel 1933 del ponte automobilistico del Littorio, ora chiamato della Libertà.

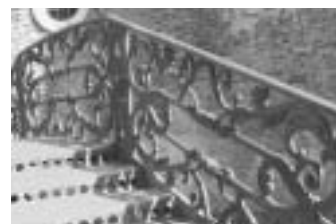


[107-108] *L'arrivo del treno a Venezia e, in basso, il nuovo ponte translagunare del 1933.*



Gli austriaci misero in atto un sistematico progetto di pedonalizzazione di Venezia mettendo mano al tessuto cittadino con sventramenti viari e creazione di numerosi *rio terà* (canali interrati trasformati in strade), con l'erezione di vari ponti in ferro e, in particolare, dei due nuovi attraversamenti, in Canal Grande, all'Accademia nel 1854 e agli Scalzi nel 1855 che garantivano la percorribilità pedonale dell'intera città. La città cambiò volto, oltre che nell'assetto viario e infrastrutturale, anche nei più minuti elementi d'arredo urbano, quali le lampade per l'illuminazione pubblica a gas, le fontane in ghisa, le ringhiere dei rivi e dei ponti.

[109-110] *La lapide ricorda che nel 1837 fu demolito un ponte in seguito all'interramento del rio de le Colonne, come testimonia il ninzioletto. A destra, l'elegante ringhiera in ghisa del ponte della Malvasia.*



I due grandi ponti ottocenteschi in ferro sul Canal Grande vennero sempre percepiti come estranei alla tradizione veneziana per il



[111-112] Il ponte dell'Accademia realizzato in ghisa nel 1854 dalla fonderia Neville.



materiale impiegato, tanto che, in particolare quello dell'Accademia, per la sua più privilegiata ubicazione, venne definito dalla popolazione "l'orrido gabbione bislungo", retaggio della dominazione austriaca da dimenticare, e quando negli anni trenta furono sostituiti entrambi per vetustà dall'ingegnere comunale Eugenio Miozzi, nessuno protestò.

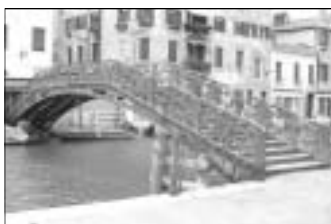


[113-114] Il ponte in ghisa agli Scalzi e, a destra, la coesistenza del vecchio ponte con il nuovo progettato da Miozzi.



Le due strutture sul Canal Grande vennero realizzate entrambe dalla Fonderia Neville che, nell'Ottocento, fu l'indiscussa protagonista dell'architettura del ferro in laguna e che contribuì in modo fondamentale alla modernizzazione dell'arredo urbano veneziano.

I Neville, originari di Essen in Germania, erano proprietari a Venezia, a San Rocco nel sestiere di San Polo, della "Privilegiata e Premiata Fonderia Veneta" che aveva sede in un'area di circa 14000 metri quadrati, compresa tra l'abside dell'omonima chiesa e il rio delle Sacchere, zona che, sino all'inizio del 1850, era stata adibita a maneggio per cavalli. La ditta, divenuta in seguito "Enrico Gilberto Neville & Co.", era seconda solo all'attività dell'Arsenale e della Manifattura Tabacchi e risultava la prima, nel genere, in Veneto. Si occupava di trasformare la materia grezza, che giungeva direttamente al porto di Venezia principalmente dall'Inghilterra come lo stesso carbone per alimentare i forni che arrivava, in crescenti quantitativi, soprattutto da Newcastle.



[115-116] Il ponte del Ghetto realizzato dalla Fonderia Neville come evidenzia il dettaglio a destra.



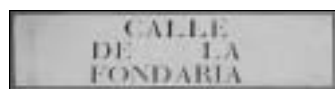
imponenti di cui necessitava la ditta Neville, vennero inviate più volte alla direzione della stessa missive per contenerne le quantità, sino a quando, nel 1879, la commissione antincendi comandò perentoriamente di trasferire a oltre otto metri di distanza dal muro dell'Archivio di Stato ai Frari, depositario della preziosa documentazione della storia della Serenissima, il deposito di carbone della fonderia.

La ditta Neville monopolizzò per vent'anni l'intera produzione

del ferro in città in quanto, sino al 1867, rimase l'unica che fondeva e trasformava la materia grezza all'origine, mentre varie erano le officine per la lavorazione del prodotto finito. Successivamente, da un censimento effettuato dalla Camera di Commercio nel 1895, la presenza di fonderie ammontava già a una quindicina di imprese, visto che tale attività si era fortemente rafforzata nel periodo post-unitario. Alcune di queste imprese si limitavano a semplici officine fabbrili, mentre altre si misero in diretta concorrenza con i Neville.

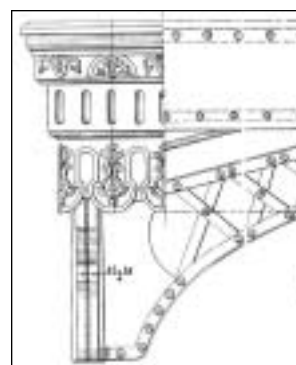
Le fonderie erano luogo di lavoro esclusivamente maschile e vedevano la presenza di varie specializzazioni quali fonditori, modellisti, fabbri da fuoco, meccanici, tornitori, calderari e facchini. Vi si lavorava tutti i giorni non festivi, dieci ore e mezza d'inverno, undici e mezza d'estate. Il salario, nelle fonderie Neville, variava a seconda del merito degli operai ed era compreso giornalmente tra 2 fiorini a 70 soldi per gli operai, da nulla a 35 soldi per i garzoni. I Neville con lo svizzero Stucky, fondatore del grande mulino alla Giudecca, i tedeschi Herion e Junghans, sempre titolari di stabilimenti industriali nella medesima isola, e altri industriali provenienti dal nord, costituirono il corpo vivo di quella coraggiosa imprenditoria straniera, approdata a metà Ottocento in laguna, che imprese un'accelerazione inarrestabile all'allora stagnante economia cittadina.

Alla fine dell'Ottocento il settore del ferro a Venezia risultava ormai saturo e per vincere la concorrenza si pensò di attivare produzioni industriali alternative, specie nel settore navale. All'inizio del secolo successivo, i Neville, dopo oltre cinquant'anni di valente attività, decisero, data la concorrenza, di ritirarsi mettendo definitivamente la società in liquidazione. Nel 1905 il Comune di Venezia acquistava – per un totale di lire 267.797,92 – l'intera area della loro fonderia, provvista di vari immobili di pertinenza, mentre un gruppo di coraggiosi imprenditori, tra cui il conte Giuseppe Volpi, si dichiarò disponibile a rilevare l'attività trasferendola alla Giudecca per volgere la produzione in ferro al campo delle costruzioni navali. Venne così costituita la SAVINEM (Società Anonima Veneziana Industrie Navali e Meccaniche) diretta dall'ingegner Giovanni Carraro, che era stato il liquidatore della Fonderia Neville. Di questa importante testimonianza produttiva della Venezia dell'Ottocento è rimasta attualmente solo traccia nella toponomastica della calle de la Fonderia a San Rocco.



I Neville si dedicarono a un'attività incessante e creativa che andava oltre l'erezione dei due ponti in Canal Grande all'Accademia e agli Scalzi e di gran parte di tutti i ponti in ferro veneziani; nel 1855 arrivarono a proporre la costruzione di un grande stabilimento bagni, nel 1857 un progetto di mercato, nel 1859 sperimentarono una macchina per ricavare acqua dolce da quella salsa, sino a proporre sistemi di rifornimento per l'acqua potabile in città prelevandola direttamente dal Sile.

Disegno di un elemento decorativo per ponte in ferro e, in alto, il ninzioletto a ricordo della sede della Fonderia Neville.



A R T I D E C O R A T I V E

La lavorazione dei metalli preziosi

MICHELA DAL BORGO

L'origine delle arti veneziane legate alla lavorazione di pietre e metalli preziosi è da ricondursi, come ormai associato, a Bisanzio, meta privilegiata dei mercati medievali. Ben presto però l'estro artistico e la capacità professionale degli artigiani lagunari – sia locali che immigrati – diedero frutti propri, ricercati in tutta Europa per la loro bellezza e perfezione: lavori in filigrana, identificati come *opus veneciarum* oppure *opus veneticum*, appaiono negli inventari di numerosi tesori, di proprietà ecclesiastica o di sovrani, sin dal XIII secolo.

L'Arte degli *oresi* ottenne il riconoscimento giuridico dallo Stato veneziano nel 1233, anno in cui il *capitolare* fu ratificato dalla Giustizia Vecchia. Il controllo statale sulla corporazione era esercitato non solo attraverso le tradizionali magistrature con competenza sulle Arti – Giustizia Vecchia e Milizia da Mar – ma anche dagli uffici della pubblica Zecca, sia per quanto riguardava la materia prima utilizzata, sia per la buona qualità del prodotto finito. Una determinata quantità dei metalli preziosi giunti a Venezia era, per legge, destinata allo Stato (un quarto del totale nel XIV e XV secolo); il rimanente, dopo l'opportuna valutazione, poteva essere venduto a privati, con una regolare asta da tenersi nella zona realtina, centro delle transazioni commerciali. Parimenti, ogni oggetto prodotto dagli *oresi* doveva essere valutato in Zecca: se ritenuto di buona lega e di pregevole fattura lo Stato apponeva il proprio marchio – il San Marco in forma di leone *in moleca* – accanto al punzone proprio dell'artigiano, obbligatorio per gli *oresi* di tutto lo Stato e *dato in nota*, cioè registrato, presso gli ufficiali deputati alla bolla nella Zecca della Dominante.

Per volere del Maggior Consiglio dal 1331 le botteghe degli orfici si concentrarono dapprima nella zona di Rialto: nella ruga Granda per la vendita di oggetti di notevoli dimensioni, nella ruga Minore o ruga degli Anelli per i gioielli veri e propri – permane tuttora il toponimo ruga degli Oresi –; un negozio era poi presente in ogni sestiere, per comodo della popolazione. Per questa probabile ragione, anche l'altare dedicato al patrono, Sant'Antonio Abate, fu eretto nella vicina chiesa di San Giacomo di Rialto, tra il 1599-1605, in campo Rialto Nuovo, la sede stabile della scuola, poi restaurata alla fine del secolo XVII e oggi sede di alcuni uffici del Magistrato alle Acque: le iniziali S.O. presenti sulla lunetta in ferro battuto sopra il portone d'entrata e il soffitto affrescato della sala capitolare di epoca barocca testimoniano l'antica destinazione d'uso.



[120] La chiesa di San Giacomo a Rialto.



[119] Insegna dell'Arte degli *oresi*, Venezia, Museo Correr.

L'Arte degli *oresi* e *gioiellieri* comprendeva artigiani esperti in molteplici tipologie di manufatti. Di norma i garzoni – che potevano essere veneziani, sudditi della terraferma e anche forestieri, trattandosi di una corporazione aperta – erano accettati dai 7 ai 18 anni e, dopo cinque anni, passavano alla qualifica di lavorante per ulteriori due anni. La divisione in quattro *colonelli* (specializzazioni) principali – gli *oresi* propriamente detti cioè argentieri e gioiellieri,



[121] Il corno dogale, il gioiello veneziano per eccellenza.

i *diamanteri da duro* per il taglio e la lavorazione dei diamanti, i *diamantieri da tenero* per le altre pietre preziose, i gioiellieri e *ligadori da falso* per oro e argento di bassa lega e le pietre dure – non esaurisce l'estrema varietà delle lavorazioni, come chiaramente testimonia una decisione del capitolo dell'Arte del 1693 che precisava le diverse prove pratiche che il

lavorante doveva sostenere per divenire capomaestro. Oltre all'obbligo generale di dimostrare una perfetta capacità – “bona et perfetta cognitione” – nella valutazione della lega in oro e argento presente nelle verghe semilavorate, attraverso un procedimento particolare chiamato *tocca*, sono ben venti le prove d'arte elencate. Ad esempio “per quelli che lavoran di ligar gioie alla francese: un anello quadro con pietra meza gropida (a ottaedro), larga di fazza scoperta con l'onghiella; per quelli che lavoran d'argento di grosso: un piede di coppa; per quelli che lavoran di bottoni: un ferro a buovolo con una rosetina et far un botton dal detto ferro; per quelli che lavoran di ceselo: una pace con un Cristo morto con cherubini e fiori; per quelli che lavoran granate: una granata lavorata a melon et una a fazzetta; per quelli che smalta et dipinge: un fior al natural dipinger”.



[122] La decorazione a cesello in argento dorato sulla legatura del Breviario Grimani conservato alla Biblioteca Marciana.

Tipicamente veneziani, oltre alla decorazione a filigrana importata a Venezia dal centro Europa, sono i *manini* anticamente detti *entrecosei*, catenelle composte da minuscoli anelli in oro zecchino e largamente esportate. L'attività orafa fu fiorentissima sino al XVIII secolo: accanto all'oggettistica sacra – pissidi, calici, reliquiari destinati ad abbellire gli altari delle chiese veneziane – al vasellame e manufatti d'uso comune e decorativo per le case, vi era un'enorme produzione di generi voluttuari, in abbondanza usati dalle gentildonne (ma anche gli uomini non disprezzavano anelli, cinture e catene preziose) per arricchire vesti e acconciature, spesso – o meglio, quasi sempre! – in contraffazione alle innumerevoli leggi contro il lusso emanate dai Provveditori alle Pompe.



[123] Ciondolo devozionale in oro e smalti del XVI secolo.

Le altre corporazioni di mestiere veneziane che lavoravano oro



[124] *La Scuola dei battiuro a San Stae.*

e argento erano i *tira e battiuro* e i *battiuro alemanni*. I primi si unirono in un'unica Arte nel 1596, riservandola dapprima ai soli veneziani e sudditi, in seguito aprendola anche ad artigiani "d'estero Stato" dal 1720, con un periodo di garzonato di cinque anni, uno di *lavoranzia* di due anni e obbligo della prova pratica per ottenere la qualifica di capomaestro. I *tiraoro* lavoravano il metallo, forgiato in forma cilindrica, tirandolo, attraverso apposite filiere, sino a renderlo della sottigliezza di un capello; i *battiuro* invece lo riducevano in forma di flessibile lamella, di larghezza variabile, utilizzando "due ruote di azzale poste una contro l'altra", passando attraverso le quali l'oro restava "schizatto e batudo".

I due *colonelli* erano tra loro nettamente distinti: nel 1753 i Provveditori in Zecca stabilirono definitivamente "che ad alcuno non sii



[125] *Francesco Grisellini, Arte del Batti l'Oro, Venezia 1768.*

lecito il far il tira oro e batti oro nello stesso tempo et in una stessa casa, ma bensì chi tira l'oro e l'argento non possi batterlo e chi lo batte non possi tirarlo". La lavorazione del metallo a foglia era invece prerogativa dei *battiuro alemanni*, provenienti anche dall'estero, riunitisi in corporazione attorno al 1582-83. L'artigiano, dopo aver separato le vergelle d'oro con fogli di carta pergamena o "pelle divina", ricavata dall'intestino cieco di buoi e montoni, avvolto il tutto con una doppia guaina di pergamena cucita e più spessa – a Venezia chiamati *fratelli* –, sottoponeva il pacchetto ottenuto



a una serie di battiture con martelli di peso decrescente, sino a ottenere foglietti di infinitesimale spessore, raccolti poi separatamente tra due copertine lignee, come un libricino. I metalli preziosi così lavorati erano destinati ad avere utilizzazioni diverse da parte di altre corporazioni di mestiere: così i *tira e battiuro* rifornivano gli artigiani tessili (i *testori*) che, intrecciando alla seta i fili o le lamelle, creavano tessuti particolari e di gran pregio, vanto dell'industria serica veneziana e largamente esportati in Europa e in Oriente, mentre i *battiuro alemanni* provvedevano "a tutte le dorature et argentature" eseguite dagli *indoradori* e dai *cuoridoro* che erano specializzazioni interne dell'Arte dei *depentori*.

[126-127] *Portella del Bucintoro decorata con foglia d'oro e, in alto, particolare del ganzo, tessuto tipicamente veneziano con trame supplementari in oro e argento.*



Umberto Bellotto. Un artista tra ferro e vetro*

MARINO BAROVIER e CARLA SONEGO

Affermatosi per i suoi caratteristici lavori in ferro battuto, Umberto Bellotto (1882-1940) ottenne un certo consenso anche nel mondo dell'arte vetraria dove si distinse per interpretazioni molto personali. Figlio di un fabbro ferraio, fin dal 1902 subentrò al padre nella conduzione della bottega artigiana, specializzandosi nel lavoro fabbrile. A partire da questi anni, avviò numerose collaborazioni con architetti attivi nel capoluogo lagunare e riconducibili a una cultura eclettica come Ambrogio Narduzzi, Giulio Alessandri e Domenico Rupolo. Va ricordato anche il pittore Cesare Laurenti al quale, tra l'altro, si deve, con Rupolo, la progettazione della Pescheria di Rialto a Venezia (1906-07), opera nella quale fu impegnato lo stesso Bellotto.



[128-129] *La Pescheria di Rialto e, in basso, la cancellata di villa Adele al Lido di Venezia.*

Cancellate, ringhiere e fanali in ferro battuto vennero ampiamente impiegati in laguna a corredo di architetture di stampo storicistico – come la Pescheria – o in alcuni casi ispirati al Liberty, come molti dei villini, che furono costruiti al Lido di Venezia. Forse, a partire da queste commissioni, gli interessi di Bellotto si allargarono allo studio degli interni e ai complementi d'arredo in ferro come lampadari e bacili, che lo portarono a sperimentare l'impiego di questo materiale insieme ad altri, come il vetro, la ceramica e il cuoio. In particolare, all'inizio del primo decennio del secolo egli conseguì, proprio con Cesare Laurenti, il brevetto per "Connubi di ferro e vetro".



Presente già dal 1903 alla Biennale di Venezia con opere sporadiche, tra cui nel 1909 si segnalano dei tripodi portavasi in ferro, nel 1914 Bellotto riscosse un notevole successo alla manifestazione veneziana con un'ampia personale a lui dedicata. La "Mostra" – sottolineava allora Antonio Fradeletto – "si distingue per alcuni tratti caratteristici; l'armonia e la corrispondenza organica dell'ambiente con gli oggetti che vi sono radunati; la trattazione genuina e signorile a un tempo del rude metallo; le vaghe alleanze di questo con altri e diversi materiali, specie con la ceramica e col vetro. Connubio attraente di forza e di fragilità".



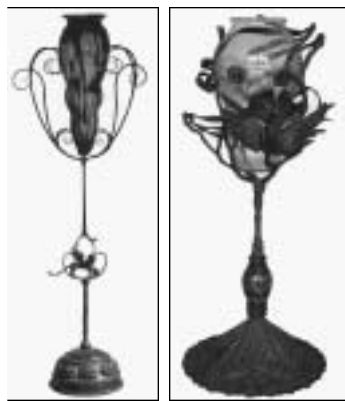
Nelle foto d'epoca che illustrano l'evento, insieme a "vasche, tripodi, supporti, alari, inferriate, piatti, co-

[130] *Mostra individuale di Umberto Bellotto alla Biennale del 1914.*

fani, sedili, ecc.”, si nota la presenza di calici e *appliques* in vetro e di alti steli in ferro che sostengono coppe, anch'esse in metallo lavorato, dalle quali fuoriescono, timidamente, coppe in vetro. Sono questi i primi esempi, presentati al grande pubblico, dell'uso del vetro da parte dell'artista; uso che egli impiega per dar vita a opere di stampo eclettico, ispirate agli stili storici (si vedano ad esempio i calici), e a quei tripodi che, con successive elaborazioni, diventeranno la nota distintiva della sua produzione come “Connubio di ferro e vetro”.

Per la Biennale del 1914 egli utilizzò il vetro trasparente ed è possibile ipotizzare che la maggior parte dei “connubi” del periodo sia stata realizzata utilizzando soffiati eseguiti con tale materia. Questi vengono posti a conclusione di una struttura in ferro battuto, più o meno complessa, che si compone di un elemento verticale inserito in un piedistallo. Il sostegno assume forme diverse, a seconda dei casi, e regge una montatura metallica nella quale sono sistemati il vaso o la coppa in vetro. Per l'occasione Bellotto si avvale dei maestri della Fratelli Toso, storica azienda che si distingueva per un repertorio abbastanza tradizionale di vetri muranesi, ma che partecipò alla stessa Biennale esponendo opere tutt'altro che consuete su disegno dell'artista norvegese Hans Stoltenberg Lerche.

Presumibilmente affascinato da alcune di quelle opere, intorno al 1920, il veneziano disegnò degli oggetti vitrei che si rifanno alle tecniche impiegate da Lerche. È il caso, ad esempio, del vaso in vetro azzurro con doppia strozzatura e con filamenti vitrei applicati, quasi sospeso sopra una struttura in ferro battuto decorata sull'asta dal leone marciano (1920 circa), eseguito ancora una volta con la Fratelli Toso, con cui il fabbro lavorò più volte.



[131-32] Vasi su strutture in ferro battuto: a sinistra in vetro trasparente realizzato nel 1920 e, a destra, in vetro a “piume di pavone” del 1914.

Ma egli intrattenne rapporti di collaborazione soprattutto con la fornace dei Barovier con i quali, forse, era già entrato in contatto prima della guerra. Lo farebbe pensare la struttura in ferro battuto con la sfera vitrea decorata con motivo a “piume di pavone” del 1914 circa.

Dal primo dopoguerra la produzione di “connubi” andò via via caratterizzandosi per una ricerca raffinata sulla materia e sul colore per la realizzazione degli elementi vitrei. Si assistette perciò a un sempre maggiore impiego della tecnica “a murrine” utilizzata per impreziosire e dare forma ai vasi e alle coppe da includere nella composizione. Così, ad esempio, alcuni vasi vennero impreziositi da semplici “murrine circolari” o dalle “murrine a stella” di avventurina dovuti all'abilità dei Barovier. A queste si associarono, talvolta, supporti modellati dal maestro del ferro con l'inserimento, nel sostegno verticale, di tipiche figure maschili piegate su se stesse o slanciate verso l'alto.



[133] Dettaglio di un vaso in vetro trasparente decorato da murrine e posto su una struttura in ferro battuto, 1920 circa.



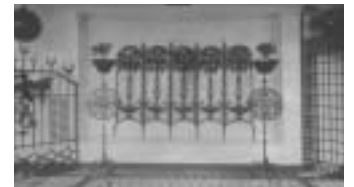
[134-135] Vasi e “Connubi in ferro e vetro” esposti alla prima Biennale di arti decorative di Monza nel 1923 e, a destra, paravento e cancelli esposti alla Biennale di Venezia del 1924.

quali si videro anche opere in ceramica, cuoio e stoffe. La qualità dei manufatti suscitò discordanti pareri critici. Fin dal 1922 ci fu chi, come Gino Damerini, espresse perplessità sui risultati dell'impiego del ferro in associazione con vetro e maioliche, sottolineando come tali proposte non “raggiunge[ssero], talora, l'equilibrio desiderabile”. Sulla stessa scia è anche il parere di Roberto Papini in occasione della prima Biennale di Monza nel 1923. Tuttavia, durante quest'ultima manifestazione, in cui Bellotto ebbe una sala personale con ben 54 pezzi e fu insignito del Gran Diploma d'Onore per i “ferri battuti in connubio col vetro”, altre voci si levarono in suo favore come quelle di Raffaele Calzini o di Raffaello Giolli. In particolare Giolli notava che “quando [...] il paradossale fabbro veneziano, dopo aver alleggerito il ferro, con la sua stravagante lavorazione, e dopo essersi creati apposta dei vasi vitrei ricchi di colori vivaci e robusti, combina ferro e vetro, mettendo un vaso di vetro su un sostegno di ferro, nessuno certo ci trova a ridire”. Inoltre, il veneziano Guadagnini ricordava come Bellotto avesse “una fama che ha varcato frontiere e oceani. I lavori di questo ceselatore del ferro, si trovano anche in America, nella Grecia, in Egitto e suscitano ovunque calda ammirazione. [Egli] è anche un ricercatore e, fissando in forme nuove i fantasmi elaborati, sa mantenere viva e fresca la sua arte, sa realizzare con sorprendente efficacia e disinvoltura”.

Indipendentemente dalle posizioni dei vari critici, tale testimonianza sottolinea come la linea seguita dal veneziano riscuotesse un grande successo di pubblico. A conferma di ciò vanno ricordati anche i tentativi fatti da alcuni maestri muranesi di riproporre in chiave personale l'associazione del ferro col vetro. Nella stessa Biennale del 1923 la Vetreria Artistica Barovier aveva presentato “la nuova decorazione del vetro soffiato combinato a fuoco col ferro battuto” con la collaborazione dei fabbri Cardin e Fontana di Venezia per gli elementi metallici. L'esperimento però non ottenne i risultati sperati, tanto che lo stesso Giolli, confrontando l'opera di Bellotto con quella dei Barovier notò come essi “fa[nno] il contrario: lavora[no] il ferro come se fosse vetro finto, a ricamini, sghiribizzi e riccioli, e poi te l'inchioda[no], con delle viti di vetro di finto ferro”.

Il catalogo della mostra del 1923 non fa menzione degli artigiani che eseguirono i manufatti in vetro inseriti nel lavoro di Bellotto. A ragione si può ritenere però che la maggior parte di essi sia stata realizzata proprio dalla Vetreria Artistica Barovier per l'eccezionale qualità esecutiva dei vetri “a murrine” e per il loro straor-

L'attività di Bellotto continuò a essere documentata anche nelle biennali veneziane postbelliche (1920, 1922, 1924, 1932) a cui si aggiunse, dal 1923, la prestigiosa vetrina delle biennali monzesi (1923, 1925, 1927). L'artista partecipò alle varie rassegne sia con lavori in ferro battuto (cancelli, cancellate ecc.), sia con “Connubi di ferro e vetro” – sporadicamente solo con oggetti in vetro – insieme ai



dinario cromatismo. Caratteristico è inoltre l'uso di particolari tipi di "murrine" già presenti in altre realizzazioni della fornace ma, in questo caso, combinate con una maggiore libertà per potenziarne l'aspetto coloristico, che viene spesso rimarcato dalla presenza di un bordo nero alla sommità del vaso.

Sempre in occasione della stessa Biennale si videro anche dei vasi, ideati da Bellotto – interamente in vetro, perlopiù a "murrine" – a testimonianza del sempre maggiore coinvolgimento dell'artista verso un settore che, pur non essendo specificamente il suo, esercitava su di lui un notevole fascino. Egli continuò su questa strada sviluppando ulteriormente la ricerca nonostante alcune critiche tacciarono il suo lavoro di manierismo, tanto che una sua importante personale (con più di cinquanta opere) fu ospitata dalla Biennale di Venezia nell'anno seguente: il 1924.

L'artista partecipò poi anche alla seconda edizione della Biennale di Monza del 1925 presentando insieme a dodici cancelli in ferro battuto, anche "lampade pensili, tripodì con connubi di ferro e vetri eseguiti [...] nelle fornaci dell'IVAM". Per la successiva edizione della mostra monzese nel 1927 "il mago" – come veniva anche chiamato – si avvalse invece dei maestri della Pauly presentando, tra l'altro, vetri eseguiti su suoi modelli insieme a "supporti in



[137-138] Vasi del 1927: a sinistra vetro trasparente su struttura in ferro battuto e, a destra, vetro con bolle incluse.

ferro battuto con vetri". La nuova produzione dimostrò la svolta operata anche per far fronte alle mutate esigenze del gusto. Così si poterono apprezzare vasi e calici in vetro soffiato con una materia trasparente – spesso con colori tenui e inclusione di bolle – caratterizzati da combinazioni e sovrapposizioni di elementi geometrici semplici come la sfera, il cono, il cilindro. Per sottolineare la giuntura tra le parti egli impiegò inoltre finiture e, talvolta elementi decorativi come rostri, anelli e spirali, di colore contrastante privilegiando il blu e il nero, quasi a evocare ancora la presenza figurativa del ferro battuto.

All'inizio del decennio successivo, nel 1933, altre sue opere si videro sulle pagine della rivista *L'artista moderno* a corredo di un articolo sulla Mostra d'arte e artigianato ferroviario di Milano. Oltre alle ceramiche erano illustrati anche dei vetri che verosimilmente rappresentano gli ultimi esempi del lavoro del "mago". Sono vetri dove la forma si fa più morbida e viene elegantemente accompagnata da esili finiture in vetro opaco, il cui esito appare come elaborazione di un *déco* ormai attardato. Si chiude così la parabola di un artista che, nato in un ambiente artigiano, grazie al talento, seppe coniugare il suo bisogno di ricerca con i gusti dell'epoca senza rinunciare alla sua originalità, spaziando dal ferro al vetro.

* tratto da *Forme moderne*, n. 4, Roma, Iuno Edizioni, maggio 2010.



[136] Vaso "a murrine", 1923 ca.

ferro battuto con vetri". La nuova produzione dimostrò la svolta operata anche per far fronte alle mutate esigenze del gusto. Così si poterono apprezzare vasi e calici in vetro soffiato con una materia trasparente – spesso con colori tenui e inclusione di bolle – caratterizzati da combinazioni e sovrapposizioni di elementi geometrici semplici come la sfera, il cono, il cilindro.

Per sottolineare la giuntura tra le parti egli impiegò inoltre finiture e, talvolta elementi decorativi come rostri, anelli e spirali, di colore contrastante privilegiando il blu e il nero, quasi a evocare ancora la presenza figurativa del ferro battuto.

All'inizio del decennio successivo, nel 1933, altre sue opere si videro sulle pagine della rivista *L'artista moderno* a corredo di un articolo sulla Mostra d'arte e artigianato ferroviario di Milano. Oltre alle ceramiche erano illustrati anche dei vetri che verosimilmente rappresentano gli ultimi esempi del lavoro del "mago". Sono vetri dove la forma si fa più morbida e viene elegantemente accompagnata da esili finiture in vetro opaco, il cui esito appare come elaborazione di un *déco* ormai attardato. Si chiude così la parabola di un artista che, nato in un ambiente artigiano, grazie al talento, seppe coniugare il suo bisogno di ricerca con i gusti dell'epoca senza rinunciare alla sua originalità, spaziando dal ferro al vetro.

Miniature di vetro: le murrine

GIOVANNI SARPELLON

È possibile far stare in un dischetto di vetro di tre millimetri di diametro i ritratti di Vittorio Emanuele II, Garibaldi e Cavour? L'incredibile risposta è sì. L'autore di questa prodezza fu Giacomo Franchini che, lavorando al fuoco della lampada usata dai perlai veneziani, fra il 1845 e il 1863 realizzò una serie di



bacchette di vetro (o "canne", come si dice a Murano) che in tutta la loro lunghezza racchiudevano un ritratto. L'arte di fabbricare canne di vetro contenenti un disegno è vecchia di



[139-140] Murrine con i ritratti di Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi realizzate da Giacomo Franchini a metà Ottocento.

oltre tremila anni; essa raggiunse il suo momento di massimo splendore nei due secoli attorno alla nascita di Cristo, per opera dei vetrai di Alessandria d'Egitto e di Roma, che erano in grado di preparare canne con una grande varietà di colori e disegni, che

tagliavano poi a fettine e saldavano le une alle altre sotto l'azione del fuoco, riuscendo così a fabbricare piattini, ciotole e anche vasetti di grande bellezza.

L'introduzione nel lavoro di fornace della canna da soffio (verso la prima metà del I secolo dopo Cristo) fece cadere in disuso que-



[141] Stampo per canna millefiori.

sto genere di lavorazione, che riappare solo nel XIX secolo per opera dei vetrai muranesi. Fabbricare una canna di vetro contenente un disegno in tutta la sua lunghezza non è cosa molto difficile se ci si serve di uno stampo aperto nel quale pressare una massa di vetro preventivamente raccolta sulla punta di un'asta di ferro. Con questo sistema si fanno canne con decori semplici, generalmente a forma di stella o ruota dentata, che sono comunemente chiamati "millefiori".

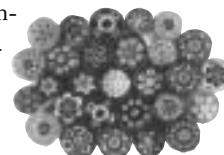
Un secondo metodo per fare una canna più complessa consiste nel disporre assieme più canne semplici e con queste formare un disegno; riscaldando molto lentamente il nuovo cilindro così formato si ottiene una nuova canna. Il terzo sistema di lavoro è molto più difficile: a un primo nucleo di vetro caldo attaccato alla punta di un'asta di ferro, si aggiunge dell'altro vetro direttamente preso dal crogiolo, sagomandolo secondo la forma voluta, e costruendo il disegno finale un po' alla volta.

Il merito della reintroduzione delle canne a millefiori nel lavoro dei vetrai muranesi spetta a Domenico Bussolin che, nel 1838, produsse una serie di canne molto eleganti. Poco dopo, Giovanni



Battista Franchini ne riprese l'esempio e dette vita ad alcune centinaia di nuove canne elaboratissime e raffinate che usava poi per fabbricare spille, pen-
denti, manici di posate

[142-143] Canne millefiori, di fronte e in sezione.



ARTI DECORATIVE



[144-145] *Bocchetta a murrine millefoglie di Giovanni Battista Franchini e, in basso, press papier di Pietro Bigaglia.*

te. Con pezzetti di queste canne Pietro Bigaglia fece nel 1844-45 i primi fermacarte, subito imitati dalle cristallerie francesi. Lo straordinario è che Giovanni Battista Franchini era un perlaio e lavorava quindi non in una fornace muranese, ma con gli strumenti propri della sua arte: una fiamma alimentata dal grasso anima-



le di una lampada e rafforzata da un getto d'aria, usando piccole quantità di vetro rifuso. Il figlio Giacomo, facendo tesoro dell'esperienza del padre, si dedicò a una impresa incredibile: preparare delle canne contenenti non solo disegni di vario genere, ma addirittura dei ritratti. Cominciò nel 1845 con il volto di una fanciulla di nome Angelina (la sua fidanzata?) e con una veduta del ponte di Rialto tanto suggestiva quanto esatta nei minimi particolari. Continuò poi, nel 1848, con il ritratto di Pio IX, e successivamente, nel 1860, con quello del primo re d'Italia, Vittorio Emanuele II; seguì quindi una piccola galleria di ritratti dei personaggi illustri del tempo, che comprendeva quelli di Cavour, Garibaldi, Napoleone III e dell'imperatore Francesco Giuseppe d'Austria.



[146] *Ponte di Rialto di Giacomo Franchini. Il diametro della murrina è 7 mm: un quarto di questa immagine.*

Ciò che stupisce, e che si direbbe impossibile se non fosse invece reale, è la dimensione dei lavori di Franchini: il ponte di Rialto è un ovale di 7 millimetri di diametro; del ritratto di Vittorio Emanuele sono conservati alcuni esemplari che arrivano a 3-4 millimetri. Il "segreto" di queste miniature è semplice da svelare: sta nella particolarità delle canne di vetro che, quando sono ben riscaldate in maniera uniforme, possono essere stirate senza che il disegno in esse contenuto si deformi pur diventando sempre più piccolo.

Giacomo Franchini raggiunse con il suo lavoro livelli di perfezione cui nessun altro arrivò. Egli non fu comunque l'unico in questo particolarissimo settore dell'arte vetraria. Vincenzo Moretti, tecnico vetrario della vetreria Salviati (e in seguito della Compagnia Venezia-Murano), verso il 1870 si dedicò con passione allo studio dei frammenti degli antichi vetri romani che in quei tempi venivano riscoperti negli scavi archeologici finché, nel 1878, riuscì a imitarli alla perfezione, lavorando in fornace con il vetro direttamente prelevato dal crogiolo. Essi furono presentati all'Esposizione Internazionale di Parigi di quell'anno e ottennero un grandissimo successo. Fu in quell'occasione che l'abate Vincenzo Zanetti, fondatore del Museo Vetrario di Murano e animatore della rinascita vetraria ottocentesca, usò la parola "murrini" per indicare quegli oggetti,



[147] *Vaso murrino di Vincenzo Moretti, 1881 ca.*

richiamandosi ai *vasa murrina* di cui parla Plinio il Vecchio nella sua *Historia Naturalis*. Da allora, a Murano, ma poi in tutto il mondo, come "murrini" sono chiamati quei vetri che tecnicamente vengono detti "vetro-mosaico", così anche "murrine" sono dette le fettine tagliate da una canna contenente un qualsiasi disegno.

Chi volle ritentare l'impresa di Giacomo Franchini fu Luigi Moretti, figlio di Vincenzo, che fra il 1888 e il 1894, dette vita a una nuova serie di ritratti che comprendono quelli di Umberto I, Cristoforo Colombo, del Kaiser Guglielmo I e un volto di Madonna. I suoi lavori, pur pregevolissimi, sono meno accurati di quelli di Franchini per il diverso metodo di lavoro seguito. Egli, infatti, componeva a freddo il disegno accostando sottili cannelle colorate che, legate con un filo di rame, venivano poi lentamente riscaldate fino al punto di rammollimento e infine stirate in una lunga canna del diametro desiderato.



[148] *Luigi Moretti, ritratto di Colombo.*

Anche nella famosa vetreria degli Artisti Barovier si produssero bellissime murrine. Dopo alcuni lavori di Giovanni, eseguiti attorno al 1880, le opere più belle furono realizzate dal di lui nipote Giuseppe negli anni fra il 1910 e 1915. Egli interpretò nel vetro il nuovo stile Liberty, eseguendo una notevole varietà di coloratissimi fiori, ora isolati e ora riuniti in eleganti mazzetti. Giuseppe Barovier era un maestro vetraio di altissimo livello e fu quindi per lui ovvio adottare nella fabbricazione delle murrine la tecnica più confacente alla sua arte; formava la canna stendendo progressivamente strisce di vetro prelevate direttamente dal crogiolo e modellandole finché erano ancora calde: un lavoro di grande maestria che immediatamente si apprezza osservando la complessità e la bellezza delle murrine realizzate. Il capolavoro di Giuseppe Barovier resta comunque la "murrina del pavone" che riassume la raffinatezza artistica e la perizia tecnica di questo maestro vetraio che continua a essere ricordato fra i maggiori. Essa fu presentata nel 1913 all'esposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa e valse al suo esecutore l'appellativo di "mago dell'arte vetraria".



Con le murrine liberty di Giuseppe Barovier si conclude un ciclo nella storia di questi minuscoli capolavori: negli anni successivi esse cessano di essere oggetti in sé compiuti e vengono sempre più concepite e utilizzate come elementi decorativi in oggetti di vetro soffiato; le utilizzarono gli stessi Giuseppe e Benvenuto Barovier prima e successivamente Ercole, i Fratelli Toso nella loro infinita produzione di vetri millefiori e tanti altri ancora fino ai giorni nostri. Bisognerà poi aspettare il 1989 per ritrovare a Murano un vetraio desideroso di cimentarsi in questa affascinante arte: sarà

Mario Dei Rossi che, terminata la sua attività in fornace, creerà una nuova, bellissima serie di murrine con volti, fiori, animali e altri disegni ancora. L'antica arte rivive.



[149-150] *La murrina col volto della Giuditta di Klimt realizzata da Mario Dei Rossi e, in alto, la murrina del pavone di Giovanni Barovier.*

Fiori di perle

TUDY SAMMARTINI

L'uso delle perle di *conteria* si espande in tutto il mondo grazie all'intenso commercio dei veneziani e raggiunge una tale popolarità che, malgrado la Repubblica cerchi di proteggere la sua produzione, già nel 1526 il muranese Plinio del Sole ottiene il privilegio di produrre perle a Parigi, Vincenzo Bussone d'Altare e il mantovano Tommaso Bartoli installano forni a Rouen nel 1594 e nel 1605 l'Università di Medicina di Montpellier entra in possesso del preziosissimo ricettario *Segreti di vetri e di smalti* compilato nel 1536 certamente a Murano.

Mentre l'uso d'intercalare perle preziose e di vetro è antichissimo, fin dal Trecento si eseguono ricami in rilievo con perle, conchiglie e bacche usando fili d'oro e d'argento. Anche in Inghilterra, verso la seconda metà del Seicento, troviamo ricami con perline a rilievo, di gran moda nel periodo degli Stuart; si tratta del cosiddetto *stump work*, un ricamo tridimensionale a tecnica mista dove la scena centrale è ricamata a punto ad asola, mentre le perline di vetro montate su filo metallico formano fiori colorati lavorati a rilievo che danno una profondità prospettica alla scena.

L'aspirata ricerca di realismo, l'amore del dettaglio, la rappresentazione di animali e in particolare di insetti e fiori, sono collegati da un lato a simbolismi di sapore esoterico e dall'altro alle scoperte scientifiche e ai viaggi verso nuovi mondi del Cinque e Seicento. Le composizioni sono ricavate da stampe di soggetto biblico, da libri di disegni per ricamo stampati a Venezia e in Germania, da erbari e da bestiari. Questa tecnica raggiunge il suo massimo splendore dal 1650 al 1680 e non stupisce dunque di trovare



[152-153] *Cestino inglese di metà Seicento decorato a stump work e, a destra, dettaglio dei fiori di perle.*

esempi di *stump work* conservati al Victoria and Albert Museum di Londra. Questo effetto del ricamo a rilievo è particolarmente evidente in un coperchio di cestino, databile verso la seconda metà del Seicento: la scena è incorniciata da ciuffi di fiori colorati in rilievo montati su filo di rame. Le foglie e i fiori formati da perline minuscole sono tessuti a telaio come pure le perle che ricoprono le bacche a rappresentare frutta esotica. Il perfetto stato di conservazione dell'oggetto fa pensare che fosse conservato sotto vetro, come una cosa già molto preziosa al tempo dell'esecuzione e da trattare quindi con la massima cura.

Nell'Ottocento, grazie alle scoperte archeologiche, il gusto per l'antico si rinnova e trova modo di esprimersi anche con le conterie. Durante tutto il secolo, la produzione di fiori di perle soddisfa una nuova moda, i fiori non sono più la parte ornamentale di un ri-



[151] *Margaritero da Giovanni Grevembroch, Gli abiti dei veneziani, Venezia, Museo Correr.*

came ma sono eseguiti a parte come oggetti a sé stanti. La loro lavorazione diventa un'industria vera e propria, un settore delle conterie. Il Pasquato ricorda che "le sorelle Dorigo fanno per incarico di una casa parigina corone mortuarie che costituiscono una novità del genere e hanno anche un'importanza sociale: le sorelle per prime avevano dato l'impulso a un ramo vetrario industriale che portò e porta grande vantaggio a tante povere operaie".

Accanto a lavori destinati alla commercializzazione vi sono oggetti creati in perline a scopo devozionale. Ne è un esempio il quadretto con l'immagine di Gesù

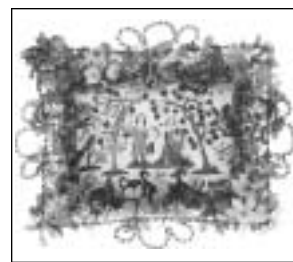


[155] *Baldacchino processionale della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo realizzato con conterie.*

Bambino, la cui cornice è in perline ricamate, mentre i fiori, lavorati separatamente, sono applicati. In una casa di Pellestrina è conservata sotto una campana di vetro una Madonna col Bambino in legno, vestita di stoffa preziosa ricamata, entro uno sfondo a nicchia vegetale, formata da ramoscelli in perline di vetro policrome. Altro esempio di tecnica mista che ricorda lo *stump work* è un ex voto del 1904 dedicato alla Madonna dell'Apparizione, patrona di Pellestrina, da parte di un marinaio dell'isola; si tratta di un piccolo altare in rilievo, decorato a mosaico di perle colorate su cui l'immagine dipinta della Madonna emerge da una nuvola di fiori rossi.

Fino agli anni trenta la produzione di fiori continua a essere fiorente, malgrado il calo delle esportazioni di conterie ma, dopo la Seconda Guerra Mondiale, la tradizione di confezionare fiori di perle decade a causa del cambiamento nel gusto e per il diffondersi dell'industrializzazione che porta anche le donne a preferire il lavoro in fabbrica. Solo poche anziane nelle isole, soprattutto a Burano, fanno sopravvivere l'antica arte tramandata da madre in figlia. Negli anni sessanta Maria Porro Paleologo ebbe modo di conoscerne alcune e di farsi insegnare quest'antica arte. Con la figlia Gabriella inizia allora un'attività commerciale per la produzione di fiori e alberi di Natale, esportati anche negli Stati Uniti. Di quest'iniziativa fu partecipe anche Nella Lopez y Royo Sammartini che, col tempo, è riuscita a far rivivere il mondo dei fiori di perle con una tecnica tutta personale. I colori e le forme dei suoi fiori s'ispirano a quelli del suo giardino ma anche alle nature morte dei pittori fiamminghi. Tra le sue duttili mani le perle si trasformano in sculture di luce dai mille colori. Ogni petalo e ogni foglia prende rilievo e volume diventando, grazie alla sua fantasia, rose d'oro e d'argento, rami di bacche rosse, fiori di ghiaccio, campanule e giacinti in un tripudio di colori.

[156] *Mazzo di iris, convolvuli, rose e giunchiglie realizzato da Nella Lopez y Royo Sammartini nel 1984.*



[154] *Cuscino decorato con applicazione di fiori di conteria.*





[157-158] Impiraresse a Castello negli anni sessanta e, a destra, un fiore di conterie.

Come lei stessa ha spiegato, per fare questi fiori si parte dalla *sessola*, antico contenitore di legno a forma di scatola, riempita di perle che le scaltre mani delle *impiraresse* con abile velocità infilano su fili di ferro sottili. All'inizio i lavori venivano fatti avvalendosi di incorniciature di ferro riempite orizzontalmente o verticalmente con fili di perle, sfumati nei colori, secondo i fiori prescelti. Con il passare del tempo, dalla metà circa dell'Ottocento, la lavorazione dei

fiori viene semplificata, adottando un altro metodo. Si separano fin dall'inizio, lungo il filo, perle in numero esatto per l'*anima* della foglia; poi a seconda della forma del petalo si dispone il filo in semicerchi concentrici a formare una spirale e si ferma sia nella parte alta che in quella bassa con uno o più giri, a seconda dell'effetto voluto, petalo dopo petalo, tono dopo tono. Composto il fiore, esso viene fissato allo stelo insetato su di un lungo ferro, così sboccia nel fiore voluto. Oggi la tradizione dei fiori di perle è tenuta in vita con successo dalla nipote di Nella, Giovanna Poggi Marchesi.



Tavoli veneziani alle corti imperiali*

ROBERTO DE FEO

Alla caduta del dominio napoleonico la vice-capitale del Regno Italico, Venezia, con tutto il suo territorio, passava per la seconda volta alla corona austriaca. Il nuovo regime comportò ben pochi cambiamenti effettivi all'interno dell'assetto artistico locale, sovrinteso dall'Imperial Regia Accademia di Belle Arti. In laguna il gusto neoclassico, che già da qualche decennio aveva dettato la comune grammatica del mondo occidentale, si era imposto a fatica e solamente dagli ultimi anni del XVIII secolo, superando quella tenace corrente rococò che aveva dato al mondo veneziano la sua ultima splendida e autonoma stagione artistica, soprattutto grazie ai Tiepolo e alla loro scuola. I mutamenti politici in atto: la caduta della Serenissima per opera di Bonaparte nel 1797, la prima dominazione austriaca (1797-1806), la successiva francese (1806-1814) e l'avvio del secondo governo asburgico videro essenzialmente un unico faro brillare, quasi sempre a distanza, sulle "Arti Sorelle": Antonio Canova.

Durante il secondo decennio dell'Ottocento, e oltre, Venezia versava in uno stato di depressione economica causata dai precedenti blocchi navali ed epidemie di peste e tifo che il nuovo governo del Regno Lombardo Veneto non era riuscito a risanare. È sulla base di queste premesse che il presidente dell'Accademia conte Leopoldo Cicognara, in occasione delle quarte nozze dell'imperatore Francesco I d'Austria con Carolina Augusta di Baviera nel novembre 1816, chiese e ottenne di poter convertire il tributo richie-



[159] Roberto Roberti, La corte austriaca al ponte di Rialto, 1817.

sto al territorio veneziano – diecimila zecchini – in commissioni di opere d'arte.

L'iniziativa non avrebbe ottenuto esito positivo se anche Canova, con gesto munifico, non avesse fornito il marmo della *Musa Polimnia*. Cicognara ottenne, pure tramite Canova, che i migliori allievi e artisti dell'Accademia eseguissero una serie di opere allusive alle nozze e alla funzione di buon governo dei sovrani austriaci. Un volume in *folio*, edito nel 1818 in due edizioni con tiratura limitata di 602 esemplari e intitolato *Omaggio delle Province Venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria*, raccolse le incisioni tratte dalle opere.

I manufatti dovevano servire per decorare l'appartamento della nuova sovrana alla Hofburg e comprendevano, oltre alla *Polimnia*, pitture di Giovanni De Min, Francesco Hayez, Lattanzio Querena e di Liberal Cozza, vedute di Giuseppe Borsato e Roberto Roberti; le sculture *Chirone ammaestra Achille* di Rinaldo Rinaldi e il *Giuramento di Annibale* di Angelo Pizzi con la collaborazione di Bartolomeo Ferrari; due vasi ornamentali modellati, con leggere varianti, sul famoso antico *Vaso Borgese*; due are di Bartolomeo Ferrari ispirate alle due basi di candelabro del Museo Archeologico Nazionale di Venezia, già in collezione Grimani; lavori di oreficeria del vicentino Bartolomeo Bongiovanni. Chiudeva il cospicuo nucleo un sontuoso tavolo ideato da Borsato, presentato nell'*Omaggio* con queste parole: "Tavola di smalti e bronzi [...] Si limita il presente lavoro ad offrire sopra un piano di Smalti variamente lavorati e contesti ciò che rimane ancora di puramente indigeno della veneta arte vetraria: e piacerà riconoscere come possano imitarsi le preziose e peregrine produzioni della Natura e le più belle pietre ornamentali. Il diligente meccanismo della ruota pose ogni solerzia nella minutezza e precisione degli intagli di tali materie durissime; acciò più appariscente e decorativo riuscisse quest'omaggio veramente nazionale, la Toreutica e la Scultura vi hanno aggiunto col mezzo della fusione e del cesello i rilievi in bronzo, che sorreggono la tavola, prestandosi vicendevolmente soccorso le più nobili arti inventrici e le meccaniche discipline. Il lavoro di smalti e vetrificazioni è stato eseguito nelle Officine del Sig. Benedetto Barbaria di Venezia. L'invenzione è del Sig. Giuseppe Borsato, Professore nella R. Accademia di Venezia; i bronzi fusi e cesellati sono opera del Sig. Bartolomeo Bongiovanni di Vicenza, e le meccaniche concessioni e l'insieme del Sig. Giacomo Bazzani di Venezia meccanista stipettaio".

Si deve a Giuseppe Dala l'incisione che illustrava il pezzo straordinario, riportandone l'esatta intitolazione: *Tavola contestata di Smalti legati in oro e argento sorretta da un Tripode di Bronzi dorati*.

Una seconda versione, realizzata da Marco Comirato, fu inclusa nell'*Opera ornamentale*, famoso volume apparso in due diverse edizioni nel 1831 che raccoglieva il meglio della creatività decorativa di Borsato. Benché l'immagine sia stata riprodotta in numerosissime pubblicazioni sul mobile ottocentesco, il tavolo vero e proprio risultava disperso fino



[160] Incisione di Giuseppe Dala che raffigura il tavolo di Borsato.

a che una fortunata serie di indagini ha permesso invece di appurare che, passato in eredità al nipote di Francesco Giuseppe, l'arciduca Francesco Ferdinando (Graz 1863 – Sarajevo 1914), il mobile fu destinato a una sala del castello boemo di Konopiste, dove si trova tuttora.

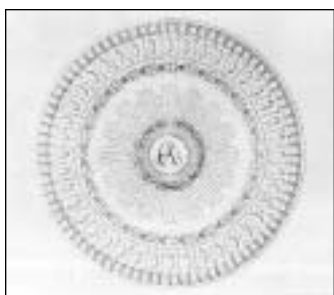
Grazie a due acquerelli del 1826, eseguiti da Johann Stephan Dekker, siamo in grado di visualizzare l'ambientazione originaria alla Hofburg sia dei dipinti di Borsato che di Roberti nella camera da letto dell'imperatrice che del tavolo, sistemato nell'adiacente *Sitzzimmer*.



[161-162] *Il castello di Konopiste in Boemia e, in basso, la Sitzzimmer della Hofburg in cui si riconosce nel cerchio il tavolo disegnato da Borsato.*



[163-165] *La decorazione bronzea del tripode e, a destra in alto, quella in vetro del piano, fedele all'incisione, a fianco, di Giuseppe Dala inserita nell'Opera ornamentale che presentava il meglio della produzione decorativa di Giuseppe Borsato.*

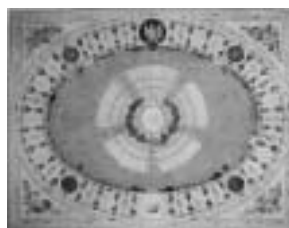


Il tavolo, a un esame diretto, si rivela di squisita fattezze, quasi unico nel suo genere. Pochi anni prima, infatti, esattamente nel 1811, quando era l'aquila napoleonica a dominare l'ex Serenissima, fu infatti prodotto un primo tavolo, certamente su disegno del Borsato, il cui artefice era stato quel Benedetto Barbaria già ricordato, figlio di Giorgio e discendente da una famiglia di vetrai muranesi. Si tratta di una curiosità artistica e tecnica: un *bureau* la cui struttura



[166] *Il bureau disegnato da Borsato per Napoleone.*

austera, profilata in bronzo dorato come le zampe leonine, è totalmente rivestita in lamine di pasta vitrea venata a imitazione del raro legno *acajou*, con il piano superiore rettangolare rivestito di *broderie* di perline in diversi colori, formanti un fittissimo mosaico che al centro presenta il disegno di un medaglione con la lettera N. Al di sotto è estraibile, grazie a due pomoli, un piano interno il cui fondo in lastre di pasta di vetro verde acqua, turchese e bianca, è suddiviso in specchiature geometriche. Ai lati, quattro finti cammei triangolari con armi, scudi e figure allegoriche delimitano una fascia esagonale in-



[167] *Disegno acquerellato, conservato al Museo Vetrario di Murano, del motivo ornamentale del tavolo realizzato nel 1811.*

castonata da vetri calcedonei e trasparenti dalle forme prismatiche; gli angoli sono scanditi da quattro finti cammei con Vittorie e da due medaglioni in altorilievo, rispettivamente con l'aquila dell'Impero Francese e con la Corona Ferrea del Regno Italico. Al centro, contornato da una ghirlanda d'alloro dalla quale si irradiano cinque fasce di raggi, è incastonato un grosso cammeo bianco

opaline di vetro con il profilo dell'imperatore. Intorno corre la scritta GALLORUM IMPERATOR-ITALIAE REX. In origine esso era provvisto anche di due *girandoles* con due bugie ciascuna, montate su piccole colonne imitanti il lapislazzulo, purtroppo perdute. Al Museo Vetrario di Murano si conserva un foglio acquerellato che chiaramente deve venire riconosciuto come preparatorio per la realizzazione del piano interno del tavolo, anche se, rispetto a quest'ultimo, presenta delle varianti nella distribuzione dei diversi elementi vitrei.

Relegato nei depositi del Mobilier national parigino, fu esposto alla Malmaison per la prima volta nel 1867; il *table-secrétaire dite de Venise* figurò come omaggio della città lagunare a Napoleone. Ritornò nella dimora di Giuseppina dal 1908 al 1970, per esser poi trasferito nel limitrofo Château de Bois-Préau in occasione di una mostra, e rientrare alla Malmaison sino al 1984. Da allora è conservato, in una teca di vetro, nel Musée Napoléon I del Castello di Fontainebleau.

La preziosa quanto virtuosistica opera fu portata personalmente dal muranese Barbaria a Parigi nell'agosto del 1811, per essere presentata inizialmente in qualità di "dono" all'Imperatore, e fu oggetto di un dettagliato rapporto, preteso dalla Garde-Meuble, da parte dell'architetto Brogniart e del mosaicista Belloni, chiamati a riferire "sur le mérite et la valeur de ce meuble, l'emploi qu'on pourrais en faire dans la décoration de quelqu'un des Palais Impériaux...". Belloni, che compila quasi quattro pagine sulla questione, anche per giudicare cosa e quanto di quel manufatto potesse esser tenuto a modello di eventuali future produzioni, considerò fragile e antieconomico il finto legno *acajou* in pasta di vetro, facilmente deperibile il piano di perline, molto interessanti (per montaggio e varietà) le finte pietre preziose e i cammei del piano interno, tuttavia fragili e senza protezione adeguata. Infine l'imperatore, "S.M.I. protecteur, et promoteur de l'increment des arts, et de l'industrie", il quale "ne reçoit rien à titre de présent", per non essere vincolato a obblighi personali, il 24 marzo 1812 "a daigné agréer l'hommage de ce meuble, et que d'après ses intentions, il est accordé à M. Barbaria, a titre de gratification pour cette ouvrage, une somme de vingt mille francs". A dire il vero, il muranese, quando gli era stato chiesto quanto credesse di ricavarne, aveva domandato ben 36000 franchi.

Si liquidava così l'imprenditore che, offrendo un oggetto particolare di sua produzione (in fondo più un *mirabile* che un mobile di uso pratico), presumeva di veder giungere dalla casa imperiale, in anni di depressione economica, nuove commissioni per la sua ditta. Un secondo tentativo è quello che circa cinque anni dopo, ritornati a Venezia gli Austriaci, Barbaria avrebbe intrapreso con l'altro tavolo, quello appunto realizzato per l'*Omaggio delle Provincie Venete*. Certamente la presentazione del mobile alla casa imperiale au-

stria mirava ugualmente a dimostrare quanto le fornaci muranesi fossero in grado di produrre in un'epoca in cui erano i cristalli di Boemia a detenere la palma. Neppure questo tentativo ebbe successo, dal momento che "smalti e vetrificazioni" di tale natura non vennero più realizzati per molti anni. Accortamente le critiche mosse dagli esperti francesi al *bureau* del 1811 furono ben tenute a mente quando si trattò di ritentare l'impresa per il nuovo monarca: si eliminarono così l'impiallacciatura in finto legno *acajou* e il piano in perline, il fondo con le imitazioni delle pietre preziose fu protetto da un cristallo sollevabile grazie a due manici in forma di serpenti e inoltre si optò per una forma circolare su tre gambe.

Il piano dell'esemplare oggi a Konopiste è tempestato di semisfere turchesi e di quaranta "gemme" prismatiche in diverse vetrificazioni, tutte di colori differenti, lungo il bordo. Al centro, attorniato da una ghirlanda di quercia oca su campo nero, il medaglione in finto opale, a sua volta incorniciato da una ghirlanda d'alloro posata su una raggiera, presenta in finti rubini le iniziali intrecciate C e A dell'imperatrice. Tre vittorie alate in bronzo dorato si uniscono sotto al piano con le code-girali e si appoggiano con gambe curvilinee dal piede caprino su un'imposta triangolare, sorretto da tre cavalli marini in bronzo, adagiati su un altro basamento decorato da palmette dorate. Manca, rispetto all'incisione dell'*Omaggio*, l'anfora in "puren blauen venetianischen Glassperlen" che si trovava al centro del primo basamento e che può esser stata alienata o distrutta negli anni a venire. Finiva così esiliato e dimenticato, e proprio nella terra dei cristalli boemi, quel che si voleva proporre quale strumento di propaganda dell'alto artigianato veneziano e della grande vetreria muranese.



[168] Dettaglio delle vittorie alate in bronzo dorato del tavolo conservato a Konopiste.

* parzialmente tratto da The Burlington Magazine, giugno 2001.

Venezia e la magia dell'oro bianco

ELISABETTA DAL CARLO

Il Settecento è l'epoca in cui il lungo itinerario artistico della città lagunare si sta concludendo in una stagione confusa, ma ricca e creativa. Una Venezia in declino, che resta tuttavia ancora uno dei centri intellettuali e artistici più brillanti d'Europa. E in questo vivace *milieu* culturale la squisita bellezza della porcellana incarna il senso della moda e dello stile: il gusto del secolo.

Il nuovo materiale, così prezioso da essere detto "oro bianco", diventa oggetto di culto tra la raffinata società veneziana. Dopo l'apertura della manifattura di Meissen nel 1710 e la conseguente diffusione dell'*arcantum*, la porcellana dura sostituì nell'arte della tavola l'uso della maiolica, dell'argento, del peltro e della porcellana orientale. Della "malattia della porcellana" ne sono una testimonianza i magnifici servizi che Meissen realizzò per le grandi casate veneziane, tra le più straordinarie opere di tutta la produzione del-

la fabbrica sassone: i servizi per i Cappello, i Foscari, i Morosini, i Grimani, solo per citarne alcuni.

Ma soprattutto Venezia è stata la sola città a ospitare nel Settecento ben tre manifatture, quelle di Giovanni Vezzi, degli Hewelke e di Geminiano Cozzi, manifatture che hanno segnato un capitolo importante nella storia della porcellana europea in termini di felicità inventiva e di iniziativa imprenditoriale. E Venezia fu anche la prima città italiana e la terza in Europa, dopo Meissen e Vienna, a ospitare una fabbrica di porcellane, che produrrà oggetti di pari bellezza a quelli usciti da Meissen: la Casa Eccellentissima Vezzi.

La sua origine è legata alla storia della fabbrica viennese di Du Paquier, per la presenza dello smaltatore e decoratore Christoph Conrad Hunger, proveniente da Meissen, il quale, dopo aver svelato l'*arcantum* a Vienna, scappa in laguna e stipula un contratto con Giovanni Vezzi il 5 giugno 1720. Giovanni, figlio primogenito del ricco orafo Francesco, investe cinquantamila ducati per produrre porcellane. Hunger viene



[169-170] Teiera della manifattura Vezzi del 1720 e, a sinistra, del 1720-27; entrambe sono conservate a Ca' Rezzonico.



nominato *Fabriziere Principale*: con il suo ricco bagaglio di esperienze e facendo arrivare il caolino clandestinamente dalla Sassonia, riesce a portare la manifattura Vezzi a un immediato successo. La Giudecca ne ospita la prima sede, spostata poi nella parrocchia della Madonna dell'Orto, in un edificio sulla laguna che ancora oggi conserva l'antico nome di Casin dei Spiriti.

I tre anni successivi alla partenza dello smaltatore dalla città lagunare nel 1724 rappresentano il periodo di massimo splendore della fabbrica ma, a causa dei debiti contratti da Giovanni e al ritiro dei finanziamenti da parte del padre, la Casa Eccellentissima Vezzi chiude nel 1727, per volontà del vecchio Francesco, preoccupato del crescente passivo. Da antichi documenti risulta però che a quella data rimasero a Giovanni Vezzi oltre trentamila pezzi non finiti, probabilmente decorati e messi in vendita dallo stesso Vezzi fino al 1740 circa, quando risulta che Giovanni concluse le ultime vendite. Sette anni di vita, nei quali la Casa Eccellentissima Vezzi crea splendidi oggetti, una produzione limitata, costituita essenzialmente da tazzine, piattini, teiere e qualche rara caffettiera. La pasta è di ottima qualità, di color bianco puro, crema o leggermente grigiastro, sempre molto trasparente, ricoperta da una vernice lucente, che si avvicina a quella di Meissen avendo in comune la materia di base, il caolino sassone. Il marchio è costituito dal nome



"Venezia", intero o abbreviato, in azzurro sotto-vernice, in rosso, a volte in oro, talvolta inciso nella pasta.



[171-172] Il marchio della manifattura Vezzi e, in alto, una tazza a campana del 1723 conservata a Ca' Rezzonico.

Tra gli oggetti più caratteristici della Casa Vezzi, sono da ricordare le teiere globulari e ottagonali, le tazzine alte a campana e le chicchere alla cinese senza manico. Varie sono le decorazioni: cineserie, disegni geometrici, ornati a bassorilievo, soggetti della Commedia dell'Arte, armi nobiliari, paesaggi, tutti motivi trattati con vivacità e originalità, il cui fascino nasce dall'incontro del mondo orientale con il senso estetico della Serenissima. Agli inizi la tavolozza era limitata all'azzurro sottovernice, poi si arricchisce con il rosso ferro, l'azzurro cupo, il rosa antico, il cremisi, il verde prato, il seppia, il giallo e il viola. L'oro brunito, di alta qualità, tende al colore degli zecchini.



[173-174] Tazze del 1720-27 della manifattura Vezzi appartenenti a una collezione privata veneziana. In basso, vaso biancato del 1727 circa conservato alla Fondazione Querini Stampalia.

L'influenza dell'arte orafa, comune a tutta la prima porcellana europea e presente nella casa Vezzi, famiglia di orefici, si rivela nel gusto delle superfici lavorate a rilievo e sbalzate. Giovanni continua l'arte del padre nella nuova materia, creando così quelle opere che saranno definite da Geminiano Cozzi "pezzi da museo".



Conseguenza del successo della porcellana Vezzi è la produzione nel 1738 nelle fornaci muranesi dei fratelli Giovanni Andrea e Pietro Bertolini di vetro lattimo a imitazione della porcellana.

Dopo la chiusura di Vezzi, nel 1728 i Cinque Savi alla Mercanzia e i Deputati alla Camera del Commercio emettono un proclama ove promettono privilegi a chiunque si impegnasse a dare vita a nuove fabbriche di porcellana e maiolica. Grazie a queste nuove facilitazioni governative, incoraggiando sudditi volenterosi si dimentica la fine disastrosa della Casa Eccellentissima Vezzi. Fra coloro che accolgono la proposta è da ricordare Giovan Battista Antonibon, che nel 1728 apre una fabbrica di terraglie a Nove di Bassano, destinata a diventare, con il figlio Pasquale, una delle più produttive fabbriche di porcellana italiane.

Anche i coniugi sassoni Nathaniel Friedrich e Maria Dorothea Hewelcke ottengono nel 1757 una privativa dalla Repubblica veneta per produrre porcellane a Udine, con l'obbligo di marcare i manufatti con la lettera V di Venezia. La produzione pare sia iniziata solo dopo il loro trasferimento in laguna nel 1761, dove realizzano vasellame da tè e qualche rara scultura in una pasta dura, grigia e traslucida, realizzata con caolino di Tretto, località vicino a Vicenza. La tavolozza è caratterizzata da un rosso ruggine e da un bruno rossiccio, uniti a tocchi di porpora, rosa, verde e giallo. Pochi pezzi si possono attribuire a questa fabbrica, ma i due coniugi hanno il merito di essere riusciti a creare una porcellana simile alla sassone, utilizzando caolino veneto.



[175] Piattino della manifattura Hewelcke del 1762-63.

Nel 1765 il banchiere modenese Geminiano Cozzi, già socio degli Hewelcke, richiede gli stessi privilegi concessi ai coniugi sasso-

[176-178] La fabbrica Cozzi da Giovanni Grevembroch, Gli abiti dei veneziani, Venezia, Museo Correr. In basso a sinistra, una cioccolatiera del 1760-65 e il marchio della manifattura Cozzi.



ni, assicurando di poter trovare, a differenza dei Vezzi, il caolino in territorio veneziano, a Tretto. I Cinque Savi alla Mercanzia e il Senato gli concedono il privilegio di vent'anni e un aiuto finanziario. La ditta Cozzi sorge nella fondamenta di Canal Regio, nella parrocchia di San Giobbe, e lavora già dal 1764. Geminiano Cozzi, dopo l'esperienza con gli Hewelcke e grazie anche all'aiuto di operai provenienti dalla manifattura Antonibon di



Nove, diventa il più importante fabbricante veneziano di porcellana. La ditta ha un successo straordinario, fornitrice esclusiva dei palazzi della nobiltà e della ricca borghesia veneziana, è anche richiesta dalle numerose "botteghe da caffè", che svolgono un ruolo importante nella vita della Serenissima.

La porcellana di pasta dura presenta una colorazione leggermente grigia e una vernice brillante, quasi bagnata, con una doratura ottenuta dalla fusione degli zecchini. Il vasellame da tavola è



marcato con un'ancora color rosso ferro, raramente azzurra, mentre gli oggetti più eleganti recano l'ancora in oro; le figure e i gruppi non portano quasi mai marca. Parte della decorazione dei pezzi deriva dalla tradizione figurativa del Settecento veneziano: molto successo hanno i servizi ornati a paesaggi tratti dalle tele di Zais, di Zuccarelli e di Marco Ricci. E ancora cineserie, decorazioni a *bersò*, graziosi motivi floreali e decori araldici. I colori più usati sono il rosso ferro, il violetto, un azzurro intenso, un verde smeraldo brillante, un verde marcio e il color pulce. Nella scultura, sia bianca che policroma, compaiono personaggi orientali, eleganti figurine vestite alla moda con domino e bauta, le maschere della Commedia dell'Arte e soggetti galanti.

La produzione è vastissima: servizi da tè, cioccolata e caffè, servizi da tavola, antipasto e dessert, sculture e galanterie che accompagnano nei gesti quotidiani l'ultima generazione della Serenissima. La stessa Repubblica si serve del vasellame Cozzi per le cerimonie ufficiali. Sarà proprio Geminiano a preparare i servizi per i festeggiamenti in occasione dell'elezione dell'ultimo doge Lodovico Manin nel 1789, "serviti" che segnano la fine della splendida stagione della porcellana veneziana, anche se i forni della fabbrica si spegneranno definitivamente solo nel 1812.



[179-180] Manifattura Cozzi, zuccheriera, 1770 e, in basso, tazzina, 1775-80.



[181] Manifattura Cozzi, moretto portaprofumo.

L'arte dei cuoridoro

CAMILO TONINI e DIANA CRISTANTE

“**P**er esser l'arte in se di gran bellezza, & molto dilettevole da vedere, e ancor di grandissimo guadagno per coloro, che la fanno: perciocché questa si chiama l'Arte dell'oro”. [L. Fioravanti, *Dello specchio di Scienza Universale*, 1572]

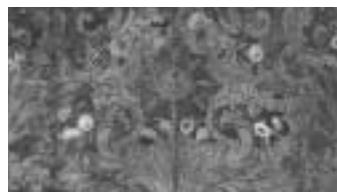
Il Museo Correr possiede una ricca e diversificata collezione di *cuoridoro*, una raffinata decorazione del cuoio di cui Venezia diventa uno dei centri di produzione d'eccellenza dopo aver appreso questa particolare arte dalla Spagna e dall'Oriente. Il cuoio per le sue



[182-183] *Cuscino in cuoio dorato del XVII secolo. In basso, Giovanni Grevenbroch, Fabbricatore di cuoia d'oro.*

qualità di resistenza e isolamento era utilizzato anche come supporto ornamentale per realizzare arredi come spalliere, paraventi, sovraporre, drappi, tappeti da tavolo o come rivestimento per cuscini, sedie, cassoni, custodie di diverse fogge, perfino per scudi come le famose “rotelle” di Palazzo Ducale, oppure, in ambito religioso, per paliotti d'altare.

La decorazione del cuoio, attraverso le tecniche di doratura, l'uso di punzoni e la stesura di lacche e vernici, viene precisamente codificata da Leonardo Fioravanti nel suo trattato *Dello specchio di Scienza Universale*, edito a Venezia nel 1572, nel capitolo “Dell'arte de' corami d'oro e sua fattura”, ma è già documentata in laguna dal XV secolo come attività ben radicata. La pelle conciata veniva bagnata, battuta, levigata, tagliata a misura, asciugata, brunita e ricoperta di colla per ricevere le foglie metalliche. Comunemente per i parati veniva stesa una foglia d'argento invece della ben più costosa foglia d'oro, e brunita fino a renderla particolarmente lucida. Il disegno veniva riportato con una tecnica affine alla xilografia: poteva essere impresso usando una vernice scura o, soprattutto a partire dal Cinquecento, creando un rilievo a pressione. La superficie metallica veniva quindi coperta da una vernice resinosa color oro (meccatura), a risparmio se si volevano zone argentee, e a seguire una sapiente punzonatura con piccoli ferri “quadrati, a occhio di gallo, spinapesce, e altre sorti” veniva a creare un chiaroscuro tattile. A questo punto si poteva procedere a una decorazione cromatica, con lac-



[184] *Frammento di cuoridoro da tappezzeria del XVIII secolo.*

che o pigmenti coprenti con legante oleoso, la quale, specialmente nel Settecento, prevede l'impiego di una diversificata gamma di colori. A questo proposito magistrali risultano i paliotti della veneziana chiesa del Redentore attribuiti al valente pennello di Francesco Guardi.

Gli elementi iconografici più diffusi si ispiravano al repertorio tessile: fiori e frutta naturalistici o stilizzati si intrecciano a formare mazzi, ghirlande, festoni spesso con la presenza di animali, put-

ti o stemmi; nel Seicento si afferma anche il gusto per la decorazione a grottesca, ma a Venezia permane nel tempo anche una forte suggestione verso motivi di matrice orientale. Nei paliotti spesso la parte centrale è occupata da una scena figurata contornata dagli ornati vegetali.



[185-186] *Due esempi di cuoridoro del XVII e XVIII secolo.*

L'assemblaggio delle pelli avveniva per cucitura, mentre a partire dalla seconda metà del Seicento si procedeva più comunemente con l'incollaggio sovrapponeandone i bordi. Il ricordo di questa fiorente attività rimane ancora vivo nella



toponomastica di Venezia, che testimonia le zone dove maggiormente operavano queste botteghe: vi ritroviamo il ponte, la calle e il sottoportego dei Cuoridoro come riportato dal Tassini.

I maestri cuoridoro facevano parte dell'Arte dei pittori come appare nell'insegna del 1729 attribuita alla scuola di Antonio Balestra conservata al Museo Correr. Nel XVI secolo in Venezia erano operanti ben settanta botteghe, con una produzione che rendeva centomila ducati annui: inequivocabile attestazione di come la città lagunare fosse diventata il centro principale in Italia per questa arte sontuaria. Tra il XVI e il XVII secolo le pareti dei palazzi veneziani si ricoprivano di questi preziosi cuoi e ancora oggi si ha la possibilità di apprezzare ambienti così decorati nella Sala delle Magistrature alle leggi in Palazzo Ducale, che a giudicare dalla presenza nelle murature di ganci doveva largamente ospitare questi parati, e a Palazzo Vendramin Calergi.

Nel corso del Settecento cominciò ad affermarsi l'uso della carta da parati che portò a un rapido declino questa arte; Giovanni Grevenbroch ricorda che attorno agli anni sessanta del secolo le botteghe a Venezia si erano ridotte solamente a sette. Alla fine dell'Ottocento sopravviveva un solo artigiano sul quale Agostino Sargredo riponeva la speranza che “potrà forse far rivivere i cuoi dorati”. Contemporaneamente si affermava un nuovo interesse storico amatoriale per questa antica arte con una ricerca di questi rari e costosi parati che portò anche a una breve stagione di produzione di carte per arredo a imitazione dei cuoridoro.

In questo stesso periodo il Museo Correr creò la sua collezione attraverso donazioni e oculati acquisti di frammenti di parati, paliotti, cuscini, realizzando un raro e prezioso repertorio. La cospicua collezione è stata recentemente valorizzata da un attento e paziente lavoro di restauro – eseguito da Lucia Castagna – di cui una parte è stata esposta a Istanbul nel 2009 nella mostra *Venezia e Istanbul in epoca ottomana*, per testimoniare i fitti rapporti commerciali e culturali tra le due capitali. Anche la sala dedicata ai cuoridoro nella sezione “Arti e Mestieri” del Museo Correr è stata rinnovata consentendo di apprezzare pienamente la varietà e la bellezza di questo materiale.



[187] *Turco rappresentato in un cuoridoro.*

L'arte del merletto*

DORETTA DAVANZO POLI

Arte tutta femminile – poco nei disegni e mai nella vendita – è quella dei merletti che vanta un'origine assolutamente veneziana. Pur senza conoscere la storia o l'arte, ma semplicemente girando per la città e osservando la sua architettura, le guglie e le polifore traforate, se ne intuisce la ragione. Se dei pizzi a fuselli, derivati dalla tessitura di arazzi o passamani, permangono dubbi sul luogo d'origine, per quanto riguarda quelli ad ago, generati dall'evolversi di un particolare tipo di ricamo sfilato, unanimemente se ne stabilisce l'inizio nella città lagunare, nella seconda metà del XV secolo. Non nasce, come raccontano le leggende tardo-ottocentesche, in ambienti proletari quale evoluzione delle reti da pesca, su cui l'imbrigliarsi di alghe fantastiche avrebbe generato i primitivi decori, bensì come espressione artistica di aristocratica sensibilità femminile. Alle "nobili et virtuose donne", tra cui si annovera anche qualche dogaressa, educate fin da piccole alle femminili "opre leggiadre", sono infatti dedicati i numerosissimi modellari. Si tratta di libri di disegni per pizzi e ricami, pubblicati nel Cinquecento, in cui si dà per scontata la conoscenza delle tecniche di esecuzione dei vari punti, spesso indicati con termini dialettali. Tra i più importanti si ricordano, per il merletto a tombolo (dal nome del cuscino imbottito a forma di rullo su cui poggia l'opera realizzata a fuselli) *Le pompe* della metà del secolo e, per il merletto ad ago, *Splendore delle virtuose giovani* di Jeronimo Calepino del 1563 e *Corona* di Cesare Vecellio del 1591.

Solo in un secondo tempo, quando da raffinata manifestazione di creatività di dame colte e garbate diventa indispensabile accessorio di moda sia femminile che maschile, insostituibile simbolo di stato sociale elevato, il merletto si diffonde nelle classi meno abbienti come fonte di guadagno. L'aumento della richiesta da parte del mercato ne renderà infatti necessaria un'organizzazione produttiva su vasta scala che sarà concentrata prima presso istituti di educazione e ricovero, ospizi per orfane e penitenti e, dagli inizi del XVII secolo, a livello paleoindustriale, su intere isole della laguna. La lavorazione a Pellestrina di merli a fuselli, è documentata fin dal 1609 nelle *Relazioni* dei podestà di Chioggia, nel cui dipartimento era compresa l'isola. L'abilità nell'ago delle buranelle è invece ricordata, a metà del XVIII secolo, da Grevembroch, che ne lamenta comunque la decadenza.

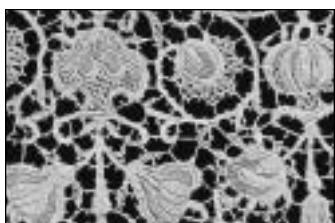
Nonostante la concorrenza dei fuselli fiamminghi, i merli veneziani di seta, d'oro, d'argento e neri si esportano in tutta Europa, ma è soprattutto nel



[188] Finestrelle della Basilica di San Marco simili a merletti.



[189-190] Giovanni Grevembroch, Lavoratrice di punto in aria e, in basso, merletto a punto in aria.



punto in aria che Venezia trionfa. Il suo *punto tagliato a fogliame ad altorilievo*, chiaroscurato e tridimensionale, sontuoso nello svolgersi sinuoso dei tralci vegetali carichi di fiori e frutta fantasiosamente orientali, è così diverso, prezioso e ambito alla corte di Luigi XIV da indurne il ministro Colbert, poco dopo la metà del Seicento, a far espatriare in Francia alcune maestranze veneziane, che in breve tempo insegneranno i segreti dell'arte alle colleghe d'oltralpe. Tuttavia anche un tanto rilevante atto di pirateria artigianale, con conseguenze gravissime per l'economia veneziana, pur turbando la Serenissima, che emetterà proclami di morte per i familiari delle fuoriuscite in caso di un loro mancato o non immediato rientro, non porterà al riconoscimento del merletto come Arte o mestiere.

Malgrado la richiesta internazionale di tale specialità manifatturiera e gli importanti riscontri economici, alle merlettaie non sarà mai concesso di riunirsi in corporazione ma vengono fatte rientrare nell'Arte dei *marzari*, che organizza sia la consegna della materia prima, il refe, sia il ritiro e la vendita del prodotto finito. Alle donne sarà proibita anche la vendita porta a porta, esclusiva di ambulanti maschi, soprattutto chioggiotti. Intanto la moda reclama merletti sempre nuovi, ora più matericamente inconsistenti e meno pomposi stilisticamente, con cui ottenere effetti spumeggianti su vesti e acconciature. Venezia lancia il *punto rosa*, risultato del rimpicciolimento dei decori barocchi, che miniaturizza, quasi disintegrandoli in una miriade di spruzzi in rilievo, nel *punto neve*.

Nel secondo quarto del Settecento la continua richiesta di innovazioni porta all'invenzione del *punto Burano* in cui il prevalere della rete del fondo sull'opera rende le trine particolarmente vaporose.



[191-192] Merletto a "punto neve" e, a sinistra, a punto Venezia con inserto a punto Burano.

Mai quanto però i merli di seta detti *biondi*, sia semplici che mescolati con oro e argento, realizzati a fuselli ma anche a telaietto (*filet*). La crisi del settore nell'ultimo quarto del XVIII secolo – dovuta al semplificarsi delle mode che dall'Inghilterra si diffonde in tutta Europa e che porta a una drastica riduzione dell'uso dei merletti – si accentuerà con la Rivoluzione francese che elimina totalmente, e non solo dall'abbigliamento, ciò che è stato per secoli un aristocratico *status symbol*. Sostituito in seguito dai merletti di produzione industriale, quello veneziano dovrà attendere la riscoperta delle arti minori e il movimento *Arts and Crafts* che, a metà Ottocento, ancora una volta dall'Inghilterra, si propagerà ovunque. A Burano, grazie al senatore Fambri e alla contessa Marcello, sotto l'egida della regina Margherita, nel 1872 viene aperta, con maestranze miracolosamente superstiti, una scuola che per merito della severa professionalità con cui è gestita giunge a superare per qualità e perfezione la produzione del passato.

[193] Manifesto celebrativo della Scuola di merletti di Burano.



La produzione di sete e velluti*

DORETTA DAVANZO POLI

Se antichi manoscritti fanno risalire la tessitura auserica veneziana a un'origine greca databile verso la fine dell'XI secolo, in realtà l'arte della seta nella città lagunare ha sicuramente più lontane radici bizantine. I mercanti veneziani hanno da sempre libero accesso a Costantinopoli dove è documentato l'acquisto di vesti e tessuti serici fin dal IX secolo, assicurandosi poi l'esclusiva della vendita di tali prodotti di lusso alle due fiere annuali organizzate dai Franchi a Pavia. Dalla *Cronaca* del diacono Giovanni si apprende come, accanto a una produzione di seta greggia, si sia sviluppata a Venezia anche la tessitura della stessa, seppur limitata a intrecci semplici. Sicuramente più complessa, non solo nei decori, ma anche nelle armature, la tecnica utilizzata da Antinope, "professore peritissimo dell'Arte de' Panni di seta broccati, tanto schietti che con oro et argento, arabescamente delineati". Al seguito di Enrico IV imperatore d'Occidente, in visita a Venezia sotto il dogado di Vitale Falier tra il 1084 e il 1096, gli fu chiesto di realizzare una stoffa preziosa per Polissena Michiel, gentildonna di cui l'imperatore era innamorato. Approntare il telaio adatto allo scopo, ordirlo e tessere il telo significò rivelare, agli artigiani locali che lo aiutavano, fondamentali e fino ad allora sconosciuti procedimenti che produssero ovviamente positivi sviluppi nell'arte serica veneziana. Le stoffe del periodo si caratterizzano ancora per l'uso della porpora quale materia tintoria, per una sobria gamma cromatica, per la rigidità statica della struttura compositiva, a circoli o a rosette, cui si aggiungono talora nuovi motivi sassanidi.

Al 1265 risale il *capitulare samiteriorum*, conservato all'Archivio di Stato di Venezia, che in tale data viene riformato, attestando così una sua preesistenza. *Samiteri* sono i tessitori di *sciamiti*, i prestigiosi tessuti serici caratterizzati da un rapporto di sei fili (*hexamitos*) su cui si basano le armature che li costituiscono. Lo statuto, oltre alle consuete norme corporativistiche, fornisce numerosi dati tecnici attinenti ad altre specialità tessili, all'epoca evidentemente fondamentali. Vi si citano larghezze, lunghezze, numero complessivo di fili di ordito e numero di portate. In tale data è vietato mescolare le fibre, per esempio il lino con la seta, pena la distruzione della pezza.

Nel 1269 ritornano a Venezia dal loro primo viaggio in Cina i fratelli Polo, portando mercanzie e manufatti di quei luoghi lontani, tra cui sicuramente dei tessuti. Nicolò, padre di Marco, era probabilmente mercante di stoffe seriche, abitando in contrada San Giovanni Crisostomo, località ad alta concentrazione di artigiani e mercanti della seta che nella chiesa omonima avevano un altare. Se dunque motivi (fito e zoomorfi) e forse anche dettagli tecnici cinesi si diffondono



[194-195] *Insegna dell'Arte dei tessitori di seta, Venezia, Museo Correr e, in basso, il ritorno di Marco Polo.*



in città nella seconda metà del XIII secolo, nel primo quarto del successivo ci si avvale altresì dei decori e dei metodi nuovi dei tessitori lucchesi. Giunti tra il 1307 e il 1320 in gran numero, stanziatisi un po' ovunque in città e perfettamente integrati con gli artigiani locali, costoro contribuiscono in maniera sostanziale alla fioritura dell'arte serica cittadina e, forse, è collegata al loro arrivo la produzione anche a Venezia delle mezze sete.

Divisa nei quattro *colonelli* di *filatoi*, *tintori*, *tira e battiuro*, *testori* o *samiteri*, da quest'ultimo settore, nel 1347, si separa quello dei *veluderi*, testimoniando con ciò il grande sviluppo della suddetta tipologia che, raramente citata in precedenza, diventerà la stoffa lussuosa più richiesta nel secolo successivo: dai semplici *samiti pillosi* ai delicati *zetanini velutadi* (sciamiti e rasi vellutati), inizialmente con decori molto semplici come rigature, quadrettature o teorie regolari di tondini aurei, come quelli che compaiono nella sontuosa veste della Salomè danzante dei mosaici marciاني.

Per salvaguardare la qualità dei prodotti viene istituita la Corte del Paragon, un ufficio in cui le pezze delle varie tipologie tessili – sciamiti, lampassi e velluti –, realizzate secondo le regole e con i migliori materiali, vengono confrontate con quelle di volta in volta prodotte, prima della loro esposizione e vendita. Nel 1366 si nomina anche un'apposita commissione di vigilanza sull'Arte della seta che è già largamente diffusa e in continuo sviluppo. Si costituisce successivamente anche il Sazo, un'istituzione con il compito di controllare le tinture e di segnare con la bolla in piombo di San Marco le stoffe tinte a regola d'arte. Particolari norme prescrivono come produrre con il *chermes*, quel peculiare colore definito appunto *cremisi* e in seguito noto come *scarlatto* o *rosso veneziano*. Le cimose verdi, con un filo d'oro al centro, indicheranno immediatamente all'acquirente che tale prezioso colorante è stato utilizzato e in che percentuale; la rigatura bianca nel mezzo segnalerà infatti la sua presenza solo in ordito.

Se all'inizio del Trecento la decorazione è ancora legata a una struttura compositiva ordinata, ripetitiva negli schemi e nei motivi decorativi, nella seconda metà del secolo si assiste a una progressiva perdita della simmetria e dell'equilibrio a vantaggio di una rappresentazione vivace e realistica: gli animali sono disegnati in volo o in corsa come se stessero per gettarsi con impeto sulla preda o per sfuggire terrorizzati a un agguato. Elementi di collegamento preferiti sono tralci contorti, alberelli piegati dal vento e palmette agitate. Nel 1450, ribadendo la proibizione ai *samiteri* di tessere velluto operato, si parla di *pello taiado* e di *pello rizado suso* insieme, alludendo alle tecniche del velluto tagliato e riccio, costituenti, se abbinate, il celeberrimo *soprarizzo*. Si conferma ai soli *veluderi* la facoltà di produrre il velluto operato, detto *afigurado*, di cui la specialità più diffusa in tale secolo sembra essere quella definita *a inferriata*, così denominata nel XIX secolo per le evi-



[196] *Salomè, Basilica di San Marco.*



[197] *Velluto a inferriata, seconda metà del XV secolo.*

dentì analogie con le ornamentazioni delle cancellate di ferro battuto. Il decoro, al quale collaborano artisti noti come Jacopo Bellini e Pisanello o meno noti come Jacopo da Montagnana, è influenzato da elementi stilistici orientali quali la foglia frastagliata arricciata e la palmetta chiomata, e accostamenti cromatici vistosi. Il motivo della pigna si alterna a quello della melagrana e del fiore di cardo, collocato al centro di corolle polilobate cuspidate, rese in modo graficamente lineare e disposte in teorie parallele orizzontali. Il disegno si evidenzia nello spessore del velluto esclusivamente per un'esilissima profilatura, come scavata, in raso. Oltre a tale tipologia, detta *a camino*, che può essere impreziosita con broccature e alluciolature d'oro e d'argento, si ritrova anche a Venezia quella detta *a griccia*, in rosso su luminoso fondo d'oro, con grande tronco sinuoso recante una grossa corolla polilobata con fiore di cardo o elemento similare posto al centro.

Altra specialità tutta veneziana è l'*alto-basso* o controtagliato. Solitamente di intenso colore rosso cremisi, il decoro, che si evidenzia sulla superficie vellutata per la differenza di spessore del pelo, consiste in rosette concentriche, in seguito alternate in verticale a corone araldiche sostenute dal riunirsi di due rami contorti. Tale velluto, che rimarrà apparentemente uguale nel corso di quattro secoli, diventa *status symbol* delle più alte categorie sociali e politiche: con esso infatti si confezionano le stole di senatori e procuratori della Repubblica. Nella seconda metà del Cinquecento si andranno preferendo anche tessuti diversi: lampassi, damaschi e broccatelli, permanendo, tra tutti i tipi di velluto, il soprarizzo.



[199-200] Il velluto alto-basso era prodotto esclusivamente per le cariche più alte dello Stato ed era utilizzato soprattutto per le stole come dimostra il Ritratto di Pietro Barbarigo di Bernardino Castelli conservato a Ca' Rezzonico.

Le stoffe d'arredamento, che proprio in tale periodo inizieranno a differenziarsi nettamente da quelle da abbigliamento, mantenendo dimensioni modulari di ampio respiro, sono maggiormente legate nel decoro alle altre arti decorative di cui accolgono gli spunti più vari. L'ornamentazione si evolve da strutture reticolate, a maglie più o meno grandi, costituite da tralci d'acanto, di quercia e di vite, con al centro un'anfora con mazzo di fiori, a teorie rimpicciolite di ramoscelli compositi, fiori e animali. Tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo, lo spazio compositivo si riempie di elementi fitomorfi e geometrici, come le *mazze* e gli *esse*, di rapporto modulare ridotto, disposti in una sorta di *horror vacui* movimentato dal loro disporsi zigzagante e dal ripetersi di mutamenti dire-

zionali. Il tulipano e altri generi botanici orientali, di nuova importazione, invadono i tessuti, la cui decorazione, più o meno realistica, è caratterizzata comunque da un notevole dinamismo compositivo. Le stoffe da parato, legate al pomposo stile del mobilio, sono ideate "per servir da scenario", per armonizzare gli stucchi e le cornici con gli affreschi e i terrazzi. Rivestono, oltre che le pareti, anche pedane da letto, testiere e baldacchini, schienali e sedute di divani, sedie e poltrone, tendaggi e mantovane.



[201] Il raso broccato a elementi floreali del salotto rosso della Fondazione Querini Stampalia.

La solennità decorativa barocca, la fragorosa ma gagliarda sintonia di forme e colori è ben rappresentata nei tessuti dalla raffinata policromia, dai decori caratterizzati da fiorami involuti, da frondeggiate arricciate e da larghi ciuffi di piume. Durante il XVII secolo, in città si assiste a un apparente decadimento della produzione serica perché si dimezza il numero effettivo di pezze fabbricate a causa della scomparsa di tipologie ordinarie, ma si raddoppiano quelle operate, impreziosite di oro e argento. Quindi, pur diminuendo la quantità delle stoffe, aumenta il fatturato annuo complessivo. Tale situazione permane fino al 1712, dopo di che il declino risulta davvero inesorabile. Le stoffe di lusso in questione sono i *ganzi*, tessuti serici individuabili per la preponderanza di metalli nobili e per un decoro complesso nell'alternanza di elementi architettonici e botanici.

La salvaguardia della qualità a tutti i costi, sostenuta con la promulgazione continua di leggi severe e vigilanza costante, in un'epoca di innovazioni e di consumi, andrà a scapito dell'imprenditorialità, che si ritrova in qualche modo imprigionata, ma a vantaggio della concorrenza straniera. Va ricordata comunque l'opera dei fratelli Cavenezia, straordinari tessitori di cui rimangono campioni firmati nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani, e di Pietro d'Avanzo che nel 1763 ottiene il permesso di aprire un'accademia di disegno e tessitura.



[202-203] Stoffa per abbigliamento della manifattura Cavenezia e, in basso, motivo bizantineggiante in velluto soprarizzo della tessitoria Bevilacqua.

L'invenzione del telaio Jacquard agli inizi dell'Ottocento darà il colpo definitivo all'arte, che riesce tuttavia a sopravvivere fino al nostro secolo grazie alle manifatture di Mazorin, Martinoli, Trapo-



lin, Rubelli e Bevilacqua. Questi ultimi, assieme a Mariano Fortuny e ai suoi velluti stampati, riporteranno, all'inizio del Novecento, l'arte serica agli antichi splendori.

* questo e il precedente articolo sui merletti sono parzialmente tratti da Doretta Davanzo Poli, *Le arti decorative a Venezia*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1999.

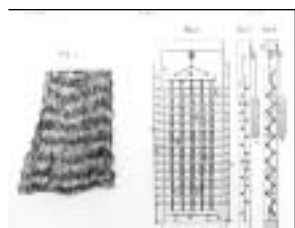
Mariano Fortuny: la seduzione dell'arte decorativa

CLAUDIO FRANZINI

Eclettico, transdisciplinare per antonomasia, Mariano Fortuny, influenzato dallo spirito e dalla vita veneziana in una fusione armonica di acqua e cielo, arte e silenzio, ha percorso diverse "narrazioni" costituite da forma, luce e colore.

Dotato di una straordinaria curiosità e vitalità in un sovrapporsi di molteplici esperienze ciò che emerge dall'opera di Fortuny è l'espressione formale di materie ripiassmate e rimodellate con intuizioni originali, tra la conoscenza delle arti del passato e la sperimentazione delle tecniche, in un meraviglioso equilibrio tra sapere antico e modernità novecentesca. Una sorta di sogno di un'altra epoca. Il suo processo costitutivo procede con la convinzione e la sicurezza che l'unità del suo fare è data dai materiali utilizzati in quel determinato momento, nell'assidua ricerca di applicazioni e relazioni tra linguaggi diversi.

In questa traiettoria singolare e discontinua, e per certi versi anomala, Fortuny, nella progettazione, nella creazione e nel brevetto



[205] Disegno di brevetto per stoffa plissettata e ondulata, 1909.

di nuovi sistemi produttivi, artigianali ma connotati da una nuova e forte espressione artistica, sorte soprattutto in Inghilterra dalle idee di John Ruskin e riprese da William Morris fondatore del gruppo *Arts and Crafts*, s'indirizzavano innanzitutto a una riqualificazione di carattere funzionale ed estetico e crearono le premesse al movimento Art Nouveau che si sviluppò in vari paesi con caratteristiche diverse. In Italia in particolare, giova ricordarlo, queste influenze arrivarono in modo frammentario, quando ormai le spinte Art Nouveau in Europa erano già in declino, e solo nel 1902 all'Esposizione delle Arti Decorative di Torino raggiunsero un momento di confronto tra manufatti di carattere regionale e desideri di stilizzazione nazionale. Nonostante gli sforzi, queste creazioni d'arte applicata risultarono degli eclettismi individuali poco supportati da produzioni di industrie artistiche o Scuole di Arti e Mestieri, quest'ultime promosse da istituzioni pubbliche nazionali che miravano allo sviluppo di tradizioni popolari di un paese che aveva raggiunto una sua unità in tempi relativamente recenti.

In questo contesto Venezia si offrì con una peculiarità carica di significati che vanno ricercati in un programma per la città, fortemente perseguito dagli intenti di forze culturali e sociali che pur in



[204] Autoritratto fotografico di Mariano Fortuny y Madrazo.

di diversi oggetti (grafica, applicazioni scientifiche o produzioni seriali) si colloca come una sorta di *protodesigner*, sulla scia dell'esperienza di fine Ottocento ricca di fermenti culturali e dibattiti destinati a rivalutare la qualità creativa, la manualità artigianale, l'arte decorativa, ma più in generale l'arte applicata. Le istanze di progresso nell'impiego

un ambito d'immaginazione figurativa e artistica, vollero connotare un'idea di Venezia come luogo mistico e simbolo della bellezza e del fasto. Fu un percorso inevitabile: un numero rilevante di artisti, artigiani e piccoli imprenditori dagli inizi del Novecento sino agli anni trenta conversero fattivamente, in una paradossale "innovazione conservatrice", in un accostamento ideale di "ricostruzione simbolica", di bellezza effimera e scenografica, a volte ambigua e contraddittoria.

Trasferitosi nella città lagunare nel 1889, proveniente da Parigi, dove compie la sua formazione, Mariano Fortuny y Madrazo completa gli studi artistici frequentando l'Accademia di Belle Arti entrando così in contatto immediato con il *milieu* intellettuale e culturale veneziano che da lì a breve tempo porterà all'istituzione della Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Conosce i pittori Cesare Laurenti, Mario de Maria, Ettore Tito, i critici e letterati Antonio Fradeletto, Pietro Selvatico, Pompeo Molmenti, Angelo Conti, ma anche Ugo Ojetti, il barone Giorgio Franchetti, Hugo von Hofmannsthal, Gabriele D'Annunzio, l'attrice drammatica Eleonora Duse. Uomo profondamente colto e sensibile, Mariano in questi anni si consacra ad attività che gli sono congeniali, in una continua alternanza di interessi tra pittura, illuminotecnica, scenografia e teatro.

Alla fine dell'Ottocento Mariano prende possesso di uno studio: la soffitta di un imponente edificio gotico, il Palazzo Pesaro Orfei nelle vicinanze di campo San Beneto, che diverrà nel corso degli anni prima laboratorio e poi la sua residenza definitiva. Al di là delle esperienze pittoriche che lo portano a progettare decorazioni murali e vetrate per edifici, opere mai realizzate, Fortuny si



[206-207] Laboratorio all'ultimo piano di Palazzo Pesaro degli Orfei e, a sinistra, pubblicità con piantina della sua manifattura.



confronta anche con la grafica e la cartellonistica; nel febbraio del 1898 disegna il nuovo frontespizio della rivista di letteratura e arte *Il Marzocco* diretta da Enrico Corradini; nel 1899 crea un'affiche pubblicitaria per un'azienda che produce un burro speciale da tavola, "Tenuta di Sirchera" in provincia di Cremona. Nel campo del design illuminotecnico, tra il 1900 e il 1906, progetta e brevetta lampade ad arco, lampade a diffusione di luce indiretta e sistemi complessi di illuminazione per le scene teatrali e miscelatori per la regia illuminotecnica (ciò che ora viene comunemente chiamato mixer

[208-209] Mariano Fortuny con l'elettricista Giachetti nel 1906 in un teatro parigino e, in alto, la lampada a luce indiretta e diffusa ideata da Mariano.





[210] *La lampada Cesendello ideata dopo il 1909.*

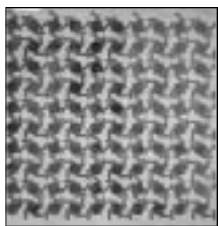
tutta Europa. O ancora altre sue fragili e delicate lampade di diverse fogge, *Cesendello*, *Sherazade*, *Saturno*, quest'ultima creata per illuminare le sale da gioco dell'Hotel Excelsior del Lido di Venezia negli anni venti. Sono lampade a sospensione in garza di seta sostenute da una struttura metallica o in legno, dove la trasparenza della seta permette il passaggio di una luce soffusa e ovattata che proietta nell'ambiente i disegni decorativi, stampati a mano con motivi orientali.

Disegna e brevetta personali marchi d'impresa in Italia, Francia e Germania nel 1909, nel 1911, nel 1912, nel 1928 e nel 1933, brevetti che successivamente verranno estesi a molti altri paesi. Tra i suoi progetti vi sono anche mobili, librerie e cassettiere con chiusure a scomparsa, che se nascono forse per ricerche più private ed esigenze personali, sono anch'esse brevettabili e riproducibili. Negli anni trenta disegna un cavalletto mobile a più ripiani circolari, dotato di una lampada a luce indiretta, diffusa e orientabile da adottarsi per pittori e restauratori, e nel 1945 deposita un brevetto per un "Cavalletto per pittura con telaio porta quadri mobile ed equilibrato". Senza dubbio però, le idee e le sperimentazioni di Fortuny che offrono maggiori spunti d'interesse e che investono fortemente anche la decorazione legata alle arti applicate, sono quelle relative alla produzione di tessuti e abiti.



[211] *La collezione di tessuti antichi del padre di Mariano.*

Agli esordi delle creazioni tessili, siamo nel 1906-1907, il "dispositivo teorico" di Mariano funziona per reminiscenze d'immagini, per sovrapposizione di racconti, ricordi e documenti delle collezioni tessili del padre e della madre Cecilia, con i libri di repertazione archeologica (scavi di Evans e Mosso a Creta) e la cultura dell'antico. Un esame dei disegni e dei motivi tessili, rivela infatti fonti d'ispirazione della cultura greca-minoica, dei motivi decorativi copti, del Medio Oriente – Persia, Turchia, Bisanzio – e dell'arte ispano-moresca fino all'Estremo Oriente (Cina, Giappone); le stesse fogge di scialli, abiti e costumi ne rafforzano l'idea. I *pattern* decorativi dei *Knossos* e dei *Delphos*, delle *abayas* e delle *djellabba*, dei *bournous* e delle tuniche, delle casacchine e delle mantelle, dei teli e delle stoffe d'arredo



in seta, velluto e cotone, sono concepiti dall'artista in strettissima correlazione con le forme e i colori degli abiti e dei tessuti ai quali sono destinati; a volte arricchiti, per i *Delphos*, da accessori come cinture, perline in pasta vitrea, cordoncini o per gli scialli *Knossos*, da fermagli spiraliformi in metallo.

Il successo che lo accompagna è conclamato in molte esposizioni di tutto il mondo e numerosi saranno i premi, le medaglie e i riconoscimenti che gli verranno assegnati come, ad esempio, in occa-



[214] *L'atelier Fortuny all'Esposizione di Parigi del 1911.*

sione dell'Esposizione delle Arti Decorative al Pavillon de Marsan del Louvre a Parigi nel 1911, nel 1923 a Barcellona, nel 1925 a Madrid e infine all'Esposizione delle Arti Decorative e Industriali Moderne di Parigi, sempre nel 1925.

Nella sua fastosa eleganza Fortuny è molto conservatore, ma è nel suo essere *designer*, piuttosto che rientrare nelle classificazioni di stilista, di creatore di moda, che si riafferma il forte ruolo d'innovazione che egli presenta in questo campo. Nonostante nella creazione della maggior parte dei motivi decorativi vi sia la tendenza a volgere lo sguardo al passato, nel progettare le sue creazioni egli è anche molto attento al gusto contemporaneo dell'epoca. Prova inconfutabile sono alcuni disegni per matrici da stampa di segno geometrico, alcuni di derivazione Jugendstil o altri ancora di stilizzazione floreale giapponese o di motivi provenienti dal Centro America e dall'Oceania, tuttora estremamente moderni. Le matrici costituiscono indubbiamente un *corpus* eccezionale e rappresentano un autentico "dizionario" del linguaggio artistico di Fortuny, assolutamente indispensabile per comprendere le modalità della sua ricerca e più in generale del suo operare. Altrettanto rilevante è l'impiego della fotografia per gli studi e i progetti. Fortuny si affida a questo mezzo meccanico per costituire un poderoso repertorio iconografico da dove attingere ispirazione per i modelli decorativi che via via elabora e compone in maniera quasi maniacale.



[215] *Matrice per stampa.*

Il paradigma della ricerca fortuniana si può ricercare in quattro punti fondamentali: la rivisitazione dell'antico, la stilizzazione dei motivi iconografici, l'arte della decorazione a impressione grazie all'impiego di preziosi tessuti e delle rare materie coloranti, e infine,

la sua affascinante concezione d'interazione cromatica del colore. In un'armoniosa intonazione di tinte e sfumature, accentuate dalla creazione di giochi luminosi e riflessi, artefici di pure emozioni l'artista-artigiano ci restituisce i colori della sua tavolozza di pittore trasmigrati sulle sete e sui velluti.

Vi è più di una "sensazione": in queste "narrazioni" Fortuny sembra voler ribadire il suo attestarsi su posizioni anteriori al moderno *design* formulando un ideale di negazione della sintesi hegeliana non contro il moderno ma, nello spirito di Schopenhauer, come sua "macchina" fondante, o essere, come afferma Sergio Polano, "artista più che progettista delle arti applicate, nella necessità dell'ornamento". E nella lettura della sua opera vi sono dei segni più che tangibili di tutto ciò.



il suo attestarsi su posizioni anteriori al moderno *design* formulando un ideale di negazione della sintesi hegeliana non contro il moderno ma, nello spirito di Schopenhauer, come sua "macchina" fondante, o essere, come afferma Sergio Polano, "artista più che progettista delle arti applicate, nella necessità dell'ornamento". E nella lettura della sua opera vi sono dei segni più che tangibili di tutto ciò.

[216-217] *Abito Delphos e, in alto, telo di velluto.*



A R T I D E C O R A T I V E

Le arti decorative alla Biennale. La nascita del Padiglione Venezia*

GIOVANNI BIANCHI

Inaugurato in occasione della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte del 1932, il Padiglione Venezia viene costruito lo stesso anno su progetto dell'architetto Brenno Del Giudice in quella zona dell'isola di Sant'Elena che si presenta naturalmente come lo spazio più adatto ad accogliere i nuovi padiglioni della Biennale. Nello stesso anno vengono infatti costruiti, sempre nella stessa area e su progetto di Del Giudice, anche quelli della Polonia e della Svizzera. I tre padiglioni, a cui se ne aggiungeranno altri due nel 1938, sono parte integrante di un unico progetto ideato dall'architetto veneziano e il Padiglione Venezia risulta essere l'elemento centrale e di ricordo del complesso.

Secondo il capitolato d'appalto, il padiglione era composto da un corpo centrale di forma semicircolare collegato a due sale laterali. Sul corpo centrale si aprivano tre porte d'ingresso e quattro grandi finestroni. Le pareti interne della galleria, dove erano ricavate grandi nicchie di dimensioni diverse, erano finite a marmorino lucidato a caldo. La galleria e le sale laterali erano illuminate da lucernari coperti da un velario di tela bianca. La facciata era bianca, realizzata in marmorino



La nascita del Padiglione Venezia, diversamente dai padiglioni nazionali, è strettamente legata alla fervida e instancabile attività dell'Istituto Veneto per il Lavoro che, alla fine degli anni venti, in un'ottica di promozione e di rilancio delle arti decorative, propone all'allora Segretario Generale della Biennale Antonio Maraini di inserire nel programma espositivo della XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte del 1930 una mostra dedicata all'oreficeria. La proposta viene accettata e per la prima volta alla Biennale viene



[218-219] *Il plastico dell'intera area espositiva della Biennale e il dettaglio dei padiglioni: da sinistra a destra la Svizzera, le Arti Decorative e la Polonia.*



[220-222] *Il corpo centrale del padiglione e, a sinistra, la vasca e i pilastri.*

tirato a caldo, mentre lo zoccolo, i contorni e le soglie delle porte d'ingresso erano in pietra d'Istria. Il padiglione era completato da una grande scalinata semicircolare e da una vasca in posizione centrale delimitata da pilastri. Oggi il Padiglione si presenta snaturato rispetto alla forma originaria: la vasca e i pilastri sono stati demoliti mentre la costruzione del padiglione del Brasile nel 1964, proprio di fronte, ne occlude la visione.

allestita un'esposizione "speciale" d'arte decorativa, che riscuote larghi consensi. Alla fine del 1930, visto il successo ottenuto dalla Mostra Internazionale dell'Orafo e dopo colloqui tra Maraini e il Presidente dell'Istituto Veneto per il Lavoro Beppe Ravà, il Presidente del Consiglio Provinciale dell'Economia di Venezia invia alla Presidenza della Biennale un rapporto relativo alla possibilità di istituire saloni internazionali di arti decorative e industriali in concomitanza con l'Esposizione Biennale d'Arte di Venezia.

Alla Biennale viene chiesto di contribuire alla realizzazione dell'iniziativa concedendo i "locali", occupandosi del loro parziale arredamento e gestendo l'ufficio vendite. L'iniziativa doveva essere attuata a partire dal 1932 in occasione della XVIII Esposizione Biennale d'Arte, dove si sarebbero dovuti organizzare due "saloni" d'arte decorativa e industriale: uno di vetri d'arte, merletti e ricami (dal 1° maggio al 15 agosto) e uno di stoffe e smalti (dal 25 agosto al 31 ottobre). I saloni sarebbero stati organizzati dall'Istituto Veneto per il Lavoro e sarebbero stati finanziati da vari enti sostenitori dell'iniziativa.

Per la Biennale decidere di inserire nel suo programma espositivo dei saloni internazionali d'arte decorativa significava sconfinare



[223] *Il Palazzo delle Arti a Milano, sede della Triennale.*

in un territorio di pertinenza dal 1923 dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne di Monza – nota dal 1930 come la Triennale –, che dalla sua quinta edizione del 1933 avrebbe trasferito la sua sede a Milano, nel Palazzo dell'Arte appositamente costruito su progetto di Giovanni Muzio nel parco Sempione. Già nel 1930, quando in seno alla Biennale si era organizzata la Mostra Internazionale dell'Orafo, erano sorti problemi relativi ai rapporti tra le due istituzioni. In realtà proprio il successo della mostra determinò la decisione della Biennale di "considerare l'opportunità di rendere stabile una sezione di arte decorativa, con particolare riferimento ai generi di produzione veneziana, pur conservando il carattere internazionale proprio della Biennale", come si legge nella presentazione di Maraini al catalogo della XVIII Biennale Internazionale d'Arte del 1932.

La decisione rientra in un preciso programma di rinnovamento e ampliamento della programmazione dell'Ente e l'edizione del 1932 avrebbe dovuto segnare il "rilancio" della Biennale che infatti organizzò anche la prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Ricorda Maraini che la XVIII Biennale sarebbe stata, di fatto, la prima esposizione organizzata "sotto l'intera responsabilità del Comitato d'Amministrazione dell'Ente Autonomo" e da questa edizione la sezione d'arte decorativa doveva divenire un appuntamento fisso nel programma espositivo (e così sarà fino al 1972).

Preso la decisione di organizzare i saloni d'arte decorativa, alla fine di maggio del 1931 inizia a concretarsi anche l'idea di costruire un padiglione stabile per l'arte decorativa. Nel gennaio del 1932, una volta appurato che alla costruzione del nuovo padiglione avrebbero contribuito vari enti (tra cui l'Istituto Veneto per il Lavoro), la Biennale decide di dare il via ai lavori iniziando una ve-



[224] *Il catalogo della Biennale del 1932.*



[225] *La costruzione del padiglione delle Arti Decorative.*

ra e propria gara contro il tempo: il padiglione doveva essere terminato entro la prima metà di aprile poiché la Biennale sarebbe stata inaugurata alla fine dello stesso mese. Tutte le scadenze vennero rispettate e la mostra venne regolarmente inaugurata.

Come la Biennale, anche la mostra d'arte decorativa, curata dall'Istituto Veneto per il Lavoro, è organizzata per inviti a una serie di ditte, nei quali si sottolinea che "la Mostra si vuole limitata a pochi pezzi sceltissimi che costituiscano veri e propri esempi d'arte, i quali, all'infuori di qualsiasi concetto industriale, rispondano essenzialmente ai criteri generali informativi della nostra Esposizione Internazionale d'Arte pura, e rappresentino i risultati della ricerca di nuove espressioni artistiche. Siamo sicuri ch'Essa vorrà corrispondere all'attesa della Biennale inviando quanto Ella giudichi migliore dell'opera Sua e riservandoci di prendere accordi particolari intorno allo spazio che Le sarà riservato".

Per non dare adito a critiche da parte della Triennale la mostra doveva mantenere un profilo veneziano – non a caso la sede si chiamerà Padiglione Venezia – pur conservando il carattere internazionale proprio della Biennale: viene infatti strutturata in modo che da una "dimensione" esclusivamente veneziana si arrivi a una apertura internazionale. Tre sono le sezioni in cui si articola l'esposizione: mosaici, merletti e ricami, vetri; tutti generi riconducibili alla produzione artistica locale. Se i mosaici risultano esclusivamente "veneziani", con i merletti e ricami si raggiunge una dimensione nazionale (artisti, scuole e ditte di Venezia ma anche di Bologna, Roma, Cantù, Rapallo) che viene posta a confronto con la produzione irlandese. Il carattere internazionale si riscontra in modo evidente nella sezione dei vetri – la più importante – dove la produzione nazionale (in prima linea i vetri veneziani) è presentata accanto a quella dell'Austria, della Cecoslovacchia, della Germania, della Francia e della Svezia.

L'allestimento è affidato al gruppo veneziano dell'Alveare che,



[226-227] *Il logo dell'Alveare e, in basso, la galleria con le nicchie espositive.*

formatosi alla fine degli anni venti, era composto dai giovani architetti Angelo Scattolin, Gildo Valconi, Virgilio Vallot e si dedicava prevalentemente alla consulenza e all'assistenza agli artigiani ai quali venivano offerti disegni e progetti per rinnovare nelle forme la produzione di arte decorativa. Il gruppo costituiva di fatto l'Ufficio Artistico dell'Istituto Veneto per il Lavoro che pro-



muoveva con forza la cooperazione fra l'artista e l'artigiano avendo come scopo quello di "fondere e armonizzare le materie prime, l'ingegno degli artisti, la perizia dell'artigiano

veneto che ha le più luminose tradizioni, il tutto animato dallo spirito nuovo".

A testimoniare l'esistenza in questi anni di organizzazioni "veneziane" – sempre riferibili all'Istituto Veneto per il Lavoro – ben strutturate nell'ambito della gestione e della produzione di arte decorativa, si ricorda che per l'allestimento fu coinvolto anche il Gruppo Veneziano Arti Decorative che si era costituito a Venezia intorno al 1930 per volontà dell'Unione Fascista degli Industriali, la Federazione degli Artigiani e naturalmente l'Istituto Veneto per il Lavoro. Scopo del gruppo era "assicurare, con la collaborazione di un rappresentante di ciascuno dei principali rami delle arti decorative, una continuità di criteri artistici e di stile nell'ambiente veneziano e nel gusto moderno dell'esercizio di quell'arte complessa, delicata e modernissima, ch'è l'arredamento della casa, inteso nel suo significato più estensivo". Il Gruppo Veneziano Arti Decorative era dunque strutturato in modo che vi fosse un "autorevole" rappresentante per ognuno dei principali rami delle arti decorative: Paolo Venini per vetri artistici e lampadari, Checchin per vetri e cristalli, Giovanni Anfodillo per i mobili d'arte, Giovanni Pasinetti per la decorazione, Nicodemo Cecolin per ferri e metalli in genere, Luigi Bevilacqua per stoffe e velluti, Arturo Chiggiato per le stoffe stampate Fortuny. E, inoltre, Umberto Rosa per l'oreficeria, Crovato per i pavimenti: tutti artisti che collaboravano abitualmente con l'Istituto Veneto per il Lavoro.

La nascita del Padiglione Venezia, che sarà attivo fino al 1972, testimonia la decisa volontà delle istituzioni locali di operare a favore della città. Gli obiettivi di tutelare e incentivare la produzione artistica dell'artigianato e delle piccole industrie locali – mettendola a confronto con quella nazionale e internazionale – e di puntare al rilancio qualitativo dei prodotti veneziani, evidenziano come la classe dirigente della città lagunare fosse pronta e disponibile a investire energie e capitali a favore di un settore produttivo capace di rivelarsi ancora vivo e competitivo.

* tratto da Giovanni Bianchi, "Il Padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative veneziane" in Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia, n. 14, Venezia, Fondazione Querini, 2005.

A R T I D E C O R A T I V E

Scuola d'Arte di Cortina: difendere la tradizione con l'innovazione

IRENE POMPANIN e TIZIANA PIVOTTI

Sono trascorsi ben 164 anni dal quel lontano 1846, quando l'Italia non era ancora unita e a Cortina un sacerdote della Val Badia, tale don Cipriano Pescosta, con l'aiuto della Magnifica Comunità d'Ampezzo pensò di aprire una scuola di disegno. Nasceva in tal modo la Scuola d'Arte.

Passano gli anni e nel 1874, mentre gli impressionisti espongono per la prima volta a Parigi, gli studenti dell'Istituto iniziano a frequentare corsi industriali per l'intaglio e la filigrana. Il legame col contesto economico e sociale della realtà ampezzana diviene sempre più forte e, due anni dopo, apre la sezione di falegnameria, di mosaico in legno e intarsio: è il preludio ad anni di intensa attività. A rendere la scuola professionale completa e in linea con il gusto del tempo contribuisce la memorabile visita nel 1881 di Mister

Coddington di Londra, presidente dell'Oriental Club, disposto a svelare il fascino della nuova tecnica di intarsio in metallo, il *tar-kasbi*. Nel 1882 si assiste a una ridefinizione del piano di studi che favorisce le attività di carattere tecnico-pratico, mantenendo i laboratori per la lavorazione del legno, la tornitura e l'intarsio. La scuola va acquistando in tal modo una fisionomia ben definita finché nel 1888 è già completamente organizzata secondo un proprio statuto e un organico piano di studi. Bisognerà attendere lo scalpo de *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso, perché nel 1908 vengano istituiti i corsi di ricamo e cucito, e successivamente, nel 1935, si apra una sezione femminile di maglieria, tessitura e ricamo.

Dal 1846 a oggi l'Istituto ha operato fornendo all'economia locale le maestranze e le più alte professionalità per il settore della lavorazione del legno; negli anni, infatti, la Scuola d'Arte ha rappresentato la "bottega", la sede della formazione di falegnami, artisti, architetti, donne e uomini che di arte e mestiere si sono cibati e hanno imparato a progettare e realizzare, immaginare e forgiare, osservare e creare. Numerosi, inoltre, sono gli *stage* professionali per studenti, anche stranieri, che la scuola ha organizzato nei propri laboratori e presso aziende del settore arredamento, che hanno consentito loro di operare in diretto contatto con i tecnici del ramo. La scuola, sin dalla sua nascita, si è rivelata quindi luogo del sapere vicino alla quotidianità e, allo stesso tempo, radicato nel pensiero e nell'azione della comunità; è stata funzionale alle esigenze del territorio, che presenta una marcata vocazione artistico-artigianale, specie nell'ambito del legno; a rafforzare tale sinergia sono poi in atto rapporti di collaborazione con associazioni artigiane locali e della provincia.

Proprio il connubio tra scuola e impresa, istruzione e lavoro, ha suggerito la strada da intraprendere per cogliere nella riforma della scuola l'occasione per rinnovare e rilanciare l'offerta formativa dell'Istituto d'Arte che, da quest'anno, si presenta nella nuova veste di Liceo Artistico: scelta obbligata alla luce di quella specificità artistica che la scuola ha storicamente sviluppato e consolidato. Il piano di azione concordato consiste in tre mosse che permettano di costituire e garantire a Cortina un percorso unitario di istruzione dagli 11 ai 19 anni, quale originale Polo artistico, unico nella Provincia di Belluno.

Nella scuola media annessa al Liceo Artistico, che rappresenta una realtà importante nell'istruzione secondaria di primo grado, è stato potenziato lo studio delle discipline artistiche così da proporre un percorso propedeutico al liceo, con l'auspicio che vi sia la possibilità di conservarla e rilanciarla come "Scuola Media delle Arti" benché a Cortina vi sia già un'altra scuola media.

Nell'ambito dell'autonomia scolastica si vorrebbe inoltre rafforzare il numero delle ore di laboratorio attraverso una gestione diversa e trasversale delle materie umanistiche e linguistiche.

Infine, si pensa di ottimizzare l'attività laboratoriale del biennio proponendo il progetto "Arte e design in laboratorio", strutturato in moduli pomeridiani facoltativi, con tematiche inerenti al design del prodotto artigianale, permettendo così di perseguire tutte le fasi di studio: dall'idea alla progettazione, dalla realizzazione alla presentazione. Aperto anche agli studenti di terza media, il laboratorio avrebbe le caratteristiche di un campo d'azione aperto, flessibile, ideale luogo del saper pensare e saper fare, dove gli studenti sarebbero messi nella condizione di affrontare problemi e ricercare soluzioni concretamente realizzabili.

Arti Decorative: per saperne di più...

- MARINO BAROVIER, ROSA BAROVIER MENTASTI, ATTILIA DORIGATO, *Il vetro di Murano alle Biennali. 1895-1972*, Milano 1995.
- GIOVANNI BIANCHI, "Il Padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative veneziane", in *Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia*, n. 14, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2005.
- GIOVANNI CANIATO, *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, Verona 2009.
- MICHELA DAL BORGO, "L'arte del battiloro" in *I mestieri nella tradizione polare veneta*, Quaderni del Lombardo-Veneto, Padova, s.d.
- DORETTA DAVANZO POLI, *Le arti decorative a Venezia*, Azzano San Paolo (BG) 1999.
- DORETTA DAVANZO POLI, *Il merletto veneziano*, Novara 1998.
- DORETTA DAVANZO POLI, *Seta & oro*, Venezia 1997.
- DORETTA DAVANZO POLI e STEFANIA MORONATO, *Le stoffe dei veneziani*, Venezia 1994.
- MANLIO CORTELAZZO (a cura di), *Cultura popolare del Veneto. Arti e mestieri tradizionali*, Milano 1989.
- ELENA FAVERO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.
- *Forme moderne*, rivista di storia delle arti applicate e del design italiano del XX e XXI secolo, Roma 2010.
- SILVIA GRAMIGNA e ANNALISA PERISSA, *Scuole di arti, mestieri e devozione a Venezia*, Venezia 1981.
- GIOVANNI GREVEMBROCH, *Gli abiti dei veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, copia anastatica del manoscritto del 1754-1760, Venezia 1981.
- DOMENICO GUADAGNINI, *Le industrie caratteristiche delle tre Venezie e la prima mostra biennale internazionale delle arti decorative di Monza*, Venezia 1923.
- *Le insegne delle arti veneziane al Museo Correr*, Venezia 1982.
- NELLA LOPEZ Y ROYO SAMMARTINI, *Fiori di perle a Venezia*, Venezia 1992.
- FABRIZIO MAGANI (a cura di), *Canova e l'Accademia. Il maestro e gli allievi*, Treviso 2002.
- ANTONIO MANNO, *I mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Padova 1995.
- GIUSEPPE MORAZZONI e MICHELANGELO PASQUATO, *Le conterie veneziane*, Venezia 1953.
- MARCO MULAZZANI, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Milano 1988.
- MARIABIANCA PARIS (a cura di), *Manufatti in cuoio conservazione e restauro*, Milano 2001.
- PIERO PAZZI (a cura di), *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, Venezia 1996.
- FILIPPO PEDROCCO, *La porcellana di Venezia nel Settecento. Vezzi, Hewelcke, Cozzi*, Venezia 1998.
- ANDREA PENSO, *Camini di Venezia*, Venezia 1989.
- GIUSEPPE MARIA PILO, *Francesco Guardi. I paliotti*, Milano 1983.
- SERGIO POLANO, "Fortuny e l'arte applicata. Necessità dell'ornamento", in *Fortuny nella Belle Époque*, Milano 1984.
- ELISABETTA POPULIN, *Il ponte dell'Accademia a Venezia. 1843-1986*, Venezia 1998.
- CLARA SANTINI, *Le lacche dei veneziani. Oggetti d'uso quotidiano nella Venezia del Settecento*, Modena 2003.
- GIOVANNI SARPELLON, *Miniature di vetro. Murrine 1838-1924*, Venezia 1990.
- FRANCESCO STAZZI, *Le porcellane veneziane di Geminiano e Vincenzo Cozzi*, Venezia 1981.
- FRANCESCO STAZZI, *Porcellane della Casa Eccellentissima Vezzi. 1720-1727*, Milano 1967.
- GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, ristampa, Venezia 1970.
- CAMILLO TONINI, *Frammento di cuoridoro da tappezzeria*, in *Venezia e l'Islam. 828-1797*, catalogo della mostra, Venezia 2007.