

Camillo Boito consulente di Giorgio Franchetti

Una lettera inedita sul restauro del porticato d'approdo della Ca' d'Oro di Venezia

Elisabetta Concina
Ricercatrice indipendente

Abstract The article analyzes the history of restoration and decoration, at the end of the nineteenth century, of the entrance porch and ground-floor mosaic of the Ca' d'Oro Palace on the Grand Canal in Venice. A letter written in 1897 by Camillo Boito to Giorgio Franchetti, recently found, confirms the involvement of Boito, so far only mentioned in literature, on the restoration of the building.

Keywords Camillo Boito. Giorgio Franchetti. Ca' d'Oro. Venice. Architecture. Restoration. Mosaic.

«Ho ricevuto la sua relazione che ho letto col più vivo interesse. Al mio prossimo ritorno a Venezia ne riparleremo» rispondeva Giorgio Franchetti a Camillo Boito nell'agosto 1897, relativamente ad alcune questioni inerenti il restauro del palazzo della Ca' d'Oro di Venezia. Se un confronto tra i due pareva finora rivestire il carattere di un aneddoto non verificato, di una «storiella che, anche diffidandone un poco, si stava volentieri a sentire» (Fogolari 1929, 18), il ritrovamento di una minuta di Boito ci conferma invece dell'effettivo scambio di opinioni avvenuto tra il barone e l'architetto.¹

Insieme alla passione per il pianoforte e per il collezionismo di opere d'arte – che costituiranno

il primo nucleo della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inaugurata nel 1927 – con l'acquisto dell'edificio, nel 1894, il barone Franchetti sviluppa l'interesse per l'architettura e il restauro, prendendo l'avvio appunto dal celebre palazzo tardogotico. Il suo ripristino, con l'adattamento a sede della collezione e l'allestimento museale, lo impegnano lungo tutto il corso della sua vita, non impedendogli tuttavia di dedicarsi a questioni conservative di più ampio respiro, come quelle del patrimonio architettonico veneziano e del pavimento della basilica marciana, occasioni di confronto con alcuni dei protagonisti della vita culturale dell'epoca.²

1 La minuta di lettera del 15 agosto 1897 di Camillo Boito a Giorgio Franchetti per il tramite dell'impresario edile Arturo Biondetti, incaricato dei lavori al palazzo, con il biglietto di risposta di Giorgio Franchetti, datato 19 agosto 1897, sono conservati in Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Carpi D VI 9, fasc. 1.

2 Il barone Giorgio (1865-1922), figlio dell'imprenditore Raimondo e di Luisa Sara Rothschild, cresce tra Torino, Vienna e Venezia. Dopo gli studi militari, si dedica alla musica, condividendo l'amore per l'arte con la moglie Marion von Hornstein Hohenstorfeln, conosciuta a Monaco e sposata nel 1890, con la quale si stabilisce a Firenze. Negli anni successivi vivrà tra Venezia, Monaco, Vienna, Parigi, Londra e Roma. Per un profilo del collezionista e delle sue amicizie e conoscenze tra artisti e studiosi, rimando a Cremonini 2013 e a Franchetti 2013, 159-60; Augusti 1998. Egli partecipa alla sezione veneziana della Società per l'Arte Pubblica, presieduta da Pompeo Gherardo Molmenti, istituita nel 1899 per tutelare il patrimonio storico e promuovere l'arte urbana, di cui fanno parte anche Domenico Rupolo e Mariano Fortuny, coinvolti nel restauro della Ca' d'Oro: Concina 2019, 81. Sulla Società vedi anche Zucconi 1989, 107-14; Fontana 1999, 23-34. Tra il 1901 e il 1903 il barone si propone per eseguire un saggio di restauro a un tratto del pavimento marciano per scongiurare il rifacimento: Concina 2019, 117-19; Zaccariotto 2015, 116.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-09-01
Accepted	2020-10-03
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Concina, E. (2020). "Camillo Boito consulente di Giorgio Franchetti. Una lettera inedita sul restauro del porticato d'approdo della Ca' d'Oro di Venezia". *MDCCC*, 9, 153-164.

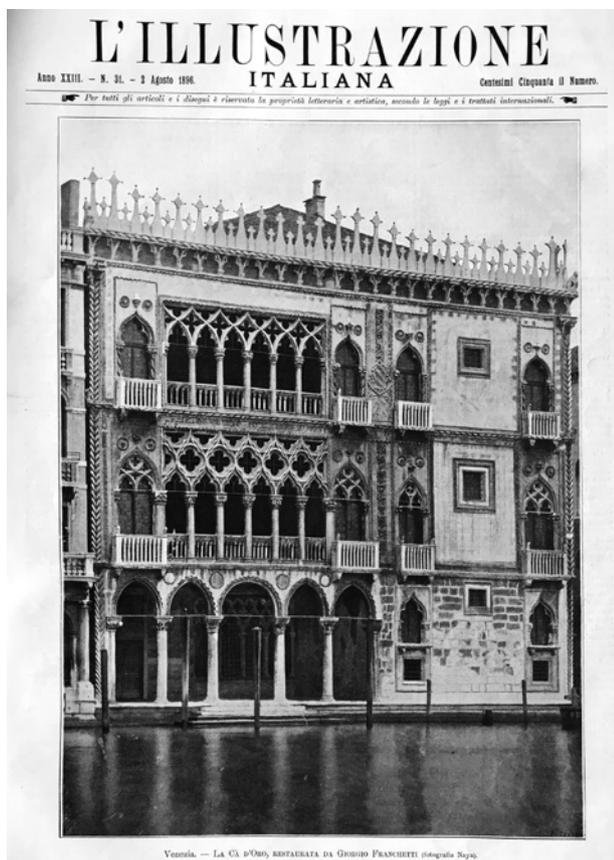


Figura 1 La Ca' d'Oro, restaurata da Giorgio Franchetti

I lavori al palazzo, che si concluderanno solo dopo la morte di Franchetti, erano volti, da un lato, al ripristino dell'edificio allo stato precedente l'intervento più significativo del XIX secolo, quello diretto dall'architetto Giambattista Meduna che, oltre ad alcune trasformazioni interne, aveva alterato l'equilibrio del celebre prospetto modificandone le aperture terrene e ne aveva sostituito parte dei rivestimenti lapidei; dall'altro alla riproposizione dell'architettura quattrocentesca, alla ricerca delle sue forme attraverso l'accurato studio del monumento. Infine, alla realizzazione di un armonioso contesto nel quale esporre le opere d'arte, evocato anche dalla fedeltà alle tecniche artistiche tradizionali.

Entro l'estate del 1896 erano compiuti gli interventi alla facciata che avevano comportato, tra l'altro, l'integrazione di alcuni elementi del coronamento merlato e la ricomposizione della quadrifora su colonnine che separa la riva d'approdo dall'atrio, come si nota nell'immagine di copertina de *L'Illustrazione italiana* del 2 agosto [fig. 1]. Le ulteriori fasi dei lavori riguardano l'apertura del

grande atrio terreno, già suddiviso in diversi ambienti e il suo rivestimento pavimentale e parietale; la ricostruzione della scala esterna nella corte e del portale di terra.

Sin qui l'iniziativa personale del proprietario che, dall'inizio del Novecento, procede in maniera discontinua. Il proseguimento del restauro e dell'adattamento dell'edificio a sede espositiva riprenderà regolarmente dopo la donazione del palazzo allo Stato, avvenuta nel maggio 1916. Interverrà quindi una commissione composta dal Soprintendente alle Gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte di Venezia, lo storico dell'arte Gino Fogolari, dall'ingegnere Ferdinando Forlati, allora architetto restauratore presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia e dall'artista Mariano Fortuny y Madrazo. Con questi Franchetti si confronterà sulle opere successive che riguardano gli interventi al piano ammezzato e ai piani superiori con lo studio del loro collegamento, del percorso dei visitatori e dell'ingresso a loro dedicato; la parziale demolizione dell'adiacente palazzo Duodo Giusti, per garantire una maggiore illu-



Figura 2 La quadrifora del porticato d'approdo sul Canal Grande e il pavimento dell'atrio

minazione alle sale museali e il loro allestimento e decorazione.³

La conoscenza tra Boito e Franchetti potrebbe risalire al periodo in cui l'architetto aveva collaborato al rifacimento del palazzo acquistato dal padre Raimondo nel 1878, palazzo Cavalli Franchetti, appunto, a San Vidal. Dopo gli interventi strutturali e d'ornato effettuati alle facciate sul giardino e sul canale e, agli interni, limitatamente al pianterreno e agli ammezzati, per i quali il ruolo dell'architetto è stato quello di supervisione, è nel nuovo corpo di fabbrica dello scalone monumentale (1881-1884) che egli si esprime come progetti-

sta (Romanelli 1989, 139-201). Qui, dove realizza «la fusione di architettura e decorazione in un'opera d'arte totale, ricca di colore, che attinge alla storia senza essere eclettica» (Fontana 2002, 39), le suggestioni del gotico veneziano si uniscono a quelle dell'arte cosmatesca in un esito originale.⁴

Boito, del resto, a più riprese, si interessa e viene coinvolto nelle vicende architettoniche e urbane della città della sua formazione e degli inizi della sua carriera, in un rapporto ininterrotto che ricomprende gli studi sul palazzo Ducale e sulla basilica marciana, la partecipazione alla commissione incaricata di moderare le proposte del piano

³ Dal 1924, una seconda commissione composta da Fogolari, Forlati e da Carlo, figlio di Giorgio, porterà a termine gli interventi e nel 1929 saranno aperte al pubblico le sale espositive nel palazzo Duodo Giusti. Nel 1936 termina inoltre il consolidamento statico della facciata diretto da Forlati: Concina 2019 con bibliografia.

⁴ Fontana 1991, 18-19. Si vedano anche Marangoni 1908 e le vedute dello scalone in Bandera, Savorra 2000, 105-6.



Figura 3 Veduta dell'atrio con l'arco e il portale

regolatore e di risanamento del 1886,⁵ nonché nella veste di consulente ministeriale per il restauro.⁶

La prima questione problematica di cui è finora documentato il confronto di Franchetti con Boito era stata appunto quella della quadripora terrestre, come ricorda Fogolari:

Stando in dubbio il Franchetti, in quel tempo se demolire il muro che alla Ca' d'oro separava l'atrio d'approdo dal cortile e dovendo per ciò precisare se o no, invece del muro, vi fossero originariamente delle colonne, aveva chiamato l'architetto specialista. Venuto, quegli aveva esaminati tutti i termini della questione, li aveva controllati e pesati con molta ponderazione

e, aveva, dopo qualche giorno, dato scritto, preciso, netto e motivato il responso: che il muro era antico e doveva restare. Egli, il Franchetti, aveva subito demolito il muro e aveva trovato a posto le basi delle colonne. (Fogolari 1929, 17-18) [fig. 2].

Il muro di cui si dice era il risultato dell'intervento meduniano (1845-1849), che vi aveva aperto le porte d'accesso ai tre appartamenti ricavati nell'edificio e rimesso in opera il traforo della quadripora, precedentemente smontato e conservato. Un assetto precedente e simile a quello poi voluto dal barone apparirebbe invece in un disegno giovanile di Eugène Viollet-le-Duc, benché qui le colenni-

⁵ La considerazione è in Zucconi 1997, 269-70; vedi anche Zucconi 1989, 99-103, Fontana 1999, 48-9; Romanelli 2005, 134-41; Dellapiana 2005.

⁶ Pane 2018, 579-614; dal 1894 egli è consigliere supplente della Giunta Superiore di Belle Arti ma non risulta mai convocato: Pane 2018, 601. Nel periodo di cui si tratta, l'attività di Boito architetto riguarda la casa di riposo per musicisti 'Giuseppe Verdi' a Milano (1895-1899) e la progettazione degli interventi presso la basilica di Sant'Antonio a Padova (1893-1903) mentre continua a essere professore di Architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, di cui è anche presidente e al Politecnico di Milano. Dal 1892 dirige inoltre la rivista *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, di cui era stato promotore. Per i progetti milanesi e padovani, si vedano Savorra 2002, Castellani 2000, 2002. Sulla molteplice attività di Boito si veda anche Scarrocchia 2018.

ne non poggino, come tuttora, sul basso muretto.⁷

Quando viene nuovamente richiesto di un parere da Franchetti, nel 1897, come si diceva, Boito concorda invece sulla soluzione adottata:

La quadrifora, corrispondente al lungo androne del piano terreno, fu rimessa al suo luogo coll'aggiunta delle colonnine e di un muricciolo, su cui le colonne piantano, sicché ogni passaggio vi è intercettato e così veramente sembra che le cose dovessero stare in passato.

Si tratta, allora, di decidere come proseguire e i quesiti posti all'architetto, da lui stesso trascritti, sono:

Come si possa compiere il fondo del porticato, fra la quadrifora e l'angolo. Come si possano ornarne le pareti. Come si possa farne il pavimento.

Quesiti di natura «organica» e «simbolica», si direbbe, secondo le nozioni da lui elaborate sull'architettura, inerenti l'organismo distributivo e l'ornamento.⁸

Si tratta anzitutto di trovare la soluzione più adeguata per l'accesso al palazzo dal canale, mettendo in relazione la riva d'acqua con l'interno, nel luogo in cui un ampio arco ne comunica con l'atrio [fig. 3].

Prosegue Boito:

A prima giunta un concetto poteva parere buono: quello di un largo intercolonnio, formato dal bordonale [trave] con i soliti mensoloni di legno, retti, verso la quadrifora, da un pilastro con capitello, e sull'altra parte da una lesena oppure da un semplice capitello pensile.

Che questa sia una prima ipotesi formulata dai due in precedenza o ragionamento di Boito, non è chiaro. La sua proposta successiva, poi realizzata, tuttavia, è quella di una porta «proporzionata al palazzo», per diverse ragioni, come argomenta:

Ripensandoci, quell'ampio intercolonnio scemerebbe la ragione e, quasi direi, la espressione della quadrifora. Questa, che deve illuminare e ventilare l'androne sino al portico del cortile,

sarebbe meno libera, meno aperta dell'intercolonnio, cui spetterebbe solo l'ufficio di illuminare e ventilare un luogo piuttosto ristretto, già ventilato e illuminato col mezzo dell'arcone e, in passato, quando esisteva il rio laterale, col mezzo di altre aperture esterne. Poi un largo intercolonnio non è un ingresso e non è una difesa. Allo stesso palazzo ducale si accede, non per via di intercolonnio o di arcate, ma per via di una porta, cui la magnificenza della ornamentazione non toglie il carattere e il nome, appunto, di porta.

L'ampio spazio non risponderebbe alla funzione di accesso ed entrerebbe in contrasto con la quadrifora; con la sua «ragione» architettonica, ma anche con la sua «espressione» quale apertura e fondale luminoso e caratterizzante sul Canal Grande. Il portale, prosegue, dovrebbe avere una forma semplice, rettangolare ed essere scolpito con «il solito cordone all'interno, i soliti dentelli alternati e smussati al di fuori». Tuttavia, aggiunge,

per accordarsi con la ricchezza e la fioritura della facciata e col tempo in cui questa fu costruita, arricchirei stipiti ed architrave, facendo a spirale il cordone e combinando forse tra questo e i dentelli una serie di quadratini con rosoni sporgenti, a somiglianza di quelli che spiccano negli stipiti dell'abbazia di S. Gregorio.⁹

L'esito sarà ancora più semplice, con la sola presenza del torciglione interno e, nella lunetta, del doppio dentello all'esterno accompagnato da un motivo fitomorfo [fig. 4].

Il rivestimento delle pareti laterali, invece, rispecchia più fedelmente le indicazioni di Boito che considerava adeguate,

ai lati verticali e sotto la travatura le fascie di marmo rosso, il broccatello di Verona, inquadrandi un rivestimento di lastre non larghe di marmo greco o, meglio di cipollino antico.

Evitando ulteriori ornamenti, sulla scorta, ad esempio, dei dipinti di Vittore Carpaccio e di «altri vecchi artisti»¹⁰ [fig. 5].

⁷ Concina 2019, 76-77 e fig. 29. Fogolari riferisce l'episodio ai «primi anni del secolo», deve essere tuttavia avvenuto prima del 1896.

⁸ Boito 1880, IX-XI.

⁹ L'ex abbazia di San Gregorio si trova nelle vicinanze della basilica di Santa Maria della Salute, a Venezia.

¹⁰ Per inciso, il riferimento a Carpaccio e Giovanni Bellini era stato già chiamato in causa per la decorazione della facciata principale di palazzo Cavalli Franchetti: Romanelli 1989, 149 e figg. 144-5; qui l'autore nota inoltre un riferimento al prospetto della Ca' d'Oro.



Figura 4 Il portale



Figura 5 Il rivestimento parietale del porticato

Quanto al pavimento, conclude l'architetto:

Vorrei prendesse a tipo il pavimento rappresentato da Tiziano nel suo famoso *S. Marco della chiesa della Salute*: quadri rossi e bianchi alternati, ma divisi, in una sola direzione, da strette fasce bigie, le quali, nel caso nostro, unirebbero per via di frequenti linee continue, le arcate anteriori con lo sfondo del porticato.

Sconsigliava infatti, l'uso di mattoni posti a spina di pesce o di un tessellato, ma anche composizioni come quella raffigurata da Giovanni Mansueti nel *San Sebastiano tra San Liberale, San Gregorio, San Francesco d'Assisi, San Rocco* conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia: «un pavimento di bel disegno geometrico e di bella combinazione

di colori; già troppo ricco, al parer mio, per il porticato della Ca' d'Oro».¹¹ Lasciata cadere l'idea di suggerire un nesso tra esterno e interno del porticato, tra elementi architettonici e rivestimento, viene preferita una composizione a modulo quadrato di lastre lapidee in calcare veronese e marmo greco, che contribuisce all'armonia cromatica del pianterreno in relazione anche alla facciata.

I modelli proposti da Boito si collocano tra Quattrocento e Cinquecento, in accordo anche con l'indirizzo della rivista *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, di cui egli è direttore. Questa si proponeva di offrire, infatti, in ambito didattico e produttivo, esempi di arte applicata tratti dagli stili storici, specialmente di quei secoli «in sintonia con gli obiettivi generali della cultura postunitaria, tesa a individuare i mezzi più efficaci per co-

¹¹ Si tratta del *San Marco in trono fra i santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano*, dipinto tra il 1510 e il 1511, conservato nella basilica di Santa Maria della Salute. La tavola di Mansueti è datata al 1500. Prima di esporre questi due esempi, Boito scrive: «Bartolomeo Vivarini e anche gli altri Muranesi rappresentano spesso nelle loro tavole i lastricati di marmo: sono quasi sempre dei quadri rossi e dei quadri bianchi alternati. Di questa maniera di impiantito parlano i vecchi documenti. Pure ne facevano di più complicati e gradevoli».

struire l'identità» della nazione (Selvafolta 2002, 137). Tra questi rientra anche la pittura veneziana e di Carpaccio, richiamata da Boito e da Pompeo Gherardo Molmenti, che al pittore aveva dedicato vari studi.¹²

Ritornando all'inizio delle considerazioni dell'architetto, si legge:

Il pavimento non dovrebbe essere né troppo povero né troppo sfarzoso: lascerei quindi da parte i mattoni a spina, anche se ripartiti da liste bianche, e abbandonerei le opere tessellate, sia di modo bizantino, sia di modo cosmatesco, disdicevoli a un porticato aperto ed esterno.

Ribadisce dunque l'incongruenza di un ricco rivestimento che se non ornerà il loggiato sul canale, pure si svilupperà con varietà di forme e grande pregio di materiali lungo l'atrio. Su questo aspetto, la critica è concorde; a partire dalla posizione di Giacomo Boni al riguardo,¹³ sino all'opinione di chi, all'inaugurazione della Galleria, ne ripercorreva la storia e riconosceva che il mosaico, come la cappella del *San Sebastiano*

poco ha a che fare con la comune dimora d'un quattrocentesco veneziano; come, pur intonandosi perfettamente al superbo mosaico, assai poco con essa sembra abbia a che fare il marmoreo rivestimento, a squame rosse e bianche, delle circostanti pareti dell'atrio.

Tuttavia, nel palazzo si coglie

un'armonia di sicuro carattere, la quale fonde elementi vari, intervenuti ad arredare ed a vivificare la Ca' d'oro, in modo rispondente all'antica sua rinomanza, che finora credevamo solamente giustificata dalla leggiadra sua fronte marmorea. (Nebbia 1927, 174-5)

Effettivamente, sono questi i luoghi ove il barone si prende una licenza, a fronte della scarsità di dati

storici e iconografici e dove maggiormente si manifestano la sua dedizione e la sua attività anche manuale. Per il resto, al contrario, potrebbe piuttosto ricordare la figura di don Serafino Balestra, restauratore della chiesa di Sant'Abbondio a Como nel 1863-1864, che, scriveva Boito, «fa parlare il monumento»: «piglia un martello, e leva gli intonachi; piglia un lume, e scruta le rughe di ogni pezzo di pietra»; mette in atto l'«archeologia circospetta», l'analisi diretta del monumento e delle sue trasformazioni, integrata dai contributi degli studiosi.¹⁴

L'ambiente terreno, policromo di pietre antiche e pregiate, nelle intenzioni del barone avrebbe dovuto ospitare una galleria di sculture. Questo forse motiva, almeno in parte, la scelta del tessellato e del sectile che Boito pare disapprovare: certamente nella riva d'acqua, forse nell'atrio interno: «abbandonerei le opere tessellate...»; scelta, soprattutto, non filologica. Di questo era ben conscio lo stesso Franchetti che, come ricorda, dopo lunga riflessione, consapevole dell'impossibilità di seguire il «concetto archeologico» anche negli interventi agli interni del palazzo - ristrutturati e alterati nel corso del tempo per le esigenze abitative - preferisce discostarsene a favore di un esito esteticamente soddisfacente. Iniziando da «quella specie di cappella» ove collocare il dipinto del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna (con l'acquisto del dipinto, scrive in una lettera a Corrado Ricci, «subito mi venne in mente di dargli un degno posto in così glorioso ambiente»), proseguendo nel rivestimento parietale («Contemporaneamente pensai di sostituire a pian terreno la pittura murale col rivestimento di marmo greco e broccatello allontanandomi così completamente dall'idea di fare della Ca' d'Oro un palazzo abitabile») e nel mosaico («Coi muri impellicciati veniva di conseguenza il mosaico al pavimento che teoricamente può sembrare uno sproposito ma che va giudicato, per lo meno, dopo averlo visto»).¹⁵ Gino Fogolari giustifica ulteriormente la scelta dei materiali e del tipo di pavimento - da altri criticato forse proprio

¹² Selvafolta 2002, 147; Pavanello 2006, 57-96.

¹³ Così commentava il suo rifiuto di inviare i materiali antichi richiesti da Franchetti per l'esecuzione del pavimento: «Ritenni non meritevole di incoraggiamento lo sfoggio della moderna abilità di contraffare l'arte di tutti i tempi e di tutte le nazioni»: Boni 1923, 947. Si vedano in proposito anche Curzi 2005, Zaccariotto 2015. Sulla figura di Boni: Tea 1932 e, in rapporto all'ambiente veneziano e al dibattito sul restauro: Favaretto, Pilutti Namer 2016; Pilutti Namer 2016.

¹⁴ Nel nostro caso, i principali contributi storici di cui il barone deve aver tenuto conto, si possono riconoscere in Paoletti 1893, Boni 1887 e Cecchetti 1886, 1887. Le citazioni sono tratte da Boito 1880, 62. In argomento: Zucconi 1997, 112-17.

¹⁵ *Lettera di Giorgio Franchetti a Corrado Ricci*, 17 novembre 1916, Biblioteca Classense Ravenna, Carte Ricci-Città, b. 30, fasc. 226, sottof. 4. L'acquisto del dipinto risale al 1893. In polemica con il rifiuto di Giacomo Boni di fornirgli i materiali lapidei antichi necessari al proseguimento dei rivestimenti e con il giudizio negativo da lui espresso sul mosaico, Franchetti così motiva le proprie scelte, rammentando gli inizi dei lavori all'edificio. Le opere cominciano dalla cosiddetta cappella del Mantegna e dal pavimento sul finire dell'Ottocento e saranno riprese e terminate a partire dal 1916: Concina 2019. Corrado Ricci era allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti. Sul pavimento vedi anche Cremonini 2017.

perché «troppo bello» e «intonatissimo» - , osservando che spesso l'atrio è invaso dall'alta marea

perciò nulla conserva di antico nel pavimento che è semplice terra battuta. Hanno provato da principio a mettere dei mattoni di cotto come vi saranno stati in antico e come sono stati posti e stanno benissimo nel cortile, ma l'acqua marina li morde e li consuma prestissimo e formano conche e buche che trattengono l'acqua. Un pavimento a riquadri di pietra non sarebbe stato bene, perché dava troppo nell'occhio.¹⁶

Il coinvolgimento di Camillo Boito nella vicenda della Ca' d'Oro pareva poco probabile anche in virtù del giudizio negativo di Giorgio Franchetti nei confronti dei lavori condotti al palazzo del padre. Nella rievocazione critica, anzi, ampliato e trasformato senza rispetto della struttura originaria, era stato per il barone un esempio da cui allontanarsi (Fogolari 1929, 10-19; Cremonini 2013, 19-20). In simile conto egli affermava si dovessero tenere i pareri degli «specialisti»:

In ogni circostanza, fossero architetti, fossero medici, fossero avvocati, bisognava fare così: chiamare lo specialista, rimettersi completamente a lui, averne un preciso responso: poi far tutto il contrario ed essere sicuri di far bene. (Fogolari 1929, 18)

Al di là dell'ironia, il ricorso a Boito potrebbe essere dovuto anche al fatto che la riapertura della quadrifora era stata approvata a posteriori dalla Commissione per la conservazione dei monumenti di Venezia, come la stessa rilevava nel 1896 (Berchet 1899, 117-18). Per il proseguimento dei lavori, dunque, il barone forse riteneva opportuno rivolgersi all'autorevolezza di Boito.

La conferma di un rapporto tra i due riguarda alla Ca' d'Oro - nel periodo nel quale si sono decisi e attuati gli interventi che hanno condotto allo stato attuale la facciata e la riva d'approdo con l'atrio terreno - è interessante anche sotto un altro aspetto. Si colloca infatti nella prima fa-

se della lunga impresa di ripristino e adattamento dell'edificio, quella in cui, tradizionalmente, si voleva Franchetti meditare e compiere il suo «sogno d'arte» in solitudine, circondato tutt'al più dalla compagnia di artisti, letterati e storici dell'arte, a cominciare da Angelo Conti e Gabriele D'Annunzio, intenti insieme a lui al mosaico sullo scorcio dell'Ottocento.

Tornavo a quella porta dopo vent'anni. Vedevo, a traverso il battente, nella sala terrena, me chino con Giorgio Franchetti e con Angelo Conti, me in ginocchio come un operaio a commettere nello stucco porfidi e serpentini per rifare il pavimento di musaico.¹⁷

Dalla ricostruzione della vicenda era già emersa l'assai probabile partecipazione di un professionista, l'architetto Domenico Rupolo, assistente quindi ispettore presso l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto e progettista, in questi stessi anni, della Pescheria del mercato di Rialto con il pittore Cesare Laurenti. Egli, inoltre, avrebbe dovuto essere membro, nel 1916, insieme con Fogolari e Fortuny, della Commissione di sorveglianza di nomina ministeriale per il proseguimento dei lavori al palazzo. La sua assenza da Venezia per causa della Guerra, gli fa preferire Ferdinando Forlati che li porterà avanti sino alla fine degli anni Trenta.¹⁸

Ciò che è avvenuto tra il 1894 e il 1916, infatti, è scarsamente documentato rispetto al periodo successivo, quando la proprietà dell'edificio diviene pubblica e le opere sono seguite da funzionari statali. Quello che si va delineando, tuttavia, anche con il contributo della testimonianza di Boito, è un quadro più sfaccettato di quello sinora tramandato. In esso la Ca' d'Oro appare non tanto l'opera di un esteta collezionista e dilettante d'architettura, quanto piuttosto come il frutto di studio, riflessioni e suggerimenti di quanti, a vario titolo, vi si sono confrontati; considerazioni e consigli filtrati dalla personalità del barone ma che hanno concorso alla storia del monumento.

¹⁶ Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci, 11 novembre 1916, Biblioteca Classense Ravenna, Carte Ricci-Città, b. 30, fasc. 226, sottof. 4.

¹⁷ D'Annunzio 1916, 1308. L'episodio si riferisce al 1896, durante il soggiorno di Angelo Conti a Venezia (1894-1896); la stesura della *Licenza* risale al maggio-giugno 1916: Ricorda 1991, 149-69, Coletti 1991, 317-29.

¹⁸ Concina 2019. Sulla figura e l'attività di Rupolo: Portieri 2001 e il *Regesto degli Operatori* in Bencivenni, Dalla Negra, Griffoni 1992, 313-52.

Bibliografia

- Augusti, A. (1998), s.v. «Franchetti, Giorgio». *Dizionario biografico degli italiani*.
- Bandera, M.C.; Savorra, M. (2000). *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita = Catalogo della mostra* (Padova, 2 aprile-2 luglio 2000). A cura di G. Zucconi, F. Castellani. Venezia: Marsilio, 105-10.
- Bencivenni, M.; Dalla Negra, R.; Grifoni, P. (1992). *Monumenti e istituzioni. Parte seconda. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia. 1880-1915*. Firenze: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le province di Firenze e Pistoia, sezione didattica.
- Berchet, F. (1899). *Quarta relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto*. Venezia: Compositori.
- Boito, C. (1880). *Architettura del Medio Evo in Italia con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*. Milano: Hoepli.
- Boni, G. (1887). «La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome». *Archivio Veneto*, 34, 115-32.
- Boni, G. (1923). «La nave di Nelson, il ponte di Londra e la Ca' d'Oro di Venezia». *La Lettura*, 1 dicembre 1923, 945-7.
- Castellani, F. (2000). «Nel cantiere del Santo». Zucconi, G.; Castellani, F. (a cura di), *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita = Catalogo della mostra* (Padova, 2 aprile-2 luglio 2000). Venezia: Marsilio, 111-39.
- Castellani, F. (2002). «Boito nella Basilica del Santo: i disegni 'di cantiere'». Zucconi, G.; Serena, T. (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'ottocento italiano = Atti della giornata di studio* (Venezia, 31 marzo 2000). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 111-31.
- Cecchetti, B. (1886). «La facciata della Ca' d'Oro dello scalpello di Giovanni e Bartolomeo Buono». *Archivio Veneto*, 31, 201-4.
- Cecchetti, B. (1887). «Nomi di pittori e lapicidi antichi». *Archivio Veneto*, 33, 43-65.
- Coletti, F. (1991). «Immagini di Venezia nella 'Licenza' alla 'Leda senza cigno'». Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno di studio* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, 317-29.
- Concina, E. (2019). *Il «palagio traforato». La Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*. Padova: Poligrafo.
- Cremonini, C. (2013). «Giorgio Franchetti collezionista e la Ca' d'Oro». Cremonini, C.; Fergonzi, F. (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro = Catalogo della mostra* (Venezia, 30 maggio-24 novembre 2013). Roma: MondoMostre, 17-27.
- Cremonini, C. (2017). «Guido Strazza e Venezia. Le pietre di Ca' d'Oro». Cremonini, C.; Ferrara, D. (a cura di), *Memoria e progetto. Guido Strazza per Ca' d'Oro = Catalogo della mostra* (Venezia, 10 dicembre 2017-8 aprile 2018). Crocetta del Montello: Antiga Edizioni.
- Curzi, V. (2005). «Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose». Calegari, P.; Curzi, V. (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*. Bologna: Bononia University Press, 185-98.
- Damerini, G. (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Paladini, Giannantonio. Venezia: Albrizzi.
- D'Annunzio, G. (1964), «Licenza». Bianchetti, E. (a cura di), *Prose di romanzi*. Milano: Mondadori, vol. 2, 1243-364.
- Dellapiana, E. (2005). «Camillo Boito (1836-1914)». Restucci, A. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*. Milano: Electa, 2: 622-39.
- Favaretto, I.; Pilutti Namer, M. (a cura di) (2016). *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti = Atti del convegno* (Venezia, 18-19 settembre 2015). Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.
- Fogolari, G. (1929). «Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro». Fogolari, G.; Nebbia, U.; Moschini, V. (a cura di), *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Guida-Catalogo*. Venezia: Ferrari.
- Fontana, V. (1991). «Stereometrie boitiane». Grimoldi, A. (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*. Milano: FrancoAngeli, 13-36.
- Fontana, V. (1999). *Profilo di architettura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Fontana, V. (2002). «Boito e l'architettura del suo tempo». Zucconi, G., Serena, T. (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'ottocento italiano = Atti della giornata di studio* (Venezia, 31 marzo 2000). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 37-46.
- Franchetti, A. (2013), «I Franchetti, una lunga storia». Cremonini, C.; Fergonzi, F. (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro = Catalogo della mostra* (Venezia, 30 maggio-24 novembre 2013). Roma: MondoMostre, 154-62.
- Grasso, M.; Paribeni, A. (2012). «'Glaucà note rutilante d'oro': cultura del mosaico in età dannunziana tra gusto del pastiche, culto dell'autenticità e senso del pittoresco». Guidobaldi, F.; Tozzi, G. (a cura di), *Atti del XVII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Teramo, 10-12 marzo 2011). Tivoli: Scripta Manent, 645-56.
- L'Illustrazione italiana* (1896), 31.
- Marangoni, G. (1908). «Artisti contemporanei. Camillo Boito». *Emporium*, 28(168), 405-22.
- Nebbia, U. (1927). «La raccolta Franchetti e la Ca' d'Oro». *Emporium*, 65(387), 169-84.
- Pane, A. (2018), «Camillo Boito consulente ministeriale per il restauro dei monumenti, 1879-1914». Scarrochia, S. (a cura di), *Camillo Boito moderno = Atti del convegno* (Milano, 3-4 dicembre 2014). Milano: Udine: Mimesis, 2: 579-614.
- Paoletti, P. (1893). *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Parte prima. Periodo di transizione*. Venezia: Ongania-Naya.
- Pavanello, G. (2006). «Lo storico dell'arte veneziana». Pavanello, G. (a cura di), *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti = Atti del convegno di studio* (Venezia, 17-18 ottobre 2002). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 57-96.

- Pilutti Namer, M. (2016). *Spolia e imitazioni a Venezia nell'Ottocento. Il Fondaco dei turchi tra archeologia e cultura del restauro*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Portieri, R. (2001). *Domenico Rupolo architetto*. Udine: Edizioni Concordia.
- Ricorda, R. (1991). «Il 'fervido asceta della Bellezza': Angelo Conti». Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno di studio* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, 149-69.
- Romanelli, G. (1989). *Tra gotico e neogotico. Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*. Venezia: Albrizzi.
- Romanelli, G. (2005), «Venezia e l'ambiente veneto». Restucci, A. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*. Milano: Electa, 1: 102-41.
- Savorra, M. (2002). «Boito e Casa per musicisti: un testamento in pietra per lo stile nazionale». Zucconi, G.; Serena, T. (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'ottocento italiano = Atti della giornata di studio* (Venezia, 31 marzo 2000). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 167-91.
- Scarrocchia, S. (a cura di) (2018). *Camillo Boito moderno = Atti del convegno* (Milano, 3-4 dicembre 2014). Milano; Udine: Mimesis.
- Selvafolta, O. (2002). «Boito e la rivista 'Arte Italiana Decorativa e industriale': il primato della storia». Zucconi, G.; Serena, T. (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'ottocento italiano = Atti della giornata di studio* (Venezia, 31 marzo 2000). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 133-66.
- Tea, E. (1932). *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*. Milano: Ceschina.
- Zaccariotto, G. (2015). «'Frammenti di porfido e serpentino'. Giacomo Boni e Giorgio Franchetti: contrasti per il reimpiego di marmi antichi a Venezia tra Otto e Novecento». *MDCCC*, 4, 115-22. <http://doi.org/10.14277/2280-8841/430>.
- Zucconi, G. (1989). *La città contesa*. Milano: Jaca Book.
- Zucconi, G. (1997). *L'invenzione del passato, Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*. Venezia: Marsilio.

