
Orientalismi all'origine dell'architettura veneziana

VINCENZO FONTANA

ABSTRACT *Between 1964 and 1968 Carlo Scarpa designs the small, precious «patio» of the Fondazione Querini Stampalia, in which both Mondrian and Mies van de Rohe, and ancient China and Japan, as well as Venice and the Alhambra, are finally re-read through modern eyes. An orientalist reading of the origins of Venetian architecture is exposed by Leopoldo Cicognara in «Le fabbriche più cospicue di Venezia» (1815-1820) in a positive and appreciative way. The works of Pietro Selvatico similarly show his adherence to both the romantic and the positivist movements: he had been a student of Giuseppe Iappelli, who in the Moorish greenhouse of the gardens of Villa Torlonia in Rome in 1840 translated into architectural form some engravings of Murphy's Alhambra. The apse of the Murano cathedral in his «Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo» (1847) becomes extremely important for John Ruskin. Indeed, through a much deeper analysis of this work, it is seen to become for Ruskin the key of Venetian ornament law until the early Renaissance architecture. Ruskin lays down this law of ornament scientifically and poetically: it is made not only of geometric lines and colors, but of matter and patinas. Thus, Venice offers a pattern to contemporary Victorian architecture and to the future «organic architecture». Camillo Boito traces the Christian character of Murano's architecture back to its Byzantine and Lombard origins, and compares it with Syrian, Armenian and Coptic churches illustrated by Melchior de Vogüé in «Syrie Central» (1865-1872). These in turn influence the mausoleum erected by Ponti in the center of the cemetery in Gallarate (1865-1869). «Degli stili nell'architettura», II, 1897, and the «Atlas» of Luigi Archinti (Chirtani) borrow from the works of the French diplomat detailed surveys of churches and monasteries of Syria indicated by Boito as models for future architects. The eastern route is continued in Milan and Rome by Monneret de Villard, which passes from hydroelectric industry to Coptic and Armenian archeology.*

Ricordo ancora con emozione due lezioni *ex cathedra* di Carlo Scarpa nel 1968 circa allo IUAV: l'una dedicata all'Alhambra, l'altra all'Unitarian Temple di Oak Park Chicago di F.L. Wright, due edifici per lui particolarmente importanti. Con diapositive 6x6 da lui appositamente scattate, leggeva a noi studenti la poesia dell'acqua, preziosa, come nei giardini persiani, egizi, romani, non fragorosa ed eccessivamente abbondante come nella «sprecona» Roma barocca. Il gioco di ombre e luci negli interni, le gelosie che rendono continuo il muro decorato e rammendano lo squarcio delle finestre, gli intarsi di mosaico. Tutto questo lo si ritrova nelle opere contemporanee come le griglie a carabottino del negozio Olivetti in piazza San Marco e il «patio» della Fondazione Querini Stampalia a Venezia, dove l'Alhambra non è più fonte di imitazione stilistica, bensì di ricerche nell'ambito di un superamento della crisi del movimento moderno (fig. 1).



Fig. 1. C. SCARPA, giardino della Fondazione Querini Stampalia 1964; carabottini nel negozio Olivetti 1966.

Sergio Bettini da almeno un decennio aveva ripreso in chiave strutturalista una lettura dell'arte veneziana sottolineandone le origini nell'arte tardoantica romana comuni all'arte medio orientale.

Nelle *Fabbriche più cospicue di Venezia* del 1815-1820 Leopoldo Cicognara (1767 - Venezia, 1834), Antonio Diedo (1772-1847), Gian Antonio Selva (1753-1819) descrivono San Marco come la sintesi straordinaria fra Oriente e Occidente.

I marmi che dall'Oriente venivano trasportati, ed in ispecie da' luoghi ov'erano immediate le relazioni de' Veneziani, attestano come col commercio e col cambio d'ogni altra ricchezza succedesse anche un miscuglio ed una specie di comunanza nel gusto delle arti.

Per capire questa sintesi bisogna conoscere Cordova, Siviglia e Granada, gli edifici saraceni della Sicilia e soprattutto Costantinopoli.

Non trattasi quindi di decadenza o di corruzione nel gusto, ma vuolsi qui riconoscere uno stile a parte, determinato e unico in tutta l'Italia, che non ha origine da alcun'altra causa; e quantunque possa da noi opinarsi che lo stile, volgarmente chiamato Gotico, sia derivato esso pure dall'Araba architettura, giova in tal caso fare la seguente distinzione [...] Stile gotico: origine araba Æ Spagna Æ Normandia Æ Francia Æ Inghilterra Æ Germania Æ Milano [...]. In definitiva un Alessandrino era meno straniero a Venezia di un Lombardo (CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1820, vol. I, p. 7.).

Così gli elementi stilistici del gotico veneziano del Palazzo Ducale «Ci rammentarono piuttosto i modi arabi e bizantini che i normanni e i germanici, giacché era molto meno straniero a Venezia un Saraceno od un Turco che un Francese, un Tedesco, e persino un Lombardo» (ivi, p. 67).

La tesi orientalista delle origini dell'architettura di Venezia è esposta da Leopoldo Cicognara in senso positivo ed elogiativo; Giannantonio Moschini (1773-1840) la accoglie, e nel caso dell'abside del duomo di Murano scrive: «contemporanea al tempio dee giudicarsi questa curiosa fabbrica di gusto saraceno, che nel suo genere è assai singolare e di gradevole effetto».¹

Cicognara, Diedo e Selva concludono la galleria virtuale della architettura veneziana con l'abside dei santi Maria e Donato a Murano, dove «Tanto nella forma del totale, come in quello delle singole parti, delle colonne dei capitelli, degli archi, degli ornamenti vi si scorderà quantità di punti di contatto con l'araba architettura, più che con qualunque altra di cui rimangano avanzi» (CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1820, vol. II, p. 163).

Nel tempietto di Santa Fosca e nella basilica di Torcello Cicognara vede inoltre forme «che appartengono ai costumi orientali, come nel suo viaggio in Levante Tournefort (1656-1708) (Pitton de Tournefort 1717) riferisce di aver veduto praticato in un'antica chiesa armena nel castello di Angora» (CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1820, vol. II, p. 165).

Santa Fosca quindi nel suo semplice impianto centrale a falsa cupola è capostipite del modello rinascimentale a quincunx di San Giovanni Elemosinario a Rialto dello Scarpagnino e di San Geminiano di Sansovino.²

La stupefacente biblioteca Cicognara, oggi in Vaticano, è testimone dunque dell'interesse del già giovane esploratore della Sicilia antica e medievale per l'arte islamica. Nella nutrita sezione di *Antichità arabe, egizie, indiche, ecc.* che conta ben quarantaquattro opere, di cui molte in foglio e in numerosi volumi, si trovano: *Antigüedades Arabes de España* (Madrid, 1780); H. SWINBURNE, *Travels through Spain in... which several monuments of Roman, and Moorish architecture...* (London, 1779); J.C. MURPHY, *The Arabian antiquities of Spain* (London, Cadell, 1816, ma 1815); *The history of the Mahometan empire in Spain* (London, 1816), la monumentale *Description de l'Égypte...* (Paris, Imprimerie Impériale, 1809-1828) in tredici volumi di testo più otto di tavole in folio massimo, dono del re di Francia, che documenta in *Description de l'Égypte moderne* (I, 1822) le tombe e le moschee mamelucche (PELLEGRINELLI 2008); nonché le splendide vedute a colori di Luigi Mayer di Egitto, Palestina e altri luoghi dell'impero ottomano (London 1801, 1803, 1804). Su questa vasta cultura orientalista Cicognara fonda la tesi della origine dell'architettura veneziana come sintesi fra Oriente e Occidente.

1. «Il Duomo di Murano è opera del secolo XII. e contemporanea al tempio dee giudicarsi questa curiosa fabbrica di gusto saraceno, che nel suo genere è assai singolare e di gradevole effetto. Meritano una particolare osservazione, siccome singolari veramente, gli archi esterni alla cappella maggiore. Gli sono un bizzarro composto di architettura greco-barbara con l'arabica; del qual tempo e stile riconosceremo nel giro del Canal-Grande e il fondaco de' turchi, e il palazzo chiamato la *Cà d'oro*»; MOSCHINI 1815, vol. II, p. 442.

2. La didascalia della prima tavola delle *Fabbriche più cospicue di Venezia* è laconica.

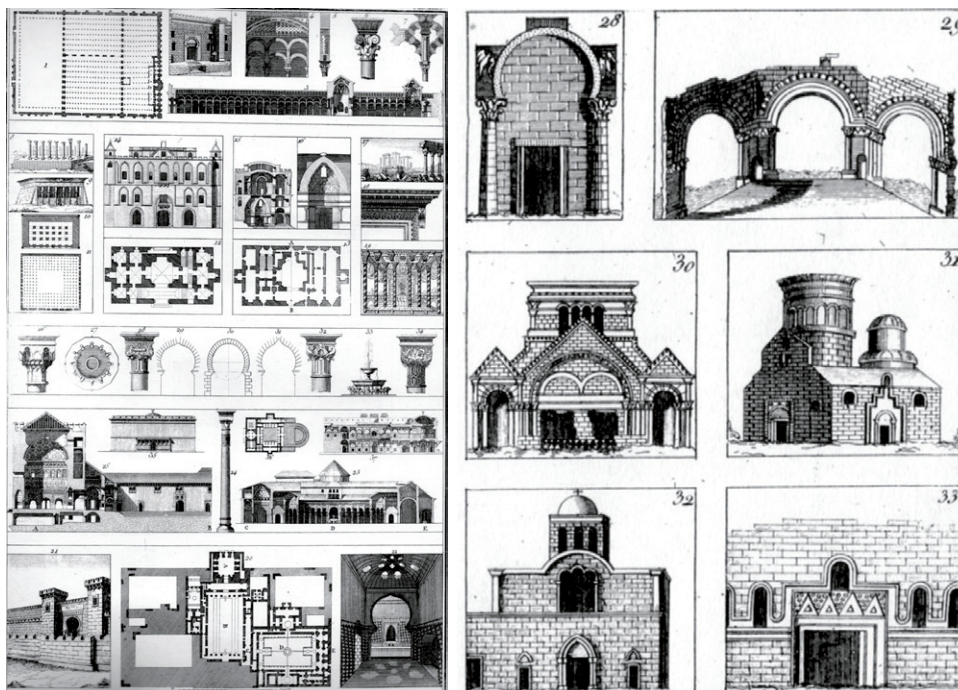


Fig. 2. J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, architettura siriana, georgiana, musulmana.

La lettura del medioevo islamico o cristiano di Cicognara è quindi diversa e moderna rispetto a quella di Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Agincourt (1730-1814) che nella sua *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement du XVI^e, pour faire suite à cette de Winckelmann* (Paris, 1810, trad. it. 1824) tenta una prima sintesi di lungo periodo per illustrare «le oscure epoche de' bassi tempi» con le categorie stesse di decadenza e di rinnovamento usate da Winckelmann per l'arte antica.

La tavola xxvi, pur basata su rilievi approssimativi, rappresenta il legame fra Santa Sofia e San Marco attraverso Santa Fosca a Torcello del XII secolo e la cappella superstite di Santa Maria Formosa del VI secolo (per errore identificata con una cappella sull'isola di Santa Caterina) a Pola; nella tavola seguente illustra con alzati e piante il passaggio dall'architettura tardoromana alla bizantina e araba in medio oriente secondo un filo rosso ancora investito dal pregiudizio estetico della decadenza del mondo classico. La tavola XLVI rappresenta la diacronia della architettura moresca europea: la moschea di Cordova, la Zisa di Palermo, e per concludere l'Alhambra.³

Essa precede la tavola XLVI che mette a confronto il passaggio dell'architettura europea dal tardo antico al romanico con San Simeone Stilita in Siria e con San Mena a Tiflis in Georgia (fig. 2).

In maniera abbastanza sorprendente Cicognara non possiede J.N.L. DURAND, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, 1799-1800, celebre raccolta organizzata per tipi e funzioni, che presenta con una tavola la Alhambra e con un'altra due bagni turchi. Essa potrebbe essere considerata un modello per *Le fabbriche...* dell'Accademia veneziana, tanto che fu tradotta e pubblicata a Venezia nel 1833 con il *Saggio di storia generale dell'architettura* di J.C. Legrand. Si passa così dalla raccolta di tipi alla storia.

Un'altra osservazione: Cicognara e poi Selvatico e Ruskin sono affascinati dall'oriente del Cairo mame-lucco, della Palermo arabo normanna, di Cordova e Granada moresche, mentre ignorano completamente l'architettura deuterobizantina di Costantinopoli, della Grecia e dei Balcani dove *quincunx* e giochi cromatici di pietre *cloisonné* e mattoni di vari colori

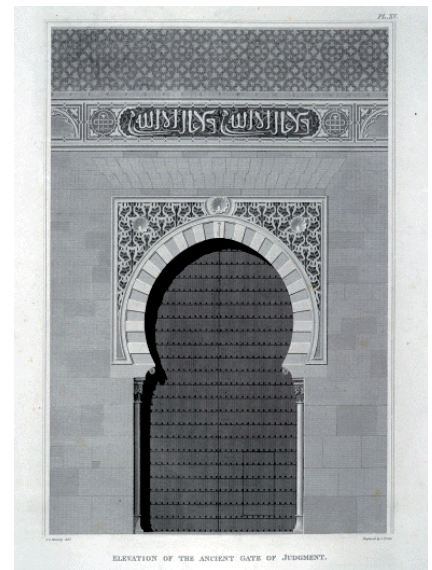
3. Nel catalogo dei libri posseduti da Cicognara (Pisa, 1821) il d'Agincourt occupa il primo posto, anche se il possessore critica «la piccola dimensione delle figure, e l'inesattezza dei disegni».

Fig. 3. Pomposa, part. del portico della chiesa abbaziale, sec. XI.

Fig. 4. Costantinopoli, chiesa meridionale di Lips, sec. XIII.

Fig. 5. G. JAPPELLI, G. CÀNEVA, serra moresca di villa Torlonia a Roma, 1840-1842.

Fig. 6. J.C. MURPHY, *Arabian antiquities of Spain*, London 1815, II, Alhambra, porta del giudizio.



sono coevi all'abside di Murano (fig. 3). Parimenti dimenticano la vicina chiesa abbaziale di Pomposa con nartece e campanile che addirittura includono maioliche bizantine con caratteri cufici a imitazione di modelli siriani come le absidi ornatissime delle piccole chiese greche (fig. 4). Attratti dal fascino romantico di un Oriente lontano non individuano insomma la koinè adriatica di cui Venezia fa parte.

La visione storica orientalista ha puntuali riscontri nella progettazione architettonica. Giuseppe Jappelli (1783-1852), insegnante di architettura di Pietro Selvatico, al ritorno dal suo viaggio in Francia e Inghilterra costruisce a Roma la serra moresca di villa Torlonia nel giardino all'inglese da lui dise-

gnato nel 1839 e realizzato dal 1840 al 1842 per il principe Alessandro (il bonificatore del Fucino) e per la consorte Teresa Colonna di Paliano (fig. 5).

L'architetto veneziano per progettare la costruzione in stile moresco guardò i volumi illustrati di James Canavah Murphy (Londra, 1815 - fig. 6 -, certo presenti nella biblioteca Cicognara, già confluita nella Biblioteca Apostolica Vaticana, ma forse posseduti anche dal ricco committente) e li consigliò a Giacomo Càneva (1813-1865, fotografo e pittore padovano), suo collaboratore nella realizzazione della serra. Sono pervenuti due progetti a colori di Jappelli della serra risalenti al 1842, tuttavia la serie originale comprendeva sei progetti con delle anno-

tazioni per Càneva.⁴ Nella serra vi sono dei richiami alle incisioni di Murphy nella zona inferiore delle pareti e nei pilastri angolari con decorazioni tratte dalla Mezquita di Cordova, nelle porte in ghisa con il motivo tratto dalle decorazioni dell'Alhambra, nel disegno delle vetrate colorate e nelle vasche per le coltivazioni sostenute da piccoli leoni, versione ridotta della celebre fontana del patio dei Leoni.

La teoria orientalista delle *Fabbriche* è ripresa da Pietro Estense Selvatico (1803-1880) in *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri, studi per servire di Guida estetica*, Venezia, 1847, p. 32, dove l'architetto e professore della Accademia di Belle Arti veneziana confronta Santa Fosca a Torcello con la «seconda maniera» degli arabi del Cairo e della Sicilia guardando le illustrazioni di PASCAL COSTE, *Architecture Arabe, ou monuments du Kaire...* (Paris, Didot, 1837-1839). La sua storia e poi la guida di Venezia (1852) sono di viatico a John Ruskin che trasfigura la teoria degli accademici veneziani nella prosa visionaria e rutilante delle *Stones of Venice* (1851-1853).

Selvatico tratta la tesi degli influssi orientali dei più antichi edifici lagunari nel capitolo VIII della *Storia estetico critica delle arti del disegno ovvero l'architettura, la pittura e la scultura considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici. Lezioni dette nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia* (Venezia, Naratovich, 1856), che si intitola *L'architettura araba e l'influenza sua su quella della Spagna e dell'Italia, e in particolare sulla veneta*. Inizia con un esteso quadro storico e geografico dell'Islam seguito da un succinto profilo storico della storia dell'architettura suddivisa in un primo periodo dominato da Damasco e Baghdad fino al secolo XI e poi un secondo periodo dal Cairo alla Spagna XII e XIV secoli. Dopo aver descritto la Zisa arabo normanna, passa alla Alhambra: «Il palazzo incantato, l'aereo soggiorno delle morbide voluttà islamitiche, la reggia dei sogni dorati, l'albergo soave delle uridi, e delle odalische» (p. 207); polemizza poi con i «neoclassicisti» che non vorrebbero fosse studiato lo stile moresco, identificato con l'architettura mamelucca del Cairo e lo stile ottomano del XVI secolo (p. 209), mentre gli studenti architetti vi possono trovare un'enciclopedia dell'ornamento geo-

metrico astratto e del colore. Passa infine al Veneto: «In qualche modo sembrami si possa spiegare il perché Venezia, dopo la Sicilia, fosse il paese d'Italia in cui l'arte meglio arieggiasse l'arabo stile. Egli è nelle parti più recenti della basilica marciana che vi vengono veduti i primi segni della seconda maniera di sì fatto sistema», in particolare nell'arco di Sant'Alipio e nella porta dei Fiori. Pensa inoltre che l'arco inflesso o mistilineo sia un motivo indiano trasmesso dagli arabi o addirittura direttamente preso dai veneziani in India. All'influsso dell'architettura araba Selvatico attribuisce la trasparenza dei piani inferiori del Palazzo Ducale veneziano in contrasto con la chiusura privata delle sale di governo (pp. 223-224).

Cita poi una bibliografia che singolarmente ignora la splendida ma costosa monografia di Owen Jones e si basa quasi esclusivamente su GIRAULT DE «FRANGÉY» (sic per Joseph Philibert Girault de Prangey, 1804-1892), *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Seville et Granade...*, Paris, 1839, in folio, Id., *Choix d'ornaments moresques de l'Alhambra*, Paris, 1842, in folio, PASCAL-XAVIER COSTE, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire...*, Paris, 1839, in folio. Selvatico non è un bibliofilo come Cicognara, la sua cultura romantico-positivista è notevolmente più ristretta; preferisce i dagherrotipi alle cromolitografie e scrive *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte* (1859).

Inevitabilmente l'interesse orientalista di Selvatico passa nei suoi allievi. Convinto dell'importanza della geometria e della stereometria come base della composizione architettonica, introduce «i sette doni di Fröbel» (sfera, cubo, piramide, cilindro, parallelepipedo...) nel primo *Kindergarten* italiano a Venezia; fa tradurre e pubblicare da Francesco Lazzari i *Principi dello stile gotico...* di Friedrich Hoffstadt, Venezia, presso G. Brizeghel, 1853, dove, a differenza delle tavole ombreggiate e pittoresche di Augustus-Charles Pugin,⁵ si parte dalla composizione di volumi sempre più complessi passando dal piano allo spazio euclideo, e nella architettura delle tombe a cupola mamelucca trova un esempio complementare nel passaggio dalla base cubica alla calotta tramite pennacchi estradossati e sfaccettati. Per Selvatico «la grammatica dell'occhio» parte dalla geometria elementare per ridurre la natura se-

4. I disegni di Jappelli sono conservati a Padova, Museo d'arte; PELLEGRINI 2008, p. 46, progetto per il giardino di villa Torlonia, Roma (inv. 1317), e p. 150; CAMPITELLI 1999.

5. Augustus-Charles Pugin (1768-1832), pittore francese emigrato in Inghilterra nel 1792 e noto per varie pubblicazioni di architettura e topografia (*Specimens of Gothic architecture*, 1821-1823, usati da Selvatico nella cappella funebre Pisani a Vescovana, 1858).

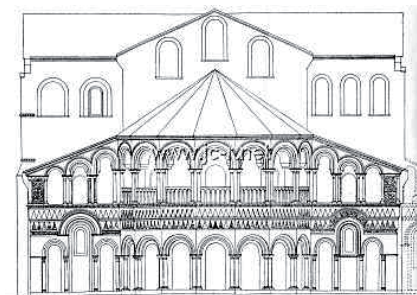


Fig. 7. Abside dei Santi Maria e Donato, nella rappresentazione al tratto delle *Fabbriche*, II, 1820.

condo i propri schemi, mentre per Owen Jones *The grammar of ornament* (1856) deve procedere dalla natura per introdurvi l'analisi geometrica: perciò le vie del disegno in Italia e in Inghilterra sono differenti e difficilmente conciliabili fra loro (SELVATICO 1883).⁶ Boito proseguirà nella critica aggiungendo la mancanza nelle raccolte Owen Jones e Racinet⁷ della visione d'insieme delle architetture o delle decorazioni dalle quali è tratto il dettaglio.

Giuseppe Castellazzi (1834-1887) fu premiato con un soggiorno a Roma nel 1862. In seguito, «per onore conferitogli dall'Accademia veneta di Belle Arti», partendo da Trieste si recò per un anno in Grecia, in Turchia e in Egitto, soggiornando a lungo ad Atene, a Istanbul e al Cairo, e facendo tappa

nelle Cicladi, a Smirne e a Beirut. Nel 1865 faceva ritorno a Venezia. Da studi e rilievi e da impressioni di viaggio in quei paesi trasse il volume *Ricordi di Architettura orientale*, che fu pubblicato in dispense a Venezia a partire dall'aprile del 1871 fino al 1874; ad esso Selvatico Estense riservò particolare attenzione scrivendo il saggio *Relazione... sui Ricordi di Architettura orientale del prof. G. C.* (Venezia, 1874).

Nei *Ricordi*, che sono una raccolta di cento tavole di disegni rielaborati su schizzi presi dal vero, che si alternano a sue ideazioni architettoniche ispirate a motivi bizantini e islamici, con un testo di accompagnamento, Castellazzi, invece di indirizzare la propria attenzione ai grandi monumenti, preferì occuparsi di architetture e arti minori, di arredi di legno e di soluzioni di interni. In quegli stessi anni Castellazzi intraprende a Venezia la propria attività professionale, dedicandosi a opere di restauro architettonico. A questo suo periodo veneziano risale il ripristino del palazzo Contarini a San Patemian, presso l'odierno campo Manin, e dell'annessa scala del Bòvolo: l'intervento di restauro fu eseguito per conto della Società d'arte e beneficenza fondata da Luigi Torelli e compiuto nel 1872. Agli stessi anni risale anche una nuova costruzione annessa al palazzo Cavalli di San Luca, sempre a Venezia, in stile neorinascimentale (*Ricordi di architettura*, I, [1878], 4, tav. III). A Este eseguì una scuderia alla «maniera russa» (*ibid.*, 12, tav. II).

Ma ritorniamo ai Santi Maria e Donato a Murano (fig. 7). Già Cicognara, Diedo e Selva avevano descritto come araba l'abside del duomo di Murano (*Le fabbriche*, II, p. 163):

Questo edificio non potrà giudicarsi mai originato sulle maniere normanne, gotiche o tedesche che si voglia chiamarle, come non potrà giammai giudicarsi greco romano; ma tanto nella forma del totale, come in quella delle singole parti, delle colonne, dei capitelli, degli archi, degli ornamenti si scorderà quantità di punti di contatto coll'araba architettura, più che con qualunque altra di cui ci rimangano avanzi. Non potendosi ascriverlo esattamente all'epoca dell'edifizio di santa Fosca di Torcello, è forza convenire, ch'esso pure appartenga all'età, in cui sorgevano in Venezia case, palazzi e templi di gusto saraceno e misto, siccome abbiamo dimostrato in più luoghi, e singolarmente

6. Si tratta di un *excursus* d'impianto idealista e positivista, dove lo stile è considerato la manifestazione morale e materiale della fisionomia di una nazione, completato, alla scomparsa di Selvatico, da Chirtani (Luigi Archinti) per la parte riguardante l'architettura contemporanea. BOITO 1882; BOITO 1892.

7. Charles Albert Auguste Racinet (1825-1893), litografo e storico dell'arte, oltre a una celebre storia del costume (1878-1888) riedita da Taschen, è autore de *L'Ornement polychrome. 2000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, Moyen Âge, Renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle. Recueil historique et pratique, avec des notices explicatives et une introduction générale*, Paris, Firmin-Didot, 1869-1873. Riedita a Parigi, Bookking international, 1996. Tipico *designer* semi-industriale dell'Ottocento, non trattò mai il rapporto fra architettura e ornamento occupandosi solo di raccogliere motivi dalle arti decorative di ogni tempo e paese.

in proposito del Palazzo Ducale. I paralleli che potrebbero istituirci ci condurrebbero a più palmare evidenza, ma sarebbe mestieri il discostarci dal metodo tenuto di non dare in quest'opera altre tavole, fuorché quelle degli edifici veneti; essendo in facoltà di ognuno il poter aggiungere i confronti da noi più volte indicati sulla grande opera *Delle fabbriche arabe in Spagna*, pubblicata dal signor Murphy in Inghilterra, e su quelle *Delle fabbriche egizie* fatta per cura di una società di uomini di lettere e di scienze: magnifico libro impresso a spese della corte di Francia.

Per Selvatico si tratta principalmente di carattere bizantino:

Sebbene il principale carattere di cui si impronta quest'abside debba considerarsi bisantino, pure vi si intravede qualche influenza di quella seconda maniera degli Arabi che seppa si fantasticamente foggiare tante fra le sontuose costruzioni del Cairo ed anche della Sicilia. Infatti la finestra laterale chiusa dalle due arcate che accennai sopra, pare tolta da quella che sta fra le grandi arcate della Moschea di Touloun nella capitale egiziana, alzata nell'876 dell'era nostra, dal Califfo Achmed. E sentono pure l'araba influenza i capitelli delle colonne non dissimili da quelli che si incontrano nelle più antiche « mesquite del Califato » (SELVATICO 1847, p. 33).

Il prospetto orientale dell'abside di Murano, concepito come una vera e propria facciata principale sul rio, è rappresentato dagli accademici veneziani nel 1820 al tratto, cosicché le linee nude descrivono solo andamenti e contorni della doppia cintura ornamentale. Un gelido e asettico sistema di resa che, insieme con l'adozione del sistema metrico decimale, segna la distanza da un passato millenario basato su senso e sentimento, tonalità cromatiche, colore, proporzioni e misure umane (come piede, braccio, oncia ecc.).

Selvatico poi riprende esattamente il rilievo approssimativo dei suoi predecessori senza aggiungere nulla. Ben diversamente i numerosi collaboratori alle immagini del Murphy avevano saputo rendere con l'incisione in bianco e nero ricca di effetti chiaroscurali il cromatismo della Mezquita di Cordova e dell'Alhambra.

John Ruskin segue dal punto di vista storico le orme di Selvatico in *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri* (Venezia, 1847) e poi nella *Guida Artistica e Storica di Venezia... autori P. Selvatico e V. Lazari*, Venezia, 1852, citata esplicitamente da Ruskin nel finale

del cap. 3 del vol. 2 dedicato al duomo di Murano. L'introduzione storica di Ruskin si fonda sull'opera degli accademici veneziani facendo seguire all'influsso bizantino quello arabo, che però si sovrappone senza sostituire il primo per mescolarsi poi con il romanico lombardo e con il gotico internazionale, creando così quella sintesi singolare e originale che è l'architettura veneziana.

§ xxxi. [...] The Ducal residence was removed to Venice in 809, and the body of St. Mark was brought from Alexandria twenty years later. The first church of St. Mark's was, doubtless, built in imitation of that destroyed at Alexandria, and from which the relics of the saint had been obtained. During the ninth, tenth, and eleventh centuries, the architecture of Venice seems to have been formed on the same model, and is almost identical with that of Cairo under the caliphs, it being quite immaterial whether the reader chooses to call both Byzantine or both Arabic; the workmen being certainly Byzantine, but forced to the invention of new forms by their Arabian masters, and bringing these forms into use in whatever other parts of the world they were employed.

To this first manner of Venetian architecture, together with vestiges as remain of the Christian Roman, I shall devote the first division of the following inquiry. The examples remaining of it consist of three noble churches (those of Torcello, Murano, and the greater part of St. Mark's), and about ten or twelve fragments of palaces.

§ xxxii. To this style succeeds a transitional one, of a character much more distinctly Arabian: the shafts become more slender, and the arches consistently pointed, instead of round; certain other changes, not to be enumerated in a sentence, taking place in the capitals and mouldings. This style is almost exclusively secular. It was natural for the Venetians to imitate the beautiful details of the Arabian dwelling-house, while they would with reluctance adopt those of the mosque for Christian churches.

§ xxxiii. The Venetians were always ready to receive lessons in art from their enemies (else had there been no Arab work in Venice). But their especial dread and hatred of the Lombards appears to have long prevented them from receiving the influence of the art which that people had introduced on the mainland of Italy. Nevertheless, during the practice of the two styles above distinguished, a peculiar and very primitive condition of pointed Gothic had arisen in ecclesiastical architecture. It appears to be a feeble reflection of the Lombard-Arab forms, which were attaining perfection upon the continent, and would probably, if left to itself, have been soon merged in the Venetian-Arab school, with which it had from the first so close a fellowship, that it will be found difficult to distinguish the Arabian ogives from those which seem to have been built under this early Gothic influence.⁸

8. «§ xxxi. [...] La residenza ducale è stata portata a Venezia nell'809, e il corpo di san Marco è stato trasportato da Alessandria

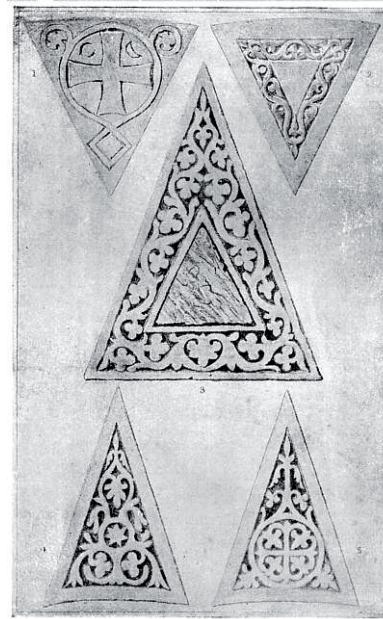
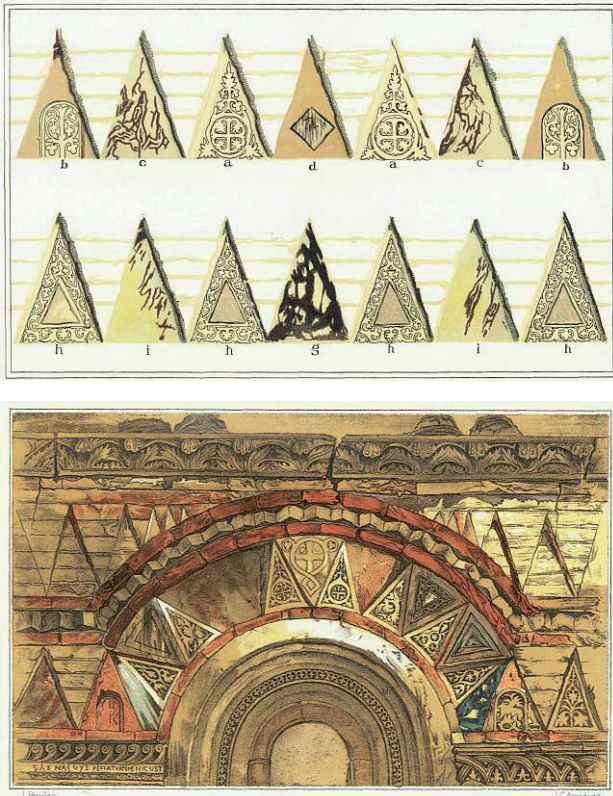


Fig. 8. J. RUSKIN, *The stones of Venice*, London, 1851-1853, II, tavv. III, IV, V.

Ruskin dedica poi uno dei capitoli più intensi del secondo volume al duomo dei santi Maria e Donato a Murano.

Analizza da geologo il muro dell'abside, leggendone con la sensibilità critica dello storico dell'arte e dell'architettura (che ne è parte) quell'ornamento sorprendente che è il fregio a cunei policromi dove si alternano «the sculptured or colored stones», per descriverlo con la sua prosa poetica che affascino Marcel Proust (fig. 8).

§ XVIII. [...] But the feature which is most to be noted

in this apse is a band of ornament, which runs round it like a silver girdle, composed of sharp wedges of marble, preciously inlaid, and set like jewels into the brickwork; above it there is another band of triangular recesses in the bricks, of nearly similar shape, and it seems equally strange that all the marbles should have fallen from it, or that it should have been originally destitute of them. The reader may choose his hypothesis; but there is quite enough left to interest us in the lower band, which is fortunately left in its original state, as is sufficiently proved by the curious niceties in the arrangement of its colors, which are assuredly to be attributed to the care of the first builder. [...]

vent'anni dopo. La prima chiesa di San Marco è stata, senza dubbio, costruita a imitazione di quella distrutta ad Alessandria, e da cui le reliquie del santo erano state sottratte. Durante il IX, X e XI secolo, l'architettura di Venezia sembra essersi formata su un modello che è quasi identico a quello del Cairo sotto i califfi, essendo del tutto irrilevante che il lettore scelga di chiamarla sia bizantina o sia araba, gli operai sono sicuramente bizantini, ma, costretti all'invenzione di nuove forme dai loro padroni arabi, usarono queste forme in qualsiasi altra parte del mondo fossero occupati. [...]

§ XXXII. A questo stile succede un periodo transitorio di carattere molto più distintamente arabo: i fusti delle colonne diventano più sottili, e gli archi inflessi e acuti, invece che rotondi; alcune altre modifiche, che non possono essere elencate in una frase, si trovano nei capitelli e nelle modanature. Questo stile è quasi esclusivamente laico. È stato naturale per i veneziani imitare i bei dettagli della casa d'abitazione araba, mentre avrebbero con riluttanza adottato quelli della moschea per le chiese cristiane.

§ XXXIII. [...] Tuttavia, durante la pratica dei due stili sopra distinti, una specie particolare e molto primitiva di gotico ha avuto inizio nell'architettura ecclesiastica. Essa sembra un riflesso debole delle forme lombardo-arabe, che raggiunsero la perfezione nel continente, e che, lasciate a se stesse, sono state presto fuse in una scuola veneto-araba, tanto che si troverà difficile distinguere le ogive arabe da quelle del primo gotico che sembrano essere state costruite sotto questa influenza. [...]; RUSKIN 1851-1853, vol. 1, cap. 1, parr. 31-33.

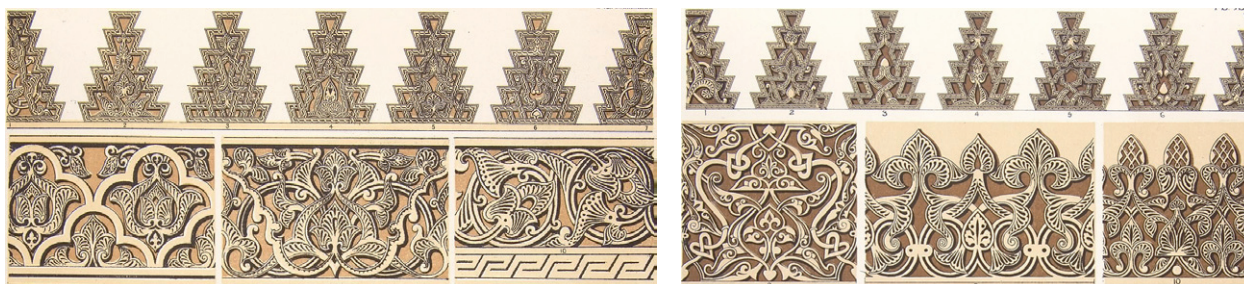


Fig. 9. O. JONES, *The grammar of ornament*, 1856.

§ XXV. Another point I wish the reader to observe is, the importance attached to *color* in the mind of the designer. Note especially - for it is of the highest importance to see how the great principles of art are carried out through the whole building - that, as only the white capitals are sculptured below, only the white triangles are sculptured above. No colored triangle is touched with sculpture [...].⁹

C'è da osservare che, sebbene nella cosiddetta rinascenza macedone si osservino a Costantinopoli absidi trattate esternamente come facciate con apparati decorativi ottenuti con motivi di pietre incorniciate da mattoni di vari colori (perciò chiamate *cloisonné*), mai troviamo il motivo a cunei, né l'impiego di marmi di spoglio preziosi. Va invece notata la similitudine con il fregio del fianco del monastero siriano di San Simeone a Qal'at Sim'an riprodotto da D'Agincourt (sopra riprodotto). Sia lui che i veneziani ignorano lo splendido basamento omayyade del palazzo di Mushatta in Siria, (oggi Giordania, scoperto e scavato nel 1840, ma solo nel 1903 trasportato a Berlino).

In conclusione per Ruskin l'architettura delle logge dell'abside di Murano è lombarda e romana come quella del San Michele a Pavia, ma la decorazione è araba. Nella sua splendida descrizione Ruskin analizza l'opera architettonica come un fenomeno geologico, applicando per la prima volta

il metodo scientifico a un'opera d'arte. Le litografie a colori delle *Stones* sono in antitesi con i colori chiassosi dell'Alhambra di Owen Jones ricostruita nel Crystal Palace del 1851 e da lui apertamente criticata (fig. 9). Là i colori primari, puri, chiassosi, squillanti, astratti, premoderni dei vetri e della struttura metallica verniciata, qui invece le patine del tempo - «gran pittore» secondo Boito -, le sfumature, il degrado sensuale della materia, nelle bellissime tavole dell'edizione del 1853. Essa sarà di esempio alle litografie a colori tratte dagli acquarelli di Alberto Prosdocimi che rilevano i particolari del rivestimento marmoreo delle facciate di San Marco nella monumentale *San Marco* del 1881-1893 dell'editore Ferdinando Ongania. Camillo Boito sarà l'ispiratore e il coordinatore dell'impresa editoriale marciara con il beneplacito di John Ruskin, Pompeo Gherardo Molmenti, Pietro Selvatico, Alvise Zorzi.

Camillo Boito (1836-1914) progetta nel 1858 un gran teatro con portico ad archi mistilinei in forme arabeggianti intorno a un audace padiglione coperto di ferro e vetro: quasi un Crystal Palace, e contemporaneamente progetta il restauro stilistico dei santi Maria e Donato a Murano (1859). Non è un caso la scelta del duomo muranese per un esercizio di integrazione stilistica dell'edificio manomesso violentemente soprattutto all'interno da Antonio

9. «§ XVIII. [...] Ma la caratteristica che è più da notare in quest'abside è una fascia ornamentale, che corre intorno come una cintura d'argento, composta da cunei affilati di marmo, preziosamente intarsiati e incastonati come gioielli nella muratura, sopra di essa c'è un'altra fascia di incavi triangolari in mattoni di forma quasi simile, e mi sembra altrettanto strano che tutti i marmi siano caduti da essa, o che avesse dovuto esserne priva fin dall'origine. [...]»

§ XXV. Un altro punto che vorrei che il lettore osservasse è l'importanza attribuita al *colore* nella mente del progettista. Si noti soprattutto - perché è della massima importanza vedere come i grandi principi dell'arte sono svolti attraverso tutto l'edificio - che, come sotto solo i capitelli bianchi sono scolpiti, sopra solo i triangoli bianchi sono scolpiti. Nessun triangolo colorato è scolpito [...]; RUSKIN 1851-1853, vol. 2, cap. 3, parr. 18-33.

Oggi le *Stones of Venice* nell'edizione integrale del 1853 con tavole e figure sono scaricabili dal sito: <http://www.gutenberg.org/files/30755/30755-h/30755-h.htm>. Qui la traduzione è di chi scrive perché quella *on line* è molto approssimativa. Ruskin scrive inoltre: «This kind of color being, however, impossible, for the most part, in architecture, the next best is the scientific disposition of the natural colors of stones, which are far nobler than any abstract hues producible by human art», RUSKIN 1851-1853, vol. 1, p. 410.



Fig. 10. C. BORRO, progetto di restauro della facciata dei Santi Maria e Donato a Murano, 1858. A destra, stato di fatto.

Gaspari all'inizio del Settecento.¹⁰ Egli trova nella decorazione dell'abside di Murano l'esempio della sua teoria hegeliana: ornamento geometrico *versus* organico, astratto *versus* simbolico, tesi e antitesi vanno a comporsi nell'organismo architettonico che è fatto di distribuzione geometrica, ossatura strutturale, carne di materia muraria e pelle decorata, dove l'architettura musulmana e quella romanico veneziana si toccano; attraverso l'ornamento astratto, organico e simbolico l'architettura parla e diventa arte sociale (fig. 10).

A proposito di Murano la teoria orientalista di Cicognara, già moderata da Selvatico e Ruskin, si affievolisce ulteriormente: «Lo stile è tra il Bizantino e il Lombardo, con qualche reminiscenza dell'arabo. Tale carattere speciale d'architettura analogo sì, ma non simile ad altri edifici contemporanei, cercai serbare liberamente nella facciata e nelle parti delle quali non rimane verun indizio antico» (BORRO 1861). Piuttosto che cercare suggestioni arabe si rivolge all'architettura paleocristiana e armena della Siria e dell'Anatolia.

La celebre doppia fascia decorativa che gira intorno alle finestre absidali viene proseguita sui fianchi e sulla facciata dove, abolito il finestrone termale barocco, propone di aprire una trifora simile a quella che realizzerà poi nella facciata della cappella della Casa di riposo «Verdi» (1899). Al posto dei preziosi intarsi di marmi antichi descritti con un disegno chiaroscurato, emulo degli effetti cromatici degli acquerelli di Ruskin, la nuova fascia è una economica decorazione a stucchi e intonaco graffito. Questa è certamente la proposta più arbi-

traria, non a caso criticata da Friedrich von Schmidt, tanto che la facciata sarà riportata alle nude forme ravennati esarcali sull'esempio di Torcello nel restauro avviato da Tommaso Meduna, e dopo la riunione di Venezia all'Italia, condotto da Annibale Forcellini fra il 1868 e il 1870 eliminando solo le aggiunte barocche (FONTANA 1981; CALEBICH 1999; VASSALLO 2003). Se l'architettura è linguaggio e la geometria ne è la grammatica, il contenuto, lo scopo è di duplice natura: pratica e funzionale, da un lato; ideale e spirituale, dall'altro. Architettura e ornamento si fondano sulla geometria descrittiva e proiettiva, non su estemporanei schizzi prospettici a vuoto ombreggiati ad acquarello.

Nel 1869 Boito completa il cimitero di Gallarate con al centro della esedra principale il mausoleo Ponti, a pianta centrale, tutto in pietra come le architetture paleocristiane della Siria centrale descritte da Charles-Jean-Melchior De Vogüé (1829-1916) dominato da una cupola estradossata di pietra a vista raccordata al volume cubico inferiore da pennacchi a gradoni come si vede nella moschea-mausoleo di Qā'it Bey al Cairo o nel catino absidale della basilica di Lumarin del v secolo in Siria. Esso si distingue nettamente dal circuito in laterizio delle sepolture con una costruzione a croce greca, rialzata dal terreno sopra un basamento di granito di Montorfano, che domina le altre sepolture ricordando con la sua imponenza la grande famiglia di mecenati lombardi (fig. 11).

Qui il cotto e i mattoni a vista sono sostituiti con una pietra che, pur appartenendo alla tradizione edilizia lombarda, rivela maggior preziosità e nobil-

10. Nella edizione delle *Fabbriche* del 1858 con le aggiunte di Francesco Zanotto si informa che il coro del duomo di Murano, privo di parecchie formelle e in cattivo stato, «va ora ad essere condegnamente ristabilito nel primiero suo splendore, la mercè della Munificenza imperiale, la quale ordinò di non guardare a spesa alcuna affinché di rimetterlo in buono stato» (CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1858, vol. 2, p. 163).

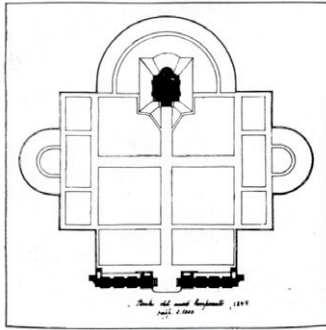


Fig. 11. C. BORRO, cappella Ponti, cimitero di Gallarate.

tà. Si tratta della pietra bianca d'Angera, tagliata in conci finemente lavorati a gradina o lisciati nel grande portale d'ingresso, fortemente strombato e fiancheggiato da tre colonne i cui capitelli sono decorati con motivi floreali ed animali. Essi reggono tre archi decorati con motivi geometrici che racchiudono una lunetta in cui campeggia una scultura che riproduce il busto di Cristo. Una cuspidè sovrasta il portale con una piccola edicola in cui è contenuta una statua. Infine, più sopra, in cima alla cupola, l'angelo eseguito da Odoardo Tabacchi (1836-1905) domina sull'intero Camposanto.

Alla ricchezza della facciata fa riscontro una maggiore semplicità dei fianchi e dell'abside percorsi da finestre e da due cornici poste sia a mezza altezza che all'estremità superiore delle pareti dove l'aspetto decorativo appare maggiormente curato.

Il richiamo a edifici romanici lombardi è evidente nell'interno della cappella Ponti con la ripresa di decorazioni scultoree della basilica di Sant'Abbondio a Como, dove si possono ammirare temi decorativi sia geometrico-astratti che figurativi: il primo tipo compare per lo più negli archivolti, il secondo si trova soprattutto nei capitelli. Ma nell'esterno il tema è quello dell'architettura in pietra da taglio, e come nella Siria tardoantica l'ordinamento nasce

direttamente dai conci lasciati con i segni della gradina o lisciati in corrispondenza degli stipiti con andamenti a spezzata, dai volumi netti e semplici. Si noti in particolare nell'abside la soluzione del fregio-architrave liscio leggermente aggettante che taglia brutalmente il vuoto delle finestre con stipiti a filo del muro e angoli inferiori smussati: un motivo che Albini riprenderà ad esempio nel Tesoro di San Lorenzo a Genova 1955.

Nella introduzione *Sullo stile futuro dell'architettura italiana a L'architettura del medioevo in Italia*, 1880, porta a esempio la Siria preislamica:

Nei monumenti di quelle strane città, le quali per diverse vicende, furono serbate ai nostri occhi intatte quasi come Ercolano e Pompei, e vennero svelate agli studiosi, pochi anni or sono dal conte di Wogüé [sic anziché Vogüe], c'è una così attraente schiettezza e quasi a dire modernità che, confrontandoli con le nostre basiliche, con i nostri severi palazzi del Medioevo, sembrano più recenti e, massimo perché abbondano le case, i villini, le masserie, più famigliari e consueti [...].¹¹

Questo consiglio viene accolto nell'ambiente milanese; il volume secondo *Degli stili in architettura* di Luigi Archinti (1828-1902)¹² edito da Vallardi nel 1897 passa dall'esame dello «stile basilicale

11. Le chiese paleocristiane siriane sono descritte da De Vogüe dapprima ne *Les Églises de Terre Sainte* (1860) seguendo un itinerario dei Crociati del secolo XII, poi in maniera più vasta e dettagliata in *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle* (1865-1877), 2 voll., con ricostruzioni assonometriche di A. Guillaumont incise da L. Gaucherel su disegni di De Vogüe e dell'architetto Edmond-Clément-Marie-Louise Duthoit (1837-1889).

12. Luigi Archinti nacque a Milano nel 1825. Fu novelliere, pittore e critico d'arte, conosciuto ai lettori anche con gli anagrammi di Luigi Chirtani e di Luigi Tarchini. Iniziò i suoi studi nell'ambito dell'indirizzo artistico, poiché frequentò dapprima l'Accademia di Belle Arti di Venezia tra il 1842 e il 1848, poi l'Albertina di Torino (1850); per il resto l'Archinti fu completamente autodidatta. L'opera principale dell'Archinti è tuttavia quella che fu nel 1878 pubblicata da Treves a Milano sotto lo pseudonimo-anagramma Chirtani, intitolata: *L'Arte attraverso ai secoli*. In essa l'Autore svolge una nuova teoria storica applicata alle arti, da considerarsi non più sotto il concetto ontologico del bello, ma sotto quello del sentimento umano nella storia, manifestato per mezzo dell'arte, concetto che permette all'Archinti di comprendere nella storia dell'arte tutte le manifestazioni artistiche, anche quelle dell'arte brutta. Successivamente presso Vallardi pubblica *Degli stili in architettura*, II, 1897.

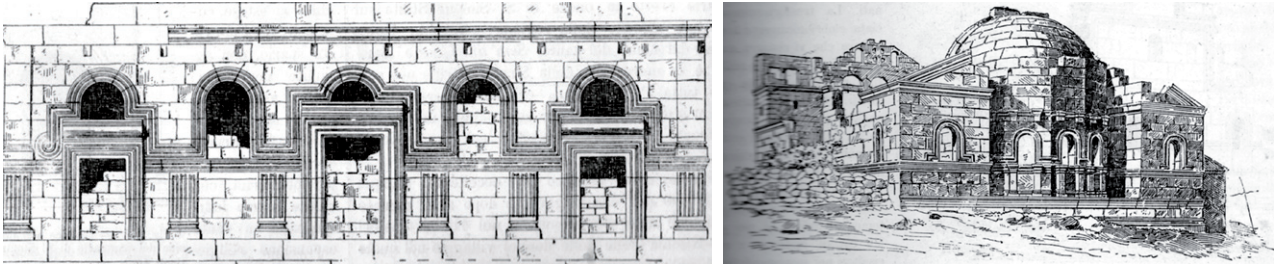


Fig. 12. L. ARCHINTI, *Stili nell'architettura*, II, 1897, chiesa ottagonale di Quat-Sem-an, abside di Turmarin, Siria.

latino» agli «stili bizantini» per poi dedicare oltre cento pagine alla «Siria centrale» e ancor di più all'«Arte islamita» per concludere infine con «L'India e gli stili Medievali in Europa» mescolando stile «indo-saraceno» con il lombardo e l'ogivale europeo. Nell'atlante le tavole prospettive tratte da de Vogüe illustrano in maniera efficace

la volumetria delle chiese siriane e delle tombe del Cairo (fig. 12).

Da questa linea o *fil rouge* principale si diramano altre indagini storiche, modernamente e scientificamente fondate, come gli studi orientalisti di Ugo Monneret de Villard ingegnere, architetto, archeologo allievo di Boito.¹³

13. Ugo Monneret de Villard (1881-1954) è stato ingegnere, archeologo e orientalista. Nel 1887 è nominato cogente di un'industria di turbine e segue lo sviluppo della produzione delle turbine; quindi nel 1894 la società diventa la «Ing. A. Riva, Monneret & C.». Dopo aver tradotto e annotato Camillo Sitte, in *L'arte di costruire le città*, Milano, 1908, costruì la centrale idroelettrica di Varzo (VB) nel 1910 in forme boito-siriane. Fu docente di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano dal 1913 al 1924. Durante la prima parte della sua attività scientifica si occupò soprattutto di storia medievale lombarda e storia dell'arte italiana. In seguito però il suo interesse si spostò verso l'Oriente e l'arte orientale. Viaggiò poi lungamente in Africa e Asia per conto del Ministero degli Esteri, dall'Egitto all'India, all'Asia centrale. Il materiale raccolto in questi viaggi trovò esito, parzialmente, in pubblicazioni sulla storia della Nubia romana e cristiana e sull'arte e architettura copta e musulmana. Il suo archivio fu donato dalla famiglia alla Biblioteca di Archeologia e di storia dell'arte di Roma collocata a Palazzo Venezia.

Bibliografia

BOITO 1861 = C. BOITO, *Progetto di restauro per la Chiesa di S. Maria e Donato in Murano*, «Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo», IX, 1861, pp. 78-87.

BOITO 1882 = C. BOITO, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico*, Milano, 1882.

BOITO 1892 = C. BOITO, *Lettera agli editori*, «L'arte italiana decorativa e industriale», I, 1892, p.3.

CALEBICH 1999 = E. CALEBICH, *Appunti per una rilettura dei restauri della chiesa dei SS. Maria e Donato a Murano*, «Palladio», n. 23, gennaio-giugno, pp. 101-110.

CAMPITELLI 1999 = F.A. CAMPITELLI, *Le fabbriche orientali nei giardini di Roma. Le opere di Francesco Bettini e Giuseppe Jappelli*, in M.A. GIUSTI, E. GODOLI (a cura di), *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Siena, Maschietto&Musolino, 1999, pp. 97-106.

CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1820 = L. CICOGNARA, A. DIEDO, G. SELVA, *Le fabbriche più cospicue di Venezia...*, 1815.

CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1858 = L. CICOGNARA, A. DIEDO, G. SELVA, *Le fabbriche più cospicue di Venezia...*, II ediz., Venezia, 1858.

FONTANA 1981 = V. FONTANA, *Camillo Boito e il restauro a Venezia*, «Casabella», n. 472, settembre, pp. 48-53.

MOSCHINI 1815 = G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia, all'amico delle belle arti...*, Venezia, 1815.

PELLEGRINELLI 2008 = B. PELLEGRINELLI, *Un capolavoro editoriale al servizio della cultura. La description de l'Égypte (1809-1828)*, Fasano (BR), Schena, 2008.

PELLEGRINI 2008 = F. PELLEGRINI (a cura di), *Giuseppe Jappelli e la nuova Padova: disegni del Museo d'arte*, Saonara (PD), Il prato, 2008.

PITTON DE TOURNEFORT 1717 = J. PITTON DE TOURNEFORT, *Relation d'un voyage du Levant*, 2 voll., Lyon, 1717.

RUSKIN 1851-1853 = J. RUSKIN, *The stones of Venice*, London, 1851-1853.

SELVATICO 1847 = P. SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri*, Venezia, 1847.

SELVATICO 1883 = P. SELVATICO, *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, 2 voll., Milano, 1883.

VASSALLO 2003 = E. VASSALLO, *Chiesa dei SS. Maria e Donato a Murano, Venezia, progetto di restauro di Camillo Boito, 1858*, in C. DI BIASE (a cura di), *Il restauro dei monumenti. Materiali per la storia del restauro*, Milano, Libreria CLUP, 2003, pp. 111-28.