
Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche

MARGHERITA NEBBIA

ABSTRACT *During the 19th century decorative arts, literature, architecture and other fields of cultural production were inspired by previous ages. Byzantium was rediscovered too, and its art was considered a fashionable style in decorative and figurative arts. However its case is different from the most of historical revivals, because it was tightly connected to contemporary society. Decorative arts at the Italian exhibition of the second half of 19th century (1861-1902) are an excellent example for this problem. Critics defined as Byzantine objects according to their manufacturing techniques or their Catholic message rather than their adherence to historical Byzantine art standards. This doesn't mean Byzantium art was unknown to Italian studies. Pietro Selvatico and Camillo Boito outlined the Venetian history of architecture, with particular attention to Byzantine buildings, underlining the importance of this style as a link between Late Antiquity and Middle Ages.*

L'Ottocento fu il secolo nel quale la produzione artistica subì in maggior misura l'influenza del passato, ispirandosi a esso in diversi settori, dalle arti decorative all'architettura passando per l'area letteraria. Questa tendenza, ricondotta da buona parte della critica novecentesca sotto l'indicazione generica di «eclettismo», è in realtà composta da diverse correnti, spesso legate a precise ideologie o riferimenti culturali: il Neobizantino costituisce un caso esemplare, emergendo dalla massa dei neostili per la varietà dei messaggi trasmessi e gli interessanti spunti teorici che offriva, come dimostrano le figure di Pietro Selvatico e Camillo Boito e il ruolo che il loro contributo ebbe nella definizione dell'architettura bizantina (ZUCCONI 2005, pp. 45-64). Alle spalle della produzione artistica in stile, peraltro non sempre di altissima qualità, erano dunque presenti numerosi studi specialistici, possibili punti di riflessione per gli artisti dell'epoca.¹

Nella seconda metà del secolo l'arte bizantina fu ampiamente sfruttata quale fonte d'ispirazione per

numerosi pezzi presentati alle esposizioni italiane, veicolando valori e ideali propri più dell'Ottocento che del periodo storico scelto come riferimento. Si è quindi deciso di esaminare in modo più approfondito gli oggetti d'arte decorativa presenti alle rassegne nazionali definiti dalla critica di gusto bizantino, e le ragioni che sottendevano a questa indicazione stilistica: non sempre difatti l'ascrizione di un'opera al Neobizantino comportava l'adesione della stessa ai suoi canoni estetici.

L'arco cronologico preso in esame è il secondo Ottocento, più precisamente il periodo compreso tra l'Unità d'Italia e il 1902. La scelta di questi anni non è casuale, ma coincide con due mostre particolarmente significative: la prima Esposizione Generale Italiana, svoltasi a Firenze nel 1861, e la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, inaugurata a Torino nel maggio 1902, dove il *Regolamento generale* vietava «le semplici imitazioni del passato».²

1. Si rimanda a ZUCCONI 2005, pp. 45-46.

2. Il *Regolamento generale* è pubblicato in FRATINI (a cura di) 1970, pp. 134-136. Per una panoramica generale sull'Esposizione di Firenze PICONE PETRUSA 1988, pp. 78-81; COLLE 1990, pp. 110-119, mentre per quella di Torino si vedano PESSOLANO 1988, pp. 108-113; BOSSAGLIA, GODOLI, ROSCI (a cura di) 1994; BASSIGNANA, 2011, pp. 79-85.

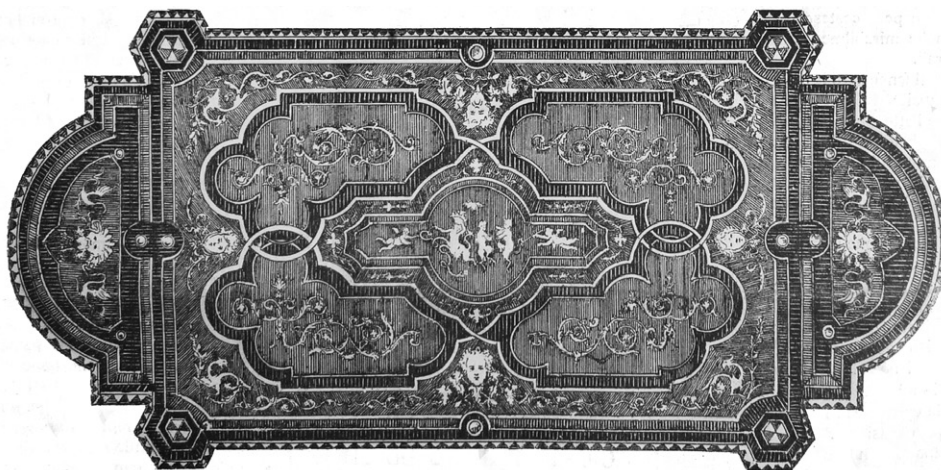


Fig. 1. L. GUASTALLI, piano del tavolo del Gabinetto «bisantino», ubicazione ignota.

«Istile in purissimo bisantino»

Con questa espressione il Magni indica dalle colonne del periodico «L'Esposizione Italiana del 1881» una serie di arredi di Luigi Guastalli, costituenti un gabinetto in stile, presentato alla rassegna milanese del 1881 (fig. 1) (cfr. MAGNI 1881, p. 240).³ Per capire cosa s'intendesse in questo caso con il termine «bizantino» è necessario esaminare l'articolo dedicato all'artista e ai suoi mobili «poltarsiati», dove sono elencati gli arredi facenti parte della sala - «un armadietto con mensola e specchiera, [...] quattro sedie e due poltrone, [...] un tavolino, [...] cimase per finestre e portiere, [...] portafiori e [...] una tavola con alette laterali da allungarsi»

(MAGNI 1881, pp. 239-240) - ed è riprodotto il piano del tavolo allungabile. Dall'incisione posta a corredo dell'articolo è evidente che lo stile di riferimento non è quello bizantino ma il neocinquecentesco: i mascheroni all'interno dei motivi fitomorfi, i putti del riquadro centrale sono tutti elementi che rimandano alla decorazione del XVI secolo.⁴ Eppure Magni non è il solo a connotare stilisticamente gli arredi come «istile in purissimo bisantino»: anche la *Guida del Visitatore* descrive l'ambiente composto da «mobili di ebano intarsiati in madreperla e diversi metalli in istile bizantino», così come Balossi, nella relazione della Giuria relativa alla mobilia (MAGNI 1881, p. 240; *Esposizione Industriale Italiana* 1881, p. 85; BALLOSSI 1883, p. 6). In realtà sembra che non vi sia un

3. Sull'artista si hanno poche notizie, a parte il breve profilo biografico presente nell'articolo del Magni non si conoscono altre testimonianze, e le informazioni in esso contenute sono soprattutto inerenti alla formazione dell'ebanista: nato a Cremona nel 1845, orfano di entrambi i genitori a 14 anni, lavorò inizialmente come garzone presso una bottega di falegnami, imparando da autodidatta i principi basilari del disegno divenendo artigiano di successo grazie alla propria abilità. «Ora» scrive Magni «tiene officina in Cremona sul viale del pubblico passeggio a Porta Milano, nel Casino così detto della Fiera, con dodici operai. Ma per gli oggetti del genere degli esposti lavora, meno le intelajature che prepara e dirige, interamente solo». I riferimenti alla sua produzione artistica sono scarsamente presenti nell'articolo, il dato più interessante è che il gabinetto bizantino non fu la prima opera di questo tipo realizzata dal Guastalli: poco prima della mostra milanese aveva venduto difatti a Trieste «un intero mobilio da gabinetto, quasi consimile a quello ora esposto, tranne che è fregiato colle muse invece delle baccanti». Si apprende inoltre che l'artigiano non era nuovo alle esposizioni, essendosi presentato con successo a quelle di Parma del 1870 e di Cremona del 1880, dove ottenne tre medaglie - due delle quali d'oro. Il periodico dell'esposizione parmigiana cita difatti l'ebanista tra gli artisti fuori concorso: il Guastalli, in collaborazione con Antonio Nazzari, esponeva alcuni arredi molto simili a quelli milanesi: «un tavolo d'ebano d'intarsiatura di nuovo gusto con legni diversi, con madreperla, metalli e marmi: altro tavolino di lavoro analogo al precedente». La produzione artistica del Guastalli sembra quindi incentrarsi su arredi riccamente intarsiati in diversi materiali, probabilmente assimilabili al gabinetto bizantino esposto a Milano; non sono fornite indicazioni stilistiche per i tavolini presentati a Parma, ma la descrizione fornita dal relativo periodico presenta numerosi elementi in comune con quella del Magni. Si veda MAGNI 1881, pp. 239-240. Per le opere realizzate dall'artista prima dell'esposizione milanese MAGNI 1881, p. 240; *Primo Congresso* 1871, p. 328.

4. Due mascheroni - probabilmente quelli sui lati lunghi - rappresenterebbero Ebe e Bacco, mentre gli altri non hanno una connotazione specifica. MAGNI 1881, p. 240.

giudizio univoco per quanto riguarda lo stile, nel medesimo articolo Magni riconosce che gli arredi sono caratterizzati da un'ornamentazione a fantasia «uso del cinquecento», giudizio effettivamente più consona all'ambiente, considerando la descrizione degli altri arredi: le sedie e le poltrone sarebbero difatti decorate con «figure intiere» di baccanti (MAGNI 1881, p. 240). Anche il Balossi forniva una definizione contrastante del gabinetto, esso sarebbe difatti «bisantino», ma decorato «con figure pompeiane»: non si capisce in questo caso se l'ornamentazione di gusto pompeiano sia riferibile agli arredi o eventualmente alla decorazione delle pareti, di cui non si ha alcuna notizia (BALOSSO 1883, p. 6; MAGNI 1881, p. 240). Ciononostante il Magni reputa la componente bizantina degli arredi in questione purissima, scevra dunque da ulteriori influenze (MAGNI 1881, p. 240; BALOSSO, 1883 p. 6).

È evidente in questo caso come non sia rilevata dalla critica la discrepanza tra la definizione di neobizantino e il riferimento al Cinquecento o addirittura all'arte classica, come se ci si riferisse a due differenti aspetti dell'opera d'arte in esame. L'unica spiegazione plausibile è che si intendesse indicare con questo termine il lusso che caratterizzava il gabinetto, realizzato con più materiali pregiati - tre diversi tipi di ebano e la madreperla («Questi mobili [...] sono intassellati di ebano nero, ebano violaceo ed ebano rosso; intarsiati con madreperla e metalli incisi, e filettati di metallo bianco, similoro, rame ed ottone», MAGNI 1881, p. 239) -, ricchezza accentuata dalla scala cromatica risultante, scura ma caratterizzata da sfumature calde e arricchita dai bagliori metallici e della madreperla.

Si tratta di una semplice supposizione, è la prima volta che viene utilizzato il termine «bisantino» per un oggetto del genere, e l'aggettivo potrebbe doversi ad altri motivi, come la forma degli arredi, dei quali è riprodotto solo il piano di un tavolo. La descrizione degli stessi che ne fa il Magni porta però a supporre che tutti gli aspetti dei mobili fossero riconducibili al Cinquecento: basti pensare alle figure di baccanti eseguite in metallo che decorano le sedie e le poltrone, o alla «tavola principale», del cui piano il periodico riporta l'incisione, «modellata e foggia

come le sedie ed il canapè» (MAGNI 1881, p. 240).

Un ragionamento analogo è valido anche nel caso di un calice in argento dorato, presente all'«Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico», svoltasi a Roma nel 1870, tra gli oggetti inviati da Pio IX. Di autore ignoto, l'opera è brevemente descritta dal *Catalogo degli oggetti ammessi* come un pezzo di gusto bizantino, «con mascheroni al balaustro», decorato da due stemmi - uno del Pontefice e uno della Polonia, probabile donatrice dell'opera -, alcuni medaglioni «graffiti nella coppa», e un'iscrizione latina; completava l'insieme una patena, ornata da un'incisione rappresentante «il Salvatore e vari Santi» (*Catalogo* 1870, p. 102). La presenza di mascheroni - caratteristici più del Cinquecento che dell'arte bizantina - non sembra spiegare la definizione stilistica dell'oggetto proposta dal catalogo, e la mancanza di immagini non semplifica sicuramente la questione. L'unica spiegazione plausibile è quella già adottata per il gabinetto del Guastalli, ovvero che l'aggettivo «bisantino» sia utilizzato per indicare l'alta qualità tecnica che contraddistingueva l'opera ma, a differenza degli arredi citati in precedenza, sembra che per l'oreficeria in questione tale ipotesi non valga per i materiali, visto che manca qualunque riferimento a pietre preziose e semipreziose o a materie prime particolarmente ricercate: a giudicare dal catalogo sembrerebbe anzi che il calice fosse eseguito interamente in argento dorato.⁵

Il riferimento allo stile bizantino costituiva dunque, in questi due casi, un richiamo al lusso che caratterizzava tale tipo di arte, unito a un'indubbia maestria tecnica. Sebbene nell'Esposizione romana del 1870 fossero presenti numerosi oggetti definiti di gusto bizantino, solamente nel caso del calice polacco ci si richiama a esso per la sua magnificenza, mentre alla rassegna milanese tale interpretazione si applica all'unico esempio riconducibile a tale stile.⁶ L'immagine di Bisanzio come periodo di opulenza e sfarzo sembra quindi caratterizzare soprattutto la critica delle esposizioni laiche, mentre - come si vedrà più avanti - il termine «bizantino» assumeva una valenza completamente diversa nelle mostre d'arte sacra, soprattutto nell'Esposizione Mondiale Vaticana del 1888.

5. «Altro calice di argento dorato di stile bisantino con mascheroni al balaustro, stemma di S. S. nella pianta ed altro stemma della Polonia. Con medaglioni graffiti nella coppa, e sopra questi una iscrizione latina, ed altra lunga iscrizione nella sottopianta con patena parimenti di argento dorato con incisione rappr. il Salvatore e vari Santi». *Catalogo* 1870, p. 102.

6. Per le opere neobizantine presenti alla rassegna romana si veda *Catalogo* 1870, *passim*.

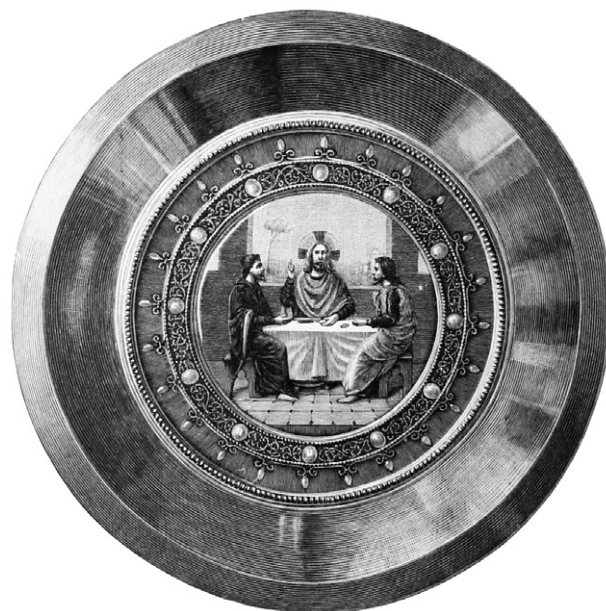
In realtà anche le fonti relative alle esposizioni romane mostrano di interessarsi agli aspetti fisici degli oggetti esposti, soprattutto in relazione alle tecniche esecutive. Alcune delle opere presentate sembrano difatti essere ascritte allo stile bizantino in base al tipo di decorazione che le contraddistingue: l'orefice romano Filippo Freschi, ad esempio, presentò all'esposizione vaticana del 1870 una serie di oggetti, che comprendeva, tra gli altri, una «croce con base d'argento ornato di mosaici bizantini», una croce vescovile in oro «con mosaici bizantini» e altre due decorate da un Cristo d'oro e «musaico bizantino» (*Catalogo* 1870, p. 109). Un altro espositore, Ercole Coscia, presentava invece un candelabro di marmo «formato da una colonna a spira con mosaici di stile bizantino», mentre Antonio Stradella esponeva la terminazione di un pastorale in argento, a sua volta ornato da «musaici di stile bizantino» (p. 13; p. 109). Si ricordano infine gli espositori Alessandro Matteucci e Jabouin, autori rispettivamente di un altare in marmo «di stile bizantino con mosaici» e un «sopra altare» ligneo decorato con bassorilievi in galvanoplastica su fondo oro, «e con una figura a mosaico di stile bizantino» (p. 12; p. 147).

Si può notare come, in questi casi, l'aggettivo «bizantino» ricorre sempre in concomitanza con la descrizione dei mosaici: è evidente che, agli occhi del redattore del catalogo ufficiale, era sufficiente la presenza di una decorazione musiva per ascrivere il pezzo al neobizantino. L'aderenza o meno del mosaico agli stili bizantini non sembra rivestire alcuna importanza, come se tale tecnica costituisse *de facto* l'essenza stessa dell'arte bizantina.

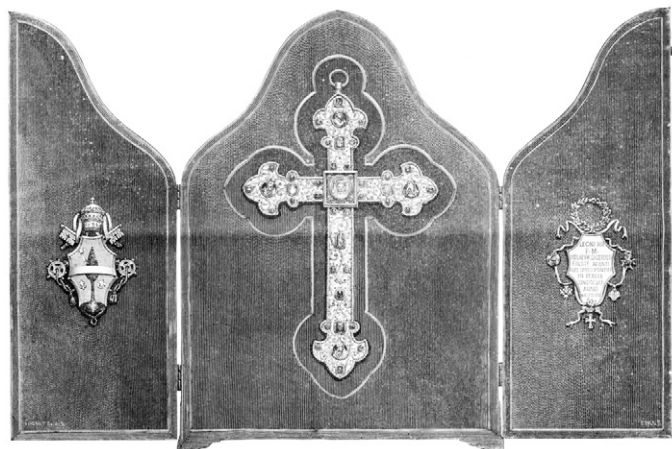
Un ragionamento analogo si può compiere per la filigrana: le pubblicazioni coeve all'Esposizione Mondiale Vaticana riportano difatti la presenza di alcune oreficerie decorate con tale tecnica, ascrivendole sempre al Neobizantino.

Un esempio è costituito dal calice con patena (figg. 2-3) eseguito da Placide Poussielgue-Rusand,⁷

7. Fondata da Placide Poussielgue-Rusand (1824-1889) intorno al 1850 - nel 1847 fu registrato il punzone -, la bottega si interessò precocemente al fenomeno del Neomedievalismo, a cui si devono i suoi primi successi. Strettamente legato alla scuola archeologica del Didron, tra i collaboratori di Placide Poussielgue-Rusand si annoverano almeno due disegnatori, la cui maggior parte dei progetti di oreficerie era ascrivibile ad un periodo compreso tra il XII e il XV secolo, ma anche architetti come Pierre Bossan e Viollet-le-Duc, grazie ai quali l'orefice si affermò definitivamente: una delle prime commissioni di prestigio fu l'altare di Clermont-Ferrand, i cui disegni, realizzati da



Figg. 2-3. P. POUSSIELGUE-RUSAND, calice e patena di Potosi, Roma, Tesoro di San Pietro, 1888.



Figg. 4. L. PIERRET, croce del Comitato Italiano degli Ordini Equestri Pontificii, ubicazione ignota, 1888.

donato dalla diocesi di Potosi a Leone XIII in tale occasione.⁸ Descrivendo l'opera il critico dell'*Esposizione Vaticana illustrata* rileva componenti stilistiche di diverso tipo: «l'aurea mensoletta e il baldacchino», che ospitano la figura di san Luigi di Francia, sono definiti di gusto «ogivale», coordinati «all'insieme del sontuoso calice artistico», mentre lo smalto sulla patena è incorniciato da un fregio «a filigrana e a nodi di gusto bizantino», «come l'ornamento analogo di tutto il calice».⁹ Sembra che la definizione di neo-bizantino dell'oreficeria si debba alla decorazione in filigrana, che costituisce l'elemento di maggior rilievo

dell'intero calice. Nonostante tale tipo di ornato sia ampiamente presente nell'opera, essa non è mai definita di stile bizantino, se non in relazione appunto alla filigrana: probabilmente quest'ultima era percepita come caratteristica dell'arte bizantina, al di là delle possibili declinazioni stilistiche che poteva assumere.

Anche altre oreficerie presenti alla stessa esposizione furono oggetto di una simile lettura: una croce del Pierret (fig. 4), ad esempio, donata a Leone XIII dal Comitato Italiano degli Ordini Equestri Pontificii, era definita dall'*Esposizione Vaticana illustrata* di disegno «tra il bizantino e l'ogivale del secolo XIV»

Viollet-le-Duc, si datano al 1854. La partecipazione di Poussielgue-Rusand alle mostre industriali contribuì in maniera decisiva al raggiungimento della fama: l'orafo fu difatti presente ad una serie di esposizioni, dapprima di carattere locale ed in seguito Universali, ottenendo riconoscimenti e successi. A Parigi nel 1855, ad esempio, ottenne una medaglia di prima classe per l'altare maggiore della chiesa di Saint-Martin-d'Ainay di Lione, realizzato in stile romanico su disegno dell'architetto Questel; nel 1878 disponeva già di uno dei maggiori spazi espositivi della mostra, mentre dieci anni più tardi, alla mostra vaticana, era insignito dell'ordine di San Gregorio. A partire dal 1857 inoltre, negli annuari commerciali parigini l'orefice vantava il titolo di «fabricant ne N. S. P. le Pape». Accanto ad un'attività contraddistinta da lavori di alto livello ed estremo virtuosismo, come il calice di Potosi, era presente una produzione di tipo industriale, dal carattere più seriale, destinata ad un pubblico allargato. Ciò trova conferma nei cataloghi commerciali della bottega, che ne illustravano l'ampia produzione: l'edizione del 1889 offriva ben 1.065 pezzi - escluse le possibili variazioni -, i cui elementi erano a loro volta intercambiabili. Per un'analisi della storia della bottega cfr. ALCOUFFE 1979, p. 188; BERTHOD 1986a, p. 33; BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER 1996, pp. 366-373.

8. Il calice attualmente fa parte del tesoro di San Pietro; secondo i periodici dell'epoca esso fu donato da Leone XIII al cardinale Rampolla, segretario di Stato del pontefice, pur venendo definito per importanza «un monumento storico»: probabilmente alla morte del prelado, «giustamente lieto ed altero» del munifico dono, rientrò nelle collezioni vaticane dietro lascito testamentario. U.F. 1888, p. 459; per l'attuale collocazione del calice nelle collezioni vaticane si vedano LIPINSKY 1950, p. 84; ORLANDO 1958, p. 81, tavv. 113, 116; BERTHOD, BLANCHARD 2001, p. 239.

9. La decorazione dell'opera è strettamente legata alla nazione di provenienza: sulla base del calice sono difatti presenti quattro medaglioni smaltati, rappresentanti la Crocifissione e gli stemmi del Papa, del vescovo di Potosi e del Messico, mentre il balaustro accoglie, sotto un'edicola a sesto acuto, san Luigi di Francia, patrono della diocesi messicana. Poussielgue-Rusand utilizzò gli smalti anche per l'ornamentazione della coppa, nella quale sono presenti quattro mandorle con le principali figure di devozione della cultura messicana: la Madonna di Guadalupe, san Filippo di Gesù «protomartire nel Messico», san Sebastiano da Apparizio ed il martire san Bartolomeo Gutierrez. Sul retro della patena è invece presente un grande tondo smaltato, rappresentante la cena di Emmaus. Cfr. U.F. 1888, p. 462.

(*Esposizione Vaticana* 1888, p. 138).¹⁰ Il gioiello presentava un fondo a mosaico bianco, sopra il quale correva una ricca decorazione in filigrana d'oro: due tecniche evidentemente associate all'epoca all'arte bizantina, il che spiega perché era considerata riferibile a tale stile. La presenza di numerose pietre preziose, una delle quali incisa con l'immagine del Volto Santo, avrà probabilmente favorito la definizione dell'opera come neobizantina, come l'indubbio virtuosismo tecnico di cui aveva dato sfoggio l'orefice.

Si è visto come l'attribuzione degli oggetti finora esaminati allo stile bizantino si dovesse alla presenza di elementi decorativi eseguiti con particolari tecniche, quali la filigrana e il mosaico. Tale tendenza è intimamente connessa alla definizione di arte bizantina che caratterizzava gli studi artistici dell'epoca: come ricostruito da Zucconi, si deve a Camillo Boito la visione sistematica dell'architettura tramite la scissione tra struttura e ornato, e l'arte bizantina è quella che meglio si presta a tale divisione (si veda ZUCCONI 2005, pp. 45-64). Giacomo Franco, successore di Boito sulla cattedra di Architettura presso l'Accademia di Brera, pose a sua volta in rilievo come l'architettura restasse sullo sfondo nella definizione stilistica del bizantino, che risulta caratterizzato soprattutto dalle sue parti accessorie, dunque dalla componente decorativa. Da questa provennero i numerosi elementi del repertorio ornamentale che caratterizzarono la produzione in stile delle arti decorative del secondo Ottocento, sfociando poi nel bagaglio stilistico di buona parte degli architetti legati all'*Art Nouveau*, specie nelle regioni dell'Italia nord-orientale (cfr. ZUCCONI 2005, p. 47). Secondo quest'interpretazione la ripresa dell'arte bizantina andrebbe quindi ricondotta alle «correnti pre-moderniste», e quindi al difuori del «solito contenitore storicista ed eclettico» (cfr. ZUCCONI 2005, pp. 47-48).

Boito aveva reso esplicita tale suddivisione nel 1881, con la pubblicazione di *Ornamenti di tutti gli stili*: la raccolta puntava a ricostruire una storia dell'arte tramite i soli riferimenti alle arti decorative, oltre a una serie di elementi architettonici, tutti isolabili dalla struttura dell'edificio di appartenenza.¹¹ Nonostante la penuria di illustrazioni dedicate all'arte bizantina - solamente 5 tavole su oltre 300 - viene ricreata una sequenza breve ma continua di particolari tratti da Costantinopoli, Venezia e Ravenna, senza però individuare «un percorso separabile da altri ambiti stilistici ad esso adiacenti», ovvero il romanico e il moresco (cfr. ZUCCONI 2005, p. 46).

Il processo diviene più chiaro grazie al volume *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani*, appendice dell'opera precedente, dove i disegni di molti tessuti e decorazioni parietali sembrano ispirarsi a elementi tipicamente bizantini, come animali stilizzati e motivi geometrici ricorrenti nella decorazione musiva (cfr. BOITO s.d.; ZUCCONI 2005, p. 47).

All'attenzione della critica ottocentesca per il mosaico si accompagnava una maggiore diffusione di sistemi decorativi che utilizzavano tale tecnica, realizzati da manifatture specializzate nate a Venezia verso la metà del secolo: si pensi alla nascita della ditta di Antonio Salviati o, qualche anno più tardi, a quella della Compagnia Venezia-Murano, segno di una nuova riconsiderazione generale delle arti decorative veneziane.¹²

Tale processo è da porsi in relazione con l'attenzione per la decorazione musiva della basilica di San Marco che si sviluppò in quel giro d'anni, anche grazie alle numerose polemiche legate ai restauri della chiesa, che portarono a un'ampia produzione di studi sull'edificio da parte di esperti di conclamata fama come il Ruskin, che iniziarono a considerare il mosaico la maggiore forma di espressione dell'arte bizantina.¹³

10. «Scultore cesellatore di molto merito», il Pierret si occupava soprattutto di oreficeria sacra, oltre ad essere, secondo la *Guida Monaci*, «Gioielliere di S. M. la Regina d'Italia». Tra le sue opere, il De Gubernatis ricorda una croce in argento e pietre preziose ed una coppa in argento cesellata con figure, molto ammirata ad un'esposizione torinese. Non si hanno ulteriori informazioni sulla sua attività, ma sembrerebbe che tra il 1888 ed il 1891 si sia ritirato dalla professione: l'edizione del 1891 della *Guida Monaci* riporta difatti il nome dell'orefice solo tra i possidenti, e risulta assente nella categoria degli orefici. MONACI 1886, p. 611; DE GUBERNATIS 1906, pp. 376-377.

11. Il volume fu concepito come allegato ad un'altra opera del Boito, *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento*, destinato a fornire i fondamenti. Cfr. BOITO 1881.

12. Su Antonio Salviati (1816-1890) e le vicende relative all'omonima ditta, DE GUBERNATIS 1906, p. 446; *Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, x, pp. 127-128; MARIACHER 1982, pp. 5-16; LEIFKES 1994, pp. 283-290; BOVA 2008, pp. 133-156. Per la Compagnia Venezia-Murano invece BAROVIER MENTASTI 1978; MARIACHER 1982, pp. 11-14; LEIFKES 1994, p. 287; BOVA 1997, p. 30; BOVA, 2008, p. 150.

13. Sull'argomento BULLEN 2003, pp. 119-131; SAVORRA 2005, pp. 65-76.

La diffusione di descrizioni e riproduzioni della città condusse all'associazione della tecnica musiva all'idea stessa di «bizantino veneziano», al punto da considerarla uno dei principali elementi di riconoscimento dell'arte lagunare, se non addirittura l'unico: il critico inglese, descrivendo l'interno della basilica marciana, riconosceva che la caratteristica fondamentale di San Marco è costituita dalla tecnica del mosaico, che contraddistinguerebbe la «grande scuola d'architettura» alla quale appartiene l'edificio (SAVORRA 2005, p. 65). Con il passare del tempo, l'attenzione si concentrò progressivamente sugli elementi più superficiali e decorativi dello stile, perdendo spesso di vista la componente architettonica o spaziale: come rilevato dal Mangone, l'aggettivo neobizantino era riferito con maggior frequenza a «splendenti mosaici dorati» che non «aggregazioni di spazi con cupole leggere e luminose» (MANGONE 2005, p. 12).

La tendenza a identificare l'arte bizantina con le composizioni musive non si limitò alla sola penisola italiana e a qualche critico straniero, ma si estese a tutta l'area europea: nel Regno Unito, per esempio, a seguito delle riflessioni ruskiniane, si registrò un ampio uso di mosaici, impiegati prevalentemente per decorazioni a tema religioso (BULLEN 2003, pp. 142-158; SAVORRA 2005, p. 67). In Francia invece la testimonianza più significativa è probabilmente costituita dall'Opéra di Parigi, per la quale Charles Garnier utilizzò largamente rivestimenti musivi, sostenendo la capacità di tale tecnica di lasciare «segni bizantini», nonostante il risultato formale non sia affatto ascrivibile a tale stile (SAVORRA 2005, p. 67).¹⁴

«Che vi paiono tempi da Basso Impero, questi?»: Bisanzio nella letteratura di fine Ottocento

Ampliando il discorso a un più vasto panorama artistico-letterario, è evidente come in ambito laico emergesse una differente idea del concetto di bizan-

tino, permeato da un'aura di decadenza: il binomio lusso e declino è d'altronde caro al D'Annunzio di fine Ottocento, massimo esponente del Decadentismo italiano, che sfruttò in più occasioni la moda degli stili storici per descrivere le abitazioni dei protagonisti dei suoi romanzi. La camera da letto di Andrea Sperelli, protagonista del romanzo *Il piacere*, pubblicato nel 1889 - in concomitanza con la massima fortuna del Neobizantino e del recupero del Medioevo -, è rappresentata dall'autore come un assemblamento di oggetti e tessuti ascrivibili all'arte medievale e al primo Rinascimento. Pur non definendo esplicitamente alcuna opera di gusto bizantino - anche se la descrizione non esclude questa possibilità -, D'Annunzio ricostruisce un interno tipico delle residenze dell'aristocrazia di fine Ottocento:

La stanza era religiosa, come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro. Il letto sorgeva sopra un rialzo di tre gradini, all'ombra d'un baldacchino di velluto controtagliato veneziano, del secolo XVI, con fondo di argento dorato e con ornamenti d'un color rosso sbiadito a rilievi d'oro riccio [...]. Un piccolo arazzo fiammingo, finissimo, intessuto d'oro di Cipro, raffigurante un'Annunciazione, copriva la testa del letto. Altri arazzi, con le armi gentilizie di casa Sperelli nell'ornato, coprivano le pareti, limitati alla parte superiore e alla parte inferiore da strisce in guisa di fregi su cui erano ricamate storie della vita di Maria Vergine e gesta di martiri, d'apostoli, di profeti [...]. Alcuni preziosi mobili di sacrestia, in legno scolpito, del secolo XV, compivano il pio addobbo, insieme con alcune maioliche di Luca della Robbia e con seggioloni ricoperti nella spalliera e nel piano da pezzi di dalmatiche raffiguranti i fatti della Creazione. Da per tutto poi, con un gusto pieno d'ingegnosità, erano adoperate a uso di ornamento e di comodo altre stoffe liturgiche: borse da calice, borse battesimali, copricalici, pianete, manipoli, stole, stoloni europei. Su la tavola del caminetto, come su la tavola di un altare, splendeva un gran trittico di Hans Memling, un'Adorazione dei Magi, mettendo nella stanza la radiosità di un capolavoro.¹⁵

14. Sulla diffusione del Neobizantino in Francia si rimanda a BULLEN 2003, pp. 54-105; KAMPOURI-VAMVOUKOU 2003, pp. 87-100.

15. Per la descrizione completa D'ANNUNZIO 1889, pp. 270-271. La stanza richiama da vicino una fotografia del poeta nello studio del villino Mammarella a Francavilla - dove risiedette negli anni novanta dell'Ottocento -, pubblicata nel catalogo della mostra fotografica del 1976 su D'Annunzio. La stanza è riccamente arredata con oggetti di diversi stili ed epoche: in primo piano sono posti alcuni tavolini di gusto neomoresco, sopra uno dei quali trovano posto una statuina orientale ed una colonna tortile sormontata da un putto; anche alcuni tessuti sono d'ispirazione esotica - il tappeto e le stoffe che ricoprono il divano - mentre sulle pareti campeggiano alcune stoffe antiche o in stile. Tra di esse si riconosce una tenda, probabilmente ispirata ai velluti veneziani, una pianeta con motivi floreali e la fascia di una veste liturgica con figurine non chiaramente leggibili, probabilmente santi, racchiusa entro una cornice. Si veda *D'Annunzio nella sua epoca* 1976, foto 73.

La concezione dell'epoca bizantina come fase di lusso e decadenza è ribadita da altri personaggi di spicco del panorama intellettuale della capitale: nel giugno del 1881 a Roma veniva pubblicato il primo numero di una nuova rivista letteraria, intitolata significativamente «Cronaca Bizantina». Ne curava l'edizione il giovane Angelo Sommaruga, già noto per la direzione di periodici milanesi come la «Rivista Paglierina», il «Brougham» e «La farfalla», edito dapprima a Cagliari dal 1876 al 1877 e in seguito, dal 1877 al 1878, a Milano; quest'ultima pubblicazione, la cui testata era disegnata da Tranquillo Cremona, riuniva molti scrittori giovani che andavano affermandosi, e prestavano la loro collaborazione a titolo gratuito, come Cletto Arrighi.¹⁶

Dopo la fine delle testate milanesi l'editore decise di fondare a Roma una nuova casa editrice, che avesse come base un grande giornale letterario; per la realizzazione del progetto fu fondamentale la collaborazione di Giosuè Carducci, che prese a benvolere il giovane Sommaruga, offrendogli la sua amicizia, oltre al suo appoggio.¹⁷ Alla base della partecipazione del poeta alla «Cronaca» vi era probabilmente, oltre che l'apprezzamento per «l'alacrità giovanile e quasi goliardica» proprie dell'editore, il desiderio di ampliare il pubblico della propria saggistica rispetto a quello di stretto ambito universitario; effettivamente i pezzi del Carducci presentati sul periodico riscossero un notevole successo, al punto che alcuni lettori richiesero la pubblicazione di un ritratto del poeta sul giornale (CHIARENZA 1975, p. 18).

Il suo sostegno servì a convincere molti autori di spicco - come Matilde Serao e Olindo Guerrini - a lavorare per la rivista, che ottenne la definitiva consacrazione con la pubblicazione di *Eterno femmineo regale* del Carducci nel primo numero del 1882 (NOJA 2009, pp. 35-36).

Considerato l'apporto decisivo del poeta maremmano alla realizzazione e alla fortuna della testata, il titolo del periodico sarà da leggersi come una sorta di omaggio al Carducci. Il frontespizio del periodico riportava difatti una coppia di versi, tratti da *Per Vincenzo Caldesi* (1871): «Impronta Italia domandava Roma | Bisanzio essi le han dato».¹⁸

Il riferimento a Bisanzio come un'epoca di decadenza è rafforzato dall'editoriale del primo numero di «Cronaca Bizantina», nel quale la direzione ironizza sul titolo della rivista, priva di qualsivoglia rimando all'età bizantina:

[il nostro titolo] non ha nulla a che fare con l'argomento. È risaputo che Bisanzio da più di quindici secoli si chiama Costantinopoli;

che a Costantinopoli, ora, c'è il padiscià, mentre - per nostra immeritata fortuna - qui a Roma c'è sempre il papa, vicario volontariamente invisibile di quel dio che tutti vede;

che i successori di Niceforo non hanno niente, ma quel che si dice niente di comune co' discendenti di Bertoldo - e tanto - di Bertoldino;

e che, infine, gli eunuchi di Basilio e di Michel Paflagonico non possono, secondo ogni probabilità, aver fatto razza.

Perciò, mancando assolutamente l'analogia di tempo e di luogo, *honny soit* chi cerchi nella copertina di questa CRONACA l'allusione, o la trovi magariiddio nel testo!

Che vi paiono tempi da Basso Impero, questi? [CHIARENZA 1975, p. 28].

È evidente la vena polemica che attraversa il brano, che paragona la capitale a Bisanzio per la dissolutezza che la caratterizzava; tale linea di pensiero non era del tutto nuova al panorama letterario italiano, i versi del Carducci riportati sul periodico indicano la condanna, da parte del poeta, della coeva situazione nella capitale. «Scioperata, dissoluta, elegante e corrotta come una novella Bisanzio»: questo il giudizio, secondo Chiarenza, che il Carducci aveva della città di Roma, che indubbiamente forniva un'immagine poco lusinghiera dell'età bizantina (CHIARENZA 1975, p. 10).

Si può supporre con una certa sicurezza che tale opinione fosse condivisa dall'intera redazione, per la quale il termine bizantino dipingeva scenari di splendori e mollezze, caratteristici della sensibilità decadentista. E non è un caso che proprio D'Annunzio, uno dei massimi esponenti del Decadentismo, approdasse a «Cronaca Bizantina» appena diciottenne, vantando già la pubblicazione del suo romanzo d'esordio, *Primo Vere*;¹⁹ d'altro canto se-

16. Per le pubblicazioni curate dal Sommaruga, nonché per un suo profilo biografico, si veda NOJA 2009, pp. 35-42. Un inquadramento generale delle riviste letterarie del secondo Ottocento in Italia è dato da CHIARENZA 1975, pp. 9-11.

17. Sul rapporto tra Carducci e Sommaruga NOJA 2009, pp. 35-37.

18. Per una riproduzione del frontespizio della rivista si rimanda a CHIARENZA 1975, pp. 16-17.

19. Il volume fu in realtà stampato a spese del padre. Sul rapporto tra il Sommaruga e D'Annunzio NOJA 2009, pp. 37-40.

condo Chiarenza lo stesso Sommaruga sarebbe stato animato da «quegli spiriti insoddisfatti e febbrili» propri in seguito degli scrittori decadenti, «primo fra tutti il D'Annunzio» (CHIARENZA 1975, p. 10).

La componente storico-artistica

Come si è visto in precedenza, dal punto di vista storico-artistico vi era una differente concezione e percezione dell'epoca bizantina rispetto all'ambito letterario. Zucconi rileva difatti come alla modestia dei risultati artistici si contrapponesse una certa ricchezza di spunti teorici, riconducibili in gran parte alle figure di Pietro Selvatico e Camillo Boito: a partite dagli anni quaranta dell'Ottocento maestro e allievo iniziarono difatti a ragionare intorno ai monumenti veneziani e al loro significato nel passaggio dall'antichità al Medioevo, oltre che sui possibili nessi tra l'Occidente latino e l'arte orientale (cfr. ZUCCONI 2005, pp. 45-46).²⁰ Grazie ai loro studi la produzione artistica d'età bizantina si delineò con maggior precisione: in particolare si deve al Selvatico l'individuazione di una corretta collocazione temporale e il riconoscimento del ruolo fondamentale che svolse come fase di transizione nel passaggio dal tardoantico al gotico (ZUCCONI 2005, p. 46).²¹

Ciò emerge con particolare evidenza dalle guide delle città di Padova e Venezia da lui redatte tra la metà del secolo e la fine degli anni sessanta, dove l'autore mostra di possedere una conoscenza approfondita dell'arte bizantina, sia relativamente alla sua scansione temporale che per i riferimenti stilistici che la caratterizzano. Nel volume dedicato alla città patavina, ad esempio, descrivendo Palazzo Onesti si sofferma su alcuni capitelli, definiti di «*stile arabo*» (corsivo dell'autore): questi, così come gli archi a essi sovrapposti, richiamerebbero, secondo il Selvatico, «lo stile bisantino nel XI e XII secolo» (SELVATICO 1869, pp. 244-245).²² A sostegno di tale ipotesi, essi sono confrontati con altri esempi locali ascrivibili all'arte bizantina: presso la basilica di San Marco «se ne vedono quasi eguali», e pure i due capitelli che «reggono il muro che sostiene

il catino dell'abside» della chiesa di Santa Sofia a Padova sono stilisticamente affini (SELVATICO 1869, pp. 244-245).

L'attenzione all'architettura bizantina in tutte le sue declinazioni è ulteriormente provata dalla descrizione della basilica del Santo, indicata come «un misto di lombardo, di toscano, di archiacuto e di bisantino»; si tratterebbe, secondo l'autore, di uno stile di transizione, «quale veramente prendeva piede nell'alta Italia verso la metà del secolo XIII». Lo studio dell'edificio è approfondito inoltre dall'analisi stilistica delle diverse componenti architettoniche, una parte delle quali è ascritta al gusto «bisantino misto all'arabo»: le cupole, «il ballatojo sopra la loggia», i capitelli «a fiori ed a colombe» che reggono gli archi di questa, e le arcatelle del campanile presenterebbero difatti elementi tipici del bizantino (SELVATICO 1869, pp. 38-39). Anche alcuni arredi all'interno della basilica sono ricondotti dal Selvatico a questo periodo, come il pulpito, che ha «qualcosa di bizantino ne' suoi ornamenti e nelle sue forme», a eccezione di un'aggiunta seicentesca, definita dallo studioso un «orrido parto» (SELVATICO 1869, p. 81).

La guida veneziana fornisce un'ulteriore conferma circa la corretta percezione dell'arte bizantina che caratterizzava la preparazione del Selvatico; particolare rilievo assume, tra i vari passi, quello dedicato al tesoro di San Marco, dove l'autore cita una serie di oreficerie di diversa collocazione cronologica, comprendendo ovviamente alcune opere bizantine (SELVATICO 1852, pp. 28-31). In questo caso il Selvatico non si limita, come altri studiosi ottocenteschi - si veda la guida dello Zanotto²³ - a indicare genericamente lo stile di riferimento, ma riporta anche l'arco cronologico cui esse appartenevano, solitamente specificando i secoli; in linea di massima la datazione era compresa tra il VII e l'XI secolo, indicando quindi un periodo più che plausibile anche per la critica più recente (cfr. SELVATICO 1852, pp. 28-31).

A differenza del Selvatico, secondo l'interpretazione del Boito lo stile bizantino - in particolare nella

20. Per il rapporto tra Boito ed il Selvatico si veda ZUCCONI 1997, pp. 47-94; SERENA 2002, pp. 69-78.

21. Su Pietro Selvatico BERNABEI 1974; BERNABEI 1980.

22. Sulla produzione letteraria del Selvatico, con particolare attenzione alle guide, si veda BERNABEI 1974, pp. 31-52.

23. Nella *Nuovissima guida di Venezia* l'autore elenca una serie di oggetti facenti parte del tesoro di San Marco, ma spesso indica solamente lo stile con il quale essi sono stati eseguiti, senza fornire un'ulteriore datazione. Cfr. ZANOTTO 1863, pp. 58-78.

sua accezione lagunare - costituiva una declinazione locale di un fenomeno di più vasta portata, quello dell'arte romanica. Nel volume *Architettura del Medioevo in Italia*, il critico dedica un capitolo alla cosiddetta «architettura veneziana», prendendo spunto dalle polemiche sui restauri della basilica di San Marco per fornire un quadro approfondito della chiesa e della relativa decorazione. Nell'*excursus* delle vicende storiche e costruttive dell'edificio, il Boito non esita a definire «l'organismo esterno del tempio» non bizantino, bensì «lombardo», sostenendo che nel fornire all'edificio lo stile bizantino che lo contraddistingue furono determinanti le aggiunte successive, fatte dai dogi per «l'amore nuovo della sontuosità», «il crescente bisogno degli sfarzi orientali» (BOITO 1880, pp. 310-311). Si ripropone così la divisione dell'architettura fra struttura e ornato, che il Boito rende esplicita nelle tavole poste a corredo del testo in questione, dove la basilica è riprodotta nella sua scarna essenzialità, priva di ogni apparato decorativo.²⁴

Al tempo stesso riconosce il valore dell'arte bizantina come incontro fra la tradizione artistica orientale e quella occidentale, entrambe sorte dall'architettura romana: sebbene l'influenza della prima - «la sorella maggiore», in quanto più antica - sulla seconda sia stata passeggera, ne è comunque rimasta traccia, sia nell'«organismo» - cioè la struttura - che nel «simbolismo», ossia la decorazione (BOITO 1880, p. XVI).²⁵ Se per il primo aspetto l'architettura occidentale ha tratto spunto solamente dalla cupola, per la componente esornativa ha invece derivato «qualcosa di geometrico, qualcosa di ornamentale» e, soprattutto, «i mosaici» (BOITO 1880, p. XVI).

Lo studioso dedica inoltre all'arte bizantina alcune tavole nelle raccolte *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani* e negli *Ornamenti di tutti gli stili*, in seguito ripubblicato in versione economica come *Ornamenti di diversi stili*.²⁶ Avendo già esaminato queste pubblicazioni nei paragrafi precedenti, si rimanda a essi per la relativa trattazione, limitandosi a ricordare qui come le illustrazioni relative all'arte bizantina formassero una sorta di geogra-

fia dello stile, che si estendeva da Costantinopoli a Ravenna, passando naturalmente per Venezia (si veda ZUCCONI 2005, p. 46). Questa lingua comune sarà definita da Giuseppe Gerola, all'inizio del Novecento, «deutero bizantina, ossia del secondo tempo», in quanto interessava, secondo lo studioso, un arco cronologico abbastanza vasto, giungendo fino al periodo che per le altre regioni corrisponde al «prelombardo e talora anche al romanico» (GEROLA s.d., pp. XIX-XX).²⁷ Caratteristica fondamentale dello stile in questione era il confronto tra i «canoni romani» delle basiliche pagane, le suggestioni locali e i «nuovi suggerimenti dell'Oriente», adattando ogni elemento alle necessità pratiche: «mancassero pure di bel nuovo i marmi per le colonne, li si poteva sostituire coi pilastri di muratura; difettassero pure le vetrate per le finestre, bastava convertirle in strette feritoie strombate; venisse meno ogni possibilità di ornato, trionfava la risorsa delle lesene allacciate da archetti pensili e la decorazione dei cotti geometrici e policromati», ma «l'essenza della basilica non mutava» (GEROLA s.d., pp. XIX-XX). Grazie alla sua adattabilità l'architettura «deutero bizantina» riusciva così a colmare un periodo caratterizzato, nelle aree vicine, dall'inazione o dalla ricerca «a tentoni» di «iniziative nuove», restando fedele ai modelli tardo-antichi (GEROLA s.d., p. XIX).²⁸

Sebbene il fenomeno venga ascritto dallo studioso alla sola Ravenna e ai territori circostanti, è evidente che i tratti specifici di questo stile siano comuni in realtà all'intero bacino veneto-padano, come già rilevato da Zucconi; probabilmente il riferimento esclusivo all'area ravennate si deve al tipo di pubblicazione del Gerola, incentrata sulla città in questione e i suoi monumenti (cfr. ZUCCONI 2005, p. 47).

In realtà l'interpretazione del bizantino assume caratteri diversi nel Gerola rispetto a quanto sostenuto in precedenza dal Boito: se per quest'ultimo la definizione stessa dello stile era data da una serie di elementi accessori, come la decorazione musiva, l'altro studioso focalizzava l'attenzione sulla struttura delle basiliche, rimasta invariata dall'età tardo-antica (si vedano BOITO 1880, p. 311; GEROLA s.d.,

24. Per le riproduzioni in questione si vedano BOITO 1880, pp. 311-313; ZUCCONI 2005, p. 46.

25. Per la distinzione tra organismo e simbolismo si vedano pp. X-XII.

26. Si tratta di una riedizione del volume precedente, completamente esaurito, con un minor numero di tavole - 108 invece di più di 300 - e ad un prezzo inferiore. Cfr. BOITO s.d.; BOITO 1881; BOITO 1895.

27. Si veda anche GEROLA 1930, pp. 3-16. Per un profilo biografico di Giuseppe Gerola si rimanda a CHINI 1995, pp. XIII-XXI.

28. Si vedano inoltre CURUNI, DONATI 1988, pp. 15-36; CURUNI 1988, pp. 37-108; CURUNI 2009, pp. 309-327.

pp. XIX-XX). Entrambi rilevavano comunque l'arcaismo degli edifici rispetto all'ornato, osservando come, nel corso del tempo, a un'architettura ancora legata ai modelli romani si sovrapponevano motivi decorativi di diverso tipo in continua evoluzione, dal mosaico alle lesene e gli archetti pensili.

Al di là di eventuali differenze di interpretazione rispetto al Boito, gli scritti del Gerola dimostrano che il rinnovato interesse per l'arte bizantina non si limitava solo alla laguna veneziana, ma nel tempo si era esteso fino a comprendere la città romagnola, uno dei principali centri dell'arte musiva di epoca bizantina. Tale tendenza si era già manifestata nel corso del secondo Ottocento, con la nascita del Museo Civico Bizantino di Ravenna, fortemente voluto e fondato dallo scultore Enrico Pazzi negli anni ottanta dell'Ottocento.²⁹ Come ricostruito da Paccassoni, prima dell'arrivo di Corrado Ricci la città era ai margini della scena culturale nazionale, mentre il suo patrimonio artistico era «nascosto agli sguardi del forestiere, inosservato all'istesso cittadino».³⁰ La situazione rimase immutata fino al 1877, quando il Pazzi ritornò alla sua città natale e, sulla scorta dei musei fiorentini – si pensi al neonato «Museo Nazionale» – ed europei, propose di allestirne uno dedicato al glorioso passato ravennate, con particolare attenzione all'epoca bizantina, «che in nessuna altra città si può studiare, se non fra noi: perché noi qui avemmo la fede degli imperatori d'Oriente, i loro palazzi, le più insigni basiliche» (PACCASSONI 2002, p. 316).³¹ Il desiderio di valorizzare il retaggio bizantino era dunque intimamente connesso all'anima cittadina, e alla rivalutazione della stessa in continuità con il proprio glorioso passato, legame sentito così intimamente da parte della popolazione che i reperti bizantini furono raccolti nel museo grazie al concorso delle famiglie nobili di Ravenna.³²

Il museo, diretto da Enrico Pazzi dal 1884 al 1898, e affidato in seguito al giovane Corrado Ricci, non costituisce un caso isolato dell'interessamento dello scultore al patrimonio artistico locale: un recente studio della Pesando ha ricostruito le vicende della Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale, esaminando anche le vicende riguardanti l'ideazione di un volume destinato alle scuole d'arte applicata, ispirato ai modelli francesi e inglesi dell'epoca, progetto che vide la partecipazione di numerosi intellettuali e artisti italiani, tra i quali Enrico Pazzi.³³ Per la realizzazione di tale testo la Commissione – composta da figure di primo piano nel panorama culturale nazionale come Camillo Boito, Gaetano Filangieri e Baldasare Odescalchi – affidò a un gruppo di esperti una prima selezione di opere regionali che attestassero lo sviluppo dell'arte italiana dall'età classica al XVI secolo, per ricavare una documentazione di base da cui partire.³⁴ Se si rimanda alla pubblicazione della Pesando per le vicende legate alla raccolta del materiale figurativo e ai canoni che guidarono le scelte dei personaggi interpellati, particolare rilievo assumono per il presente studio le osservazioni fatte dallo scultore ravennate circa i criteri proposti dalla *Commissione* per l'individuazione delle opere locali. Il Pazzi lamentava difatti l'assenza di cinque secoli di storia, compresi tra la caduta dell'Impero romano e il principio del Medioevo, che costituiscono «uno speciale periodo storico che può dirsi Bizantino»: la trattazione di tale periodo è di fondamentale importanza per la storia dell'arte italiana, per non darne «un concetto falso e incompleto», ma le tavole del volume destinate a esso erano solo cinque, non ritenute sufficienti dall'artista (Lettera del Pazzi al ministro Grimaldi, pubblicata in parte nel volume della Pesando: PESANDO 2009, p. 112).

29. Sullo scultore Enrico Pazzi (1818-1899) e le vicende del Museo Civico si vedano DE GUBERNATIS 1906, pp. 361-362; TORRESI 1994, pp. 33-39; TORRESI, 1999, pp. 31-35; PACCASSONI 2002, pp. 315-344; PACCASSONI 2005, pp. 53-62; PESANDO 2009, pp. 112-113 n.

30. L'espressione è tratta da un manoscritto del Pazzi, del quale la Paccassoni pubblica alcuni stralci. Cfr. PACCASSONI 2002, pp. 316-317.

31. Si veda inoltre BAROCCHI, GAETA BERTELÁ 1985, pp. 211-378.

32. Il legame con la città si perde, quantomeno nel nome, nel 1885, quando il ministero della Pubblica Istruzione si accorda con il sindaco di Ravenna per l'istituzione di un Museo Nazionale, dedicato alle testimonianze artistiche locali. Cfr. PACCASSONI 2002, pp. 320-321; PESANDO 2009, pp. 112-113 n.

33. Per le vicende legate alla pubblicazione del testo si veda PESANDO 2009, pp. 99-200.

34. Il progetto comprendeva anche la formazione di alcune gipsoteche presso le Scuole d'arte applicata, basate a loro volta su modelli storici. PESANDO 2009, pp. 121-200

La lettera contenente tali osservazioni è datata 5 agosto 1885, a ridosso dunque della nomina dello scultore a direttore del museo ravennate, e costituisce un'ulteriore prova del suo interessamento alla rivalutazione del patrimonio artistico locale, oltre a confermare l'aggiornamento delle posizioni dello scultore all'interno del dibattito ottocentesco sull'argomento (cfr. PESANDO 2009, 2009, p. 112 n.). D'altro canto la formazione culturale del Pazzi si svolse in parte all'Accademia di Belle Arti ravennate, ma anche presso lo scultore Giovanni Duprè a Firenze, dove risiedette fino al 1877, quando rientrò nella sua città natale (PACCASSONI 2002, p. 319; PESANDO 2009, pp. 112-113 n.). Il lungo soggiorno fiorentino portò l'artista a confrontarsi con alcune iniziative pubbliche di indubbio rilievo: nel 1865, ad esempio, in occasione delle celebrazioni per il centenario dantesco, eseguì quello che può essere considerato il suo monumento più celebre, il *Dante* posto in piazza Santa Croce, opera che indubbiamente contribuì in modo determinante al rafforzarsi del suo prestigio, mentre a pochi anni più tardi (1870-1882) si data la statua del Savonarola, realizzata sempre per la città di Firenze.³⁵ A conferma della fama di cui godeva presso il centro toscano si ricorda che una decina d'anni dopo il suo rientro a Ravenna, nel 1888, fu convocato come membro della commissione nel concorso per le due porte minori in bronzo del Duomo di Firenze, accanto a figure di spicco quali Camillo Boito e Giuseppe Bertini (cfr. TORRESI 1994, p. 33).

La partecipazione a commissioni artistiche e la collaborazione con la Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale indicano dunque il Pazzi come un personaggio aggiornato rispetto al coevo dibattito artistico, come provato anche dall'istituzione del museo bizantino. L'idea di una raccolta delle testimonianze locali dell'arte del passato costituisce difatti una novità a livello nazionale, che andava affermandosi proprio in quegli anni, come già nel caso del Museo del Bargello; tuttavia è la prima volta

che si pensa di basarsi esclusivamente sulle testimonianze d'epoca bizantina, giungendo a riferirsi a essa perfino nel nome del museo. Indubbiamente la città di Ravenna era fortemente caratterizzata in senso bizantino, ma se si guarda a un altro centro fondamentale per l'arte bizantina quale Venezia si può notare come non si fosse tentato un esperimento analogo, nonostante le numerose testimonianze artistiche di tale stile, in quanto non esclusive come a Ravenna.

Il Neobizantino come espressione di valori religiosi

Le interpretazioni dell'arte bizantina e del suo *revival* ottocentesco presentate finora sono tutte riconducibili principalmente a un'ottica prettamente laica, ma in ambito religioso questo stile si carica di altre connotazioni simboliche. Le esposizioni romane del 1870 e del 1888 furono difatti caratterizzate da una diffusa presenza di oggetti definiti di gusto bizantino, o addirittura – soprattutto nella rassegna del 1870 – decorati con «musaici bisantini» (cfr. *Catalogo* 1870, p. 121).³⁶

Non è possibile avere una conoscenza dettagliata delle opere presenti alle mostre di arte sacra, poiché molti oggetti sono privi di documentazione visiva; ma secondo i cataloghi ufficiali, buona parte di essi era caratterizzata da una decorazione musiva neobizantina, che sembra costituire l'elemento più rappresentativo dal punto di vista stilistico, anche quando non era presente un nesso con le altre parti dell'opera. Purtroppo mancano sufficienti testimonianze figurative per comprendere se tutti i pezzi esposti fossero realmente definibili bizantini, ma è sufficiente il caso del servizio liturgico da messa realizzato dall'orefice lionese Armand-Calliat (figg. 5-7) per dimostrare il contrario.³⁷

L'argentiere partecipò a entrambe le esposizioni con numerose opere, su cui si incentrano alcuni articoli della stampa dell'epoca, le cui descrizioni

35. Sull'argomento si vedano TORRESI 1999, pp. 32-33; PACCASSONI 2002, p. 315 n.; PACCASSONI 2005, pp. 53-62.

36. Sulle mostre vaticane del 1870 e del 1888 si vedano FEDELI BERNARDINI 2006, pp. 197-212; NEBBIA 2012.

37. Secondo il Berthod il servizio sarebbe stato realizzato prima dell'Esposizione Vaticana, e donato al pontefice solo in seguito, nel 1876; lo stemma presente sulla brocca sarebbe stato aggiunto in seguito, al momento della donazione del corredo. Anche Orsini ipotizza una data di arrivo del corredo nelle collezioni pontificie più tarda rispetto all'esposizione romana, attribuendo il dono al marchese d'Aubigny Uberherru di Mainlins. In effetti le fonti ottocentesche non fanno alcun riferimento alla donazione, il servizio liturgico potrebbe essere stato esposto a Roma ed in seguito donato a Pio IX. Il corredo è attualmente conservato presso la Sacrestia Papale. Cfr. *Esposizione Romana* 1870, pp. 118-119; BERTHOD 1986b; BERTHOD 1994, pp. 95-114; ORSINI 1998, pp. 158-159 e tavv. XX-XXVI; PELLEGRINI 2007a, p. 54. Sulla bottega di Thomas-Joseph Armand-Calliat (1822-1901) si rimanda a BERTHOD 1986a, pp. 23-25; BERTHOD 1994, pp. 95-97.



Fig. 5. T.J. ARMAND-CALLIAT, Servizio liturgico - pisside, Roma, Sacrestia Papale.

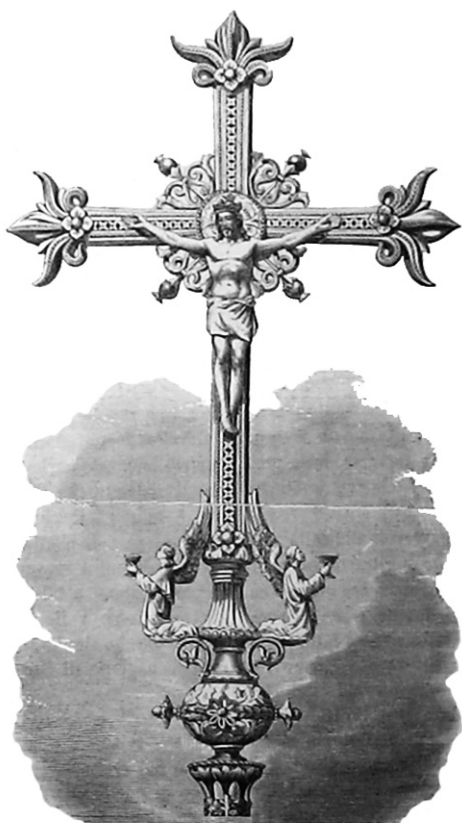


Fig. 7. T.J. ARMAND-CALLIAT, croce processionale, Roma, Sacrestia Papale.

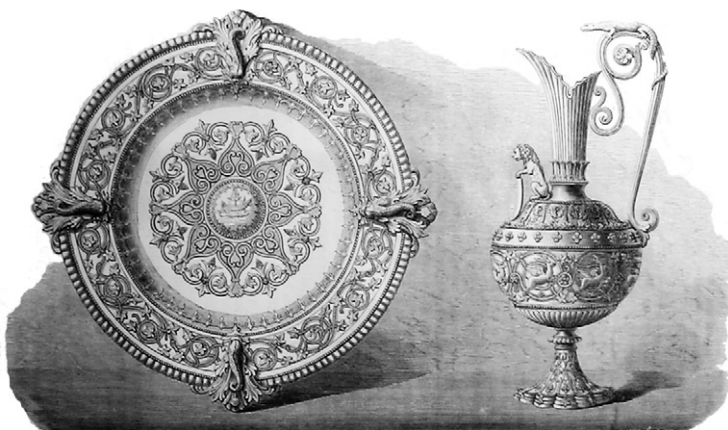


Fig. 6. T.J. ARMAND-CALLIAT, Servizio liturgico - brocca, Roma, Sacrestia Papale.

pongono spesso in rilievo la presenza di caratteri medievali, o anche - ma non in opposizione a essi - bizantini, come nel caso del ciborio e della brocca. Esse sarebbero ascrivibili allo stile bizantino, « assai diverso » però « dalle forme già note che porge l'arte del medio evo, di che non è a dirsi che l'autore abbia preso ad imitare, ma fornite opere del tutto originali », mentre la croce fu definita « alla maniera del secolo XIII » pur basandosi su un progetto dell'architetto Pierre Bossan; l'articolista rileva al tempo stesso che « ritraendo lo stile bizantino non volse l'animo ad imitare alcuna opera antica, ma procacciò di essere al tutto originale » (*Esposizione Romana 1870*, p. 68, pp. 118-119).³⁸

Leoreficerie di Armand-Calliat sono stilisticamente lontane dai modelli antichi: il riferimento all'arte bizantina sembra più che altro volto a sancire una maggiore carica religioso-simbolica all'oggetto, come dimostra l'affermazione contenuta nel *Giornale illustrato* a proposito della pisside, che sostiene esplicitamente come « queste forme bizantine rivelano una iconografia assolutamente cristiana, e liturgica e presentano una unità mirabile » (*Esposizione Romana 1870*, p. 119).³⁹ Il concetto di bizantino è

38. Su Pierre Bossan e la sua collaborazione con Armand-Calliat si veda BERTHOD 1986a; HARDOUIN-FUGIER 1986, pp. 17-22.

39. Il servizio liturgico era difatti caratterizzato da una complessa iconografia: le figure che decorano il ciborio si richiamerebbero direttamente all'Eucarestia - l'Agnello mistico e le spighe di grano - ed ai pericoli a cui è sottoposta la fede - i draghi « nemici delle colombe » ritratte sul piede -, mentre nella brocca sono numerosi i richiami



Fig. 8. Istituto San Lorenzo, scrittoio, ubicazione ignota, 1888.

dunque caratterizzato da una connotazione religiosa, che va al di là delle articolazioni stilistiche e formali.

Un discorso analogo si può fare per parte delle opere presenti all'Esposizione Mondiale del 1888, come lo scrittoio donato dalla diocesi di Aversa e realizzato dall'Istituto Artistico di San Lorenzo della città, sotto la direzione di Angelo Grossi (tav. 8): definito dalle fonti di «puro stile bizantino», la sua decorazione si basava in realtà sulle medaglie emesse annualmente dal Vaticano (*Esposizione Mondiale Vaticana* 1888, p. 133).⁴⁰

Nella parte anteriore dello scrittoio è difatti riprodotta «la pagina più gloriosa del Pontificato di Leone XIII», la pacificazione della contesa tra Germania e Spagna intorno alle Isole Caroline, rappresentata sulla medaglia del 1887, mentre sulla parte superiore dello scrittoio, sorretta da due colonne tortili, sono presenti le riproduzioni in legno di altre otto medaglie papali, relative a imprese di Leone XIII.⁴¹ I lati del tavolo erano invece contraddistinti dalle

sculture di Alfano, rappresentanti quattro Dottori della Chiesa.⁴²

Il riferimento al gusto bizantino sembrerebbe quindi privo di fondamento, al di là di un certo Neomedievalismo presente nelle arcate trilobate della parte inferiore del tavolo, eppure tutte le fonti ascrivono la cattedra a tale stile. L'unica ipotesi plausibile è data dalla seguente spiegazione, riportata nell'*Album dell'Esposizione Vaticana*: «il perché [il riferimento ai medaglioni papali] il dono non assume solo il carattere di artistico, ma di storico ancora» (*Album* 1888, p. 98). Sebbene i due elementi non siano direttamente messi in relazione dall'autore, sembrerebbe che la definizione di bizantino, assolutamente arbitraria dal punto di vista formale, contribuisse a dare maggior solennità all'oggetto, costituendo un rimando a una tradizione artistica considerata all'epoca particolarmente religiosa, che forniva all'opera maggior solennità, rendendola degna di essere ricordata e storicizzata.

all'acqua, ovviamente intesa in senso evangelico come fonte di vita. I delfini sul bordo del piatto simboleggerebbero i primi cristiani, i pesci e la nave - raffigurata sul fondo di esso - rispettivamente Cristo e la Chiesa, oltre al motivo del cervo in cerca d'acqua, di ispirazione veterotestamentaria. La lucertola infine simboleggerebbe, a causa del suo cambio di pelle, il rinnovamento, la rinascita, intesa ovviamente in senso cristiano. Il Berthod ipotizza inoltre la presenza di una tematica apocalittica, che percorrerebbe tutto il servizio liturgico, e troverebbe nel ciborio l'espressione più completa, con l'Agnello mistico a presiedere il Giudizio finale, accompagnato dalle aquile e dagli angeli a guardia dei draghi, simbolo del Male. Per le letture iconografiche del corredo si veda *L'Esposizione romana* 1870, p. 68 e pp. 118-119; BERTHOD 1986b, pp. 44-45; BERTHOD 1994, pp. 98-100.

40. Su Vincenzo Alfano, allievo di Domenico Morelli e Filippo Palizzi presso l'Accademia di Napoli, si veda VON MACH 1907, p. 277. Per le medaglie annuali emesse dal Vaticano si veda BARTOLOTTI 1967.

41. Per una descrizione puntuale delle scene, *Esposizione Mondiale Vaticana* 1888, pp. 133-134. Sulle relative medaglie si veda BARTOLOTTI 1967, pp. 303-310.

42. «atteggiati a sacra maestà stanno ai lati del mobile quattro dei grandi Dottori della Chiesa, Agostino, Ambrogio, Tommaso, Bonaventura [...]». *Esposizione Mondiale Vaticana* 1888, pp. 133-134.

È evidente dunque che l'arte bizantina era caratterizzata, nelle Esposizioni Vaticane, da una visione prettamente religiosa, intrisa di purismo cristiano.

Tale lettura è da inserirsi in un quadro più ampio di propaganda religiosa, portata avanti da Pio IX a seguito degli eventi storici che, a partire dalla metà dell'Ottocento, ridussero il potere temporale del papato: senza voler ripercorrere le vicende dello Stato Pontificio in relazione al Risorgimento italiano, si ricorda che durante il pontificato di Pio IX Roma entrò a far parte del neonato Regno d'Italia, riducendo di fatto la figura del Papa, che non esitò a dichiararsi prigioniero politico, a una dimensione puramente religiosa (MARTINA 1990, pp. 89-93).

Il processo fu inoltre accompagnato da una serie di riforme volte a una maggior laicità dello Stato, di cui si fece promotore il governo italiano, che naturalmente non erano ben viste da Pio IX (MARTINA 1990, pp. 89-93).

Il pontefice reagì in diversi modi: oltre a impedire la partecipazione dei cattolici italiani alla vita politica con il *Non expedit*, dando origine a una frattura con lo Stato che solo i Patti Lateranensi avrebbero del tutto sanato, accentuò il proprio ruolo di vittima, giungendo a definirsi l'ultimo martire della cristianità.⁴³ Tale mito era già stato abbozzato dal papa a ridosso dei moti del 1848, per poi rafforzarsi progressivamente nel corso degli anni sessanta dell'Ottocento: secondo questa interpretazione Pio IX era il simbolo della forza morale contro «la forza bruta» - il nascente Regno d'Italia -, colui che, disarmato, difendeva i fedeli da «intere armate accampate contro di essa» (MARTINA 1990, pp. 56 sgg.). Dalla sopravvivenza del potere temporale della Chiesa dipendeva difatti, secondo le convinzioni diffuse in alcuni ambienti romani tra il 1860 e il 1870, il futuro del cristianesimo, e il magistero spirituale del pontefice; inoltre il Papa non intendeva interrompere la tradizione legata alla donazione di Costantino, che sanciva di fatto la nascita del potere secolare della Chiesa.⁴⁴ Questa posizione, condivisa dagli studiosi cattolici più tradizionalisti, che sostenevano l'autenticità del documento, portò progressivamente all'esaltazione della figura di Costantino, che divenne

una sorta di icona dei valori della cristianità: il papa favorì a tal fine, nei lavori di archeologia sacra e nelle pubblicazioni, la ricerca delle supposte fondazioni dell'imperatore, e degli stilemi a esse corrispondenti (PASTORINO 2000, p. 62). Particolarmente utile a questo scopo era il richiamo ai «valori di purezza e di autentica fede» del primo cristianesimo, con conseguente apprezzamento per le testimonianze storico-artistiche dell'epoca (PASTORINO 2000, pp. 61-62).

Come ricostruito da Armanda e Laura Pastorino, dal 1850 la politica artistica del pontefice mirava difatti alla creazione del consenso culturale e spirituale dei credenti, cercando di arginare i mutamenti politici tramite l'esaltazione dei valori religiosi e il richiamo alla tradizione cattolica (PASTORINO 2000, p. 61). La motivazione religiosa veniva inoltre utilizzata a difesa dagli attacchi anticlericali e per condannare i moti risorgimentali, in concomitanza con l'affermazione sempre più energica dell'infallibilità papale, esplicitata nel dogma dell'Immacolata Concezione del 1854 (cfr. PASTORINO 2000, pp. 61-62).

A supportare il riferimento alla prima età cristiana contribuirono i numerosi cantieri di restauro finanziati direttamente dal pontefice - soprattutto nei casi di particolare impegno e prestigio, per il ritorno d'immagine che comportavano - o da lui indirettamente controllati tramite il ministero del Commercio, Industria, Agricoltura, Belle Arti e Lavori Pubblici (PASTORINO 2000, pp. 61-62). La maggior parte degli interventi era difatti rivolta a chiese paleocristiane o del primo Medioevo, come le basiliche di Sant'Agnese fuori le mura, Santa Maria in Trastevere e San Lorenzo fuori le mura; ciò comportava ovviamente un rinnovato culto dei primi santi e, come già detto in precedenza, della figura di Costantino, con l'obiettivo di identificare il Papa quale ultimo martire della cristianità.⁴⁵ Il processo di assimilazione fu particolarmente sentito dal pontefice, al punto da richiedere nel proprio testamento di essere sepolto nella chiesa di San Lorenzo fuori le mura: il «papa-martire» chiudeva così il cerchio, facendosi inumare accanto a uno dei primi protomartiri della cristianità (cfr. FAGIOLO 1979, p. 114).

43. Si rimanda a MARTINA 1990, *passim*.

44. A tal proposito si veda PASTORINO 2000, pp. 61-72. Sulla difesa del potere temporale della Chiesa da parte di Pio IX cfr. MARTINA 1986, pp. 106-114.

45. Sulla figura del papa-martire e la fortuna del mito di Costantino si rimanda a FAGIOLO 1979, pp. 87-120; PASTORINO 2000, p. 64; per i restauri delle basiliche PASTORINO 2000, pp. 61-70.

Ad accentuare il legame con i primi cristiani con-correva il continuo riferirsi della stampa pontificia al papa come novello Costantino: ogni restauro era considerato un'impresa grandiosa, segno della magnificenza di Pio IX e del suo mecenatismo, e le nuove architetture erano paragonate allo splendore di quelle antiche. Il mito del primo imperatore cristiano era dunque finalizzato non solo allo studio archeologico degli elementi originali, ma anche a promuovere l'immagine del pontefice in chiave religiosa presso l'opinione pubblica (PASTORINO 2000, p. 64).

L'arte paleocristiana e bizantina risultavano dunque il mezzo ideale per veicolare i valori dei primi cristiani, suggerendo un parallelo con la situazione coeva: come questi erano perseguitati dalla Roma pagana, così il papa subiva l'oppressione di Vittorio Emanuele II, senza reagire all'ingiustizia, ma anzi affidandosi a Dio (cfr. FAGIOLLO 1979, p. 114). Tale somiglianza era rafforzata dallo stile delle basiliche romane restaurate grazie all'intervento di Pio IX, che veniva percepito, nella sua essenzialità, come portatore degli autentici valori cristiani. Questa concezione dell'arte tardoantica non era espressione esclusiva della stampa pontificia, ma proveniva, seppure in forma minore, anche da fonti più autorevoli: Camillo Boito, nell'introduzione alla sua *Architettura del Medioevo in Italia*, rileva lo stacco tra l'architettura romana e quella paleocristiana osservando che «dal mondo romano corrotto, complesso, confuso, uscì anche nell'architettura, un mondo puro, semplice, uno», ponendo dunque come caratteristica essenziale di quello stile lo stretto legame con la dimensione religiosa (BOITO 1880, p. xv).

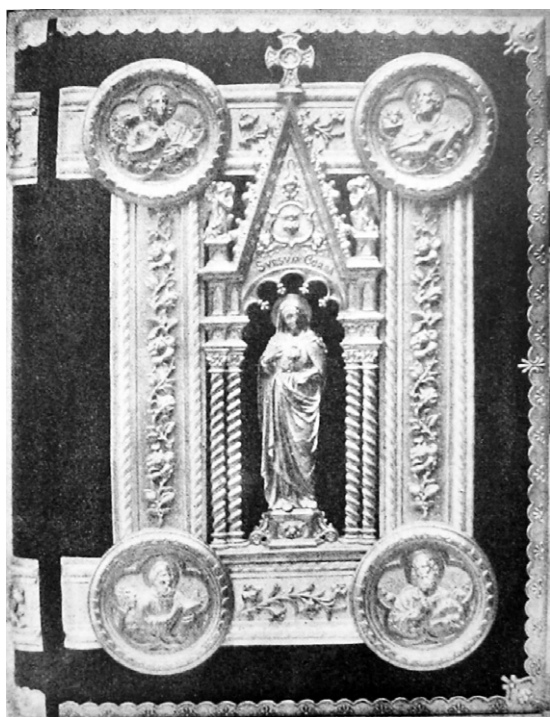
È evidente che il purismo religioso che caratterizzava tale stile fu trasposto nelle arti decorative, come emerge dagli oggetti presentati alle Esposizioni Vaticane, soprattutto se si considera che le opere ivi esposte erano esclusivamente di uso liturgico. Le fonti ottocentesche utilizzavano inoltre tale riferimento per le opere caratterizzate da un complesso apparato iconografico, come le oreficerie di Armand-Calliat, che si contraddistinguevano per l'articolata simbologia impiegata. Questa però non sempre bastava a identificare un'opera come neobizantina: un'oreficeria come l'ostensorio presentato dalla diocesi di Bologna, eseguito dall'orefice Ales-



Fig. 9. E. COLLAMARINI, A. ZANETTI, ostensorio, Roma, Sacrestia Papale, 1888.

sandro Zanetti su disegno dell'architetto Edoardo Collamarini (fig. 9),⁴⁶ la cui decorazione risulta co-

46. Per un profilo biografico del Collamarini (1863-1928), nonché per la sua produzione artistica, si veda BESSONE AURELJ 1915, p. 161; MIANO 1982, pp. 788-793; BALDINI (a cura di) 2001, pp. 251-262. Per Alessandro Zanetti, attivo a Bologna a cavallo tra Otto e Novecento insieme al fratello Gaetano, si vedano BULGARI 1974, pp. 288-290; BALDINI 2001, p. 261.



Figg. 10-12. C. CEPPI, M. VEZZOSI, missale della chiesa del Sacro Cuore di Maria, frontespizio, retro e risguardia, ubicazione ignota.

munque ricca di riferimenti simbolici a Leone XIII e a Bologna, è definita di stile «ogivale», anche per la derivazione da modelli medievali bolognesi (CARPANELLI 1888, pp. 192, 206-207; si veda inoltre PELLEGRINI 2007b, p. 56).⁴⁷

Sul piano architettonico, il recupero dell'arte paleocristiana e bizantina ebbe un'estensione cronologica abbastanza limitata: dall'Unità d'Italia alla morte di Pio IX (1878) non vi furono difatti ulteriori interventi di restauro che coinvolgessero edifici ecclesiastici, a parte i progetti - mai realizzati - per il consolidamento dell'abside di San Giovanni in Laterano, mentre Leone XIII, suo successore sul soglio pontificio, attuò differenti programmi politici (cfr. PASTORINO 2000, p. 70). Ciononostante la fortuna del neobizantino proseguì per tutti gli anni ottanta dell'Ottocento, proprio nell'ambito delle arti decorative: all'Esposizione Mondiale Vaticana, svoltasi nel 1888 - quindi dieci anni dopo la scomparsa del

47. L'opera ricalca difatti in modo abbastanza fedele il reliquiario di san Petronio, attualmente presso il Museo di Santo Stefano di Bologna, ma sono riscontrabili analogie anche con altre oreficerie bolognesi, come il reliquiario di san Domenico e quello di san Tommaso. TRENTO 1987, pp. 231-253; FARANDA 1992, pp. 57-118; PINI 2007.

pontefice –, erano presenti numerosi oggetti definiti neobizantini nell'accezione appena delineata. La stampa che si riferisce alle esposizioni italiane successive non riporta più alcun riferimento al valore religioso dello stile bizantino, a conferma del progressivo declino di una sua lettura in questo senso; a giudicare dalle fonti a nostra disposizione sembrerebbe addirittura che non fossero del tutto presenti oggetti neobizantini, o quantomeno giudicati tali. La sola opera ricondotta dalla critica ottocentesca al neobizantino è il messale (figg. 10-12) presentato da Massimiliano Vezzosi all'Esposizione d'Arte Sacra di Torino del 1898, la cui copertina ritraeva la Madonna all'interno di un «tempietto in stile bizantino, corrispondente cioè allo stile della chiesa» a cui il lavoro era dedicato (si vedano *Esposizione Generale Italiana* 1898, p. 149; BENZI 1898).⁴⁸ Il volume era stato eseguito per celebrare l'inaugurazione del Sacro Cuore di Maria, chiesa torinese di gusto neomedievale realizzata da Carlo Ceppi verso la fine degli anni ottanta, caratterizzata da una libera interpretazione di stilemi dell'architettura gotica (cfr. LEVA PISTOI 1969, pp. 139-142, p. 155).⁴⁹ L'edificio e il messale si basavano su progetti del medesimo architetto, che aveva mantenuto una certa continuità stilistica tra le due opere: pur non presentando citazioni dirette, è evidente l'influenza della chiesa nella composizione della copertina anteriore del volume, in particolar modo nell'arcata polilobata sotto la quale è raffigurata la Madonna.

Difficilmente si può sostenere che il termine «bizantino» avesse una valenza diversa da quella simbolica, considerate le scarse affinità stilistiche del messale e della chiesa con tale stile (cfr. *Esposizione*

Generale Italiana 1898, p. 149). Inoltre, a conferma del valore meramente simbolico per il quale era utilizzato in quest'occasione il termine «bizantino», si ricorda che secondo un'altra pubblicazione ottocentesca, il tempietto sulla copertina anteriore s'ispirerebbe all'architettura «Giottesca»: l'opera era dunque riconducibile al Neomedievalismo, ma veniva riferita al gusto neobizantino per caratterizzarla maggiormente in chiave religiosa (*1898. Arte Sacra* 1898, p. 120).

Senza voler proporre un parallelo fuorviante, è interessante notare come questa non sia la prima volta che a Roma si verifichi una ripresa degli stilemi dell'arte paleocristiana: all'inizio del XII secolo difatti la decorazione monumentale fu caratterizzata da una generale intonazione antichizzante, sia nel campo dell'affresco che per la tecnica musiva.⁵⁰ La Tourbet cita, a titolo esemplificativo, almeno tre chiese romane, la cui decorazione trarrebbe ispirazione dalle basiliche paleocristiane: gli affreschi della navata di Santa Maria in Cosmedin, le pitture della cripta di San Nicola in Carcere e il mosaico absidale di San Clemente, anche se la studiosa non dubita che si trattasse di un fenomeno più ampio, e alcune testimonianze siano andate perse con il passare dei secoli (TOURBET 2001, pp. 178-179).

I cicli decorativi mostrerebbero il loro debito verso l'antico sia tramite la reinterpretazione di elementi ornamentali, che la loro copia diretta; in alcuni casi emerge anche la ripresa di modelli pittorici bizantini, sempre limitatamente alla componente decorativa. Gli artisti cercavano difatti di variare la presentazione delle scene traendo spunto dall'antico, sia per la forma dei riquadri che per la loro incorniciatura, ma

48. Non si hanno sufficienti notizie per delineare un profilo biografico di Massimiliano Vezzosi, la sola traccia della sua attività è costituita dai repertori commerciali ottocenteschi: il nome dell'artigiano ricorre spesso nelle guide torinesi e regionali. Sembra che la sua bottega fosse una delle principali legatorie della città, se non addirittura la più nota, la sua attività è difatti indicata come «Premiato Stabilimento Artistico Industriale», ciononostante le fonti coeve non fanno riferimento ad altre opere da lui realizzate, e non forniscono nemmeno notizie di carattere biografico. La fortuna dell'attività commerciale andava di pari passo con quella del Vezzosi, al quale non mancavano i riconoscimenti ufficiali; al nome dell'artigiano la *Guida Paravia* fa seguire difatti i titoli di ufficiale cavaliere, cavaliere della Corona d'Italia e cavaliere dell'Ordine d'Isabella la Cattolica. Se si considera che con il cavalierato della Corona d'Italia erano insigniti alcuni dei più importanti artisti piemontesi – da Federico Pastoris ad Alberto Maso Gilli, da Rodolfo Morgari a Costantino Sereno – nonché alcune delle più rinomate maestranze artigiane locali, come la manifattura di Guglielmo Ghidini, si può intuire come il Vezzosi fosse una figura di primo piano nel panorama artistico regionale. A delineare ulteriormente il ruolo svolto dal rilegatore nella Torino di fine Ottocento vi è infine la sua partecipazione alla commissione artistica dell'Esposizione d'Arte Sacra del 1898, relativamente alla sezione d'Arte Applicata. Cfr. MARZORATI 1898, pp. 13, 257, 260, 262, 637; *Annuario* 1900, p. 382; *Annuario* 1901, p. 280.

49. Per Carlo Ceppi (1829-1921) si rimanda a SPURGAZZI 1922; BRUNO 1929, pp. 78-86; BRUNO, CHEVALLEY, SALVADORI DI WIESENHOF 1932; LEVA PISTOI 1969, pp. 154-156; TAMBURINI 1979, pp. 642-645; MASSAIA 1992, pp. 407-429; DAMERI, GRON 2003, pp. 101-109.

50. Sulla ripresa dell'arte paleocristiana nella Roma del XII secolo si veda TOURBET 2001.

la rappresentazione vera e propria seguiva i canoni della pittura coeva (TOURBET 2001, pp. 180-181).

L'origine del rinnovato interessamento per l'arte paleocristiana è probabilmente da ricercarsi nei restauri e nelle ricostruzioni di chiese che si svolsero in quel periodo: gli artisti impiegati in tali cantieri ebbero modo di studiare da vicino i modelli antichi, familiarizzando con i principi stessi delle composizioni (TOURBET 2001, p. 187). Si spiega così la derivazione non solo dei motivi decorativi, ma dell'impianto generale delle scene, segno, secondo la Tourbet, di un «intenzionale e sistematico recu-

pero di modelli antichi» (TOURBET 2001, p. 187).

Emerge dunque con evidenza come l'attribuzione di opere di arte applicata allo stile bizantino dipendesse da molteplici fattori. Il dato stilistico costituiva forse l'elemento meno frequentemente preso in considerazione, mentre si faceva riferimento alla tecnica con la quale erano realizzate le decorazioni e a eventuali valori che l'oggetto voleva veicolare. La definizione di Neobizantino assumeva dunque di volta in volta connotazioni religiose, culturali e anche morali, a seconda del contesto in cui tale termine era calato.

Bibliografia

1898. *Arte Sacra* 1898 = 1898. *Arte Sacra*, Torino, Roux Frassati e C., 1898.
- Album 1888 = *Album dell'Esposizione Vaticana*, Roma, Antonio Marini, 1888.
- ALCOUFFE 1979 = D. ALCOUFFE, *Placide Poussielgue-Rusand*, in *L'art en France sous le Second Empire*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, Ministère de la culture et de la communication, 1979, p. 188.
- Annuario 1900 = *Annuario commerciale del Piemonte. Province di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara*, Torino, V. M. Briscioli e C., 1900.
- Annuario 1901 = *Annuario commerciale del Piemonte. Province di Torino, Alessandria, Cuneo, Novara*, Torino, V. M. Briscioli e C., 1901.
- BALDINI (a cura di) 2001 = E. BALDINI (a cura di), *Biografie*, in C. BERNARDINO, D. DAVANZO POLI, O. GHETTI BALDI (a cura di), *Aemilia Ars, 1898-1903: arts & crafts a Bologna*, Milano, A+G edizioni, 2001, pp. 251-262.
- BALOSSI 1883 = E. BALOSSI, *Sezione xx. - Classi 38.^a, 39.^a e 45.^a - Mobili, lavori di tappezzeria e decorazione. Lavori da legnaiuolo, canestraio, ecc.*, in *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Relazioni dei giurati - le arti usuali*, Milano, Ulrico Hoepli, 1883, pp. 4-12.
- BAROCCHI, GAETA BERTELÁ 1985 = P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÁ, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà*, in *Studi e ricerche del collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 211-378.
- BAROVIER MENTASTI 1978 = R. BAROVIER MENTASTI, *Vetri di Murano dell'Ottocento*, Murano, Alfieri, 1978.
- BARTOLOTTI 1967 = F. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale dei Romani Pontefici*, Rimini, Cosmi, 1967.
- BASSIGNANA 2011 = P.L. BASSIGNANA, *Torino 1861-2011. Storia di una città attraverso le esposizioni*, Torino, Edizioni del Capricorno, 2011.
- BENZI 1898 = A. BENZI, *Le meraviglie dell'Esposizione Nazionale ed i Tesori dell'Arte Sacra*, Torino, G. Sacerdote, 1898.
- BERNABEI 1974 = F. BERNABEI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1974.
- BERNABEI 1980 = F. BERNABEI, *Pietro Selvatico: cent'anni dopo*, «Arte Veneta», 1980, pp. 138-146.
- BERTHOD 1986a = B. BERTHOD, *Armand-Calliot et Bossan*, in B. BERTHOD (a cura di), *Bossan, Armand-Calliot*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1986, pp. 23-34.
- BERTHOD 1986b = B. BERTHOD, *№ 3 - Aiguière et bassin*, in B. BERTHOD (a cura di), *Bossan, Armand-Calliot*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1986, pp. 41-42.
- BERTHOD 1994 = B. BERTHOD, *Armand-Calliot, orfèvre lyonnais du néogothique à l'Art Nouveau, 1852-1900*, in C. ARMINJON (a cura di), *L'orfèvre au XIX^e siècle*, Paris, La Documentation Française, 1994, pp. 95-114.
- BERTHOD, BLANCHARD 2001 = B. BERTHOD, P. BLANCHARD, *Trésors inconnus du Vatican: cérémonial et liturgie*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2001.
- BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER 1996 = B. BERTHOD, E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire des arts liturgiques: XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1996.
- Bessone Aurelj 1915 = A.M. Bessone Aurelj, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1947 (1915).
- BOITO s.d. = C. BOITO, *Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani*, Milano, Ulrico Hoepli, s.d. [188?].
- BOITO 1880 = C. BOITO, *Architettura del Medioevo in Italia: con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milano, Ulrico Hoepli, 1880.
- BOITO 1881 = C. BOITO, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico. Trecentotré tavole incise dai migliori silografi ad uso degli artisti, delle scuole di disegno e degli istituti tecnici con testo illustrativo e didattico*, Milano, Ulrico Hoepli, 1881.
- BOITO 1895 = C. BOITO, *Ornamenti di diversi stili: Greco e Romano - Bisantino, Arabo e Moresco - Romanzo Ogivale - Maniere italiane del Medioevo - Rinascimento italiano - Rinascimento tedesco e francese: Cent'otto tavole incise dai migliori silografi ad uso degli artisti, delle scuole del disegno e degli istituti tecnici*, Milano, Ulrico Hoepli, 1895.

- BOSSGALIA, GODOLI, ROSCI 1994 = R. BOSSAGLIA, E. GODOLI, M. ROSCI (a cura di), *Torino 1902 - le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. della mostra, Milano, Fabbri, 1994.
- BOVA 1997 = A. BOVA, *Alcune notizie sui protagonisti e le ditte muranesi dell'800*, in A. BOVA, C. GIANOLLA, P. JUNCK (a cura di), *Draghi serpenti e mostri nel vetro di Murano dell'800*, Venezia, Grafiche Veneziane, 1997, pp. 26-34.
- BOVA 2008 = A. BOVA, *Antonio Salviati e la rinascita del vetro muranese tra il 1859 e il 1877*, in A. BOVA, A. DORIGATO, P. MIGLIACCIO (a cura di), *Vetri artistici: Antonio Salviati 1866-1878*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 133-156.
- BRUNO 1929 = E. BRUNO, *Il conte Carlo Ceppi*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 3-4, 1929, pp. 78-86.
- BRUNO, CHEVALLEY, SALVADORI DI WIESENHOF 1932 = E. BRUNO, G. CHEVALLEY, G. SALVADORI DI WIESENHOF, *Carlo Ceppi (1829-1921) architetto*, Torino, Lorenzo Rattero, 1932.
- BULGARI 1974 = C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia - Parte quarta - Emilia*, Roma, F.lli Palombi, 1974.
- BULLEN 2003 = J.B. BULLEN, *Byzantium Rediscovered*, London, Phaidon Press Limited, 2003.
- CARPANELLI 1888 = G. CARPANELLI, *Ostensorio di stile ogivale, dono collettivo dell'Archidiocesi [sic] di Bologna*, in *Esposizione Vaticana illustrata 1888*, pp. 192, 206-207.
- Catalogo 1870 = Catalogo degli oggetti ammessi alla Esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano*, Roma, Tip. Camerale, 1870.
- CHIARENZA (a cura di) 1975 = V. CHIARENZA (a cura di), *Cronaca bizantina*, Treviso, Canova, 1975.
- CHINI 1995 = E. CHINI, *Giuseppe Gerola (1877-1938)*, in *Scritti di Giuseppe Gerola*, 1, 1896-1920, Trento, Società di studi trentini di scienze storiche, 1995, pp. XIII-XXII.
- COLLE 1990 = E. COLLE, *Monumenti domestici all'Esposizione fiorentina del 1861*, «Artista. Critica d'arte in Toscana», 2, 1990, pp. 110-119.
- CURUNI 1988 = S.A. CURUNI, *L'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti e la Missione Cretese di Giuseppe Gerola*, in S.A. CURUNI, L. DONATI, *Creta veneziana. L'Istituto Veneto e la Missione Cretese di Giuseppe Gerola. Collezione fotografica 1900-1902*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1988, pp. 37-108.
- CURUNI 2009 = S.A. CURUNI, *Gerola: il personaggio e il metodo di lavoro*, in B. MAURINA, (a cura di), *Orsi, Halbherr, Gerola: l'archeologia italiana nel Mediterraneo*, Rovereto, Osiride, 2009, pp. 309-327.
- CURUNI, DONATI 1988 = S.A. CURUNI, L. DONATI, *I rapporti tra Venezia e la Grecia nell'ambito del predominio della Serenissima nel bacino orientale del Mediterraneo*, in S.A. CURUNI, L. DONATI (a cura di), *Creta veneziana. L'Istituto Veneto e la Missione Cretese di Giuseppe Gerola. Collezione fotografica 1900-1902*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1988, pp. 15-36.
- D'ANNUNZIO 1889 = G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, Firenze, Giunti, 2009 (1889).
- D'Annunzio nella sua epoca 1976 = D'Annunzio nella sua epoca*, Varese, La Varesina Grafica, 1976.
- DAMERI, GRON 2003 = A. DAMERI, S. GRON, *Dall'archivio di Carlo Ceppi progetti e disegni*, in A. DAMERI, S. GRON (a cura di), *La variante e la regola*, Torino, Ersel, 2003, pp. 101-109.
- DE GUBERNATIS 1906 = A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906.
- Dizionario enciclopedico Bolaffi 1972-1976 = Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino, Bolaffi, 1972-1976.
- Esposizione Generale Italiana 1898 = L'Esposizione Generale Italiana e d'Arte Sacra: rassegna popolare illustrata*, Torino, G. Sacerdote, 1898.
- Esposizione Industriale Italiana 1881 = Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Guida del Visitatore*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1881.
- Esposizione Mondiale Vaticana 1888 = Esposizione Mondiale Vaticana*, Roma, E. Perino, 1888.
- Esposizione Romana 1870 = L'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico: giornale illustrato*, s.l., Stabilimento tipografico camerale, 1870.
- Esposizione Vaticana 1888 = L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, Gustavo Bianchi e C., 1888.
- FAGIOLO 1979 = M. FAGIOLO, *La Roma di Pio IX: revival della Controriforma o autunno del Medioevo?* in F. BORSI (a cura di), *Arte a Roma dal Neoclassico al Romanticismo*, Roma, Editalia, 1979, pp. 87-120.
- FARANDA 1992 = F. FARANDA, *Il reliquiario del capo di San Petronio*, in F. FARANDA (a cura di), *Iacopo Roseto e il suo tempo. Il restauro del reliquiario di San Petronio*, Forlì, Filograf, 1992, pp. 57-118.
- FEDELI BERNARDINI 2006 = F. FEDELI BERNARDINI, *L'esposizione vaticana del 1888*, in F. FEDELI BERNARDINI (a cura di), *La Reggia dei Volsci*, Roma, Bonsignori, 2006, pp. 197-212.
- FRATINI (a cura di) 1970 = F.R. FRATINI (a cura di), *Torino 1902 polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, Torino, Martano, 1970.
- GEROLA s.d. = G. GEROLA, *I monumenti di Ravenna bizantina*, Milano, Fratelli Treves, s.d. [1930].
- GEROLA 1930 = G. GEROLA, *Per la datazione dell'architettura deuterobizantina a Ravenna*, «Felix Ravenna», 1, 1930, pp. 3-16.
- HARDOUIN-FUGIER 1986 = E. HARDOUIN-FUGIER, *Bossan et Armad-Calliat*, in B. BERTHOD (a cura di), *Bossan, Armad-Calliat*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1986, pp. 17-22.

- KAMPOURI-VAMVOUKOU 2003 = M. KAMPOURI-VAMVOUKOU, *L'architecture de style néo-byzantin en France*, in M. AUZEPY (a cura di), *Byzance en Europe*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 87-100.
- LEIFKES 1994 = R. LEIFKES, *Antonio Salviati and the Nineteenth-Century Renaissance of Venetian Glass*, «The Burlington Magazine», 136, 1994, pp. 283-290.
- LEVA PISTOI 1969 = M. LEVA PISTOI, *Torino mezzo secolo di architettura, 1865-1915*, Torino, Tipografia torinese editrice, 1969.
- LIPINSKY 1950 = A. LIPINSKY, *Il tesoro di San Pietro*, Roma, Stabilimento tipografico Agnesotti, 1950.
- MAGNI 1881 = A. MAGNI, *I mobili politarsiati dell'ebanista L. GUASTALLI di Cremona*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1881, pp. 239-240.
- MANGONE 2005 = F. MANGONE, *La storia, gli stili, il quotidiano*, in F. MANGONE (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto - la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, Electa, 2005, pp. 9-14.
- MARIACHER 1982 = G. MARIACHER, *Antonio Salviati vicentino (1816-1890)*, in R. BAROVIER MENTASTI, *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, Vicenza, G. Rumor, 1982, pp. 5-16.
- MARTINA 1986 = G. MARTINA, *Pio IX (1851-1866)*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1986.
- MARTINA 1990 = G. MARTINA, *Pio IX (1867-1878)*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1990.
- MARZORATI 1898 = G. MARZORATI, *Guida di Torino 1898*, Torino, Paravia, 1898.
- MASSAIA 1992 = A.S. MASSAIA, *Carlo Ceppi: un protagonista dell'Ecclettismo a Torino*, «Studi Piemontesi», XXI, 2, 1992, pp. 407-429.
- MIANO 1982 = G. MIANO, *Collamarini, Edoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 788-793.
- MONACI 1886 = T. MONACI, *Guida commerciale di Roma per l'anno 1886*, s.l., G. Bertero, 1886.
- NEBBIA 2012 = M. NEBBIA, «*Tutto analogo allo stile del secolo XIII, se non che purgato*»: un'idea di Medioevo nelle arti applicate dell'Italia Unita. *Emergenze dalle grandi esposizioni nazionali del secondo Ottocento e sul territorio piemontese*, tesi di dottorato, tutor A. Capitanio, Università di Pisa, 2012.
- NOJA 2009 = M. NOJA, *Un editore scapigliato nella Roma bizantina di fine Ottocento*, in *La Scapigliatura e Angelo Sommaruga. Dalla bohème milanese alla Roma bizantina*, Milano, Biblioteca di via Senato, 2009, pp. 35-42.
- ORLANDO 1958 = F.S. ORLANDO (a cura di), *Il tesoro di San Pietro*, Milano, Rizzoli, 1958.
- ORSINI 1998 = L. ORSINI, *Sacrarium Apostolicum - Sacra Suppellettili ed Insegne Pontificali della Sacrestia Papale*, Torino, Artema, 1998.
- PACASSONI 2005 = S. PACASSONI, *L'impresa dantesca di Enrico Pazzi «statuario»*, «Romagna arte e storia», 74, 2005, pp. 53-62.
- PACASSONI 2002 = S. PACASSONI, *Enrico Pazzi e il Museo Civico Bizantino*. «*Perché non abbiano i posteri a dire di noi ciò che tutto di ni ripetiamo dei nostri vecchi - furono barbari*», «Ravenna studi e ricerche», IX, 2, 2002, pp. 315-344.
- PASTORINO 2000 = A. e L. PASTORINO, *I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX*, «Ricerche di Storia dell'arte», 56, 2000, pp. 61-72.
- PELLEGRINI 2007a = C. PELLEGRINI, *Pisside di Papa Pio IX*, in G. CECCARELLI, G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d'Umbria: Arte e Fede nelle otto Chiese sorelle*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 54.
- PELLEGRINI 2007b = C. PELLEGRINI, *Ostensorio di Papa Leone XIII*, in G. CECCARELLI, G. GENTILINI, S. NARDICCHI (a cura di), *Santi e Papi in terra d'Umbria: Arte e Fede nelle otto Chiese sorelle*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 56.
- PESANDO 2009 = A.B. PESANDO, *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e «il sistema delle arti» (1884-1908)*, Milano, FrancoAngeli, 2009.
- PESSOLANO 1988 = M.R. PESSOLANO, *1902. Torino Prima Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna*, in M. PICONE PETRUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 108-113.
- PICONE PETRUSA 1988 = M. PICONE PETRUSA, *1861. Firenze Esposizione nazionale (15 settembre - 8 dicembre)*, in M. PICONE PETRUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 78-81.
- PINI 2007 = R. PINI, *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*, Bologna, CLUEB, 2007.
- Primo Congresso 1871 = Il primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma dell'anno 1870*, Parma, Pietro Grazioli, 1871.
- SAVORRA 2005 = M. SAVORRA, *Il «bizantino» e le arti applicate. I mosaici veneziani nella seconda metà dell'Ottocento*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto - la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, Electa, 2005, pp. 65-76.
- SELVATICO 1852 = P. SELVATICO, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Ripamonti Carpano, 1852.
- SELVATICO 1869 = P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova, Sacchetto, 1869.
- SERENA 2002 = T. SERENA, *Boito e Selvatico: allievo e maestro nel passaggio fra accademia e bottega*, in T. SERENA, G. ZUCCONI (a cura di), *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 69-78.
- SPURGAZZI 1922 = E. SPURGAZZI, *Della vita e degli studi del conte Carlo Ceppi, architetto torinese*, Torino, E. Celanza, 1922.

- TAMBURINI 1979 = L. TAMBURINI, *Ceppi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 642-645.
- TORRESI 1994 = A.P. TORRESI, *Enrico Pazzi: nuovi dati su uno scultore*, «Libero», 4, autunno 1994, pp. 33-39.
- TORRESI 1999 = A.P. TORRESI, *Dimenticanze: il centenario di Enrico Pazzi*, «Libero», 14, autunno 1999, pp. 31-35.
- TOURBET 2001 = H. TOURBET, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano, Jaca Book, 2001.
- TRENTO 1987 = D. TRENTO, *Tracciato per l'oreficeria a Bologna: reliquiari e paramenti liturgici dal 1372 al 1451*, in R. D'AMICO, R. GRANDI (a cura di), *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 231-253.
- U.F. 1888 = U.F., *Il calice della Messa giubilare, dono del vescovo e dei maggiorenti della città di Potosi*, in *L'Esposizione Vaticana illustrata*, Roma, Gustavo Bianchi e C., 1888, pp. 459-462.
- VON MACH 1907 = E. VON MACH, *Alfano Vincenzo*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, E.A. Seemann, 1907, I, p. 277.
- ZANOTTO 1863 = A. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, Gio Brizeghel, 1863.
- ZUCCONI 1997 = G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Marsilio, Venezia, 1997.
- ZUCCONI 2005 = G. ZUCCONI, *La nozione di neo-bizantino tra Boito e l'Art Nouveau*, in F. MANGONE, (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto - la storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli, Electa, 2005, pp. 45-64.