

# La rinascita dell'arte musiva in epoca moderna in Europa. La tradizione del mosaico in Italia, in Spagna e in Inghilterra

Ottobrina Voccoli

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**LA RINASCITA DELL'ARTE MUSIVA IN EPOCA MODERNA  
IN EUROPA. LA TRADIZIONE DEL MOSAICO IN ITALIA, IN  
SPAGNA E IN INGHILTERRA**

OTTOBRINA VOCCOLI

Tesi di Dottorato – 2009

Dottoranda: Ottobrina Voccoli

Direttore di tesi: Mireia Freixa i Serra.

Programma di Dottorato: *Historia, teoría y crítica de las artes.*

Biennio accademico 2002-2004.

Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Barcellona.

## NOTA AI LETTORI DA PARTE DELL'AUTRICE

Sono spiacente di informare che per motivi inerenti alle restrizioni di diritto di autore e di riservatezza di luoghi religiosi, la pubblicazione del presente saggio non ha potuto riprodurre le illustrazioni annesse in origine alla redazione del testo e presentate durante la discussione ufficiale in sede accademica.

# SOMMARIO

## PROLOGO

LA TRADIZIONE DEL MOSAICO IN EUROPA.....VII

## CAPITOLO 1

IL RISVEGLIO DELL'ARTE MUSIVA IN ITALIA.....1

1.1. Lo Studio del Mosaico Vaticano e le sue origini.....3

1.2. La decorazione musiva della Basilica di San Pietro: alcune  
descrizioni .....13

1.3. Lo Studio del Mosaico Vaticano durante il XVIII ed il XIX secolo. Il  
mosaico minuto .....18

1.4. Altri centri di produzione musiva..... 31

1.5. L'Opificio delle Pietre Dure di Firenze .....36

## CAPITOLO 2.

LA TRADIZIONE MUSIVA VATICANA E FIORENTINA FUORI  
DALL'ITALIA.....43

2.1. La tradizione musiva fiorentina e vaticana in Francia .....45

2.2. San Pietroburgo: il laboratorio musivo di Lomonosov ed il  
mecenatismo dello zar Nicola I .....54

2.3. Opifici delle pietre dure in terre germaniche.....64

2.4. La reintroduzione del mosaico in Spagna: il laboratorio di mosaico di pietre dure della “Fábrica del Buen Retiro”.....67

### **CAPITOLO 3**

ARTE E INDUSTRIA NEL XIX SECOLO .....83

3.1. Pianificazioni delle industrializzazioni nazionali: la rivalutazione delle arti decorative in Inghilterra e nel resto d’Europa .....85

3.2. Le esposizioni periodiche.....92

3.3. Testimonianze musive nei cataloghi delle esposizioni ottocentesche di Barcellona e la documentazione relativa all’Esposizione Universale del 1888.....98

### **CAPITOLO 4**

L’ARTE MUSIVA IN INGHILTERRA DURANTE LA PRIMA METÀ DEL XIX SECOLO.....109

4.1. Rivalorizzazione del patrimonio musivo internazionale nel contesto storico del *Gothic Revival*. I primi esperimenti di Arte Musiva in Inghilterra.....111

4.2. Le decorazioni musive nel Palazzo di Westminster.....120

### **CAPITOLO 5**

L’ARTE MUSIVA TRA ITALIA E INGHILTERRA NEL XIX SECOLO.....133

5.1. Influenze artistiche veneziane nella cultura inglese: l’attività imprenditoriale di Antonio Salviati ed i restauri musivi nella Basilica di San Marco.....135

5.2. I mosaici della cattedrale di Saint Paul’s.....164

5.3. Henry Cole e la scuola di arti applicate del Museo di South Kensington.....224

5.4. Lo sviluppo dell'arte musiva in Inghilterra: il ruolo dell' Istituto Reale degli Architetti Britannici (RIBA) negli edifici religiosi e civili.....	261
--	-----

## **CAPITOLO 6**

NAZIONALISMO E MOSAICO IN GERMANIA NEL XIX SECOLO.....	301
--	-----

6.1. Riscoperta dell'arte bizantina nel regno di Ludwig I di Baviera, Federico Gulielmo IV di Prussia e Ludwig II di Baviera.....	303
---	-----

6.2. L'attività di Antonio Salviati in Germania ed altri laboratori di produzione musiva.....	314
---	-----

6.3. Decorazioni musive in edifici tardo-storicisti.....	325
--	-----

## **CAPITOLO 7**

TESTIMONIANZE MUSIVE DI ARTISTI ITALIANI IN EDIFICI RELIGIOSI CATALANI IN EPOCA PROTO-MODERNISTA.....	333
---	-----

7.1. Gli anni intorno all'esposizione del 1888.....	335
---	-----

7.2. Il mosaico nella chiesa di San Paciano (Barcellona),1876-1881.....	337
---	-----

7.3. La chiesa di Sant Francesc di Saleses (Barcellona), 1882-1885.....	340
---	-----

7.4. Gaudí decoratore .....	342
-----------------------------	-----

7.5. I mosaici del monastero di Montserrat .....	347
--	-----

7.6. Il mosaico della Cripta della Sagrada Famiglia .....	354
---	-----

7.7. Casa Vicens (1833-1885).....	356
-----------------------------------	-----

## **CAPITOLO 8**

IL MODERNISMO CATALANO E L'INTERESSE PER LE ARTI DECORATIVE.....	359
--	-----

8.1. Mosaico e mosaicisti in epoca modernista .....	361
8.2. I mosaici della Casa Amatller .....	379
8.3. I mosaici della Università Pontificia di Comillas .....	384
8.4. La decorazione musiva sulla facciata della Antigua Casa Figueras (1877-1878).....	386
8.5 Mario Maragliano nell'ospedale di Santa Creu e Sant Pau: documentazione e descrizione del rivestimento musivo.....	388

## **CAPITOLO 9.**

L'ARTE MUSIVA IN ITALIA E NEL RESTO D'EUROPA TRA LA FINE DEL XIX E L'INIZIO DEL XX SECOLO.....	415
---	-----

9.1. Compagnie musive in Italia tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.....	417
9.2. Il mosaico in Europa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.....	449

EPILOGO: ALCUNE CONSIDERAZIONI SULL'EVOLUZIONE DELL'ARTE MUSIVA DALLA FINE DEL XIX SECOLO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA.....	489
--	-----

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI .....	505
----------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA .....	507
--------------------	-----

SINTESI DEL TESTO IN LINGUA SPAGNOLA.....	539
---	-----

## PROLOGO





## LA TRADIZIONE DEL MOSAICO IN EUROPA

Il presente lavoro è incentrato sul rifiorire dell'arte musiva europea, le cui origini si situano in Italia a partire dalla fine del XVI secolo. Si tratta di una rinascita artistica di eccezionali dimensioni, avvenuta in circostanze storiche artistiche e temporali distinte, determinate da diversi fattori. La nuova attenzione data al mosaico dipese anzitutto da alcune tematiche del pensiero rinascimentale italiano attente al recupero delle memorie antiche e alla sopravvivenza delle memorie umane. Il mosaico in questo caso fu identificato come un mezzo per tramandare la tradizione figurativa, come "pittura per la eternità". Tale affermazione è nota anzitutto nel celebre testo sulle vite degli artisti, scritto da Giorgio Vasari a proposito della vita di Domenico Ghirlandaio il quale riporta una affermazione usuale dell'artista il quale affermava che "La pittura essere il disegno e la vera pittura per la eternità essere il mosaico".<sup>1</sup> Nella Roma e nella Firenze rinascimentali inoltre si sviluppò un grande interesse per le pietre pregiate, tanto per il loro intrinseco valore materico ed in molti casi archeologico quanto per le loro molteplici forme di applicazione artistica. Fu in questo clima che ebbe origine l'Opificio delle Pietre dure di Firenze, nato intorno alla metà del XVI secolo e specializzato nella tipologia musiva dell'*Opus Sectile*. L'altro grande centro musivo responsabile della rinascita del settore fu quello dello Studio del Mosaico del Vaticano, che ha origine alla fine degli anni '70 del XVI secolo, specializzato nella realizzazione di mosaici appartenenti alla categoria dell' *Opus Tessellatum*, e il cui obiettivo era quello di rivestire l'interno della basilica di San Pietro con mosaici che reinterpretassero lo spirito della prima decorazione cristiana. Queste scuole si strutturarono in vere e proprie industrie, i cui prodotti riscossero molto successo diffondendosi ampiamente nelle corti

---

<sup>1</sup> *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino* (a cura di Gaetano Milanesi). Firenze: G.C.Sansoni Editore, 1878, Vol. III, p. 274.

d'Europa e suscitando il desiderio da parte di alcune corti straniere di creare una produzione locale che si ispirasse a tali scuole. Questi progetti determinarono la richiesta e l'espatrio di maestranze italiane, considerate indispensabili per la loro insostituibile specializzazione, dai laboratori di Roma e di Firenze. Furono questi fenomeni che determinarono l'inizio della rinascita di tale settore per altro mai definitivamente decaduto, soprattutto a Venezia. La rinascita avvenne in alcuni luoghi circoscritti e si tratta di un fenomeno europeo perchè, come vedremo, le scuole musive italiane, per diverse vie, cominciarono a diffondere i loro prodotti nelle varie corti europee. Successivamente, durante il XIX secolo, il fenomeno di fioritura dell'arte musiva fu determinato dalla necessità di interventi di restauro e da nuovi presupposti storici, artistici ed ideologici, nei quali le istanze dell'Art Nouveau – attenta al valore dell'elemento ornamentale e al recupero delle tradizioni artigiane e della qualità del lavoro umano – si uniscono allo sviluppo architettonico, artistico e industriale, e al recupero romantico dell'identità dei vari Paesi, attraverso la rivalutazione del patrimonio locale, con particolare interesse al campo delle arti minori.

La scelta di focalizzare il mio studio soprattutto su tre nazioni - l'Italia, la Spagna e l'Inghilterra non è casuale, ma è relazionata anzitutto con alcune ricerche svolte durante la tesi di laurea, il cui argomento riguarda il fiorire dell'arte musiva in Catalogna verificatosi soprattutto in epoca proto-modernista e modernista. In quell'occasione la mia attenzione si incentrò sul rifiorire dell'arte musiva nel clima storico-artistico determinatosi in Catalogna, obbligandomi a tralasciare il fenomeno nel contesto più ampio della scena europea. È precisamente questo argomento che vorrei approfondire nella mia tesi di dottorato, dato che finora non è stato effettuato uno studio completo ed esaustivo, sul fenomeno della rinascita dell'arte musiva nelle varie località europee, la quale, ad eccezione dell'Italia, dopo l'epoca medievale, non gode di una tradizione continuativa ed in molti casi neanche di una tradizione autoctona, come fu il caso della Spagna e dell'Inghilterra.

La rinascita dell'arte del mosaico è avvenuta in circostanze storiche, artistiche, spaziali e temporali distinte, influenzate anche dalla formazione di connotati stilistici e tipologie musive differenti. Il risultato di tali circostanze fu determinato anche dalle distinte tradizioni musive di ciascun paese. Non è un caso infatti che l'origine della rinascita musiva in età moderna abbia le sue basi in Italia, Paese nel quale la tradizione di questo settore artistico non si era mai interrotta dai tempi dell'Antichità e del Medioevo. Anche se in declino rispetto al passato, l'arte musiva in questo Paese ha sempre goduto di una certa continuità, pur se in misura molto più modesta rispetto all'Antichità ed al Medioevo.

L'origine geografica dell'arte musiva è da collocarsi in Oriente, all'incirca a partire dal 2500 a.C. Gli Egizi, sin dalle più antiche dinastie, ricoprirono palazzi e templi con mosaici di smalto e incrostazioni vetrose, soprattutto ad Alessandria. Da questa città l'arte musiva si diffuse sia ad est, verso la Siria, l'Asia Minore e Bisanzio, sia ad ovest, attraverso la Magna Grecia e l'Italia. Fu comunque nel periodo imperiale romano che l'arte musiva raggiunse il suo apice durante l'Antichità e si diffuse nel resto dell'Impero. Questo splendore non fu inferiore durante l'epoca dei primi cristiani, e durante tutto il corso del Medioevo. Ma la concezione della pittura all'epoca del Rinascimento, soprattutto per i suoi principi naturalistici che esaltavano la costruzione plastica e prospettica della raffigurazione, determinò la crisi del settore artistico musivo, la cui tecnica, a causa del tipo di materiale utilizzato e del modo in cui era disposto, si caratterizzava per la sua matericità, preziosità e bidimensionalità. A differenza di mezzi artistici quali l'olio e la tempera, che miravano a rappresentare l'illusione della realtà, il materiale del mosaico, oltre a raffigurare un soggetto, esprimeva un linguaggio proprio e parallelo caratterizzato da connotazioni simboliche, ieratiche ed astratte. Con l'avvento del naturalismo umanistico in pittura quindi, le scuole di mosaico iniziarono a decadere e i mosaicisti ricevettero sempre meno richieste. Già dal XIV secolo, con la tradizione

figurativa giottesca, le rappresentazioni musive iniziano a perdere l'uso di un linguaggio peculiare e i connotati tipici di valore decorativo del mosaico. Le creazioni musive successive saranno rappresentate per lo più all'ombra della grande pittura. Queste caratteristiche formali si protrarranno in alcuni casi fino alla fine del XIX secolo, determinando l'opinione negativa di buona parte della critica estetica contemporanea, che, mettendo in risalto la perdita delle specificità linguistiche proprie del mosaico antico avvenuta a partire dal Rinascimento, attribuisce il fenomeno di rinascita di questo settore all'inizio del XX secolo e non prima.<sup>2</sup> In questo discorso mi sembra perciò importante affermare che lo scopo del mio lavoro non è quello di analizzare la rinascita di questo settore artistico in base ai criteri di valore estetico e formale con cui vengono realizzati i mosaici contemporanei, ma in base alle circostanze storiche culturali ed ideologiche che hanno determinato la fortuna della produzione musiva in ambito europeo.

Tornando ad analizzare le fasi di declino del mosaico dopo il Medioevo, anche nel XVI secolo, momento storico di maggiore arresto di tale fortuna artistica, Venezia era l'unico centro che vantava una vivace produzione di mosaici. I mosaicisti veneziani erano soprattutto impegnati nella decorazione musiva della basilica di San Marco e quando fu deciso di installare un laboratorio di mosaico per la decorazione della Basilica di San Pietro, il Vaticano si rivolse alla Repubblica della Serenissima, come era successo precedentemente ad opera di Raffaello per la decorazione musiva della cappella Chigi di Santa Maria del Popolo.

Venezia sin dalle sue origini si distingueva per una tradizione artistica caratterizzata da un deciso e fantasioso apporto ornamentale e coloristico, ricco anche di mosaici, ai suoi edifici. Venezia, città sorta sull'acqua, si caratterizzò dal punto di vista artistico-urbanistico per le influenze romane e i legami con Bisanzio, capitale dell'Impero Romano d'Oriente, per cui si fusero reminescenze del mondo romano, pagano, cristiano, bizantino e persino arabo. Già le chiese più antiche

---

<sup>2</sup> Tosi, Michele. *Il mosaico contemporaneo*. Milano: Mondadori, 2004, pp. 36-40.

racchiudevano preziosi cromatismi di influsso orientale e i mosaicisti decorarono i luoghi sacri con pavimentazioni musive, trasformando porfidi, terrecotte e pietre dure in preziose e coloratissime tessere.<sup>3</sup> La basilica di San Marco fu, sin dalla data di fondazione dell'attuale edificio nell'anno 1071, simbolo della città e sin dal primo Medioevo, fu ornata di preziosi mosaici. Con il passare del tempo costituì il centro principale di formazione di una prestigiosa scuola di mosaicisti e di terrazzieri che ha mantenuto la sua tradizione per secoli.<sup>4</sup>

A partire dal Rinascimento, mentre in altri luoghi della penisola l'arte musiva era in declino e nel resto d'Europa addirittura dimenticata, a Venezia tale tradizione artistica era ancora molto attiva e fiorente. Ancora all'inizio del XVI secolo Venezia era stata protagonista di una serie di operazioni architettonico-figurative ad opera del doge Agostino Barbarigo (1486-1501), che coinvolsero anzitutto l'intera area marciana e la sua decorazione musiva.<sup>5</sup>

Durante il Quattrocento, la scuola musiva veneziana fu partecipe della nuova sensibilità stilistica legata alla Scuola fiorentina, ma già agli inizi del XVI secolo veniva tramontando questo legame stilistico e si posero le basi di un nuovo capitolo dell'arte musiva veneziana, con una prassi esecutiva ancora di tipo medievale ma più legata agli sviluppi della pittura contemporanea, cosa che determinò nella produzione musiva l'omologazione stilistica alla pittura.

I mosaici della scuola veneziana del Cinquecento perciò costituiscono un capitolo di grande rilievo che, se dal punto di vista stilistico vanno di pari passo con l'evoluzione della pittura, dal punto di vista tecnico esprimono tutte le potenzialità di rinnovamento insite nel

---

<sup>3</sup> Sammartini, Teodora. *Pavimenti a Venezia*. Venezia: Vianello Libri, 1999, p. 11.

<sup>4</sup> I terrazzieri erano mosaicisti ed artigiani specializzati nella creazione di pavimenti per interni. Questi erano composti da pezzetti di marmo di varie forme e colori seminati su uno strato di calce o cemento e perfettamente livellati. Tali pavimenti venivano perciò definiti terrazzi o più comunemente "pavimento alla veneziana". Si tratta di una tradizione antichissima presente fin dalle origini della formazione della città di Venezia, che si perpetuò per tutta l'età medievale e moderna ed ancora oggi costituisce un'attività fiorente.

<sup>5</sup> Una testimonianza visiva dettagliata degli antichi mosaici che decoravano l'esterno della basilica di San Marco, è quella del dipinto *La processione della Croce nel giorno di San Marco* di Gentile Bellini, eseguito nel 1496 per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista ed oggi custodito presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.

mosaico medievale. Nell'arco del secolo sono documentati più di venti maestri mosaicisti attivi in prevalenza nella basilica di San Marco. Nel primo decennio del secolo XVI, erano attivi il maestro mosaicista Pietro Zorzi, capo della Scuola musiva di San Marco, impegnato anche in diverse opere di restauro dei mosaici più antichi, opere legate per lo più al rispetto iconografico ed in parte anche stilistico della produzione musiva preesistente. Insieme a Pietro Zorzi operava il figlio Vincenzo. L'altra famiglia di mosaicisti era costituita da Vincenzo Bastiani e Lazzaro Bastiani. Quest'ultimo, insieme ai suoi figli Alvise e Vincenzo, svolse un ruolo fondamentale nell'evoluzione stilistica della Scuola musiva marciana, operando un riaggancio della tecnica musiva medievale ai nuovi percorsi della pittura contemporanea veneziana. Tale tendenza si delineò maggiormente in tutta la produzione musiva marciana del Cinquecento e dei secoli successivi. Fecero parte della scuola musiva marciana anche maestri mosaicisti come Crisogono Novello, attivo anche nella chiesa di San Salvador nel 1523, e Giovanni Novello.<sup>6</sup> Luigi da Pace era un altro maestro mosaicista veneziano di una certa rilevanza, che, come vedremo, fu inviato a Roma in un periodo nel quale l'arte musiva era così in declino che i romani furono costretti ad avvalersi dell'apporto di maestri mosaicisti veneziani. Luigi da Pace eseguì a Roma la decorazione musiva della cupola della cappella Chigi nella chiesa di Santa Maria del Popolo nel 1516, su cartoni di Raffaello. In breve, le due scuole musive dei Bastiani e degli Zorzi degli inizi del Cinquecento ed altri maestri mosaicisti operanti successivamente come Luciano Rizzo, la famiglia dei Bianchini e quella degli Zuccato, segnarono il definitivo adeguamento della Scuola musiva marciana alle tendenze stilistiche della contemporanea pittura rinascimentale. Già dal 1510 la scuola musiva si servì di disegni e cartoni dei massimi maestri della pittura ufficiale per le esecuzioni musive. Si avvalsero quindi di cartoni di Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano, il Perugino e, successivamente di quelli

---

<sup>6</sup> Merkel, Ettore. *I mosaici del Cinquecento veneziano*. Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 1994, pp. 75-139.

del Giorgione, mentre i fratelli Zuccato si avvalsero soprattutto dei cartoni di Tiziano. Anche alla fine del Cinquecento, periodo che segna il tramonto della figura e dell'opera dell'artista-artigiano e la declassazione delle arti applicate, dovuta anzitutto a quei principi ideologici basati sulla scissione tra nobiltà e privilegio dell'ideazione dell'opera d'arte e procedimenti operativi, come testimoniano i trattati artistici di teorici e storici come il Dolce, il Borghini, Giulio Mancini etc., la scuola musiva veneziana era ancora molto fiorente ed i suoi mosaicisti vantavano un primato indiscusso<sup>7</sup>. Sempre un veneziano inoltre fu mandato a Roma alla fine del Cinquecento a collaborare alla formazione di Muziano da Brescia, il quale fondò l'atelier di mosaico che con il tempo doveva diventare la scuola musiva pontificia del Vaticano.

Fino all'inizio del XVII secolo la scuola musiva veneziana continua ad essere fiorente ed a produrre mosaici di alta qualità. Ma già dagli anni '30 di quel secolo, la scuola musiva perse parecchie maestranze a causa del fatto che molti mosaicisti furono vittima della peste. L'unico maestro mosaicista che sopravvisse a queste circostanze fu Giacomo Pasterini, il quale rimase il solo mosaicista operante nella basilica di San Marco fino alla sua morte, avvenuta nel 1653. Nel XVII secolo perciò l'arte musiva a Venezia, a causa del decesso per la peste di artisti di prim'ordine come Lorenzo Ceccato, i fratelli Alvise Girolamo Gaetano e Pietro Luna, cessa di fiorire. Dopo che fu deceduto anche il Pasterini, la tradizione del mosaico non registra che opere di produzione mediocre, a differenza del centro musivo vaticano che contemporaneamente sviluppa la sua produzione. Infatti proprio allora Alvise Contarini, Ambasciatore della Repubblica Veneziana a Roma, venne incaricato di procurarsi lì gli artisti necessari per la prosecuzione della decorazione musiva di San Marco. Fu difficile trovare mosaicisti romani disposti a trasferirsi a Venezia, a causa anzitutto dell'enorme disparità di salario che esisteva tra Roma e Venezia. Ciononostante nel 1715 il mosaicista romano Leopoldo dal Pozzo accettò di essere impiegato a San Marco e

---

<sup>7</sup> Bologna, Ferdinando. *Dalle arti minori all'industrial design*. Bari: Laterza, 1972, pp 53-55.



fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1745, ci fu una ripresa dell'attività e della qualità di esecuzione musiva nella Basilica. Alla morte di Dal Pozzo, l'arte musiva a Venezia registra il periodo più difficile e decadente in questo settore artistico, l'antica gloria di questa tradizione era definitivamente tramontata.<sup>8</sup> Per quanto riguarda le prime testimonianze legate all'origine del fenomeno di rinascita del mosaico negli altri centri italiani, la mia analisi si basa anzitutto sulle opere provenienti dai maggiori luoghi di diffusione del mosaico in epoca rinascimentale e barocca, con riferimento alle opere provenienti dallo Studio del Mosaico del Vaticano e a quelle provenienti dall'Opificio delle Pietre dure di Firenze. In misura minore la mia descrizione si estende ai mosaici prodotti sempre in Italia nei centri minori.

Per quanto riguarda il fiorire dell'arte musiva in Italia nel corso del XIX secolo, la mia indagine, oltre a basarsi sull'attività produttiva proveniente da Roma e da altri centri minori della penisola, è soprattutto incentrata sul ruolo che ebbero i mosaicisti veneziani e sull'attività imprenditrice di Antonio Salviati, il quale ha contribuito decisamente alla diffusione del mosaico a livello internazionale. In Inghilterra egli strinse importanti relazioni con influenti personaggi britannici, senza dei quali non avrebbe potuto ottenere i capitali economici necessari per il conseguimento del suo obiettivo di diffusione di prodotti musivi a livello mondiale.

L'obiettivo di Salviati di riportare in auge l'antica arte del mosaico che, come abbiamo visto, vantava un'importante tradizione in territorio veneziano, determinò solo in parte la reintroduzione dell'arte musiva in Inghilterra, contrariamente a quanto affermano alcune fonti relative ai dibattiti avvenuti nei *meeting* degli Architetti Britannici dell'Istituto Reale (*R.I.B.A.*) alla fine degli anni '70 del XIX secolo in Inghilterra. Il paese non godeva di una tradizione musiva autoctona; i pochi esempi di rivestimento musivo avvenuti soprattutto in edifici religiosi, furono

---

<sup>8</sup> Saccardo, Pietro. *Les Mosaïques de la basilique de St Marc a Venise*. Venezia: Longania Editore, 1894, pp. 71-73.

dovuti a maestranze di origine italiana, sia nell'Antichità che durante il Medioevo.

Ma la reintroduzione dell'arte musiva in Inghilterra in epoca moderna avviene un pò più tardi rispetto ad altri paesi europei. La Francia infatti, oltre al laboratorio su modello di quello fiorentino, istituì già nel 1798 un laboratorio ufficiale, mentre in Russia era nata una scuola di mosaico alla fine del XVIII secolo e in Spagna si era costituito un laboratorio musivo sul modello dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze ad opera di Carlo III. In Inghilterra i primi esempi sono riconducibili alla fine degli anni '20 e '30 del XIX secolo e furono esperimenti autoctoni. Dopo questi primi tentativi isolati, spiegabili anzitutto con la politica nazionale di incremento delle arti industriali, i primi esempi che testimoniano lo sviluppo di questo settore artistico sono legati ai progetti decorativi per il Palazzo di Westminster e per la Cattedrale di St Paul's, (è importante ricordare che già all'inizio del Settecento, l'architetto della Cattedrale, Sir Christofer Wren, aveva già in mente un progetto di decorazione musiva che non venne mai realizzato). Non bisogna inoltre dimenticare il ruolo che ebbe in questo sviluppo il direttore del primo museo di arti applicate in Europa, Henry Cole, il quale fondò una scuola di arte musiva nel museo di South Kensington, che, anche se ebbe breve vita, costituì assieme alla decorazione della Cattedrale di Saint Paul's un esempio fondamentale per lo sviluppo e per la specializzazione di maestranze musive. Anche l'importanza che assunse il mosaico nella decorazione e nel rivestimento di superfici architettoniche, con lo scopo soprattutto di preservare gli edifici dalla inclemenza degli agenti atmosferici del clima britannico, fu fondamentale per il fiorire di quest'arte. Dalla seconda metà inoltrata del XIX secolo, furono infatti effettuate diverse decorazioni musive all'interno di edifici sia civili che religiosi. Nel presente studio mi propongo di analizzare diverse testimonianze di questi edifici minori, assieme ai complessi musivi come quelli che rivestono la cattedrale di Saint Paul's, ed altri complessi di rilevanza monumentale. La mia indagine specifica sul processo di sviluppo del mosaico in Inghilterra

termina con la documentazione dell'attività musiva di Boris Anrep, mosaicista proveniente dalla Russia il quale realizzò diverse opere musive in importanti edifici pubblici di Londra, in un vasto periodo di tempo che va dagli inizi del XX secolo fino a dopo la seconda guerra mondiale, caratterizzando il volto musivo di quegli anni.

Per quanto riguarda la tradizione musiva spagnola, anche la Spagna non gode di una tradizione autoctona e continuativa. Le più antiche testimonianze musive spagnole risalgono infatti all'Antichità e al Medioevo. Durante l'Antichità, e soprattutto in epoca romana, anche in Spagna il mosaico è stato fra le decorazioni più usate nel rivestimento di case private ed edifici pubblici; dopodiché esempi di mosaici *in situ* sono stati riscontrati solo in epoca moderna, ovvero a partire dalla metà del XIX secolo, periodo che corrisponde al cosiddetto proto-modernismo catalano.

L'arte musiva in epoca romana raggiunse come sappiamo un notevole splendore, propagandosi in tutti i centri importanti dell'impero, come anche in Catalogna, e la sua fortuna non cessò durante il primo cristianesimo e tutto il medioevo. È inoltre importante sottolineare, per la Catalogna come per altre zone d'Europa, la continuità tra la tradizione musiva tardo romana e quella cristiana, secondo quanto dimostrano i mosaici di pavimenti di edifici medievali, nei quali è palese l'eredità del mondo antico.<sup>9</sup>

La stagione dei mosaici medievali in Spagna si spegne all'inizio del XIII secolo, quando le piastrelle verniciate finiscono per sostituire totalmente le tecniche artigianali dei mosaicisti. La "industrializzazione" della fattura medievale di piastrelle produsse una riduzione dei costi e di conseguenza una maggiore possibilità di produzione in serie. Fu quindi una ragione puramente economica a determinare il successo di questi pavimenti in piastrelle, a scapito dei mosaici romanici, più costosi e complessi. Dal XIII secolo, dunque, si interruppe la continuità delle realizzazioni musive in Spagna, e bisognerà aspettare il XIX secolo per il rifiorire di questa tradizione artistica. Le poche testimonianze

---

<sup>9</sup> Cfr. Barral Altet, Xavier. *Els mosaics de paviments medievals a Catalunya*. Barcellona: Artestudi, 1979, p. 30.

analitiche sul fenomeno di tale rinascita concordano nell'attribuire un ruolo importante ad un mosaicista di origine italiana emigrato a Barcellona durante la metà degli anni ottanta del XIX secolo, Mario Maragliano, così che nel presente lavoro si dedica una certa attenzione alla produzione di questo poco noto artista. Ma l'influsso dell'arte musiva italiana è di più vasta portata e risale indietro nel tempo. Abbiamo infatti potuto riscontrare testimonianze della rinascita del mosaico in Catalogna presso alcuni centri religiosi, le cui decorazioni musive sono databili a un periodo antecedente l'arrivo di Mario Maragliano, ovvero in epoca proto-modernista. Da queste testimonianze è emerso che altri mosaicisti italiani prima di Maragliano avevano decorato centri religiosi, come Luigi Pellarin, che nel 1884 rivestì il pavimento della chiesa parrocchiale di San Francesc de Sales apponendovi la propria firma. Già nel corso delle ricerche per la mia tesi di laurea, la presenza di altri nomi di mosaicisti italiani che hanno operato in territorio catalano in un periodo appena precedente all'arrivo di Maragliano, mi aveva spinto ad indirizzare la mia ricerca sia sulla tradizione musiva italiana, nella speranza di trovare collegamenti con la reintroduzione di questo settore artistico in territorio spagnolo, sia sull'evoluzione del mosaico spagnolo nell'Ottocento ed anche più indietro nel tempo.

Per quanto riguarda l'attività musiva nel XIX secolo in territorio spagnolo, mi è stato possibile reperire molte informazioni e testimonianze originali analizzando la documentazione delle varie Esposizioni industriali e artistiche, a cominciare da quella più importante, l'Esposizione universale tenutasi a Barcellona nel 1888: nei documenti relativi a quest'ultima, compaiono nomi di artisti specializzati nel campo del settore musivo, quasi tutti spagnoli. Se dunque la rinascita del settore musivo è collegabile all'opera decisiva di artisti italiani (il cui contributo si innesta comunque su un substrato autoctono), essa deve essere avvenuta prima del periodo delle Esposizioni, le cui testimonianze non vanno più indietro del 1860.

Un contributo indispensabile alla mia ricerca sulla rinascita dell'Arte Musiva in Spagna è venuto dalla consultazione del raro testo di Manuel Pérez Villamíl sul laboratorio di mosaico e pietre dure della fabbrica madrilenana di arti sontuarie del Buen Retiro.<sup>10</sup> L'opera di Villamíl, che costituisce un presupposto fondamentale della mia ricerca, testimonia come nel XVIII secolo, per la prima volta dal Medioevo, fosse costituito in Spagna un laboratorio di prodotti musivi. Il Buen Retiro rappresenta dunque la prima testimonianza della reintroduzione di questo settore in Spagna. Al laboratorio del Buen Retiro si devono più che altro mosaici appartenenti a una produzione oggettistica, secondo un gusto che durò a lungo e di cui le stesse esposizioni ottocentesche forniscono prova. È solo a partire dal XIX secolo che abbiamo le prime testimonianze di usi decorativi più ampi, con rivestimenti musivi in edifici architettonici, riprendendo una tradizione che in Spagna aveva avuto un notevole sviluppo in epoca romana e medievale. L'uso decorativo su larga scala raggiunse poi il suo apice proprio in epoca modernista, con la messa a punto anche di nuove tecniche musive, come il famoso *trencadís* di Gaudí.

Per quanto riguarda le prime attestazioni musive in Catalogna, la mia indagine si è concentrata sui mosaici degli interni di edifici religiosi, eseguiti in gran parte, a quanto pare, da artisti provenienti dall'Italia e stabilitisi in Catalogna. In conclusione, emerge che le radici della rinascita del mosaico spagnolo, e in specie catalano, sono da collocare ben prima del proto-Modernismo. La supposizione che l'origine della rinascita del mosaico in Spagna sia da datare al XVIII secolo si basa su due fili conduttori: il primo riguarda la nuova attenzione che le corti europee (e anche quella spagnola) riservarono ai mosaicisti italiani che lavoravano alla decorazione musiva della chiesa di San Pietro a Roma; il secondo, essenzialmente nel caso spagnolo, fu l'attività della Real Fábrica del Buen Retiro, sorta intorno alla metà del XVIII secolo nei pressi di Madrid e patrocinata da Carlo III. Il Buen Retiro fu una scuola

---

<sup>10</sup> Villamíl, Manuel Pérez. *Artes industrias del Buen Retiro*. Madrid: Sucesores de Rivaderreyra, 1904.

dove molte tecniche artistiche vennero riportate in auge, e tra queste il mosaico ebbe una rilevanza particolare.

Sono queste, a mio avviso, le basi su cui si innesca la rinascita dell'arte musiva in Spagna e Catalogna dopo la seconda metà del secolo XVIII e poi durante la epoca proto-modernista e modernista. Per quanto riguarda la tradizione e lo sviluppo dell'arte musiva in Spagna, per descrivere il fenomeno nella sua complessità e varietà, ho cercato di rintracciare, esaminare e descrivere alcune tra le maggiori testimonianze musive catalane, sia in edifici pubblici e religiosi, sia in abitazioni private, finora raramente considerate dagli studiosi. Ho esteso la mia ricerca non solo alle città catalane, ma anche a centri minori, come il monastero di Montserrat; mi è parso infine utile allargarmi un po' fuori dai confini geografici della regione, considerando anche l'Università Pontificia di Comillas, ubicata in Cantabria ma improntata al gusto catalano.

Il mio studio si propone di risalire alle origini della nuova diffusione del mosaico in Italia, in Spagna ed in Inghilterra quale si è avuta in epoca moderna, per giungere fino alla grande stagione ottocentesca che vede fiorire fenomeni artistici come quelli delle Arts and Crafts in Inghilterra e più in generale dell'Art Nouveau, del Liberty in Italia e Modernismo Catalano in Spagna, dove si assiste al tentativo di riportare in auge antiche maestranze artigiane e al successo complessivo delle arti minori.

Ho cercato di approfondire in questo senso, soprattutto per quanto riguarda l'Inghilterra, lo studio dei legami che si stabilirono tra committenti governativi o paragovernativi - è il caso del Principe Consorte Alberto - e personalità artistiche o studiosi che vedevano nell'impetuoso sviluppo della rivoluzione industriale la possibile rivalutazione di alcune arti applicate. Questo particolare aspetto del complesso intreccio tra interessi economici, aspirazioni pedagogiche e teorie artistiche che caratterizzò l'Inghilterra dalla metà dell'Ottocento in poi, viene da me trattato più diffusamente nel terzo capitolo. Le grandi esposizioni internazionali che si tennero nelle città europee nella

seconda metà del XIX secolo rappresentano infatti, a mio giudizio, un fenomeno socio-economico e culturale di così vasta portata da influenzare non solo le teorie artistiche e le loro applicazioni, ma il gusto e lo stile di tutta un'epoca e rappresentano inoltre una poliedrica forma di comunicazione di massa di così vasta portata da poter essere paragonata all'attuale fenomeno Internet.

Dopo aver analizzato brevemente le circostanze che determinarono il fiorire di quest'arte nella maggior parte dei Paesi europei durante gli ultimi anni del XIX secolo ed i primi del XX secolo in Europa, la mia indagine termina sia con una breve considerazione sull'apporto delle Avanguardie del Novecento in questo settore, periodo nel quale ormai il fenomeno della fioritura dell'arte musiva è già definitivamente affermato, sia con una breve considerazione sul significato del mosaico in epoca contemporanea.

Il mosaico è una forma di rappresentazione artistica meno conosciuta dal pubblico rispetto ad altri mezzi maggiormente fruibili e di comprensione più immediata. La conoscenza di questo settore, oltre ad essere circoscritta per lo più ad un pubblico specifico come quello accademico, è quasi sempre incentrata sulla produzione antica o medioevale e ne trascura l'evoluzione nelle epoche successive. Tali premesse sono risultate interessanti per l'analisi di un periodo storico dell'arte del musiva in gran parte sconosciuto, quello relativo alla sua rinascita e al suo sviluppo in età moderna e contemporanea, con l'idea di promuovere un maggiore interesse presso un pubblico più vasto e di suggerire anche a livello accademico ulteriori approfondimenti, specialmente in una dimensione più ampia.

I criteri che hanno guidato la mia ricerca hanno perciò dato la preferenza ad argomenti e a testimonianze musive poco o affatto studiate, tralasciando, o menzionando solo superficialmente, esempi di centri musivi che riscuotono già grande fortuna critica, rendendone inutile la ripetizione. Mi è sembrato invece utile approfondire argomenti,

testimonianze musive e documenti poco studiati ed in alcuni casi completamente sconosciuti, credo che tali testimonianze, meno importanti rispetto ad altre in questo argomento di studio, costituiscono fonti di analisi e nuovi apporti nel settore della ricerca accademica.

Nel presente lavoro, ho inoltre riflettuto sul possibile valore didattico di questa ricerca, cercando i migliori criteri per svilupparla in questa direzione. Ho perciò cercato di fornire un quadro, il più possibile esaustivo ed ampio, sul fenomeno che ha determinato la rinascita dell'arte musiva dopo il medioevo e, considerando i diversi secoli e i diversi luoghi presi in considerazione, non è stato facile stabilire in questo lavoro una corretta sequenza cronologica, in quanto gli avvenimenti relazionati con il fenomeno di rinascita di questo settore in alcuni casi subiscono degli intrecci e dei rimandi spazio-temporali.

Per esaminare il fenomeno nella sua complessità e varietà ho cercato di rintracciare, esaminare e descrivere alcune tra le maggiori testimonianze musive di ciascun epoca e di ciascun paese, sia di edifici religiosi che di quelli civili e la maggior parte dei rivestimenti musivi sono stati esaminati direttamente. Per quanto riguarda la documentazione disponibile nel seguente studio, essa è stata diversa per la descrizione di ciascun Paese. Per quanto riguarda la documentazione sulla rinascita del mosaico in territorio italiano, essa è di tipo bibliografico e condotta in diverse biblioteche e centri di documentazione di diversi luoghi d'Italia. A Ravenna è stata fondamentale la documentazione rintracciata presso il Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico (CIDM) dove ho rintracciato importanti informazioni grazie anche al materiale messo gentilmente a disposizione dalla curatrice di questa istituzione, Linda Kniffitz, che ringrazio. A Venezia è stata importante la documentazione rintracciata presso la Biblioteca Nazionale Marciana e la Biblioteca del Museo Correr. A Firenze mi sono avvalsa della documentazione bibliografica rintracciata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la biblioteca del Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università



degli Studi di Firenze e soprattutto della biblioteca dell'Opificio delle Pietre Dure. Colgo l'occasione per ringraziare la disponibilità della dottoressa Anna Mieli e di tutto il personale dell'Opificio che ha contribuito ad agevolare la mia ricerca. A Roma mi sono documentata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Un contributo fondamentale alla mia ricerca sulla scuola musiva vaticana e sul rivestimento musivo della basilica di San Pietro lo devo allo Studio del Mosaico Vaticano, grazie alla gentile disponibilità del prof. Paolo di Buono e del Dr. Pietro Zander. Per quanto riguarda la documentazione sui mosaicisti veneziani operanti fra le ultime decadi del XIX secolo e gli inizi del XX secolo, è stata fondamentale la pubblicazione del Comitato dei Mosaicisti Veneziani del 1931, rintracciata presso la biblioteca di storia dell'arte Bruno Molajoli a Napoli.

Per quanto riguarda la documentazione disponibile in merito all'origine del mosaico moderno in Catalogna, essa è di tipo sia bibliografico che archivistico. Per la documentazione bibliografica, sono state particolarmente utili le biblioteche barcelonesi, in alcune delle quali sono riuscita a rintracciare anche libri e documenti rari: la Biblioteca dell'Archivio storico di Barcellona, la Biblioteca Generale di Storia dell'arte del Museo Nacional D'art de Catalunya, la Biblioteca sita all'interno della Finca Güell e facente parte dell'Associazione di studi Cátedra Gaudí e per finire, le fornitissime biblioteche dell'Università di Barcellona.

Sul versante archivistico, utili documenti ho rintracciato nell'archivio dell'Arxiu Historic di Barcellona, nel quale sono riuscita a rintracciare la documentazione originale ed inedita dell'Esposizione universale del 1888, e in quello della chiesa di San Paciano (grazie anche alla gentile disponibilità dell'archivista Octavio Brugada). Nell'archivio dell'ospedale di Santa Creu e di Sant Pau ho reperito utili documenti che attestano la presenza di Maragliano quale unico responsabile dell'esecuzione dei mosaici che rivestono il detto ospedale, oltre che del cartonista Francesco Labarta, che permette di compiere un passo in avanti nella difficile questione attributiva che spesso confonde i

mosaici di Lluís Bru con quelli di Maragliano. Alla disponibilità e alla pazienza delle archiviste dell'ospedale, a cui va la mia gratitudine, devo il reperimento di importanti informazioni su questi mosaici, oltre che di ulteriori conoscenze sulla struttura storico-architettonica del complesso monumentale.

Anche sugli artisti, così come sulle opere antecedenti al periodo modernista, le notizie di cui disponiamo non sono molte, a cominciare da Mario Maragliano, definito dalla maggioranza dei critici l'introduttore del mosaico moderno in Catalogna. Mi sono dunque avvalsa anche di fonti orali, come la testimonianza rilasciatami dal signor Mario Hernandez Maragliano, pronipote del mosaicista, che ho avuto modo di conoscere a Barcellona e che ringrazio.

La documentazione in merito all'origine del mosaico moderno in Inghilterra è di tipo sia bibliografico che archivistico. Per la documentazione bibliografica è stata fondamentale l'enorme quantità di pubblicazioni specialmente rare, rintracciate nella National Art Library situata nel museo Victoria and Albert di Londra, presso la quale sono riuscita a documentarmi sul fenomeno di rinascita dell'arte musiva non solamente in Inghilterra, ma anche di altre località europee. Altre informazioni specifiche sulla decorazione musiva di edifici pubblici e religiosi è stato possibile rintracciarle presso la Guildhall Library di Londra e presso la British Library. Un contributo fondamentale alla mia ricerca sulla rinascita dell'arte musiva in Inghilterra è quello reperito presso la biblioteca e l'archivio della cattedrale di St Paul's. Colgo l'occasione per ringraziare il personale della cattedrale, la cui disponibilità ha reso più facile l'accesso diretto e l'analisi dei mosaici della cattedrale.

Ringrazio in particolar modo il bibliotecario Joseph Wisdom, al quale devo il reperimento di importanti documenti sulla storia dei mosaici di Saint Paul's. Per l'accesso ad importanti edifici pubblici dove è stato possibile effettuare l'analisi diretta della decorazione musiva, ringrazio la disponibilità del personale di chiese, musei ed altre istituzioni. A proposito colgo l'occasione per ringraziare il bibliotecario

del Reform Club di Londra, Simon Blundell ed il signor Cecil Brown che mi ha guidato alla visita dei mosaici del Palazzo di Westminster a Londra.

Tra le altre persone che hanno contribuito al mio studio, ringrazio la prof.ssa Dora Liscia, docente di Storia dell'Oreficeria e delle Arti Applicate presso il Dipartimento di storia dell'arte dell'Università di Firenze, la quale ha seguito il mio lavoro con gentilezza.

Un ultimo ringraziamento va al Dr. Michael Brunner, alla prof.ssa Ghita Peluso e al professor Antonio Palagiano per la loro disponibilità.



CAPITOLO I  
IL RISVEGLIO DELL'ARTE MUSIVA IN ITALIA



## 1.1. LO STUDIO DEL MOSAICO VATICANO E LE SUE ORIGINI.

L'istituzione di un centro musivo a Roma dopo l'antichità ed il Medioevo risale alla fine degli anni Settanta del XVI secolo, e al maggio 1578 risale un documento in cui il Papa Gregorio XIII, attraverso la Nunziatura Apostolica di Venezia, richiese “quattro uomini intenditissimi, et più eccellenti che sia possibile ne le cose del mosaico” da impiegare nella sontuosa decorazione musiva delle prime quattro cappelle di crociera della nuova Basilica.<sup>11</sup>

La specifica esigenza di apportare una decorazione musiva alla Basilica di San Pietro del Vaticano fu dovuta a molteplici ragioni, ma senza dubbio i fattori principali furono determinati dal contesto storico culturale e religioso dell'epoca, caratterizzato dal clima della Controriforma. Il *Concilio di Trento* decretò nella sua ultima sessione del 1563 che le immagini volte all'educazione religiosa erano una utile battaglia contro il Protestantismo e costituivano un efficace strumento di opposizione alla visione iconoclasta della politica riformista. La politica della Chiesa controriformista insistette perciò sull'efficacia di evocare e venerare immagini sacre capaci di ispirare e consolidare il modello di vita cristiana. Le scoperte archeologiche nel corso del XVI secolo contribuirono anche ad identificare la tradizione paleocristiana portatrice di valori di purezza religiosa e di ideali ancor privi delle prime manifestazioni di eresia, intravedendovi la rivelazione di un autentica condizione spirituale. Il nuovo entusiasmo e interesse verso la tecnica musiva, tipica della tradizione di rappresentazione figurativa del periodo paleocristiano, rappresentò pertanto il risultato di un recupero filologico del Cristianesimo e permise di stabilire un legame di continuità con l'antica basilica di San Pietro la cui facciata, non ancora demolita, era ornata di preziosi mosaici. Più in generale, la tecnica musiva richiamava anche la tradizione delle chiese tardo-antiche, comprese le fondazioni

---

<sup>11</sup> Cornini, Guido. “Lo studio Vaticano del Mosaico”, in *Mosaici minuti romani del '700 e dell'800*. Roma: Edizioni del Mosaico, 1986 p. 29.

costantiniane, espressioni del primato di Pietro. In questo contesto, la tecnica artistica musiva adoperata dai primi cristiani fu vista come una condizione estetica di pura e diretta espressione religiosa, un mezzo artistico adeguato di rappresentazione dove si ravvisavano le capacità rievocative e didascaliche adatte all'azione di rielaborazione culturale perseguita dalla Chiesa riformata.

Ma nella Roma tardo-cinquecentesca l'arte musiva era totalmente in declino dopo un processo iniziato all'inizio del XIV secolo. A Roma non c'erano più maestranze specializzate in grado di realizzare decorazioni musive. Venezia, alla fine del XVI secolo, era ancora l'unico luogo dove la tradizione musiva e la formazione di artisti in questo settore fosse vivace. La mancanza di mano d'opera in tale settore artistico spinse Raffaello nel 1516 a chiedere al mosaicista veneziano Luigi da Pace di recarsi a Roma per realizzare la decorazione della cupola della Cappella Chigi di Santa Maria del Popolo. Questo episodio probabilmente suggerì successivamente anche al Papa di avvalersi dei mosaicisti veneti, come abbiamo già riscontrato.<sup>12</sup> Fu dunque allora che richiese i quattro migliori mosaicisti che Venezia vantasse.

La Basilica Vaticana decise di avvalersi di nuove decorazioni musive che richiamassero la tradizione della antica basilica. Ciononostante, l'adozione del mosaico quale specifico mezzo decorativo non fu un progetto consapevole, ma maturò nel tempo e ci volle anche del tempo prima che l'equipe di mosaicisti adibiti alla decorazione della Basilica costituisse una istituzione ufficiale. Infatti, secondo la testimonianza del dizionario ecclesiastico dell'erudito Moroni, alla metà dell'Ottocento, ai mosaicisti che iniziarono a lavorare per la Basilica, furono in un primo momento riservate le stanze nell'ottagono detto di San Gregorio, successivamente invece occuparono diversi locali dei magazzini della Reverenda Fabbrica.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Bertelli Carlo. "Rinascimento nel mosaico" in *Il mosaico* (a cura di Carlo Bertelli). Milano: Mondadori, 1988, p. 28.

<sup>13</sup> Moroni, Gaetano. "Mosaico", in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. XLVII, 1846. Venezia, [s.n.] p. 76.



Il primo intervento di decorazione musiva fu applicato alla Cappella Gregoriana, che costituì un precedente fondamentale sia per i successivi interventi di decorazione musiva all'interno della basilica che per la creazione di un laboratorio vaticano adibito alla lavorazione delle tessere. Per la decorazione di questa cappella, fu mandato solamente un mosaicista da Venezia, Marcello Provenzale da Cento, il quale lavorò sotto le direttive dell'artista Girolamo Muziano che a sua volta era stato in Veneto per completare la sua formazione artistica, acquisendo anche un po' di conoscenza delle tecniche musive.<sup>14</sup>

Il Provenzale ricevette diverse commissioni dalla famiglia del cardinale Scipione Borghese delle quali sopravvivono alcuni mosaici all'interno della collezione della Galleria Borghese come una *Madonna col Bambino* datata 1600 (Tav. 1), un *Orfeo* (Tav. 2) e un mosaico ritratto di Paolo V (Tav. 3).

Il mosaicista veneziano Marcello Provenzale da Cento, noto anche come Marcello Provinciali, può essere considerato come il capostipite dei mosaicisti dello Studio del Mosaico Vaticano.<sup>15</sup> Con quest'ultimo Muziano maturò notevolmente le conoscenze e la pratica delle tecniche musive.<sup>16</sup> Mentre lavorarono al rivestimento musivo della Cappella Gregoriana, Muziano fu capace anche di creare un nuovo olio-mastice che determinava una migliore adesione delle tessere sulla superficie, rimpiazzando il mastice tradizionale. Il nuovo materiale aveva il vantaggio di rimanere soffice per tre o quattro giorni dando maggiore flessibilità e tempo per l'esecuzione.<sup>17</sup> I mosaici per la cappella Gregoriana furono realizzati negli anni fra il 1578-1580 ed i cartoni furono anche preparati da Muziano. Il completamento dell'opera suscitò

---

<sup>14</sup> Petochi, Domenico. *I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX*. Roma: Edizioni Abete, 1981, p. 19.

<sup>15</sup> Strappati Vincenzo. "Lo studio vaticano del mosaico" in *L'illustrazione vaticana*, n° 22. Roma: Città del Vaticano: 1931, p. 22.

<sup>16</sup> I collaboratori di Muziano in questa circostanza furono Cesare Nebbia, P. Rossetti, G. Stella e G. Caprei.

<sup>17</sup> Di Federico, Frank, R. *The mosaic of Saint Peter's: Decorating the new Basilica*. Londra: University Park, Londra: 1983, p.15.

grandissimi consensi ed un progetto di decorazione musiva fu assunto a modello anche per le altre cupole minori della nuova Basilica.<sup>18</sup>

Anche Sisto V, successo nel 1585 a Gregorio XIII, nel vivace impulso dato durante il suo breve pontificato al completamento della Basilica, favorì il laboratorio del mosaico nel vivace progetto per il completamento della decorazione della Basilica petrina, fece infatti in modo da fornire i mosaicisti di un ricco magazzino di smalti detti “munizioni” che comprendeva approssimativamente 17000 tinte.

Il nuovo progetto di decorazione musiva fu effettuato tra il 1598-1599 sui pennacchi della cupola di Michelangelo, su disegno degli artisti Giovanni de Vecchi e Cesare Nebbia i quali furono anche responsabili dell'esecuzione musiva con la collaborazione di Paolo Rossetti. Successivamente, tra il 1601 ed il 1602, furono decorate le volte della Cappella Clementina, i cui cartoni furono commissionati a Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio e la cui esecuzione musiva venne rapidamente portata a termine dagli allievi del Muziano.<sup>19</sup> In seguito venne decorata di mosaici la volta della Cupola Maggiore e la congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro, istituto preposto alla cura della Basilica, affidò al Cavalier D'Arpino (1568-1640) l'incarico di preparare i cartoni e i mosaici, eseguiti fra il 1603 ed il 1612.<sup>20</sup> La collaborazione del noto artista dimostrò le non modeste aspettative di questa operazione. Del resto il Cavalier D'Arpino aveva ricevuto una ininterrotta serie di successi nella Roma di Papa Clemente e il suo intervento nella direzione dei lavori per la decorazione della Cupola Maggiore, fu solamente la prima di una serie di collaborazioni

---

<sup>18</sup> Raffaello Borghini nel 1584 affermò che i mosaici erano stati realizzati così bene da sembrare dipinti con pennello e colore, mentre Giovanni Baglione, nella sua biografia su Muziano, sosteneva che i mosaici della Cappella erano ‘ i più bei mosaici eseguiti sin dai tempi antichi’.

<sup>19</sup> Per avere una idea dei mosaicisti allievi del Muziano responsabili della decorazione di questa cappella, si riportano i nomi di Marcello Provenzale (il quale godeva di particolare rilievo all'interno dell'equipe), G. Bresciano, C. Casolano, A. Aretino F. Zucchi, P. Rossetti, L. Martinelli, R. Semprevivo, R. Parasole, V. Stella, D. Parigi.

<sup>20</sup> L'esecuzione musiva della Cupola Maggiore fu il risultato della collaborazione fra Marcello Provenzale, F. Zucchi, R. Semprevivo, D. Parigi, R. Parasole, L. Martinelli, C. Rossetti, C. Torell ed Orazio Gentileschi.

prestigiose effettuate per la Fabbrica della Basilica e quindi per lo Studio del Mosaico.<sup>21</sup> I progetti di decorazione successiva effettuati per le restanti cappelle di crociera vennero in conseguenza affidate ad artisti di fama sempre maggiore, come Giovanni Lanfranco, Andrea Sacchi e successivamente Francesco Romanelli, l'esecuzione dei mosaici effettuate dai loro cartoni si protrasse dal 1630 fino al 1648. Nel frattempo Giovanni Calandra tra il 1629 ed il 1644, anno in cui morì, assunse l'incarico di supervisore dei mosaicisti della Fabbrica. Successivamente il ruolo fu affidato a Guido Ubaldo Abbatini, il quale tra il 1653 ed il 1663 riprese la decorazione musiva nei vestiboli delle Cappelle del Sacramento e di San Sebastiano, su cartoni di Pietro da Cortona e Raffaele Vanni. A tali operazioni partecipò anche Fabio Cristofari che subentrò alla morte dell'Abbatini.<sup>22</sup> In seguito venne decorata la Cappella del Crocifisso, oggi della Pietà, nel frattempo Fabio Cristofari aveva assunto un ruolo predominante, dato che dal 1669 era subentrato alle attività direttive dell'Abbatini.<sup>23</sup> Sotto la direzione di Fabio Cristofari fu effettuata la decorazione del vestibolo della Cappella della Presentazione, per la quale ebbe un ruolo primario nella trasposizione musiva dei cartoni di Carlo Maratta.<sup>24</sup>

In seguito, sempre sotto la sua direzione, fu decorato il vestibolo della Cappella del Coro su cartoni di Ciro Ferri, Carlo Maratta, Marcantonio Franceschini e Niccolò Ricciolini. I lavori di rivestimento musivo di questa cappella furono effettuati in diverse fasi tra il 1699 ed il 1723. L'ultima cappella nella quale furono iniziati i lavori fu quella

---

<sup>21</sup> Per una Maggiore documentazione sull'attività artistica del Cavalier d'Arpino si veda cfr. Röttgen Herwarth. *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*. Roma: Ugo Bozzi Editore srl, 2002.

<sup>22</sup> A quel tempo tale carica consisteva piuttosto in una gestione pratica dell'attività dei mosaicisti anziché in una specifica ed istituzionalizzata direzione artistica dei lavori. Lo Studio del Mosaico infatti, non essendo ancora istituzionalizzato, era, secondo la descrizione del biografo Moroni nel suo Dizionario d'erudizione storico-ecclesiastica, ospitato nello stanzino ottagonale di San Gregorio, nei pressi della Cappella Clementina della Basilica.

<sup>23</sup> Branchetti Maria Grazia. "Cristofari Pier Paolo" in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXXI. Roma: 1985.

<sup>24</sup> I lavori di decorazione per la Cappella furono anche continuati in seguito da un equipe di mosaicisti alle dipendenze di Giuseppe Conti. Dopo il ritiro di quest'ultimo, i lavori furono diretti da Giuseppe Chiari fino al completamento della volta nel 1729.

Battesimale, la cui trasposizione musiva dai cartoni di Francesco Trevisani richiese un periodo di ventidue anni, dal 1724 al 1746. La direzione dei lavori fu realizzata dal figlio di Fabio Cristofari, Pier Paolo Cristofari, il quale dal 1727 aveva assunto dal papa Benedetto XIII la carica ufficiale di Direttore e soprintendente di tutte le operazioni musive dello Studio all'interno della Basilica. Il periodo in cui Pier Paolo Cristofari dirige l'atelier vaticano è considerato fra i più importanti della storia dello Studio pontificio. Alla morte di Pier Paolo Cristofari, Pier Leone Ghezzi ereditò lo Studio tra il 1743 ed il 1755. Sotto la sua direzione vennero completati i mosaici del vestibolo della Cappella Battesimale come anche i cicli ornamentali. La decorazione delle cupole della Basilica venne infine completata nel 1757.<sup>25</sup>

Le funzioni dello Studio del Mosaico del Vaticano non si esaurirono di certo con la decorazione delle cupole.<sup>26</sup> Infatti la Basilica necessitava di altre soluzioni decorative e conservative concernenti anzitutto l'allestimento dei nuovi altari. Tutte le pale affluite nel corso del XVII secolo andavano incontro ad un processo di irreversibile deperimento, dovuto anzitutto alle difficili condizioni idrotermiche della Basilica.<sup>27</sup>

Le caratteristiche di durevolezza della tecnica artistica musiva, specialmente confrontata con altre tecniche di rappresentazione pittorica, giocarono un ruolo importante sin dall'inizio del progetto di decorazione della Basilica, specialmente per i motivi climatici già accennati ed anche per eternare i valori delle immagini sacre, la cui funzione didattica era fondamentale per la Chiesa tridentina.<sup>28</sup>

Del resto, la concezione del passare del tempo e della sopravvivenza del patrimonio artistico e culturale umano era un tema assai frequente nel pensiero rinascimentale.<sup>29</sup> I temi della memoria come vittoria sul

---

<sup>25</sup> Cornini Guido. "Lo Studio Vaticano del Mosaico", op. cit., p. 32.

<sup>26</sup> Busiri Vici Andrea. *Il celebre Studio del Mosaico*. Roma: 1901.

<sup>27</sup> La Basilica di San Pietro per diverso tempo fu sottoposta alle condizioni climatiche del cantiere in costruzione, per cui le pale d'altare erano soggette a rapide condizioni di deperimento causate dalle notevoli dosi di umidità.

<sup>28</sup> Cani Michela. "Lo Studio Vaticano del Mosaico", in Pinelli Antonio. *La Basilica di San Pietro in Vaticano*. Modena: Panini, 2000, p. 409, vol. Saggi.

<sup>29</sup> Grasso Monica. "Giorgio Vasari e la tradizione del mosaico a Roma e a Firenze nel Rinascimento", in *A.I.S.C.O.M, Atti dell'VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo*

tempo e del mosaico inteso come pittura dell'eternità furono considerazioni estetiche che si determinarono nell'ambiente intellettuale della Firenze quattrocentesca di Lorenzo il Magnifico e che poi furono ribadite in più occasioni nelle *Vite* di Giorgio Vasari. Quest'ultimo, attraverso varie citazioni, testimoniò come il mosaico fosse inteso come "pittura dell'eternità", dimostrando perciò che questo concetto fosse stato formulato molto prima dell'epoca in cui ebbe inizio la decorazione musiva della Basilica di San Pietro.<sup>30</sup> Attraverso Giorgio Vasari conosciamo l'affermazione di Domenico Ghirlandaio: "Usava dire Domenico [Ghirlandaio] la pittura essere il disegno, e la *vera pittura per la eternità essere il musaico*".<sup>31</sup>

Un esempio dell'applicazione del concetto del Ghirlandaio è fornito dalla sua *Annunciazione* (1491-1495) (Tav. 4) ubicata nella lunetta sul fianco del duomo di Santa Maria del Fiore a Firenze. Quest'opera ha davvero l'aspetto di un disegno dipinto nel quale dominano i tipici connotati del rinascimento fiorentino, come l'impostazione prospettica ed il linearismo delle forme. Secondo Vasari, quest'opera del Ghirlandaio costituiva il miglior esempio di mosaico moderno, un tentativo di rinnovare e riattualizzare l'antica tradizione del mosaico (dato che ai tempi di realizzazione del mosaico del Ghirlandaio l'arte musiva non era mai scomparsa), giacchè le tessere del mosaico gareggiavano con il pennello nell'imitazione del vero. Vasari loda questa nuova svolta dell'arte musiva, la cui concezione di imitazione pittorica nasce, a suo dire, con la tradizione figurativa a partire da Giotto, di cui lodava il naturalismo pittorico espresso nel particolare della vela

---

*Studio e la Conservazione del Mosaico*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2001, pp. 211-219.

<sup>30</sup> Riporto alcuni passi contenuti nella celebre pubblicazione di Giorgio Vasari sulle *Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. " [...] è un gran peccato che questa arte eccellentissima del fare di musaico, per la sua bellezza ed eternità non sia più in uso di quello che è, e che, per opera dei principi, che possono farlo, non ci si attenda". [...]È certo che il musaico è la più durabile pittura che sia; imperocchè l'altra col tempo si spegne, e questa nello stare fatta di continuo si accende; ed inoltre, la pittura manca e si consuma per se medesima, ove il musaico per la sua lunghissima vita si può chiamare eterno".

<sup>31</sup> *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, op. cit., p. 274.

dell'opera musiva della *Navicella*, ubicata allora nel portico della antica Basilica di San Pietro a Roma.

Ma ci furono altri elementi che determinarono la nuova fortuna dell'arte musiva. Questi valori consistevano nel concepire il mosaico come esempio di raffinatezza artistica, di cultura antiquariale e superiorità intellettuale, tipica dell'ambiente culturale della corte di Lorenzo il Magnifico legata alle memorie antiche e al recupero colto di natura archeologica.<sup>32</sup>

I contatti artistici e culturali fra Firenze e Roma, furono intensi e frequenti durante il Rinascimento ed è importante collegare il rifiorire del mosaico a Roma, attraverso lo Studio del Mosaico Vaticano, con le idee sul mosaico sviluppatesi durante il Rinascimento e riportate dal Vasari nelle sue celebri *Vite*, che costituiscono il punto di partenza per comprendere meglio la concezione che ebbe il Rinascimento di questa disciplina artistica.

Stranamente il Vasari tace sulla fortuna che ebbero queste idee a Roma, a differenza di altri luoghi, come ad esempio Venezia e sul ruolo svolto da Tiziano per mantenere vivo ed operante il cantiere musivo di San Marco.

A Roma invece, per spiegare la fortuna di queste idee, come abbiamo accennato in precedenza, nel 1516 vi furono realizzati i mosaici della cupola della Cappella Chigi nella Chiesa di Santa Maria del Popolo, i cui cartoni furono eseguiti dal veneziano Luigi da Pace su cartoni di Raffaello, ancor prima del progetto di rivestimento musivo della nuova San Pietro mentre pochi anni prima la decorazione della cappella Chigi, altri mosaicisti, probabilmente di scuola fiorentina, sempre per conto del committente Agostino Chigi a Roma nella Cappella di Sant'Elena della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, eseguirono mosaici su cartoni di Baldassare Perruzzi.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Grasso, Monica. "Giorgio Vasari e la tradizione del mosaico a Roma e a Firenze nel Rinascimento", op. cit., p.213.

<sup>33</sup> Il committente Agostino Chigi, colto banchiere senese e patrono delle arti, decise di decorare con mosaici la cappella di famiglia. Essendo in rapporti stretti con i Papi Giulio II e Leone X, riuscì senza grosse difficoltà a suscitare l'interesse di Raffaello e a

La Cappella Chigiana è di forma ottagonale ed edificata in stile corinzio. È sormontata da una piccola cupola con un lucernaio che la illumina, ed è decorata da mosaici. Questi costituiscono uno dei massimi esempi di mosaico veneziano del Cinquecento (Tav. 5).<sup>34</sup>

Il soggetto di questi mosaici tratta la creazione del mondo nell'attimo in cui i corpi celesti ricevono il comando divino di iniziare la loro rivoluzione cosmica. Il mosaico centrale è racchiuso in graziosi circoli di stucchi dorati modellati con rosette e foglie di acanto. Nel tondo centrale è raffigurato Dio in tutta la sua onnipotenza, sostenuto da angeli, nell'atto di creare il moto dei pianeti dell'Universo. Il bordo esterno di questo circolo racchiude pannelli nei quali sono raffigurati in scorcio, e con ardite posizioni, i geni e le divinità pagane sorrette e guidate dagli angeli secondo i dettami della filosofia neoplatonica. La convivenza di miti pagani e simbologia cristiana rappresentata nei cartoni per la decorazione musiva della cappella Chigi era stata già affrontata da Raffaello in altre sue raffigurazioni di finti mosaici a fondo oro. Un esempio è dato dai quattro comparti maggiori della *Volta della Stanza della Segnatura dei Palazzi Vaticani* realizzati nel 1508 e quelli situati nelle *Logge Vaticane* realizzati nel 1519.<sup>35</sup>

L'esempio della cappella Chigi certamente fu un altro fattore che influì la Reverenda Fabbrica del Vaticano nel progetto di rivestire la basilica di San Pietro con mosaici. In questa occasione per la prima volta, venne incaricato il mosaicista Giovanni Battista Calandra dell'esecuzione musiva di una pala d'altare raffigurante un S. Michele Arcangelo, destinata alla cappella omonima i cui cartoni furono creati specificatamente dal Cavalier D'Arpino. Il risultato incontrò a quel tempo la piena approvazione del Papa, del Cavalier D'Arpino e del sovrintendente della Fabbrica e il successo procurò al Calandra la carica di sovrintendente dei mosaicisti. Allo stesso tempo l'opera

---

procurarsi l'impiego di questi per diverse opere, tra cui la decorazione della cappella di famiglia.

<sup>34</sup> Gruner, Lewis. *The Cupola in the 'Cappella Chigiana', Santa Maria Del Popolo in Rome: designed by Raffaello Sanzio d'Urbino*. Paul & Dominic Colnaghi & Co. Londra: 1850, pp. 1-6.

<sup>35</sup> Merkel, Ettore. *I mosaici del Cinquecento veneziano*, op. cit., p. 81.

musiva determinò una forte polemica rispetto alla convenienza di sostituire i dipinti originali con delle repliche musive. Il problema maggiore veniva riscontrato nelle caratteristiche traslucide e altamente riflettenti delle tessere, al punto tale da determinare fastidiosi problemi nella fruizione dell'opera. Fino a che esistettero tali problemi, il progetto di tradurre musivamente gli originali pittorici venne dunque sospeso.

Il progetto venne ripreso solo alla fine del Seicento grazie allo sviluppo di smalti in proprio, i quali, rispetto a quelli richiesti da Venezia, erano molto più adatti a rispettare i valori cromatici dell'originale del dipinto. Infatti nel corso del XVII secolo sorsero a Roma delle fornaci per la fabbricazione degli smalti grazie al riscontro che la Reverenda Fabbrica di San Pietro diede al Mosaico.<sup>36</sup> I progressivi perfezionamenti tecnici infatti, permisero a Fabio Cristofari di realizzare la copia in mosaico della pala di S. Nicola di Bari della Cattedrale di Bari per la Cappella oggi del Crocifisso. Lo stesso mosaicista eseguì successivamente le copie musive delle tele che Andrea Sacchi aveva dipinto per i quattro Altari delle Grotte.

Le copie delle pale d'altare continuarono ad avere un riscontro positivo e quando lo Studio Vaticano del Mosaico diventò nel 1727 una istituzione ufficiale, il Collegio dei Cardinali della Sacra Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro espressero "somma soddisfazione" per il lavoro svolto da Pier Paolo Cristofari e lo nominarono "Soprintendente, e capo di tutti i pittori di mosaico che operano nelle cupole e quadri della Basilica Vaticana [...]".<sup>37</sup> Lo Studio del Mosaico del Vaticano perciò, all'inizio del XVIII secolo, riscuoteva già una certa notorietà e si avviava ad una nuova fase della sua esistenza.

---

<sup>36</sup> Dal settimo decennio del XVII secolo, almeno due fornai, Raffaelli e Niccolò Arrigoni producevano smalti per lo Studio del Mosaico del Vaticano.

<sup>37</sup> Cornini, Guido. "Lo Studio Vaticano del Mosaico", op. cit., p. 31.



## I. 2. LA DECORAZIONE MUSIVA DELLA BASILICA DI SAN PIETRO: ALCUNE DESCRIZIONI.

In questo paragrafo mi propongo di descrivere ed analizzare le prime decorazioni musive di epoca moderna effettuate nella Basilica di San Pietro, che costituiscono le origini della rinascita di questo settore artistico dopo il Medioevo. In questo paragrafo perciò viene analizzata la decorazione musiva della Cappella Gregoriana e della cupola di San Pietro, che costituiscono solo parte del rivestimento della Basilica consistente in diecimila metri quadrati di mosaico.

La cappella Gregoriana (Tav.6), è una delle più ricche e sontuose di Roma e prende il nome dal suo committente. È riccamente adornata di mosaici, marmi colorati e stucchi. Fu la prima delle cappelle della Basilica ad essere decorata con mosaici e, oltre a rappresentare il principale contributo di Gregorio XIII alla nuova San Pietro, costituisce un modello per una successiva serie di decorazioni di cappelle papali edificate tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo. È ubicata nell'angolo nord-est dell'impianto a croce greca e comprende anche tre altari, il più importante dei quali custodisce le reliquie di San Gregorio Nanziazeno. Il secondo, dedicato a San Basilio, comprende una pala raffigurante *La Messa di San Basilio*, tratta da un originale di Pierre Subleyras del 1743-1748, mentre il terzo altare è dedicato San Girolamo e comprende una pala che raffigura la *Comunione di San Girolamo* tratta da un originale del Domenichino del 1612-1614.

La decorazione musiva della Cappella Gregoriana, iniziata nel 1578 su disegni di Girolamo Muziano e dei suoi collaboratori, fu effettuata nei pennacchi, nella cupola e nelle lunette. Muziano oltre ad effettuare i cartoni fu responsabile della loro trasposizione a mosaico dei quali, secondo la testimonianza del Baglione nel 1642, eseguì egli stesso alcune parti.<sup>38</sup> I mosaici riscossero un grande ed immediato successo,

---

<sup>38</sup> Baglione, Giovanni. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642.* Scritte da Giovanni Baglione romano e dedicate all'eminentissimo e reverendissimo principe Girolamo Card. Colonna. Roma: Stamperia d'Andrea Fei, 1642, p. 51.

specialmente per le loro caratteristiche illusionistiche, più vicine al mezzo di rappresentazione pittorica.

Sfortunatamente i mosaici di Muziano deperirono in breve tempo e la Congregazione della Reverenda Fabbrica decise di rifarli nel 1758. Nel caso dei pennacchi e delle lunette, i mosaici del XVIII secolo costituiscono una replica di quelli del Muziano. Nel pennacchio a nord-ovest è raffigurato *San Gregorio Magno*; nel pennacchio a nord-est è raffigurato *San Girolamo* (Tav. 7); nel pennacchio a sud-est è raffigurato *San Gregorio Nazianzeno*, mentre nel pennacchio a sud-ovest è raffigurato *San Basilio* (Tav. 8).<sup>39</sup> I personaggi raffigurati nei pennacchi alludono all'armonia tra le Chiese latina e greca, mentre l'iconografia della cupola si ispira alla vita della Madonna assieme alla sua simbologia.

Il tema della Vergine continua anche nelle lunette realizzate tra il 1730 ed il 1779 circa su disegni di Nicola Lapiccola (1730-1790) e raffigurano Maria Annunciata, l'Arcangelo Gabriele (Tav. 9) ed i Profeti della divina maternità della Madonna, Ezechiele e Isaia (Tav. 10).

Non si hanno notizie sul progetto iconografico di Muziano riguardante la decorazione della volta della Gregoriana (Tav. 11). I mosaici attuali, realizzati nel XVIII secolo, si riferiscono alla Vergine integrandosi completamente allo schema iconografico generale della cappella. Questi mosaici si adattano alle otto partizioni architettoniche inserite nei costoloni, all'interno dei quali sono collocati quadrilateri che rappresentano stelle e tondi, simboli mariani tratti dalla litania di Loreto come il sole, il cipresso, l'Arca dell'Alleanza, la torre di David, il Tempio, la luna, la palma ed il pozzo. Tali elementi sono legati da ghirlande, angeli e cherubini in volo tra le nuvole.

La pala d'altare raffigurante *La Messa di San Basilio*, costituisce la trasposizione musiva di un dipinto di Pierre Subleyras, attualmente nella chiesa Santa Maria degli Angeli e fu realizzata tra il 1748 ed il 1751 dai mosaicisti Nicola Onofri, Giuseppe Ottaviani, Gulielmo Paleat

---

<sup>39</sup> *La Basilica di San Pietro in Vaticano* (a cura di Antonio Pinelli). Modena: Panini, 2000, Vol. Saggi, p. 676.

ed Enrico Enuò (Tav. 12).<sup>40</sup> La pala venne collocata nel 1754 e si tratta di una sostituzione di un dipinto di soggetto simile oggi perduto, iniziato da Girolamo Muziano nel 1584 e proseguito alla sua morte (1592) da Cesare Nebbia.

L'attuale trasposizione musiva del dipinto di Subleyras, raffigura un episodio sulla vita di San Basilio, vissuto nel IV secolo d.C. L'episodio conosciuto come *Orazione funebre in onore del grande Basilio* è narrato da San Gregorio Nazianzeno e nel dipinto viene raffigurata la scena dove l'imperatore d'occidente Valente, dopo aver minacciato il credo e l'attività di Basilio, arcivescovo di Cesarea, ammirando la tenace intransigenza del santo si reca scortato dalle guardie, alla messa celebrata da Basilio nel giorno dell'Epifania. La bellezza della cerimonia, soprattutto al momento dell'offerta dei doni portati dall'imperatore e non accettati, sconvolse quest'ultimo al punto da dover essere sostenuto. Il soggetto della raffigurazione è probabilmente collegato all'attenzione che Benedetto XIV rivolgeva in quegli anni alla Chiesa d'Oriente e all'autorizzazione ai cattolici greci sfuggiti alle persecuzioni turche ad osservare nelle diocesi latine il rito greco.

Nella pala, si osserva la contrapposizione tra la sfera umana del peccato dominata dall'ombra in cui appaiono il chierico in atto di rifiutare i doni di Valente e l'imperatore colto nel momento in cui sta per cadere, e la sfera sacra illuminata dalla grazia divina, caratterizzata dalla figura del santo circondato dai diaconi. A differenza dell'originale, la pala in mosaico riporta le vesti dei monaci di color giallo per l'impossibilità dei mosaicisti di rendere con il mosaico le diverse tonalità dei bianchi presenti nel dipinto originale.

La trasposizione del dipinto di Domenichino e pala d'altare raffigurante *La comunione di San Girolamo* (Tav. 13), fu realizzata da Pier Paolo Cristofari nel 1730 su cartone di Luigi Vanvitelli. Anche in questo caso, si tratta di una sostituzione di un *San Girolamo prega nel deserto* che si trova attualmente nella chiesa Santa Maria degli Angeli iniziata da Girolamo Muziano nel 1584 circa e conclusa dopo la sua

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*

morte da Cesare Nebbia in collaborazione con Paul Bril. Il dipinto di Domenichino e della pala musiva raffigura l'episodio della comunione dell'anziano San Girolamo prima di morire, narrato per la prima volta in un testo anonimo del principio del XIV secolo. Domenichino raffigura il santo vecchio, magro e sofferente che compie il supremo sforzo per ricevere la comunione. Nel 1797 il dipinto di Domenichino fece parte del bottino napoleonico e venne esibito nel Musée Napoleon e la sua riproduzione musiva ne testimonia la ampia fortuna critica, seguita dall'alto numero di riproduzioni e da artisti che ne trassero diversi spunti come Rubens.

La cupola di San Pietro intrapresa da Michelangelo fino alla sua morte nel 1564 e ultimata da Giacomo della Porta nel 1590 si erge per circa 116 m sulla crociera (Tav. 14). La decorazione musiva fu avviata tra il 1598 ed il 1612. La cupola nella sua completezza, raffigura il trionfo della figura del Redentore l'autorità della Chiesa e la fede in Cristo. Il tamburo e la cupola furono realizzati su cartoni di Giuseppe Cesari detto Il Cavalier d'Arpino tra il 1603 e d il 1612, mentre il disegno musivo dei pennacchi fu intrapresa da Giovanni de' Vecchi, Cesare Nebbia e Cristoforo Roncalli, ai quali fu chiesto di ornare i grandi tondi dei pennacchi con immagini dei quattro *Evangelisti*. I cartoni di *San Matteo* (Tav. 18) e *San Marco* (Tav. 16) furono dipinti da Nebbia e tradotti in mosaico da Paolo Rossetti, mentre sia i cartoni che l'esecuzione musiva di *San Giovanni* (Tav. 15) e *San Luca* (Tav. 17) furono intrapresi da Giovanni de' Vecchi. Ciascuno degli evangelisti è rappresentato con il tradizionale attributo e ciascuno di loro è seduto su un banco di nuvole. A differenza di San Matteo, raffigurato con un libro aperto sulla mano sinistra e con il suo Vangelo sulla mano destra, gli altri tre evangelisti sono mostrati in atto di compilare i loro Vangeli. Campi dorati tempestati di stelle fanno da sfondo alle figure. Gli Evangelisti narrano la vita e riportano le parole di Cristo, che rivelano il piano di redenzione di Dio Padre, a loro volta perciò rappresentano i pilastri su cui poggia la Chiesa, ciò spiega la loro ubicazione nei pennacchi che sorreggono la cupola della chiesa di San Pietro. Tale

ubicazione verrà presa come esempio in molte altre chiese. A Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio, furono commissionati i disegni delle decorazioni delle restanti aree dei pennacchi, le quali furono ultimate nel 1601 dai mosaicisti Paolo Rossetti, Marcello Provenzale e Lodovico Martinelli. Si tratta di decorazioni racchiuse in triangoli che raffigurano cherubini che reggono corone floreali, palme del martirio e trombe. Al di sotto dei tondi invece, appaiono drappi ondeggianti su cui sono raffigurate la tiara e le chiavi, simbolo del potere papale.

La decorazione musiva del tamburo e della cupola, diretta dal Cavalier d'Arpino, fu eseguita da una numerosa squadra di mosaicisti tra cui Paolo e Cesare Rossetti, Marcello Provenzale, Orazio Gentileschi, Lodovico Martinelli, Donato Parigi, Rosato Parasole, Ranuccio Semprevivo, Cesare Torrelli, Francesco Zucchi e Giovanni Ercolano. Nel progetto decorativo, il Cesari non poté realizzare una composizione figurativa unificata ma dovette adeguarsi al vincolo della struttura architettonica, la quale era divisa da costoloni in sedici scomparti cuneiformi, divisi a sua volta in sezioni più piccole. Creò perciò una composizione ieratica composta da file concentriche di figure individuali per ciascun scomparto. La fila inferiore attorno alla base della cupola racchiude all'interno di lunette, immagini a mezzo busto che secondo le fonti documentali raffigurano patriarchi e vescovi le cui reliquie sono conservate nella Basilica. Il registro successivo raffigura nel lato ovest, la *Deesis*, cioè *Cristo* assieme a *Maria* e *San Giovanni Battista*, circondati a loro volta da *San Paolo* e dai dodici *Apostoli*, raffigurati a figura intera e seduti sulle nuvole su uno sfondo dorato pieno di stelle (Tav. 19). La fila successiva raffigura sedici angeli sostenuti da nuvole. Tre di questi recano gli strumenti della Passione: la Corona di spine (sopra Cristo), la Croce (su Maria) e la Colonna della Flagellazione (su San Giovanni Battista). Gli angeli sono raffigurati in atto di preghiera guardando sia in basso verso gli Apostoli, sia in alto verso le sfere divine superiori illustrate nella parte più alta della cupola. I tondi del registro successivo raffigurano *Cherubini* con teste dorate ed ali azzurre su sfondo dorato circondato di stelle. Al di sopra appare un cerchio di

angeli inginocchiati in atto di preghiera. L'ultima fila è composta da serafini in stucco caratterizzati da ali bianche e teste dorate. Alla sommità della cupola è raffigurato un cerchio di trentadue stelle dorate che rappresentano il firmamento. Nella volta della lanterna, circondato da nuvole e serafini è raffigurato il *Dio Padre*, con la mano tesa in atto di benedizione (Tav. 20). Sul cerchio che circonda la base della lanterna corre l'iscrizione dedicatoria a Sisto V per aver completato la cupola: *S. Petri Gloriam Sixtus PP. V. A MD. XC. PONTIF. V* ["A gloria di San Pietro, papa Sisto V, nell'anno 1590, il quinto del suo pontificato"].

Tra il 1608 ed il 1609 furono realizzati i mosaici nel tamburo. Si tratta di una decorazione in scomparti alternati con angeli seduti su ghirlande, teste di cherubini sopra i timpani delle finestre e motivi di acanto nel fregio della trabeazione. La grande iscrizione attorno alla base del tamburo fu disegnata da Ventura Farfallini (o Fanfarelli) e riporta le seguenti parole: *TU ES PETRUS ET SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO ECCLESIAM MEAM ET TIBI DABO CLAVES REGNI CAELORUM* ["Tu sei Pietro e sopra questa pietra edificherò la mia chiesa e ti darò le chiavi del Regno dei Cieli"].

### I. 3. LO STUDIO DEL MOSAICO DURANTE IL XVIII SECOLO ED IL XIX SECOLO. IL MOSAICO MINUTO.

Ai tempi della direzione dei lavori del Cavalier D'Arpino, la valutazione finale del lavoro spettava al pittore cartonista ed il mosaicista supervisore svolgeva funzioni di principale sorvegliante dei lavori.<sup>41</sup> Ma già dal 1727, epoca in cui lo Studio del Mosaico divenne una istituzione ufficiale, le cose erano certamente cambiate rispetto agli inizi della sua attività. Da allora anche l'organizzazione interna divenne più precisa con l'istituzione del titolo di direttore dello Studio, riservato in precedenza soltanto ai pittori professionisti, ciò fa intuire come

---

<sup>41</sup> Per un approfondimento sulla vita di Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino si veda; Röttgen, Herwarth. *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna*. Roma: Ugo Bozzi Editore, 2002.

potesse crescere la notorietà e la considerazione nei confronti di questa istituzione.

Un grosso fattore nella crescita del prestigio dello Studio fu determinato anche dalla scoperta realizzata dal fornaciaio e chimico Alessio Mattioli, il quale nel 1731 aveva trovato il modo di comporre paste vitree opache di molteplici gradazioni di tinte. In tale occasione, il fornaciaio fu in grado di ritrovare la difficile composizione di tinte scomparse da tempo dalla gamma produttiva delle fornaci della penisola italiana, allorchè la Reverenda Fabbrica stipulò con Mattioli un contratto esclusivo per la fabbricazione degli “smalti porporini e carnagioni”.<sup>42</sup> Il fornaciaio infatti, era riuscito a perfezionare il porporino fino a ricavare 68 gradazioni diverse e più in generale riuscì a creare un assortimento di smalti così vasto che la sua produzione rimase leggendaria.<sup>43</sup>

Sin dalla nascita dello Studio Vaticano del Mosaico, ci fu una ricerca volta alla indipendenza da Venezia che era la massima fornitrice di smalti durante i secoli XVI e XVII, anche per i motivi già detti. Le nuove paste del Mattioli, oltre a riprodurre una scala cromatica di notevole ampiezza, avevano la caratteristica di risultare opache alla vista grazie ad un miscuglio di polvere di stucco trattata con olio di lino. Alla metà del XVIII secolo, la riproduzione musiva delle pale d'altare si perfezionò al punto tale da conseguire la definitiva assimilazione della tecnica del mosaico a quella della pittura, adempiendo perfettamente all'obbiettivo di rendere eterne le opere pittoriche. Fu così che da quel momento, fino al 1822, ci fu un impulso decisivo in questa direzione.<sup>44</sup> Le paste del Mattioli rivelarono anche un'altra caratteristica che portò a preziosi sviluppi nell'ambito della specializzazione musiva intrapresa dallo Studio: posti nuovamente al calore della fiamma, gli smalti si trasformavano in una sostanza modellabile e adatta ad essere filata.

---

<sup>42</sup> Cornini, Guido. “Lo studio Vaticano del Mosaico”, op. cit., p. 32.

<sup>43</sup> La produzione degli smalti del Mattioli fu sempre apprezzata e, anche all'inizio dell'Ottocento, i pochi smalti della sua produzione sopravvissuti nello Studio Vaticano venivano ricercati e venduti a prezzi elevatissimi.

<sup>44</sup> Branchetti, Maria Grazia. “L'arte del mosaico minuto: una tecnica ed il suo tempo”, in: *Mosaici minuti romani del '700 e dell'800*. Roma: Edizioni del Mosaico, 1986, p. 22.

Con tale procedimento si ottenevano delle bacchette lunghe, sottili e modellabili che, con il raffreddamento, potevano raggiungere le proporzioni desiderate che venivano poi ridotte con appositi strumenti in segmenti di minuscola dimensione. Fu così che nacque il mosaico minuto o filato, la cui composizione si avvaleva anche di tessere che misuravano un millimetro.<sup>45</sup> Il mosaico filato ebbe molta fortuna a partire da quel momento, dato anche che cercava di soddisfare il gusto del tempo che vedeva il mosaico come un ulteriore mezzo di espressione pittorica e continuò a prodursi parallelamente al mosaico in grande o “tagliato”, utilizzato per mosaici di grandi dimensioni, tecnica utilizzata nella decorazione della basilica di San Pietro.

I papi furono responsabili anche della realizzazione di altri mosaici per altre chiese, i quali venivano eseguiti nello stesso stile dei rivestimenti realizzati nella basilica di San Pietro, come nel caso del mosaico di Marcello Provenzale realizzato su disegni del Cavalier d'Arpino nella chiesa di Santa Cesarea a Roma raffigurante il *Padre Eterno* (Tav. 21).<sup>46</sup> Fecero inoltre restaurare antichi mosaici situati in chiese importanti sia romane che altrove. Attraverso la loro iniziativa perciò, furono restaurati gli antichi mosaici di Santa Maria in Trastevere, quelli della chiesa di Santa Costanza e furono realizzati altri mosaici nelle località di Grottaferrata, di Salerno, di Orvieto e di Loreto.<sup>47</sup>

Nel frattempo, dopo la conclusione dei lavori di rivestimento musivo delle cupole, nel 1757 il personale dello Studio, che fino ad allora aveva adempito al servizio esclusivo della Basilica e dalla quale non aveva mai ottenuto una stabilità economica permanente, iniziò ad avere gravi problemi di crisi occupazionale.<sup>48</sup> Fu da quel momento che la scelta dei mosaicisti dello Studio fu di orientarsi verso la ricerca di un lavoro

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>46</sup> Gerspach, Edouard. *La Mosaïque*. Parigi: A. Quanting Editore, 1881-1882, p. 214.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>48</sup> Prima degli eventi rivoluzionari determinati dall'occupazione francese, soltanto il mosaicista Pier Paolo Cristofari godette di grande fama e ricchezza. Al Cristofari si deve l'organizzazione permanente dello Studio di cui fu il solo soprintendente scelto tra i mosaicisti, infatti dopo di lui tale carica fu ricoperta solo da celebri e riconosciuti pittori.



da eseguire in privato attraverso i mosaici in miniatura. Un esempio di committenza privata è costituito da un interessante rivestimento musivo pavimentale situato nella cappella dedicata a Sant'antonio al termine della navata destra della basilica dei Santissimi Apostoli a Roma, commissionato dalla famiglia Odescalchi e rappresentante lo stemma della famiglia con le sue armi (Tav.22).<sup>49</sup> Al centro dello stemma, su una lastra di marmo di Carrara, viene riportata la data di esecuzione del mosaico oltre al suo significato, descritto in latino con lettere capitali: *O. M. BALTHASSAR ODESCALCHUS SACRI ROMANI IMPERII PRINCEPS VENERABILIS SERVI DEI INNOCENTII XI P. M. SORORIS NEPOS LIVII ODESCALCHI SIRMII IN PANNONIA BRACCIANI ET CAERITUM DUCIS AERES EX ASSE SACELLUM HOC EX TESTAMENTO INSIGNI OPERE EXTRUXIT SEPULCRUM SIBI ET SUIS ELEGIT AN. REP. SAL. MDCCXXIII.*

Alcuni particolari di questo stemma, come l'elsa delle spade, i gioielli della corona e gli anelli della collana, sono eseguiti con la tecnica del mosaico filato mentre il resto del mosaico è realizzato con la tecnica del tagliato. Il crearsi di una committenza privata fu reso possibile anche dall'affermarsi di un pubblico privato e laico, cresciuto considerevolmente in seguito ai nuovi rapporti culturali diffusi a partire dalla rivoluzione francese. Ciononostante, la Reverenda Fabbrica restò la fonte principale di sussistenza dei mosaicisti dello Studio, anche perchè per più di due secoli era stata la committente di prestigiosi lavori ed era la sola a possedere in tale ambito potenza, ricchezza e prestigio.

L'attività parallela dei mosaicisti dello Studio si sviluppò anche intorno ad un mercato di mosaici minuti destinati ad un pubblico di aristocratici, viaggiatori stranieri facoltosi e grandi ecclesiastici L'erudito Moroni alla metà dell'800 riferisce che il giovane mosaicista Giacomo Raffaelli, di circa venti anni, possedeva uno studio proprio nel quale esibiva mosaici minuti eseguiti con smalti filati. Giacomo Raffaelli fu considerato un'autorità nell'ambito di questo tipo di mosaico e durante

---

<sup>49</sup> L'Occaso, Stefano. "Sulla tecnica del mosaico nel XVIII secolo", in: *Atti del VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2001, p. 2.

la sua vita ebbe molti riconoscimenti e fama nell'intera Europa.<sup>50</sup>Giacomo Raffaelli (1753-1836), proveniva da una famiglia che vantava una lunga tradizione nella fabbricazione di smalti per mosaici e di vetri, almeno dalla seconda metà del XVII secolo. Divenne ben presto uno dei più importanti mosaicisti dello Studio Vaticano con una fiorente attività parallela nel settore del mosaico filato, possedeva infatti due *ateliers* privati. Secondo lo storico Gaetano Moroni, nel 1775 espose nel suo atelier privato in Piazza di Spagna i primi mosaici eseguiti con smalti filati. Il mosaico di Giacomo Raffaelli raffigurante le Colombe di Plinio (Tav. 23.) documenta la perfezione stilistica raggiunta da quest'ultimo nel settore del mosaico filato. È datato 1798 e fa parte della collezione Savelli. Il mosaico raffigura con molta eleganza le colombe ed il grande cantaro e osserva con gran fedeltà la vivace gamma cromatica del modello originale. Un motivo di tessere circolari rosse che circonda un motivo a catenella nero su fondo bianco è una caratteristica dei mosaici in piccolo formato del mosaicista. Il British Museum possiede l'esemplare più antico di Giacomo Raffaelli che raffigura le Colombe di Plinio.<sup>51</sup>

*Le Colombe di Plinio* ispirò numerosissime copie una testimonianza del rapporto fra i musei romani e la produzione di mosaici minuti a Roma fra la metà del XVIII secolo e la metà del secolo seguente. Il modello originale di queste copie è un mosaico antico custodito nella "Sala delle Colombe" dei Musei Capitolini delle dimensioni di cm 98 x 85, ritrovato nel corso degli scavi archeologici condotti nel 1737 dal Cardinale Giuseppe Furietti (1695-1794) in Villa Adriana a Tivoli. Tale mosaico fu identificato da Furietti nel suo libro sulla storia dell'arte musiva pubblicato nel 1752, con quello descritto da Plinio il Vecchio (*nat. Hist.*36, 184) realizzato dal mosaicista Soso a Pergamo, ipotesi messa in dubbio già dai suoi contemporanei, come l'archeologo A. Uggeri,

---

<sup>50</sup> Moroni, Gaetano. 'Mosaico', in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. XLVII. Venezia: Tipografia Emiliana 1846, p. 76.

<sup>51</sup> Gonzáles-Palacios, Alvar. *Pittura per l'eternità. Le collezioni reali spagnole di mosaici e pietre dure*. Milano: Longanesi, 2003.

propensi invece a identificare il mosaico come una copia di età adrianea ricavata dall'originale del II secolo A.C.

Ad ogni modo il ritrovamento di tale mosaico, nel clima delle grandi scoperte archeologiche di questo periodo fu particolarmente apprezzato e ne costituiscono una prova le numerose repliche in mosaico minuto realizzate a Roma.<sup>52</sup> Petochi ed Alfieri, nel loro articolo pubblicato nel 1984, hanno messo in evidenza che uno dei motivi per i quali furono fatte così tante copie è da ricercare nel fatto che l'originale dei musei capitolini è realizzato con l'uso di tessere di piccolissime dimensioni, circostanza che stimolò probabilmente l'ulteriore desiderio di riprodurre l'opera con la tecnica degli smalti filati.<sup>53</sup>

Sicuramente l'affermarsi della cultura laica ebbe una parte rilevante nel successo di questo tipo di prodotto artistico. I soggetti prescelti si allontanarono pian piano dalla tematica religiosa sostituendola con soggetti profani come ritratti e scenette di genere, vedute della città di Roma e della sua campagna. Le rievocazioni mitologiche furono un tema molto trattato anche per il cambiamento di gusto verso il neoclassicismo determinato soprattutto dalle nuove scoperte archeologiche, come quelle di Ercolano e Pompei, che fornirono all'intera Europa un patrimonio di modelli particolarmente vario e raffinato. Le sofisticate risorse offerte dall'uso degli smalti filati davano la possibilità di effettuare composizioni musive di grande virtuosismo tecnico, allo stesso tempo il mosaico minuto si prestava molto bene alla decorazione di oggettistica, che costituiva un elemento trainante nell'economia della Roma della prima metà del Settecento.<sup>54</sup> Il successo soprattutto economico dei mosaici minuti, destinati ad una committenza privata, spinse anche la Reverenda Fabbrica nel 1795 ad intraprendere la lavorazione di soggetti

---

<sup>52</sup> Alfieri Massimo, Petochi Domenico. "Originali e repliche in mosaico minuto" in *Bollettino dei musei comunali di Roma*, vol. XXXI. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1984, p. 81.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>54</sup> L'Occaso, Stefano. "Sulla tecnica del mosaico nel XVIII secolo", op. cit., p. 1.

profani con la tecnica del mosaico filato, che senza dubbio costituì una scelta molto importante dello Studio della Reverenda Fabbrica.

Per ciò che riguardava soprattutto il mosaico filato, l'eleganza del materiale e la vasta gamma coloristica di cui si potevano servire i mosaicisti, diede la possibilità di un percorso creativo molto vasto. La tecnica, prestandosi soprattutto per oggetti di piccole dimensioni, soddisfece le aspettative del gusto dell'epoca e fu applicata sulla superficie di oggetti molto utilizzati a quel tempo, come piccole scatole, tabacchiere, soprammobili e gioielli ma anche ad oggetti che in precedenza erano dedicati alla decorazione ad intarsio, sia in legno che in pietre dure, come le superfici dei tavoli, e quelle degli stipi.<sup>55</sup> Infine questo tipo di decorazione si estese anche sulle pareti, con quadri di dimensioni contenute e su superfici in precedenza dominate dalla pittura e dalla scultura. Si confermava perciò una tendenza che rese il mosaico dipendente dalla pittura, anche se in alcuni sporadici casi, i mosaici destinati ad ornare oggetti di uso quotidiano sembrano rispettare alcuni dei caratteri specifici della tecnica antica.

Ciò che il mosaico, a partire dagli inizi del XIV secolo aveva perso rispetto a quello rappresentato durante l'antichità ed il medioevo, era soprattutto quel carattere tattile dell'opera rappresentata, determinato dalla potente matericità delle tessere, che, una volta assemblate, facevano emergere il reticolo compositivo obbligando l'osservatore a compiere vari e diversi percorsi analitici dell'opera. Oltretutto la matericità e l'origine più vicina alla natura delle tessere, determinava un linguaggio espressivo proprio rispetto all'iconografia rappresentata. Con l'invenzione del mosaico filato, queste caratteristiche scomparvero all'incirca del tutto nelle composizioni di tali rivestimenti.<sup>56</sup> Durante l'Ottocento, il rapido susseguirsi dei movimenti artistici desiderosi di liberarsi delle regole accademiche, determinò anche nel settore del mosaico una riconsiderazione della tradizione, fino a giungere alle soglie

---

<sup>55</sup> I gioielli su cui venivano applicate le decorazioni musive in mosaico filato erano collane, bracciali, spille e pendenti che facevano da supporto alla superficie musiva. Le piccole e variopinte superfici musive raffiguravano allegre scene della vita quotidiana ed erano incorniciate da metalli preziosi.

<sup>56</sup> Petochi, Domenico. I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX. Op. cit, p. 17

delle avanguardie del XX secolo nel quale si riconsiderò e si diede grande attenzione alle capacità del linguaggio autonomo del mosaico. Già il Moroni, portavoce della cultura della metà dell'Ottocento, si era domandato il perchè il mosaico moderno, malgrado i mezzi superiori acquistati rispetto al passato, non riuscisse ad eguagliare la grandezza del mosaico prodotto durante l'antichità.

La fortuna dei piccoli oggetti decorati da mosaici è anche da inquadrare in un momento storico in cui ci fu un generale incremento di tutte le arti minori, volte al recupero formale degli aspetti quotidiani di un tempo lontano. Infatti gli orafi, gli incisori, i ceramisti, i glittici, gli argentieri, gli ebanisti ed anche i mosaicisti, furono in questo periodo i principali artefici di una reinterpretazione del patrimonio archeologico restituito dagli scavi. I mosaicisti reinterpretano perciò le fragili, curiose e gaie composizioni armonizzate nel contesto della natura offerte dalle pitture pompeiane ed ercolanensi. I soggetti più rappresentati erano ad esempio amorini intenti al gioco, danzatrici avvolte da nuvole di veli colorati, eroi mitici, etc.<sup>57</sup>

Questi oggetti, sin dall'inizio della loro produzione, acquisirono un tale prestigio da essere spesso oggetto di doni riservati dai pontefici ad illustri personaggi, contribuendo alla diffusione nelle corti straniere della loro notorietà.<sup>58</sup> Perciò la circolazione internazionale dei manufatti più preziosi dello Studio del Mosaico della Reverenda Fabbrica di San Pietro, favorì il consolidarsi della sua fama a livello europeo e portò successivamente ad intraprendere distinte iniziative di creazione di laboratori musivi sul modello di quello di San Pietro.

Mi sembra utile riportare alcuni mosaici donati dai pontefici ai maggiori esponenti delle corti straniere. Si tratta di mosaici consistenti soprattutto di traduzioni musive di celebri dipinti dell'epoca oltre ad illustrazioni di vedute di rovine di monumenti classici. Il primo mosaico di questa serie (Tav. 24) riguarda una copia musiva di un Ecce Homo di

---

<sup>57</sup> Branchetti, Maria Grazia. "L'arte del mosaico minuto: una tecnica ed il suo tempo", in: *Mosaici minuti romani del '700 e dell'800*, [s.l.] : Edizioni del mosaico, 1986 p. 24.

<sup>58</sup> Gonzáles-Palacios, Alvar. *Arredi e ornamenti alla corte di Roma, 1650-1795*. Milano: Electa Mondadori, 2004, pp. 227-241.

Guido Reni datato 1775, soggetto che venne più volte riprodotto dallo Studio del Mosaico Vaticano. Il mosaico venne donato da Pio VI al duca Massimiliano di Sassonia.

Un altro mosaico firmato dal mosaicista romano Cesare Aguatti con data 1774 (Tav. 25) dovrebbe essere stato, come afferma Avar Gonzales-Palacios nel suo saggio sulle cornici settecentesche di Pio VI, un dono di Pio VI, in base all'identificazione nella cornice dell'arme utilizzata da Pio VI all'inizio del suo pontificato. Il mosaico che misura 47 x 60 cm. raffigura il Tempio della Sibilla a Tivoli.

Un soggetto simile dello stesso mosaicista è costituito dal mosaico raffigurante il Tempio della Concordia, che fu realizzato dall'Aguatti nel 1782 ed oggi si trova nella collezione del Kunsthistorisches Museum. Entrambe le rappresentazioni riscontrano una componente pittoresca, diffusasi nel tardo settecento, espressa nel sentimento di grandezza di queste antiche rovine e nella spontaneità della natura che le domina.

Sempre di Aguatti è un mosaico che riporta nella cornice lo stemma di Pio VI, si conserva nel palazzo di Pavlok, nei pressi di San Pietroburgo. (Tav. 26). Il mosaico illustra le rovine del Colosseo e fu donato da Pio VI al Conte del Nord e alla sua sposa, assieme ad un altro mosaico raffigurante l'Arco di Costantino. Il conte Paolo, figlio di Caterina II era erede al troni di Russia. Insieme alla moglie compirono un lungo viaggio attorno all'Europa e soggiornarono a Roma nel 1792.

Cesare Aguatti e Andrea Volpini furono tra i più importanti mosaicisti del Settecento. Entrambi insieme a Paolo Tozzi e Lorenzo Roccheggiani realizzarono i magnifici pannelli musivi della Sala degli Imperatori di Villa Borghese. Agguati fu attivo nel Museo Vaticano restaurando insieme al Volpini il pavimento delle Terme di Otricoli tra il 1778 ed il 1786, sistemato nella *Sala Rotonda* del Museo di Pio Clementino. Il Volpini restaurò anche la testa della Medusa collocata al centro della stessa Sala. Questi aveva iniziato la sua attività nello Studio Vaticano del Mosaico nel 1756 e attorno al 1820 risultava

ancora attivo ed era proprietario a Roma di uno studio ubicato in via Gregoriana.<sup>59</sup>

Una trascrizione musiva di Andrea Volpini da un dipinto del Guercino fu donata dal pontefice al re di Svezia. Il mosaico fu eseguito negli anni tra il 1773 ed il 1778 e raffigura la Sibilla Persica (Tav. 27). Tra i mosaici di questo genere Volpini realizzò nel 1777 su ordine del Papa, una trascrizione musiva tratta da un dipinto del Guercino e raffigurante Diana Cacciatrice (Tav. 28). Un altro mosaico di questo genere (Tav. 29), raffigura la Musa della Poesia con la lira tra le mani. Nella parte retrostante, il mosaico reca la firma del mosaicista Filippo Cocchi, noto mosaicista dell'epoca, il quale realizzò l'opera nel 1785. Il mosaico fu donato da Pio VI alla principessa Sofia Albertina di Svezia, durante il soggiorno di questa a Roma nel 1793.

Cesare Aguatti ed Andrea Volpini eseguirono diversi soggetti classico-mitologici, compresa la raffigurazione di diverse rovine di monumenti classici famosi, a testimonianza della diffusione del nuovo gusto neoclassico. Volpini fu anche negoziante di reperti archeologici e restauratore ad esempio dei resti musivi della Villa Adriana che si trovano nei Musei Vaticani.

Il periodo di maggiore fortuna del mosaico in miniatura può essere compreso in un arco di tempo che va dalla seconda metà del Settecento inoltrato fino alla seconda metà dell'Ottocento. La notorietà dei mosaicisti romani in questo arco di tempo fu incrementata anche dalle opere donate dal pontefice alle corti straniere, opere uniche nel loro genere che furono apprezzate fuori dall'Italia. Tali circostanze generarono rapporti diretti tra committenti internazionali e mosaicisti romani dello Studio Vaticano.

Fra i molteplici mosaicisti che lavorarono allo Studio Vaticano tra la metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento che ebbero contatti diretti con le committenze straniere, vi era ad esempio Mattia Moretti. Questi era operante intorno alla metà del Settecento e fece parte della prima équipe di mosaicisti dello Studio Vaticano sotto la soprintendenza

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 235.

di Pier Paolo Cristofari. Da una fonte documentale del 1752 si osserva che il mosaicista aveva ricevuto l'incarico di eseguire tre quadri di mosaico per la chiesa di San Rocco a Lisbona, e chiedeva perciò il permesso al Papa Clemente XIV di essere dispensato per un breve periodo dal suo incarico presso la Reverenda Fabbrica.<sup>60</sup>

Francesco Belloni, (Roma, 1772 - Parigi, post 1843), ebbe molta importanza in questo discorso, infatti, come analizzerò più a fondo nei paragrafi successivi, fondò in Francia un *atelier* del mosaico che restò operante fino al 1832 o forse fino alla sua morte.

Il mosaicista Giovanni Calandrelli, noto soprattutto come incisore di gemme, nato a Roma nel 1784, si trasferì a Berlino nel 1832 ottenendo l'incarico di Maestro dell'Istituto d'Arte della città. Ciò mi fa supporre che abbia realizzato anche lì alcuni mosaici o ne abbia insegnato la tecnica ad alcuni suoi allievi.

Il 10 febbraio 1798 lo Studio del Mosaico fu occupato dai francesi, i quali sin dall'inizio ed anche prima dell'invasione mostrarono un vivace interesse verso l'attività dei mosaicisti della Reverenda Fabbrica.

Negli anni della sua occupazione, il governo francese pose alle sue dirette dipendenze il Museo Vaticano, la Biblioteca Vaticana e lo Studio del Mosaico. L'occupazione francese, malgrado fosse breve, apportò diverse modifiche nella struttura amministrativa dello Studio del Mosaico, fu deciso ad esempio di elargire una paga sistematica di quattro scudi alla settimana a ciascun mosaicista. Sostituitosi alla Fabbrica, il governo francese assolse i mosaicisti da tutti i debiti prima contratti e favorì la creazione di un laboratorio esclusivo di mosaici minuti accanto a quello di mosaici tagliati. Concesse una pensione a tutti gli impiegati di una certa età e promosse maggiormente la realizzazione di soggetti profani in uno studio detto *Piccolo*.<sup>61</sup>

La gestione generale intrapresa dal governo francese fu in parte modificata dal rientro del governo pontificio e i mosaicisti tornarono ad

---

<sup>60</sup> Petochi, Domenico. "I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX", op. cit., p. 62. Nel testo vengono riferiti anche cenni biografici su ciascun mosaicista operante presso lo Studio del Mosaico Vaticano di cui si ha notizia.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 22.



un clima di precarietà economica e lavorativa che in certe situazioni fu drammatica. Ci volle molto tempo prima che le loro condizioni professionali ed economiche fossero regolamentate dall'amministrazione pontificia, ciò obbligò i mosaicisti della Reverenda Fabbrica a cercare anche nuove occupazioni. Molti di loro infatti, a partire dagli anni quaranta dell'Ottocento, furono attivi nei restauri e nei rifacimenti della facciata del Duomo di Orvieto.

Tra la fine del XVIII e l'inizio del secolo XIX, nel settore del mosaico filato, si affermò assieme a temi di contenuto simbolico-mitologico, un tipo di iconografia sempre più varia. Questa risentì in qualche modo degli stilemi romantici, come ho avuto modo di osservare nella precedente descrizione dei mosaici di Cesare Aguatti, poichè furono aggiunti alla rappresentazione dell'antico connotati lirici, come vedute di rovine o di monumenti, testimonianze di un mondo irrecuperabile.

Durante il corso dell'Ottocento, con l'aumentare anche delle richieste di commissioni da parte di un pubblico straniero, i temi rappresentati inclusero anche raffigurazioni di animali, composizioni floreali, specifiche illustrazioni della Roma antica, sacra e profana, con i suoi monumenti, piazze giardini e dintorni. I luoghi rappresentati erano connotati da timbri di un certo valore poetico e nostalgico e tali soggetti avevano caratteristiche musive che imitavano le sfumature e le trasparenze proprie del pennello. Tali risultati di virtuosismo pittorico furono dovuti anche a nuove conquiste tecniche nel campo musivo. Infatti, agli inizi dell'Ottocento Antonio Aguatti, un mosaicista specializzato nel mosaico minuto, elaborò un nuovo tipo d'impasto nel quale univa nello stesso filato più colori e mezze tinte, variando di conseguenza il perimetro delle tessere che tradizionalmente erano quadrilatere. Il risultato ottenuto chiamato *malmischiato* e le cui tessere erano delle libere forme geometriche, consentiva la possibilità di ottenere passaggi chiaroscurali molto più graduati, ad un punto tale da nascondere il reticolo compositivo. I soggetti di rappresentazione più adatta a questo tipo di materiale furono soprattutto i fiori, gli alberi ed il pelo degli animali, come nel mosaico di Gioacchino Barberi del primo

quarto del XIX secolo, che raffigura un barboncino seduto di profilo, su un prato ambientato in uno sfondo paesaggistico caratterizzato da monti, pianure ed alberi (Tav.30). Attraverso la tecnica del *malmischiato*, la composizione si caratterizza per una sicura resa della profondità spaziale e del volume e i suoi punti di forza consistono in questi dolci passaggi chiaroscurali.

Il *malmischiato* fu maggiormente raffinato durante gli anni centrali del XIX secolo, in quanto lo smalto fu impastato con l'uso della lampada da orefice ottenendo smalti che furono denominati tinte "di soffio". Un esempio di questa tecnica è costituito dal mosaico che raffigura una fastosa composizione di fiori che si staglia da un contrastante fondo scuro, immerso nell'ombra (Tav. 31). Il vaso di fiori fu realizzato dal mosaicista dello Studio Vaticano Federico Campanili, la cui attività è documentata dal 1858 al 1904.

Il mosaico minuto esercitò un ruolo molto importante nell'economia romana dell'ultima parte del XVIII secolo e della prima metà del XIX, tanto da imporsi in grande scala nell'industria artistica romana.<sup>62</sup> Già agli inizi dell'Ottocento il centro di Roma, soprattutto nei pressi di piazza di Spagna, era caratterizzato dalla presenza di vari laboratori e botteghe di mosaicisti e l'affluenza di stranieri in questo mercato era notevole. Diversi mosaicisti romani ricevettero in misura sempre maggiore commissioni straniere e l'interesse e la diffusione del gusto per l'arte musiva era già un fenomeno in pieno sviluppo, non solamente in diversi luoghi d'Europa ma anche fuori del continente. Luigi Barberi ad esempio, la cui attività è documentata nella seconda metà dell'Ottocento, ricevette nel 1860 l'incarico di eseguire per un committente di Boston, un mosaico rappresentante il *Trionfo d'Amore*.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Camille de Tournon, prefetto del dipartimento di Roma e del Lazio negli anni tra il 1809 ed il 1814, sottolineava che fra tutte le industrie di Roma quella particolarmente fiorente aveva per base la pratica delle arti del disegno e sottolineava che tale città era in una situazione di primato rispetto agli altri paesi. Tale industria coinvolgeva più settori, quali il restauro, l'arte statuaria, la decorazione pittorica di interni, la lavorazione delle pietre dure etc. L'arte del mosaico era la più produttiva, ed erano più di cento gli artisti che si dedicavano a tale attività.

<sup>63</sup> Petochi Domenico. "I mosaici minuti romani del XVIII e del XIX secolo", op. cit., p. 46.

#### 1. 4. ALTRI CENTRI DI PRODUZIONE MUSIVA.

L'ammirazione e la gloria che lo Studio Vaticano riuscì a costruirsi nel tempo, soprattutto nel momento di maggior fioritura del mosaico filato, determinò il sorgere di laboratori di mosaico in altri luoghi europei e italiani, che si ispirarono al modello della Reverenda Fabbrica.<sup>64</sup>

In Italia, la prima città fu Milano dove fu creato nel 1803 uno stabilimento del mosaico sul modello di quello dello Studio del Vaticano. Il laboratorio fu fondato per iniziativa del principe Eugenio Beauharnais ai fini anzitutto di eseguire la grande traduzione musiva del famoso dipinto di Leonardo rappresentante *L'ultima Cena* e nel 1804 fu chiamato a dirigerlo il noto mosaicista romano Giacomo Raffaelli (1753-1836) (Tav. 32). Raffaelli fu ammirato da personaggi stranieri, come il Re di Polonia, Augusto Stanislao, il quale lo nominò nel 1797 suo consigliere per le Arti Liberali e lo dichiarò nobile polacco.

Fecero parte anche di quest'atelier altri artisti romani come Gaetano e Cesare Ruspi, Giuseppe Morelli ed anche un certo Roccheggiani. In questo laboratorio e più precisamente in occasione della traduzione musiva del cenacolo leonardesco, si formò anche Nicolò Pizzamano e Giovanni Moro, entrambi di origine veneziana, i quali nei peggiori anni di declino della tradizione musiva a Venezia, furono chiamati come mosaicisti per la basilica di San Marco, nel 1815 e nel 1822.<sup>65</sup>

Per quanto riguarda la traduzione musiva *dell'Ultima Cena* di Leonardo, questa fu mandata a Vienna nella Chiesa dei Frati Minori (*Minoritenkirke*) da parte del governo austriaco dopo la disfatta del governo napoleonico. Oggi il mosaico si trova sempre nella stessa chiesa. Il governo austriaco impose anche a Raffaelli di formare nel laboratorio milanese sei allievi mosaicisti, tre dei quali erano di Vienna, due di Milano ed uno di Venezia.<sup>66</sup> Quest'ultimo era Giovanni Moro, che

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 24

<sup>65</sup> Saccardo, Pietro. *Les Mosaiques de la Basilique de St Marc à Venise*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

ebbe subito incarichi di restauri musivi importanti come quelli medievali della Basilica di Sant’Ambrogio di Milano e anch’egli, dopo Niccolò Pizzamano, fu assunto come mosaicista della basilica di San Marco.<sup>67</sup>

Del laboratorio milanese purtroppo si hanno scarse notizie, ad ogni modo oltre a supporre la produzione di mosaici della tipologia del filato, il laboratorio era sicuramente impegnato anche in diversi incarichi di restauro musivo, come fu il caso del mosaicista Moro.

Anche a Napoli fu creato all’inizio dell’Ottocento un laboratorio di mosaico basato sulla tradizione vaticana. Nel laboratorio napoletano fu attivo a partire dal 1808, Giovanni Battista Luchini con l’appoggio di Napoleone Bonaparte il quale voleva ricreare un laboratorio sul modello di quello vaticano.<sup>68</sup> L’attività del Luchini proseguì per diverso tempo anche dopo la Restaurazione. La sua produzione sembra essere abbastanza numerosa e difficilmente identificabile. Anche sui nomi dei suoi collaboratori non sono state al momento ritrovate specifiche notizie eccetto i nomi di alcuni collaboratori: Ferdinando Scalabritto, Riccardo Montoro, Antonio Cappella e Giuseppe de Laurenzi.

Anche Mattia Moretti, mosaicista della Reverenda Fabbrica di San Pietro, dopo aver lavorato al restauro della cappella Palatina di Palermo, fondò nella stessa città siciliana una scuola di restauro che diresse tra il 1753 ed il 1779.<sup>69</sup> Non è difficile immaginare la continuità della scuola, dato che in seguito le commissioni per i restauri degli antichi mosaici palermitani diventarono più numerose.

Va menzionato inoltre che la tradizione musiva a Palermo era un’attività artistica sempre attiva dovuta al tramandarsi della tradizione musiva a livello familiare di generazione in generazione, a causa soprattutto dei necessari interventi conservativi richiesti dalla

---

<sup>67</sup> Andreescu-Treadgold, Irina. “Moro, Salviati and the Mosaics of Sant’Ambrogio in Milan”, in *Studi Veneziani*, n° 33. [S.l.] [s.n.], 1997, pp. 197-230.

<sup>68</sup> González-Palacios, Alvar. *Mosaici e pietre dure-Mosaici a piccole tessere-Pietre dure a Parigi e a Napoli*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1982, pp. 80.

<sup>69</sup> Tosi, M. “Dal Mosaico paleocristiano al mosaico moderno”, in *L’immagine ed il frammento. Il mosaico in Emilia – Romagna*. Bologna: Editrice Compositori, 2004, p.85.

Cappella. Tali circostanze furono descritte anche da Austen Henry Layard nella seconda metà del XIX secolo, di cui avrò modo di parlare in seguito.

Accanto alla fioritura del centro musivo del Vaticano e dei laboratori di epoca successiva che ne imitarono il modello, a Firenze fiorì intorno alla metà del XVI secolo un altro tipo di mosaico: il commesso fiorentino, simile alla antica tipologia musiva *dell' Opus Sectile*. Questo tipo di mosaico si sviluppò a Firenze e fu dovuto all'iniziativa della corte granducale medicea intorno alla metà del XVI secolo, con l'istituzione di un grande centro artistico di lavorazione di marmi e pietre semipreziose che in seguito acquistò il nome di Opificio delle Pietre Dure.

Sul modello dell'Opificio fiorentino si crearono altri opifici sia in Europa che in Italia, come quello di Napoli.

Dell'opificio napoletano si hanno purtroppo scarse notizie, soprattutto a causa degli irreparabili danni sofferti dagli archivi napoletani durante la seconda guerra mondiale; per di più, tali notizie non sono sempre concordi, specie sulle date.<sup>70</sup> Grazie a recenti ritrovamenti negli archivi fiorentini, si è comunque potuto constatare che i primi artisti di questo laboratorio erano giunti a Napoli da Firenze sul finire del 1737, su invito di Carlo III di Borbone, allora regnante nella città partenopea, desideroso di formare un laboratorio di lavorazione delle pietre dure sul modello di quello fiorentino.

L'Opificio napoletano produsse per Napoli altari in pietre dure, intarsi e lavori di commesso la cui tecnica si distingueva per minor precisione rispetto a quelli dell'Opificio fiorentino. Le sue origini risalgono al vivace interesse del giovanissimo Carlo di Borbone a Firenze rispetto al laboratorio di mosaico delle pietre dure della *Galleria dei Lavori*, ubicato all'epoca presso gli Uffizzi. L'autobiografia del primo direttore del laboratorio napoletano il fiorentino Francesco Ghinghi (1689-1762),

---

<sup>70</sup> Una generale documentazione sul laboratorio napoletano è in AA.VV., *Le arti figurative a Napoli nel '700. Documenti e ricerche* (a cura di Nicola Spinosa). Napoli: Società editrice napoletana, 1979, pp. 71-151; González-Palacios Alvar, 'Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli' in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*. Firenze: Centro - DI, vol. 2, 1980, pp.75-279; González-Palacios Alvar, "The Laboratorio delle Pietre Dure in Naples: 1738-1805", in *The Connoisseur*, vol. 196, n° 788. Londra:1977, pp. 119-120.

è un documento estremamente utile per comprendere le origini dell'attività dei lapidisti nel laboratorio napoletano. Risulta infatti che prima di accettare l'invito di Carlo di Borbone di recarsi a Napoli nel 1737 per dirigerlo, Ghinghi era operante nel laboratorio della pietre dure fiorentino, allievo di Giovanni Battista Foggini e conosciuto come incisore di pietre e cammeista.<sup>71</sup> Ghinghi ha lasciato documentazione della sua formazione presso la galleria granducale e dell'invito fattogli da Carlo di Borbone di recarsi a Napoli. Alla fine del 1737 l'artista accettò il trasferimento e recò con sé altri nove professori fiorentini. A questo gruppo si unirono artigiani locali, costituendo il personale del nuovo laboratorio che trovò ubicazione nell'edificio di San Carlo alle Mortelle, sede a sua volta dell'Arazzeria Reale.

Alla progettazione di questi preziosi manufatti erano addetti altri toscani venuti assieme al Ghinghi per esercitare nel nuovo laboratorio come Gaspare Donnini che diresse il laboratorio napoletano dopo la morte del Ghinghi, ed il più giovane Francesco Mugnai, il quale diresse anch'egli il laboratorio dopo il Donnini. A partire dal 1738, il laboratorio napoletano iniziò ad eseguire rivestimenti decorativi per la Casa Reale e per l'altare nella cappella della Reggia di Caserta.<sup>72</sup>

Negli anni compresi fra il '38 ed il '63, alcuni documenti testimoniano la produzione di quattro tavoli insieme ad altri oggetti. Due di questi tavoli commessi erano ornati di cespi di fiori, uccelli e frutta, realizzati con pietre quali diaspro, lapislazzuli, agate e calcedonie, su fondo di paragone. Questi si trovano attualmente nel Museo del Prado a Madrid (Tav. 33). Un'altra coppia di tavoli più piccoli furono solo vagamente descritti. Gaspare Donnini, anch'egli trasferitosi a Napoli da Firenze insieme al Ghinghi, diventò alla morte di quest'ultimo il secondo direttore del laboratorio napoletano fino al 1780 e durante la sua

---

<sup>71</sup> Gonzales-Palacios, Alvar. "Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli 1734-1805" in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*. Firenze: Centro Di, 1980, vol. 2, p. 178.

<sup>72</sup> Valeriani, Roberto. "Il Real Laboratorio delle Pietre Dure di Napoli (1737-1861)", in *Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, op. cit., pp. 250-253.

direzione vennero realizzate per lo più opere in rilievo come astucci, tabacchiere, etc. Fra il '63 ed il '68 risultano realizzati due tavoli commessi su disegno di Gennaro Cappella soprannominato anche Zampariello. Questi era pittore ed ornataista già autore di pitture per il Real Casino di Posillipo oltre ad essere impiegato all'Arazzeria reale. I due tavoli, ornati con intarsi a motivi floreali su fondo di paragone e raffigurazioni di guantiere di frutta, dopo varie vicissitudini si trovano oggi nella Palazzina Cinese di Palermo. In seguito furono prodotti nello stesso laboratorio altri due tavoli fra il 1773 ed il 1787. Uno di questi fu realizzato da Giovanni Mugnai, che divenne il direttore del laboratorio dal 1780. Sotto la sua direzione il laboratorio improntò la sua produzione ai motivi e stilemi neoclassici, in virtù del fatto che Napoli all'epoca era tra i centri più originali di produzioni di gusto neoclassico.<sup>73</sup> Il laboratorio napoletano delle pietre dure fu operativo per molto tempo. Ciononostante, a partire dal l'inizio del XIX secolo, la produzione di commessi nel laboratorio divenne meno pregiata e più sommaria nelle raffigurazioni, appartengono al 1804 infatti due piani per *consoles* a semicerchio il cui intarsio è assai limitato e per lo più costituito da sole forme geometriche. Con la Restaurazione sembrò perciò affievolirsi l'interesse della famiglia reale per i manufatti in pietre dure e l'opificio napoletano delle pietre dure rimase in vita continuando la sua produzione fino al 1861, allorché fu soppresso con un decreto reale.<sup>74</sup> Al contrario, l'istituzione del nuovo laboratorio madrilenno dopo il trasferimento di re Carlo a Madrid, comportò la chiusura della fabbrica reale di porcellane di Capodimonte e il trasferimento nella capitale spagnola di molta della manodopera che vi era impiegata.

Questi tentativi di imitazione testimoniano il successo e la fama dell'Opificio fiorentino anche in un periodo di decadenza della città medicea. Artisti fiorentini furono richiesti persino in paesi molto lontani

---

<sup>73</sup> Zevi Fausto, "Gli scavi di Ercolano" in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*. Firenze : Centro Di 1979-1980. p. 58.

<sup>74</sup> Valeriani, Roberto. "Il Real Laboratorio delle Pietre Dure di Napoli" (1737-1861)', op. cit., pp. 250-253.

come L'india: qui alcuni di essi vennero impiegati all'ornamentazione del grande mausoleo del Taj-Mahal.

Sempre a Napoli fu creato all'inizio dell'Ottocento un laboratorio di mosaico basato sulla tradizione vaticana. Fu attivo a Napoli a partire dal 1808 Giovanni Battista Luchini con l'appoggio di Napoleone Bonaparte. L'attività del Luchini proseguì anche dopo la Restaurazione. La sua produzione sembra essere abbastanza numerosa e difficilmente identificabile malgrado non ebbe il successo sperato da lui, il quale voleva ricreare un laboratorio sul modello di quello vaticano. Anche sui nomi dei suoi collaboratori non sono state al momento ritrovate alcuna notizia, tra questi vi erano Ferdinando Scalabritto, Riccardo Montoro, Antonio Cappella e Giuseppe de Laurenzi.

#### 1. 5. L'OPIFICIO DELLE PIETRE DURE DI FIRENZE.

Durante il XVII secolo predominava un rinnovato interesse per le arti decorative all'interno delle corti europee dove era di gran moda collezionare un numero vasto di oggetti di lusso, come i manufatti in pietre dure che raggiunsero una grande notorietà tra i secoli XVII e XVIII. I commessi in pietre dure erano richiestissimi per le loro caratteristiche di bellezza, esotismo, preziosità e rarità, conferendo prestigio ai possessori. Artisti ed intellettuali viaggiatori decantavano le collezioni aristocratiche di pietre dure durante il XVI, già prima della creazione dei laboratori di commessi.

Dall'inizio del Rinascimento, Roma costituiva il centro della cultura antiquaria, il culto per l'antico e i recuperi archeologici, favorirono l'interesse e la passione per i marmi e per le pietre rare risalenti alla Roma imperiale. Per tutto il XVI secolo, giungevano a Roma antiquari e collezionisti da tutta Europa. I marmi policromi recuperati dalle rovine archeologiche della città antica venivano riutilizzati nei nuovi edifici architettonici della città, la quale vantava allo stesso tempo una tradizione marmoraria mantenutasi durante il corso del Medioevo. Ciò



rese possibile il recupero di particolari tecniche musive come l'*opus sectile*, largamente adoperata sin dal primo periodo imperiale.

Tali circostanze determinarono alla metà del Cinquecento la nascita del commesso marmoreo romano, applicato alle architetture e agli arredi. Il tavolo Farnese attribuito al disegno del Vignola, attualmente parte della collezione del metropolitan Museum di New York, costituisce l'esempio di documentazione più antico di questa nuova produzione di intarsi romani, realizzati alla fine del XVI secolo.<sup>75</sup> L'interesse verso il commesso romano si diffuse presso i facoltosi committenti dell'epoca, come la famiglia dei Medici, che furono tra i maggiori sostenitori delle officine romane d'intarsio.<sup>76</sup> Numerosi intarsi cinquecenteschi romani nelle raccolte medicee e documenti dell'epoca lo confermano. Tale fattore fu determinante per la nascita del mosaico fiorentino.

La parola commesso (dal latino *commissus*, mettere insieme unire) fu usata per la prima volta a Firenze nel secolo XVI per indicare quei particolari lavori artistici in pietre dure. Esso era così chiamato in quanto i singoli elementi risultavano talmente accostati fra loro da nascondere del tutto le congiunzioni. Questo tipo di mosaico si avvicina molto alla tarsia e in generale s'incontra una certa difficoltà nello stabilire i confini fra mosaico, intarsio e tarsia. Ad ogni modo il commesso fiorentino si presenta come un tipo di mosaico, pur differenziandosi abbastanza dalla tecnica musiva storicamente più utilizzata, quella dell'*opus tessellatum*; era inoltre difficile che le realizzazioni d'intarsio divenissero mezzo di espressione narrativa, come invece accadeva spesso nel commesso fiorentino.

Questi manufatti venivano chiamati anche "mosaici fiorentini". Ma se è pur vero che derivano dalla tipologia musiva *opus sectile*, il mosaico fiorentino ha in sé degli elementi espressivi propri derivanti dalle variegazioni naturali delle pietre dure, mentre le pietre calcaree o

---

<sup>75</sup> Giusti, Anna Maria. *Pietre Dure. L'arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800*. Torino: Umberto Allemandi & C., 1992, p.10.

<sup>76</sup> Giusti, Anna Maria. *Pietre Dure: The Art of Semiprecious Stonework*. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

tenere, non possedevano le stesse caratteristiche.<sup>77</sup> La composizione dei materiali delle pietre dure invece, si distingueva per le infiltrazioni ramificate presenti nei minerali e nelle rocce. Tali caratteristiche venivano con cura ricercate ed usate nel mosaico commesso dove la caratteristica principale della resa figurativa era lo sfruttamento della natura stessa. I commessi perciò si distinguevano per la loro originalità, costituendo un'antitesi all'imitazione dei dipinti. La loro notorietà fu dovuta anche alla loro diffusione attraverso una politica di doni da parte dei Granduchi di Toscana alle corti di tutta l'Europa.

Nel 1588 la manifattura granducale che già esisteva, fu istituzionalizzata da Ferdinando I de' Medici. Essa fu centro propulsore della prestigiosissima produzione di "mosaici fiorentini" e rilievi in pietre dure che fu attivo fino al 1859 per poi trasformarsi alla fine del XIX secolo nell'attuale centro di restauro di opere d'arte. Già il principe Francesco I de Medici, fratello di Ferdinando I e figlio di Cosimo I, nutriva una raffinata vocazione collezionistica per l'intaglio delle pietre dure. Questi chiamò a Firenze diversi artisti di fama da molte parti d'Italia e specialmente intagliatori e intarsiatori milanesi. Tali maestranze costituirono il primo nucleo dell'Opificio fiorentino ufficialmente istituito nel decennio successivo.<sup>78</sup>

Quando Ferdinando I succedette al fratello Francesco, continuò l'attività di collezionista e committente artistico. Ferdinando si era appassionato agli intarsi marmorei sin dal suo soggiorno romano e dedicò un impegno costante ed energico, oltre a cospicue somme finanziarie, a potenziare l'attività delle sue botteghe nel settore dell'intaglio di pietre pregiate e di commessi. Contemporaneamente, Ferdinando era impegnato nella committenza di un mausoleo dinastico interamente rivestito di pietre dure noto come *Cappella dei Principi* e furono create nuove cave dalle quali estrarre pietre pregiate. Tra i maestri della Galleria dei lavori primeggiavano i Caroni e i Gaffurri, i quali si specializzarono nel virtuosismo tecnico del commesso in pietre

---

<sup>77</sup> Rossi, Ferdinando. *La Pittura di Pietra*. Firenze: 1967, pp. 83-84.

<sup>78</sup> Oltre a Roma, anche la Lombardia e la Liguria vantavano un'importante tradizione nel settore artistico dell'intarsio di marmi e pietre dure.

dure. All'inizio della produzione, il legame dei commessi fiorentini con quelli romani era ben evidente ad esempio nella rappresentazione dei moduli floreali, i quali tuttavia si caratterizzavano per maggiore naturalismo rispetto a quelli romani, come il tavolo datato anteriormente al 1587, oggi parte della collezione del Museo del Prado che faceva parte della collezione di Filippo II (Tav.34). Come si può osservare, il tavolo si caratterizza anzitutto per la sua composizione di fittissimi elementi geometrici realizzati in vari tipi di pietre dure quali cerchi, poligoni e rettangoli, che si alternano ad elementi fitomorfi stilizzati.<sup>79</sup>

L'Opificio delle Pietre Dure ebbe fra i suoi maestri noti artisti tra cui Bernardo Buontalenti, Matteo Nigetti, Jacopo Ligozzi, Ludovico Carli detto il Cigoli, il Giambologna, Bernardino Barbagelli detto il Poccetti, Jacopo Bilivert, Pietro Tacca, Jacopo Aurelli, Orazio Mochi e Francesco Mochi etc. L'Opificio iniziò la sua esistenza con la realizzazione dei lavori per la Cappella dei Principi nella chiesa di San Lorenzo, nella quale si eseguirono intarsi e mosaici in marmo e pietre dure.<sup>80</sup> Lo stemma Medici-Lorena in pietre tenere e madreperla della fine secolo XVI, rappresenta una delle prime opere create nel laboratorio granducale (Tav.35). Anche l'ovale con la prospettiva di Piazza Della Signoria eseguita con calcedonio orientale translucido, lapislazzuli di Persia, corniola, cristallo di rocca e eliotropio dall'intagliatore milanese Bernardino Garruffi tra il 1599 ed il 1600, costituisce una testimonianza sulla prima produzione dei preziosi oggetti di questa manifattura (Tav. 36).

La formella con Giona e la Balena (Tav.37) in commesso in pietre dure, diaspri, agate e lapislazzuli fu realizzata nella Galleria dei Lavori, su disegno di Emanuele Tedesco nel 1612 e costituisce già un esempio dello sviluppo della manifattura di pietre dure fiorentina all'inizio del XVII secolo. La formella raffigura simultaneamente più parabole del

---

<sup>79</sup> Gonzales-Palacios, Alvar. Pittura per l'eternità. Le collezioni reali spagnole di mosaici e pietre dure. Milano: Editore Longanesi, 2003, p. 59.

<sup>80</sup> 'Galleria dei lavori' fu il primo nome dell'Opificio delle Pietre Dure e della manifattura granducale.

libro di Giona. Il paesaggio litorale drammatico, caratterizzato da nuvole temporalesche e mare agitato e la barca a vela, allude alla fuga non riuscita del profeta. Al centro della composizione appare la balena con occhi rossi minacciosi, che emerge dalle onde simboleggiando il soggiorno del profeta nel suo ventre, mentre Giona appare in primo piano, genuflesso su uno scoglio sul quale si è messo in salvo e allude al sacrificio di ringraziamento. Sul lato sinistro è raffigurata la capanna abbandonata sotto la quercia costruita da Giona con l'obbiettivo di osservare la distruzione di Nivive, che appare sempre sul litorale.<sup>81</sup>

L'Opificio acquistò tanta celebrità che artefici fiorentini furono richiesti sia in altri luoghi d'Italia che all'estero.<sup>82</sup>

Durante il regno del granduca Cosimo II, l'attività dei laboratori granducali fu sempre molto fiorente e oltre alla produzione di commessi, furono assunti artisti tedeschi e fiamminghi, specialisti di una lunga tradizione in questo settore, i quali realizzarono dipinti su materiali litici rari e preziosi e mobili realizzati con l'accostamento di pietre dure lavorate e legni pregiati. Dopo un rallentamento della produzione avvenuto successivamente alla morte del granduca Cosimo II, il successore, Ferdinando II, incrementò nuovamente la produzione, anche se con meno vivacità del secolo precedente. I lavori più tipici realizzati dalla metà del XVII secolo fino all'inizio del XVIII furono effettuati in collaborazione tra Giovanni Battista Foggini (1652-1725) e l'intagliatore di pietre dure e gemme Giuseppe Antonio di Bartolomeo Torricelli da Fiesole (1659-1719) e si caratterizzavano soprattutto per la realizzazione di opere di ebanisteria lavorate con pietre dure e bronzo dorato.

Anche con il passaggio della dinastia medicea a quella dei Lorena, il laboratorio granducale delle pietre dure conobbe un periodo prospero ed attivo. Sin dal 1722 quando regnava ancora Cosimo III, era giunto a

---

<sup>81</sup> *Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, (catalogo della mostra a cura di Anna Maria Giusti). Firenze: Giunti, 1988, p. 116.

<sup>82</sup> Sul commesso fiorentino si veda; cfr. anche Ferdinando Rossi, *La pittura di pietra*, op. cit., pp. 43 segg.; AA.VV., *Mosaici e pietre dure*. Firenze, Paesi Germanici, Madrid. Milano: Fabbri Editore, 1987.

Firenze il francese Luigi Siriés, il quale nel 1749 venne nominato direttore dell'Opificio e la cui direzione è legata alla collaborazione con il pittore ed incisore fiorentino Giuseppe Zocchi. Alla collaborazione fra Zocchi e Siriés appartengono numerosi quadri e la trasposizione di questi in commessi di pietre dure. I soggetti consistevano in scene ed allegorie campestri, come le quattro composizioni del 1750 circa aventi come titolo *Il Fuoco* (Tav.38), *la Terra, l'acqua e l'Aria* che alludono in forma allegorica ai quattro elementi della natura. I quadri di questi soggetti si conservano nell'Opificio fiorentino mentre i commessi furono spediti subito dopo la loro realizzazione a Vienna dove ancora si trovano nel palazzo Hofburg. Altre opere, frutto di questa collaborazione e realizzate successivamente, comprendevano anche scene vedutistiche e soggetti di genere come il quadro raffigurante "La Musica" di cui si conserva sia il quadro in commesso di pietre dure, sia il dipinto servito come modello. Entrambi fanno parte della collezione dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (Tav. 39).

Il periodo caratterizzato dalla direzione di Series e della sua collaborazione con Giuseppe Zocchi, fu tra i più importanti della storia dell'Opificio. Con il regime napoleonico, l'attività del laboratorio fu incrementata. In questo periodo erano attivi Leopoldo Cioci e Carlo Carlieri che interpretarono il gusto neoclassico adattandolo alle composizioni dei commessi in pietre dure. Il loro stile, sopravvisse anche con la restaurazione sul trono di Toscana del Granduca Ferdinando III di Lorena, periodo in cui furono ripresi i lavori di decorazione della Cappella dei Principi. Quando il regno del Granduca di Toscana fu sostituito con il Regno d'Italia, le commissioni di corte vennero a mancare, determinandosi un periodo di crisi economica nel settore produttivo dell'arte e dell'artigianato. Anche i lavori nella Cappella dei Principi furono quasi interrotti. Contemporaneamente si affermò l'esigenza di commissionare lavori di restauro non solamente agli oggetti delle collezioni medicee, ma anche ai mosaici e alle architetture. Edoardo Marchionni, direttore dal 1876 al 1923, dette avvio ai lavori di restauro e trasformò nel corso del tempo l'Opificio in

laboratorio di restauro, attività odierna dell'Opificio delle Pietre Dure, che attualmente è un istituto autonomo del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali.

CAPITOLO 2  
LA TRADIZIONE ARTISTICA MUSIVA VATICANA E  
FIORENTINA FUORI DALL'ITALIA.





## 2. 1. LA TRADIZIONE MUSIVA FIORENTINA E VATICANA IN FRANCIA.

In Europa, le arti sontuarie, tra il XVII e il XVIII secolo, arrivarono a un alto grado di specializzazione, come l'arte di incidere e scolpire le pietre dure, sia in forma di rilievi e cammei, sia in composizione di mosaici; questi avevano soprattutto la funzione di ricoprire tavoli in bronzo per giardini e arricchire le sale regali.

Per quanto riguarda la tradizione musiva in Francia, Henry Havard, nel suo *Dictionnaire de l'ameublement et de la decoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours* afferma che le forme ogivali adottate nell'architettura durante il XIII secolo avevano determinato l'esclusione dei mosaici murali ma già nei secoli successivi, le spedizioni francesi in Italia, avvenute per diverse circostanze, determinarono un nuovo interesse da parte di questi verso le innumerevoli testimonianze musive presenti negli antichi edifici religiosi italiani.<sup>83</sup>

Carlo VIII al ritorno della sua spedizione napoletana recò con se un mosaico realizzato da Domenico Ghirlandaio, che fu collocato successivamente nella chiesa Saint-Merry, all'interno della cappella che reca le sue spoglie per poi far parte della collezione del museo de Cluny. Sempre per quanto riguarda l'interesse per il mosaico in Francia, durante il XVI secolo, havard sostiene che le i mosaici erano talmente apprezzati in Francia che lo scrittore umanista François Rabelais (1494-1553), nel libro V della sua opera letteraria celeberrima *Pantagruel*, descrive un prezioso rivestimento musivo che ricopre sia il pavimento che la volta del tempio de la Bouteille.<sup>84</sup>

Per quanto riguarda invece interesse per la lavorazione delle pietre dure, già dal XIV secolo la Francia era uno dei pochi centri europei a possedere una tradizione nell'intaglio delle gemme e dei vasi e successivamente l'influsso del Rinascimento italiano incrementò il gusto

---

<sup>83</sup> Havard, Henry. *Dictionnaire de l'ameublement et de la decoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*. Parigi: Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies, May & Motteroz 1890, vol. 3, p. 876.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 877.

e la richiesta di sofisticati manufatti lapidei determinando anche il trasferimento di artisti italiani specializzati.

Caterina de' Medici condivise la passione di famiglia per le pietre dure e dalla Francia fu assidua cliente degli intagliatori milanesi e committente di oggetti in pietre dure tridimensionali. Anch'essa si interessò di tavole in commesso di marmi e pietre pregiate che aveva a Roma il loro primo centro di divulgazione. A Roma, era anzitutto un francese il più famoso maestro di tavole attivo nel terzo quarto del Cinquecento, questi era Giovanni Minardi, detto "Il Franciosino" ed era fra gli artisti che gravitavano nella cerchia michelangiolesca. La fama di Minardi suscitò una sorta di competizione per averlo al proprio servizio e fu Caterina de' Medici ad aggiudicarselo rispetto all'imperatore Rodolfo II di Praga e al Granduca di Toscana Francesco I. "Il Franciosino" nel 1579 si trasferì a Parigi dove morì due anni dopo. Fu forse in tale periodo che realizzò alcuni dei tavoli intarsiati elencati nell'inventario dei beni di Caterina compilato alla sua morte, nel 1589. Durante il corso del Seicento, i rapporti artistici fra la Francia e l'Italia erano frequenti e Roma divenne il centro privilegiato dal quale venivano acquistati in misura sempre maggiore oggetti scultorei, arredi e materiali marmorei. Fra i maggiori personaggi a distinguersi in quest'ambito vi era il cardinale Richelieu.

Ma fu soprattutto il successore di Richelieu, il cardinale Mazzarino, che contribuì in modo decisivo all'affermazione in Francia degli arredi di pietre dure, influenzando notevolmente anche Luigi XIV.<sup>85</sup> Mazzarino, superata la crisi della Fronda che aveva causato tra l'altro la dispersione di molti dei suoi beni, si dedicò negli ultimi anni di vita, tra il 1654 ed il 1661, anno in cui morì, a ricostruire la sua raccolta. In quest'iniziativa il cardinale scelse soprattutto opere provenienti dalle

---

<sup>85</sup> Per una documentazione generale sul collezionismo del cardinale Mazzarino, si veda cfr. Patrick, Michel. *Mazarin, prince des collectionneurs: les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661); histoire et analyse*. Parigi: Réunions des musées nationaux, 1999; AA.VV. *Mazarin: les lettres et les arts*. Parigi: Bibliothèque Mazarine, 2006.

manifatture fiorentine ed aveva contatti e scambi frequenti di notizie e commissioni con l'abate Luigi Strozzi.<sup>86</sup>

Assieme al cardinale Mazzarino, anche il mecenatismo ed il collezionismo di Maria de' Medici contribuì a far diventare di moda e alla diffusione del mosaico fiorentino.<sup>87</sup>

Dopo la morte di Mazzarino, anche il ministro Colbert continuò a intettere rapporti artistici con Firenze e con l'abate Strozzi. Tali circostanze contribuirono a far maturare l'idea di creare una manifattura artistica che acquistasse un primato in Europa e volta a rappresentare la magnificenza della Francia e delle idee politiche di Luigi XIV. Colbert infatti cercò di trapiantare in Francia i settori artistici più apprezzati, assumendo artigiani tessili dall'Italia settentrionale e rivolgendosi a Firenze per le pietre dure. Nel 1667 perciò fu istituito all'interno della Manifattura Reale della Corona, il laboratorio dei Gobelins, che prendeva il nome dal luogo in cui era ubicato.<sup>88</sup> Per questo laboratorio furono scelti Ferdinando Migliorini proveniente dall'Opificio fiorentino, che diresse il laboratorio, il fratello di questi, Orazio Migliorini, Filippo Branchi e dal 1670, Gian Antonio Brachetti, anch'egli collegato con la Galleria granducale.

L'attività dei lapicidi del laboratorio dei Gobelins fu fiorente per circa un trentennio dopodichè iniziò il suo declino alla fine del secolo, sia per l'estinguersi di questi artisti, sia per la diminuzione dell'interesse in questo Paese dei lavori in pietre dure. Per buona parte del regno del Re Sole invece, questi manufatti esprimevano con successo lo sfarzo e la potenza voluti da Luigi XIV.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> 'Il laboratorio dei Gobelins e la tradizione degli arredi di pietre dure in Francia' in *Pietre dure, l'arte del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800*, a cura di Anna Maria Giusti, p. 198.

<sup>87</sup> Havard, Henry. *Dictionnaire de l'ameublement et de la decoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours.*, op. cit., p. 879. Per una maggiore documentazione sul mecenatismo e collezionismo di Maria de' Medici si veda AA.VV. *Marie de Medicis: un gouvernement pour les arts*. Parigi: Somogy, 2003.

<sup>88</sup> Gerspach, Edouard. *La Mosaïque*, op. cit., p.222

<sup>89</sup> Per una maggiore documentazione sulla manifattura dei Gobelins si veda anche cfr; AA.VV. *Art of the Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*. New York: catalogo di mostra tenutasi al Metropolitan Museum of Art, 1 luglio-21 settembre 2008. New York: Anna Maria Giusti e Wolfram Koeppel Editori, 2008.

I commessi del laboratorio dei Gobelins erano piuttosto simili per stile e per soggetti, a quelli creati nella manifattura granducale fiorentina, ma nei pannelli in grandi dimensioni si registravano elementi tipicamente esclusivi come la raffigurazione frequente di animali isolati, larghi vasi sorretti da zampe leonine e da un ulteriore elemento centrale, cartigli a raggiera locati al centro della composizione, la forma allungata delle lire.<sup>90</sup>Tali elementi li ritroviamo ad esempio in un piano di tavolo attualmente nella *Galérie d'Apollon* al Museo del Louvre (Tav. 40). Si può notare la grande abbondanza di elementi decorativi del tavolo che partono dal cartiglio centrale raggiato al centro della composizione. Questi tavoli inoltre si caratterizzano per la loro singolare organizzazione compositiva, formata da una combinazione di singole formelle realizzate probabilmente separatamente dagli artefici del laboratorio per una esecuzione più rapida e per un maggiore impiego di pietre. In questo laboratorio venivano scelte pietre dalle tonalità più variegata rispetto all'opzione fiorentina, di tonalità terse e di sottile effetto pittorico. Le produzioni del laboratorio dei Gobelins procedettero a ritmi sostenuti. Concepito e realizzato unitariamente è invece il sontuoso piano di tavolo del Louvre, il cui disegno è composto da un cartiglio centrale dal quale si espande una complessa e rigogliosa composizione di fiori, frutta e pappagalli, lire e coppe di frutta, con gigli araldici di Francia sui quattro lati. L'unicità dell'organismo compositivo e la finezza di tonalità cromatiche provengono dai modelli fiorentini, ma l'abbondanza di elementi decorativi è caratteristica della produzione artistica della corte di Luigi XIV. Anche i lavori eseguiti a Firenze per la corte francese erano basati su disegni inviati da Parigi, suggerendo maggiormente l'ipotesi che nel laboratorio dei Gobelins si servissero di modelli locali.

Il repertorio animalistico del laboratorio era probabilmente relazionato con pittori nordici impegnati nella realizzazione di cartoni per arazzi, con temi di uccelli e di altri animali. Anche i tipici motivi

---

<sup>90</sup> "Il laboratorio dei Gobelins e la tradizione degli arredi di pietre dure in Francia", a cura di Anna Maria Giusti, op. cit., p. 178

decorativi di matrice fiorentina come il vaso di fiori o di frutta che ricorrevano spesso nei lavori francesi, venivano maggiormente arricchiti di ulteriori elementi, acquisendo caratteristiche scenografiche simili agli analoghi decori realizzati negli intarsi lignei della mobilia contemporanea. La voga degli arredi di pietre dure in Francia e l'intensa attività dei Gobelins continuarono sino alla fine del secolo, per poi subire un rapido declino. Più durevole fu invece la voga dei tavoli nell'ultimo decennio del XVII. Alla fine del regno di Luigi XIV, il rigore dei tempi e le difficoltà finanziarie costituirono un incentivo ad abbandonare l'esaltazione dello sfarzo e la collezione di oggetti in materie eccessivamente preziose. Terminò perciò la produzione locale di manufatti in pietre dure. Successivamente, gli interessi scientifici dell'illuminismo favorirono l'interesse e il gusto per i campionari lapidei mentre in età neoclassica si accentuò il gusto per il settore antiquario e per i marmi. I mobiliari parigini abbinarono nelle loro creazioni pannelli di pietre dure appartenenti a diverse epoche e a diversi oggetti di arredo, senza preoccuparsi del loro legame stilistico o tematico precedente. Furono soprattutto gli ebanisti Adam Weisweiler e Martin Carlin ad applicare pannelli in pietre dure nelle loro *commodes* ed altri tipi di mobilia. Il gradimento degli arredi con preziosi inserti lapidei perdurò quindi durante l'Impero Napoleonico. Molti tavoli che ornavano la reggia di Palazzo Pitti a Firenze costituirono una parte preziosa del bottino di guerra napoleonico e furono in seguito restituiti durante la Restaurazione.

Il gusto per gli oggetti preziosi ed i materiali lapidei e le manifatture prodotte in questo settore furono certamente una causa determinante del rinato interesse nei confronti dell'arte musiva in senso più tradizionale e la Francia, dopo l'Italia, fu il primo paese in Europa a manifestarlo. Charles de Brasses (1709-1777), consigliere e poi presidente a vita del parlamento di Borgogna, durante una sua visita allo Studio Vaticano alla fine degli anni '30 del Settecento, affermò che sarebbe stato opportuno far venire in Francia mosaicisti romani per far

riprodurre in mosaico in alcune gallerie di Versailles gli affreschi di Raffaello delle Stanze del Vaticano.<sup>91</sup>

L'interesse verso l'arte musiva in Francia si diffuse anche a causa di importanti pubblicazioni sulla storia di questo settore artistico come quella di Ciampini, scritta in latino e pubblicata nel 1699.<sup>92</sup> Anche il Furietti pubblicò a Roma nel 1752 il trattato *De Musivis* nel quale illustrava la storia dell'evoluzione del mosaico, dall'antichità sino all'epoca a lui contemporanea, dedicando particolare attenzione alle fonti classiche e agli studi più recenti.<sup>93</sup> L'opera scritta in latino e riassunta nello stesso testo in italiano, fu molto apprezzata dai critici contemporanei e venne stampata a Parigi nel 1755. Un secondo trattato che illustrava questo settore fu pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1768 e l'autore era Pierre le Vieil, il quale narrò in dettaglio il procedimento della filatura dello smalto.

Soprattutto per questi interessi, la Francia fu il primo paese a creare una istituzione analoga a quella vaticana e, prima di istituire nel 1798 un laboratorio ufficiale, vi erano state diverse proposte non accettate. La prima fu quella effettuata da parte del mosaicista dello Studio del Vaticano, Pietro Polverelli nel 1770 circa, il quale si era rivolto senza successo all'intendente generale della finanza De Trudaine, per essere impiegato in Francia alla lavorazione del mosaico, con il progetto di montare un atelier su modello di quello Vaticano.<sup>94</sup>

Successivamente, nel 1785 gli architetti Jacques Molinos (1743-1831) e Jacques-Guillaume Legrand (1743-1807) presentarono un altro progetto che aveva l'obbiettivo di creare a Parigi uno stabilimento di arte musiva simile a quello romano, con lo scopo soprattutto di tramandare ai posteri i capolavori della pittura, ma neanche questo progetto fu

---

<sup>91</sup> Branchetti, Maria Grazia. *Collezione Savelli. Mosaici Minuti Romani*. Roma: Gangemi editore, 2004, p. 9.

<sup>92</sup> Ciampini, Giovanni. *Vetera monumenta, in quibus praecipuè musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiquiritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*. Roma: Ex typografia J.J. Komarek, 1699, 2 Voll.

<sup>93</sup> Furietti, Giuseppe Alessandro. *De Musivis, ad Ss. Patrem Benedictus XIV*. Roma: Apud G. Mariam Salvioni typographum, 1752.

<sup>94</sup> Petochi, Domenico. "I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX", op. cit, p. 24

approvato.<sup>95</sup> Su queste direttive, ci fu un'altra proposta da parte del diplomatico francese Hugo de Bassville, il quale, durante il 1792, aveva già dimostrato un vivo interesse verso l'arte del mosaico prodotta al Vaticano, suggerendo al governo di inviare in Italia almeno un giovane allievo per studiare ed apprendere l'arte del mosaico.<sup>96</sup>

Tali precedenti dovettero aspettare il momento in cui la Francia ebbe il controllo diretto sullo Stato Pontificio durante la sua occupazione. Nel 1798 perciò, i francesi oltre a esercitare il controllo diretto sullo Studio Vaticano del Mosaico, si resero conto dei vantaggi economici e del prestigio che una simile istituzione poteva comportare. Fu così che durante quell'anno i Commissari del Direttorio a Roma proposero di fondare a Parigi un centro di lavorazione del mosaico e affidarono la gestione dell'atelier al mosaicista dello Studio del Vaticano, Francesco Belloni (1772-1844?). L'atelier fu ubicato *all'Institut des Sourds-Muets* di Parigi che comportò l'educazione al mosaico di una decina di apprendisti, la maggior parte sordomuti.<sup>97</sup> Già nel 1806 nel *Rapport sur les produits de l'industrie française*, il mosaico apparire una attività artistica affermata e la posizione di Belloni molto riconosciuta.<sup>98</sup>

Durante la dominazione a Roma, inoltre, i francesi riconobbero le potenzialità di sviluppo economico possedute dall'iniziativa privata romana e diedero un contributo per favorire la crescita industriale di questo settore inaugurando nell'agosto del 1810 la prima *Mostra capitolina delle arti e dell'industria romana*, nella quale, per la sezione del mosaico, si distinsero Antonio Aquatti, Francesco De Poletti e Antonio De Vecchis.<sup>99</sup>

Nell'atelier parigino, Belloni cercò di creare un tipo di attività che rispondesse al molteplice gusto francese sia per il mosaico a tessere, di

---

<sup>95</sup> Gerspach, Edouard. "Les mosaïques de Belloni" in *Gazette des Beaux Art*, n° 25.,Parigi: Édition de Gazette des Beaux Arts, pp. 55-59, 1888.

<sup>96</sup> Petochi, Domenico. "I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX", op. cit, p. 24

<sup>97</sup> Lavagne, Henri. "Ateliers, écoles et manufactures jusqu'au XX siècle", in *La Mosaïque*, n°6. Francia: Société d'Encouragement aux Metiers d'Art,1979, p. 39

<sup>98</sup> A Parigi il laboratorio fu prima installato nell'antico collegio di Navarra in rue de Montagne Sainte-Geneviève dove è ricordato nel 1802, poi in rue de l'Université n. 296 e infine nel 1805 nell'antico convento dei Cordeliers, in rue de l'École de Médecine.

<sup>99</sup> Branchetti, Maria Grazia. "L'arte del mosaico minuto: una tecnica ed il suo tempo", op. cit., p. 26.

cui era specialista, sia per la tarsia lapidea. Il suo laboratorio ebbe un certo successo e acquistò il titolo di *École Imperiale de Mosaïque*. Belloni eseguì due celebri pavimenti per le sale del Louvre oggi rimossi: quello della *Sala di Melpomene* realizzato nel 1810 e quello della rotonda antistante la *Galerie d'Apollon*. Il grande mosaico per la *Sala di Melpomene* del Museo del Louvre, (Tav. 41) secondo la descrizione del Gerspach, rappresentava *Minerva che conduce una quadriga accompagnata dalla Pace e dall'Abbondanza e in quattro riquadri minori attornianti il primo dalle allegorie del Nilo, del Danubio, del Po, del Niemen*. Il mosaico fu realizzato sui cartoni del barone Gérard.<sup>100</sup>

Un articolo di Coriolano Belloni fa qualche breve cenno sul mosaico collocato nella "Sala della Rotonda" che precedeva la Galleria di Apollo consisteva in un mosaico ottagonale del quale però non sono riuscite a rintracciare descrizioni più precise. Nel suo articolo inoltre, l'autore cita a sua volta un articolo di J. Guiffrey all'interno della << Gazette de l'amateur des arts >> dell'aprile del 1806 che menziona di un pavimento in mosaico commissionato dal ministro dell'Interno e realizzato da Francesco Belloni su disegno di Baltard per la decorazione del Palazzo delle Tuileries, distrutto probabilmente da un incendio.<sup>101</sup>

Sempre nel suo articolo, Coriolano Belloni afferma di aver visto personalmente i mosaici di Belloni situati nel Louvre nel 1933, ma che sfortunatamente furono rimossi nel 1934 per iniziativa del dipartimento di Antichità con lo scopo di esporre nelle suddette sale solo opere antiche e greche, presero perciò il provvedimento di conservarli nei magazzini del Louvre.<sup>102</sup>

Sia J. Guiffery che E. Gerspach inoltre, provarono a realizzare una catalogazione delle altre opere eseguite dal Belloni.<sup>103</sup> Il suo laboratorio

---

<sup>100</sup> Gerspach, Edouard. *La Mosaïque*, op. cit., p.224.

<sup>101</sup> Belloni, C. "Francesco Belloni, Il Mosaicista del Louvre" in *Urbe*, n° XLI. Roma: 1978, p. 3.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>103</sup> Gerspach, Edouard., "Les mosaïques de Belloni" in *Gazette des Beaux Art*, op. cit. pp. 57-58.



di produsse anche pendole e quadri in mosaico di genere paseaggistico e ritrattistico (Tavv. 42-43).<sup>104</sup>

Con la Restaurazione, il governo monarchico conservò la scuola di mosaico che acquistò il nome di “*Manufacture royale des mosaïques sous protection spéciale du Roi*”. Belloni ebbe la custodia del deposito dei marmi della Corona, da cui poteva attingere il necessario ai fini della produzione della scuola. Secondo un documento di richiesta del 1826 di Belloni al governo francese per la ricostruzione della scuola di mosaico, sappiamo che questi riteneva indispensabile per l’esercizio della sua arte, un *atelier pour la mosaïque d’incrustation, dite mosaïque florentine, un atelier pour la mosaïque a petits cubes, dite mosaïque antique ou façon de Rome; un atelier de marbrerie fine*”.<sup>105</sup>

L’attività di Francesco Belloni fu centrata anche sul restauro dei mosaici gallo-romani, che venivano alla luce durante le campagne di scavo a Lione e a Vienna. Belloni sviluppò i primi procedimenti tecnici soddisfacenti per la rimozione dei mosaici e nel 1819 riuscì a realizzare la rimozione ed il trasporto nei suoi ateliers parigini del grande mosaico dei Giochi del Circo di Lione (*mosaiques des Jeux du Cirque de Lyon*). Egli lo restaurò completamente e lo collocò al museo di Lione, oggi museo della civilizzazione gallo-romana.

All’ultimo periodo del laboratorio di Belloni appartiene il piano in tavolo in mosaico di pietre dure su fondo di marmo giallo di Siena e mosaico a tessere datato tra il 1825 ed il 1828 circa, con un ritratto di Carlo X, che si trova al Museo del Louvre (Tav. 44). Tale piano abbina il micromosaico, il mosaico a tessere e l’intarsio a pietre dure con effetti che già risentono di una inclinazione di assemblaggio eclettico che caratterizza l’Ottocento inoltrato.

La tavola fu presentata da Belloni all’esposizione di Parigi del 1828 e venne descritta nella pubblicazione dell’esposizione con le seguenti parole: *Une table pour console en jaune de Sienne, incrusté (sic) de*

---

<sup>104</sup> *Splendori di pietre dure. L’arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, op. cit. p. 248.

<sup>105</sup> Branchetti, Maria Grazia, “L’arte del mosaico minuto: una tecnica ed il suo tempo”, op. cit., p. 26.

*lapislazzuli: dans la centre le portrait del S.M. Charles X entouré desemblemes de laroyauté et branches d'olivier.*

La tavola è formata da una lastra di marmo giallo incrostato di pietre diverse. Al centro, in un medaglione circolare è raffigurato il volto di profilo del re. Il mosaico è costituito da una composizione di tessere circondato da una bordatura di diaspro rosso sottolineato da due listelli di marmo giallo. Da una parte all'altra, su fondo di lapislazzuli, si corrispondono simmetricamente due rami d'olivo con frutti d'ametista, gigli che circondano la corona regale, le iniziali del re e la croce dell'Ordine di San Luigi. L'inquadratura in marmo giallo, bordata da due listelli di lapislazzuli, racchiude un nastro di due tonalità che si avvolge attorno ad un ramo da cui si dipartono foglie di diaspro sanguigno e frutti di corniola. Gli angoli sono segnati da quattro farfalle di agata e di ametista.<sup>106</sup>

Il laboratorio di Belloni fu chiuso tra il 1832 ed il 1835 per mancanza di commissioni.

## 2. 2. SAN PIETROBURGO: IL LABORATORIO MUSIVO DI LOMONOSOV ED IL MECENATISMO DELLO ZAR NICOLA I.

Anche in Russia, su iniziativa dello Zar Nicola I, si sviluppò un centro di arte musiva sul modello dello stabilimento del Vaticano.

La Russia vantava una importante tradizione musiva che aveva raggiunto la massima fioritura durante il medioevo, di cui rimangono importanti testimonianze come i mosaici che decorano la cattedrale di Santa Sofia della metà dell'XI secolo e la Chiesa del Monastero dell'Arcangelo Michele dalle cupole d'oro, (1108-1112), entrambe a Kiev. Si tratta di opere caratterizzate da una forte continuità con l'arte

---

<sup>106</sup> Belloni e la sua opera furono rapidamente dimenticati giacchè la tavola figurò al *Musée des Souverains*, fondato nel 1852 da Napoleone III, come opera fiorentina offerta a Carlo X dal Granduca di Toscana. Il medaglione raffigurante Carlo X fu in seguito tolto dalla tavola, e ricollocato nel 1988.

bizantina, essendo state create da maestranze greche oltre a quelle russe che vi apportarono le loro particolarità locali.<sup>107</sup>

Ma dopo la realizzazione di queste decorazioni, le discordie dei principi all'interno del Paese ne compromisero la ricchezza economica, causando anche l'arresto di questa tradizione artistica.

Per quanto attiene le origini della rinascita dell'arte musiva in Russia in età moderna, esse risalgono ad un'epoca anteriore a quella dell'iniziativa dello zar alla metà dell'Ottocento e sono legate al nome di un grande personaggio russo, Michail Vasilevic Lomonosov (1711-1765).

M. V. Lomonosov, che era scienziato e poeta oltre che artista, aveva avuto l'opportunità di studiare una raccolta di mosaici italiani del collezionista russo M. I. Voronzov, il quale nel 1746 portò dall'Italia e probabilmente anche dalla Francia vari mosaici, consistenti anche in trasposizioni musive di celebri dipinti. Voronzov inoltre, fece eseguire dal mosaicista dello studio Vaticano, Alessandro Cocchi, un ritratto della zarina Elisabetta custodito attualmente al museo Ermitage. Con molta probabilità, il collezionista Voronzov ebbe una certa influenza sull'interesse sviluppato da Lomonosov verso l'arte musiva, ciononostante le idee di quest'ultimo erano orientate sulla riscoperta e la promozione delle tradizioni della sua terra anziché sulla raffinatezza microscopica della tradizione musiva romana. Creò perciò un tipo di mosaico la cui tessera era piuttosto grande, tetraedrica, e di diverso taglio di dimensioni. Queste tessere, una volta assemblate, conferivano alla posa grande libertà espressiva, evidenziando la concezione della natura decorativa dell'arte musiva e in funzione di far risaltare la struttura architettonica della decorazione di grandiosi edifici pubblici.

108

Lomonosov compì importanti ricerche scientifiche ed il suo interesse per il mosaico era soprattutto legato ai suoi studi sulla teoria della luce e del colore.<sup>109</sup> Eseguì più di 4000 esperimenti volti allo studio e alla

---

<sup>107</sup> Fiorentini, Isotta. *Mosaico, scuole, ateliers, vetrerie. Ravenna incontra San Pietroburgo*. Ravenna: Longo Editore, 1994. p. 27

<sup>108</sup> Gerspach, Edouard., *La Mosaïque*, op. cit., p. 215.

<sup>109</sup> Lomonosov descrisse le sue riflessioni e ricerche sulla luce ed il colore nel suo trattato *Racconto sull'origine della luce*, pubblicato nel 1756.

creazione di miscele di smalto e, con l'impiego dell'ossido di rame ed altri metalli, riuscì a garantirsi varie gamme di tonalità. Alla metà degli anni cinquanta del XVIII secolo, in una fabbrica vicina a San Pietroburgo, Lomonosov sviluppò vari metodi di fusione e raffinazione degli smalti e agli inizi degli anni Sessanta era riuscito a creare più di cento tonalità basiche e più di mille tinte.<sup>110</sup> La sua iniziativa fu di enorme portata, considerando anzitutto che si trattava della unica attività imprenditrice artistico-industriale nella Russia del XVIII secolo. Nel suo stabilimento effettuò diversi esperimenti chimici applicati al vetro colorato che resero possibile lo sviluppo di una tecnica autoctona di tessere musive in smalto. Lomonosov aveva l'obbiettivo di sviluppare i settori artistici del vetro colorato e del mosaico e a questo scopo organizzò una scuola in cui si sviluppavano tali tecniche artistiche. Tra questo gruppo di allievi vengono ad esempio ricordati i nomi di M. Vasiliev, E. Melnikov. Già ai tempi di Lomonosov veniva usato oltre al metodo di composizione tradizionale diretto come in Italia, anche il metodo a rovescio, secondo il quale il mosaico veniva composto direttamente sul disegno, sul quale veniva versato del mastice e poi rovesciato.

In quindici anni di attività il laboratorio ebbe un discreto successo e ricevette diverse importanti commissioni, a cui lavorò direttamente Lomonosov, come i ritratti di Pietro il Grande, il ritratto di Elisabetta Petrovna, il ritratto di Alexander Nevsky ed altri facoltosi personaggi dell'aristocrazia russa (Tav. 45).

Una testimonianza di opera di grande rilievo intrapresa dal laboratorio di Lomonosov e che costituisce l'unico monumento musivo della Russia del XVIII secolo, fu *La battaglia di Poltava*, che a quanto pare fu anche l'ultimo lavoro del suo laboratorio (Tav. 46). L'opera oggi costituisce la decorazione musiva della parte frontale della scalinata dell'edificio dell'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo.

---

<sup>110</sup> Kouteynikova, N. S., Kymeullkoba, *Mosaic Saint Petersburg. XVIII-XXI*. San Pietroburgo: Znaki Editore, 2005, p. 7

La morte di Lomonosov interruppe l'attività del suo laboratorio e, in generale, lo sviluppo dell'arte musiva in Russia per quasi un secolo.

A parere del Gerspach, Il tentativo di Lomonosov non ebbe successo duraturo a causa dei costi richiesti dalla realizzazione di opere musive, che necessitavano di commissioni governative.<sup>111</sup> Tale incentivo fu intrapreso quasi un secolo dopo dallo Zar Nicola I, interessato a riportare in auge l'antica tradizione musiva.<sup>112</sup> Uno dei principali obiettivi volti all'instaurazione di un laboratorio musivo come quello di San Pietro a Roma fu legato all'esigenza di decorare e riprodurre in mosaico le icone figurative della Cattedrale di Sant'Isacco. La costruzione della cattedrale fu iniziata a partire dal 1818 e in stile neoclassico, dall'architetto francese Ricard de Montferrand e non fu completata prima del 1858. L'interno sontuoso è ricco di marmo e mosaici che ricoprono una superficie di 500 metri quadri.

L'istituzione ufficiale del laboratorio voluto da Nicola I risale alla fine della prima metà dell'Ottocento, ma le premesse di questo laboratorio ed i contatti tra la corte russa e l'ambiente romano del mosaico, responsabile dell'atelier russo, si erano creati già precedentemente con Michelangelo Barberi (1787-1867). Questi, oltre ad operare presso lo Studio del Mosaico Vaticano, fu tra i più celebri ed apprezzati mosaicisti dell'Ottocento, tanto in Italia che all'estero. Proveniva da una famiglia di artisti. Era figlio del celebre architetto giacobino Giuseppe e fratello minore del pittore Paolo Emilio, ebbe come maestro Cesare Aguatti e possedeva un atelier privato a Roma e nel 1856 pubblicò una sintesi della sua opera nella quale descrisse anche i mosaici più importanti realizzati dal laboratorio musivo imperiale russo.<sup>113</sup> Barberi trascorse alcuni periodi tra Roma e Mosca, dove prestava servizio presso la principessa Volkonski, grazie al cui finanziamento aprì a nel 1823 a

---

<sup>111</sup> Gerspach, Edouard. *La Mosaïque*, op. cit., p.180

<sup>112</sup> Nel 1839 M. Solnzeff, membro dell'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo, fu incaricato di restaurare i dipinti della cattedrale di Santa Sofia a Kiev. Durante i lavori venne scoperta un'importante decorazione musiva avente come soggetti principali la rappresentazione della *Vergine* e *l'Ultima Cena*. L'opera era stata realizzata da Olympe Petchersky nel XI secolo, epoca in cui fu eretta la Cattedrale.

<sup>113</sup> Barberi, Michelangelo. *Alcuni mosaici usciti dallo Studio del Cav. Michel'Angelo Barberi*. Roma: Tipografia Tiberina, 1856.

Roma uno studio di mosaico. In questo studio realizzò il mosaico rappresentante il *Trionfo d'Amore*, oggi al Museo Ermitage, opera per il quale divenne celebre (Tav. 47-48) e che determinò l'inizio di un lungo rapporto con la corte russa. Nel 1827 infatti, Nicola I acquistò dal mosaicista Michelangelo Barberi, durante un suo viaggio a Roma, la tavola musiva.<sup>114</sup>

Il tema di questa composizione è una rappresentazione allegorica del *Trionfo d'Amore* tratto, secondo l'affermazione del Barberi, dai celebri versi del poeta Francesco Petrarca, il quale sogna la figura del dio Amore su un carro di fuoco, seguito da una numerosa schiera di illustri vittime dell'amore passionale (Francesco Petrarca, 'Trionfo D'Amore' in *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*, a cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli, ed. Einaudi, 1958, versi 21-24):

*Quattro destrier vieppiù che neve bianchi  
Sopra un carro di fuoco un garzon crudo  
Con arco in mano e con saette ai fianchi  
Contro le quai non valse elmo nè scudo .*<sup>115</sup>

nel mosaico di dimensioni tonde si rappresenta dunque l'allegoria del trionfo dell'amore su tutte le attività umane.<sup>116</sup> Nella parte centrale è raffigurato Amore, con tutti i suoi attributi che scende dall'Olimpo conducendo il suo carro trainato da quattro cavalli bianchi sulla Terra ed è raffigurato in atto di colpire ed incatenare con le sue frecce gli uomini ancora liberi dal suo potere. Nella composizione infatti sono rappresentate tutte le classi della società umana attraverso i loro simboli ed attributi; l'aristocrazia è simbolizzata attraverso lo scettro e la corona, i commercianti da un'ancora, da un remo e da un sacco di oro, gli scienziati da una sfera, i filosofi ed i poeti dal papiro e dall'alloro, gli agricoltori da un'anfora dalla quale esce il vino, gli operai dalla sega e

---

<sup>114</sup> Pietrangeli, Carlo. "Mosaici in piccolo" in *Bollettino dei musei comunali di Roma*, anno XXV-XXVII. Roma: 1978-1980. pp. 86-87.

<sup>115</sup> I versi del Petrarca qui riportati sono quelli citati a p. 4 del testo di Barberi descritto in una nota precedente.

<sup>116</sup> González-Palacios, Alvar. Röttgen S. *The Art of Mosaics, Selections from the Gilbert Collection*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art: 1982, no. 72, p. 166,

dalla lana mentre gli artisti sono simbolizzati attraverso gli strumenti della loro arte. La composizione centrale è circondata da una sontuosa e vivace ghirlanda di fiori. All'esterno di questa ghirlanda, sono raffigurati otto anelli di ferro, collegati da una catenella, nella quale vi sono le frecce lanciate da Cupido. In ogni anello sono raffigurati in forma classico-allegorica i pianeti Giove, Marte, la Luna ( attraverso l'immagine di Diana), Saturno, Venere, la Terra, (attraverso l'immagine di Ceres), il Sole (attraverso l'immagine di Apollo) e Mercurio, i quali sono colpiti dalla influenza di Cupido. Gli anelli sono ricoperti da elementi fitomorfi specifici come foglie di quercia, palme, alloro, prodotti dell'agricoltura etc, ciascuno dei quali è legato al significato simbolico di ciascun pianeta.

Rientrato in Italia definitivamente, insieme al mosaicista Giuseppe Mattia, perfezionarono le scoperte tecniche del suo maestro, Cesare Aguatti, creando quelle che furono denominate "tinte di soffio". Fanno parte della collezione del Museo Ermitage anche altre opere musive del Barberi, come il tavolo intitolato "*Ventiquattro ore a Roma*" che raffigura una veduta di Roma e le sue antiche rovine (Tav. 49).

Anche in questo caso si tratta di un mosaico di dimensione circolare del diametro di un metro raffigurante diverse vedute di Roma e dei suoi monumenti. Le immagini rappresentano sia Roma antica, che dell'epoca contemporanea al Barberi, come Piazza San Pietro, Piazza del Popolo, l'Anfiteatro Flavio, la Piramide di Caio Cestio, oltre a raffigurazioni della campagna circostante assieme alle sue antiche rovine. Le quattro raffigurazioni campestri rappresentano le strade principali che conducono dai quattro punti cardinali al centro della città quali la Cassia, la Ostiense, la Tiburtina e l'Appia. Ogni veduta è rappresentata anche in differenti momenti del giorno e quindi di luce, in allusione anche ai diversi stati dell'animo umano nel corso della giornata.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Barberi, Michelangelo. *Alcuni mosaici usciti dallo Studio del Cav. Michel'Angelo Barberi*, op. cit. p. 3.

Nel 1839 il figlio dello zar, il granduca Alessandro, nella sua visita a Roma diede una somma di 50 scudi ai mosaicisti dello Studio del Mosaico.<sup>118</sup> Il 14 dicembre 1845, lo zar Nicola I in visita a Roma beneficiò lo Studio del Vaticano con una somma di 100 scudi.<sup>119</sup> Fu probabilmente durante questo soggiorno romano che lo zar maturò la decisione di inviare a Roma alcuni studenti russi affinché apprendessero l'arte del mosaico. Fu così che nel 1847 al 1851 fu installato un laboratorio musivo russo frequentato da giovani apprendisti russi presso lo Studio Vaticano diretto dall'ormai noto Michelangelo Barberi e da Vincenzo Raffaelli, figlio di Giacomo Raffaelli.<sup>120</sup> Secondo la testimonianza del Barberi, gli studenti dell'*atelier* russo riprodussero un anticho mosaico di dodici metri rinvenuto in Umbria, ad Otricoli, che venne ubicato nella Sala Rotonda del Vaticano, tale mosaico raffigurava la testa della Medusa assieme al combattimento dei Centauri, gruppi di mostri marini e Nereidi.<sup>121</sup> Un'altra esecuzione musiva degli studenti russi riguardò la riproduzione del mosaico seicentesco di *San Nicola* di Fabio Cristofari (Tav. 49) ubicato nella basilica di San Pietro, a sua volta copia di un dipinto che si trova nella cattedrale di Bari.<sup>122</sup> Altre esecuzioni musive del laboratorio russo riguardarono l'esecuzione di cinque quadri in mosaico di 35 cm ciascuno raffiguranti la Madonna ed i quattro Evangelisti, i quali secondo quanto afferma Barberi, non furono terminati almeno finchè il laboratorio rimase ubicato a Roma.

Dal 1852 al 1854, Michelangelo Barberi realizzò alcune decorazioni musive per alcuni camini situati nella villa Demidoff a San Donato. Dopo la aver pubblicato la sintesi della sua opera, la sua fama era così

---

<sup>118</sup> I mosaicisti che beneficiarono dei 50 scudi furono R. Castellini, R. Cocchi, G. Ghibel, G. Volponi, A. Aguatti, ed il custode V. Seno.

<sup>119</sup> Oltre al mosaicista Mario Volpini, all'epoca già giubilato, anche in questa occasione i mosaicisti che beneficiarono dei cento scudi furono gli stessi citati nella nota precedente.

<sup>120</sup> Petochi, Domenico. "I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX", op. cit., p. 66.

<sup>121</sup> Barberi Michelangelo, *Alcuni mosaici usciti dallo Studio del Cav. Michel'Angelo Barberi*, op. cit. p. 10.

<sup>122</sup> Gerspach, Edouard. *La Mosaïque*, op. cit. p. 216-217.



riconosciuta che fu nominato dal Papa Commendatore di S. Silvestro. Successivamente Morì a Roma nel 1867.<sup>123</sup>

Nel 1851, fu deciso di trasferire l'atelier a Pietroburgo ed il Papa Pio IX autorizzò più persone dello Studio pontificio a prendere servizio presso il governo russo. Il laboratorio fu aggregato all'Accademia delle Belle Arti e i fratelli Giustiniano e Leopoldo Bonafede, mosaicisti romani a loro volta allievi del Barberi, furono incaricati di dirigerlo.<sup>124</sup> Ne fecero parte inoltre gli italiani Raffaele Cocchi, un certo Rubicondi, e gli studenti russi Solnzeff, Raiëf, Schipovaloff e Federoff, gli stessi formati mentre il laboratorio era ancora a Roma. Successivamente gli esperimenti di questo laboratorio furono continuati da artisti russi come Gvozden, Seleznev, etc.

Secondo altre fonti, ci fu un altro nome di origine italiana che fece parte del laboratorio russo, si tratta di F.A. Bruni, mentre un altro nome russo che si distinse all'interno di questo atelier fu P.P. Chistyakov.<sup>125</sup> L'atelier fu anche arricchito dalla presenza di altri dodici studenti dell'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo.

A rendere più autonoma l'attività musiva di San Pietroburgo rispetto allo Studio Vaticano, vi fu negli stessi anni l'iniziativa di Vincenzo Raffaelli, il quale, insieme al cugino Pietro, installò a Pietroburgo anche una fornace di smalti all'interno dell'Accademia delle Belle Arti della città, la cui produzione sembra si aggirasse intorno alle diciassette mila tonalità coloristiche differenti<sup>126</sup>. Vincenzo Raffaelli riuscì a fabbricare anche lo smalto detto *venturina*, di cui solamente Venezia aveva avuto precedentemente il monopolio.

---

<sup>123</sup> Pietrangeli, Carlo. "Mosaici in piccolo", op. cit. p. 87.

<sup>124</sup> I ritratti di Giustiniano e Leopoldo Bonafede sono raffigurati in un mosaico che attualmente fa parte della collezione dell'Ermitage. Il mosaico è firmato dal mosaicista Beaucé ed è datato 1857.

<sup>125</sup> Kouteynikova Kymeullkoba, N. *Mosaic Saint Petersburg. XVIII-XXI*, op. cit., p.69.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p.75

Si dette perciò avvio alla realizzazione dei primi mosaici per la Cattedrale di Sant'Isacco.<sup>127</sup> L'atelier eseguì le quattro grandi figure della Cattedrale d'Isacco sui modelli dipinti da Van Neff. Il Cristo fu eseguito da Cocchi e Federoff mentre la Vergine fu eseguita da Rubicondi. Sant'Isacco fu eseguito da Raïeff e Alexeff, mentre Sant'Alessandro fu eseguito da Newsky e da Schipovaloff.<sup>128</sup>

Gerspach cita i lavori realizzati dall'atelier per questa cattedrale come le figure di San Paolo, San Pietro, Santa Caterina, San Nicola, l'Angelo della Preghiera, l'Angelo guardiano del sepolcro, l'Ultima Cena, L'ecce Homo, Il Calvario, l'Ascensione di Dimitri, figlio di Ivan il Terribile. I gruppi di santi e di vescovi sui modelli di Van Neff, furono eseguiti da Boroukine e Kmélowsky. Santa Olga e San Vladimir furono eseguiti su cartoni di Bedemann da Solinzeff e Froloff. L'angelo che sconfigge il demonio fu eseguito da Aleexeff e tratto da un altro dipinto di Bedemann. La Vergine con il Bambino fu eseguite da Stchetinine; Santa Elena e Santa Alessandra furono eseguiti dai mosaicisti Stchetinine e Froloff sui modelli del pittore T. Bruloff. La Vergine fu eseguita da Goloubtzeff da un modello di C. Duzi.

I mosaici della cattedrale di Sant'Isacco (Tav. 51) costituirono l'esempio per ulteriori rivestimenti musivi in altre chiese importanti di San Pietroburgo, come quelli della cattedrale della Resurrezione di Cristo, edificata in stile medievale russo tra il 1883 ed il 1907, che è ricoperta di oltre 7000 metri quadri di mosaico (Tav. 52). L'esterno della chiesa è decorato con rivestimenti musivi che illustrano scene del Nuovo Testamento e ritratti di santi, mentre la decorazione musiva interna si basa sulla rappresentazione di scene della *Natività* e dei miracoli di Cristo. I centoquarantaquattro stemmi in mosaico sulla torre campanaria rappresentano le regioni, le province e le città dell'Impero russo. Essi dovevano simboleggiare il dolore del popolo russo per l'assassinio dello Zar Alessandro II, avvenuto nel 1881, proprio sul luogo in cui venne edificata la chiesa.

---

<sup>127</sup> Fiorentini, Isotta. Mosaico, scuole, ateliers, vetrerie. Ravenna incontra San Pietroburgo, op. cit., p. 27

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 218.

All'inizio l'atelier era ubicato in parte all'Accademia delle Belle Arti ed in parte alla Vetreria Imperiale. Nel 1856 l'atelier fu annesso al servizio delle manifatture imperiali. Fu solo nel 1864 che lo zar Alessandro II decise di riunire l'atelier all'Accademia delle Belle Arti in un edificio speciale situato nei giardini dell'Accademia. Lo scopo di riunire l'atelier era quello di mettere gli studenti che seguivano i corsi dell'Accademia in contatto costante con i mosaicisti dell'atelier e viceversa, in modo da creare dei veri artisti e non semplici artigiani in questo settore. Non vi era dubbio perciò che gli allievi mosaicisti dovessero apprendere il disegno e che i maestri mosaicisti dovessero essere degli artisti. Ciò rappresentò un'altra grossa conquista nella rivalutazione del rango delle arti applicate come quella musiva, che da quel momento fu considerata nelle mostre organizzate dall'Accademia assieme alla pittura e alla scultura. Gerspach menziona che all'esposizione del 1880 furono esibiti trentasei mosaici tra cui *Santa Caterina d'Alessandria*, realizzato da un modello di Van Neff e la *Deposizione nel Sepolcro* tratta da un modello di C. Dusi.<sup>129</sup>Gerspach critica l'eccessivo illusionismo naturalistico dei mosaici dell'atelier russo e del suo modello vaticano in favore del recupero delle peculiarità espressive del mezzo musivo, testimoniando il cambio di gusto avvenuto tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, e il mosaico bizantino costituiva un esempio al quale ispirarsi.

Ci volle molto tempo prima di portare a termine l'obiettivo di ricoprire interamente la cattedrale di Sant'Isacco di decorazioni musive. Furono necessari sessantacinque anni, fino a dopo l'avvento della rivoluzione del 1917, per creare una decorazione musiva di dimensioni così grandi da ricoprire una superficie superiore a cinquecento metri quadrati.<sup>130</sup>Per l'esecuzione di tale progetto fu necessario il lavoro di due generazioni di mosaicisti e di fornaciai. Il laboratorio ebbe molto successo e i suoi lavori, durante il corso dell'Ottocento e del primo

---

<sup>129</sup> Rispetto al mosaico raffigurante la *Deposizione nel Sepolcro* esibito alla mostra dell'Accademia del 1880, Gerspach ne critica l'eccessivo illusionismo e l'utilizzo di troppe mezze tinte, dichiarandolo simile ad un dipinto ad olio.

<sup>130</sup> Contemporaneamente al rivestimento musivo della Cattedrale d'Isacco, numerose altre chiese di San Pietroburgo furono decorate con mosaici.

Novecento, ricevettero diversi riconoscimenti, soprattutto nelle Esposizioni Internazionali.<sup>131</sup>

Il governo inglese in particolar modo, fu talmente entusiasta della produzione musiva del laboratorio russo da effettuare una grossa ordinazione di smalti alla Vetreria di San Pietroburgo e successivamente instaurò relazioni sempre più forti con i mosaicisti russi, come si vedrà in seguito.

### 2 3. OPIFICI DELLE PIETRE DURE IN TERRE GERMANICHE.

Rodolfo II fu tra i primi ad interessarsi ai capolavori realizzati nelle manifatture granducali a Firenze durante il regno di Ferdinando I e già durante gli ultimi anni '90 del XVI secolo, fondò una manifattura per la lavorazione delle pietre dure nella capitale boema.<sup>132</sup>

La passione per le pietre dure e per i preziosi manufatti ornati con questi materiali fu comune alle maggiori corti europee del Cinquecento. La corte praghese dell'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo (1576-1612) fu centro culturale ed artistico tra i più vivaci e cosmopoliti dell'Europa del tempo. A Rodolfo si deve la prima iniziativa di una manifattura stabile sull'esempio di quelle del Granduca di Toscana. Già dalla metà del secolo, la casa imperiale d'Austria era stata assidua cliente della bottega milanese dei fratelli Gasparo e Girolamo Miseroni, celebri artisti specialisti nell'intaglio del cristallo di rocca e di altre pietre rare. Le corti di Francia, Spagna, quella pontificia e quella medicea di Firenze, erano tra i maggiori committenti dell'officina del Miseroni, determinando il diffondersi a livello europeo di una fitta produzione di gioielli, cammei e soprattutto vasi, oggetto preferito del collezionismo principesco del XVI

---

<sup>131</sup> I lavori del laboratorio russo ebbero molto successo all'Esposizione di Londra del 1862 e furono considerati dal governo inglese tra i migliori d'Europa. In seguito, i mosaici del laboratorio russo si distinsero notevolmente nell'Esposizione di Parigi del 1867, in quella viennese del 1873, allorchè ricevettero la medaglia d'oro, ed in quella di Parigi del 1878.

<sup>132</sup> AA.VV. *Mosaici e pietre dure, Firenze, Paesi germanici, Madrid*, op. cit., p. 180.

secolo. Rodolfo D'Asburgo ottenne nel 1588 il trasferimento a praga di Ottavio Miseroni (1567-1624).

Per quanto riguarda la creazione di mosaici nella tipologia di commessi in pietre dure, non avendo ottenuto il traserimento del "franciosino", Rodolfo II si rivolse a Firenze e ottenne il trasferimento del fiorentino Cosimo Castrucci alla corte di Praga, che già dal 1596 firma e data un pannello con paesaggio a commesso di diaspri di Boemia, attualmente al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna. Cosimo Castrucci fu raggiunto alla fine del secolo dal figlio Giovanni. I due artisti dettero vita con i loro discendenti a una bottega attiva fino al terzo decennio del 1600 nella creazione di pannelli, piani di tavoli, cofanetti e stipi a soggetto paesaggistico, secondo il gusto allora in voga alla corte asburgica. Un esempio della produzione praghese è costituito da uno stipo in ebano con pannelli a mosaico di pietre dure e applicazioni in bronzo e argento dorato attualmente parte della collezione del Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (Tav. 53). Lo stipo comprende ventiquattro vani consistenti in cassette e sportelli. Nel prospetto sono annessi sei pannelli in mosaico di diaspri di Boemia, pietra molto frequente nei territori attorno a Praga. Altri due pannelli sono collocati sulle parti laterali. I pannelli sono caratterizzati da illustrazioni paesaggistiche, caratteristica dei Castrucci, le applicazioni minori invece sono di tipo geometrico in diaspri di Boemia.<sup>133</sup>

Le opere del laboratorio praghese, sia del tardo Cinquecento o del primo quarto del Seicento, sono caratterizzate anzitutto dalla assenza totale degli elementi decorativi dei lapislazzuli e dalla presenza invece ricorrente dei diaspri boemi. Si aggiungono inoltre il gusto frequente per le pietre a grosse venature naturali, una certa ingenuità nei disegni e la presenza ricorrente di figure geometriche astratte, non affatto comuni nella tradizione fiorentina. Un'altra opera in commesso di pietre dure e attribuita alla manifattura di Praga nella prima metà del XVII secolo, rappresenta un paesaggio caratterizzato da un fiume, alberi e montagne

---

<sup>133</sup> AA.VV. *Splendori di Pietre Dure, l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, op. cit, p. 240.

assieme a case, rovine, ed un ponte di legno, mentre in primo piano è raffigurato un viandante (Tav. 54). L'opera si trova attualmente nel Museo del Prado.<sup>134</sup>

Un altro centro dove si sviluppò la produzione di questo tipo di manifattura fu la città di Augusta, dove probabilmente furono impiegati artisti fiorentini. Queste opere di Augusta si distinguevano particolarmente per l'estrema ingegnosità di congegni e vani nascosti. Il capolavoro di questi mobili è il famoso "Stipo d'Alemagna", eseguito fra il 1619 ed il 1626 per il collezionista Philipp di Hainhofer, il quale lo vendette all'arciduca Leopoldo del Tirolo che a sua volta lo rivendette al granduca Ferdinando II.

Anche a Monaco si sviluppò un centro di manifattura di lavorazione delle pietre dure su imitazione di quello fiorentino, dove furono creati pezzi di grande qualità. A quei tempi alla corte di Monaco di Wilhelm V alla fine del XVI secolo, lavorava già Blasius Pfeiffer, specialista in scagliola, al quale successe il figlio, Wilhelm Pfeiffer, che dopo la morte del padre avvenuta nel 1622, iniziò ad essere molto attivo a corte. La sua opera più significativa riguarda un piano che contrappone, su un fondo di marmo nero, ovali e ottagoni di lapislazzuli e agate incorniciate sapientemente assieme ad un intreccio floreale che circonda lo stemma bavarese e le iniziali di Elisabetta di Lorena e di Massimiliano I. Sempre per questa corte lavorarono due altri distinti artisti, Johann Georg Esser e Wolfhauer intorno agli anni '80 del XVII secolo, questi erano probabilmente di Augusta.

Anche nella corte del principe di Assia-Kassel, Carl, (1654-1730) uomo di molteplici interessi artistici e che aveva compiuto un viaggio in Italia e a Firenze durante l'anno 1700, fiorì una manifattura di pietre dure per la quale prestò servizio Francesco Mugnai, di origine fiorentina, che arrivò a Kassel negli ultimi mesi dell'anno 1700 ed eseguì l'attività in quel luogo fino alla sua morte avvenuta nel 1710. Era imparentato a

---

<sup>134</sup> González-Palacios, Alvar. *Pittura per l'eternità. Le collezioni reali spagnole di mosaici e pietre dure*. Milano: Editore Longanesi, 2003, p. 83.

sua volta con Giovanni Mugnai che diresse il laboratorio delle pietre dure napoletano verso la fine dell'*Ancien Régime*.<sup>135</sup>

Le opere prodotte alla corte di Kassel erano dal punto di vista formale un pò diverse da quelle fiorentine ed aderivano maggiormente ai criteri stilistici e formali locali. Si tratta per lo più di opere mai completate ma che godettero di una certa fama in territorio germanico, molti principi tedeschi infatti acquistarono pannelli in commesso che venivano montati in diversi modi e su diverse strutture.

Infine, altre città dei territori germanici come Postdam, Brunswich, Radstatt, furono testimoni di collezioni di numerosi oggetti in pietre dure e della passione dei loro regnanti verso questi oggetti.<sup>136</sup>

#### 2.4. LA REINTRODUZIONE DEL MOSAICO IN SPAGNA: IL LABORATORIO DI MOSAICO DI PIETRE DURE DELLA “FÁBRICA DEL BUEN RETIRO”.

Come avrò modo di spiegare, la Fábrica del Buen Retiro di Madrid è stata fondamentale nella rifioritura dell'arte del mosaico in Spagna e nel suo successivo sviluppo. Dalla creazione di un apposito laboratorio di pietre dure e mosaico all'interno della suddetta fabbrica di arti sontuarie, la produzione di mosaici in Spagna, anche se con alcuni “periodi bui”, ha potuto radicarsi e svilupparsi. È anche vero, purtroppo, che la documentazione e le fonti relative alla produzione di mosaici, soprattutto nella fase antecedente al Modernismo, sono piuttosto scarse. Acquista per questo un grande rilievo in quest'ambito la testimonianza contenuta nello studio effettuato da Manuel Pérez Villamil, *La Fábrica Real del Buen Retiro*, pubblicato nel 1904.<sup>137</sup> È proprio a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, secondo quanto afferma lo studioso, che l'arte del mosaico sul modello del commesso

---

<sup>135</sup> “Il Real laboratorio delle Pietre Dure di Napoli (1737-1861)”, op. cit. p. 252.

<sup>136</sup> Tunze N.B., *Pictorial Art with Ard Stones*. [s. l.], [s. n.] [s. d.], p. 78.

<sup>137</sup> Villamil Manuel Pérez. *Artes y industrias del Buen Retiro*, op. cit., p. 8.

fiorentino si riafferma in Spagna soprattutto per merito della fabbrica reale.

La Fábrica del Buen Retiro è soprattutto nota per aver prodotto porcellana; ma Pérez Villamil, nell'introduzione del suo saggio, aggiunge:

*La creación de Carlos III en el Retiro no fué solo el establecimiento de una fábrica de cerámica como creíamos todos, sino la instalación de una verdadera escuela de industrias artísticas en que se trabajaba también el marfil, las piedras duras y el bronce por artistas extranjeros y españoles que introducían y desarrollaban entre nuestros productos especiales, que han hecho la celebridad de Florencia y otras ciudades.*<sup>138</sup>

Gli antecedenti del Buen Retiro, che si sviluppò in una serie di laboratori specializzati in diversi settori artistici industriali, sono da ricercare, oltre che nell'opificio napoletano di pietre dure, anche nella fabbrica manifatturiera di porcellana di Capodimonte, che venne fondata nel 1743 dal re di Napoli, il quale salì al trono di Spagna nel 1759 con il nome di Carlo III.<sup>139</sup> Quando Carlo arrivò a Napoli nel 1736, trovò un regno lacerato dalla precedente dominazione austriaca e bisognoso di riforme economiche, culturali e infrastrutturali. Il sovrano dette dunque avvio a una serie di progetti per il risanamento del regno, incrementando opere pubbliche e private. Nello stesso tempo, per conferire prestigio alla sua corte, decise di seguire l'esempio delle altre nazioni europee che avevano fondato proprie industrie artistiche manifatturiere. In questo, Carlo volle seguire le correnti e le mode decorative del tempo. Le manifatture reali nacquero dunque nel periodo della permanenza napoletana di Carlo, ispirandosi non solo all'Opificio fiorentino ma anche, secondariamente, alle esperienze maturate nella Francia di Colbert e nella Sassonia di Augusto il Forte.

Nel 1738 Carlo sposò Maria Amalia Walburgo, figlia di Augusto II re di Polonia ed elettore di Sassonia, al quale si deve la scoperta della

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>139</sup> Si veda il catalogo della mostra *Le porcellane dei Borbone di Napoli Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda 1743-1806*, (a cura di Angela Carola- Pernotti). Napoli: Alfredo Guida Editore, 1986.



porcellana caolinica. Augusto II fu il fondatore nel 1710 della prima manifattura di porcellana caolinica europea a Meissen. Questo contatto permise a Carlo di conoscere una notevole quantità di opere artistiche effettuate nel settore, e maturò in lui un profondo interesse per questi prodotti, di moda nelle corti europee e fra la nobiltà. Si accese così in lui il desiderio di creare una fabbrica ad imitazione di quella di Sassonia, e di stabilirla a Capodimonte, in prossimità del palazzo reale situato sulle colline napoletane. Negli anni in cui durò la produzione di porcellana a Capodimonte, ovvero dal 1743 al 1759, Carlo pose grande attenzione ai risultati delle sue fabbriche manifatturiere, stimolato anche dalla sempre maggiore importanza che la porcellana, come del resto altri tipi di manifatture artistiche, aveva assunto presso le principali corti europee.

Nel 1759, allorché ereditò il trono di Spagna, Carlo si trasferì nella reggia di Madrid, portando con sé parte del personale della fabbrica di Capodimonte: in questo modo si costituì la base di quella che sarà la futura Real Fábrica del Buen Retiro.<sup>140</sup>

La Spagna all'epoca viveva una profonda crisi di arretratezza, che molti sovrani, da Filippo V fino a Fernando VII, si erano impegnati a combattere anche col rinnovamento dell'industria artistica, tramite la creazione delle fabbriche reali. Queste fabbriche nascevano da un atteggiamento in parte "protezionista", con il fine di ridurre l'importazione di prodotti di lusso da parte della corte e della nobiltà. L'iniziativa di Carlo III si inserisce in questo contesto, con la fondazione di fabbriche manifatturiere ed artistiche, tra cui appunto quella del Buen Retiro. A queste iniziative se ne aggiungevano altre da parte della nobiltà, come ad esempio la fabbrica di Álcora, di cui parleremo in seguito. Accanto alle fabbriche reali e nobiliari, infine, sorgevano alcune industrie private, le cui ripercussioni in campo artistico furono comunque limitate.

---

<sup>140</sup> Cfr. González-Palacios, Alvar. "Il Real Laboratorio", in AA.VV., *Mosaici e pietre dure*. Firenze, Paesi Germanici, Madrid, op. cit., pp. 67 segg.; Id., 'Il Laboratorio delle Pietre Dure del Buen Retiro a Madrid (1762-1808)', in *Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, op. cit., pp. 260-263.

La fabbrica di porcellana di Capodimonte venne chiusa nel 1759, con la partenza di Carlo; quando Fernando IV, nel 1771, manifestò il desiderio di riaprirla stabilendola nella zona di Portici, si trattò in realtà di un'altra fabbrica, pur costituita sul modello della precedente. Il personale e la produzione della Fábrica del Buen Retiro, consistevano in un circolo ristretto e i lavori prodotti si trasmisero da padre in figlio, senza aprirsi all'esterno. Questo può forse spiegare il motivo per cui, nel caso della produzione di mosaici, quasi non vi siano testimonianze musive al di fuori della produzione reale. Soltanto più tardi, specie nella seconda metà dell'Ottocento, è possibile riscontrare l'esecuzione di opere musive realizzate da artisti provenienti da nuovi centri.

La Fábrica del Buen Retiro venne collocata da Carlo III nelle vicinanze di Madrid e fu, in un primo momento, denominata "Real Fábrica de Porcellana de su Majestad Católica en el Buen Retiro". Tale centro si distinse per la presenza di diversi laboratori di arti sontuarie, specializzati nella fusione e doratura del bronzo, nella lavorazione dell'avorio e infine nella produzione del mosaico. Infatti, giunto a Madrid, re Carlo volle ricreare un laboratorio di mosaici, e come aveva fatto per il laboratorio napoletano, attraverso il granduca-imperatore Francesco di Lorena, richiese personale dall'Opificio delle pietre dure di Firenze, ottenendo ben presto il permesso di trasferire uno dei responsabili dell'Opificio a Madrid per formare un nuovo laboratorio delle pietre dure. Avvenne in questo modo il trasferimento a Madrid di Domenico Stecchi, il cui nome verrà poi deformato nella forma spagnoleggiante "Stequi". Contemporaneamente deve essersi verificato il trasferimento di Francesco Poggetti (poi deformato in "Pogeti"), anch'esso fiorentino, proveniente dal laboratorio di porcellane del Marchese Ginori a Doccia: secondo i documenti dell'epoca, il 19 febbraio 1762 si saldano i costi del viaggio dei due artisti, e a metà giugno vengono pagati il lavoro e gli utensili necessari a riorganizzare la nuova manifattura di pietre dure.

In Spagna quindi, il principale punto di riferimento divenne l'Opificio di Firenze, ed il Laboratorio di Pietre Dure e del Mosaico di Madrid venne chiamato appunto "Florentino".

Sempre a livello di denominazione, nei documenti pubblicati da Pérez Villamil viene evidenziata la confusione, che molti hanno fatto, tra il Laboratorio di Pietre Dure e del Mosaico con quello destinato alla produzione di porcellana, invertendo il titolo o anteponendo il mosaico alle pietre dure come principale prodotto della manifattura.<sup>141</sup> Per quanto concerne il mosaico di tipo fiorentino, Villamil afferma che la sua produzione in Spagna non si deve attribuire esclusivamente all'iniziativa di Carlo III e al Buen Retiro, in quanto se ne conoscono alcuni esempi del XVI secolo, epoca in cui la cultura spagnola subì profondamente l'influsso delle mode decorative italiane. Fu così che, nel XVII secolo, diverse chiese spagnole vennero rivestite con rettangoli di marmo riccamente decorati, come dimostrano gli esempi dell'Escorial o del Transparente de Toledo.

Il Laboratorio reale fu diviso inizialmente in due settori: uno curava le opere di rilievo e cammei, ed era diretto da Pogeti; l'altro era destinato all'elaborazione di mosaici e tavole di marmo, ed era diretto da Stequi. Un ordine reale del 6 Dicembre 1762 decretava inoltre il rientro dei giovani studenti inviati a specializzarsi all'estero, prescrivendo loro di lavorare presso il Laboratorio. Questo fatto dimostra l'apertura del Laboratorio verso le tecniche e i gusti decorativi che si affermavano fuori dalla Spagna. La struttura cominciò ad essere attiva dal 1761, e nel 1763 la sua organizzazione fu completata.

Un'altra causa che spiega l'incremento della produzione di mosaici nel Laboratorio può essere ravvisata nell'ornamentazione delle nuove costruzioni edificate a Madrid in seguito all'incendio del 1734. Inoltre è noto che quando Carlo III arrivò a Madrid dovette organizzarsi per l'arredamento e l'addobbo dei vari luoghi reali dove trascorreva il suo tempo.

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, pp. 107 segg.

Inizialmente il Laboratorio produceva soprattutto manufatti di incisione e rilievo, e solo in seguito le manifatture musive presero il sopravvento fino ad assorbire tutte le attività del numeroso personale. Appartengono pertanto alla prima epoca oggetti quali tabacchiere di agata, vasi di lapislazzuli, piatti di calcedonia, oggetti di cristallo di rocca e una moltitudine di altri piccoli oggetti preziosi. La produzione più abbondante riguardò comunque le opere in marmo, sia modellini architettonici che mosaici in commesso di pietre dure. I prodotti non vennero mai commercializzati, in quanto creati esclusivamente per il servizio reale. Pérez Villamil sostiene che diversi oggetti di questa collezione, già all'epoca, facevano parte del museo del Prado. Si tratta di otto tavoli in pietre dure, che entrano nell'Ottocento come dono della Corona: cfr. Figg. 56-57.

Si sono conservati diversi documenti che attestano la nomina del personale del Laboratorio, il loro guadagno e gli oggetti prodotti. Qui sono riportati alcuni esempi concernenti il settore del mosaico e delle pietre dure. Questi documenti sono tratti dal saggio di Pérez Villamil, che conferma anche a livello documentario la sua straordinaria importanza, in quanto una parte dei documenti lì riportati oggi non esiste più (specie a causa della notevole distruzione di documentazione storica che si ebbe in Spagna durante la guerra civile del XX secolo).<sup>142</sup>

Il primo documento proviene dall'inventario del testamento di Ferdinando VII. Vi vengono descritti vari pezzi del Laboratorio reale, che poi furono trasferiti nel Museo del Prado. Tre di questi oggetti sono rivestiti di mosaici:

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 136-137 e 150-151.

2 mesas de 6 ps. por su mayor línea y 34 de ancho en el centro perspectiva y país, figuras en una jugando al balón, en la otra al volante, cenefas de lápiz, con mariscos, frutas y flores. En los bronceos hay piezas de lápiz y frutas de piedras duras. Tasada en (1).....	100.000 rs.
Los bronceos.....	14.000
6 mesas de las mismas dimensiones y formas que las anteriores, de mucho trabajo y sin frutas de relieve representan países y decoraciones. Tasadas en.....	240.000
Bronces de estas.....	12.000
Un tablero de 9 ps. y 5 menos 1 de ancho en mosaico de Florencia de piedras finas sobre fondo negro.....	100.000
2 mesas figura cuadrilátera de 34 largo por 24 ancho sus tableros de mosaico de piedras duras de Florencia.....	60.000
Sus bronceos.....	3.000
Otros dos de 5 ps. por 34 de Florencia de igual decoración que los anteriores.....	120.000
Bronces.....	12.000
Cuadro de 3 ps. 4 de larg. por 14 alto vista de Bermeo, piedras duras del Retiro.....	26.000
Otro de 1 ps. y 4 línea por 1 y 5 dedos, una gruta de Nápoles del Retiro.....	14.000
2 óvalos de 1 ps. y 1 pulg. alto por 3 cuartas de ancho, dos países, del Retiro.....	11.000
Otro una marina, 14 dedos largo por 10 ancho del Retiro.....	4.000
Otro un país circular 10 dedos diámetro.....	2.000
Otro país 1 pie largo Retiro.....	1.000
Otro Oracion del Huerto id.....	1.000
Un tablero de 1 p. y 2 dedos largo por 7 octavos alto mosaico de florencia, flores con unos arabescos.....	2.000
Uno id. id. de 12 p. por 7 oct. <sup>a</sup> alto.....	4.000
8 piezas coleccion de diferen. <sup>a</sup> dimensiones.....	10.000
13 id. forman coleccion fondo blanco, con marquitos casi todos ébano.....	9.000
8 trozos coleccion mosaico de florencia con pájaros y flores.....	4.000
6 id. id. id. flores y frutas fondo negro, filete blanco.....	2.000
19 partidas más de mosaicos entre ellos restos del Desert.	

Manuel Pérez Villamíl, *Artes y industrias del Buen Retiro*, op. cit., p. 137.

Il documento successivo riguarda una lista dei dipendenti del laboratorio, dove compaiono alcuni nomi di lavoratori specializzati proprio nel campo musivo. La maggior parte di questi nomi non è di origine italiana, probabilmente perché gli artisti originari erano già stati sostituiti da spagnoli, o perché, in quanto nati in Spagna dagli emigrati italiani, i loro nomi si erano ormai ispanizzati.

Clase	NOMBRES	Rs. V <sup>os</sup>
Director	D. Luis Fogueti	900
	Idem de asignacion	150,20
Ociales 1. <sup>a</sup>	D. Juan Estabe (muerto)	415
	D. Lorenzo Fogueti (id)	355
	D. Vicente Estabe (id)	435
	D. Vicente Cripa (Embutidor)	420
	D. Juan Ant. <sup>o</sup> Carrandi (Embutidor)	400
	D. Julian Fortun (Embutidor)	390
	D. Jose Gonzalez	375
	D. Juan Nofri	375
	D. Juan Esteve	300
	D. Rafael de Zubillaga	300
	D. Pedro de Pedro	240
	D. Francisco Benediti (mosaico)	240
	D. Manuel Rodriguez (mosaico)	240
	D. Francisco Batres (mosaico)	240
	D. Luis Mangolo (mosaico)	240
Aprendices	Ramon Penaba (mosaico)	120
Madre de Dionisio Gimenez (mosaico)		120
Aspirante por d dho Clemente Martin	Francisco Losada	120
	Jorge Camino	120
Aspirantes	Gabino Esteve	60
	Facundo Esteve	60
Aserradores	Angel Prosperi	345
	Antonio Benitez	300
	Felix Duenas	300
Jubilado	Mateo Menendez	150
		18
	Cayetano Francholi	300
	Bernardo Rodriguez	300
	Nicolas Camino	300
	Pedro Lozano	300
	Antonio Garcia	300
	Josef Andino	300
	Fran. <sup>o</sup> Menendez	300
	Domingo Garcia	300
	Pedro Batres	300
	Isidoro Baquero	150
Herrero	Ypolito Probanza	300
Carpintero	Juan Moreno	300
		11.578
	(Siguen las viudas, limosnas, &	
Importaban los sueldos		43.862 rs. 28
	Madrid y 6 Sbre 1814.	

Manuel Pérez Villamíl, *Artes y industrias del Buen Retiro*, op. cit., p. 151.

L'ultimo documento riguarda gli aumenti salariali che ebbero alcuni artisti il 16 marzo del 1784:

## NÓMINA DE ARTISTAS DE 15 DE MARZO DE 1784

	Como español.	Am.	TOTAL.
Domingo Stequí como Maestro profesor tiene al mes. ....	644	150	794
Francisco Fogati como Maestro profesor tiene al mes. ....	644	150	794
<i>Oficiales de 1.ª clase.</i>			
Luis Fogati tiene al mes. ....	390	120	510
Juan Estebé. ....	300	120	420
<i>2.ª clase.</i>			
Vicente Estebé tiene al mes. ....	255	145	400
Antonio Benediti. ....	270	90	360
Ramon Penaba. ....	180	120	300
<i>3.ª clase.</i>			
Fran. <sup>co</sup> Sanchez. ....	150	100	250
Joaquin Rodriguez. ....	150	100	250
<i>Oficiales de relieve y bajo relieve.</i>			
Lorenzo Fogati. ....	300	120	420
Francisco Noferi. ....	270	90	360
Vicente Crippa, aprendiz. ....	30	60	90
<i>Aserradores.</i>			
José Crippa tiene al mes. ....	300	45	345
Pedro Gutierrez. ....	210	90	300
Pedro Carrandi. ....	210	90	300
Tomas Valentin. ....	210	90	300
Antonio Palacios. ....	210	90	300
Angel Prosperí. ....	210	90	300
Antonio Mesa. ....	210	90	300
Jacinto Pastor. ....	210	90	300
Benito Garrote en lugar del difunto Francisco Mota. ....	210	90	300
TOTAL. ....	5.623	2.100	7.723

Manuel Pérez Villamíl, *Artes y industrias del Buen Retiro*, op. cit., p. 150.

Al principio, il Laboratorio di Mosaico e delle Pietre Dure fu dominato dalla presenza di artisti italiani, specialmente nel campo strettamente inerente al mosaico. In seguito la manodopera italiana si livellò con quella spagnola, cosicché nel 1784 il personale era costituito da undici italiani e dieci spagnoli. Nell'ultimo periodo la presenza di

artisti locali fu predominante: non si segnala l'arrivo di nuovi artisti dall'Italia, ma solo la presenza di qualche discendente dei primi italiani.

La famiglia di artisti che acquistò maggiore importanza fu quella dei Pogeti. Il padre Francesco, quando si trasferì in Spagna nel 1760, recò con sé due figli: il più grande, di nome Lorenzo, aveva allora undici anni, l'altro, Luigi, ne aveva nove. Lorenzo venne educato all'incisione di rilievi e cammei, Luigi all'apprendimento dell'arte del mosaico; entrambi si rivelarono eccellenti artisti. Luigi Pogeti succedette a Domenico Stequi nella direzione del settore musivo del Laboratorio, e mantenne questo incarico fino alla chiusura della fabbrica, avvenuta nel 1808 a causa dell'invasione napoleonica.

Dopo la chiusura, il personale si disperse. Molti artisti, per la scarsità di nuovi laboratori dove esercitare la loro professione, emigrarono in altri Paesi o ripiegarono su professioni differenti e più modeste. Furono pochi coloro che rimasero attivi nel loro campo, e tra questi Luigi Pogeti, che nel 1815 andò a lavorare nella fabbrica di Álcora, in qualità di "maestro dibujante", insieme ad un altro artista della fabbrica reale del Buen Retiro, lo scultore e decoratore Domingo Palmerani. Questi artisti apportarono nel nuovo laboratorio le loro tecniche, simili e quelle adoperate nel secondo periodo di produzione del Buen Retiro.

Secondo un'altra fonte citata da Villamil, pare che Luigi Pogeti abbia lavorato otto anni negli scavi archeologici di Duraton, in provincia di Segovia, e che in seguito si sia impegnato, sotto la direzione di Felipe Martínez de Biergol, nelle incisioni di mosaico per la casa dell'eremita di Aranjuez. Queste notizie costituiscono un esempio di come la specializzazione di maestranze musive sono legate in diversi casi dall'occasione e dalla necessità di restaurare mosaici pre-esistenti, determinando la continuità del settore artistico come è stato ad esempio il caso dei mosaici della basilica di San Marco a Venezia.

Come possiamo constatare, l'attività musiva proseguì anche dopo la chiusura del Laboratorio reale, e fu soprattutto importante



l'assunzione di Luís Pogeti presso la fabbrica di Álcora.<sup>143</sup> Nonostante ci , la chiusura della fabbrica del Buen Retiro nel 1808 fu un evento traumatico. Durante l'invasione napoleonica lo stabilimento venne occupato dalle truppe francesi e diversamente alla vicenda dello Studio della Reverenda Fabbrica di San Pietro durante l'invasione napoleonica, il laboratorio musivo del Buen Retiro fu soppresso. Quando si ritirarono le truppe francesi nell'agosto del 1812, il popolo madrileno si sollev  invadendo la fabbrica e distruggendone l'archivio. Infine le truppe dell'esercito inglese, alleate con la Spagna, incendiarono l'edificio. Altri documenti sfuggiti a questi disastri, come ho detto, andarono successivamente distrutti nella guerra civile spagnola.

Vengono esaminate qui di seguito, a titolo di esempio, alcune opere in mosaico di pietre dure create nel Laboratorio del Buen Retiro consistenti in due tavoli ed un quadro (Tav. 55-56-57). Il primo tavolo ha il titolo: *Fanciulli che giocano a palla* [Tav. 55).

Il tavolo   attualmente conservato al Museo del Prado di Madrid. Esso risulta elencato fra i mobili che si trovavano nel palazzo Reale di Madrid alla morte di Carlo III, nel dicembre 1788.

Il piano di mosaico   costituito da una fascia di lapislazzuli, conchiglie, fiori e frutta. Tale fascia circoscrive un paesaggio in cui appaiono cinque strutture architettoniche di tipo classico, i cui connotati stilistici potrebbero anche costituire una allusione ai recenti scavi di Ercolano e Pompei. L'ipotesi potrebbe essere comprovata da alcuni particolari della scena, che mostrerebbero come queste architetture abbiano una provenienza archeologica: nel secondo edificio che appare sulla destra, sul tetto sembra essersi conservato lo strato di terra depositatosi nei diversi secoli. Altri elementi possono essere ravvisati nelle piccole dune di terra che appaiono sullo sfondo centrale della composizione, le quali sembrano essere caratterizzate da pi  stratificazioni. Anche lo spazio aperto che   tra un edificio e l'altro, e lo sfondo paesaggistico della montagna, potrebbe richiamare una citt  abbandonata. Nella scena appare in primo piano un gruppo di due

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 115.

uomini e tre donne, in atto sia di conversare tra loro sia di ammirare il paesaggio; nella parte centrale due fanciulli giocano a palla, probabilmente approfittando della sosta della compagnia di adulti.

La composizione pittorica del commesso sembra in qualche modo risentire dello stile di Giuseppe Zocchi e dell'Opificio fiorentino, come dimostra un piccolo quadro del pittore, del 1752 circa, conservato a Vienna.<sup>144</sup> Altrettanto vicina allo Zocchi è la superba fascia in lapislazzuli che mette in rilievo il pannello centrale. Probabilmente la conoscenza di alcune immagini dello Zocchi può essere avvenuta attraverso l'incisore Charles-Josep Flippart, figlio e fratello di famosi incisori, che nel 1739 si trasferì a Venezia e lavorò presso il celebre stampatore Giuseppe Wagner (di cui fu allievo lo stesso Zocchi: è dunque assai probabile che Flippart e Zocchi si siano conosciuti). Nel 1753 Flippart si trasferì da Venezia a Madrid, dove venne nominato pittore di "camara" di Ferdinando VI, e intorno a quella data risulta occuparsi dei lavori della Real fabbrica di Arazzi. Tre anni dopo è nominato professore all'accademia di San Fernando. Alcuni tavoli del Museo del Prado, creati nel laboratorio di pietre dure del Buen Retiro, tradiscono anche l'influsso del Tiepolo, e ciò può essere anche dovuto al fatto che l'artista veneziano si trasferì a Madrid nel 1762: poco prima della realizzazione delle opere in oggetto. È probabile che, su incarico del re, lo stesso Tiepolo abbia fornito la sua consulenza al personale del laboratorio. Infine, è da ricordare che Domenico Stecchi, uno dei maestri del laboratorio, era stato committitore alla galleria dei mosaici granducali fra il 1754 e il 1761, e gli scambi tra Firenze e la Spagna erano frequenti.

Il secondo tavolo (Tav. 56) raffigura una veduta portuale con uno scorcio architettonico in primo piano. L'immagine centrale è incorniciata da vari oggetti come una tavolozza da pittore coperta da una corona di alloro, un cesto di pere, un violino, piante di progetti architettonici assieme a strumenti dell'arte. Nei documenti risulta

---

<sup>144</sup> González-Palacios, Alvar. "Il Laboratorio delle Pietre Dure del «Buen Retiro» a Madrid", (1762-1808), op. cit.

essere realizzato da Domenico Stecchi e Francesco Poggetti. Il paesaggio marino è caratterizzato da uno sfondo bianco, da un porticciolo circondato da montagne e da diversi personaggi, la maggior parte in atto di interagire tra loro. Secondo Palacios, due figure in abiti orientali sono chiaramente ispirate al Tiepolo e la tavolozza da pittore coperta da corona di alloro costituisce probabilmente un omaggio al pittore veneziano, mentre il quadretto semicoperto con *l'Immacolata Concezione* potrebbe essere una derivazione del noto quadro di Tiepolo ad Aranjuez. Il mosaico è stato realizzato su un modello di Flippart, il cui nome appare sul lato sinistro del commesso ed è possibile che sia Tiepolo che Flippart si siano conosciuti a Venezia o a Madrid.

Il quadro in commesso di pietre dure del laboratorio madrilenno (Tav. 57), raffigura una veduta portuale di Bermeo, villaggio di pescatori della costa cantabrica. Il mosaico è tratto da un quadro dipinto su lastra di rame di Luís Paret y Alcazár del 1783, che faceva parte di una serie di opere raffiguranti diversi porti della regione Cantabria. Il quadro costituisce una delle opere di maggior meticolosità del laboratorio madrilenno

Rispetto ai possibili sviluppi di ambito musivo dopo la chiusura del Laboratorio Reale, non sono stati individuati documenti in grado di stabilire l'attività successiva svolta dai loro artisti. Tuttavia credo si possano avanzare delle ipotesi di continuità produttiva nell'ambito generale del settore musivo attraverso l'assunzione di alcuni mosaicisti del Buen Retiro in altre fabbriche di prodotti sontuari, come la Fabbrica di Álcora, come avvenne nel caso di Luís Pogeti.

La fabbrica di Álcora fu fondata nel 1726-27 dal conte di Aranda, e la produzione era costituita da porcellane, gruppi scultrici, vasellame, *azulejos* e probabilmente anche da oggetti in mosaico, forse realizzati grazie all'insegnamento di Pogeti. Non siamo in possesso di notizie chiare, ma è certo che le tecniche di questa fabbrica servirono da modello alla futura fabbrica di Nolla, la quale produceva sia mosaici che manufatti in ceramica, avvalorando maggiormente l'ipotesi di una qualche continuità tra la produzione del Buen Retiro e quella di Álcora.

<sup>145</sup> La fabbrica di Álcora creò oggetti per istituzioni di alto prestigio, e dal 1815 la sua produzione fu improntata soprattutto alla confezione di suppellettili di uso più corrente.

Già prima dell'invasione napoleonica e quindi, dell'assunzione di Pogeti e Palmerani, alcuni giovani artisti della fabbrica vennero inviati a Parigi per studiare l'arte della porcellana: ciò testimonia un clima di notevole apertura nei confronti della produzione manifatturiera estera. Del resto, la politica adottata dalla fabbrica di Álcora, che rimase attiva fino alla fine del secolo XIX, risente del clima culturale di forte rinnovamento del paese, già avvertibile dalla fine del XVIII secolo.

Non siamo in possesso di notizie certe, ma è presumibile che le tecniche di questa fabbrica servirono da modello alla futura fabbrica di Nolla, che produceva sia mosaici che manufatti in ceramica: anche in tal caso, si può dedurre una continuità tra la produzione del Buen Retiro e quella di Álcora.

La fabbrica di Nolla fu fondata da Miguel Nolla Bruixet nel 1860, nei pressi di Valencia, e ben presto divenne la fabbrica più importante dell'area valenziana, di livello nazionale, la cui produzione era costituita da mosaici di gres. Essa fu il centro pioniere di un tipo di mosaico di gres porcellanico di grande resistenza all'abrasione e agli acidi; si sviluppò quindi un tipo di pavimentazione di gres ceramico composto da piccoli pezzi di diverse forme geometriche, come rettangoli, rombi, triangoli e quadrati, combinati a loro volta in *pattern* geometrici. I pezzi le cui dimensioni misuravano tra i 3 ed i 7,5 cm, erano costituiti da sabbie caoliniche ed argille, e venivano colorati con una gamma di diversi ossidi, particolarmente adatti a produrre tonalità terrose.

I mosaici prodotti a Nolla erano definiti di carattere più commerciale che artistico, e rivestivano i pavimenti degli edifici alto o medio borghesi. La fabbrica, alla fine del XIX, vantava una intensa attività, e i suoi prodotti, molto richiesti, seguivano l'esempio di quelli

---

<sup>145</sup> Cfr. Grangel Nebot, *Eladio*, "La cerámica de aplicación arquitectónica de Álcora" in *La Ruta de la Cerámica* (catalogo della mostra tenutasi presso la sala Bancaja San Miguel, 1-31 marzo 2000). *Castellón*: Asociación para la Promoción del Diseño Cerámico, 2000, pp. 131-135.

realizzati nelle fabbriche inglesi, come ad esempio la Maw & Co. L'impiego del mosaico Nolla, oltre che nelle pavimentazioni, venne adoperato in seguito anche per il rivestimento e la decorazione di facciate di edifici. Il pavimento Nolla ha il suo immediato precedente nel mosaico di tipo classico (*opus tessellatum*), e costituisce a sua volta il modello di quello che viene chiamato *pavimento hidráulico* che diventa, in pieno periodo modernista, la forma più popolare di rivestimento per pavimentazione.

Il *pavimento hidráulico* era costituito da piastrelle di cemento soprattutto quadrate, ma anche esagonali e ottagonali, lisce, sulle quali veniva applicato il disegno. La materia era composta da cemento e sostituiva in molti casi la pietra naturale e l'argilla cotta. Questo tipo di pavimento venne messo a punto intorno alla metà del secolo XIX, e diversi architetti disegnarono progetti che ne prevedevano l'impiego.<sup>146</sup>

I pavimenti prodotti dalla fabbrica di Miguel Nolla, ubicata a Valencia, erano formati da piccole sezioni di gres ceramico cotto di diversi colori che combinati insieme davano luogo a diverse forme di composizioni geometriche. Ad ogni modo i pavimenti prodotti dalla ditta Nolla avevano alcuni difetti che vennero poi superati da quello che fu definito successivamente con il nome di *mosaico hidráulico*, apparso nella seconda metà del XIX secolo e legato soprattutto al nome di Orsola, Solà y Cia., che fu la prima ditta ad occuparsi di questo tipo di prodotto e fu la fondata dall'italiano Giovanni Orsola nel 1876. Successivamente invece, nel 1886 fu fondata da due artigiani della ditta Orsola, Solà y Cia, Jaume Escofet e Teòtim Fortuny, la casa di mosaico idraulico Escofet y Fortuny che adoperava un procedimento semi-industrializzato basato anzitutto sull'assemblaggio del cemento.<sup>147</sup>

Durante la seconda metà dell'Ottocento, queste produzioni in qualche modo imparentate col mosaico furono molto richieste, e col

---

<sup>146</sup> Pitarch, Antonio José, *Arte e industria en España: 1774-1907*. Barcellona: Blume, 1982, pp. 32-35.

<sup>147</sup> Barberà, March Jordi, "Els Mosaics Hidràulics" in AA. VV. *L'institut Pere Mata de Reus, de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: Pragma Edicions, 2004, p. 160.

rifiorire del settore musivo diventano una caratteristica del rivestimento architettonico di numerosi edifici modernisti.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Per una maggiore documentazione su tali produzioni si veda Navas, Teresa. *La casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936)*. Tesi di laurea presentata da Teresa Navas i Ferrer e diretta dalla dott.ssa Mireia Freixa. Barcellona: Università di Barcellona, Facoltà di Geografia e Storia, settembre 1986; Navas Teresa. "El mosaic hidràulic: una art aplicada del segle XIX" in *Bulleti informatiu de ceràmica*, n° 37. Barcellona: aprile-giugno 1988.

CAPITOLO 3.  
ARTE E INDUSTRIA NEL XIX SECOLO





### 3.1. PIANIFICAZIONI DELLE INDUSTRIALIZZAZIONI NAZIONALI: LA RIVALUTAZIONE DELLE ARTI DECORATIVE IN INGHILTERRA E NEL RESTO D'EUROPA.

In generale, a livello europeo, l'ultimo quarto del secolo XVIII segna l'apogeo delle arti industriali (tenendo in considerazione che ancora, in questo periodo, si intende per industria la manifattura in serie). Fu l'Inghilterra che, sin dalla fine del XVII secolo, dette avvio alla rivoluzione industriale, che trovò presto applicazione anche nella produzione concernente il settore delle arti applicate. Le prime testimonianze musive in Inghilterra vanno intese anche in questo contesto storico-culturale.

In diversi luoghi d'Europa ma soprattutto in Inghilterra, a partire dalla fine del XVIII secolo, sorsero molte organizzazioni con l'obiettivo di sviluppare le arti decorative ed artigianali; la reintroduzione dell'Arte Musiva in questo paese si determina anzitutto in questo clima e viene ulteriormente favorita dalla promozione di questo settore artistico nelle esposizioni universali.

Le radici della rivoluzione industriale in Inghilterra risalgono al periodo Tudor, quando il paese cessò di essere una società agricola autonoma che esportava enormi quantità di lana nelle città industriali del continente per diventare una grande potenza marittima e commerciale.

L'Inghilterra si vide obbligata a sviluppare le proprie risorse industriali. Nel contesto di questa pianificazione, si crearono diversi organismi sociali sia pubblici che privati con l'obiettivo di fomentare questo processo. Un apporto determinante allo sviluppo dell'industrializzazione in Inghilterra fu dato dalla *Royal Charter of Incorporation of Society for the Encouragement of Art, Manufactures and*

*Commerce*, fondata nel 1753 con lo scopo di incoraggiare lo sviluppo di diverse attività per l'economia e la crescita della nazione.<sup>149</sup>

Sempre in questi anni fu molto importante il ruolo della *Government School of Design*, una istituzione che aveva l'obiettivo di migliorare la qualità del disegno degli oggetti che entravano nel settore della produzione industriale. La scuola fu fondata nel 1839 ai fini di formare designer specializzati soprattutto nei vari settori delle arti applicate. Nella *National Art Library* del Museo *Victoria & Albert* di Londra ho rintracciato una pubblicazione di un documento del 1847 da parte della scuola di design, che contiene una revisione della amministrazione della scuola presentata al parlamento. In tale resoconto, si esaminano gli scopi delle arti ornamentali, la loro natura e l'adeguata posizione da intraprendere per il loro sviluppo, ai fini di migliorare il disegno del prototipo da riprodurre con mezzi meccanici o più generalmente industriali. Inoltre si esamina il ruolo specifico didattico di una scuola di design, il ruolo presente e le riforme di cui tale organizzazione necessitava.

Gli sforzi dell'Inghilterra nella educazione al design, iniziati negli anni '30, avevano anche l'obiettivo di entrare in competizione con le altre nazioni europee, che già avevano scuole o associazioni volte all'insegnamento o all'esibizione delle arti industriali.<sup>150</sup>

All'inizio della sua istituzionalizzazione la *Royal Charter of Incorporation of Society for the Encouragement of Art, Manufactures and Commerce*, ribattezzata in seguito con il nome di *Royal Society of Arts*, mirava a promuovere ed incoraggiare attività a più largo spettro come ad esempio l'agricoltura, la farmaceutica e la manifattura tecnica,

---

<sup>149</sup> In una serie di documenti da me rintracciati nella National Art Library concernenti atti di assemblee della *Society for the Encouragement of Art, Manufactures and Commerce* durante le sessioni del 1846, 1847, 1848 e pubblicate nel 1852, si riscontrano gli obiettivi della società creata ai fini soprattutto di promuovere l'industria ed i differenti settori delle Belle Arti, per incrementare l'invenzione ed il miglioramento del settore agricolo, della chimica, della meccanica, della manifattura e delle arti in generale, per lo sviluppo del regno e l'espansione del commercio britannico.

<sup>150</sup> Per comprendere meglio il contesto dello sviluppo delle arti applicate durante l'epoca della rivoluzione industriale si veda anche cfr. Owen, Robert. *Per una nuova concezione della società e altri scritti*. Bari: Laterza, 1971.

specialmente il campo del settore tessile. Tale istituzione era profondamente legata con il processo di rivoluzione industriale della Gran Bretagna.

Nelle prime decadi del XIX secolo e dopo molti anni di prestigioso successo, la società iniziò a decadere e all'inizio del 1840 era quasi fallita ed in bancarotta. Ma quando nel 1843 la presidenza fu gestita dal marito della regina Vittoria, il Principe Alberto, la società ricominciò a riemergere impegnandosi in diverse attività volte soprattutto questa volta all'incremento e al miglioramento delle arti applicate e più in generale al miglioramento della qualità industriale dei prodotti, con l'obiettivo anche di migliorare il gusto del pubblico. Il Principe, attraverso questa società, voleva infatti incoraggiare più efficacemente l'applicazione delle Belle Arti alle varie produzioni manifatturiere della nazione.

Il governo inglese, attraverso la *Society of Arts* e l'attività del principe Alberto e di Henry Cole, che sarebbe diventato una figura determinante in questo discorso, nonché il fondatore ed il direttore del primo museo di arti decorative ed industriali, si impegnò a riformare il campo dell'educazione dell'arte e del design per il suo miglioramento artistico. L'inferiorità artistica del design inglese era risultata molto evidente nell'Esposizione Universale del 1851. Già il principe Alberto, insieme alla suo comitato della *Society of Arts*, erano divenuti consapevoli della povera qualità dei prodotti domestici dell'industria britannica, sin da quando questa si era indirizzata verso la produzione del design standardizzato. Invece il Principe era cresciuto in una Germania rurale, dove i prodotti erano ancora fabbricati con un sistema di apprendimento artigianale ed il suo gran viaggio in Italia lo aveva messo a contatto solo con prodotti di alta qualità artigianale che risaliva al medioevo. Essendo escluso da ogni ruolo politico-governativo del paese, Alberto con determinazione ed ingegnosità ideò un programma indirizzato alla crescita del gusto e all'elevazione della qualità della produzione industriale britannica.

Nel suo ruolo come presidente onorario della *Society for the Improvement of Art and Industry*, il Principe si assicurò il servizio di Henry Cole, che divenne il suo instancabile partner. Henry Cole aveva iniziato la sua carriera come giornalista, aveva pubblicato diverse guide artistiche su luoghi di notevole valore storico artistico e, nella sua rivista d'arte, firmata con lo pseudonimo di Felix Summerly, aveva fondato un inserto specifico sulle arti industriali ed aveva riunito un circolo di artisti che si occupavano di creare design per recuperare la bellezza degli oggetti artigianali.<sup>151</sup> Così Henry Cole in quegli anni si stava distinguendo per diventare in seguito un personaggio chiave nel contesto della rivalutazione delle arti applicate a livello internazionale.

Durante i primi anni della gestione della Società, il principe Alberto, il comitato di direzione ed Henry Cole, decisero di mettere a punto piani strategici per migliorare gli standard del disegno dei prodotti industriali. L'ambizioso progetto era quello di organizzare una grande esposizione e invitare tutte le nazioni del mondo ad esibire i loro oggetti di uso quotidiano. Il programma, oltre ad includere l'esposizione delle loro mercanzie, prevedeva un confronto fra gli artigiani e conferenze sulle implicazioni sociali dell'industrializzazione. Questi eventi avevano come fine la concordanza fra le nazioni ad elevare la qualità delle loro manifatture.

Già in Francia c'era stata la volontà di operare in questa direzione, ed era stato creato un progetto di formazione di *designers* con la fondazione di istituzioni quali *L'union centrale des arts et de l'industrie* e *Le Musee des Arts Décoratifs*.

Nella introduzione degli atti delle assemblee della Society of Art, venne considerata anche la posizione di altre istituzioni create per lo sviluppo delle arti. Ne venne riscontrato un bilancio piuttosto positivo e

---

<sup>151</sup> Bonython Elizabeth, Burton Anthony. *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*. Londra: V&A Publications, 2003, p. 9.

si compiacquero che attraverso la loro società di sviluppo delle arti si fosse determinata la nascita di molte istituzioni utili ad incentivare il gusto per le arti e l'incremento di nuove manifatture.

Intanto a livello europeo, sin dall'inizio del XIX secolo furono istituzionalizzate diverse scuole educative impegnate nella formazione di artisti, ai fini soprattutto di incrementare la qualità artistica degli oggetti prodotti.

Durante quelle assemblee fu analizzato anche lo sviluppo delle arti decorative degli altri paesi e si sottolineò l'obbiettivo di unire le arti maggiori con le innovazioni meccaniche e incrementare la produzione di modelli originali di disegno e di nuove tipologie di arti decorative. C'era il desiderio di promuovere le arti decorative per mezzo delle arti meccaniche, si proposero diversi esempi e applicazioni di decorazioni e si organizzarono esposizioni che anticiparono l'ambizioso progetto del grande evento espositivo del 1851.

Nell'ultimo quarto del XIX secolo le relazioni tra le diverse categorie di arti e la loro importanza nella società europea subirono un profondo processo di trasformazione, la cui chiave è situata nella sponsorizzazione statale delle esposizioni universali. La sponsorizzazione di queste esposizioni universali tenute in diversi luoghi d'Europa rimane lo strumento di comunicazione tra tutte le categorie delle arti. Le esposizioni universali costituirono un mezzo di diffusione importante anche per il settore del mosaico. Questi grandi eventi hanno come origine il modello della *Great Exhibition of the works of Industry of all Nations* di Londra nel 1851, ma la storia delle esposizioni ha origini ben più remote. Queste risalgono al medioevo e si intensificarono tra il XVI e la metà del XIX secolo, in quanto i viaggi e le relazioni con luoghi distinti divennero sempre più comuni e l'influenza di questi scambi delle Arti in Europa sempre più evidenti. Alla fine del XIX secolo le grandi esposizioni universali trasportarono l'Arte e l'Industria ad altre culture d'Europa e d'America in enorme quantità.

L'Inghilterra introdusse in altri Paesi i prodotti delle sue fabbriche, e persone di diverse nazioni studiarono i suoi sistemi di produzione, diffondendoli e creando in altri Paesi fabbriche che imitavano gli oggetti inglesi. In Spagna, si distinsero soprattutto due settori volti ad imitare il processo di industrializzazione dell'Inghilterra, quello della ceramica e quello dei metalli.

Per quanto riguarda la ceramica, la fabbrica di Nolla costituisce un esempio di questa evoluzione; essa, oltre ad essere influenzata dal sistema di lavorazione della fabbrica di Álcora, si aggiornò anche nella direzione industriale proveniente dall'Inghilterra. In Spagna, dopo i primi tentativi realizzati durante il regno di Ferdinando VI e Carlo III, si dovette aspettare l'ultimo quarto del secolo XVIII per assistere al primo tentativo di pianificazione industriale. Fu molto importante, in questo contesto, il *Discurso de la Educación Popular* del marchese di Campomanes, pubblicato nel 1774.<sup>152</sup> Nel suo scritto Campomanes definisce alcune linee di base per il futuro sviluppo dell'industria spagnola e sostiene che esso può avviarsi con buon esito introducendo nel Paese maestranze straniere, ritenute fondamentali. Campomanes considera necessaria «una politica educacional y comercial aperturistas a las ideas extranjerias, con ánimo de proteger el mercado nacional», ed aggiunge l'importanza di inviare personale locale all'estero per realizzare questo proposito.

Anche per quanto concerne il settore del mosaico, la sua lenta introduzione in Spagna può essere avvenuta, dopo un primo esperimento nella fabbrica del Buen Retiro, tramite questa politica aperta all'adozione di nuove tecniche industriali applicate alla produzione artistica, provenienti dall'estero. Sfortunatamente nessuno dei propositi presenti nel *Discurso* si realizzò compiutamente, con l'eccezione di alcuni casi che, in generale, rimasero relegati all'ambito

---

<sup>152</sup> Testimonianze relative all'industrializzazione spagnola nel campo delle arti decorative sono in: García Llansó, Antoni. *El arte español y la primera exposición de industrias artísticas*. Barcellona: [s. n.] 1892; De Manjarrés Josep. "Aplicación del arte a la industria. Sistema espuesto en la cátedra barcelonés", in *Arte en España*. Madrid: [s.n.], 1865; "Arte e industria", in *Almanaque del museo de la industria*, [s.l.], [s.n.], 1872.

provinciale. Fu necessario aspettare la metà del secolo XIX e le Esposizioni, per comprendere lo stato di arretratezza in cui precedentemente versava l'industria spagnola.

Ad ogni modo, a livello generale, dalla fine del XVIII secolo giunsero in Spagna persone specializzate nei diversi settori della scienza e dell'industria, grazie alle quali venne introdotta parte delle innovazioni sperimentate negli altri Paesi europei. Si registra anche il fenomeno contrario, in quanto alcuni spagnoli effettuarono viaggi di aggiornamento nelle città europee; ed anche la circolazione libraria si rivelò utile alla diffusione di informazioni tecniche relative alle nuove tecnologie. A queste aperture verso l'esterno, si contrappongono spinte protezioniste, presenti nello stesso *Discurso* di Campomanes, il cui fine era di equilibrare le uscite di denaro effettuate nell'acquisto di prodotti di qualità. La creazione di fabbriche reali, a cominciare da Filippo V fino a Ferdinando VII, ebbe una marcata intenzione protezionista.

Rientra in questo contesto anche l'organizzazione di Esposizioni periodiche di manifattura spagnola, finalizzate a potenziare la formazione e lo sviluppo di un'industria propria. Queste Esposizioni nascevano anche dall'esempio di altri eventi simili, organizzati nelle diverse città d'Europa. La Catalogna era, nel XIX secolo, la regione più industrializzata della Spagna, e a Barcellona si tennero diverse Esposizioni periodiche, di cui si conserva una certa quantità di cataloghi che ne offrono una descrizione dettagliata. Proprio in alcuni di questi cataloghi (a partire da una certa epoca) sono riuscite a rintracciare testimonianze sulla presenza di prodotti a carattere musivo, e naturalmente anche sui nomi degli espositori.

Le Esposizioni sono testimonianze fondamentali di una continuità della produzione musiva, dopo la chiusura della fabbrica del Buen Retiro. Queste testimonianze ci possono far riflettere riguardo alle supposizioni che sono state avanzate sull'introduzione del mosaico moderno in Spagna, e soprattutto in Catalogna: non fu certamente Mario Maragliano a introdurlo in epoca modernista, e neppure altri artisti di origine italiana in epoca proto-modernista. Certamente il

contributo di artisti italiani nel campo del mosaico spagnolo fu decisivo. La presenza di una nuova produzione musiva dopo l'episodio del Laboratorio Musivo del Buen Retiro inizia prima della grande diffusione del mosaico in epoca modernista. È comunque evidente che Maragliano, di origine genovese, trasferitosi all'età di circa vent'anni a Barcellona, abbia portato un notevole contributo allo sviluppo di questo settore, durante gli ultimi anni del XIX e i primi anni del secolo successivo: infatti la maggiore realizzazione di mosaici avviene proprio in epoca modernista, e le opere musive di questo periodo fanno appunto parte del carattere urbanistico della città.

### 3.2. LE ESPOSIZIONI PERIODICHE.

In Inghilterra, negli anni 1846, 1847 e 1849, la *Royal Society of Art*, precedentemente al grande evento espositivo del 1851, organizzò alcune mostre sulle arti decorative ed industriali britanniche e già la prima esposizione fu testimone della presenza di 20.000 visitatori. Un'altra mostra fu tenuta nell'anno successivo, attraendo 70.000 visitatori e fu molto lodata dalla stampa e dall'opinione pubblica in generale.<sup>153</sup>

Nell'estate del 1848, la *Society of Art* organizzò una mostra che escludeva le arti minori ed applicate ma esibiva una retrospettiva di artisti britannici contemporanei con lo scopo di fondare una *National Gallery of British Art*, proposta alla Società dallo stesso Cole nel gennaio del 1847.

Tra il 7 marzo ed il 28 aprile del 1849 invece fu organizzata una nuova mostra di manifatture britanniche che ebbe molto successo e la Società iniziò a guardare avanti verso la creazione della molto più ambiziosa esposizione del 1851, con l'obbiettivo di incoraggiare ogni

---

<sup>153</sup> Bonython, Elizabeth e Burton Anthony. *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*. Londra: V&A Publications, 2003, p. 100.



aspetto dell'arte e della manifattura. L'esposizione del 1851 fu il primo di quello che doveva diventare una sequenza di spettacoli.

Sin dagli anni 1756-1757, la *Society of Art* offriva premi per incoraggiare lo sviluppo delle varie manifatture. La Francia comunque era stata la prima nazione ad organizzare esposizioni con il fine di incoraggiare lo sviluppo delle proprie arti industriali alla fine del XVIII secolo e la popolarità di queste esposizioni diede impulsi alla formazione della *Société d'Encouragement* delle arti industriali francesi.

La grande esposizione londinese del 1851 ubicata nella struttura di ferro e vetro di Joseph Paxton, il Crystal Palace, attrasse più di sei milioni di visitatori ed ebbe un successo straordinario. La decorazione fu opera di Owen Jones, l'intera area comprendeva 772.784 metri quadrati, l'edificio in vetro e ferro di Paxton era quattro volte più grande di quello di San Pietro a Roma e 6 volte più grande della cattedrale di St Paul's. L'evento fu organizzato da una commissione reale i cui esponenti più importanti furono il Principe Albert ed Henry Cole. I committenti avevano molti obiettivi, tra cui l'incremento del commercio. Nell'organizzazione degli stand, gli oggetti da esibire furono classificati dalla commissione in quattro categorie allo scopo di riflettere l'intero ciclo di produzione: materiali grezzi, macchinari e invenzioni meccaniche, manufatti, Scultura e Arti Plastiche.

Fra gli espositori vi furono dei mosaicisti romani impiegati anche dallo Studio Vaticano. Questi erano F.(...) Della Valle, ed fratelli Domenico e Luigi Moglia. Luigi Moglia partecipò all'esposizione con diverse opere e ricevette un premio per l'opera intitolata *I templi di Paestum*.<sup>154</sup> Anche il già menzionato Michelangelo Barberi partecipò all'Esposizione, dove fu premiato per la tavola *Il Bel Cielo d'Italia*.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Petochi Domenico, "I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX", op. cit., p. 56 e p. 66.

<sup>155</sup> L'opera di Barberi, premiata all'esposizione del 1851, fu eseguita per Lord Kilmorey e costituiva una replica eseguita dallo stesso mosaicista di un tema già eseguito per lo zar Nicola I in ricordo del viaggio di quest'ultimo in Italia nel 1846. La tavola eseguita per Lord Kilmorey si trova oggi nella collezione del museo Ermitage, mentre quella appartenuta allo Zar fa parte attualmente della collezione Gilbert.

La grande esposizione del 1851 costituì la base del South Kensington Museum, il primo museo di arti applicate e rappresentò un modello da imitare a livello internazionale.

Dalla metà degli anni '50 fino alla fine del secolo, musei di arte applicata vennero fondati in tutto il mondo sul modello del South Kensington come il museo di arti applicate a Vienna e fu soprattutto in Germania che l'insegnamento e il programma espositivo del South Kensington vennero più imitati. Nei venticinque anni successivi alla fondazione del museo di arti decorative a Vienna avvenuta nel 1864, più di trenta musei dello stesso genere vennero fondati nelle diverse città della Germania. Il movimento del museo delle arti applicate mise radici in Scandinavia anche, con la fondazione di un tale museo ad Oslo nel 1876 e del *Kunstindustrimuseum* a Copenhagen nel 1890. A Stoccolma nel *Nationalmuseum* venne fondato un dipartimento di arti applicate, altrettanto nel *Rijksmuseum* di Amsterdam.

In Italia gli sforzi effettuati per emancipare l'educazione delle arti applicate con la fondazione di musei di questo tipo furono effettuati a Milano e a Bologna, ma il più importante fu il Museo di Arti Industriali di Roma, fondato nel 1872 e fu proprio in Italia che si organizzò nel 1902 a Torino la prima esposizione universale interamente dedicata alle arti decorative.

Dopo l'Esposizione Universale del 1851 e durante la seconda metà del XIX secolo, all'incirca quaranta esposizioni internazionali furono organizzate in città come Dublino, Parigi, New York, Vienna, Filadelfia, Sydney, Atlanta, Amsterdam, Boston, New Orleans, Calcutta, Anversa, Barcellona, Chicago, Nashville, Stoccolma, e Città del Guatemala. Queste esposizioni divulgarono ed esaltarono ogni aspetto della attività umana. <sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Gilmore Holt, Elisabeth. *The Expanding world of Art 1874-1902. Universal Expositions and State-Sponsored Fine Art Exhibition*. Londra: Yale University Press, 1988, vol. 1, p. 82.

Tra il 1851 ed il 1900 furono organizzate quindici maggiori esposizioni che vollero suggerire una brillante alleanza internazionale e la speranza nel futuro. Tra queste si distinsero l'esposizione di Parigi del 1855, che mostrò i progressi conquistati dall'industria britannica e una sua più generale acquisizione del buon gusto.<sup>157</sup>

L'esposizione universale del 1851 a Londra aveva escluso la pittura come categoria da esibire perchè non era un prodotto di riproduzione meccanica, questo fa capire come ancora all'epoca, le arti decorative dovessero acquisire più rispetto e considerazione e come fossero considerate ancora in posizione inferiore rispetto ad altre arti privilegiate come la pittura. Nella esposizione del 1855 a Parigi invece, furono incluse tutte le categorie artistiche, ma i vecchi pregiudizi sussistevano, determinando la separazione dalle "Belle Arti", le quali furono messe in un edificio a parte rispetto alle altre categorie artistiche.

Durante questi primi sforzi dell'Inghilterra nel secondo quarto del XIX secolo, la Francia deteneva il primato nel settore delle manifatture, e molte altre organizzazioni esistevano in Austria ed in Germania. Ciononostante l'Inghilterra si avviò a conquistare il primato intorno al 1860 e nessuna organizzazione aveva raggiunto la posizione di programma educativo svolto dal museo di South Kensington di arti applicate. L'interesse per la crescita della qualità artistica della manifattura inglese da parte del resto dell'Europa iniziò con l'esposizione Universale del 1851. La Francia iniziò a preoccuparsi di perdere il dominio di superiorità nel campo delle arti decorative, e il Conte Léon de Laborde ed altri avanzarono l'idea di creare nuove scuole di arte applicata. Venne fondata su questo progetto una organizzazione privata, l'*Union Centrale des Beaux Arts Appliqués à*

---

<sup>157</sup> Aimone Linda e Olmo Carlo. *Storia delle esposizioni universali*. Torino: Umberto Allemandi & C., 1990.

*l'Industrie* per cercare di mantenere invariata la superiorità del design francese. Successivamente l'unione francese sponsorizzò un museo di arti decorative che fu aperto nel 1864, l'attuale *Musée des Arts Décoratifs*.

Mentre la *Society of Art* sviluppava un piano che prevedeva l'unione dell'arte con l'industria, il governo francese provvide un altro modello che si basava su esposizioni nazionali di industria artistica, dieci delle quali furono tenute tra il 1797 ed il 1849.

Per quanto riguarda l'arte musiva, l'esposizione universale di Londra del 1862, visitata da 6 milioni di persone, costituisce la prima nella quale vengono esposti mosaici e dove si distinse il nome dell'imprenditore veneziano Antonio Salviati, che ha un ruolo fondamentale nella rinascita dell'arte musiva a livello internazionale ma soprattutto in Italia ed in Inghilterra. Grazie a questa occasione, Salviati stesso informa in una sua pubblicazione che il successo ottenuto gli dette l'opportunità di essere conosciuto dal pubblico inglese e di eseguire la maggior parte della decorazione musiva della cattedrale di St Paul's di Londra.<sup>158</sup>

Nel 1867 quasi sette milioni visitarono l'esposizione di Parigi per vedere le specialità dell'architettura della Svezia, della Turchia, della Svizzera, dell'Egitto e del Giappone e lo stesso numero di persone confluirono alla esposizione di Vienna del 1873.

Nel 1878, il numero di persone che visitarono l'Esposizione di Parigi tenutasi in *Rue des Nations*, raddoppiò addirittura a 16 milioni.

---

<sup>158</sup> Sulla produzione di Salviati a livello generale e in occasione della sua partecipazione all'Esposizione Internazionale di Londra del 1862, si veda anche; cfr. Salviati, Antonio. *On the gold, silver, and coloured enamels employed in the manufacture of mosaics*, Londra,[s.n.], 1862; cfr. anche Salviati, Antonio. *On mosaics (generally) and the superior advantages, adaptability, and general use in the past and present age in the past and present age in architectural and other decorations of enamel mosaics*. Londra: [s. n.], 1865.

All'esposizione universale di Barcellona del 1888 i visitatori furono due milioni e mezzo.<sup>159</sup>

Man mano che si avvicinava la fine del secolo XIX, questo tipo di evento pubblico riscuoteva sempre più successo e importanza, ad esempio l'Esposizione Universale di Chicago del 1893 fu visitata da ventotto milioni di persone.

Nell'anno 1900, durante l'esposizione parigina i visitatori ammontarono a quarantotto milioni ed il successo di questo grande evento determinò la sua durata per un anno.

Tutti questi eventi diedero un notevole contributo alla rivalutazione ed affermazione sul mercato delle arti decorative e la Esposizione Universale di Torino del 1902, dedicata interamente alle arti decorative, costituì la testimonianza della crescita del loro significato nel mondo dell'arte all'inizio del secolo.

Oltre alle grandi esposizioni universali, furono organizzate a livello internazionale ventidue esposizioni minori che furono visitate da trentotto milioni di visitatori e furono tenute tra il 1851 ed il 1873.

Nelle ultime decadi del secolo XIX, le mostre di Belle Arti entrarono in competizione con le esposizioni universali, che erano di tipo più popolare e venivano organizzate dai governi per incoraggiare il commercio. Si cominciò a pensare di gettare le basi per una stretta collaborazione con le Accademie di Belle Arti. Alla fine del XIX secolo ovunque si tenessero esposizioni internazionali come a Monaco, Vienna, Roma, Venezia, era diventata consuetudine sollecitare la collaborazione

---

<sup>159</sup> Sull'esposizione Universale di Barcellona si veda anche ; cfr. AA.VV. *Gaspar Homar, moblista i dissenyador del modernisme* (catalogo della mostra tenutasi al: Museu d'Art Modern, MNAC, 2 ottobre - 29 novembre 1998 e alla Fundació "la Caixa": 18 dicembre 1998- 7 febbraio 1999). Barcellona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998; AA.VV. *Arquitectura i ciutat a la exposició universal de Barcelona*. Barcellona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1988; Garrut, J. M<sup>a</sup>. *L'Exposició Universal de Barcelona de 1888*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Delegació de Cultura, 1976.

di artisti rinomati, i quali acquisirono la posizione di sponsor onorari. Come le esposizioni internazionali, le mostre d'arte internazionali diventarono continue occasioni di incroci di culture e tradizioni artistiche.

Negli ultimi trent'anni del XIX secolo, le esposizioni internazionali erano diventate il luogo dove i prodotti delle arti industriali e delle Belle Arti riflettevano programmi sociali in riconoscimento di un obiettivo nazionale. Durante le esposizioni, scambi di idee e tecnologie che avrebbero potuto migliorare gli standard di beni commerciali, dettero luogo a una maggiore competizione di mercato.<sup>160</sup>

Le mostre di Belle Arti ed Arti Decorative prepararono il terreno per uno stile internazionale che avrebbe caratterizzato l'arte, l'ornamento e l'architettura delle generazioni successive.

Le esposizioni universali di questo periodo produssero profondi cambiamenti nel gusto di milioni di visitatori e nelle loro attitudini verso gli oggetti utili, sia negli spazi che nei modi di vivere e finalmente le arti industriali vennero accettate come mezzo di espressione estetica.

### 3.3. TESTIMONIANZE MUSIVE NEI CATALOGHI DELLE ESPOSIZIONI OTTOCENTESCHE DI BARCELLONA E LA DOCUMENTAZIONE RELATIVA ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DEL 1888.

Nel 1888 Barcellona fu sede di una Esposizione Universale, un avvenimento che contribuì notevolmente alla conoscenza del progresso conseguito e a propagandare il livello qualitativo raggiunto dalle arti industriali. La mostra doveva rappresentare l'entrata simbolica di Barcellona nel mondo moderno; gli stessi storici considerano la data di questa Esposizione come l'inizio ufficiale del Modernismo catalano,

---

<sup>160</sup> Findling John E. *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988*. New York: Greenwood Press, 1990.

corrispondente locale dell'Art Nouveau francese e inglese e del Liberty in Italia.<sup>161</sup> L'evento si celebrò dal 20 maggio 1888 al 9 dicembre dello stesso anno, ed ebbe sede nel Parc de la Ciutadella.

Per quanto riguarda le arti industriali, l'Esposizione Universale fu fondamentale nell'evidenziare le peculiarità delle produzioni spagnole e catalane rispetto a quelle dei Paesi europei più avanzati.<sup>162</sup> L'evento conferì innegabilmente un notevole e duraturo prestigio alla città, mostrando i cambiamenti e gli ammodernamenti che vi erano stati compiuti. L'organizzazione della mostra era improntata all'imitazione delle Esposizioni universali celebrate in altre capitali europee, e includeva tutti i settori di produzione di cui il Paese poteva disporre. La forma scelta per presentare il materiale fu quella del concorso. In particolare, si distinsero le realtà industriali collegate al mondo dell'arte.

Dopo l'Esposizione del 1888 le amministrazioni locali pensarono di prolungare l'effetto ottenuto celebrando periodicamente altre Esposizioni. Venne dunque varato nel 1890 un programma di conservazione degli edifici del *Parco della Ciutadella* e fu programmata la creazione di appositi spazi museali. Un'altra Esposizione particolarmente attenta al settore artistico fu quella effettuata il 23 aprile 1891, denominata "Primera Exposición General de Bellas Artes", che ebbe risalto internazionale e vide la partecipazione di numerosi artisti stranieri.

Al 1892 risale la prima Esposizione esclusivamente dedicata alle arti applicate. Per una serie di motivi, collegati al già visto spirito protezionista, fu deciso che l'Esposizione avesse un carattere esclusivamente nazionale. Da questo momento, si registra anche una serie di conferenze sopra l'arte industriale, finché nel 1902 si giunse all'inaugurazione del Museo D'Arti Decorative nel Parco della Ciutadella.

---

<sup>161</sup> Cfr. Vinca Masini, Lara. *Il Liberty Art Nouveau*. Firenze: 1991, pp. 135 segg.; *Modernisme a Catalunya*, a cura di J.M. Infesta. Barcellona: Edicions de Nou Art Thor, 1982, p. 203; Schmutzler, Robert. *Art Nouveau*. Milano: 1982.

<sup>162</sup> Vélez, Pilar. "De les relations entre l'art i la indústria 1870-1910" in AA. VV. *El modernisme* (catalogo della mostra, Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, 10 ottobre 1990 - 13 gennaio 1990). Barcellona: 1992, pp. 225-238.

Si raccolgono qui di seguito tutte le testimonianze relative a prodotti ed espositori, relativi all'arte del mosaico, che sono riuscite a reperire nei cataloghi delle Esposizioni di cui ho parlato. Purtroppo non è stato possibile assemblare la completa documentazione di queste Esposizioni, soprattutto delle prime, cioè quelle effettuate intorno al 1822.

La prima mostra documentata da un catalogo, in cui ho potuto rinvenire notizie sulla produzione musiva, è l'Esposizione del 1860. Comunque, come ho detto, si può ipotizzare che il settore abbia mantenuto una continuità e un filo diretto con l'esperienza settecentesca della fabbrica del Buen Retiro: questa ipotesi è sostenuta, ad esempio, dall'impiego di Luigi Pogeti nella fabbrica di Alcora, una struttura privata che fu poi il modello principale della fabbrica musiva di Nolla. Inoltre, non bisogna dimenticare quanto la Spagna fosse interessata a richiamare dall'estero, ed anche dall'Italia, artisti e artigiani in grado di sviluppare le nuove tecniche artistico- industriali, né va dimenticata l'importanza che ebbero, a livello internazionale, i mosaicisti italiani che lavorarono anche in altri Paesi.

Una parte della documentazione qui esposta è stata reperita nei cataloghi relativi a Esposizioni datate a partire dal 1860 fino al 1864. Questi cataloghi, pubblicati contemporaneamente alle stesse Esposizioni, sono utili a rinvenire informazioni sulla produzione musiva. Le altre testimonianze riguardano l'Esposizione universale del 1888, e provengono dalla documentazione originale rinvenuta presso l'Archivio Storico di Barcellona. I documenti qui di seguito riportati provengono direttamente da spogli e ricerche d'archivio da me effettuate, e, a quanto mi risulta, non sono stati finora ripresi da alcuna fonte bibliografica.

- 1860: CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN INDUSTRIAL Y ARTÍSTICA DE PRODUCTOS DEL PRINCIPADO DE CATALUÑA.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> *Catálogo de la Exposición Industrial y Artística de productos del principado de Cataluña*. Barcellona: Narcís Ramírez, 1860.



In questo catalogo, sotto la voce di «Arte Ceramico», viene menzionato il nome dell'espositore Juan Font y Esplugas di Barcellona. Fra i prodotti esposti sono menzionati «algunos artículos de Alfarería, como jarros, pilastras y enlosados mosaicos».

- 1865: TALLER AMBUT: CATÁLOGO EXPOSICIÓ DE 1865.<sup>164</sup>

Viene nominato, fra i prodotti esposti sotto la voce «Antiguallas, Preciositats, cosas estranyas etc», «Mosaics de fusta trobat en las ruinas de Pompeya; y quinas guatllas que n's clava l'espositor!». Appare chiaro come i prodotti esposti siano resti archeologici dell'antichità, ma credo che sia comunque significativo l'interesse dimostrato all'epoca verso i mosaici antichi, come ulteriore dimostrazione della riabilitazione delle tecniche tradizionali di questo settore artistico.

- 1867: ACADEMIA DE BELLAS ARTES, CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DE OBRAS DE PINTURA, DE ESCULTURA Y ARTES SUNTUARIAS.<sup>165</sup>

Si menzionano i nomi e i prodotti degli espositori relativi a una Esposizione che, secondo quanto si legge, deve essere stata effettuata pochi giorni dopo la pubblicazione di questo catalogo (ovvero, si presume, i primi giorni di giugno del 1867). La mostra fu organizzata dall'Accademia di Belle Arti di Barcellona. Nel regolamento viene sottolineato che gli oggetti esposti sono stati prodotti anteriormente al secolo in cui è stata effettuata la mostra.

Si distingue il nome dell'espositore Sebastián Antón Pascual, domiciliato a Barcellona, (cosa particolare, in quanto gli espositori di residenza barcellonese sono pochissimi). Fra i prodotti che Pascual esibisce viene menzionata «una caja de mosaico de carey y marfil».

---

<sup>164</sup> *Catálogo Exposició de 1865*. Barcellona: Narcís Ramírez, 1865.

<sup>165</sup> *Academia de Bellas Artes: catálogo de la Exposición Retrospectiva de obras de pintura, de escultura y artes suntuarias*. Barcellona: Imprenta de Celestino Verdaguer, 1867.

- 1876: CATÁLOGO, CENTRO DE MAESTROS DE OBRAS DE CATALUÑA: EXPOSICIÓN ARTÍSTICO-INDUSTRIAL, AÑO 1876.

Si distingue il nome di Francisco Salvat, che esibisce «una mesa de mármol negro con varias vistas de Roma en mosaico (para sola exposición)».

- 1877: CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTES SUNTUARIAS ANTIGUAS Y MODERNAS.<sup>166</sup>

Il catalogo è strutturato in due parti, una relativa alla mostra di prodotti d'epoca, l'altra relativa alla mostra di prodotti contemporanei. Viene menzionato il nome di Geronimo Boada e di suo figlio, e tra i prodotti da loro esposti vi è un «Bastimento conteniendo 12 cuadros muestras mosaico de mármol».

- 1881: CATÁLOGO DE LOS OBJETOS PRESENTADOS EN LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTES DECORATIVAS Y DE SUS APLICACIONES A LAS INDUSTRIAS. (CELEBRADA POR EL: INSTITUTO DE FOMENTO DE TRABAJO NACIONAL).<sup>167</sup>

Il catalogo tratta di disegni applicabili all'ornamentazione di vari oggetti di tipo ceramico. Nella sezione quinta della pubblicazione, al numero 349, appare il nome dei signori «Brughera, Busquets y Anchisi», con domicilio presso la «Fábrica de Arenys de Mar, Plaza de Levante». Gli oggetti esposti sono «muestrario de baldosas, formando decoración de mosaico».

Angelo Anchisi era molto probabilmente di origine italiana, ed è stato uno di quegli artisti che, come si vedrà in seguito, ha contribuito alla diffusione del mosaico in Catalogna già prima dell'epoca modernista. Non si tratta, del resto, di un nome completamente nuovo ad alcuni studiosi che hanno effettuato ricerche sulla Barcellona della seconda metà dell'Ottocento.

---

<sup>166</sup> *Catálogo de la Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas*. Barcellona: Narcís Ramírez, 1877.

<sup>167</sup> *Catálogo de los objetos presentados en la primera exposición de artes decorativas y de sus aplicaciones a las industrias. (celebrada por el: instituto de fomento de trabajo nacional)*. Barcellona: Sucesores de Ramírez, 1881.

- 1884: INSTITUTO DEL FOMENTO DEL TRABAJO NACIONAL: CATÁLOGO DE LOS OBJETOS QUE FIGURAN EN LA EXPOSICIÓN DE ARTES INDUSTRIALES CON APLICACIÓN AL DECORADO DE HABITACIONES INAUGURADO EN 16 DICIEMBRE DE 1884.<sup>168</sup>

Nei cataloghi precedenti, le notizie relative alle mostre di prodotti in mosaico erano sempre subordinate a voci che presentavano altre definizioni qualificative, come ad esempio ceramica o arti sontuarie. In questo catalogo invece, appare per la prima volta una apposita sezione definita «Baldosas y Mosaico», e potrebbe essere una dimostrazione dell'importanza che il settore del mosaico andava acquistando, tanto da costituire una piccola sezione a sé della rassegna.

Nella sezione di «Baldosas y mosaicos» vengono citate due imprese, «Sres Serrat; Barcelona, Pelayo 42, varias muestras mosaicos hidráulicos incrustados» e «Sres, Orsola Solà y companya, Barcelona, Plaza Universidad 2 .Varias muestras baldosas-mosaico incrustados». È importante non confondere il mosaico idraulico con il mosaico propriamente detto, oggetto della presente ricerca. Ad ogni modo, la tecnica del mosaico idraulico nasce sul modello del mosaico vero e proprio, è quindi un tipo di evoluzione che testimonia la riconsiderazione del prototipo musivo come modello decorativo.

Rispetto all'Esposizione Universale del 1888, le notizie qui riportate provengono sia dai cataloghi della Esposizione, risalenti allo stesso anno dell'evento, sia da altri documenti inediti, originali dell'epoca, custoditi nella sezione amministrativa dell'Archivio Storico di Barcellona. Significativa, è la presenza di mosaicisti italiani come Angelo Anchisi, residente in Arenys de Mar presso Barcellona, o di Luigi Pellarin, il quale compare anche nei documenti relativi all'allestimento della Esposizione. Parteciparono inoltre altri mosaicisti e altre case di produzione musiva, provenienti da molte regioni d'Europa.

---

<sup>168</sup> *Instituto del Fomento del Trabajo Nacional: catálogo de los objetos que figuran en la exposición de artes industriales con aplicación al decorado de habitaciones inaugurado en 16 diciembre de 1884.* Barcellona: Jaime Jepus, 1884.

Il primo catalogo qui riportato riguarda la sezione italiana che partecipò alla Esposizione Universale, e vi figurano anche espositori italiani non residenti in Catalogna o in Spagna, i quali hanno sicuramente avuto influenza sul gusto artistico dell'epoca e ad incrementare la ripresa di antiche tecniche artistiche in disuso come nel caso di Antonio Salviati che riscosse molto successo in questa esposizione. Sono inoltre presenti alcuni artisti italiani che vivevano nelle vicinanze di Barcellona. Naturalmente, il materiale qui riportato riguarda esclusivamente il settore del mosaico e della ceramica.

- CATALOGO DELLA SEZIONE ITALIANA ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI BARCELONA 1888.<sup>169</sup>

Gli artisti qui citati fanno parte del «Gruppo XI», comprendente le tre seguenti sezioni: arti industriali; oreficeria e gioielleria; ceramica, cristalleria e vetreria.

N°4: Bargalli e Grazzini di Firenze. Via S. Jacopo, 14. Mosaici e Bigiotteria. Produzione annuale di £:100.000. Premiata alle Esposizioni di Milano e Firenze. R. Vittorio Grazzini, nel locale dell'Esposizione.

N°80: Montani Ettore, di Roma, Croce 6. Bigiotteria e Mosaici. Produzione annuale di £:40.000.

- EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BARCELONA 1888. CATÁLOGO GENERAL OFICIAL.<sup>170</sup>

Il seguente catalogo è quello ufficiale dell'Esposizione del 1888, relativo a tutti gli espositori della mostra. Si presenta suddiviso a seconda dei Paesi e delle regioni di provenienza degli espositori, oltre che secondo i diversi settori dell'Esposizione. Vengono qui riportati solo

---

<sup>169</sup> *Catalogo della sezione italiana all'Esposizione Universale di Barcellona 1888.* Barcellona: Stamperia e Litografia Ramírez, 1888.

<sup>170</sup> *Exposición Universal de Barcelona 1888. Catálogo general oficial.* Barcellona: Sucesores de N. Ramírez i Cia., 1888.

gli espositori concernenti il settore del mosaico e residenti a Barcellona e provincia.

Anchisi Angelo, Arenys de Mar. Mosaicos incrustados al fuego. I. g. 9. Escofet Fortuny y companya. Barcelona, Puerta del Ángel, 16. Mosaicos.

Orsola Sola y companya. Barcelona, Plaza de la Universidad. Mosaicos Hidraulicos.

Mumbru Rafael. Barcelona, Corribia 5, Mosaicos Hidraulicos.

Bargalli y Grazzini . Florencia, Borgo S. Jacopo 4. Mosaicos.

Zari Hermanos. Milan, Durini 23. Mosaicos. Fábrica de mosaicos de madera para Pavimentos. R. Gonzalo Vehis.

Rossell Garriga Francisco. Barcelona, San Pablo 74. Pavimentos de Mosaico.

Serrat y companya. Barcelona, Pelayo 4. Mosaicos I g 9 r I de F. del T.N.

Sola y companya. Barcelona. Mosaicos Hidraulicos. I g. 9.

- EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BARCELONA 1888. RECOMPENSAS ACORDADAS POR EL JURADO CENTRAL EN VISTA DE LAS PROPUESTAS FORMULADAS POR LAS RESPECTIVAS SECCIONES.<sup>171</sup>

Questo catalogo riguarda i premi assegnati dalla giuria ai migliori prodotti dell'Esposizione. Anche qui i premi sono suddivisi in base ai diversi settori dell'Esposizione. Gli espositori di nostro interesse vengono raggruppati nelle due rispettive sezioni di «Ingegneria, Architettura, Opere pubbliche e Urbanizzazione» e «Arti Industriali, Gioielleria e Bigiotteria, Ceramica, Cristalleria e Vetreria».

Agrupación 9 : « Ingeniería, Arquitectura, Obras Públicas y Urbanización»

---

<sup>171</sup> AHCB., Caixa n. 2837 Llibre diari (47), *Registre de descripció y documentació de obras realizadas por l'installació de la exposició (obras realizadas par iglesias, pabellones, etc.)*.

Anchisi, Angelo. España. Mosaico incrustados al fuego. Medalla de Plata.

Borras y Quintana. La Bisbal. Baldosas y mosaicos .Medalla de Bronce.

Escofet, Fortuny y Compania. Barcelona. Mosaico. Medalla de Oro.

Mumbru Rafael. Barcelona. Mosaicos. Medalla de Oro.

Nolla, hijos de Miguel. Valencia. Mosaicos. Medalla de Oro.

Ossola Francisco. Uruguay. Ladrillos y Mosaicos. Medalla de Plata.

Pellarin, Luís. España. Mosaicos Romanos. Medalla de Plata.

Riviere, E. Francia. Ladrillos , Mosaicos. Medalla de Plata.

Serradel y Molinas. Gerona. Mosaicos. Medalla de Bronce.

Agrupación 11: «Arte industrial, Joyería y Bisutería, Cerámica, Cristallería,y Vidrería».

Anchisi Angel. Arenys de Mar. Mosaicos cocidos e incrustados. Medalla de Plata.

Bargalli y Grazzini. Florencia. Mosaicos. Medalla de Plata.

Miranda Leopoldo. Venecia. Mosaico de Marasco. Medalla de Bronce.

Salviati, A. Italia. Vasos de Venecia, Mosaicos etc. Medalla de Oro.

Serrat y companya. Barcelona. Mosaicos.

Nel campo della ceramica furono assegnati premi a molti espositori provenienti da tutte le parti del mondo. Anche nella documentazione inedita dell'Esposizione Universale sono riuscita a rintracciare una lista i cui nomi sono gli stessi riportati nel catalogo relativo ai premi. Ad ogni modo questa lista appare imprecisa, probabilmente incompleta; vengono comunque citati nomi che nel catalogo precedente non appaiono, come:

Francesco Rossell y Garriga, che produce mosaici pavimentali.

La Progreiva de Bilbao, che produce mosaici, proveniente da Bilbao.

Sempre nella documentazione inedita di questa Esposizione, sono riuscita a rintracciare sia testimonianze di pagamento nei confronti di Francesco Rossell e Escofet y Fortuny, sia un registro di descrizione e documentazione delle opere realizzate per l'installazione della Esposizione, come ad esempio prodotti per chiese e padiglioni.

In questo registro compare il nome di Luigi Pellarin, che sembra aver realizzato opere in mosaico nel Padiglione Regio.<sup>172</sup> Anche la ditta di Escofet, Fortuny sembra aver ricevuto dei compensi per aver partecipato all'allestimento del Padiglione Regio, ma si tratta sicuramente di mosaicos hidráulicos, essendo questo il settore di specializzazione della ditta. Il mosaico hidráulico è un tipo di realizzazione pavimentale che, come abbiamo detto, non rientra nell'arte musiva a cui ci riferiamo, anche se quest'ultima ne è stata un motivo di ispirazione.

La fortuna riscossa dal settore del mosaico è attribuita soprattutto al nome di Salviati all'interno dell'Esposizione universale. Il successo della sua partecipazione è testimoniata ulteriormente dalla *Guide Illustré de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888*, di cui riporto il commento relativo al mosaico nella sezione spagnola e italiana:

*Les mosaïques incrustées au feu de Mrs Orsola Sola et Cie de Barcelone, et Angel Anchisi de Areny de Mar, sont notables et de beaux échantillons de cette branche de l'industrie catalane. [...] La nef 22 est occupé par les exposant italiens. Les installation sont pour la plupart tres-interessantes. Il est à regretter que les grandes maison d'Italie n'aient pas cru devoir repondre avec plus d'empressement a l'ivitation qui leur a été faite, car alors cette section eut été une des plus notable de l'Exposition. L'istallation la plus remarquable est celle de Mr A. Salviati. Quels splendides lustres en oristal de couleur ! Quelles adorables glaces de*

---

<sup>172</sup> AHCB., Caixa n. 2837 Llibre diari (47), *Registre de descripció y documentació de obras realizadas por l'installació de la esposició (obras realizadas par iglesias, pabellones, etc.)* : «satisfecho a. D. Luís Pellerin por obras de mosaico verificadas durante el mes de mayo en el pabellón regio segun libramiento n. 1277».

*Venice ! Et les statuettes, et les mille petits objets dont la valeur artistique n'a pas de prix ! Et ces tableaux en mosaïques de Otello et Desdemona ! Quel travail admirable ! Tout a ce cachet particulier, cette richesse de tons que l'on ne trouve que chez les italiens. Aussi nous sommes certain que tout le monde s'arrêtera devant de semblables trésors. Ce sera, du moins nous le croyons, la plus flatteuse récompense que puisse recevoir Mr Salviati [...].<sup>173</sup>*

---

<sup>173</sup> *Ibidem.*



## CAPITOLO 4

L'ARTE MUSIVA IN INGHILTERRA DURANTE LA PRIMA  
METÀ DEL XIX SECOLO.



#### 4.1. RIVALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO MUSIVO INTERNAZIONALE NEL CONTESTO STORICO DEL *GOTHIC REVIVAL*. I PRIMI ESPERIMENTI DI ARTE MUSIVA IN INGHILTERRA.

Nel discorso introduttivo della *Royal Charter of Incorporation of the Society for the Encouragement of Arts Manufacture and Commerce* della sessione del 1846-47, volta a promuovere l'unione delle Arti Decorative con le Arti Meccaniche, furono presentati alcuni esperimenti di applicazioni decorative musive. Questo nuovo interesse era dovuto a molteplici fattori certamente non casuali.

Non c'era infatti l'esclusivo obiettivo di incrementare le arti decorative e applicate, ma anche di far rivivere settori artistici di questo tipo caduti in disuso, un piano legato anche alla diffusione del nuovo storicismo che si andava sviluppando all'inizio del XIX secolo, relazionata con la diffusione di istanze ideologiche e religiose presenti nel *Gothic Revival* e nell'*Oxford Movement*, che dal punto di vista artistico auspicavano un ritorno a principi decorativi in auge nel Medio Evo. Ma non vi era solamente il *revival* dello stile gotico, anche se meno conosciuto si ebbe un *revival* dello stile bizantino. Tale interesse, se si instaurò in misura minore rispetto a quello del gotico, fu coltivato da diversi artisti, scrittori, architetti ed ecclesiastici in particolare come reazione alla estetica ed al clima politico imperante. Il *revival* del gotico come quello del bizantino avvenne comunque sotto il nuovo e generale interesse verso il medioevo in cui l'architettura giocò un ruolo chiave. L'interesse verso il gotico e verso il bizantino erano comunque stimolati da una specie di nazionalismo che incitava ad esplorare le origini degli stili e delle culture locali. Entrambi gli stili costituivano delle alternative alla prevalente ortodossia, ma l'epoca bizantina, con le sue radici greche, le sue tradizioni romane imperiali e le sue componenti anche orientali, era più remota ed esotica rispetto a quella gotica, e sebbene

costituisse la culla della più primitiva e pura forma di cristianità, era anche associata a decadenza e corruzione.<sup>174</sup>

All'inizio del XIX secolo sia gli artisti, architetti ed intellettuali legati al classicismo ed al Rinascimento italiano, sia quelli che aderirono ai movimenti di *revival* del Gotico e di altri stili dell'epoca medievale, iniziarono a dare molta importanza all'ornamento auspicando un'architettura dell'eclettismo che lo valorizzasse. Il Gotico soprattutto tornò di gran moda, le sue forme organiche apparivano un'esaltazione della libertà inventiva degli artigiani artisti che lo avevano creato e allo stesso tempo era l'immagine più autentica della tradizione culturale e sociale del paese. Teorici come Batty Langley in *Gothic Architecture... Rules and Proportions* (1742), resero possibile quel recupero stilistico in consonanza con letterati contemporanei. Nel corso dell'Ottocento l'adozione del Gotico venne perdendo il suo carattere di bizzarria e si identificò sempre più in una prospettiva nazionalistica con un ritorno al Medioevo e con il risveglio religioso. Alle basi di questo interesse c'era lo studio scrupoloso delle antichità medievali condotto da un'attenta rilevazione degli edifici. La vicenda più importante per la fortuna del Gotico fu la costruzione del nuovo palazzo del parlamento a Londra dopo che il vecchio edificio era stato distrutto da un incendio. Charles Barry vincitore del bando di concorso per la costruzione del nuovo palazzo del parlamento, progettò un edificio su pianta caratterizzata da una classica simmetria ma affidò il rivestimento esterno in stile gotico e il relativo completamento interno a August Welby Northmore Pugin, rigoroso sostenitore del *revival* medievale. Pugin esaltava la carica mistica dello stile gotico. Sulle orme di Pugin si caratterizzò l'ideologia del critico John Ruskin in una sua opera del 1849 *Le sette lampade dell'Architettura*.

---

<sup>174</sup> Bullen, J. Barrie. *Bizantium Rediscovered*. Londra: Phaidon Press limited, 2003, p.8.

Nel discorso sull'ornamento, il movimento artistico e ideologico del Gothic Revival iniziò a dare uno spiccato valore alla policromia strutturale, vista come esaltazione di valori dell'epoca medievale come la spiritualità e l'espressività.<sup>175</sup>

Tra i principi che determinarono la fortuna soprattutto dello stile gotico ma più in generale di altri stili dell'epoca medievale come quello bizantino, condividendone i caratteri ornamentali e policromi, si inserirono quelli del movimento anglicano dell'*Oxford Movement*. Tale movimento mirava ad enfatizzare l'aspetto cattolico per il quale la Chiesa d'Inghilterra era legittimamente sopravvissuta. L'*Oxford Movement* inizia all'incirca nel 1833 e auspicava di riportare in auge la dottrina cattolica nella chiesa anglicana. I suoi esponenti aderivano a quel sentimento che voleva mettere in risalto i legami con il passato pre-riformistico e gotico e con il sentimento autentico della primitiva Chiesa cristiana, espresso attraverso raffigurazioni artistiche di stile bizantino nelle quali, attraverso il decorativismo e la policromia, si alludeva all'essenza divina.

In questo contesto si inserisce la fortuna delle pubblicazioni di Ruskin, il quale era anch'egli uno dei maggiori esponenti di questo movimento e per il quale la policromia strutturale era anche parte dell'internazionalizzazione dello stile Gotico e Bizantino, da cui traevano tanta ispirazione antichi monumenti artistici come la Basilica di San Marco a Venezia e i suoi mosaici. Questi costituirono un importante contributo alla concezione revivalistica della policromia nell'architettura.

Ruskin era affascinato dalla sostanza fisica della materia del colore, di cui i mosaici medievali della basilica di San Marco costituivano un ottimo esempio. Il restauro degli antichi edifici era essenziale per la salvaguardia del passato medievale, e per la fortuna artistica del Gothic Revival. Ciò risulta chiaro nella profonda analisi effettuata nel saggio *The Stones of Venice* sulla Basilica di San Marco e del Palazzo dei Dogi di Venezia. Il restauro comportava anche il nuovo

---

<sup>175</sup> Brook, Chris. *The Gothic Revival*. Londra: Phaidon, 1999, p. 15.

interesse e la rimessa in auge dell'antica tradizione musiva, nella quale si esprimeva la totalità della spontaneità dell'arte medievale, molto amata da Ruskin. Dalla sua conoscenza dell'architettura medievale italiana e dal suo credo che la decorazione dovesse avere una base naturale nell'architettura, Ruskin determinò la fortuna di un elemento del goticismo come la policromia espressa nelle venature delle pietre degli edifici, che costituiva un ottimo mezzo per creare colore, parte inseparabile della edificazione architettonica.

Le osservazioni di Ruskin come anche altri saggi a favore della policromia nell'architettura, come ad esempio *Sketched of Continental Ecclesiology* di Benjamin Webb pubblicato nel 1848 o *Architectural Studies in France*, pubblicato nel 1854, *Brick and Marble in the Middle Ages*, pubblicato nel 1855, sono solo alcuni esempi dell'interesse nel continente verso la policromia strutturale utilizzata durante il medioevo. L'affermarsi della policromia strutturale determinò la trasformazione dell'architettura degli anni '50 e '60 dell'Ottocento, conferendo allo stile gotico vittoriano un carattere unico. Le decorazioni intraprese da architetti e decoratori come Pugin rappresentavano una reazione contro il puritanesimo protestante, espresso dalle austere e bianche chiese anglicane e dal classicismo monocromatico.

Tale clima di innovativo storicismo è espresso nella pubblicazione del Comune di Londra relativa al discorso introduttivo delle sessioni della *Society of Art* del 1846 e 1847. Nella pubblicazione vengono citate tecniche artistiche riportate in auge come risultato dell'attività promotrice della società. A proposito viene citato un esperimento di decorazione musiva pavimentale riguardante la sala in cui si riuniva il comitato della società.

[...] *In the meantime, however, they are happy to show on the floor of the hall, a beautiful Mosaic. A remarkable instance of the application of modern machinery to decorative purposes. By a mechanical process of compressing dry clay powder in a mould with enormous force, the particles are made to adhere and form a marble button or mosaic tessera,*

*which may be of any colour or shape, and which, after being fired is a great hardness, density and durability[...]. The council felt that in repaving the Hall they could have no more appropriate pavement than the beautiful specimen of this english manufacture which has down by Mr Blashfield from the tesserae manufactured by Mr. Minton. This Mr. Minton request the society to receive as a contribution from himself to their important objects[...].<sup>176</sup>*

Questo discorso è una testimonianza di come l'arte musiva del passato venisse presa in considerazione diventando nuova fonte di ispirazione per il rivestimento artistico industriale. In tale esempio veniva rielaborata la forma di creazione ed esecuzione musiva attraverso un nuovo metodo che, malgrado si ispirasse al mosaico, ne aveva elaborato la struttura originaria. Vedremo in seguito che il nome del signor Minton e della sua società verrà citato ripetutamente, avendo questi partecipato in differenti modi alla elaborazione di procedimenti e tecniche musive utilizzate successivamente nel contesto della rinascita di questo settore in Inghilterra.

Un maggiore dettaglio sulle nuove procedure artistiche di Minton e sui nuovi esperimenti di decorazione musiva si riscontrano nell'atto successivo della sessione della Society of Art, riguardante il meeting del 3 febbraio 1847, nel quale fu determinante il discorso dell'architetto Digby Wyatt che in tale occasione mostrò la sua conoscenza della storia dell'arte musiva con un'ampia introduzione storica sulle più remote origini di questo settore artistico e sul suo sviluppo sino al contemporaneo rifiorire dell'antica tradizione.<sup>177</sup> Attraverso la sua descrizione dell'arte musiva nel tempo, Wyatt fece anche una breve analisi delle varie categorie musive citando la rinascita di varie categorie in Italia, dovuta a suo parere alla riscoperta rinascimentale degli studi classici e citando i nuovi laboratori musivi quali quello vaticano e quello

---

<sup>176</sup> Journal of the Society of Arts. Londra: Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, 1852, pp. 1-17.

<sup>177</sup> Wyatt Digby Matthew. "On the Art of Mosaic Ancient and Modern", in *Journal of the Society of Arts*. Londra: Society for the Encouragement of Arts, Manufacture and Commerce, 1852, pp. 17-36.

fiorentino. Dopo aver tracciato i lineamenti del passato dell'arte musiva, Digby Wyatt sostenne nel suo discorso che nell'Inghilterra contemporanea si erano sviluppati alcuni tentativi di far rivivere questa antica tecnica artistica. Wyatt descrive i primi tentativi di riportare in auge il mosaico menzionando che quaranta anni prima, un certo Mr Charles Wyatt ottenne un brevetto per aver creato pavimenti con tessere che imitavano la tipologia musiva. Questo tipo di pavimento era costituito da tessere formate da pietre con cemento colorato, risultandone un materiale ancora poco adatto e poco solido per costituire un pavimento, successivamente adoperò terracotta mischiata con cemento colorato. Rispetto a questi primi esperimenti, un'altra testimonianza è quella dell'artista ed architetto William Henry Burke.<sup>178</sup> Dopo aver illustrato le cause principali che determinarono le origini della rinascita del settore musivo in Italia ed in Europa, riconducibili anzitutto alla nuovo gusto diffuso dai ritrovamenti di antichi mosaici in scavi archeologici, anch'egli menziona alcuni esperimenti senza successo compiuti prima della metà del XIX secolo, a partire dal 1820, e volti alla produzione di pavimenti che imitassero la tecnica del mosaico.

Tornando al discorso di Digby Wyatt, questi racconta che intorno alla fine degli anni '30 del XIX secolo, furono effettuati dal signor Blashfield alcuni esperimenti con cementi colorati assai resistenti creando un tipo di pavimentazione che si ispirava alla tecnica di assemblaggio musivo. Tali sperimentazioni furono messe in pratica nel 1839 quando Blashfield fu incaricato di costruire un elaborato mosaico con motivi floreali per la tenuta di Mr Hope a Depdene, nella contea del Surrey, successivamente distrutta durante gli anni Sessanta del XX secolo. In tale occasione, Blashfield si ispirò ai principi costruttivi di origine friulana e veneziana del *Terrazzo*, creando una pavimentazione che riscosse l'ammirazione da parte di molti intenditori e persone considerate di buon gusto. Questi primi esperimenti secondo Digby

---

<sup>178</sup> Burke, William Henry. *A short history of marble mosaic pavements and of the events connected with their modern revival*, [s.l.], [s.n.], 1895 circa.



Wyatt, attrassero una generale attenzione su questo tema, generando conseguentemente diverse richieste e nuovi esperimenti di tal genere.

Digby Wyatt a questo punto del suo discorso cita tre tipi di invenzioni di questo tipo ed ispirate al mosaico tradizionale, il primo riguarda ciò che lui chiama *Encaustic Tiles* (piastrelle ad encausto). Questo nuovo materiale di tipo fittile, era realizzato in forma di sei pollici quadrati in una superficie ancora morbida. Su tale superficie veniva lavorato un pattern in rilievo che costituiva un intaglio riempito con argilla di diversi colori. La piastrella veniva poi cotta in fornace e ricoperta con una sostanza vitrea brillante per proteggerne il colore. Questo tipo di tecnica artistica fu impiegata in Inghilterra durante i secoli XIV, XV e XVI e tornò a rivivere nel 1830 grazie a un brevetto ottenuto dai signori Minton & Co di Stoke-upon Trent, i quali lo adoperarono su larga scala.

Il secondo grande passo in avanti, secondo il discorso di Digby Wyatt, fu dovuto all'iniziativa del signor Singer, assistito da un certo Peter, i quali avevano l'obbiettivo di creare una perfetta imitazione dell'antica tecnica romana *dell'Opus Tessellatum* e nel 1829 ottennero un brevetto per l'invenzione di un macchinario in grado di creare tessere perfettamente uniformi, dal colore ben fisso e dalla consistenza molto forte. Le tessere venivano quindi ben cotte e parzialmente vetrificate mettendo a punto un materiale di ottima qualità dal quale si potevano realizzare splendidi pavimenti. Un ottimo lavoro già eseguito da Mr. Singer era la pavimentazione del *Reform Club* e la pavimentazione di una parte della chiesa di Wilton, vicino Salisbury, che secondo Wyatt si distinguevano per la loro bellezza ed eleganza.

L'edificio del Reform Club di Londra è un sontuoso edificio costruito per l'attività post-lavorativa e di intrattenimento dei politici liberali. Il Reform Club è caratterizzato da una architettura ispirata al Rinascimento. Charles Barry vinse l'appalto dell'edificio, il suo progetto finale fu preparato nel 1839 ed il Club fu aperto nel 1841.

Barry creò un palazzo rinascimentale in pietra, austero sulla linea del *Greek Revival* come quello del British Museum. In particolare, l'edificio si ispirava al Palazzo Farnese e vi si distingueva un grande cortile centrale, con una galleria superiore ed un colonnato probabilmente ispirato dal palazzo della Cancelleria del Bramante. Il piano terra del cortile fu coperto con un mosaico mentre il soffitto è caratterizzato da una struttura in vetro e ferro (Tav. 58). Questo spazio è ricoperto da una pavimentazione in mosaico e costituisce attualmente l'esempio più antico di sperimentazione musiva autoctona in Inghilterra giunto sino a noi.

Ritornando al discorso di Digby Wyatt tenuto al *meeting* del 3 febbraio 1847, l'autore menziona un terzo grande progresso in questo settore, dovuto ad un certo signor Prosser di Birmingham durante l'anno 1840. Prosser aveva sperimentato un processo nel quale riduceva la porcellana (composta da un misto di pietriccio e argilla) in polvere secca e la poneva a forte compressione, tra stampi di acciaio. La polvere veniva compressa in una straordinaria durezza e densità e a quel punto veniva cotta in una fornace. Questa ingegnosa scoperta fu prima applicata dal signor Prosser nella manifattura dei bottoni e, avendo messo al corrente il signor Blashfield di tali scoperte, quest'ultimo ebbe una felice intuizione di consigliargli di utilizzare questo materiale per la formazione di tessere per rivestimenti architettonici. Blashfield prese accordi con la compagnia di Minton che creò piccoli cubi che cominciarono ad essere applicati con successo in diverse occasioni. Tali tessere possedevano differenti tipi di forme, quadrate, triangolari ed esagonali, poligonali e romboidali per l'imitazione della tipologia musiva dell'*Opus Alexandrinum*. Anche dal punto di vista coloristico queste forme proponevano una vasta gamma, attraverso un processo di smaltatura. Le superfici offrivano tinte brillanti e dorate, perfette sostitute degli antichi mosaici smaltati prodotti nel passato. Ai fini di formare un mosaico con queste tessere, il pattern veniva anzitutto sistemato sopra un piano perfettamente livellato e di forma rettangolare. Poi le tessere venivano collocate insieme e vicine sopra

questa tavola a formare l'ornamento richiesto. Successivamente venivano ricoperte da un tipo di cemento, scoperto dal signor Blashfield capace di fornire un estremo grado di durezza e resistenza tanto al calore che all'acqua. Wyatt continua richiamando l'attenzione dei membri del comitato della società rispetto alla pavimentazione della sala d'entrata, per la quale erano in debito con Mr. Minton e Mr. Blashfield. Menzionava inoltre che l'imitazione in Inghilterra del mosaico di tipo fiorentino è stata intrapresa dall'iniziativa del signor Tennant. L'architetto concluse il suo discorso evidenziando l'importanza dell'ornamento nell'architettura, constatando la tetra immagine in molti casi degli edifici a lui contemporanei e affermando che gran parte dei fattori di bellezza degli antichi edifici era dovuta alla preponderanza di colore, ornamento, sculture e più in generale all'applicazione delle arti decorative. Sottolineò come l'arte del mosaico potesse costituire un elemento essenziale di decorazione di pavimenti, fregi, pilastri, dossali, scalinate caminetti, mobilia etc e che tali rivestimenti, fossero garanzia di durevolezza nel tempo. Nella pubblicazione sul discorso di Digby Wyatt tenuto nel *meeting* del 3 febbraio 1847, vengono riportate diverse illustrazioni concernenti sia varie tipologie musive realizzate storicamente, sia illustrazioni di pavimenti ispirati al mosaico tradizionale e realizzati tra gli anni '30 e '40 del XIX secolo dalla ditta di Minton (Tavv. 59-60).

Furono effettuati diversi tentativi ai fini di rispondere alle moderne esigenze architettoniche di riproduzione di pavimenti, che si ispirassero ai mosaici medievali della tipologia *Opus Alexandrinum*. Ditte come la Maw & Co., premiata all' nell'Esposizione Internazionale del 1862, fecero molti sforzi per ricreare gli antichi pavimenti in mosaico riproducendo attraverso i nuovi procedimenti scientifici e industriali, nuovi tipi di tessere senza imperfezioni.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Wyatt, Matthew Digby. *Specimens of Geometrical Mosaic Manufactured by Maw & Co, from Patterns Designed & Arranged by M. Architect*. Londra: 1862; cfr., *Specimens of encaustic tile pavements : manufactured by Maw and Co. of Benthall Works,*

#### 4. 2. LE DECORAZIONI MUSIVE NEL PALAZZO DI WESTMINSTER.

Anche se si crearono le premesse già in anni precedenti, fu soprattutto dal 1830 che il governo britannico si impegnò maggiormente nella promozione delle arti e delle manifatture ai fini dello sviluppo del commercio, dell'educazione e della crescita del buon gusto. Il principe Alberto e la sua cerchia decisero che la costruzione del nuovo Palazzo di Westminster, a causa della distruzione del precedente per un memorabile incendio del 1834, costituiva una opportunità ideale per incrementare la produzione e la reputazione artistica britannica attraverso anche una appropriata decorazione atta a rappresentare soggetti nazionali dell'orgoglio storico e dell'identità britannica.<sup>180</sup>

Nel settembre del 1841 il Primo Ministro Sir Robert Peel, sostenne l'iniziativa di costituire un comitato per il nuovo Palazzo di Westminster, volto alla promozione di uno stile nazionale, affinché l'edificio fosse non solamente il luogo di lavoro dei rappresentanti del governo ma anche un monumento nazionale.

In due mesi venne formato un comitato di ventidue personalità, membri del Parlamento, gentiluomini che avevano formato una commissione di Belle Arti e avevano come presidente il Principe Alberto. L'obiettivo della *Royal Commission of Fine Art* era quello di promuovere ed incoraggiare le Belle Arti e i dipinti murali nel Regno Unito attraverso la ricostruzione del palazzo del parlamento.<sup>181</sup> Il mezzo più significativo fu quello di organizzare una serie di concorsi di Belle Arti che corrisposero all'organizzazione di esposizioni tenute nella *Westminster Hall* durante gli anni 1843, 1844, 1845 e 1847. Sin dall'inizio ci furono

---

*Broseley, Shropshire : from patterns designed and arranged by Messrs. George Goldie, M.Digby Wyatt and H.B. Garling..* Londra: Maw and Co.,1862.

<sup>180</sup> Il Palazzo di Westminster, conosciuto anche come *Houses of Parliament*, è il palazzo di Londra in cui hanno sede le due camere del Parlamento del Regno Unito, la Camera dei Lord e la Camera dei comuni.

<sup>181</sup> Cave Thomas W. *Mural or Monumental Decoration, Its Aims and Methods.* [s.l.], [s.d],1869, p. 4; McLean J., "Prince Albert and the Fine Arts Commission", in *The Houses of Parliament. History Art and Architecture.* Londra: Merrell Publishers, 2000, p. 214.

tensioni nella commissione delle Belle Arti per ciò che concerneva le tecniche artistiche da utilizzare al fine della rappresentazione di soggetti storici, fu il caso della disquisizione se fosse più opportuno utilizzare l'antica tecnica dell'affresco riportandola così in auge o utilizzare la tecnica di rappresentazione figurativa ad olio.

Il nuovo Palazzo di Westminster venne costruito in un clima di grande interesse pubblico. Trascorsero molti anni prima che la nuda struttura fosse completata e l'interesse verso questo edificio cresceva grazie all'attività della Commissione reale delle Belle Arti, nel cui progetto decorativo erano coinvolti diversi artisti ed artigiani. Charles Barry era l'architetto che aveva disegnato l'edificio e che si occupava della sua realizzazione ma fu A. W. N. Pugin (1812-1852) che in qualità di assistente di Charles Barry fu responsabile della decorazione interna del palazzo, optando per uno stile decorativo neogotico.<sup>182</sup>

Pugin, ancor prima che compisse venti anni, aveva realizzato diversi progetti di chiese e cattedrali gotiche e disegni di mobili, come quelli che arredarono il castello reale di Windsor. Ritroviamo i principi dell'Oxford Movement alla base della posizione artistica e ideologica di A.W.N.Pugin il quale pubblicò nel 1836 *Contrast* e nel 1841 *The True Principle of Pointed or Christian Architecture*.<sup>183</sup>

Quando la collaborazione tra Barry e Pugin cominciò a farsi più frequente, quest'ultimo aveva già pubblicato dei saggi, godeva di una fama piuttosto riconosciuta, soprattutto per ciò che riguardava la sua conoscenza di architettura medievale ed arti decorative di quell'epoca.<sup>184</sup>Tra il 1844 ed il 1852, si definirono i ruoli dei due architetti per cui Pugin si occupò esclusivamente della parte decorativa del palazzo. Barry e Pugin venivano sollecitati dalla Commissione Reale

---

<sup>182</sup> Port Michael Harry. *The Houses of Parliament*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1976, p. 123.

<sup>183</sup> Brook Chris. *The Gothic Revival*, op. cit., p. 16.

<sup>184</sup> Già dai primi anni '40 del XIX secolo, Pugin aveva pubblicato tre saggi, oltre a un numero consistente di brevi trattati, che attestavano la sua alta qualificazione in merito all'epoca medievale. Si trattava dei saggi *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, *The Present State of Ecclesiastical Architecture in England* e *An Apology for the Revival of Christian Architecture*.

di Belle Arti di cui il Principe Alberto era il presidente, ad introdurre oltre a maestranze native locali, per l'incoraggiamento dell'arte britannica, nuovi materiali decorativi per la realizzazione dell'interno del palazzo di Westminster. Barry e Pugin perciò, andavano personalmente a visitare tali stabilimenti come nel caso della ditta di Minton a Stoke-on Trent per valutare personalmente la realizzazione del nuovo tipo di piastrelle che, come abbiamo visto attraverso la testimonianza di Digby Wyatt, era un processo lavorativo che traeva ispirazione dalla tipologia artistica musiva.<sup>185</sup>

La morte del Principe Consorte nel 1861 seguita a quella dell'architetto Charles Barry accelerò la dimissione della Commissione di Belle Arti ponendo fine ai progetti decorativi del nuovo palazzo di Westminster. In generale la morte del Principe Alberto segnò negli anni appena successivi una perdita irreparabile nel progetto di crescita del settore delle Belle Arti britanniche. Durante l'esecuzione dei lavori sia di costruzione dell'edificio che di decorazione, il Palazzo di Westminster riscuoteva un crescente interesse del pubblico. Intorno al 1848 il governo iniziò a restringere i fondi economici messi a disposizione per il completamento dell'edificio e pertanto venne organizzata una commissione con l'incarico di seguire e velocizzare i lavori.

Nel maggio del 1860 Sir Charles Barry morì, a quel tempo il nuovo Palazzo di Westminster appariva sostanzialmente completato. Il proseguimento dei lavori fu affidato al figlio di quest'ultimo, l'architetto Edward Middleton Barry (1830-1880) che assunse l'incarico sino al 1870. Edward Barry alla morte del padre, il quale aveva lasciato una serie di disegni progettuali sul completamento del palazzo, aveva già una reputazione riconosciuta come architetto. Come suo padre, egli sosteneva maggiormente costruzioni di ispirazione classica che non

---

<sup>185</sup> Per una documentazione più approfondita sul Palazzo di Westminster si veda anche cfr. Cooke, Robert. *The Palace of Westminster*. Londra: Burton Skira, 1987; Fell Bryan e MacKenzie K.R. *The Houses of Parliament: A Guide to the Palace of Westminster*. Londra: Her Majesty's Stationery Office, 1994; Jones, Christopher. *The Great Palace: The Story of Parliament*. Londra: British Broadcasting Corporation, 1983.

neogotica ed era professore di Architettura alla *Royal Academy*, dove raccomandava lo stile classico per gli edifici di tipo storico e monumentale come nel caso del palazzo di Westminster. L'intervento architettonico di Edward a Westminster riguardava perciò il completamento del palazzo e la decorazione di cospicue parti interne e fu fortunato in tale occasione a dover rendere conto delle sue iniziative a William Cowper, il quale era entusiasta di ogni progetto di arricchimento decorativo del palazzo.<sup>186</sup>

Sotto la direzione dell'architetto Edward Barry, il progetto di decorazione del palazzo di Westminster iniziò ad avere momenti di grossa difficoltà di esecuzione per l'ostilità governativa. Fu il caso soprattutto della *Central Hall*. Era l'epoca in cui Austen Henry Layard (1817-1894) divenne Ministro delle Belle Arti e Primo Committente dei lavori a Westminster durante gli anni 1868-1869. All'inizio del suo ruolo a Westminster, Layard volle sollecitare la decorazione della *Central Hall* o *Central Lobby*, sala che all'epoca appariva oscura e spoglia, le cui pareti erano parzialmente ricoperte da una carta da parati di cattiva qualità.

Lo schema decorativo riservato ai compartimenti degli archi era stato già stabilito prima che i lavori fossero affidati ad Edward Barry, come testimonia il settimo resoconto della Commissione di Belle Arti del 1847. In questo resoconto veniva sottoscritta l'intenzione di illustrare la rappresentazione dei quattro Santi Patroni della Gran Bretagna attraverso la tecnica dipinta probabilmente dell'affresco, che poi fu abbandonata a favore dell'illustrazione musiva.

Edward Barry infatti, per dare più luminosità alla sala e prevenire la sporcizia a favore di una maggiore igiene del luogo nonchè assicurare una uniformità di colore, suggerì di decorare le pareti con rivestimenti musivi, che meglio si adattavano a tale scopo. L'idea fu accolta con

---

<sup>186</sup> William Cowper (1811-1888) (successivamente Cowper-Temple) ebbe l'incarico di primo committente dei lavori al Palazzo di Westminster tra il 1860 ed il 1866. Cowper fu un appassionato d'arte, ed usò la sua posizione per incoraggiare lo sviluppo delle Belle Arti in Inghilterra.

entusiasmo da Layard il quale aveva già contribuito largamente alla crescita del capitale dell'imprenditore Antonio Salviati nel progetto di *revival* dell'arte musiva in smalti.<sup>187</sup> Barry stipulò un contratto con il figlio di Antonio Salviati per i pannelli del soffitto con temi che riguardavano i simboli della nazione (Tav. 61). Nel soffitto a capriate ci sono motivi decorativi come rose e stemmi araldici oltre a rappresentazioni floreali di tutte le varie tipologie esistenti nella natura della Gran Bretagna. La rosa è il fiore tipico dell'Inghilterra mentre il trifoglio è la tipica pianta dell'Irlanda. Il rivestimento musivo è caratterizzato dalle tonalità rosa rosso e verde su fondo dorato. Vi è rappresentato anche il fiore di cardo, tipico della Scozia.

Furono concordati inoltre pannelli di raffigurazioni musive disegnate da Albert Moore e dall'allora giovane Edward Poynter.<sup>188</sup> Poynter fu anche un ammiratore di Michelangelo durante tutta la sua vita come evidenziano le sue opere ed in questo caso anche la rappresentazione di San Giorgio nella *Central Lobby*.<sup>189</sup> L'esposizione dell'opera *Israel in Egypt* di Poynter alla Guildhall Art Gallery nel 1867 colpì il Primo Committente dei lavori a palazzo Westminster, fu così che Sir Henry Layard commissionò a Poynter il disegno di San Giorgio nel 1869.

L'opera si intitola *Saint George for England with Fortitude and Purity*. (Tavv. 62-63).

Il pannello musivo ha una forma che termina nella sua parte superiore ad arco acuto, seguendo la struttura architettonica

---

<sup>187</sup> All'epoca in cui E. Barry suggerì di adottare il mezzo di rivestimento musivo, il mosaico stava guadagnando popolarità in Inghilterra, tanto per la sua durezza che ben si confaceva alla conservazione delle opere d'arte nel contesto del duro clima inglese, quanto per l'identificazione del mosaico con la prima cristianità e all'alto Medio Evo.

<sup>188</sup> Hay, Malcom e Riding Jacqueline. *Art in Parliament. The Permanent Collection of the House of Commons*. Gran Bretagna: The palace of Westminster and Jarrold Publishing, 1996.

<sup>189</sup> Nel 1855 Edward Poynter studiava a Parigi e aveva come maestro l'artista svizzero Gleyr, presso il quale incostrò anche Whistler e Prinsep. Decisero di condividere uno studio insieme a George du Maurier. Fu durante quest'epoca che si sviluppò la grande passione di Poynter per il poeta Dante, per il musicista Hendel, e soprattutto per l'artista Michelangelo.



sovrastante. Al centro della composizione è raffigurato San Giorgio in atto di sconfiggere ed uccidere il drago. Appare vittorioso e con la sua armatura dorata, nell'atto di reggere con la mano sinistra lo scudo sul quale è raffigurata una croce rossa su sfondo bianco, mentre con l'altra mano regge la spada in atto di poggiarla sulla testa del drago sconfitto. Anche il piede sinistro è poggiato sul corpo del drago. Ai lati del santo sono raffigurate due allegorie, quella di sinistra rappresenta l'allegoria della Forza, ha i capelli raccolti in un panno bianco ed indossa una tunica azzurra e sulle spalle reca la pelliccia di un leone, simbolo della sua virtù. Con una mano regge un ramo mentre con l'altra sorregge una bandiera con una croce rossa su fondo bianco. L'altra figura, è l'allegoria della Castità: essa indossa una tunica bianca ed un mantello verde, ha nella mano destra l'elmo del santo mentre nella mano sinistra un ramo di giglio bianco, attributo della sua virtù. Sullo sfondo appaiono invece, oltre a due alberi ai lati del santo, elementi architettonici decorati con foglie d'acanto ed elaborazioni di fiori di loto. Anche le tre figure poggiano su un piedistallo e San Giorgio su quello più alto. Sotto il piede di San Giorgio, sul piedistallo, compaiono la firma di Salviati e la data di esecuzione del mosaico. La composizione è incorniciata da motivi fitomorfi ripetuti in tutto il bordo. Anche al di sotto del piedistallo vi sono delle decorazioni simboliche suddivise da foglie di acanto. Nel riquadro all'estrema sinistra sono raffigurati in uno scudo tre leoni mentre nello spazio accanto è rappresentata la rosa d'Inghilterra. Nello spazio centrale del riquadro in basso invece, in corrispondenza della figura del santo vi è la scritta: *St George for England*. Accanto appare ripetuto il motivo della rosa esattamente come l'altra già descritta, mentre l'ultimo riquadro a destra contiene la rappresentazione dello scudo bianco sul quale è disegnata una croce rossa.

Ci fu anche un altro rivestimento musivo decorativo all'interno della *Queen Robing Room*, si tratta del camino rivestito da decorazioni musive che compaiono dentro motivi scultorei a forma di archi (Tav. 64-65). In ognuno di questi, il rivestimento musivo è caratterizzato da una

decorazione in cui risaltano lettere di tipo gotico quali la V e la R a simboleggiare le iniziali della Regina Vittoria. Tali lettere appaiono sottostanti a motivi ripetuti di corone. Le lettere nere risaltano dallo sfondo dorato e il motivo di corone ripetute è impreziosito da pietre turchesi. Ai lati delle corone appaiono delle piccole rose che simboleggiano la dinastia Tudor. Nella parte sottostante alle corone è ripetuta la scritta in latino consistente in lettere dorate e scolpite che citano le seguenti parole: *DOMINE SALVAM FAT REINAM NOSTRAM VICTORIAM*. Sul lato sinistro del camino vi è raffigurato San Giorgio che sconfigge il drago mentre sul lato destro è rappresentato un angelo che sconfigge un mostro, credo si riferisca alla storia dell'Arcangelo Gabriele che caccia Lucifero dal regno celeste. Nelle due nicchie laterali inoltre appaiono sullo sfondo una decorazione musiva con motivi decorativi di rose tudor intrecciate. Le rose sono rosse, delineate da un consistente contorno nero.

Questi lavori furono commissionati senza l'approvazione parlamentare e suscitarono il risentimento di alcuni membri del Parlamento mentre altri addirittura non approvavano a priori la scelta di gusto suscitando un intervento negativo. Austen Layard ricevette un'ambasciata mentre era a Madrid con la quale gli veniva comunicato che il suo incarico nei riguardi del Palazzo di Westminster veniva sostituito da Acton Smee Ayrton (1816-1886), il quale si era distinto come Segretario del Tesoro per i suoi principi di restrizioni economiche ed anche in questo caso prese drastiche iniziative a sfavore di concessioni economiche per i lavori di decorazione del palazzo. La realizzazione dei mosaici ben presto fu messa sotto la sua giurisdizione. La raffigurazione musiva di San Giorgio di Poynter era stata completata ma decisamente criticata tanto che il drago fu paragonato a un maiale. Salviati non fu soddisfatto dell'esecuzione e alcune parti del mosaico furono trasformate. Ayrton decise di formare un comitato di artisti nel quale incluse anche Poynter raccomandando che la decorazione musiva venisse sospesa fino a che non si fossero risolti certi problemi. Ayrton si espresse in modo molto negativo rispetto

alla decorazione del palazzo con la tecnica artistica musiva paragonando le rappresentazioni musive a copie meccaniche di lavori artistici di altre persone e criticandone l'alto costo di produzione adducendo l'esempio che il cartone era costato 150 sterline mentre Salviati ne aveva chiesto 500 per la realizzazione dell'opera in mosaico. Secondo una affermazione di Edward Barry, Ayrton voleva evitare di affidare ogni altra commissione a Salviati, con tipi di proposte del tutto differenti.<sup>190</sup> Ayrton istigò Henry Cole a coinvolgere Colin Minton Campbell con il suo nuovo metodo di produrre dipinti murali più durevoli attraverso il processo di vetrificazione ceramica. Cooper Temple intervenne a favore della tecnica artistica musiva facendo osservare che tale tecnica era ad uno stato di applicazione ancora nascente ed era capace di grandi miglioramenti. La sua osservazione non fu tenuta in considerazione da Ayrton e la decorazione della Central Hall avente l'obbiettivo di rappresentare i santi patroni delle nazioni costituenti il Regno Unito fu portata a termine molti anni dopo. La raffigurazione di San Davide infatti, fu installata su disegno di Poynter solamente nel 1898 al costo di 927 sterline, quando il processo di rinascita e il successo dell'arte musiva in Inghilterra si erano già diffusi. Il pannello musivo raffigurante il patrono del Galles, San Davide (Tav. 66), fu anch'esso eseguito da Salviati nel 1898 su cartoni dell'ormai maturo Poynter. Come nel pannello rappresentante San Giorgio e come nei pannelli successivi rappresentanti rispettivamente Sant'Andrea e San Patrizio, la forma segue il contorno dell'arco acuto architettonico nel quale è collocato. La striscia del contorno è sempre adornata da elementi fitomorfi, in fattispecie palmette derivanti dai fiori di loto, tipici elementi decorativi di origine classica. Anche in questo caso il santo è rappresentato al centro della composizione, raffigurato nelle vesti di vescovo di Menevia, che fu patrono del Galles e circondato da due figure allegoriche.

Le realizzazioni musive successive di *St Andrew* e *St Patrick* (Tavv. 67-68) su disegno di Anning Bell furono effettuate solamente negli anni

---

<sup>190</sup> Port, M. H. "The Houses of Parliament", op. cit., p. 182.

tra il 1922 ed il 1924, grazie alla donazione di Sir William Raeburn e di Patrick Ford per il completamento dello schema decorativo della Central Lobby.<sup>191</sup> Anning Bell era un artista polivalente e designer, molto esperto nella tecnica di rappresentazione musiva, fu infatti coinvolto in un importante seminario istituito dalla Associazione Reale degli Architetti Britannici tenuta a Londra nel 1894, nel quale si analizzava il ruolo dell'arte Musiva in Inghilterra, il ruolo dell'affresco e del mosaico nelle decorazioni interne ed esterne dell'architettura e la contribuzione in questo settore dell'imprenditore Salviati.<sup>192</sup> Anning Bell ricevette molte commissioni di opere musive, tra cui quelle nella Westminster Cathedral. Bell cercò di approfondire le sue conoscenze sull'arte musiva con frequenti viaggi in Italia dove visitò i cicli musivi di Venezia, Ravenna Roma e della Sicilia.

Per il Palazzo di Westminster, Bell disegnò anche i cartoni per i mosaici della sala di Saint Stephen raffiguranti *King Edward the Confessor* e *King Edward III Commands the Rebuilding of St Stephen's Chapel*. I mosaici furono eseguiti da artigiani mosaicisti da lui addestrati.

Nel pannello rappresentante il patrono della Scozia, Sant'Andrea (Tav. 67), il santo è raffigurato al centro della composizione. È circondato da altri due santi e indossa una tunica bianca e azzurra ed un mantello color ocra a strisce orizzontali e verticali rosse. Con la mano sinistra afferra un bastone mentre il manto raffigurato sull'avambraccio destro credo si riferisca ad una rete, dato che gli attributi secondari consistono negli strumenti da pesca, essendo stato il santo un pescatore. Sullo sfondo è raffigurata la croce decussata, simbolo del suo martirio, di colore bianco con venature che alludono al legno. La croce è contornata da un bordo sottile rosso, nella parte superiore dello sfondo, in un tondo bianco con contorno rosso, sono raffigurate le lettere Alpha ed Omega che simboleggiano il principio e la

---

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Hay, Malcom e Riding Jacqueline. Art in Parliament. The Permanent Collection of the House of Commons, op. cit., p. 106.

fine. La composizione si distingue nettamente dalle precedenti disegnate da Poynter, le quali si caratterizzavano per la loro ispirazione michelangiolesca e per uno stile preraffaellita. Le rappresentazioni di Bell invece denotano la loro collocazione storica in un'epoca successiva rispetto a quelle di Poynter, oltre che ad una maggiore adesione alle caratteristiche intrinseche del valore materico delle tessere musive come in epoca bizantina, anche per la loro stilizzazione e semplificazione. La parte esclusivamente ornamentale, come ad esempio nel motivo vegetale all'estremità della composizione, ricorda solo vagamente le composizioni precedenti in cui apparivano anche foglie di acanto e di fiori di loto. Tale motivo sormonta due colonne marroni con capitelli dorati, oltre alle basi dorate. Ai piedi del santo appare la scritta che chiarifica il soggetto dell'opera rappresentata *Saint Andrew for Scotland* e ai lati di questa scritta è raffigurato un pesce sul lato sinistro mentre sul lato destro appare una corona dorata circondata da un nastro. Nella parte ulteriormente sottostante sono raffigurati i simboli della croce capovolta, al centro vi è raffigurato un fiore, credo tipico della scozia su uno sfondo a quadri bianchi e azzurri. Nel riquadro a destra invece, è raffigurato uno scudo dorato con al centro un leone di colore rosso. Il pannello raffigurante San Patrizio, (Tav. 68) è circondato dalla rappresentazione di due colonne con basi e capitelli dorati e riccamente decorati sovrastati da uno schema decorativo a nastri celtici che racchiudono trifogli mentre al centro in alto è raffigurata una corona. Sullo sfondo dorato risaltano le figure in primo piano di San Patrizio assieme a Santa Brigida e a San Columba di Iona, uno dei più importanti monaci irlandesi che introdussero il Cristianesimo in Scozia nell'Alto Medioevo, raffigurato con la barba lunga, entrambi i santi recano iscrizioni sopra le loro teste atte ad indicarli. Sullo sfondo in basso appaiono delle rocce e il mare, forse a simboleggiare il territorio irlandese. Ai piedi del santo appare la scritta in lettere capitali *Saint Patrick for Ireland*. Nella parte sottostante invece appaiono i simboli di questa nazione consistenti in uno scudo bianco con croce rossa e uno scudo all'interno con una mano sempre dello stesso colore. Lo scudo è

circondato da un nastro, nella parte centrale in basso è raffigurato un ramo di trifoglio bianco e verde su sfondo azzurro. La figura di San Patrizio è legata all'emblema nazionale irlandese quale il trifoglio in quanto si narra che attraverso di esso il santo avrebbe spiegato agli irlandesi il concetto cristiano della Trinità sfogliando le piccole foglie del trifoglio legate ad un unico stelo. Nella parte a destra è raffigurata una cetra dorata su sfondo azzurro circondata da un nastro bianco su sfondo rosso. Nella cappella reale di St Stephen, ci sono altri due mosaici disegnati dall'artista Anning Bell e collocati l'uno di fronte all'altro. Il mosaico collocato in direzione della Central Lobby rappresenta l'incoronazione di Edoardo il Confessore. St Stephens (Santo Stefano) è raffigurato al centro in atto benedire gli altri due personaggi e in alto e sullo sfondo appare un rigoglioso albero. Gli altri due personaggi in primo piano sono il re Stephens, rappresentato sul lato sinistro nei panni di un guerriero dell'Alto Medio Evo che regge una bandiera rossa con la croce bianca, mentre sull'altro lato è rappresentato inginocchiato al cospetto del re Stephens, Edoardo il Confessore.

Il mosaico di fronte rappresenta la scena di Edoardo il Confessore che ordina e dirige i lavori di costruzione del palazzo. Il re è raffigurato con una tunica rossa e bianca. Ai suoi lati, sono raffigurati ingegneri ed architetti inginocchiati con i loro progetti di costruzione. Sullo sfondo si distingue un trono a baldacchino di tipo gotico ornato da quadrati a motivo filigranato. Sempre sullo sfondo appare un operaio inginocchiato osservato dagli altri due compagni.

Tornando all'epoca di Edward Barry, l'intervento di Ayrton per le sorti del Palazzo di Westminster, determinò il ruolo sempre più marginale dell'architetto, il quale iniziò ad avere sempre più rifiuti alle sue proposte di cui poche furono eseguite. Le cose peggiorarono a tal punto che Edward Barry protestò per la sua nuova posizione facendo notare che la sua attività con il palazzo aveva legami molto profondi e lunghi nel tempo. Edward Barry rivendicava anche il contributo del suo

defunto padre e il dovere di rispettare la sua volontà, diversamente si sarebbero messi nell'oscurità i suoi meriti architettonici, la sua reputazione e quella del palazzo. Le proteste di Edward Barry che in seguito divennero di tipo legale, non furono accolte, al contrario incitarono la commissione a organizzare la dimissione dell'architetto avvenuta nel 1870 dopo 10 anni di servizio. Edward Barry fu una vittima delle tensioni tra l'azione governativa e l'autonomia di direzione dei lavori, tensioni che gli causò grosse frustrazioni. Il licenziamento di Edward Barry segnò la fine del proseguimento dei lavori al palazzo di Westminster i quali per essere completati, necessitarono di molti anni, come nel caso dei mosaici più recenti nella Central Lobby o nella cappella reale di St Stephen.

Dunque la decorazione del Palazzo di Westminster costituì un esempio di riferimento per lo sviluppo delle arti decorative in Inghilterra, e perciò dell'arte musiva, anche se in un periodo di tempo piuttosto ampio. Nel caso dei mosaici del palazzo, abbiamo visto che all'epoca della loro realizzazione, soprattutto nel caso delle decorazioni posteriori, la diffusione dell'arte musiva era già in una fase molto avanzata.





CAPITOLO 5  
L'ARTE MUSIVA TRA ITALIA E INGHILTERRA NEL XIX  
SECOLO



## 5. 1. INFLUENZE ARTISTICHE VENEZIANE NELLA CULTURA INGLESE: L'ATTIVITÀ IMPRENDITORIALE DI ANTONIO SALVIATI ED I RESTAURI MUSIVI NELLA BASILICA DI SAN MARCO.

La decadenza della tradizione musiva veneziana aveva dato segni evidenti sin dal XVII secolo: la peste del 1630 aveva colpito molte persone ed arrestato molte attività fiorenti e le condizioni politiche della Repubblica, ormai in fase discendente, danneggiarono lo svolgersi di molte iniziative. Il decadimento si accentuò nel XVIII secolo, periodo in cui le vicende politiche dell'antica Repubblica volgevano al declino. Il 12 maggio 1797 cadde la Repubblica veneziana e si estinsero anche le antiche e famose corporazioni delle arti. Anche l'arte del mosaico entrò perciò in pieno decadimento, da diversi anni non si ottenevano più gli smalti di vetro necessari per l'esecuzione di opere nuove e nemmeno quelli necessari per gli interventi di restauro. Gli antichi maestri mosaicisti erano scomparsi e con essi anche il segreto del loro lavoro che per un certo periodo nessuno fu più capace di ritrovare.<sup>193</sup>

L'arte del Mosaico era strettamente legata con quella del vetro, era necessaria l'opera sapiente dei vetrai per la preparazione degli smalti.

A causa della inarrestabile carenza di artisti locali nel settore musivo, furono chiamati artisti da altri luoghi come il mosaicista romano Leopoldo dal Pozzo il quale eseguì numerosissimi restauri dal 1715 fino al 1745, anno della sua morte. Dopo il decesso di quest'ultimo, iniziò la fase di massimo declino di questo settore artistico. Non c'erano più mosaicisti locali in grado di portare avanti la decorazione musiva e i restauri della Basilica, che diventavano sempre più necessari. Dal Pozzo, durante la sua lunga carriera, non aveva formato neanche un discepolo in grado di continuare l'antica tradizione. La Repubblica si vide perciò costretta a riprendere le sue trattative con la città di Roma, e a giudicare dalla testimonianza del fabbricere della Basilica Pietro Saccardo alla fine dell'Ottocento, la ricerca venne

---

<sup>193</sup> Barovier Mentasti, Rosa. *Il vetro veneziano*. Firenze: Electa, 1982, p. 55.

incoraggiata anche in altre città italiane che vantavano atelier musivi, come Napoli, Firenze e Messina. A tali fini fu emanato un editto al quale si presentarono diversi mosaicisti, ma fu scelto solamente il mosaicista romano Pietro Monaco che realizzò un solo mosaico dato che non soddisfece con successo le aspettative dei committenti. Fu sostituito da un certo Giacomo Monaco, probabilmente suo parente, il quale effettuò più restauri situati a ridosso delle porte della Basilica e nella cappella della Madonna dei Mascoli.<sup>194</sup> Anche quest'ultimo mosaicista fu giudicato incapace di portare avanti i lavori di decorazione e restauro della Basilica, e continuava la grande difficoltà di trovare maestranze locali in grado di adempiere a tale incarico, mentre Roma all'epoca contava oltre allo studio Pontificio, più ateliers particolari di mosaico. Anche il laboratorio milanese Giacomo Raffaelli vantava anche alcuni apprendisti veneziani, costretti a formarsi in altri luoghi della penisola a causa della scomparsa dell'antica e prestigiosa scuola musiva nella loro città. Fu proprio da questo laboratorio che venne selezionato come mosaicista per la basilica di San Marco l'artista di origine veneziana Nicolò Pizzamano, il quale ritornò nel 1815 a Venezia per adempiere a quest'incarico. A lui si affiancò il romano Liborio Salandri, il quale a causa della carenza di materiale musivo e all'imperfezione delle tessere vitree, fu costretto ad adoperare materiali inappropriati a base di terra cotta colorata proveniente dalla ditta Fontebasso di Treviso.<sup>195</sup>

Dopo poco tempo anche il veneziano Giovanni Moro, proveniente dal laboratorio milanese, entrò come mosaicista nel 1822 nella basilica di San Marco, ed in breve tempo ebbe l'esclusività dei restauri musivi all'interno della Basilica, dove continuò ad essere attivo fino al 1858. La fase di restauro e rivestimento musivo ad opera di Moro, segnò un altro periodo buio nella storia della Basilica e più in generale nella

---

<sup>194</sup> Saccardo, Pietro. *Les Mosaiques de la Basilique de St Marc à Venise*, op. cit., pp. 73-74.

<sup>195</sup> Comitato Mosaicisti Veneziani. *La rinascita del mosaico a Venezia*, Federazione Fascista Autonoma degli Artigiani d'Italia. Venezia: Istituto Veneto per il Lavoro, 1931, p. 14.

storia dell'arte musiva veneziana a causa dei suoi invasivi interventi di restauro.<sup>196</sup>

La carriera di Giovanni Moro fu molto intensa, egli lavorò come mosaicista e soprattutto come restauratore di cicli musivi di numerosi ed importanti edifici ecclesiastici della Lombardia e del Veneto, che vennero alterati in modo irreversibile, al punto che oggi sfortunatamente abbiamo solo la versione del suo rifacimento. Oltre a lavorare nella Basilica di San Marco, Moro chiese dei periodi di pausa per essere impiegato al restauro dei mosaici di molte altre chiese, come nell'abside principale della chiesa di Sant'Ambrogio di Milano dove lavorò a partire dal 1843. Nel 1846 "restaurò" i mosaici della chiesa di San Michele in Afriscico di Ravenna che oggi si trovano a Berlino in quanto il mosaicista li staccò dal luogo originale e con l'accordo del governo prussiano li inviò a Berlino tra il 1850 ed il 1851. L'intero rivestimento musivo dell'abside oggi si trova nel Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. Moro effettuò "restauri" musivi nella chiesa di Santa Maria Assunta di Torcello, nella chiesa di San Giusto di Trieste e in San Vittore in Ciel d'Oro situata all'interno del complesso di Sant'Ambrogio.

In tutti i suoi restauri Moro effettuò degli abusi; era l'epoca in cui la filosofia del restauro era ancora legata al processo di totale rifacimento rispetto a quello di conservazione. Moro era certamente un artigiano mosaicista di vecchio stampo, dato che proveniva dalla scuola milanese di Raffaelli che a sua volta derivava dalla tradizione dello Studio del Mosaico Vaticano.

---

<sup>196</sup> Sull'attività di restauro di Giovanni Moro, cfr. Andreescu-Treadgold, Irina. "I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Afriscico: lo studio filologico", in *Atti del convegno La diaspora dell'arcangelo San Michele in Afriscico e l'età giustiniana*, Giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini a Ravenna, Sala dei mosaici, 21-22 aprile 2005, (a cura di Linda Kniffitz e Claudio Spadoni). Milano: Silvana Editoriale, 2007, pp. 113-141; Andreescu-Treadgold, Irina. "Prolegomeni to a Biography of Giovanni Moro, Venetian Mosaicist-restorer of the Nineteenth Century", in *Atti del VI colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2000, pp. 9-10.

La posizione professionale di Moro durante gli anni '50 dell'Ottocento era tenuta in alta considerazione, sia perchè, escludendo Roma e la Scuola Vaticana, vi erano pochi mosaicisti nel resto della penisola, sia per l'accettazione del suo metodo restaurativo, dato che, come abbiamo visto, non si era ancora affermata la filosofia del restauro di tipo conservativo. Sicuro del suo successo, Moro propose nel 1857 la fondazione di una scuola di mosaicisti decoratori sotto la sua guida.

Pietro Saccardo, in un resoconto pubblicato nel 1865, afferma che lo stesso Moro fabbricava paste vitree per la formazione di tessere musive, il che fa capire senza dubbio lo stato di declino nel quale vertevano le produzioni vitree di tessere musive prodotte nelle fornaci, quasi del tutto estinte a quel tempo. In tale situazione, si intuisce la povertà di materiale che utilizzava Moro a scapito della qualità del restauro.

Ma a partire dallo stesso 1858 la reputazione del mosaicista iniziò a comprometersi, infatti, tra marzo e aprile di quell'anno fu interrogato dalla polizia veneziana in quanto accusato da due collaboratori di aver falsato alcuni restauri nella basilica di San Marco e nella chiesa di Torcello. Poco dopo fu accusato anche da uno dei suoi migliori allievi, il mosaicista veneziano Antonio Gazzetta, di svolgere gli stessi errori nel restauro della Cappella di San Vittore. Questi episodi indussero l'amministratore del complesso di Sant'Ambrogio, il Reverendo Francesco Maria Rossi, ad impiegare al suo posto nel 1864 il mosaicista Camillo Agazzi.<sup>197</sup>

Le accuse nei confronti di Moro furono di diverso tipo e compromisero la sua carriera a cominciare dal suo licenziamento presso la basilica di San Marco. La carriera di Giovanni Moro non fu totalmente conclusa, infatti fu reimpiegato a lavorare per conto dell'imprenditore vicentino Antonio Salviati, il quale nell'ottobre del 1867 ottenne un contratto esclusivo per il restauro dei mosaici della Basilica di San Marco per la durata di 15 anni. Il contratto di Salviati prevedeva che Moro sarebbe stato un membro della squadra di

---

<sup>197</sup> Andreescu-Treagold, Irina. *Moro Salviati and the Mosaics of Sant'Ambrogio in Milan*. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p 200.

mosaicisti e che avrebbe fornito i suoi cartoni e schizzi per la volta dell'Apocalisse realizzati durante il suo precedente impiego per la Basilica. Moro continuò a lavorare nella squadra del Salvati sino alla sua morte avvenuta nel 1874 e questa fase della sua vita è totalmente non documentata.

Dopo il licenziamento di Moro, inizia una nuova fase nella storia dei restauri della basilica di San Marco, come dell'arte musiva a Venezia, anche se la concezione del restauro del Moro, basata sul metodo indiscriminato di distruggere i mosaici preesistenti per rifarli totalmente, fu operante fino al 1878.<sup>198</sup>

Già dal XVIII secolo Venezia assunse un interesse di rilievo storico-artistico sempre maggiore dovuto anzitutto al soggiorno di viaggiatori stranieri. Più in generale, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, l'Italia ebbe un ruolo determinante nel contesto della cultura figurativa europea e costituì un terreno fertile di sperimentazioni estetiche e teoriche ad opera d'intellettuali ed artisti, provenienti tanto da paesi europei che dall'area nord-americana. In questo contesto furono determinanti i *Grand Tour* effettuati da stranieri nelle maggiori città della penisola, come parte essenziale della loro formazione d'intellettuali, artisti, uomini di cultura etc. A partire dalla seconda metà del Settecento, diversi elementi della penisola italiana, come i suoi luoghi naturali, le nuove scoperte archeologiche ed il patrimonio artistico in generale, determinarono un forte richiamo. L'intera penisola italiana costituiva del resto fino alla fine del Settecento un "museo all'aria aperta" prima delle invasioni e delle deportazioni napoleoniche, delle soppressioni religiose e delle trafugazioni di opere d'arte che avvennero in molti casi durante l'Ottocento. I viaggiatori stranieri si recavano soprattutto nelle città di maggiore ricchezza artistica a cominciare da Venezia, Firenze, Napoli, le città vesuviane e la Sicilia e, ovviamente, Roma. Il mito di Roma città eterna cresceva, ed essa acquistava sempre più un ruolo di rinnovata centralità nell'ambito del cosmopolitismo internazionale. Intellettuali, storici ed artisti

---

<sup>198</sup> Saccardo, Pietro. *Les Mosaiques de la Basilique de St Marc à Venise*, op. cit., pp. 73-74.

stranieri, dopo aver effettuato un'analisi attenta del patrimonio artistico visitato in Italia, una volta tornati in patria sviluppavano i loro ideali e le loro creazioni artistiche in base a quello che avevano appreso nel contesto italiano, ribadendo pertanto quel rapporto di scambi che ha sempre legato l'Italia all'Europa. In questi centri italiani perciò si formarono delle vere colonie di appassionati, artisti e intellettuali i quali trascorrevano in più occasioni lunghissimi soggiorni.<sup>199</sup>

I reperti artistici che riemergevano grazie alle scoperte archeologiche, incisero profondamente sulla mentalità collettiva e sugli aspetti del costume e della moda, e in questo contesto le arti decorative, di cui emergevano tantissimi splendidi esempi durante le campagne di scavo archeologico, vennero gradualmente riscattandosi dal tradizionale ruolo subalterno nei confronti delle arti maggiori e più in generale, si cominciarono a riscattare tutti i periodi storici di produzione delle arti decorative.

In questo clima si favorirono tutta una serie di contatti e di scambi che furono determinanti nello sviluppo di nuove esperienze artistiche e nella riscoperta e nel *revival* di antiche tradizioni di arti applicate e decorative, anticamente molto in voga come l'arte del mosaico.

La chiesa di San Marco a Venezia, dopo il declino politico ed economico della fine del '700, veniva acquistando sempre maggiore importanza come immagine di spettacolo, di meraviglia e di racconto, diventava oggetto di studio e di ricerca di valori d'arte e di conoscenza in genere, che la portavano ad essere al centro dell'attenzione della cultura neoromantica, la quale trovava in Venezia l'ambiente fra i più idonei ad esprimersi.

In questo contesto si inserisce la grande figura del critico John Ruskin, il quale ebbe un'influenza determinante nel trasmettere nella cultura inglese a lui contemporanea l'interesse e la conoscenza del patrimonio storico-artistico veneziano e quindi, anche della sua tradizione musiva.

---

<sup>199</sup> Petit Radet, Philippe. *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de Italie en 1811 et 1812 par P. Petit Radet*. Parigi: 1815, pp. 463-364.



Attraverso le testimonianze storiche di Venezia, della sua architettura, dei suoi marmi policromi e dei suoi mosaici, Ruskin rivendica l'ornamento come esigenza dell'immaginazione e come testimonianza di libertà rispetto al macchinismo industriale dell'epoca moderna.<sup>200</sup>

Ruskin visitò Venezia per la prima volta nel 1835; la città costituiva una tappa obbligata per i romantici per la sua tradizione artistica medievale così cara alla mentalità romantica. Alla città erano devoti anche poeti come Byron e Rogers. Il *neogothic revival*, dopo l'avviato processo di industrializzazione inglese, considerava la struttura sociale del Medioevo un modello per la riforma della società del tempo e i monumenti di Venezia rappresentavano probabilmente il massimo esempio di quell'epoca idealizzata.

Già durante la sua prima visita, Ruskin realizzò numerosi schizzi di ambienti veneziani e dettagli architettonico-figurativi in cui si sforzò di ritrarre nel miglior modo possibile il cromatismo ornamentale di ciò che osservava.<sup>201</sup>

I colori dei monumenti di Venezia attrassero subito la sensibilità del giovane Ruskin che ne riempì intere pagine di scrittura descrivendone la ricchezza coloristica delle pietre e la policromia delle raffigurazioni musive. Il nome stesso con il quale intitola il suo saggio, *The Stones of Venice* è indicativo.

*The Stones of Venice* (1851-1853) rappresenta uno tra i contributi più importanti alla conoscenza dell'architettura e degli ambienti veneziani.

L'introduzione di Ruskin a questo saggio, costituisce una grande testimonianza dell'interesse della cultura inglese verso l'arte veneziana, specialmente nella descrizione del suo sentimento nell'osservare la ricchezza cromatica dell'antica Basilica, di cui riporto qualche frase [...] *a multitude of pillars and white domes, clustered into a long low pyramid of coloured light; a treasure-heap, it seems partly of gold and partly of*

---

<sup>200</sup> Bologna, Ferdinando. *Dalle Arti minori all'industrial design*, op. cit., p. 75.

<sup>201</sup> Unrau, John. *Ruskin and St Mark's*. Londra: Thames and Hudson, 1984, p. 14.

*opal and mother-of-pearl, hollowed beneath into five great vaulted porches, ceiled with fire mosaics, and beset with sculpture of alabaster, clear as amber and delicate as ivory.*<sup>202</sup>

John Ruskin del resto attribuì un valore mistico e religioso alla componente geologica e cromatica dei materiali di cui erano composti e rivestiti i monumenti artistici e nel caso specifico di Venezia attribuì un grande valore ai rivestimenti musivi della Basilica. Non a caso Ruskin fu un importante membro della Società Geologica di Londra, oltre ad essere uno dei maggiori esponenti del movimento ideologico conosciuto con il nome di Oxford Movement, che per i suoi principi attribuì grande valore al mezzo decorativo e cromatico come rappresentazione spirituale in senso religioso. Non a caso Ruskin fu socio onorario del Collegio della Chiesa di Cristo ad Oxford, socio onorario del Collegio del Corpus Christi ad Oxford, Professore di Belle Arti nell'Università di Oxford, socio onorario della Società dei pittori acquarellisti di Londra, etc.

Sin dai suoi schizzi durante la sua prima visita a Venezia, dichiarò di aver copiato scrupolosamente quei marmi, vena per vena, in virtù del suo amore per la geologia e mise in risalto inoltre che nella piccola guida in atto di preparazione, aveva intenzione di illustrare dettagliatamente la facciata della Basilica.

Ruskin considerava il suo pellegrinaggio in Italia indispensabile per arricchire le sue conoscenze artistiche in Inghilterra. Egli aveva un pensiero critico nei confronti dell'economia liberale inglese e veniva acquistando questa consapevolezza proprio attraverso lo studio della storia e delle istituzioni delle città italiane, particolarmente quelle di Venezia e di Firenze. *The Stones of Venice* (1853) dimostrava quella totale adesione a Venezia attraverso l'analisi dei contenuti delle maggiori opere architettoniche del suo lontano passato, che riassumevano a suo giudizio i più elevati valori di sentimento religioso, di ordine sociale, di buon governo, e di amore per la verità e la gioia della bellezza.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>203</sup> Ruskin, John. *"Le pietre di Venezia"*, a cura di John D. Rosemberg, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990.

L'amore di Ruskin verso la natura ed in particolare verso la natura geologica lo induceva ad apprezzare i valori materici dell'architettura e con essi esaltava le qualità coloristiche e di luce, oltre che fisiche, dei marmi e delle pietre che tanto concorrono alla formazione dei particolari architettonici. A ciò si aggiungeva l'interesse legato alle implicazioni sociali dell'organizzazione del lavoro connesse alla creatività artistica. Ruskin era fermamente convinto che la bellezza dell'architettura veneziana influenzasse fortemente la felicità e la fantasia dell'operaio che aveva concorso a produrla. Ruskin manifestava il principio della difesa dei valori d'arte contro il prevalere della logica del progresso tecnico fine a se stesso e da questa affermazione traspare chiaramente la sua opposizione alla società industriale dell'epoca che induceva alla negazione dell'arte e all'annullamento del mito dell'artigiano autosufficiente, e infine spogliava le classi povere di tutto il loro patrimonio culturale. Ruskin visitò Venezia successivamente nel 1841 e nel 1845. Già a quell'epoca ebbe modo di constatare lo stato dei primi deturpanti restauri della Basilica di cui fu profondamente amareggiato e successivamente nel 1849 e nel 1850 approfondì le sue analisi sulla basilica di San Marco. Lo stato di conservazione dei mosaici della Basilica e dei dannosi rifacimenti di restauro, destarono in lui il desiderio di intervenire nella denuncia di tale situazione. Durante la sua lontananza da Venezia iniziò a divulgare le sue conoscenze sulla storia del capoluogo veneto, sull'arte bizantina, sulla sua architettura e sui dettagli riguardanti le sfumature coloristiche dei marmi. Tutte queste osservazioni furono raccolte nel saggio *History of Christian Art*, che pubblicò nel 1847. Nel saggio *The Seven Lamps of Architecture*, scritto e illustrato tra il novembre 1848 e l'aprile 1849, Ruskin fa una descrizione dettagliata dell'ornamento scultoreo di San Marco confrontandolo con forme naturalistiche come nubi, montagne, alberi etc. insistendo sulla diffusione della luce creata dagli ornamenti bizantini, ed esaltando l'irregolarità dei disegni medievali. Nel *Seven Lamps of Architecture* iniziò a parlare della facciata composta sia nella parte inferiore che superiore da una serie di archi che racchiudevano

pareti piene di decorazioni musive, affermò inoltre che *the west front of St Mark's is in its proportions, as a piece of rich and fantastic colour, as lovely a dream as ever filled human imagination*[...]

Ruskin tornò a Venezia dopo un'assenza di 17 anni nel 1869, successivamente nel 1870 e nel 1872; il progetto di una nuova edizione del *The Stones of Venice* che includesse nuovi disegni lo fece ritornare nel settembre del 1876. Nel gennaio 1877 intraprese un nuovo lavoro su Venezia intitolato *St. Mark's Rest* pubblicato in tre parti, la prima nel 1877 la seconda nel 1878 e la terza nel 1884. In *St. Mark's Rest*, oltre ad analizzare parzialmente lo schema iconografico dei mosaici veneziani, approfondisce i simboli dell'arte veneziana non solo dal punto di vista iconografico ma, a suo parere, sul loro potere e significato mistico. Ruskin vedeva nei mosaici medievali di San Marco i simboli di uno schema che definiva l'intero edificio come una ampia icona, atta a rappresentare il visibile tempio dell'invisibile chiesa di Dio. Attraverso l'analisi di quei simboli e dei mosaici Ruskin aveva provato a penetrare nei sentimenti evocati nei credenti medievali: *the great mosaics of the twelfth and thirteenth centuries covered the walls and roof... with inevitable lustre; they could not be ignored or escaped from; their size rendered them majestic, their distance mysterious, their colour attractive [...] They did not pass into confused or inferior decorations worship; vast shadowings forth of scenes to whose realization he looked forward, or spirits whose presence he invoked*[...]. Dichiarava che *'the religion of Venice is virtually now my own'* nella corrispondenza con l'amico Charles Eliot Norton nel 1877 e aggiungeva *...catholic theology of the purest, lasting at all events down to the thirteenth century; or as long as the Byzantines had influence*[...].<sup>204</sup>

Nel maggio 1877, studiando i mosaici della parte est della Basilica, Ruskin affermava che [...] *I alone up there, and the message by the world of the old mosaicist given me...* Ruskin sentiva di aver ricevuto una profonda rivelazione... *the decorative power of the colour in these figures, chiefly blue, purple, and white, on gold, is entirely*

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 173.

*admirable*....Con queste parole, esaltava i simboli mistici al di sotto della cupola.<sup>205</sup>

Queste affermazioni si spiegano anche in virtù del determinarsi dei presupposti stilistici e ideologici della corrente simbolista perciò i mosaici acquistavano più valore nel gusto storico artistico della società. Ruskin voleva mettere in risalto l'intenso simbolismo che esprimevano questi mosaici bizantini. Del resto la trasmissione della spiritualità greca attraverso Bisanzio era già stata toccata da Ruskin durante una lettura del 1874, in cui mise in risalto la sua percezione della continuità spirituale tra l'antica Grecia e la Venezia bizantina espressa nel ciclo musivo di San Marco. Secondo Ruskin quei mosaici illustravano la spiritualità della migliore arte bizantina, rappresentata ad esempio nei volti ieratici delle figure le quali rappresentavano presenze spirituali senza tempo. [...] *Bizantine religious art abolishes alla clear distinction between the world of reality and the world of appearance* [...].

Le pubblicazioni di Ruskin e la sua prestigiosa posizione sociale nella società inglese contribuirono moltissimo alla diffusione dei suoi principi ideologici e del suo interesse rispetto all'arte veneziana e in particolare all'arte musiva.

In questo clima ci furono altri intellettuali stranieri, soprattutto inglesi che, oltre ad appassionarsi di arte italiana, si interessarono notevolmente alla tradizione storica del mosaico in Italia e in fattispecie di Venezia soggiornandovi lungamente. Sempre in questo clima si crearono diverse relazioni fra amatori, artisti ed intellettuali inglesi con artisti, intellettuali, committenti, imprenditori e personalità locali di Venezia, contribuendo così a diffondere il *revival* dell'arte veneziana e della sua prestigiosa ed antica tradizione musiva. Un esempio fu costituito dalla relazione fra l'avvocato vicentino Antonio Salviati, il quale lasciò l'avvocatura per dedicarsi alla quasi scomparsa produzione di arte musiva e Sir Austen Henry Layard, (del quale ho già parlato) che durante i suoi periodi di riposo dall'attività diplomatica amava trascorrere il suo tempo a Venezia dove possedeva un palazzo sul Canal

---

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 176.

Grande, Palazzo Cappello, a S. Polo, nel quale raccolse una preziosa collezione di dipinti, soprattutto veneziani e rinascimentali che donò alla sua morte alla National Gallery di Londra.

Ciò che determinò soprattutto la fortuna imprenditoriale di Salviati a livello internazionale, fu dovuto specialmente alle relazioni di questi con committenti inglesi, e all'inizio in particolare con Sir Austen Henry Layard, i quali fondarono una società a Londra con Salviati fornendogli il necessario finanziamento. Layard era anche uno studioso di arte orientale ed appassionato di arte vetraria ed è possibile che anch'egli abbia influenzato Salviati nell'iniziativa di far rifiorire questo antico settore artistico.

La presenza di Antonio Salviati (1816-1890) a Murano e a Venezia fu fondamentale per la rinascita dell'arte musiva e vetraria, sia per le sue capacità organizzative che per il suo talento nel destreggiarsi intelligentemente tra le pubbliche relazioni, comprendendo di volta in volta le esigenze del mercato.

L'attività imprenditoriale di Salviati coincide non solamente con la rinascita dell'arte musiva e dell'industria vetraria ma anche con una più generale rinascita industriale nella Laguna Veneta.

Alla metà del secolo XIX, Venezia, ancora soggetta alla dominazione austriaca, aveva intensificato i suoi rapporti con la terraferma mediante il nuovo ponte lagunare e attraverso la nuova linea ferroviaria. In diverse zone della città andavano intensificandosi varie produzioni artistico- industriali sulla base della restaurazione di antiche tradizioni artistiche come la tecnica musiva e quella vetraria. In quest'ambito ci furono alcune persone coinvolte in questo tentativo. In una pubblicazione del 1931 ad opera del Comitato dei Mosaicisti Veneziani, vengono citati i nomi di persone coinvolte in quest'attività di rinascita, come un certo Barbaria durante l'anno 1817, di Salmistro Moravia e Compagni nel 1818, e di un certo Lazzari nel 1823. Durante questi primi tentativi, trassero profitto gli Zanetti di Murano, i quali ricevettero una medaglia per gli smalti d'oro e d'argento da parte dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, ma la mancanza di mezzi

ed altre difficoltà impedirono loro di continuare gli esperimenti volti a raggiungere la qualità di cui necessitavano gli smalti. Nel frattempo si susseguirono ulteriori tentativi in questo settore da parte di G. Battista Franchini, e di Angelo e Giovanni Giacomuzzi, i quali furono comunque insufficienti a garantire una certa perfezione nella continuazione della fabbricazione degli smalti. Fu solamente nel 1840 che i muranesi Lorenzo Radi e Francesco Torcellan riuscirono a raggiungere lo scopo creando dei materiali giudicati adatti per i più urgenti interventi di restauro nella basilica di San Marco. Entrambi ebbero forti consensi ed incoraggiamenti e furono premiati dall'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.<sup>206</sup> La perfezione delle paste vitree, degli smalti d'oro e d'argento e colorati che si fabbricavano da Lorenzo Radi indussero i membri dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti ad assegnare a questi e a Francesco Torcellan nel 1840 la prima corona per lo smalto detto a *fondo d'oro*; e nel 1856 la medaglia d'argento per composizione di una *pasta vitrea imitante parecchie agate*.

A causa della morte di Francesco Torcellan, Lorenzo Radi continuò da solo nell'opera di perfezionamento di questo settore, migliorando la composizione dei materiali d'oro e d'argento e ottenendo anche una gamma vastissima di smalti colorati, che andava incontro alle esigenze dei mosaicisti.<sup>207</sup>

L'avvocato Salviati (1816-1890) che da Vicenza si era trasferito a Venezia, ben presto si accorse della perfezione dei prodotti del Radi e pensò di allargarne il commercio. Decise perciò di mettersi in società con quest'ultimo e abbandonando la professione di avvocato si dedicò completamente alla nuova impresa, specializzata in smalti da mosaico alla quale fu dato il nome di *Salviati di Bartolomeo*.<sup>208</sup> L'attività del Salviati si inserisce nella storia dell'arte musiva come anche nella storia

---

<sup>206</sup> Comitato Mosaicisti Veneziani. *La rinascita del mosaico a Venezia*, op. cit., p. 12.

<sup>207</sup> Lorenzo Radi fu attivo dal 1840 fino al 1872.

<sup>208</sup> Nel corso della sua attività, Antonio Salviati creò molte ditte ed entrò in società con diverse persone, essendo imprenditore non soltanto di produzioni musive ma anche vetrarie. Tali circostanze causarono diverse volte il cambiamento di nomi nella storia delle ditte di Salviati, determinando una certa confusione non solamente nelle fonti dell'epoca, ma anche nelle pubblicazioni contemporanee nelle quali viene analizzata la figura storica e l'attività di questo personaggio.

dell'arte vetraria di Venezia proprio in un momento di crisi e di trapasso verso le tecniche moderne, che caratterizzarono anche in questi antichi settori le attività del primo Ottocento.<sup>209</sup>

Secondo le fonti dell'epoca, Lorenzo Radi si specializzò nel riprodurre tessere musive a fondo d'oro e d'argento tramite un complicato processo di fabbricazione e di taglio delle tessere, che riusciva a riprodurre la stessa qualità dello smalto d'oro e d'argento prodotto nel medioevo. Secondo le fonti dell'epoca, gli smalti del Radi si distinguevano per la loro lucentezza imitando i marmi e le pietre preziose. La calcedonia era di una perfezione non raggiunta da nessuno degli antichi vetrai. Il Radi si occupava di mosaici monumentali e di tarsie, componeva smalti nelle più delicate ed impercettibili gradazioni. La Commissione dei membri dell'Accademia visitò il nuovo stabilimento di Salviati e di Radi riportandone un'idea molto favorevole. Anche per quanto riguarda i disegni realizzati nello stabilimento Salviati la commissione li trovò di ottimo gusto e artisticamente ben eseguiti.

Secondo la descrizione del contemporaneo Cecchetti, il Radi *superò gli antichi con una nuova applicazione della pellicola vitrea a laminette d'oro lavorate a traforo, a disegni di lettere e d'ornamenti [...]* *Industria nuova per Venezia fatta risorgere dal Salviati dopo lo splendido passato ch'ebbe sotto l'Impero romano è l'applicazione degli smalti connessi in tarsie alle pareti e ai pavimenti di aule principesche. Non si può immaginare di leggieri quanto magnifiche riescano quelle opere di tarsia che per la vivacità di colori, la lucentezza, gl'immaginosi disegni composti dallo Stampetta, e la durata, vincono la prova sui dipinti a fresco ed a olio che non sieno opera di maestro pennello. In quelle tarsie o accoppiata a lavori d'argento cesellato, o di filigrana, è di bellissimo effetto la calcedonia pur applicata in uno alle tarsie per fregio di ricche soglie contornate di smalto nero e di ebano [...].*<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Barovier Mentasti, Rosa. *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano* (catalogo della mostra del Museo Civico di Palazzo Chiericati, Vicenza, 27 febbraio-25 aprile 1982). Vicenza: [s.n.] 1982.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 12.



La perfezione raggiunta dal Radi e l'intraprendenza del Salviati conquistarono il giudizio favorevole della Commissione del Consiglio dell'Accademia delle Belle Arti e delle committenze straniere. L'Inghilterra infatti nominò Radi e Salviati membri titolari della *Società Commemorativa* delle Esposizioni nazionali ed universali di Londra donandogli la medaglia di prima classe.<sup>211</sup> Salviati racconta in una delle sue presentazioni per l'Esposizione Universale del 1867 che fu ispirato a dedicarsi alla produzione di mosaici in quanto particolarmente colpito dalla visione del deterioramento dei mosaici di San Marco, dalla chiusura della Scuola Marciana di Mosaico e della cessazione della fabbrica degli smalti vitrei di cui si componevano le tessere, avvenuta agli inizi dell'Ottocento. L'attività di Salviati fu dunque inizialmente volta al mosaico per il quale la fornace di Radi forniva gli smalti. L'attività musiva ed in seguito anche dedita alla produzione vetraria di Salviati e di Radi fu all'inizio incoraggiata ed appoggiata dal sindaco di Murano, Antonio Colleoni (1810-1885) fermamente deciso a risollevarne economicamente l'isola e dall'abate Vincenzo Zanetti, (1824-1883) che proprio allora cercava di effettuare ogni sforzo volto alla rinascita dell'arte vetraria ed era anche un grande intenditore ed appassionato di mosaici<sup>212</sup>. A tal scopo l'abate Zanetti fondava nel 1861 un Archivio ed una scuola festiva di disegno per gli operai delle fornaci, fornendo loro oltre a documenti, libri ed antiche memorie, anche oggetti originali antichi, raccolti ad uso di modelli per ritrovare le tecniche di un tempo. Fu così che sempre nello stesso anno nacque il Museo Artistico Industriale del Vetro che doveva costituire il primo nucleo dell'odierno Museo Vetrario. Poco tempo dopo aver istituito la società, Salviati e Radi fondarono nel 1859 un laboratorio di arte musiva a Venezia con sede a Dorsoduro 731, il quale numero anagrafico corrispondeva all'edificio su

---

<sup>211</sup> Salviati, Antonio. On mosaics (generally) and the superior advantages, adaptability, and general use in the past and present age in the past and present age in architectural and other decorations of enamel mosaics. Londra: [s.n.], 1865, p. 15.

<sup>212</sup> Per una maggiore comprensione sulla conoscenza storica dell'arte musiva veneziana da parte dell'abate Zanetti cfr. Zanetti, Vincenzo. Della pittura veneziana: Trattato...coll'aggiunta della descrizione de' mosaici della chiesa di San Marco... e delle pitture posteriori al tempo del Zanetti... Coll'indice infine dei quadri trasportati da'Francesi fuori di Venezia nel 1797. Venezia: Editore G.A. Curti, 1799.

Canal Grande con lato su campo S. Vio. La manifattura di mosaici fu registrata alla Camera di Commercio nel 1861.<sup>213</sup>

All'interno dello stabilimento di Salviati, gli artisti Negra e Baldoni dirigevano i lavori di tarsie, in base all'insegnamento di Giovanni Albertini, nipote del Radi e si specializzarono nel produrre smalti di difficili forme e nei lavori di mosaico ornamentale.<sup>214</sup>

Ben presto accorsero allo stabilimento di Salviati diversi artisti per apprendere l'arte sotto le direttive del mosaicista romano Enrico Podio che nel frattempo si era trasferito a Venezia. Il Podio si distinse insieme a Raffaello Sonzogno per il restauro di San Matteo all'interno della basilica di San Marco e per i ritratti come quello di Antonio Salviati, conservato dal figlio Silvio e che oggi si trova nel museo di Murano. Il pittore Chittolina di Vicenza, i fratelli Giobbe, tali Donadoni e Walter di Venezia furono stretti collaboratori di Salviati ed eseguirono opere di un certo valore.<sup>215</sup> In questo stabilimento si riproducevano anche nature morte, paesaggi, animali e monumenti, copie dall'antico e da particolari della decorazione della Basilica di San Marco, copie dai dipinti quattrocenteschi, soprattutto da quelli del Vivarini e applicazione di lavori di filigrana d'oro e d'argento sui vasellami in calcedonia, specialità artistica che vantava una pregevole tradizione a Venezia. Nello stabilimento veneziano si raffiguravano anche soggetti moderni su commissione come il ritratto di Napoleone III del Carlini.<sup>216</sup>

Con il passare del tempo nacque la necessità di impiegare sempre più artisti nello stabilimento per le sempre più numerose commissioni. La ditta Salviati fornì a questi artisti adeguati insegnamenti costituendo una vera e propria scuola musiva diretta dal professore Negrisolò di Vicenza.

---

<sup>213</sup> Liefkes, Reino. *Antonio Salviati and the Nineteenth-Century Renaissance of Venetian Glass*. Londra: The Burlington Magazine Publications, Ltd., 1994, p. 283.

<sup>214</sup> Cecchetti, Bartolomeo. *Di un nuovo stabilimento patrio di mosaici, tarsie di smalti e calcedonie dell'avvocato Dottor Antonio Salviati di Venezia*. Venezia: [s.n.] 1871, p. 4.

<sup>215</sup> Comitato Mosaicisti Veneziani. *La rinascita del mosaico a Venezia*, op. cit., p. 15.

<sup>216</sup> Cecchetti Bartolomeo. *Di un nuovo stabilimento patrio di mosaici, tarsie di smalti e calcedonie dell'avvocato Dottor Antonio Salviati di Venezia*, op. cit., p.8.

Nel 1859 Salviati ottenne un contratto con la fabbrica della basilica marciana che prevedeva la fornitura di 26.000 libbre di smalto che dovevano servire per il restauro degli antichi mosaici della Basilica. La somma equivalente fu di 52.000 fiorini considerati all'epoca [...] *per la somministrazione del suo materiale convenientissimi*<sup>217</sup>. La commissione governamentale affidò al pittore austriaco Carlo Blass la realizzazione di nuovi cartoni per la continuazione ed il restauro del ciclo musivo di San Marco mentre l'esecuzione musiva fu commissionata al mosaicista romano Enrico Podio.

Salviati iniziò a ricevere ben presto commissioni di decorazioni murali di vasta portata anche all'estero come quella di E. Mohammed Saïd, vicerè d'Egitto il quale commissionò la decorazione di un mosaico monumentale e di tarsia sulle pareti e sul pavimento del suo palazzo ad Alessandria e il 14 marzo 1861 fu stipulato un accordo per la realizzazione del rivestimento musivo (Tav.69).

Salviati partecipò a tutti gli eventi espositivi più importanti, sia italiani che stranieri, creando così la sua fama internazionale. Nel 1861 partecipò all'Esposizione nazionale di Firenze dove ricevette una medaglia, e nel 1862 all'Esposizione di Londra dove la stampa inglese ebbe modo di affermare che “[...] *la superiorità degli smalti, calcedonie e mosaici inviati dallo stabilimento Salviati di Venezia [...] i più stupendi per la delicatezza delle varie tinte e ornati di fiori e di uccelli [...]*. All'esposizione londinese del 1862 Salviati ebbe soprattutto successo con un tavolo decorato da un mosaico di pietre di diversi colori quali la venturina, calcedonia, la madreperla e smalti a fondo oro, realizzato dai fratelli mosaicisti Domenico ed Antonio Giobbe mentre la parte in legno scolpita era opera di Antonio Toso. I contemporanei sostenevano che le agate e le calcedonie erano sistemate in modo da mettere in risalto gli altri smalti e la varietà e ricchezza alla raffigurazione.<sup>218</sup>

Nel 1863 partecipò all'Esposizione Industriale di Venezia, nel 1867 all'Esposizione Universale di Parigi, nel 1871 alla Mostra di

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>218</sup> *Description of the mosaic table exhibited by Dr. Antonio Salviati of Venice in the International Exhibition of London, 1862*. Londra: Emily Faithfull, 1862.

Napoli, all'Esposizione Universale del 1878 di Parigi etc., cogliendo enormi successi che gli procurarono importantissime commissioni e diventando l'imprenditore nel settore del mosaico più famoso a livello internazionale.

I mosaici venivano eseguiti negli stabilimenti di Salviati con il metodo del "prefabbricato", cioè del mosaico eseguito in laboratorio, con le tessere applicate al rovescio su fogli di carta per essere poi rimontati nel luogo di destinazione. Questa tecnica ancora oggi usata, apriva nuove possibilità di sviluppo alla decorazione musiva rendendo agevole il trasporto e la messa in opera. In tal modo si può spiegare il gran numero di lavori assunti dalla ditta Salviati e l'incremento del suo successo oltre che in diverse località europee anche negli Stati Uniti, in altri luoghi del continente americano, in Africa etc.

Con il passare del tempo Salviati fondò diverse società che legarono il suo nome a quello di illustri personaggi artistici, sia italiani che stranieri, specialmente inglesi.

Mentre l'attività di Salviati si sviluppava in scala sempre più grande, questi decise di intraprendere lo sviluppo dell'arte del vetro soffiato contemporaneamente alla produzione commerciale musiva. Nel 1866, invogliato anche dall'amico abate Zanetti, si unì alla direzione del Museo del vetro di Murano e impiantò una fornace che raccolse le persone più competenti nel campo artistico del vetro soffiato. Fu deciso di riportare in auge anche l'illustre industria vetraria che si era così distinta durante i secoli XV e XVI e i cui prodotti facevano parte delle più illustri collezioni nobiliari d'Europa. La fornace venne presto allestita nel cortile dell'antico Palazzo da Mula dove già allora si soffiavano le filigrane di Domenico Bussolin. Francesco Novo, uno dei migliori mosaicisti e maestro di molti altri, fu uno dei mosaicisti e primi collaboratori del Salviati. In più occasioni diresse lo stabilimento e nella sua lunga vita (morì all'età di 93 anni) ricevette importanti incarichi all'estero.

Nel 1866, anno di annessione del Veneto al Regno d'Italia, si costituì la nuova fornace di Murano e tale iniziativa si inserì in un clima volto a sviluppare le nuove aspirazioni industriali di Venezia.

Riguardo alla fortuna imprenditoriale di Salviati a livello internazionale e alle sue relazioni con gli inglesi, Sir Austen Henry Layard presentò all'inizio degli anni '60 dell'Ottocento Antonio Salviati all'architetto restauratore Gilbert Scott, che a quel tempo stava modificando la cappella situata all'interno della Cappella di Saint George nel castello reale di Windsor costruita originariamente su volere di Enrico III. La cappella fu dedicata successivamente al cardinale Wolsey le cui spoglie non vi furono mai collocate. Dopo la morte del Principe Alberto nel 1861, la Regina Vittoria decise nel 1862 di erigergli un mausoleo all'interno di questa cappella sotto la direzione dell'architetto Sir Gilbert Scott, il quale la trasformò nella *Albert Memorial Chapel*. Fu questa l'opportunità del Salviati di intraprendere la decorazione musiva del soffitto e della parte più ad ovest del resto della Cappella, in corrispondenza dell'entrata (Tavv. 70-71-72). La cappella è in stile gotico e gli intervalli tra le nervature e gli angoli del soffitto includono una vasta superficie musiva su fondo oro adornata da angeli che sostengono emblemi araldici degli antenati del Principe risalenti fino a mille anni prima. Tali emblemi furono opera di una ricerca effettuata dal bibliotecario della Regina, il tedesco Hermann Sahl e realizzati dalla ditta Clayton & Bell, mentre il resto dei disegni musivi furono inviati a Venezia per essere trasformati in mosaico dalla ditta di Salviati.<sup>219</sup> Altri ornamenti musivi raffigurati sulla volta sono caratterizzati da simboli religiosi come ad esempio l'agello mistico. I pannelli della parete ovest in corrispondenza dell'entrata sono occupati da figure in scala reale di personaggi storici relazionati con l'edificazione

---

<sup>219</sup> Per il metodo indiretto veniva scelto un supporto provvisorio, il più delle volte consistente in un foglio di carta dove si riproduceva il disegno del mosaico che veniva tagliato a sezioni. Le tessere vi venivano fissate capovolte, tramite un collante vinilico diluito in acqua. A lavoro ultimato l'opera mostrava la parte posteriore a vista. Queste sezioni divenute pannelli venivano perciò inviate nelle località di destinazione facilmente e senza costi eccessivi. Una volta sul luogo, i pannelli con le tessere rovesciate venivano fissati con un'altro collante ed il foglio di supporto veniva rimosso. La facilità di realizzazione e di spedizione fu tra le cause principali che determinarono il successo dell'imprenditorialità di Salviati in questo settore.

e la decorazione del Castello di Windsor. Le quattro figure dei pannelli più in alto rappresentano i re più legati con l'edificazione della cappella, come Enrico III, nel cui regno venne edificata la cappella originale, Edoardo III che la ristrutturò, Edoardo IV che iniziò a costruire l'edificio religioso di St George e Enrico VII che ricostruì parzialmente la cappella con l'intenzione di farla diventare il luogo di sepoltura della dinastia Tudor. I pannelli al di sotto mostrano re e regine oltre ad altri eminenti personaggi sepolti nella cappella di Saint George, tra cui Enrico VIII e Carlo I. Nella parte inferiore è raffigurato anche il cardinale Wolsey, che ebbe in mente di utilizzare la cappella anche come luogo per la sua sepoltura.

Le finestre sono decorate da preziose vetrate colorate realizzate dalla ditta Clayton & Bell. Le pareti sono rivestite da una serie di pannelli in tarsia marmorea, ognuna racchiusa in motivi ornamentali in rilievo di marmo bianco con venature di altri colori. Queste tarsie marmoree furono realizzate dal Barone Henry de Triqueti (1804-1874) il quale si ispirò alla tecnica artistica in uso nel XVI secolo, di cui il pavimento del Duomo di Siena costituisce uno dei migliori esempi. Sopra ciascun pannello sono raffigurati nei medaglioni i busti della Regina e dei membri della famiglia reale, opera di una allieva modello del Barone de Triqueti, Susan Durant. Anche il pavimento è decorato da tarsie marmoree con le iniziali della Regina e del Principe Consorte. Henry de Triqueti scolpì anche il cenotafio che rappresenta l'effigie del Principe Alberto con indosso una armatura medievale.

Salviati fu incaricato dall'architetto George Gilbert Scott di realizzare anche un mosaico raffigurante *l'Ultima Cena* per l'altare dell'abbazia di Westminster e arricchì di mosaici di sua produzione anche il monumento commemorativo (L'Albert Memorial) situato nell'Hide Park di Londra (Tavv. 73-74-75-76-77) .

La realizzazione dell'Albert Memorial ad Hide Park fu un progetto dell'architetto George Gilbert Scott nel 1862, venne costruito tra il 1864 ed il 1865 e fu occasione di un'intensa collaborazione tra questi e diversi altri noti artisti. Il monumento è inoltre la suprema espressione

delle aspirazioni stilistiche architettoniche e simboliche di Scott e dei suoi contemporanei. Fu dedicato alla memoria del Principe Consorte e della regina Vittoria e venne scelto come luogo appropriato quello in cui era stata organizzata la grande Esposizione del 1851, che dipese sotto molti aspetti dall'attività del Principe Alberto. Il progetto è in stile totalmente neogotico e Scott si lasciò prendere dall'entusiasmo nell'eseguire diversi lavori di decorazione artistica e artigianale nella tradizione iniziata da Pugin. Perciò nel monumento si dedica notevole importanza alle decorazioni in metalli intarsiati, a diverse varietà di graniti, marmi, e anche mosaici che conferiscono un carattere policromo molto evidente alla struttura. In primo piano si situa l'enorme statua dorata del Principe, circondato da diverse statue e motivi scultorei che illustrano le arti e le scienze da lui promosse ed incoraggiate e le grandi imprese da lui prodotte. Il complesso scultoreo è sormontato da un tabernacolo le cui decorazioni in mosaico illustrano vari aspetti della creatività umana e varie attività lavorative legate alla produzione, incoraggiata dal Principe durante la sua vita in Inghilterra. I mosaici che ricoprono i 1100 piedi quadrati dell'Albert Memorial furono eseguiti su cartoni di John Richard Clayton e James Redfern.<sup>220</sup>

I quattro timpani dell'Albert Memorial sono occupati da figure allegoriche in tipico stile preraffaellita rappresentanti la poesia, l'architettura, la scultura e la pittura e da altre figure che illustrano lo sviluppo delle arti in riferimento a ciascuna delle allegorie. Le raffigurazioni sono rappresentate su uno sfondo dorato. La volta è blu a stelle dorate decorata con stemmi. Le figure sono contornate da una marcata linea nera, chiaramente distinte dal fondo dorato e sono concepite per essere visibili a considerevole distanza, i mosaici sono perciò poco elaborati nella gradazione e nella sfumatura delle tinte. Il Monumento costituisce un ottimo esempio di sintesi fra opera d'arte ed artigianato in ogni aspetto ed enfatizza come il movimento *Arts and Crafts* abbia le sue radici nel revival del gotico.

---

<sup>220</sup> Brook, Chris. *The Gothic Revival*, op. cit., pp. 86-87.

Le commissioni ottenute in Inghilterra favorirono la creazione di una società per azioni a Londra con lo scopo di sviluppare l'attività di Salviati che fu finanziata da capitali inglesi. La società fu amministrata da Sir A. H. Layard, e dallo storico W.R. Drake e da Bates e fu chiamata "*Salviati & C.*". La società in pochi anni iniziò ad essere conosciuta in tutto il mondo e successivamente fu ribattezzata con il nome di "*The Venice & Murano Glass and Mosaic Co. Ltd*" in omaggio ai rapporti con la società inglese.

A Londra Salviati espose anche alla "Workmen's International Exhibition" il cui comitato era presieduto da Sir Layard. Contemporaneamente, svolgeva le attività nel campo del mosaico nel laboratorio veneziano di S. Vio e dei vetri soffiati nella fornace di Murano, i cui prodotti venivano esposti nei negozi del centro di Venezia nella zona della Basilica di San Marco e a Londra. In Inghilterra l'imprenditore Salviati ricevette innumerevoli commissioni di rivestimenti musivi degli edifici pubblici civili e religiosi più importanti di Londra e del resto del Paese, tra cui oltre al Palazzo di Westminster, edifici pubblici importanti come St Paul's Cathedral, la Westminster Cathedral, nonché parecchi ritratti in mosaico raffiguranti artisti illustri al Victoria and Albert Museum (già South Kensington Museum) etc.

Per quanto riguarda invece la sua attività a Venezia, per aumentare il prestigio della sua posizione e comprendendo l'importanza di formare maestranze con una adeguata preparazione culturale oltre che tecnica, istituì nella sua stessa officina veneziana una scuola di Ornato, Disegno ed Istruzione generale.

Una svolta nella storia della ditta si ebbe nel 1872 con la dissociazione di Antonio Salviati da "Venezia e Murano" la quale continuò per proprio conto a svolgere l'attività presentandosi per proprio conto alle esposizioni e mantenendo la propria sede nell'edificio di San Vio. Fu allora che Antonio Salviati istituì due nuove società, la *Salviati & C*, specializzata nella produzione musiva e la *Salviati Dottor Antonio*, volta alla produzione di vetri d'arte. Venne creato un emporio commerciale a Palazzo Bernardo su Canal Grande in Sestriere di S.



Polo, nell'edificio si trovavano tra vetri artistici e mobili scolpiti anche mosaici.

Nella grande Esposizione Industriale Italiana tenutasi a Milano nel 1881, completamente dedicata alle arti decorative ed applicate, il nome di Salviati e la sua vasta esposizione di oggetti sia in mosaico che di vetri artistici, riscossero molto successo.

Negli ultimi 30 anni dell'Ottocento la popolarità della tradizione artistica veneziana, dei suoi monumenti e dei suoi mosaici specialmente della basilica marciana crebbe maggiormente a causa soprattutto di una campagna internazionale di difesa della conservazione di questo patrimonio rispetto ai pesanti ed indiscriminati interventi conservativi. Tale clima favorì maggiormente l'interesse da parte della società colta inglese nei confronti dell'antica tradizione artistica musiva e della sua adozione e sviluppo nel territorio inglese.

Il tempio marciano era stato riconosciuto come il primo tra i monumenti di Venezia ed era stato oggetto di operazioni di restauro sin dai secoli in cui Venezia vantava una gloriosa politica ed economia.

Anche all'inizio del suo dominio su Venezia l'Austria aveva iniziato i lavori necessari alla manutenzione della Basilica e l'imperatore Francesco Giuseppe nel 1856 istituiva un fondo permanente per il sovvenzionamento delle opere sia architettoniche che figurative necessarie al suo mantenimento. Fin dal 1853 i lavori della Basilica vennero affidati alla direzione del noto architetto Meduna, il cui atteggiamento culturale conforme con quello dell'epoca era basato sulla sostituzione e sulla integrazione delle parti da restaurare più che ad un loro recupero attraverso un intervento conservativo. Del resto l'atteggiamento del Meduna aderiva ai principi dell'innovazione diffusi autorevolmente da Viollet-le Duc e in aperta polemica con quelli opposti e radicali del Ruskin, basati comunque sul mantenimento dell'edificio in vita piuttosto che al suo abbandono. Inoltre le idee sul restauro di Viollet-Le-Duc avevano trovato molti seguaci a Venezia.

Una posizione ben diversa era quella di Alvise Zorzi, nobile veneziano autore di diversi dipinti e molto partecipe ai problemi della

città. Zorzi si opponeva agli interventi di restauro sostitutivo ribadendo la tutela dell'originaria caratterizzazione degli ambienti e dei monumenti della città. A tale difesa scrisse un saggio nel 1876 intitolato *Le Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*, successivamente al restauro del lato meridionale della chiesa.<sup>221</sup>

Le posizioni di Zorzi erano molto vicine a quelle di Ruskin, con il quale aveva instaurato un'amicizia. Non fu difficile perciò per Zorzi trovare in Ruskin l'incoraggiamento e l'apporto per portare a compimento la sua opera in difesa del tempio marciano, perciò Ruskin oltre ad introdurre una breve critica nel saggio di Zorzi accettò di assumersi le spese del libro. Il supporto di Ruskin fu di grande aiuto per il compito che si era assunto il nobile veneziano. Entrambi iniziarono una polemica con l'obiettivo di abolire i cattivi restauri praticati fino ad allora sugli antichi monumenti non solo a Venezia, bensì in tutta Europa.

La pubblicazione nel *St Mark's Day* del 25 di aprile del '77 dell'audace opuscolo del conte Alvise Zorzi, produsse una vasta eco nell'opinione pubblica. La pressione esercitata a Venezia da Zorzi e dai suoi sostenitori fu da quel momento accresciuta da una poderosa campagna britannica tenuta da William Morris e dalla sua nuova *Society for the protection of Ancient Buildings* (SPAB) tra il primo novembre ed il natale del 1879. Almeno trenta articoli fortemente polemici per gli interventi di restauro effettuati in Italia apparvero sulla stampa britannica e tre resoconti preparati da architetti inglesi tra il dicembre 1879 e il marzo 1880 affermavano l'inadeguatezza dell'architetto Meduna, accentuando la critica iniziata da Zorzi e Ruskin qualche anno prima. In seguito molte altre recensioni e dibattiti furono effettuati dalla stampa britannica. Con il suo pensiero, Ruskin anticipava i principi espressi dalla *Society for the protection of Ancient*

---

<sup>221</sup> Dalla Costa, Mario. *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento: Le idee di E. Viollet-Le-Duc, J. Ruskin e le osservazioni di A. P. Zorzi*. Venezia: La stamperia di Venezia, 1983, p. 14.

*Buildings* (S.P.A.B.) che trovarono in William Morris e nell'*Anti-restoration Movement* sostegno ed ampia diffusione.<sup>222</sup>

La pubblicazione delle *Osservazioni* e la pressione e la critica operata dagli intellettuali e dalla Stampa inglese determinarono il provvedimento del Ministero della Pubblica Istruzione che ribadì la priorità della conservazione nelle opere di restauro ed il ripristino del lato meridionale secondo l'immagine preesistente agli interventi del Meduna. Il provvedimento più significativo fu quello operato dal Saccardo, che sostituì il Meduna nella direzione dei lavori di restauro della Basilica e che ben presto si affiancò al gruppo dei sostenitori dello Zorzi diventando amico di Ruskin. Nella lettera-presentazione al testo dello Zorzi, Ruskin affermava di essere un allievo di Venezia da cui aveva appreso l'arte e la gioia, come quella procuratagli dai radiosi e splendidi mosaici che adornavano le volte della chiesa. Una scena eguale non esisteva a suo parere in nessun altro luogo d'Europa. A suo parere le parti più belle della chiesa erano quelle appunto deturpate nell'epoca a lui contemporanea. Ruskin tenne diverse conferenze sulla Geologia dell'Architettura alla scuola di Oxford durante le quali afferma di aver avuto l'amara afflizione di avere tra le mani gli stessi marmi di San Marco, comprati dalle macerie del restauro. Condannava la follia di aver buttato quei marmi di incommensurabile valore, lo scempio dei rifacimenti musivi dove avevano sostituito con smalti anche gli incarnati delle figure. Riconosceva allo Zorzi la priorità nello studio analitico delle pietre e dei loro significati nella definizione dell'immagine del monumento e sia Ruskin che Zorzi codannarono l'uso barbaro di rifare i mosaici considerati rovinati, anche se era una pratica adoperata da molti secoli.

L'atteggiamento dell'imprenditore Antonio Salviati fu piuttosto negativo rispetto agli interventi di restauro conservativo sui mosaici

---

<sup>222</sup> Oltre a Ruskin vi erano altri intellettuali stranieri interessati alla salvaguardia e alla conservazione del patrimonio storico europeo, uno di questi fu il noto Alois Riegl; cfr. Riegl Alois. *Il culto moderno dei monumenti e i suoi inizi*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990.

antichi. La figura di Salviati in questo ambito è stata poco studiata anche se non mancano le testimonianze dei contemporanei.<sup>223</sup>

All'epoca in cui lo stabilimento di Salviati ottenne il contratto di 15 anni per il restauro delle volte e dei pavimenti, questo prevedeva l'impiego del mosaicista Moro, il quale possedeva i cartoni che ritraevano gli antichi mosaici della volta dell'Apocalisse. La ditta assumeva l'impegno inoltre di istituire una sezione secondaria per i lavori di San Marco con mosaicisti ad impiego fisso, i quali, formandosi, avrebbero contribuito a generare il restauro di una scuola musiva a Venezia. La ditta Salviati dopo aver avuto un riscontro di successi nei lavori iniziali, cominciò ad effettuare lavori di restauro di pessima qualità, caratterizzati da pesanti sostituzioni e rifacimenti. La commissione obbligò quindi la ditta a rifare i mosaici mal eseguiti ed il contratto fu sciolto due anni prima della normale scadenza; la compagnia di mosaicisti *Venezia e Murano* succedette a quella di Salviati per i restauri musivi della Basilica intorno al 1876.

Il processo di giustapposizione del mosaico con la tecnica del rovescio attraverso un metodo di tipo industriale stonava con l'antico metodo di collocazione delle tessere in loco, adoperato dagli artisti bizantini e anche da quelli rinascimentali della Basilica. Con il nuovo sistema si perdeva la nobile e pittoresca impronta, cosa che fu subito osservata dai committenti i quali decisero di porre rimedio nominando una commissione addetta alla sorveglianza dei lavori nella basilica.

L'interesse di Salviati per l'industria vetraria si sviluppa contemporaneamente a quello volto alla fabbricazione di vetri per mosaici, dovuto, secondo la sua testimonianza, al disappunto per lo stato deplorabile dei mosaici a San Marco, causato anzitutto dalla mancanza di materiali vitrei necessari al restauro. Testimonianze contemporanee come quella di Pietro Saccardo mettono invece in cattiva luce l'approccio di Salviati come restauratore che, come Moro, fu

---

<sup>223</sup> Andreescu-Treagold, Irina. "Salviati a San Marco ed altri suoi restauri", in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco: atti del Convegno internazionale di studi*. Venezia: 16-19 maggio 1995 (a cura di Ettore Vio e Antonio Lepschy). Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999, vol. 2, p. 467.

responsabile di diverse manomissioni e rifacimenti di pezzi antichi, in molti casi distrutti. Per quanto riguarda la basilica di San Marco, fortunatamente il sovrastante ai lavori, Antonio Pellanda, ebbe modo di sottrarre alla distruzione diversi mosaici, che furono ricollocati al loro posto dopo lo scioglimento del contratto con Salviati.

Fu a partire dal 1860 che Monsignor Ramazzotti, Patriarca di Venezia, in accordo con il governo austriaco, ed in virtù dell'importanza sempre più rilevante data ai beni culturali di Venezia a livello nazionale e internazionale, intraprese una più attenta direzione dei lavori della Basilica. Istituì una commissione di nove membri per la sua salvaguardia tra cui l'ingegnere Pietro Saccardo, grande conoscitore ed appassionato d'arte e dei monumenti del Paese. Fu allora che dopo una campagna già iniziata per la salvaguardia dei monumenti, voluta anche da altre nazioni, in special modo dall'Inghilterra, iniziò l'avversione generale a sostituire gli antichi mosaici con rifacimenti ex-novo, che risultavano in grave disarmonia con il resto dei mosaici della Basilica.<sup>224</sup> Per quanto riguarda i restauri della Basilica di San Marco, dopo il 1880 il lavoro passò sotto la più rigorosa direzione di Pietro Saccardo che continuò a servirsi degli smalti provenienti dalla fornace del figlio di Lorenzo Radi, anch'egli Lorenzo, succeduto al padre morto pochi anni prima.

Ad ogni modo ci vollero ancora diversi anni per mettere in pratica il restauro di tipo esclusivamente conservativo. Il mosaicista Podio aveva tra l'altro utilizzato nel restauro un collante a base di olio di lino inventato da Muziano di Brescia il quale se ne era servito per i rivestimenti musivi all'interno della basilica di San Pietro a partire dalla fine del XVI secolo. Questo collante non era adatto ai mosaici della basilica di San Marco, le cui tessere erano costituite da materiali porosi come pietre e marmi che per la loro natura assorbivano l'olio di lino e con il tempo avevano subito alterazioni. Questo insieme di cose e le

---

<sup>224</sup> Saccardo, Pietro. *Les Mosaïques de la Basilique de St Marc à Venise*, op. cit., p. 77-78.

gravi obiezioni sollevate dalla Fabbrica marciana determinarono l'abbandono di questi interventi.<sup>225</sup>

Il difficile compito della conservazione dei mosaici della Basilica produsse la formazione di un atelier chiamato "Studio del Mosaico" che fu diretto dal mosaicista romano Pietro de Vecchi fino al 1883, quando fu sostituito per le sue azzardate iniziative. Fu così che "Lo Studio del Mosaico" divenne luogo di formazione di tanti mosaicisti che, oltre ad operare per la Basilica, ricevettero da diversi luoghi numerose commissioni.

L'imprenditore Salviati fu responsabile del restauro musivo di parecchi complessi architettonici oltre a quello di San Marco, come quello della Cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di san Giusto a Trieste o dei mosaici della cappella di san Vittore in Ciel d'oro a Sant'Ambrogio di Milano. Nel 1872 venne assunto per il restauro della parete ovest della chiesa di Torcello e si candidò anche per i lavori sulla facciata del Duomo di Orvieto, dove iniziò a lavorare nel 1868.

Un documento redatto dallo stesso Salviati e indirizzato a Monsignor Rossi, preposto della basilica di Sant'Ambrogio di Milano, spiega in dettaglio la sua teoria del restauro. In questo documento Salviati propone la demolizione dei mosaici originali ad eccezione del medaglione centrale di San Vittore sostituendoli con copie. A tale proposta i fabbricieri di Sant'Ambrogio inorridirono e desistettero dall'affidargli tale incarico. Nel campo del restauro Salviati era un improvvisatore, diversi mosaici delle volte della basilica di San Marco rifatte da lui presentano un'assemblamento volgare di diversi stili, senza nessuno scrupolo archeologico.<sup>226</sup>

Tra gli originali rimossi della basilica di San Marco, alcuni sono apparsi in collezioni private a testimoniare la trafugazione. Una testa del gruppo rappresentante le varie nazioni, la Mesopotamia, situata nella cappella raffigurante la Pentecoste, venne donata dal Salviati nel 1869 al South Kensington Museum (oggi Victoria and Albert),

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>226</sup> Andreescu-Treagold, Irina. "Salviati a San Marco ed altri suoi restauri", op. cit. pp. 482-483.

probabilmente a seguito delle sue relazioni con il direttore Henry Cole.<sup>227</sup>

Di questo atteggiamento distruttivo e di spoliazione furono vittime i mosaici situati nei tre registri superiori della parete ovest della chiesa di Torcello, che furono quasi del tutto rifatti nel restauro tra il 1872-73. Alcuni frammenti superstiti si trovano oggi a Talygarn nel Galles ed in una collezione di New York. Un articolo del 1895 pubblicato da F. Stümmel riporta la testimonianza del mosaicista Antonio Gobbo, garzone allora quindicenne e aiutante di due mosaicisti della squadra del Salviati durante i lavori a Torcello, e Camillo Agazzi era uno di questi. Gobbo ricorda che le disposizioni di Salviati erano quelle di staccare dalla parete e gettare nel canale vicino i mosaici originali, dopo averne eseguito i disegni. Gobbo affermò di aver salvato per scrupolo personale alcune di queste antiche sezioni di mosaico che furono più tardi donati al museo di Torcello e costituiscono solo pochissimi esempi dell'intero ciclo. Infatti sulle pareti della chiesa oggi si trovano ancora le copie ordinate dal Salviati. Una causa ulteriore del cattivo restauro fu l'utilizzo della tecnica musiva a rovescio. Un'ultimo aspetto dei restauri operati da Salviati riguarda i materiali e la disposizione erronea di mischiare le tessere antiche con quelle moderne, nella convinzione di dare un aspetto antico al manufatto industriale, atteggiamento per altro utilizzato anche nei periodi immediatamente successivi.<sup>228</sup>

È possibile che la posizione di Salviati come restauratore, insieme ad altre circostanze, abbia a che fare con le cause che determinarono la separazione dei soci inglesi nel 1877 dalla ditta inglese di Salviati *The Venice and Mosaic Company*. Tali vicende sono ancora da chiarire. Non è difficile ad ogni modo inserire queste vicende nel contesto della rinnovata posizione ideologica sul restauro affermatasi dopo la pubblicazione nel 1877 dell'opuscolo di Alvise Zorzi con l'appoggio di John Ruskin.

---

<sup>227</sup> *Ibidem*.p. 494.

<sup>228</sup> Anche in precedenza la chiesa di Torcello era stata vittima del trafugamento di mosaici ad opera del mosaicista Giovanni Moro.

Come avrò modo di illustrare, le circostanze che videro la rinascita dell'arte musiva in Italia, furono determinanti per la commissione di mosaici volti al rivestimento di edifici pubblici in territorio inglese.

## 5. 2. I MOSAICI DELLA CATTEDRALE DI SAINT PAUL'S.

La Cattedrale di San Paolo a Londra, (*Saint Paul's Cathedral*) ha avuto un ruolo molto importante nel processo di rinascita e diffusione dell'arte musiva a Londra e in Inghilterra, essendo stata per tanti secoli il centro religioso più importante della capitale dell'impero britannico ed il primo edificio religioso per il quale fu ideato un rivestimento musivo in epoca moderna. È importante premettere che l'esecuzione del rivestimento musivo è avvenuto molto più tardi rispetto all'idea originaria.

*Saint Paul's* ha origini molto antiche e nel corso del tempo fu distrutta e riedificata più volte, l'idea di adornarla con un grande ciclo musivo venne presa in considerazione solamente dopo la sua ultima ricostruzione per opera dell'architetto Sir Christopher Wren tra il 1675 ed il 1710, conseguentemente allo storico incendio del 1666. Wren creò un progetto molto ambizioso e di enormi dimensioni per la nuova cattedrale, desiderando competere ed ispirarsi anche ad altre costruzioni e decorazioni realizzate per centri religiosi imponenti come la Chiesa di San Pietro a Roma.<sup>229</sup> Purtroppo in diverse occasioni Sir Wren fu costretto a cambiare i suoi progetti come quelli relativi alla decorazione interna, che in più circostanze non furono accettati. Infatti, dopo il completamento della struttura della cattedrale nel 1710, il

---

<sup>229</sup> Per una bibliografia generale sulla Cattedrale di Saint Paul's si veda cfr. Lang, Jane. *Rebuilding St. Paul's after the Great Fire of London*. Oxford: Oxford University Press, 1956; Hood, Frederick. *The Chapel of the Most Excellent Order of the British Empire*. Oxford: Oxford University Press, 1967; Atkinson, Frank. *St. Paul's and the City*. Londra: Park Lane Press, 1985; Keene, Derek, Burns, Artur e Saint Andrew. *St Paul's: The Cathedral Church of London 604-2004*. New York e Londra: Yale University Press, 2004.



potere dell'architetto ebbe sempre meno influenza e i suoi piani vennero spesso ignorati e cambiati, al punto tale che Wren fu rimosso dalla sua posizione di sovrintendente della fabbrica nel 1717. Per queste circostanze, i progetti decorativi di Wren sulla cattedrale sono limitati e difficili da individuare. Alcuni frammenti utili alla conoscenza dei progetti per la decorazione interna sono conosciuti attraverso l'opera pubblicata nel 1750 dal nipote di Wren, conosciuta con il nome di *Parentalia*.<sup>230</sup> Secondo le dichiarazioni del nipote, l'architetto desiderava un progetto di decorazione musiva per la cupola di St Paul simile a quello realizzato in precedenza nella cupola della basilica di San Pietro a Roma.<sup>231</sup> Wren era un architetto di formazione classica e nella costruzione della cupola voleva ispirarsi a San Pietro non solamente a livello costruttivo ma anche dal punto di vista decorativo, vedendo nel mezzo di rappresentazione musiva un tipo di decorazione e raffigurazione estremamente durevole.<sup>232</sup> Sembra dato di credere che la sua conoscenza e preferenza per l'arte musiva fosse abbastanza sviluppata; sappiamo che durante il suo soggiorno parigino Wren aveva anche apprezzato i mosaici italiani collezionati dal Cardinale Mazarino nel suo Palazzo.

Secondo i piani di Wren riportati in *Parentalia*, l'architetto aveva già selezionato quattro artisti italiani per la realizzazione del progetto di decorazione musiva della cattedrale, ma è difficile stabilire con certezza quanto l'influenza dell'architetto sia servita per la realizzazione del

---

<sup>230</sup> *Parentalia; or, Memoirs of the family of the Wrens; viz., of Mathew, bishop of Ely, Christopher, dean of Windsor, etc. but chiefly of Sir Christopher Wren in which is contained, besides his works, a great number of original papers and records compiled by his son Christopher. Now published by his grandson, Stephen Wren, with the care of Joseph Ames.* Londra: T. Osborn. 1750.

<sup>231</sup> Francis Cranmer Penrose, sovrintendente della decorazione della cattedrale di San Paul, in una pubblicazione del discorso tenuto ad un convegno del *Royal Institute of British Architects*, il 22 maggio 1871, cita un passo di Wren riportato dal nipote nel 'Parentalia'. In tale opera, si parla di mosaico in una nota dell'ultimo paragrafo, le cui parole sono le seguenti: "The judgement of the surveyor was originally, instead of painting in the manner it is now performed, to have beautified the inside of the cupola with the more durable ornament of mosaick work as is nobly executed in the cupola of St Peter's at Rome which strike the eye of the beholder with a most magnificent and splendid appearance and which, without the least decay of colours is as lasting as marble or the building itself."

<sup>232</sup> Sladen, Teresa. "Embellishment and decoration, 1696-1900". In Keene, Derek, Burns, Artur e Saint Andrew. *St Paul's: The Cathedral Church of London 604-2004*. New York e Londra: Yale University Press, 2004, op. cit., p. 235.

rivestimento musivo della cupola. Attualmente non si conserva tra i disegni di Wren sopravvissuti nessun tipo di decorazione che impiegasse il mezzo di rivestimento musivo.<sup>233</sup> Un'altra causa che determinò il fallimento del progetto di decorazione musiva dipese dal fatto che tale tecnica artistica era vista in Inghilterra ancora come una grossa novità per il gusto del pubblico dell'epoca, estraneo al mezzo di rappresentazione musiva, che veniva considerato anche un rivestimento eccessivamente costoso e di lunga esecuzione. Probabilmente l'architetto aveva anche considerato come alternativa al mosaico l'antico mezzo decorativo dell'affresco e nel 1673-74 aveva dipinto il modello della cupola ispirandosi alla cupola del Pantheon a Roma.<sup>234</sup>

Nel 1708, quando la cattedrale era quasi completata, giunse il momento di decidere il tipo di decorazione da applicare all'interno della cupola e ad aprile dello stesso anno i committenti chiesero a Wren di procurare loro un disegno di tale decorazione. Non si sa se l'architetto effettuasse questi disegni, ad ogni modo la scelta da parte del comitato di edificazione dell'edificio fu di affidare al pittore inglese John Thornill la realizzazione della decorazione della cupola. Tale scelta non esclude che anche Wren fosse a favore di questa decisione, anche perchè John Thornill aveva acquisito un certo successo nella decorazione di un'altro edificio di Wren, l'Ospedale Navale (Naval Hospital) a Greenwich. La commissione voleva che l'interno della cupola fosse dipinto con figure che trattassero soggetti delle Sacre Scritture, tratti dalle storie degli Atti degli Apostoli e malgrado ci fossero altri pittori interessati ad adempire a tale incarico, Thornill sembrò la persona più adatta a rispondere al progetto.<sup>235</sup>

Nel frattempo la commissione era diventata più ostile nei confronti dei progetti dell'architetto Wren e delle sue proposte, come nel

---

<sup>233</sup> Downes, Kerry. *Sir Christopher Wren: The design of St. Paul's Cathedral*. Londra: Trefoil Press, 1988.

<sup>234</sup> Sladen, Teresa. "Embellishment and decoration, 1696-1900" op. cit., p. 236.

<sup>235</sup> La scelta di Thornill era determinata anche dal desiderio di affidare la decorazione della cupola della cattedrale ad un artista inglese, con l'obbiettivo anche in questo caso di promuovere l'arte di artisti nazionali anzichè stranieri.

caso di una riunione del 25 febbraio del 1709 nella quale furono ignorate tutte le sue proposte, escludendolo da ogni intervento ulteriore sul progetto di decorazione della cupola. Da quel momento l'architetto fu messo sempre più da parte.

La decisione finale sulla decorazione della cupola fu presa solamente nel 1715, con l'ascesa al potere del primo monarca della dinastia degli Hannover, fu allora che il vescovato anglicano acquistò maggiore potere. Il vescovato era severamente contrario al fatto che la decorazione di St. Paul assomigliasse minimamente alle decorazioni delle chiese cattoliche romane preferendo il carattere artistico locale. L'arcivescovo Tenison, malgrado ammettesse di non essere adatto a far parte di una commissione artistica, ribadiva la sua insistenza affinché la decorazione fosse effettuata da un pittore protestante e di nazionalità inglese. Infatti durante una riunione del 28 giugno del 1715 la commissione decise che questi principi ideologici sarebbero meglio stati espressi con un tipo di decorazione a carattere monocromo anziché multicolore. Fu deciso di raffigurare un ciclo di scene tratte dalla vita di San Paolo all'interno di ogni cornice architettonica offerta dalla cupola. Dopo il completamento del ciclo pittorico di Thornill, i conoscitori d'arte mossero diverse critiche e ci furono parecchie disquisizioni, soprattutto per il sentimento di inferiorità dello standard dell'arte inglese rispetto alla Francia.

Anni dopo, attraverso alcune pubblicazioni, il giornalista e propagandista John Gwynn cercò di sollevare l'interesse dell'opinione pubblica sul miglioramento di Londra e della zona di Westminster. A suo parere aveva un ruolo estremamente importante in questo contesto la Cattedrale di St. Paul's, di cui mise in risalto l'aspetto miseratamente spoglio ed austero suggerendo di avviare un elaborato programma di decorazione figurativa e ribadendo l'intenzione del defunto Wren di ricoprire le pareti della cattedrale con dipinti. Nel 1755-56 pubblicò un saggio intitolato *Transverse Section of St. Paul's Cathedral decorated according to the Original Intention of Sir Christopher Wren* mostrando

come dovesse apparire l'interno della cattedrale voluto da Wren.<sup>236</sup> Nel 1768 lo schema decorativo pubblicato da Gwynn fu preso in considerazione dalla *Royal Academy* sotto la presidenza del grande artista Sir Joshua Reynolds, il quale ne discusse con l'allora diacono di St. Paul, il Dr. Thomas Newton facendogli notare l'importanza dell'influenza della Chiesa per il futuro dell'arte in Inghilterra. Reynolds suggerì al diacono di incaricare sei dei migliori e più qualificati artisti reali accademici, lui compreso, per la decorazione pittorica della cattedrale, senza chiedere in cambio alcun compenso economico. Il diacono Newton fu entusiasta del progetto e chiese il supporto del re Giorgio III il quale fu molto favorevole al progetto di Reynolds. Ma l'iniziativa non ebbe l'approvazione del vescovo di Londra, Richard Terrick, il quale sostenne che il progetto sarebbe stato visto come un'apertura a favore del papato. Successivamente il diacono di St. Paul propose di utilizzare l'offerta di Sir Joshua Reynolds e di Benjamin West di raffigurare con dipinti i pannelli situati sopra le due porte vicino al Tavolo della Comunione, ma il vescovo ignorò anche quest'ultima proposta e la decorazione della cattedrale di St Paul rimase più o meno nelle stesse condizioni per oltre un secolo.

Quando nel 1819 C. R. Cockerell diventò sovrintendente dei lavori della Fabbrica di St Paul's, la decorazione della cattedrale era misera e in stato di degrado. Nel 1821, il diacono e il capitolo di St. Paul's, convinti dall'entusiasmo del giovane Cockerell, autorizzarono il sovrintendente della fabbrica a continuare i lavori di decorazione, di restauro e ripulitura della cattedrale. L'anno seguente quindi fu ridipinta la cattedrale e fu decisa la doratura e la ridipintura del coro e dei pilastri dell'abside con i colori originali proposti da Wren. Fu proposto anche il restauro dei dipinti di Thornill nella cupola, ma la proposta non ebbe successo dato il costo eccessivo che richiedeva l'intervento. L'effetto della ridecorazione non rimase a lungo; dopo venti anni le pareti e le volte della cattedrale erano nuovamente ricoperte da

---

<sup>236</sup> Sladen, Teresa. "Embellishment and decoration, 1696-1900" op. cit., p. 237.

una patina grigiastra. Fu allora, nel 1840, che l'Arcidiacono Hale che aveva un particolare interesse verso l'architettura della cattedrale, diventò canonico di St. Paul. Questi decise durante l'autunno di quell'anno di effettuare dei lavori di pulitura della cattedrale, la cui struttura nel frattempo era diventata anche vittima dello smog della Londra oramai industrializzata, mentre era addirittura difficile distinguere i dipinti di Thornill, estremamente danneggiati dallo smog e dalla polvere.

Nel 1849 il diacono Milman fu istruito dal vescovo di Londra a prendere dei provvedimenti sulla struttura della cattedrale di St. Paul. Il diacono decise perciò di riorganizzare i servizi di cerimonia nello spazio della cattedrale ed altre trasformazioni interne ai fini di attirare un pubblico più vasto nell'edificio religioso. Decise così nel 1852 di incoraggiare il nuovo sovrintendente della Fabbrica della cattedrale, Francis Cranmer Penrose a preparare un nuovo schema decorativo e, ai fini di avere maggiori riscontri, fu deciso di rendere pubblico il progetto. Penrose scrisse un resoconto sull'argomento che fu letto al meeting del *Royal Institute of British Architects* dove mise in risalto anzitutto gli originali progetti dell'architetto Wren laddove si conoscevano. Tale evento suscitò molti commenti e discussioni.

Cercando di seguire i piani decorativi di Wren, Penrose propose di decorare con forme pittoriche tre sezioni della volta absidale. Il piano sembrò piuttosto limitato e non trovò riscontro negli altri membri dell'assemblea, i quali erano a favore dell'introduzione di maggior colore, specialmente nell'area della cupola. L'arcidiacono Hale desiderava che la cattedrale fosse dipinta completamente con la raffigurazione di un grande ciclo biblico. In quella circostanza l'architetto George Gilbert Scott, che ebbe un ruolo importante nell'introduzione dell'arte musiva in Inghilterra, propose che nel caso si fossero trovati sufficienti mezzi economici, il mezzo artistico musivo sarebbe stato il più adatto e Penrose approvò pienamente l'idea.

Malgrado i punti di vista pienamente favorevoli espressi al meeting degli architetti britannici sulla proposta di ricoprire la cupola con preziosi mosaici, il diacono ed il collegio dei canonici decisero di restaurare il ciclo pittorico di Thornill tra il 1853 ed il 1856.

Nel 1857 fu deciso di selezionare uno scultore per il progetto del monumento in memoria del Duca di Wellington, importante eroe nazionale. Fu scelto lo scultore Alfred Stevens, (1817-1875) al quale furono commissionati i disegni per la realizzazione musiva delle figure dei profeti Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele. Di questi disegni solamente la figura di Isaia fu realizzata ed eseguita in mosaico sotto le direttive di Stevens, il quale era stato scelto a pieni voti essendo anzitutto uno degli artisti dallo stile più consono all'architettura dell'edificio di Wren e che continuava a proporre lo stile classico e ad ispirarsi al culto michelangiolesco.

La posizione di Stevens acquistò molta influenza al punto da caratterizzare la maggior parte dello schema decorativo intrapreso per la cattedrale durante la seconda metà del XIX secolo. Ispirandosi a Michelangelo, egli creò uno schema compositivo formato da una serie di angeli alati rappresentati nell'atto di sostenere le tavole bibliche per il verdetto del profeta. Per quanto riguarda il ciclo dei disegni e dell'esecuzione musiva dei profeti, questi furono completati da W.E.F.Britten (1848-1916) dopo la morte di Stevens. Il diacono Milman non mise mai in discussione che la cattedrale dovesse essere decorata in stile classico. Tale posizione fu approvata da un comitato composto da quattro canonici, uomini d'affari e tre architetti, i cui nomi erano C.R. Cockerell, Sir Charles Barry e Sir William Tite, questi ultimi erano conosciuti soprattutto come architetti di edifici classici. Tale comitato determinò le direttive degli schemi proposti per la decorazione interna della cattedrale fino alla fine degli anni '70 del XIX secolo, ed ebbero come primo obiettivo la decorazione della cupola.

Nel 1858 il diacono Milman, scrisse al vescovo di Londra suggerendo che la decorazione di St. Paul's dovesse essere condotta in

un ricco ed armonioso stile all'unisono con la tradizione anche locale. Un appello fu fatto dai cittadini benestanti di Londra che presero molto a cuore la loro cattedrale e fu raccolta in breve tempo la somma di 24.000 sterline. Con il passare del tempo i fondi raccolti per la decorazione della cattedrale crebbero notevolmente sino a raggiungere nell'anno 1871, più precisamente nel giorno del ringraziamento, la somma di 56.000 sterline anche con il contributo del Principe di Galles, il quale dopo la sua guarigione dette impeto al movimento di raccolta dei fondi. La cifra fu ritenuta sufficiente al fine di ottenere uno schema decorativo realizzabile.<sup>237</sup> La prima e più naturale conclusione fu senza dubbio quella di affidare il lavoro al sovrintendente della fabbrica, Mr. Penrose, che avrebbe avuto a sua disposizione le persone più qualificate per tali operazioni.

Un altro obiettivo essenziale da realizzare era di mettere in risalto la decorazione dell'abside e del Coro e di rendere più visibile l'altare maggiore dalla navata principale. A tale riguardo Penrose propose una serie di disegni pubblicati con il titolo di *Sir Christopher Wren's Altar Piece, a Study for the Completion of the Apse of St. Paul's* (Tav. 78) e sebbene i disegni di Penrose mostrassero di riempire i pannelli dell'abside con mosaici in modo simile a quelli proposti per i timpani nelle volte, l'unica parte di questo progetto decorativo ad essere eseguita fu quella della doratura del fregio della volta dell'abside e dei pannelli dipinti nelle volte del soffitto della parte est. Fu in questo periodo, nel 1860 che fu deciso di aggiungere alcune decorazioni figurative ad opera di due giovani e promettenti artisti inglesi i cui lavori erano ispirati dalle opere di Michelangelo che ben si addicevano allo stile dell'edificio, G. F. Watts (1817-1904) e Frederic Leighton (1830-1896). Sempre nel 1860 fu proposta la sostituzione dei dipinti di Thornill e Alfred Stevens raccolse l'opportunità di sviluppare un grande schema decorativo che si ispirava sotto certi aspetti a quello della Basilica di San Pietro a Roma. Stevens suggeriva inoltre uno schema

---

<sup>237</sup> Longman, William. "The Three Cathedrals dedicated to St. Paul's in London", in *Edinburg Review*. Londra: 1873, pp. 479-480.

generale basato sulla combinazione di cariatidi, tondi e figure in trono che fungessero da struttura architettonica allo schema del disegno, ai fini di creare un prevalente effetto dinamico. Per seguire tale ispirazione c'era bisogno anche di un ricco fregio musivo attorno alle pareti della Whispering Gallery con sculture collocate nelle nicchie del peristilio e sotto gli archi delle semicupole.

Nel 1861, il comitato decise di procedere con la decorazione del Coro e Watts, Leighton, Alfred Stevens ed il francese Barone de Triqueti furono invitati a presentare un progetto decorativo di disegni. Gli artisti, eccetto Alfred Stevens, presentarono disegni che seguivano l'iconografia di Penrose e disegnarono uno schema con un'immagine di Cristo Intercessore nel centro della volta absidale ed ulteriori figure di Mosè ed Elia nei pannelli sul lato opposto. L'anno seguente, nel 1862, Stevens apprezzò i disegni di Leighton e di Watts e malgrado la sua opposizione nei confronti dei disegni presentati dal Barone de Triqueti, giudicati non all'altezza dello schema figurativo progettato, lo schema di quest'ultimo venne scelto dalla Commissione, soprattutto per la fama di abilità del barone di incidere e intarsiare il marmo. Nel frattempo il diacono Milman scrisse al vescovo di Londra per mettere in risalto la necessità di ottenere una maggiore presenza coloristica nella cattedrale, da ottenersi con abbellimenti in marmo sia locale che straniero più adatto per la caratteristica di maggiore resistenza al clima e allo smog londinese, a differenza del rivestimento decorativo con la tecnica dell'affresco. Per quanto riguarda la cupola, nel 1862 Alfred Stevens inaugurò il mosaico raffigurante il profeta Isaia situato su uno dei timpani sotto la cupola e successivamente fu chiesto anche all'artista Watts di disegnare un mosaico raffigurante l'immagine dell'evangelista San Matteo, che fu inaugurato nel 1866. Il risultato finale dell'esecuzione musiva fu considerato inferiore ai disegni originali e i mosaici in parte negativi. Inoltre sia i due mosaici raffiguranti il profeta Isaia sia quello di San Matteo, come gli altri evangelisti e profeti realizzati in epoca successiva, furono eseguiti dalla ditta di Salviati e si caratterizzavano per la loro piatta e non riflettente superficie delle



tessere a favore dell'illusionismo pittorico. L'effetto illusionistico di tale tecnica musiva era considerata un vero successo negli anni sessanta dell'Ottocento, ma il gusto illusionista e naturalista nel mosaico non perdurò per molto tempo a causa del mutamento estetico a favore delle caratteristiche più materiche, astratte e formali, tipiche del linguaggio intrinseco del mosaico. I mosaici situati negli otto timpani al di sotto della cupola centrale raffigurano i profeti Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele e i quattro evangelisti San Matteo, San Marco, San Luca e San Giovanni. Tali mosaici furono quindi iniziati nei primi anni '60 dell'Ottocento e completati nel 1864.<sup>238</sup> Le scene dei profeti raffigurano l'atto d'ispirazione e di composizione dei loro libri profetici, aiutati dall'intervento divino rappresentato dal supporto fornito dagli angeli. Il completamento degli otto mosaici segnò la conclusione del primo lavoro di rivestimento musivo intrapreso nelle mani del vecchio comitato del diacono Milman.

La decorazione degli otto timpani fu realizzata sotto la supervisione di Penrose e lo stile dei mosaici è di evidente ispirazione michelangiolesca. Come si può riscontrare, nelle rappresentazioni c'è anzitutto l'esaltazione della potenza fisica e l'intensità plastica e morale delle figure, le forme sono spinte al limite del virtuosismo plastico, l'energia è rappresentata dalla ricercatezza di ritmi dinamici. Attraverso un energico movimento viene messa in risalto la tensione dei personaggi, l'intensità emotiva delle loro espressioni ed il contrasto delle tensioni asimmetriche è espresso nelle direzioni contrastanti delle figure. Viene quindi ripresa in questi mosaici quella componente neoplatonica di Michelangelo, che vede nella bellezza del corpo la raffigurazione dell'uomo nella sua essenza più alta e nella quale traspare la presenza divina nella natura. In particolare, le figure virili e monumentali rappresentate in questi timpani ricordano alcune raffigurazioni della volta della Cappella Sistina. Le composizioni che rivestono i timpani della volta centrale al di sotto della cupola

---

<sup>238</sup> Mordaunt Crook, Joseph. *William Burges and the High Victorian Dream*. Chicago : University of Chicago Press, 1981, p. 105.

contengono elementi architettonici che, fungendo da ornamento alle composizioni e da supporto alle figure, richiamano la struttura dell'edificio, cosa che è presente nella Cappella Sistina.

Alfred Stevens fu uno dei pochi artisti inglesi dell'epoca che lavorava sulle linee dei grandi maestri italiani, e Britten continuò a seguire scrupolosamente le linee del suo predecessore, terminando gli ultimi due cartoni per questo ciclo di timpani. L'esecuzione del lavoro era stato originariamente affidato alla ditta di Salviati.

Ciascuna scena raffigurata nei timpani risalta su uno sfondo dorato e uniforme. Al convergere dei lati dell'angolo in basso di ciascun timpano di questa serie, sono indicati in lettere capitali i nomi dei profeti e degli evangelisti raffigurati. Ciascun timpano è incorniciato da un fregio ornamentale fitomorfo in cui prevale la tonalità azzurra. A sua volta, nella parte più esterna, i pannelli della serie sono incorniciati da un fregio vegetale in legno dorato.

Il profeta Isaia (Tav. 79) è raffigurato anziano con capelli e una lunga barba bianca. Ha un'espressione di sorpresa e stupore rispetto alla tavola da scrivere suggeritagli dall'angelo alla sua sinistra, caratterizzato dall'espressione gentile, da una chioma dorata da sottili sfumature e da ali dai toni multicolori. Il profeta si regge con il braccio destro al basamento architettonico.

Il profeta Geremia (Tav. 80) è raffigurato al centro della composizione in atteggiamento riflessivo. Sulla destra è raffigurato un angelo con le braccia e le mani aperte, in atto probabilmente di incoraggiarlo nel difficile compito da intraprendere. La giovane figura sulla sinistra di spalle, è raffigurata in atto di dare la penna al profeta incitandolo a scrivere.

Il profeta Ezechiele (Tav. 81) è raffigurato in mezzo a due angeli in atto di mostrargli delle tavole delle quali il profeta sembra analizzare attentamente il contenuto.

Il profeta Daniele (Tav. 82) è raffigurato in mezzo a elementi architettonici che risaltano dallo sfondo dorato. Due angeli porgono una pergamena alludendo all'atto di composizione del libro profetico. Il profeta sembra accettare la pergamena mostrando un atteggiamento di grande deferenza verso il suo compito.

San Matteo (Tav. 83), il cui cartone fu disegnato da Watts, rappresenta l'evangelista seduto, con un'ampia tunica ed una lunga barba. Il suo atteggiamento, assorto e sicuro, mostra il momento in cui sta già componendo la sua versione del Vangelo. L'angelo inginocchiato alla sua sinistra gli indica cosa deve scrivere e possiede un paio di ali caratterizzate da diverse tonalità e da sfumature vivaci. In alto a sinistra, tra le nuvole, appaiono due putti alati che osservano la scena con vivace approvazione.

Il mosaico raffigurante San Marco come quello di San Luca, fu disegnato da W.E.F. Britten, il quale si dedicò scrupolosamente alla decorazione della cupola e alla fedele esecuzione tratta dagli studi degli altri disegni di Alfred Stevens.

San Marco (Tav. 84) è raffigurato seduto al centro della composizione, in mezzo a due angeli. Accovacciato alle sue ginocchia ed in primo piano appare un docile leone, attributo dell'evangelista. L'altro angelo appare in volo di fronte al santo e osserva il rotolo di papiro che l'evangelista ha sulle ginocchia. San Marco accenna rapidi movimenti con la sua penna, mentre l'angelo ispiratore, raffigurato in atto di volare rapidamente, comunica l'idea che l'Evangelista è lo scrittore scelto per la registrazione delle divine notizie. L'angelo sul lato destro del santo aspetta il completamento del lavoro e indica il mondo che sta per ricevere la sua versione del Vangelo.

L'Evangelista San Luca (Tav. 85) è rappresentato di spalle già in atto di scrivere la sua versione del Vangelo, mentre alla sua destra appare l'angelo che gli offre i papiri necessari al completamento del testo. In alto alla sua sinistra è raffigurato il toro, attributo simbolico dell'evangelista.

San Giovanni (Tav. 86) è raffigurato con una espressione di estrema sorpresa per l'improvvisa presenza dei due angeli. L'angelo in volo è rappresentato nell'atto di suggerire all'evangelista l'importante compito divino, gli prende il braccio mentre con l'altra mano gli indica di guardare in alto a Dio. L'angelo con i piedi per terra è situato su un blocco architettonico e offre all'evangelista un rotolo di pergamena alludendo alla sua testimonianza evangelica. Sulla destra si distingue il muso dell'aquila, simbolo ed attributo dell'evangelista. La composizione è caratterizzata da un forte andamento dinamico e le figure si distinguono per la loro vigorosa costruzione plastica, sapientemente realizzata attraverso un appropriato uso di gradazione di contrasti di luci ed ombre. In questo mosaico sono messe in risalto in particolar modo le posizioni contorte tipiche dei personaggi di Michelangelo raffigurati nella Cappella Sistina. Il design per San Giovanni presentato da Watts fu l'ultimo ad essere eseguito.

Nel 1866, il modello di Penrose dell'abside del coro fu esibito alla Royal Academy.<sup>239</sup> In questo modello i pannelli rettangolari sopra le porte delle navate laterali insieme a tre sezioni di metà cupola erano rivestite di mosaici su sfondo dorato.

Con la morte del Diacono Milman nel 1868, la prima fase del progetto di completamento della decorazione della cattedrale giunse al termine e nei tre anni successivi tutti i membri del collegio dei canonici cambiarono. I personaggi del nuovo Comitato ebbero una ideologia e un approccio differenti rispetto a quelli del comitato precedente. Il diacono Richard Church, assunse l'incarico dopo la morte di Henry Mansel, che fu diacono di St Paul solamente per tre anni. Assieme al diacono Church le decisioni sulla cattedrale furono prese anche dal canonico Gregory e dal canonico Liddon.

Church, Gregory e Liddon avevano aderito già prima del loro incarico presso St Paul *all'Oxford Movement* e perciò ideologicamente aderivano ai principi che mettevano in risalto i legami con il passato

---

<sup>239</sup> Il modello dell'abside del coro di Penrose esibito alla Royal Academy, era stato ridipinto con lo schema del Barone de Triqueti il quale aveva trasformato i blu e i dorati voluti da Penrose nei colori scelti dal barone dominati dal dorato e rosso.

pre-riformistico e gotico e con il sentimento autentico della primitiva Chiesa cristiana e del suo stile, in contrasto con l'arte classica nella quale si nascondevano le tracce del paganesimo. Tali principi, dal 1870 in poi, furono condivisi da moltissime persone. Per quanto riguarda la decorazione della cattedrale di St Paul fu proprio il canonico Gregory che assunse le decisioni sostanziali sui progetti decorativi e finanziari della cattedrale, malgrado dovesse aspettare venti anni prima di diventare diacono. Per meglio adempire al suo incarico, il canonico Gregory decise di ampliare le sue conoscenze sull'architettura classica e a tali fini intraprese un viaggio in Italia per osservare la decorazione di altre chiese aventi uno stile simile a quella della cattedrale di St Paul. Al suo ritorno, Gregory organizzò la formazione di un nuovo comitato per la decorazione dell'edificio e fu deciso di organizzare un comitato generale, un comitato esecutivo di Belle Arti e un comitato finanziario.<sup>240</sup> Nel frattempo, un documento manoscritto dell'aprile del 1869 che riguarda una proposta per il completamento e l'ornamento della cattedrale, suggeriva di rivestire di mosaici le undici finestre disposte alla fine del coro, delle navate e dei transetti.<sup>241</sup> Veniva inoltre avanzata la proposta di rivestimento della cupola con mosaici e venivano proposti quattro pannelli con un tipo di mosaico formato da marmi intarsiati simili ai lavori di Beccafumi nella cattedrale di Siena.

Il primo meeting del nuovo *Executive Committee* includeva il diacono, i canonici Gregory e Liddon e molti altri eminenti rappresentanti del clero, insieme ai membri del comitato delle Belle Arti (che includeva architetti rinomati come Charles Barry) e del comitato finanziario, ed ebbe luogo nel maggio del 1870.<sup>242</sup>

In una pubblicazione su un discorso tenuto ad un convegno del Royal Institute of British Architects, il 22 maggio 1871, Penrose dopo

---

<sup>240</sup> Sladen, Teresa. "Embellishment and Decoration", op. cit., p. 249.

<sup>241</sup> Decoration "1868-1874", Cup IV, Decoration Box 1. *Proposal for the completing and adorning St. Pauls Cathedral* (documento manoscritto). Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library, aprile 1863, p. 1.

<sup>242</sup> Decoration "1868-1874", Cup IV Decoration Box 1. Fund for the Completion of St Paul's. Appeal Presented at the Public Meeting Held at the Mansion House, on Wednesday, the 13th of July, 1870. Londra: St. Paul's Cathedral Library, 1870, p. 12.

aver citato un passo di Wren riportato dal nipote nel 'Parentalia,' sostenne che Wren aveva progettato di procurarsi dall'Italia quattro dei più eminenti artisti del settore musivo e ribadiva che il mosaico era il materiale più adatto per le decorazioni d'interni e che nel caso non fosse stato possibile affrontare la spesa sarebbe stato meglio aspettare, piuttosto di continuare la decorazione con materiale inferiore.<sup>243</sup> Penrose raccomandava la brillante qualità di questo materiale, particolarmente per le dure condizioni climatiche e lo smog di Londra, almeno per tutte le superfici importanti, specialmente per quelle concave.<sup>244</sup>

Penrose era convinto da tempo di adoperare il rivestimento musivo nella cattedrale e affermò che già prima che in Inghilterra venisse fuori ogni discorso ed iniziativa intrapresa a utilizzare l'arte del mosaico aveva avuto l'idea di consultare Lorenzo Radi. Secondo Penrose, Radi poteva procurargli il materiale da Palermo anziché dall'industria del Vaticano, più costosa. L'idea fu riportata al diacono di St Paul's e successivamente al Committee, generando così l'avvio dei lavori di decorazione degli altri timpani al di sotto della cupola rimasti incompleti. Ci furono quindi diversi suggerimenti sul tipo di decorazione musiva da realizzare, a riguardo si può menzionare la pubblicazione di una lettera dell'architetto George Edmond Street inviata al pittore George Richmond (1809-1896) il 29 febbraio 1871, nella quale Street suggerisce un tipo di decorazione musiva che richiamava le iconografie e lo stile bizantino della chiesa di Sant'Apollinare in Nuovo di Ravenna, dimostrando come già all'epoca si andava affermando il nuovo interesse verso l'arte di quel periodo.<sup>245</sup>

Un altro meeting pubblico fu tenuto due mesi dopo per lanciare un appello nazionale volto a raccogliere fondi per il completamento della

---

<sup>243</sup> Penrose Francis Cranmer. "On the Decoration of St Paul's" (pubblicazione del discorso letto al meeting generale del Royal Institute of British Architects tenutosi il 22 maggio 1871), in *St. Paul's Cathedral and its Interior Decoration Introduced by Canon Gregory* (CASE BE060601- raccolta di documenti), vol. 1, n°7 in 1. Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library, 1871, p. 158.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> Street G.E. *Remarks and Suggestions on the Scheme for the Completion of St Paul's Cathedral*. Londra: Rivington Waterloo Place, 1871.

cattedrale. L'Executive Committee era determinato ad affrontare le critiche avverse delle quali la decorazione di St Paul's era stata oggetto in quegli ultimi tempi. Fu allora che il comitato chiese all'architetto William Burges, la cui reputazione era basata sui suoi progetti di stile neogotico, di progettare uno schema per la decorazione di San Paul. Parte del comitato aveva aperto un pò i suoi orizzonti non soffermandosi esclusivamente nella scelta di artisti ed architetti la cui reputazione si basava sulla produzione di opere di ideologia classicista.

Nei documenti del Comitato veniva fatto notare che Burges aveva intrapreso approfonditi studi iconografici che certamente lo qualificavano a fornire uno schema generale per la decorazione dell'intera cattedrale, e fu invitato a collaborare insieme a Penrose con il quale instaurò un buon rapporto, stando alle affermazioni di Burges nel suo resoconto sul citato schema iconografico.<sup>246</sup> Il Committee supponeva che il lavoro avrebbe potuto essere realizzato in non troppo tempo, tenendo anche in considerazione la profonda conoscenza di Penrose dell'architettura di Wren, inoltre pittori qualificati avrebbero disegnato i mosaici e l'insieme sarebbe stato molto soddisfacente.

La scelta di selezionare Burges dipese specialmente dal presidente della Società ecclesiastica, A.J.B. Beresford-Hope, membro di entrambi i comitati, sia di quello esecutivo che di quello delle Belle Arti, il quale si rivolse al suo protetto senza pensare troppo alle conseguenze di quello che significava la posizione stilistica e ideologica di Burges. Tanto meno l'architetto si era reso conto della sua delicata posizione in tale circostanza. Sorprende dunque che solamente poche settimane dopo aver accettato di realizzare lo schema decorativo, Burges pubblicasse un articolo nel quale metteva in ridicolo il precedente approccio decorativo realizzato per la cattedrale di St. Paul. Fingendo di credere che Penrose

---

<sup>246</sup> Nel resoconto iconografico per la decorazione della Cattedrale, l'architetto Burges afferma: " I have sundry consultations with your architect, Mr Penrose, who has most kindly offered me every facility [...]" cfr. Burges William. *Report on Decoration St Paul's Cathedral* . in *St. Paul's Cathedral and its Interior Decoration Introduced by Canon Gregory* (CASE BE060601, raccolta di saggi) n°2, vol.1. Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library, 27 febbraio 1871, p. 3.

avrebbe continuato la sovrintendenza dei lavori decorativi per la cattedrale, Burges dichiarò che condivideva con Mr Cockerell la distinzione di essere uno degli *ultimi Romanorum* e invitò Penrose a non sottostare ai capricci del Comitato ma di avere più potere decisionale. <sup>247</sup> Non è facile riuscire a capire le circostanze che hanno portato Burges ad esprimere pubblicamente tali opinioni, a meno che non fosse certo che il comitato fosse dalla sua parte. Malgrado avesse il supporto di Beresford-Hope ed altri membri come il canonico Gregory ed il canonico Liddon, l'architetto dimostrò troppo poco rispetto per l'architettura di Wren ed anche quelli che amavano il suo lavoro devono essersi non poco allarmati per l'impertinenza del suo articolo. I classicisti iniziarono di conseguenza a evidenziare le loro posizioni. A tal riguardo, due documenti dell'*Executive Committee* del 22 aprile e del 10 giugno 1872 esprimono l'importanza di scegliere il modello decorativo cinquecentesco. <sup>248</sup>

Burges scrisse il resoconto del suo schema per il rivestimento musivo della cattedrale il 27 febbraio 1871. <sup>249</sup> Il testo è indirizzato al diacono e agli altri membri del Committee. Burges inizia il testo affermando che la prima difficoltà consiste nel selezionare lo stile architettonico nel quale dovrebbe essere continuata la decorazione. Secondo l'architetto, a St. Paul potevano essere compatibili sia l'impiego dello stile bizantino che lo stile del Cinquecento che riflette lo stile di costruzione della cattedrale, ma ribadisce nel resoconto che la scelta

---

<sup>247</sup> Sladen, Teresa. "Embellishment and Decoration", op. cit., p. 250.

<sup>248</sup> L'*Executive Committee*, durante il meeting dell'aprile 1872 discussero sullo stile da intraprendere in revisione della nuova decorazione e decisero che l'architetto Burges avrebbe dovuto attenersi strettamente a quello che fu definito "*Cinque-cento Stile*"; si veda a riguardo cfr. Decoration "1868-1874" Decoration Box 1 Cup IV shelf 7. *Meeting of Executive Committee*, (22 aprile 1872). Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library; Decoration "1868-1874" Decoration Box 1 Cup IV shelf 7. *Agreement as to the Completion of St. Paul's Cathedral*; Decoration "1868-1874" Cup IV Decoration Box 1. *St. Paul's Completion Found. Executive Committee. Resolution to be propose, June 10 1872*. Londra: Collezione : Collezione St. Paul's Cathedral Library, 10 giugno 1872.

<sup>249</sup> Cfr. Burges, William. *Report on Decoration St Paul's Cathedral*. op. cit.; (nella Biblioteca della cattedrale di St. Paul's si conservano diverse copie di questo resoconto, il quale fornisce uno schema della decorazione musiva della cattedrale, tanto stilistico quanto iconografico).



finale, dipesa anche dal volere degli altri architetti, rimaneva lo stile voluto da Wren, quello del Cinquecento. L'architetto dichiara di aver selezionato il più possibile i soggetti tratti dai Libri Canonici dell'Antico e del Nuovo Testamento ed anche alcuni soggetti tratti dai testi apocrifi nel caso di Giuda e dei Maccabei.<sup>250</sup>

Il punto di partenza dello schema (Tav. 87-88) riguardava la rappresentazione della figura di Gesù Cristo rappresentato nella zona ad estremo oriente dell'abside, mentre l'intera volta avrebbe dovuto essere occupata con gerarchie angeliche che procedono da est ad ovest. Nella parte ad estremo ovest avrebbe dovuto essere raffigurata la *Creazione dell'Uomo* e la successiva *Caduta*. Nelle navate, nei transetti e nelle navate laterali, era prevista la rappresentazione della storia dell'opera di Dio sull'uomo, accompagnata da messaggeri inviati con la vecchia dispensazione. La nuova dispensazione sarebbe iniziata nelle grandi finestre dei transetti e sarebbe continuata attraverso il coro fino all'uscita con *La lapidazione di Santo Stefano* e la *Conversione di San Paolo*. Da qui in poi avrebbe dovuto essere rappresentata la divina Gerusalemme e scene tratte dall'Apocalisse che avrebbero occupato la grande cupola. Burges afferma che le figure della cupola sono in scala totalmente differente e corrispondono con quelle già eseguite in mosaico e dichiara che i personaggi sono rappresentati ripetutamente, sebbene in diverse parti dell'edificio, ad esempio gli apostoli ed alcuni profeti erano progettati per essere raffigurati sia nel coro che nella cupola.

Nelle cupole, data la difficoltà di collocazione delle figure seguendo il suggerimento di Penrose, sarebbero stati collocati *pattern* geometrici mentre i timpani avrebbero illustrato la gerarchia divina.

---

<sup>250</sup> Burges cita le principali fonti bibliografiche che hanno ispirato il suo schema iconografico come il *Sacred and legendary Art by Mrs Jameson, London Longmans 1866*; *"The Life of Our Lord" by Lady Eastlake, London Longmans Green, 1864*; *"Manuel d'Iconographie Chretienne" by M. Didron, Paris, Imprimerie Royale, 1845*; *The Calendar of the Anglican Church, Oxford and London, J.T.Parker, 1851*; Burges sottolineava che l'ultimo testo era stato usato specialmente per la conoscenza dei simboli dei Santi Inglesi.

La divina gerarchia divisa nel coro in tre parti, consisteva in tre ordini diversi, nella prima parte del coro avrebbe dovuto esserci un ordine di angeli composti da Serafini, Cherubini e Troni. Gli angeli avrebbero dovuto essere raffigurati con sei ali ed entrambi i corpi alati rosso fuoco. I Cherubini avrebbero avuto ali azzurre e i Troni sarebbero stati in piedi su di un circolo alato pieno di occhi.

Il Coro avrebbe dovuto essere dominato dalle figure allegoriche delle dominazioni, delle Virtù e delle potenze e dei principati. Le dominazioni reggevano un globo con l'iscrizione IG-XG nella mano sinistra e nella mano destra avevano uno scettro che terminava in una croce. I principati reggevano il globo come le dominazioni con la mano sinistra e un ramo di gigli nella mano destra. Poi vi erano gli arcangeli, raffigurati con l'armatura, con il globo, e con la spada sguainata. Gli angeli sono vestiti da diaconi con il globo, lo scettro con la croce in cima come sopra descritto. Burges menziona che i simboli degli ultimi due cori sono stati presi da un dipinto greco del XVIII secolo descritto da Dedron nel "Manuale di Iconografia Cristiana" p. 16.

Per quanto riguarda gli arcangeli vi erano Michele, Gabriele, Raffaele e Uriel. Michel rappresentato come un guerriero con la spada, Gabriele con un ramo di giglio e una pergamena sulla quale vi è la scritta "Ave Maria". Raffaele è raffigurato con una seguito di pellegrini. Uriel doveva essere raffigurato con un rotolo ed un libro (Libro II Esdras 4.1).

Come criterio generale gli abiti della gerarchia avrebbero dovuto acquistare splendore man mano che salivano di grado. Poichè vi erano soltanto otto piccole cupole, Burges aveva in mente di collocare i serafini nella volta dell'abside su ciascun lato della raffigurazione di Cristo in Gloria, quindi l'intera raffigurazione appariva come segue: Nell'abside al centro doveva essere raffigurato Nostro signore con un serafino su ciascun lato. Nel coro a tre cupole, sono raffigurati un Cherubino, Troni e Dominazioni.

Nei transetti a due volte sono raffigurate le allegorie delle Virtù e delle Potenze.

Nella navata centrale a tre cupole era previsto rappresentare arcangeli ed angeli, i sei giorni della Creazione e Dio che riposa al centro.

Nel progetto Burges non prevede la rappresentazione di immagini nelle cupole più piccole delle navate laterali, ma era previsto una ornamentazione simile a quelle della navata centrale. Gli archi, invece di figure, avrebbero raffigurato motivi ornamentali ad arabeschi. Diverse altre parti delle volte delle navate laterali presentavano degli spazi che avrebbero potuto contenere delle figure, ma essendo senza luce sarebbero state meglio adornate con fogliame scolpito su fondo dorato.

Burges si sforzò di rendere l'intero schema iconografico il più semplice possibile, in modo che la maggior parte degli osservatori fosse in grado di comprenderla senza l'aiuto di una guida esperta. Burges aveva anche preso i soggetti il più possibile dai libri canonici del Vecchio e del Nuovo Testamento. sebbene naturalmente fosse costretto a consultare i testi apocrifi nel caso di Giuda Maccabeo. La parte più importante dello schema consisteva nella raffigurazione di Cristo nell'abside sul lato est. Questo rappresentava anche l'inizio e la fine di tutto il ciclo storico sicchè la volta principale era occupata dalla gerarchia degli angeli procedendo da est ad ovest. Il lato ovest rappresentava la Creazione dell'uomo e la successiva Caduta. La navata centrale, i transetti e le navate laterali continuavano l'illustrazione della storia della relazione di Dio con L'uomo e rappresentava anche i messaggeri mandati da Dio secondo la vecchia legge. La nuova legge cominciava nelle grandi finestre del transetto e continuava attraverso il coro fino alla fine con la Lapidazione di Santo Stefano e la Conversione di San Paolo. La storia successiva veniva mostrata dalla Gerusalemme Celeste e dalle scene tratte dall'Apocalisse che occupavano la grande cupola centrale. Burges caratterizzò le dimensioni delle figure con diverse proporzioni. Le figure più grandi erano della stessa altezza di

quelle che si trovavano nelle preesistenti finestre di vetro colorato ed erano generalmente impiegate nei dipinti su vetro e sulle pareti. Le figure più piccole erano concepite per adattarsi all'interno dei pannelli poco profondi sotto le finestre del clerestorio e potevano essere utilizzate all'interno dei medaglioni sugli stipiti delle finestre della navata laterale. Le figure sulla cupola erano concepite in proporzioni totalmente diverse e corrispondevano a quelle già realizzate nel mosaico. In tutti i casi l'altezza sarebbe stata leggermente aumentata dato che le figure risultavano più scarsamente visibili. Burges metteva in rilievo nello schema che gli stessi personaggi venivano raffigurati più volte sebbene in parti diverse dell'edificio, quindi gli apostoli ed alcuni dei profeti apparivano sia nel coro che sulla volta. Nel primo caso essi comparivano nella veste di messaggeri di Dio e nel secondo caso come parti della Comunione dei Santi. Burges menziona di aver avuto diverse conversazioni con Penrose che gli aveva concesso ogni tipo di assistenza. Da queste consultazioni risultava che alcuni spazi vuoti contenevano degli ornamenti ed altri delle immagini.

Per quanto riguardava il soffitto, Penrose decise di decorare le volte con schemi geometrici mentre i timpani avrebbero dovuto contenere la gerarchia celeste.

Nella cupola, nella parte dello schema segnata con il numero uno, sarebbe stato rappresentato Gesù in Gloria con i quattro Evangelisti e gli animali loro attributi.

La parte indicata con i numeri 2-3, doveva contenere i ventiquattro anziani incoronati con le fiale di essenze e con le arpe.

La parte indicata con il numero 4, doveva raffigurare tre angeli con le trombe. San Giovanni è la quarta figura che doveva armonizzare lo spazio n° 5. Inoltre, nello spazio indicato con tale numero, erano stati concepiti quattro degli angeli con trombe mentre altre sette figure con le trombe si identificavano con i sette arcangeli: Michele, Gabriele, Raffaele, Uriel, Camael, Jophiel e Zadkiel.

Nello spazio indicato con il numero 6 doveva essere rappresentato l'angelo che pone il sigillo alle tribù di Israele.

Nello spazio indicato con il numero 7 doveva essere raffigurata la moltitudine dei giusti, invece nello spazio indicato con il numero 8, l'angelo e l'altare d'incenso.

Burges osservava che la costruzione architettonica della cupola e del suo tamburo si prestava alla divisione in otto sezioni separate da costole così come appariva nella decorazione esistente.

Nel nuovo progetto egli proponeva di conservare queste divisioni e possibilmente anche le costole fino all'altezza delle immagini rappresentate nella parte superiore. Proponeva inoltre di decidere in seguito se estendere queste costole fino alla cima e separare questi soggetti (gli arcangeli) come gli altri.

Le parti più basse rappresentavano la comunione dei santi in vari gruppi all'interno di ricche decorazioni architettoniche. Burges assegnò dodici figure ad ogni gruppo ma in fase di esecuzione aveva previsto meno figure di queste in quanto era necessario che il fondo dorato separasse ogni figura il più possibile, inclusi alcuni dei santi nazionali ed altri collegati alle chiese della City. Gli apostoli portavano i vari simboli attraverso i quali generalmente si distinguono. Al contrario, nel coro reggevano le tavole con le frasi del credo. Burges evidenziava che San Paolo avrebbe assunto il suo posto nella volta dato che è sempre incluso tra gli apostoli tutte le volte che non si tratta delle frasi del credo in quanto si suppone che il credo sia stato composto quando i discepoli si separarono dopo l'ascensione e quindi prima della conversione di San Paolo.

A questo punto del suo resoconto sullo schema decorativo da lui ideato, Burges parla della rappresentazione di nove Apostoli, tra cui San Pietro con due chiavi, San Paolo, Sant'Andrea con la croce, S. Giacomo il Grande con accompagnamento di pellegrini, San Giovanni con il calice ed il serpente, San Tommaso rappresentato come

costruttore, San Giacomo il minore, San Filippo, San Bartolomeo, San Matteo, San Simone, San Mattia. Gli apostoli venivano rappresentati con i vari attributi e simboli della loro storia.

Successivamente venivano raffigurati dieci Patriarchi, Adamo con la mela, Abele reggendo l'agnello, Seth con un ramo dell'albero della vita, Matusalemme rappresentato molto anziano, Lamech, Noè sull'Arca, Giobbe, Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Jesse.

Poi venivano le raffigurazioni di undici Profeti, Mosè, Elia, Elisha, Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele, Giona, Zaccaria, Giosuè, Joel, San Giovanni Battista.

Seguivano dodici Martiri, la rappresentazione degli innocenti, raffigurata con due bambini, Santo Stefano, San Policarpo, San Longino, San Giustino Martire, San Lorenzo, San Giorgio, Sant'Albano, San Eustacchio, San Bonifacio, San Alphege.

Poi vi erano tredici Confessori, Tertulliano, San Basile, San Cirillo, San Pacomio, Sant'Antonio, Sant'Anastasio, San Benedetto, San Martino, San Beda, San Francesco, Sant'Edoardo il Confessore.

Seguivano quattordici donne sante, Eva, Ruth, Santa Maria Maddalena, Santa Maria Salomè, Santa Maria, madre di Giacomo, Santa Marta, Santa Caterina, Santa Cecilia, Sant'Agnese, Santa Margherita, Santa Elena, Santa Edelberga.

Successivamente venivano raffigurati quindici 15 vescovi tra cui San Dionisio, San Clemente, San Giovanni Cristoforo, Sant'Ambrogio, Sant'Agostino, San Gregorio, San Geronimo, Sant'Agostino d'Inghilterra, San Cuthbert e San Patrizio.

Seguivano i re come David, Salomone, Hezechiah, Costantino, Carlomagno, Sant'Oswaldo, Sant' Edelberto, Edoardo il Martire, Sant'Edmondo, San Olaf, San Luigi.

Burges afferma nel suo resoconto l'improbabilità di rappresentare tutte le figure suggerite prima, considerando soprattutto lo spazio

occupato dai simboli di queste. In molti casi i simboli avrebbero dovuto essere disposti per mezzo di ornamenti e di vesti ornate.

Suggeriva altresì di riempire gli spazi nel tamburo della cupola con statue di angeli come viene descritto nel libro della Revelazione XXI-12, gli altri 4 angeli potevano essere eseguiti in vetri colorati e collocati nelle finestre dei luoghi principali. Per aumentare il più possibile la luce suggeriva che altre finestre fossero rivestite con vetri bianchi.

Le pareti della Wispering Gallery potevano in sua opinione essere dorate e ricoperte da mosaici a fondo oro, sopra i quali avrebbero potuto essere rappresentate varie piante e fiori. Questo luogo era il più adatto alla collocazione di pietre preziose.

Burges, nel progettare la decorazione policroma di un edificio, riteneva che il primo e più importante fattore da considerare fosse l'insieme di colore da utilizzare nelle finestre che influenzano in gran parte la percezione degli altri colori delle pareti perciò i vetri dovevano essere preparati dopo aver completato il modello dell'intera decorazione e per la diffusione della luce, i vetri colorati dovevano essere ridotti al minimo. Sui vetri colorati Burges espresse molte osservazioni qui non riportate.

Per quanto riguardava la decorazione parietale del Coro, aveva ideato uno schema raffigurante nello spazio indicato con il numero 1 la gerarchia divina, nello spazio indicato con il numero 2 gli apostoli, ciascuna finestra contiene due figure accompagnate con frasi del Credo. Nello spazio indicato con il numero 3 dovevano essere raffigurati i padri della Chiesa che hanno sparso le sacre scritture, nello spazio indicato con il numero 4 le scene delle vite degli apostoli che sono stati collocati nelle finestre al di sopra. Nello spazio indicato con il numero 5 erano previste le raffigurazioni di alcune teste di santi ai quali sono state dedicate chiese di alcune città. Gli apostoli in questo spazio sono rappresentati come compositori del Credo e testimoni dei grandi eventi descritti nelle finestre ad est. Come il Credo si pensa sia stato composto

prima della conversione di San Paolo, questi è lasciato fuori in questa serie e relegato alle finestre ad est del transetto nord. Seguiva la raffigurazione di alcuni Santi ai quali erano state dedicate alcune chiese in varie città. Nel lato nord vi era raffigurata Santa Anna anziana, con il soggolo. San Surthin come vescovo, Santa Margherita, raffigurata giovane e con capelli sciolti sulle spalle. San Leonardo, raffigurato come diacono, Santa Edelberga raffigurata come monaca, Sant'Albano, raffigurato con viso giovanile.

Nel lato sud, Maria Maddalena doveva essere raffigurata con volto affilato e capelli lunghi e dorati. San Lorenzo doveva essere raffigurato da diacono e con volto giovanile. Santa Elena anziana con volto coperto da velo. San Nicola, come vescovo, San Bistolfo da monaco, San Gilberto come monaco.

Nella navata laterale era prevista la raffigurazione della divina gerarchia, dei profeti minori, di altri profeti e di scene delle vite di questi e di teste degli antenati di Gesù Cristo. I profeti e specialmente quelli minori dovevano essere raffigurati nell'atto di reggere pergamene contenenti frasi tratte da episodi della vita di Gesù, compresi quelli della passione. Ciascun profeta recava un insegnamento come è descritto nella vita di Gesù di Lady Eastlake, vol.1.

I profeti raffigurati erano Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele, Giosuè, Joel, Amos, Obadiah, Giona, Micah, Nahum, Abacuc, Zefania, Aggeo, Zacaria, Malachia. Alcuni di questi dovevano essere collocati nel transetto sotto le grandi finestre rappresentante l'Annunciazione e l'Adorazione dei Magi. Per altri profeti del Vecchio Testamento come i Dottori della Chiesa non erano previste pergamene o iscrizioni dietro ai loro nomi. Giacobbe, Mosè, Aaron, Gedeone, Davide, Nathan, Salomone, Baruch, Elia, Elisha, Zacaria, ognuno di questi avrebbe recato un simbolo evocante l'iconografia storica delle loro figure.

Per quanto riguarda gli antenati di Gesù, questi avrebbero dovuti essere selezionati dalla genealogia di San Luca. I principali personaggi



dovevano essere già descritti assieme ai patriarchi nella grande cupola centrale, altri invece senza particolari informazioni sulla loro età e costumi sarebbero stati rappresentati dagli artisti a loro discernimento.

Nella parte dello schema riguardante l'altro transetto, Burges numerò i soggetti rappresentati secondo questo prospetto: nello spazio indicato con il numero 1, prevedeva l'illustrazione della gerarchia divina, nello spazio indicato con il numero 2 i profeti minori, nelle finestre ad est del transetto vi erano San Paolo e San Giovanni Battista. Nello spazio indicato con il numero 3 le Sibille, nello spazio indicato con il numero 4 erano previste scene dalla vita del personaggio rappresentato nella finestra superiore, nello spazio indicato con il numero 5 i volti di antenati di Gesù.

Alla fine delle navate laterali prevedeva di rappresentare nello spazio indicato con il numero 1 la Gerarchia Divina, nello spazio indicato con il numero 2, scene tratte dalla vita di Gesù, al numero 3 due figure a mezzo busto di profeti minori che hanno predetto gli eventi raffigurati nelle finestre superiori (non cita lo spazio indicato con il numero 4), nel numero 5, il volto di Anna la profetessa e di San Simeone. La raffigurazione delle Sibille tra cui La Sibilla Persica, la Sibilla Libica, Eriphraea, Delfica, Samia, Cimmerica Agrippa, Europa, etc. Questa è la lista tramandata da Lady Eastlake e dal manuale di Iconografia Cristiana di M. Didron. Burges riporta il disegno dello schema della campata del coro laterale e numera i soggetti da rappresentare.

Nello spazio indicato con numero uno prevedeva un episodio tratto dalla vita di Gesù, nello spazio indicato con il numero 2, l'allusione di questo evento contenuto del Vecchio Testamento. Questi temi dovevano essere presi principalmente dalla Bibbia Pauperum di Lady Eastlake.

Burges suggerì negli spazi curvi e scoperti delle finestre della navate laterali di raffigurare arabeschi scultorei su uno sfondo dorato,

mentre al centro suggeriva di contenere un medaglione che esibisse figure di piccole dimensioni rispetto a quelle rappresentate nei lunghi pannelli al di sotto delle finestre del clerestorio. Per il resto della campata suggeriva di riempirla con arabeschi sia dipinti che scolpiti. Suggeriva inoltre di raffigurare armi di compagnie o ritratti di individui che avessero contribuito alla decorazione delle navate laterali negli spazi vuoti situati nelle chiave di volta degli archi trasversali. A questo punto riporta lo schema del prospetto riguardante la campata della navata laterale con gli appositi numeri corrispondenti alle raffigurazioni progettate. Nello spazio indicato con il numero 1 prevedeva la collocazione di soggetti tratti dal Vecchio Testamento e nello spazio indicato con il numero 2 prevedeva la raffigurazione di altri eventi collegati con i soggetti dello spazio numero 1.

Nelle cappelle laterali, immaginava il lato sud della Cappella dedicata al monumento di Wellington, la più appropriata per essere decorata con figure tratte dal Vecchio e nuovo Testamento. Burges suggeriva la rappresentazione di personaggi delle scritture che hanno inventato o predicato le Arti Industriali. Le volte di queste due cappelle offrivano secondo lui alcuni spazi per la raffigurazione di dipinti o mosaici. Intendeva perciò raffigurare in questi spazi le quattro Virtù Cardinali nella cappella a sud, mentre nella cappella nord suggeriva la raffigurazione delle tre Virtù Teologali con l'aggiunta dell'Umiltà. Sarebbe stato opportuno a suo giudizio inserire figure colorate brillanti su uno sfondo dorato.

La cappella nord, prevedeva nel soffitto figure quali il Destino che regge un calice, la Speranza che regge un'ancora, la Carità con i bambini, l'Umiltà con una colomba.

La cappella sud prevedeva sul soffitto figure quali la Giustizia, la Temperanza, la Forza, la Prudenza, tutte raffigurate con attributi del loro carattere.

Sulle pareti intendeva raffigurare Davide, Giuda Maccabeo, Giosuè, Gideone, Sansone, Nemirod, San Michele, San Giorgio, San Longino, San Edmondo, San Martino, San Costantino. Burges considerava l'eventualità che rimanesse dello spazio sul quale potevano essere raffigurati dei volti, specialmente nei centri degli arabeschi.

Quando fu chiesto all'architetto Burges di mettere in pratica la decorazione della Cattedrale, la maggioranza dei membri del Fine Art Committee si opposero con vigore a tale riguardo e i pochi a favore non ebbero il potere di mettere a tacere l'opposizione. L'intera questione fu causa di forti frizioni tra i due comitati, i quali non erano disponibili a lavorare insieme. Furono fatti dei tentativi per persuadere Burges a lavorare in stretta collaborazione con Penrose, ma Burges, che nel frattempo era diventato l'architetto della Cattedrale, rifiutò nettamente la proposta di essere messo sotto la stretta sorveglianza di Penrose, al quale doveva rendere conto di ogni realizzazione pratica delle parti decorative. Intanto, nel marzo del 1873, essendo stato indotto ad adottare lo stile dei migliori artisti ed architetti italiani del XVI secolo, partì per un viaggio istruttivo di un mese in Italia insieme al suo assistente Henry Lonsdale e sempre nello stesso anno i disegni di Burges furono esposti ed esibiti in forma di modelli alla Royal Academy. L'anno successivo fu pubblicata una descrizione di tali modelli e dei materiali previsti per l'intero schema decorativo della Cattedrale.<sup>251</sup>

Un documento del quattro giugno del 1874 contiene un resoconto nel quale si esprimono le riserve avanzate riguardo le scelte dell'architetto Burges e la conseguente non accettazione del suo progetto.<sup>252</sup> Veniva criticata anzitutto l'assenza di disegni o schizzi

---

<sup>251</sup> *A Description of Mr. Burges' Models for the Adornment of St Paul's now exhibited at the Royal Academy.* Londra: E. Stanford, 1874, in *St. Paul's Cathedral and its decoration* introduced by Canon Gregory, vol. 2 (Case B06062) Folio 41 pp. 1-19 .

<sup>252</sup> *Decoration "1868-1874" Cup IV Decoration Box 1,* Cavendish Bentinck G., Ferguson J., Oldfield E., Gambier Parry T. *To the Executive Committee for the Completion of St Paul's.* Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library, 4 giugno 1874.

insieme ai modelli tridimensionali. I modelli del resto, secondo il comitato, erano insufficienti per avvalorare l'esecuzione del piano decorativo in dettaglio e per giudicare se il coro poteva armonizzarsi con la cupola centrale ed i transetti.

Un'altra critica sollevata era che i modelli di Burges non rappresentavano pienamente lo stile dei grandi maestri del primo Cinquecento ma una variante, tardo-cinquecentesca, di stile più manieristico, definito dal comitato in senso dispregiativo, come 'stile gesuita'.

Nel considerare le scarse condizioni di luce della chiesa, la gamma coloristica scelta da Burges era giudicata inappropriata, dato che assorbiva la poca luce dell'interno, per cui le decorazioni applicate potevano apparire pesanti. Un altro argomento sostenuto a sfavore delle sue scelte riguardava la eccessiva introduzione di elementi marmorei, i quali sembravano inadeguati e in totale disarmonia con lo stile architettonico della Cattedrale, e ne criticavano l'effetto troppo vistoso e sgargiante.

Per quanto riguarda le disposizioni esecutive, a Burges veniva rimproverato di aver affidato l'esecuzione di soggetti figurativi a un pittore sconosciuto, con una formazione neogotica piuttosto che a un pittore famoso che avesse studiato e che adottasse lo stile adoperato dai grandi maestri italiani di stile classico del Cinquecento. I fondi economici a disposizione per la decorazione della cattedrale dovevano invece essere spesi per l'alta qualità di esecuzione piuttosto che per il rivestimento dell'edificio di materiali e marmi vistosi. Fu perciò considerato inappropriato destinare la somma di 400.000 sterline alla esecuzione di un tale piano, che avrebbe portato alla corruzione dell'arte e del puro gusto, offuscando la struttura architettonica di St Paul's a discredito della nazione.

Il documento si conclude con la scelta di esortare Burges ad organizzare un progetto decorativo per la cattedrale che maggiormente aderisse e si armonizzasse con la struttura architettonica di Wren.

Ma le conflittualità provocate dalla posizione e dall'operare di Burges determinò un clima sempre più avverso allo sviluppo e all'avviamento di un eventuale schema revisionato da quest'ultimo.

In un meeting successivo tenutosi il 3 luglio del 1874 fu deciso che l'Executive Committee non autorizzava spese di denaro per ulteriori trasformazioni dello schema decorativo di Burges, sospendendo lo sviluppo del progetto.<sup>253</sup> In un altro documento dell'Executive Committee al diacono, il quale reca la stessa data, Burges venne accusato di non aver compiuto uno studio e di non aver colto una chiave di lettura per la decorazione della Cattedrale e, anche se ritenevano che la Cattedrale fosse priva di ricchezze policrome, erano sicuri che Wren non avrebbe approvato la grossolana mescolanza di certi effetti e l'assemblaggio di materiali proposti da Burges.<sup>254</sup>

Nel novembre dell'1873 il Diacono e Capitolo, per le divergenze di opinioni, decisero di annullare l'accordo creato tra Penrose e Burges. Durante l'estate del 1874 il conflitto tra il Comitato di Belle Arti e l'architetto divenne così acuto da far retrocedere Burges dalle sue posizioni iniziali.

Un documento datato 23 novembre 1874 mostra che Burges si rivolse al diacono della Cattedrale cercando di difendere la sua posizione e le scelte da lui intraprese per la decorazione.<sup>255</sup> In questa lettera egli affermò che le sue intenzioni erano di aderire alle disposizioni di Wren sulla decorazione dell'edificio nel caso fossero state individuate ed accertate, ma avendo solo vaghe menzioni del desiderio di Wren di utilizzare mosaici e marmi come rivestimento, aveva cercato di aderire alle migliori espressioni degli architetti ed artisti italiani del XVI secolo. Burges puntualizzava nella lettera che l'utilizzo di modelli

---

<sup>253</sup> Decoration "1868-1874" Cup IV, Decoration Box 1. *At the Meeting of the Executive Committee for the Completion of St Paul's on July 3th, 1874, Mr. Bentinck Hill propose the following resolution.* Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library, 3 luglio 1874.

<sup>254</sup> Decoration "1868-1874" Cup IV, Decoration Box 1. Cavendish Bentinck G., Ferguson G., Oldfield E., Gambier Parry T., *To the Executive Committee for the Completion of St Paul's.* Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library, 3 luglio 1874.

<sup>255</sup> Decoration "1868-1874" Cup IV Decoration Box 1. William Burges: (documento senza titolo indirizzato al diacono di St Paul's). Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library, 23 novembre 1874.

plastici anzicchè disegni, per la sua esperienza, era più consono ad individuare le difficoltà che sorgevano man mano che si effettuava la realizzazione del progetto. La sua esperienza gli suggeriva inoltre che in un modello plastico la gamma coloristica doveva essere leggermente più cruda che in un dipinto, dato che l'intensità del colore viene percepita in modo diverso a seconda della collocazione del mosaico rispetto all'occhio dello spettatore.

Menzionando la disposizione del Comitato di destinare una certa quota finanziaria alla realizzazione dell'intero schema decorativo della Cattedrale, Burges si proponeva di esporre il probabile effetto dei colori una volta applicati nella chiesa, ma al momento dichiarava che tali disegni erano in corso di esecuzione e revisione. I disegni in questione si basavano sull'arte della prima metà del Cinquecento, secondo il desiderio espresso dal Committee, malgrado egli affermasse che sarebbe stata più adatta alla struttura di Wren lo stile dei pittori della seconda metà del XVI secolo. Alla fine della lettera comunque dichiarava di conformarsi alle scelte espresse dal Comitato. Nell'anno 1874, lo schema di Burges riscosse numerosi dissensi e critiche da parte della stampa e dell'opinione pubblica. Alti e bassi personaggi ecclesiastici riempirono le colonne dei quotidiani con le loro critiche al suo modello decorativo, di cui criticavano pesantemente lo stile "medievalista".

Burges fece l'ultimo tentativo chiedendo il contributo dell'artista Frederic Leighton per disegnare i mosaici da eseguire nell'abside, ma i membri del Comitato volevano prospettive piuttosto che modelli e Burges incaricò Axel Haig di preparare disegni colorati per lo schema decorativo. L'ostilità da parte dell'opinione pubblica e della stampa era ormai così accentuata che ogni tentativo fu inutile.<sup>256</sup> Sempre in questo

---

<sup>256</sup> Sulle critiche rivolte allo schema decorativo di Burges si vedano ad esempio gli articoli apparsi nei seguenti periodici; cfr. "Decoration for St. Paul's in *The Athenaeum*, (18 aprile 1874), in *St. Paul's Cathedral and its Interior Decoration Introduced by Canon Gregory* (CASE BE060601, raccolta di documenti) folio 46. Londra: Collezione St. Paul's cathedral Library; *The Time* (15 giugno 1874) in BE060601, raccolta di documenti) folio 43. Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library; *St. Paul's Cathedral and its Interior Decoration Introduced by Canon Gregory* (CASE BE060601, raccolta di documenti), folio 53. "Mr Burges' scheme for the decoration of St. Paul's" in *Pall Mall Gazette* (10 giugno 1874). Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library.

periodo apparvero anche una serie di pubblicazioni relative allo stile da adottare per la decorazione di St. Paul's.<sup>257</sup>

Dopo il rifiuto formale dello schema di Burges, la verbosa guerra cessò dando luogo a un periodo di tregua e sospensione di qualsiasi progetto fino al 1876, quando Oldfield, un eminente antiquario che faceva parte dei cinque membri dell'Executive-Committee, fece un'altra proposta per il completamento della decorazione. Oldfield, in una lettera al diacono di St. Paul's riprese l'argomento della decorazione della Cattedrale e lo pubblicò in forma di opuscolo informativo dove affermava di aver fatto un viaggio in Italia ai fini di ispirarsi alle più originali decorazioni ecclesiastiche italiane compatibili con Saint Paul's per i futuri progetti decorativi della cattedrale e dopo questo studio, ritenne che la chiesa di San Pietro a Roma fosse la più indicata a fornire molteplici suggerimenti.<sup>258</sup> Per la realizzazione di un nuovo schema decorativo per St Paul's, Oldfield propose gli artisti Watts, Leighton e Poynter, i quali possedevano diverse esperienze nella decorazione murale di edifici pubblici sia religiosi che civili, con rappresentazioni sacre e di storia e con la tecnica artistica musiva. Il *Sub-Committee* dopo varie ricerche, rintracciò il modello decorativo di Stevens realizzato negli ultimi anni di vita. Questi aveva lasciato alcune indicazioni anche sulla decorazione della cupola. La scoperta del modello fu la cosa più opportuna per il *Sub-Committee*, perchè il modello fu preso come base e divenne una torre di difesa contro gli attacchi e le critiche.

Nel 1877 fu deciso di avviare il nuovo comitato per il progetto decorativo del completamento di St Paul's presieduto dal reverendo Lord Alwyne piuttosto che dal diacono. La proposta del Comitato fu di decorare la cupola con mosaici in uno stile simile a quelli della Basilica

---

<sup>257</sup> Micklethwaite J.T., Somers Clarke. *What Shall be Done With St. Paul's? Remarks and suggestions as to the alterations made and proposed to be made.* Londra: John Hodges, 1874.

<sup>258</sup> Oldfield E. *Saint Peter's & Saint Paul's: Note on the Decoration of few Churches in Italy Including Saint Peter's on the Vaticano at Rome, with Suggestion for Proceeding with the Completion of Saint Paul's in a Letter to the Very Rev. R.W. Church D.C.L. Dean of St Paul's.* Londra: Longmans, Green and Co., 1876.

di San Pietro a Roma, mentre la responsabilità per la decorazione del coro rimaneva nelle mani del diacono e capitolo. L'architetto Sir Digby Wyatt il cui interesse verso l'arte musiva e la cui iniziativa in questo settore fu di estrema importanza, faceva parte anche del Comitato esecutivo, come si può constatare dalla sua presenza in alcuni documenti citati precedentemente. La prima iniziativa del nuovo *Sub-Committee* fu di comprare il modello della cupola di Alfred Stevens morto qualche anno prima. Essendo il modello caratterizzato da schizzi, i disegni avevano bisogno di essere continuati nei dettagli e furono scelti Frederic Leighton, che nel frattempo era diventato il più quotato pittore classico d'Inghilterra, e Edward Poynter, che era il maestro principale della South Kensington School of Art.<sup>259</sup> Nell'accettare, entrambi gli artisti, che ammiravano moltissimo il lavoro di Stevens, decisero di seguire il più fedelmente possibile le testimonianze lasciate da questi nel modello. Per quanto riguarda lo schema decorativo musivo in generale, ci furono molte discussioni sull'iconografia e la composizione dello schema. Leighton affermava la necessità di lasciare inalterati i disegni circolari, le lanterns e le nervature, che avrebbero dovuto essere riprese da un allievo di Stevens, mentre i disegni nei cerchi e quelli dei Profeti e delle Sibille avrebbe dovuto essere rifatti ex novo. Leighton decise di dipingere i gruppi nei larghi cerchi mentre Poynter decise di realizzare i soggetti racchiusi nei medaglioni più piccoli, insieme agli altri elementi figurativi dello schema. Inoltre Edmund Oldfield, esperto di temi iconografici, decise di spostare i soggetti del Vecchio Testamento pensati da Stevens per la cupola in altre parti della cattedrale e li sostituì con scene tratte dal *Libro della Rivelazione*. Altri membri del Comitato ritennero che le cariatidi nude alla base delle nervature non fossero adatte per la decorazione della Cattedrale e furono rimpiazzate da un gruppo di santi in terra, ciascuno accompagnato da un angelo. Così pochi aspetti dello schema di Stevens rimasero inalterati. Il

---

<sup>259</sup> St Paul's Cathedral, "Report of the Sub-Committee Appointed June 1877" (Estratto del discorso tenuto durante il meeting del Sub-Committee del 9 giugno 1877 per il completamento della cattedrale di Saint Paul's, in *St. Paul's Cathedral and its Interior Decoration Introduced by Canon Gregory* (CASE BE060601, raccolta di documenti) Gregory n° 13 in 1. Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library, 1877, pp. 4-5.



disegno di Poynter intitolato *And the Sea gave up its Dead* disegnato in tondi centrali ha uno straordinario potere d'immagine e visto nel dettaglio mostra quale spirito e sforzo sia lui che Poynter impiegarono per mettere in risalto il talento di Stevens.

L'esecuzione delle parti più meccaniche fu affidata a Stannus, allievo modello di Stevens, al quale erano familiari le idee del maestro.<sup>260</sup> A Stannus fu commissionata la realizzazione di due cartoni in scala reale per il rivestimento decorativo della nervature della cupola, i cartoni dovevano comprendere un sesto dell'intera circonferenza e dovevano essere colorati a imitazione dei veri mosaici e montati su tela.<sup>261</sup> Penrose fu incaricato dal sub-committee di sovrintendere i lavori di esecuzione da parte dei mosaicisti, oltre alla generale sovrintendenza dei lavori di decorazione della Cattedrale.

Per attenuare gli inconvenienti dell'oscurità all'interno della cupola, che rendeva difficile la distinzione di ogni decorazione, il *Sub-Committee* propose l'introduzione di una base dorata e di colori brillanti, soluzione che era già stata avvalorata dal design di Stevens. Per una maggiore luminosità il *Sub-Committee* suggerì anche l'introduzione di riflettori metallici da installare all'esterno del peristilio della cupola in modo da essere occultati alla vista.

Per la fornitura del materiale oltre che di parte dell'esecuzione musiva, il Sub-Committee incaricò le ditte più prestigiose dell'epoca, la *Murano Glass Company* di Salviati, diventata nel frattempo la *Salviati & Co*, con la quale fu concordato un contratto di otto anni, e la ditta dei Powell di Whitefriars, il cui accordo fu stipulato per la durata di quattro-cinque anni. La scelta di impiegare una ditta inglese aveva l'obbiettivo di sviluppare esperienza artistica in questo settore, dando luogo probabilmente ad una scuola nazionale di mosaicisti di qualità, i

---

<sup>260</sup> *Ibidem.*

<sup>261</sup> Stannus nel frattempo era diventato uno dei membri del *Royal Institute of British Architects* (RIBA) e venne impiegato anche per il completamento delle parti scultoree concernenti il monumento in memoria di Wellington.

quali a loro volta avrebbero potuto realizzare nuovi schemi di decorazione musiva per la Cattedrale.

In un documento riguardante un resoconto di Penrose al Sub-Committee, egli esprime il suo giudizio nei confronti della ditta Powell. Malgrado menzioni la mancanza di esperienza e le difficoltà avute dalla ditta Powell per la realizzazione musiva di pannelli di grandi dimensioni, Penrose si esprime favorevolmente sui mosaici realizzati dai Powell nel Museo di South Kensington.<sup>262</sup> Secondo Penrose, i mosaici eseguiti da questi erano innovativi anzitutto per il loro utilizzo di un olio-cemento inventato recentemente da un certo signor Wilkins, che aveva l'effetto di grande forza amalgamatrice ed economia di materiale allo stesso tempo, dando l'opportunità ai mosaici di acquisire maggiore durevolezza. Penrose si esprime positivamente anche rispetto all'esecuzione tecnica dei mosaici eseguiti dai Powell, che a suo parere non erano inferiori a quelli eseguiti da altre ditte.

Fu in questo periodo che Watts fu selezionato anche per la creazione dei disegni degli Evangelisti per i rimanenti quattro timpani sotto la cupola. Il mosaico di San Matteo fu finito nel 1866 ma venticinque anni dopo, in base a una disposizione del Comitato della Cattedrale, fu commissionata a Britten la sostituzione del singolo angelo in atto di preghiera con due cherubini, i quali erano di valore molto inferiore rispetto alla figura precedente. Nello stesso periodo, nel 1890, il disegno di San Giovanni di Watts fu eseguito in mosaico.<sup>263</sup>

Alla fine degli anni '80 e all'inizio degli anni '90 dell'Ottocento, i sei disegni per l'illustrazione dei rimanenti profeti ed evangelisti, tre realizzati da Watts e tre da Stevens, furono eseguiti in mosaico e collocati nei timpani al di sotto della cupola. Nel frattempo, l'esecuzione

---

<sup>262</sup> Penrose Francis Cranmer. Appendix to the Sub-Committee for the Completion of St. Paul's" [ St. Paul's Cathedral: Report of the Sub-Committee Appointed June, 1877], in *St. Paul's Cathedral and its Interior Decoration Introduced by Canon Gregory* (CASE BE060601, raccolta di documenti) Gregory 13 in 1, vol. 1. Londra: Collezione St. Paul's Cathedral Library.

<sup>263</sup> Reynolds, Simon. *A Companion to the mosaics of St. Paul's Cathedral*. Norwich: Michael Russel (Publishing), Ltd for the Friends of St. Paul's Cathedral, 1994, p. 2.

del grande schema decorativo riguardante la cupola sulle basi del modello lasciato Stevens fallì, e fu anche la fine del progetto decorativo classicista voluto dal vecchio Executive Committee, che allora era una forza non più operante.

Nel frattempo il diacono ed il collegio dei canonici andavano considerando uno schema decorativo del Coro e nel 1883 proposero l'introduzione di un nuovo altare maggiore ed altri schemi decorativi e selezionarono George Frederick Bodley e Gardner, due architetti aderenti al movimento *Arts and Crafts*. Ai due architetti fu chiesto di riprogettare la decorazione del Coro e del presbiterio e, nel 1888, di realizzare un sontuoso altare riccamente decorato insieme ai dossali. Per la prima volta in una cattedrale anglicana, veniva data alla rappresentazione di Cristo crocifisso una importanza notevole<sup>264</sup>.

Alla morte del Diacono Church nel dicembre del 1890 il ruolo di diacono della cattedrale fu affidato a Robert Gregory, che come abbiamo visto ebbe già in precedenza molta influenza nei progetti decorativi della cattedrale. Con il suo nuovo incarico, le circostanze per l'elaborazione di nuovi progetti decorativi ebbero una svolta, infatti si avvalorò nuovamente l'idea di uno schema decorativo basato sui mosaici, per il quale gli fu suggerito il nome del pittore e decoratore William Blake Richmond (1842 -1921) (più tardi Sir) da impiegare nell'elaborazione di disegni per l'esecuzione di mosaici nei timpani, nel soffitto del Coro, nell'abside e in altre parti della Cattedrale.<sup>265</sup> A riguardo, Richmond effettuò studi accurati sugli antichi mosaici di epoca bizantina, specialmente di quelli di Ravenna.<sup>266</sup> Il piano fu presto realizzato e i primi cartoni di Richmond furono ben presto approvati nel luglio 1891, mentre gli ultimi disegni furono consegnati nella primavera del 1894. I

---

<sup>264</sup> Purtroppo l'altare e la decorazione dei dossali degli architetti Bodley e Garner furono distrutti durante la Seconda Guerra Mondiale.

<sup>265</sup> Sull'attività di William Blake Richmond si veda la fonte contemporanea; cfr. Baldry, A.L. "Sir W. Richmond, K.C.B., R-A.", in *Magazine of Art*, febbraio-marzo 1907, pp. 145-150 (I parte) e pp. 197-203 (II parte).

<sup>266</sup> *An account of the recent decoration of St Paul's (1891-1896) prepared by request by the bishop of Stepney, canon and treasurer of St Paul's*. Londra: C.J. Clay and Sons, Cambridge University Press, 1896, pp.1-2.

cartoni furono eseguiti in uno stile che combinava la visione di Burges neogotica basata su principi stilistici bizantini, con il simbolismo e l'andamento fluido del *Celtic Revival* su cui si poggiano le premesse stilistiche di buona parte del movimento artistico *Art Nouveau*. Malgrado i cartoni disegnati da Richmond contrastassero con il prevalente classicismo dell'architettura di St. Paul's, il *Decorative Committee* riteneva che si armonizzassero con i dossali di Bodley e che avrebbero potuto adattarsi alle adiacenti opere in pietra dorate e colorate. Richmond firmò un contratto di tre anni per la decorazione della Cattedrale e nel 1891 partì per l'Italia, ai fini di studiare in profondità ed ampliare le sue conoscenze sui diversi metodi di elaborazione musiva adoperati dal V al IX secolo, specialmente quelli che rivestivano chiese come la Cattedrale di Monreale, la Cappella Palatina di Palermo, la chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma e quelli delle chiese bizantine di Ravenna. Al ritorno dal suo viaggio in Italia, si convinse che lo stile più autentico per rendere giustizia alla peculiarità della rappresentazione musiva fosse quello bizantino, specialmente nel modo di giustapporre e utilizzare le tessere, le quali si dovevano caratterizzare per la loro forma e disposizione irregolare e dovevano riflettere la luce. Le tonalità avrebbero dovuto essere collocate in modo da ottenere il massimo effetto a distanza, sia in condizione di luce che di ombra. Le tessere avrebbero dovuto essere collocate in un cemento preparato in modo speciale con aggiunte frequenti di colle colorate per creare contrasti.

Mi sembra interessante riportare l'opinione di Richmond durante un convegno del *Royal Institute of British Architects* riportato in un estratto di Penrose, citato già precedentemente. Richmond si espresse rispetto al rivestimento musivo realizzato precedentemente, il cui stile ed esecuzione erano ben diversi da quelli da lui voluto, e le sue parole sono fortemente critiche rispetto allo stile classico adoperato e all'eccessivo illusionismo pittorico rappresentato in quei mosaici, che li faceva assomigliare più a dei dipinti [...] *è vero che Wren aveva qualche idea di introdurre decorazione musiva in St Paul's e se i mosaici dovevano essere dello stesso tipo di quelli eseguiti a quel tempo,*

*dovremmo probabilmente essere grati perchè non ha mai continuato a sviluppare ed eseguire la sua idea. Probabilmente Wren non avrebbe concepito i mosaici nello stile del primo tipo di mosaico che in molti modi sono molto più veri nei principi e splendidi negli effetti come sono quelli dell'ultima scuola seguita nei mosaici di Mr Watts e Mr Stevens. In breve Wren avrebbe probabilmente voluto imitare troppo la pittura [...].*<sup>267</sup>

Per la esecuzione dei mosaici, il *Subcommittee* ottenne la collaborazione della Murano Glass Company (che nel frattempo era diventata la *Salviati & C.*) per il soffitto più in superficie, l'altra firma era quella dei signori Powell di Whitefriars di cui James C. Powell era il sovrintendente generale.

Richmond preferì la ditta dei Powell di Whitefriars, che avevano una grande esperienza riconosciuta come creatori di 13 tipi di vetri colorati diversi; infatti le vetrate della cattedrale preparate dalla ditta Powell avevano effetti coloristici tali da mettere in risalto le caratteristiche cromatiche delle tessere musive.<sup>268</sup> La ditta Powell provvide un'equipe di diciannove artigiani britannici per l'esecuzione del ciclo musivo di Richmond che erano guidati da uno dei migliori assistenti di Richmond, l'italiano Gaetano Meo, oltre che da T.J.Gaul.<sup>269</sup>

Malgrado Richmond preferisse il sistema di rivestimento musivo dei Powell, doveva anche accettare la collaborazione della ditta di Salviati, la quale aveva stipulato un contratto il 20 Febbraio 1889 con il reverendo William Church, diacono della cattedrale.<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> Penrose, Francis Cranmer. "On the Decoration of St Paul's" (discorso letto al meeting generale tenutosi il 22 maggio 1871), op. cit. p. 167.

<sup>268</sup> Harry J. Powell era il responsabile dell'esecuzione delle vetrate realizzate dalla ditta Powell durante il periodo di esecuzione dello schema decorativo di Richmond. Le vetrate furono anch'esse distrutte durante un bombardamento avvenuto nella Seconda Guerra Mondiale. Successivamente furono sostituite con nuove vetrate le cui gradazioni erano in disarmonia con i mosaici di Richmond.

<sup>269</sup> *An account of the recent decoration of St Paul's (1891-1896) prepared by request by the bishop of Stepney, canon and treasurer of St. Paul's*, op. cit., p. 23; tale pubblicazione riporta i nomi degli artigiani mosaicisti che lavorarono per conto dei signori Powell all'esecuzione del ciclo di musivo ideato da Richmond. Questi erano R. Gregory, T. Josey, J. Carley, F. Oates, J.W. William, E. Afford, C. Porter, R. Reaves, E. Glen, M. Josey, J. Cooper, J. Sapstead, H. Inskip, W. Webb, T. Long, W. Anstead, W. Butcher, F.W. Davies, W.L. James.

<sup>270</sup> La biblioteca di St. Paul's conserva la documentazione relativa ai contratti stipulati con la ditta di Salviati per il rivestimento musivo dei timpani al di sotto della cupola

I primi mosaici eseguiti per la Cattedrale precedentemente all'arrivo di Richmond, erano stati prefabbricati in Italia dalla ditta di Salviati con una tecnica di giustapposizione delle tessere in modo piatto e particolarmente uniforme, con attenzione alle sfumature e alla caratteristica pittorica dell'immagine, tralasciando invece le caratteristiche materiche delle tessere come accadeva nel mosaico medievale. Questi mosaici assomigliano più a dipinti poiché occultano le caratteristiche più autentiche di questo mezzo artistico, come la brillantezza e la preziosità intrinseca del materiale.

Richmond decise invece di usare un altro tipo di mosaico che aderisse maggiormente alle caratteristiche del mosaico antico. I nuovi mosaici erano stati creati nello studio di Richmond in tessere di dimensione variabile e collocate ad una distanza maggiore le une dalle altre, facendo così risaltare le diverse sfaccettature del materiale. L'attaccatura ed il peso dei pannelli non erano gli unici problemi per la realizzazione dei mosaici; sebbene questi sembrassero essere ben realizzati nello studio, quando venivano collocati sul posto, le raffigurazioni non sembravano abbastanza nitide e bisognava aggiungere contorni neri. Fu deciso dunque che i mosaicisti dovessero lavorare su impalcature collocate nella Cattedrale per applicare direttamente sulla parete le tessere nello strato di cemento. Una pubblicazione del *The Art Journal* dal titolo *The Decoration of the Choir of St. Paul's Cathedral* del 1891 effettua alcune considerazioni sul tipo di rivestimento musivo voluto da Richmond ed eseguito dai signori Powell: *[...] dopo un lungo studio sulle antiche opere bizantine, i costosi esperimenti sono stati riprodotti dalla ditta dei signori Powell di Withefriars i quali hanno rivestito le tessere con un vetro opaco che possiede tutte le antiche qualità non riflettenti e colorate non solamente sulla superficie ma sfaccettate anche nei loro contorni. Quelli che volessero notare la raggiunta brillantezza di questi lavori, dovrebbero confrontarli con i primi lavori dei timpani di Salviati sotto la cupola, o i*

---

centrale. Il contratto del 20 febbraio 1889 menziona anche la data del 1866 riguardante le prime esecuzioni delle decorazioni musive, oltre ai nomi degli altri membri della compagnia inglese, tra cui Sir Henry Austen Layard.

*lavori di artigiani inglesi nel nord ovest della cappella. Ogni tessera è sistemata intelligentemente e si combina a seconda dell'inclinazione della luce. Il lavoro è stato eseguito con tutti i sistemi moderni di mosaico, che prevedono la realizzazione di un mosaico su un pannello, prodotto dal disegno su rovescio, [tecnica indiretta] e trasportato dai laboratori al luogo di esecuzione per essere fissato.*<sup>271</sup>

Lo schema iconografico progettato da Richmond è caratterizzato da un profondo ed esteso simbolismo biblico, che fu naturalmente il risultato di una stretta collaborazione fra Richmond ed il Diacono di St Paul's. La partecipazione dell'artista all'iconografia dello schema è evidente soprattutto per la presenza di diversi temi da lui preferiti, tra cui la ricchezza di allusioni al mondo classico e la rappresentazione parziale di nudi, del tutto inusuale nella decorazione delle chiese anglicane. La redenzione dell'umanità attraverso la morte di Cristo sulla Croce fu il tema più arduo dell'intero schema decorativo il quale si focalizzava nella monumentale Crocifissione situata nell'apice dei dossali di Bodley. Dopo la distruzione di questi durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, venne collocato al loro posto nel 1958 un baldacchino, a quanto pare previsto nel piano originale di Wren per l'altare. Il progetto musivo per la decorazione dell'abside e del Coro prevedeva nei piani di Richmond di colpire la vista del pubblico e creare stupore come in epoca bizantina.

I mosaici realizzati successivamente furono collocati nella volte del coro e dell'abside e sopra i dossali, i mosaici nei tre pannelli che rivestono la volta absidale furono sempre disegnati da Richmond.

Affinchè i mosaici non apparissero come un blocco isolato di colore, furono aggiunte ulteriori decorazioni sia di tipo colorato che dorato, dipinte alle pareti e sulle superfici piane, ai fini di non farle apparire monotone. Un trattamento simile fu applicato alle nervature in pietra del soffitto dell'abside e della campata del Coro.

---

<sup>271</sup> "The Decoration of the Choir of St Paul's Cathedral" in *The Art Journal*. Londra: Hodgson & Graves, print publishers, [s. a.], 1891.

Un resoconto sullo schema decorativo di Richmond per la Cattedrale venne anche pubblicato nel 1892 nella rivista *Pall Mall Budget*, in cui fu descritto il progetto di rivestimento musivo previsto attorno al Coro.<sup>272</sup>

## DESCRIZIONE DEL CICLO MUSIVO DI WILLIAM BLAKE RICHMOND

Lo schema decorativo di Richmond nello spazio architettonico riguardante il Coro e l'abside è situato su quattro livelli, i mosaici del registro inferiore riguardano i timpani del clerestorio, il registro superiore successivo include pannelli musivi di dimensioni inferiori rispetto agli altri, delimitati da cornici e collocati all'altezza del tamburo della cupola. Il registro superiore successivo è situato in corrispondenza delle vetrate del coro mentre il quarto livello comprende i mosaici che rivestono le volte del coro.

I timpani delle arcate del Coro e i pannelli sul soffitto formano parte della stessa struttura. Il tema di questi mosaici è tratto dal Libro della Genesi che guida al Libro della Rivelazione e va notato che è assente una sequenza logico-cronologica.

Lo spazio decorato comprende anzitutto i dodici timpani situati al di sopra dei sei archi del Coro rispettivamente su ciascun lato. Al di sopra dei timpani, in corrispondenza delle vetrate sono decorati altri dodici spazi.

I mosaici che rivestono le volte del soffitto del Coro raffigurano gli atti della Creazione degli uccelli, dei pesci e delle bestie. Con meravigliosa maestria, Richmond ha usato queste forme naturali con tutti i loro effetti decorativi. All'inizio non si scorgono i dettagli, ma con una lettura più attenta, tutte le forme vengono rivelate.

L'intero progetto decorativo per il coro aveva l'obiettivo di rappresentare uno schema iconografico che proclamasse i simboli e la

---

<sup>272</sup> "The Decoration of St Paul's" in *Pall Mall Budget*. Londra: 12 maggio 1892



storia della dottrina della Cristianità. Si decise di rappresentare la storia della *Caduta* e della *Redenzione* nei timpani, fino a far culminare l'intero schema nella parte superiore del santuario con la rappresentazione della figura del Cristo Redentore, il quale viene per il giudizio finale assieme ad una schiera di angeli su ogni lato (Tavv. 89-90).

Su ciascuno dei pennacchi che congiungono le volte del soffitto con gli archi sottostanti sono raffigurati angeli dalle ampie ali e braccia aperte verso l'alto quasi in atto di suggerire le parole della profezia scritte in latino della vulgata sopra le loro teste (Tav. 91). Si tratta di figure androgine vestite con ampie vesti bianche. Questi angeli vanno visti come figure araldiche, in veste di messaggeri di Dio e si ripetono tracciando un percorso lungo il quale l'attenzione visiva conduce all'immagine di Cristo situata al centro dell'abside. Alcuni di questi recano anche gli strumenti della Passione.

I tre mosaici che decorano le volte dell'abside sono tratte dal Libro delle Rivelazioni e sono divisi da due costolature e coronano le immagini dell'intero schema. Il pannello centrale raffigura l'ascesa di Cristo in Gloria (Libro delle Rivelazioni, 4) che, seguendo l'iconografia del testo sacro, è rappresentato seduto su un trono-arcobaleno multicolore. I suoi piedi poggiano sulle nuvole le quali fluttuano sopra il sole rappresentato sulla sinistra e la luna sulla destra. Le scene rappresentano i regni dell'eternità che stanno in piedi in giudizio di fronte al Salvatore asceso al cielo, onnipotente e onnisciente, il quale benedice l'umanità con infinita compassione, misericordia e perdono. Le sue mani in atto benedicente recano le stigmate, e danno il benvenuto alle persone che entrano nella chiesa.

Nella imponente figura di Cristo con la schiera di angeli a destra, Richmond ha espresso tutta la forza della sua creatività. Gesù seduto sul suo trono veste un indumento bianco dalle sfumature verde pastello con un mantello dorato che pende sulle sue spalle. Cristo è rappresentato in tutta la sua magnificenza ed indossa una ricca ed ornata corona. Il suo viso con lunghi capelli e una giovane barba è circondato da un'alone di luce sfumato dallo sfondo dorato. Il Cristo

ascendente domina l'intera chiesa e rappresenta la Redenzione dell'Umanità attraverso il simbolo del suo immenso sacrificio sulla croce (Purtroppo la scena di Cristo in Croce rappresentata nel pannello collocato nel dossale dell'altare maggiore è stato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale).

Nei pannelli musivi collocati ai lati dell'ascesa di Cristo sono raffigurati gli angeli del Giudizio con sontuose vesti e nell'atto di aprire il Libro del Giudizio, nel quale tutte le anime dei defunti sono registrate (Rivelazione 20. 12). In uno di questi pannelli sono registrate le anime dei buoni da cinque angeli. L'angelo al centro della composizione è in piedi con le ali incrociate e ripiegate, dando il benvenuto al destino di queste nel Paradiso. L'altro pannello rappresenta la registrazione delle anime malvagie. Anche in questo caso sono raffigurati cinque angeli in piedi in atteggiamento severo, con ali ripiegate ed incrociate e mani allungate in atto di rifiuto.

Lo schema decorativo della volta del soffitto del coro, che raffigura la *Creazione degli uccelli* (Tav. 93), fu la prima decorazione intrapresa da Richmond per le volte del soffitto. Lo schema è rappresentato con una grande cura per i dettagli e per la rappresentazione di diversi toni di luce come il fiume che scorre lungo il perimetro del cerchio sulla cui superficie crescono iris che fuoriescono dall'acqua. Nel centro della cupola, all'interno della raffigurazione di un sole dai guizzanti raggi dorati e bordati da un contorno rosso, è racchiusa l'iscrizione *Et volatile sub firmamento* ( e gli uccelli dell'aria sotto firmamento). Il sole è circondato da colombe ed aquile che si distinguono da un fondo dorato. Nel resto della composizione è raffigurato un paesaggio circondato da una catena circolare di montagne, fiumi, laghi, alberi di mele e aranci, ulivi, viti e grappoli d'uva assieme ad una grande quantità di uccelli rappresentati in diverse altitudini ed esultanti. Pappagalli, pellicani, pavoni, simbolo dell'eternità, anatre, gru etc. L'effetto totale è di improvvisa vita e di esaltazione del momento della creazione, mentre il piumaggio degli uccelli contro lo sfondo dorato, con i fiori e gli alberi sul fiume al di sotto genera ricchezza coloristica.

Le estremità convergono verso il centro della volta. Delle ghirlande sbalzate all'esterno del circolo recano degli scudi riccamente scolpiti a nord, sud, est e ovest, rappresentando le armi dell'Inghilterra, della Scozia, dell'Irlanda e del Regno Unito, in questa parte compare raffigurata la data di esecuzione del mosaico, 1892.

*La creazione dei pesci* (Tav. 94) è raffigurata nella parte centrale della volta del Coro. Un bordo di conchiglie smerlate incornicia la composizione. La raffigurazione si caratterizza per la forza e vivacità di colori e contrasti. Con meno dettagli rispetto alla parte est della cupola, l'effetto decorativo è probabilmente il più grazioso con le sue vertiginose onde blu profondo.

Al centro, nel cerchio dorato più piccolo, all'interno della raffigurazione del sole, il quale è a sua volta racchiuso da due cerchi più esterni caratterizzati da motivi a nastri celtici, appare l'iscrizione *Creavit Deus cete grandia* (Genesi 1.21), i pattern celtici inoltre possono essere connessi con gli elementi autoctoni delle chiese britanniche e celtiche. Otto balene suddividono lo spazio guardando verso lo spettatore dall'alto e spruzzando acqua argentata verso il centro della composizione, le quali sono state ispirate dalla balena raffigurata nella volta della cappella Sistina realizzata da Michelangelo.<sup>273</sup> Onde blu schiumose fanno da sfondo in prospettiva verso l'orizzonte dorato centrale. Assieme a questi animali sono raffigurati delfini che giocano ed altri pesci, ognuno di essi esultando per la sua recente creazione. Nella composizione i quattro scudi trasportano testi nei quali si legge *vado piscari* (Giovanni 21.13); *mitte in dextram* (Giovanni 21.6); *bonus in vasa* (Matteo 13.48); e *centrum quinquaginta III* (Giovanni 21.11). Alle estremità della volta, la composizione è circondata da altri motivi vegetali.

I quattro angeli messaggeri situati ai lati della volta recano scritte tratte dai versi del Salmo 148. A nord est sono riportate le seguenti parole: *laudate Dominum omnes angeli eius; laudate eum sol et luna.*

---

<sup>273</sup> An account on the recent decoration of St Paul's (1891-1896) prepared (by request) by the bishop of Stepney, canon and treasurer of St Paul's, op. cit., 1896, p. 11.

A sud est sono riportate le seguenti parole: *Laudate eum omnes stellae et lumen; laudent nomen Domini.*

A sud ovest sono riportate le seguenti parole: *Laudate Dominum de terra dracones et omnes abyssi.*

A nord ovest sono riportate le seguenti parole: *Ignis, grando, nix, glacies, spiritus procellarum laudate.*

Il tema biblico della *Creazione delle Bestie* si caratterizza per la sua completezza. Fu l'ultimo rivestimento musivo decorativo per il saucer cupola e reca la data del 1895 (Tav. 95). Sono rappresentati otto alberi di palme tra le quali sono raffigurati leoni, tigri, elefanti, cammelli, rinoceronti ed altre specie animali. Anche in questa composizione è rappresentato il circolo di aquile come nella raffigurazione della *Creazione degli Uccelli* e, come nel caso precedente, le aquile volano attorno al sole, situato al centro della volta in cui appare l'iscrizione con le seguenti parole: *Producat terra animam viventem* Genesi 1.24).<sup>274</sup> Attorno alle aquile che circondano il sole si susseguono due cerchi esterni raffiguranti la volta del cielo e nuvole dai toni sia rossi che blu. Le quattro armi raffigurate alludono alle quattro grandi compagnie cittadine che contribuirono alla raccolta dei fondi finanziari per la decorazione musiva di tale ciclo, si tratta delle ditte Fishmongers, Mercant Taylors, Goldsmiths e Mercers.

Gli angeli messaggeri situati negli archi che circondano i quattro lati della volta recano scritte tratte dal Salmo 104 del libro della Genesi.

A nord est sono riportate le seguenti parole: *Benedice anima mea Domino Domine, Deus meus magnificatus es.*

A sud est sono riportate le seguenti parole: *Qui facis angelos tuos spiritus, et ministros tuos ignem urentem..*

---

<sup>274</sup> 'The Decoration of the Choir of S. Paul's Cathedral' in "The Art Journal" aprile 1900, p. 101.

A sud ovest sono riportate le seguenti parole: *Hoc mare magnum et spatiosum manibus animalia pusilla cum magnis.*

A nord ovest sono riportate le seguenti parole: *Quam magnificata sunt opera tua, Domine; omnia in sapientia fecistis.*

I quattro angeli situati ai lati della volta recano scritte tratte dalle profezie messianiche del libro di Isaia 9.

A nord est sono riportate le seguenti parole: *Populus qui ambulavit in tenebris, vidit lucem magnam.*

A nord ovest sono riportate le seguenti parole: *Parvulus enim status est nobis, filius datus est nobis.*

A sud est sono riportate le seguenti parole: *Factus est principatus super humerus eius.*

A sud ovest sono riportate le seguenti parole: *Vocabitur nomen eius admirabilis.*

Le superfici musive che rivestono gli archi ad est sono decorate con continue iscrizioni tratte dal cantico Benedicite e sono le seguenti: *Invisibilia ipsius a creatura mundi/ Per quae facta sunt intellecta/ sempiterna eius virtus et divinitas* (Romani, 1.20). Le superfici musive che rivestono gli archi ad ovest riportano le parole *Benedicite omnia opera Domini Domino/ Omnes bestia et pecora/ Omnia quae moventur in aquis/ Omnes volucres coeli.*

I due timpani situati nella parte più vicina all'immagine del Cristo Redentore raffigurano il Firmamento nei quattro giorni della Creazione. (Tav. 96 ) Nella parte centrale di ciascun timpano, sopra la pietra chiave dell'arco, è raffigurato un mezzo circolo dorato che rappresenta il paradiso, e raggi sfreccianti a destra e sinistra. Angeli vestiti da guerrieri accompagnano la scena. In entrambi i pannelli appaiono frasi in latino nel mezzo circolo dorato che rappresenta la volontà divina, nel pannello ad est sono raffigurate le seguenti parole: *VIGILATE ET NON INTRATIS IN TENTATIONEM.* Nel pannello ad ovest invece, in

corrispondenza del mezzo circolo dorato è riportata la seguente frase:  
*GLORIA IN EXCELSIS.*

Nel timpano della Tav. 96 viene rappresentata la *Creazione del Giorno e della Notte*. Con la creazione dei pianeti ci sono 2 angeli drappeggiati di rosso che lanciano le nuove orbite nello spazio. I Due angeli svolazzano tra linee ornamentali alludenti a venti e vapori cosmici dai colori blu e viola e trasportano due sfere che Dio mise nel firmamento rappresentanti la creazione del giorno e della notte. Questa immagine di movimento cosmico è caratterizzata da uno stile decisamente Art Nouveau, come si può notare nei movimenti delle linee serpentine a 'colpo di frusta' e dagli stessi movimenti delle figure e dai drappeggi delle loro vesti. Più in particolare, le linee serpentine hanno tonalità che ricordano i disegni di William Blake. Al centro del timpano tra i due angeli, compare l'iscrizione <<Fiat lux et facta est lux>>, parole che secondo la Vulgata, accompagnano l'atto creativo di Dio. L'iscrizione è all'interno di più cerchi, i quali alludono al sole, come si riscontra dai raggi solari.

Tre dei timpani situati nel lato più a sud del Coro raffigurano la Caduta e la Redenzione. Guardando alla raffigurazione musiva nel timpano centrale, si osserva che sulla destra è rappresentata la scena di *Adamo ed Eva in Paradiso*. L'espressione triste e diffidente di Adamo nudo nel Giardino dell'Eden, fa pensare che questi abbia già previsto la caduta dell'umanità e la perdita della grazia divina (Tav. 97). Sulla sua destra è raffigurato l'angelo che vola con le braccia aperte, tentando di rendere vana la tentazione di Satana, raffigurato sul lato destro del timpano tra gli arbusti, travestito da angelo con ali rosse e dorate e capelli neri, di tratti gradevoli ma perfidi. Nella Tentazione, (Tav. 98) Satana punta il suo dito destro alla mela proibita mentre con la mano sinistra fa cenno alla pensosa Eva di fare silenzio. Eva ha un atteggiamento curioso ma allo stesso tempo timoroso su quello che sta per commettere e accenna un timido ed incerto sorriso.

Proseguendo per il lato della navata centrale, la scena successiva rappresenta *La Caduta*. Sulla sinistra è raffigurato l'angelo in armatura con la sua spada di luce alla sua destra, ed è rappresentato nelle vesti di un valoroso guerriero appoggiato alla fiammante spada. Osserva con un leggero sorriso la cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden, raffigurati sull'altro lato del timpano, in uno sterile e roccioso paesaggio, piegati dal rimorso e dall'umiliazione. La luce centrale del Paradiso è velata ma Eva guarda indietro e coglie gli ultimi raggi che vi brillano. Eva è schiacciata insieme alla figura ancora nuda di Adamo, che piega la testa in atteggiamento di umiliazione, ancora proteggendo la sua compagna con il braccio (Tav. 99). Purtroppo, durante la loro traduzione musiva, entrambe le figure hanno perso la delicatezza e la pena espresse nel disegno originale di Richmond (Tav. 100).

Vicino a questa rappresentazione, sopra l'arco centrale del lato nord è raffigurata *l'Annunciazione* (Tav. 101-102). La serie di angeli alati sul lato destro gesticolano in direzione dello Spirito Santo, raffigurato in forma di colomba che vola verso la Vergine. Maria è rappresentata nel lato destro della composizione in piedi alla porta della sua casa natale di Nazareth, indossa un semplice abito blu ed ha una espressione confusa. Al centro del timpano, racchiuso in una semisfera alludente all'atto divino appare la scritta *Ecce Ancilla Domini Fiat Mihi Secundum Verbum Tuum*. La Vergine ha la mano appoggiata sul viso, mentre l'interno della dimora è accennato da una tenda riccamente adornata da motivi geometrici. Su un mobile è raffigurato un vaso di fiori contenente gigli, alludente alla purezza della Madonna e ai suoi piedi c'è un giardino di rose e rosmarino e una vite intrecciata sul muro della sua casa. Più distante è raffigurata la piccola città di Betlemme e colline azzurre sullo sfondo. A sinistra l'angelo dell'*Annunciazione* fluttua a piena forza nell'aria caratterizzando la scena con un andamento compositivo piuttosto movimentato.

Ritornando nell'estremità ad ovest del Coro e guardando in alto in direzione dei pannelli rettangolari iniziando da nord verso sud, si

possono distinguere le rappresentazioni di *Adamo che domina le bestie* (Tav. 103). L'immagine di per sè molto attrattiva allude al sesto giorno della creazione, con Adamo creato tra le bestie e con il leone e la leonessa, i più regali di tutti gli animali. Su uno sfondo riccamente decorato di motivi fitomorfi, Adamo afferra la testa del leone maschio mentre la leonessa lecca i suoi piedi.

Il pannello opposto e sul lato più a sud raffigura *Eva tra le Bestie* (Tav. 104). Dio crea una compagnia umana per Adamo dalla stessa costola di quest'ultimo. Eva è in posizione reclinata e come il suo sposo è rappresentata in atto di colpire due tigri. Un uccello del paradiso e dei pavoni ampliano le linee ornamentali della composizione. I capelli dorati di Eva fluttuano nel vento. In queste rappresentazioni Adamo ed Eva sono raffigurati nella loro primitiva condizione di libertà e felicità in Paradiso. La loro nudità si armonizza con la natura di un mondo dove ancora non si conoscono sofferenze come la morte, la malattia e la crudeltà. I futuri progenitori sono creati nell'immagine e somiglianza di Dio e della sua perfezione. Tutta la creazione è in armonia e fratellanza con la natura umana. Vicino alle figure di Adamo ed Eva vi sono due pannelli che raffigurano due leonesse in profilo contro un decorato vaso di fiori e foglie. Nei rimanenti pannelli situati sull'intelaiatura del piano superiore vi sono pannelli musivi rettangolari racchiusi in cornici dorate, di tipo più ornamentale (Tavv. 105-106-107) tra cui pavoni, unicorni, leoni, cervi e pesci, disposti generalmente a coppie che giocano tra loro. Tra gli animali compaiono anfore o fontane (simbolo della vita) sul cui sfondo si intrecciano fitti motivi vegetali. Talvolta questi pannelli sono composti esclusivamente da composizioni fitomorfe.

In un resoconto, i membri del Committee, Edmond Oldfield e T. Gambier Parry proponevano per la decorazione musiva situata nella parte più alta della chiesa, luogo poco adatto alla rappresentazione di figure come nel piano inferiore, mosaici a carattere ornamentale



caratterizzati da andamento arabescato.<sup>275</sup> Sostenevano inoltre che le volte delle tre cupole più basse sopra il Coro erano il luogo più consono per l'ornamentazione più ricca e verosimilmente sembrava essere lo spazio voluto Wren per il rivestimento musivo.

La conclusione di questo resoconto affermava due punti essenziali per il progetto decorativo; anzitutto si ambiva ad aumentare il più possibile l'apporto di luce all'interno della cattedrale in ombra, attraverso la decorazione. Era necessario che tutti gli ornamenti venissero rigorosamente selezionati per la loro proprietà di riflettere ed evidenziare la luce attraverso la qualità ed il colore. Il secondo punto affermava che il vero scopo di tutta l'ornamentazione sarebbe dovuto essere quello di accentuare ed esaltare lo schema di costruzione, attraverso la suddivisione della decorazione all'interno delle linee di divisione della struttura architettonica. L'esuberanza decorativa avrebbe avuto come effetto quello di sviare lo spettatore dalla struttura costruttiva, e bisognava perciò adottare cautela e moderare l'ornamentazione laddove non era necessaria.

Sebbene le finestre originarie del coro siano state distrutte, le iscrizioni al di sotto si sono conservate e collegano tra loro le iconografie della parte superiore del coro raffiguranti profeti o precursori della venuta di Cristo.

Iniziando da nord ovest appare la scena di Giobbe tratta dal capitolo 38 del libro medesimo. *'Allora il Signore rispose a Giobbe fuori dal vortice di nubi e disse... 'Giobbe era un Arameo ma credente nell'unica parola di Dio con ferma speranza nella Redenzione. Tre degli amici di Giobbe sono rannicchiati per paura del vortice di nubi, e le sue mogli gli implorano di maledire Dio. Successivamente è rappresentato Abramo che dialoga con gli angeli i quali preannunciano la nascita di Isacco. Gli angeli danno il nome di Abramo che significa 'padre della moltitudine' in quanto Dio lo ha creato come 'padre delle nazioni' e lo*

---

<sup>275</sup> Decoration &tc 1899 Cup B, Shelf 5, Decoration Box 2. Olfield E., Gambier Parry T., *Report on the Decoration of St. Paul's*. Collezione dell'Archivio di St. Paul's. Londra: Collezione Collezione St. Paul's Cathedral Library. [s.d.]

stemma dell'albero genealogico dal quale discende Cristo può essere tracciato. Abramo perciò non è solamente il padre della stirpe ebraica, ma anche di quella dei pagani. La scritta che collega Giobbe con Abramo reca le seguenti parole, *O Adonai, qui Mosui apparuisti, veni a remediendum nos*'.

Nella scena successiva è rappresentato 'Ciro il Grande, re di Persia' con servi che riempiono la terra di bufali. Fu Cirò che nel 538 a.C. riscattò gli Ebrei dalla loro cattura in Babilonia. Nel Libro di Isaia il profeta nominò Cirò come il futuro redentore degli Ebrei. Cirò è perciò un precursore di Cristo.

Nella scena seguente è rappresentato 'Alessandro il Grande' che indossa una scintillante armatura, e dietro di lui i suoi servitori persiani. Nel libro di Daniele, il profeta descrive Alessandro come un re forte e potente in grado di unire l'Occidente e l'Oriente, anche in questo caso viene visto come precursore di Cristo e Redentore della Specie Umana. La scritta che collega Cirò ed Alessandro reca le seguenti parole, *O rex gentium, desideratus aerum, veni salva hominem*.

Nell'ultima finestra del lato nord appare una scritta che divide il gruppo dei Persiani dalle Sibille Delfiche e reca le seguenti parole: '*O sapientia, veni ad docendum nos, O oriens splendor veni et illumina nos*'. Le Sibille Persiane rappresentano la saggezza dell'Oriente che penetra nella Chiesa della prima età Cristiana attraverso il Giudaismo, in particolare attraverso la Chiesa in Egitto e Siria. Esse inoltre predicano la venuta di Cristo con queste parole: '*Satan shall be overcome by the true prophet*'. La mano della Sibilla contiene la profezia, dietro di essa sono raffigurati angeli che le portano la conoscenza mistica, alludendo alla forza della Chiesa d'Oriente. Vicino a essa è raffigurata la Sibilla Delfica come una nobile figura che reca la sua rivelazione: *radix Jess, veni ad liberandum nos, O Clavis David, veni et educe vincitum* .

Tutte le scritte che collegano le immagini sono recate da un giovane nudo seguendo la tradizione iconografica della mitologia greca.

Le Sibille Delfiche profetizzano la venuta di Cristo con le parole ‘ *Il Profeta nato dalla vergine dovrebbe essere coronato di spine*’. Queste immagini costituiscono due dei primi disegni per mosaici di Richmond il quale li considerò come i migliori da lui prodotti. Certamente si distinguono per la loro ricchezza compositiva, la loro vivacità coloristica ed il loro complesso simbolismo.

Nei timpani situati nella parte più a sud del coro si osserva la rappresentazione dei costruttori del sacro tempio del popolo ebreo, come descritto nell’Antico Testamento, tale scena prefigura la Chiesa Cristiana. Osservando dal lato ovest, vi è raffigurato Giacobbe con la sua visione della scala, la quale è completata da angeli che lo guidano verso i cancelli dell’Eden. Giacobbe chiamò il luogo della sua visione ‘*Bethel*’ (che significa casa di Dio) e vi eresse uno scrigno, che rappresenta il prototipo di un tempio ebraico. Vicino a questa rappresentazione è raffigurato Mosè sul Monte Sinai in atto di ricevere le Tavole dei dieci comandamenti dalle mani di Dio. Assieme ai comandamenti Mosè riceve il progetto sopra il quale è rappresentato il Tabernacolo, tempio itinerante che doveva essere eseguito per gli ebrei. La scritta che collega Giacobbe e Mosè reca le seguenti parole: *O Adonai, et dux et dominus Israel, veni ad remediendum nos.*

Nei timpani centrali sono raffigurati i due grandi costruttori del Tempio, il primo è Bezaleel, il secondo personaggio è Aholiab con i suoi sette gruppi di ebrei menora ed il suo assistente inginocchiato ai suoi piedi. La scritta che collega Salomone e Davide reca le parole: *O Radix Jess, veni ad liberandum nos.*

La frase situata tra le finestre del coro è tratta dalle Antifone del Magnificat dei vesperi celebrati dal 17 al 24 dicembre. Nei pannelli che circondano il Cristo Redentore la rappresentazione continua su ciascun lato e nell’abside con l’iscrizione *Alleluia, Sanctus, Sanctus, Sanctus Alleluia*, mentre il tema della prefigurazione storica di Cristo e della Chiesa continua ad essere rappresentato in due larghi pannelli sopra l’entrata nord e sud della Cappella di Gesù, oggi sfortunatamente non

molto visibili per la presenza del baldacchino. Osservando dalla parte nord, appare la raffigurazione di *'Melchisedech che benedice Abramo* (Genesi XIV, 17-23). La raffigurazione annuncia l'eterno sacerdozio di Cristo. Secondo la tradizione, Melchisedech è senza padre e senza madre. Frutti pendenti dai rami circondano la rappresentazione (Melchisedech, re di Salem portava quattro pani e vino, allusione al sacrificio eucaristico). A sinistra si distinguono figure che si arrampicano sui rami e sul lato destro sono raffigurati dei soldati che raccolgono decime da Abramo. Sulla parte opposta è collocato un pannello raffigurante *Il Sacrificio di Noè dopo il Diluvio Universale* (Genesi VIII, 20-22). La scena ha una impostazione ed un ritmo che risentono dei primi influssi del movimento Art Nouveau, dai fedeli che circondano Noè, che oltre ad essere il salvatore della Specie Umana, rappresenta anch'egli il prefiguratore di Cristo. Noè può essere considerato come il primo sacerdote dell'Antico Testamento. In questa scena è raffigurato in piedi nell'atto del sacrificio. Sullo sfondo è rappresentato un cielo tempestoso con arcobaleni multicolori. Ancora una volta sulla cornice del mosaico sono rappresentati grappoli di frutti. L'arca fu il mezzo di salvezza dal Diluvio il quale prefigura la Chiesa voluta da Cristo per la salvezza dell'Umanità.

Dietro le finestre dell'abside, sono rappresentate le sei allegorie cristiane (Tavv. 108-109), la Virtù, la Speranza, la Forza, la Carità, la Verità, la quale attira l'attenzione per essere raffigurata in una brillante armatura, la Castità e la Giustizia. A sinistra e a destra della Virtù, situate su ciascun lato del baldacchino sopra i grandi pannelli biblici, vi sono dei pannelli rettangolari che raffigurano in stile preraffaellita fanciulle fluttuanti sopra il mare (che ricordano quelle raffigurate da Edward Burne-Jones in *The Sea givin up its Dead*), tratto dal Libro delle Rivelazioni 20.13. Questi soggetti riecheggiano le rappresentazioni centrali preparate da Frederic Leighton per la cupola nel 1872 e che sfortunatamente furono rifiutate.

I mosaici delle navate laterali dell'abside e del coro furono inaugurati durante il sabato che precedette la Pasqua del 1896, mentre i mosaici delle due volte delle navate laterali del coro furono installati nel 1904. Non sono stati rintracciati documenti sulla descrizione dei soggetti rappresentati, ma le volte a nord della navata laterale, partendo dalla parte est raffigurano 'Orfeo e la sua Lira' e angeli con fasci di grano (il raccolto alla fine del tempo).<sup>276</sup>

Angeli di genere maschile con stivali racchiudono l'immagine di Cristo con fasci di granoturco. Ciascuno dei tre angeli reca due eterni scudi. Da est ad ovest, questi raffigurano una testa di leone coronato e in quel punto si distingue l'anno di esecuzione, il 1904 insieme alla lettera 'D', allusione al Diacono e al collegio dei canonici, due volte circondati da teste di aquile. Nella parte sud della navata laterale del coro vengono raffigurati Demetra e la Vite. Demetra, essendo la madre dell'abbondanza della Natura, prefigura la Vergine Maria. Accompagnano la scena angeli con violini, angeli con bastioni della Cittadella dell'Eden e la figura del Buon Pastore (Tav. 111). In questa composizione ciascuno dei tre angeli che ornano le volte a botte trasportano due scudi eterni. Da est a ovest questi incorniciano doppiamente gli incroci tra la lettera 'D', la data del 1904 e la mitra del vescovo della città di Londra.

I patterns decorativi dell'intero rivestimento musivo intrapreso da Richmond sono a loro volta ispirati dalle decorazioni di chiese inglesi pre-normanne, come la Britford Church, vicino Salisbury, altri patterns di origine celtica presenti in Scozia, Irlanda ed anche motivi decorativi presenti nelle chiese bizantine di Ravenna e nelle chiese lombarde altomedievali.<sup>277</sup>

Nei quattro anni successivi Richmond potè continuare a realizzare il lavoro decorativo nel coro senza suscitare critiche da parte del pubblico, almeno a livello formale. Ma quando il piano di decorazione

---

<sup>276</sup> Orfeo conduce le anime fuori dall'Ade prefigurando Cristo che le salva dall'Inferno.

<sup>277</sup> *An account on the recent decoration of St Paul's (1891-1896) prepared (by request) by the bishop of Stepney, canon and treasurer of St Paul's*, op. cit., 1896, p. 17.

musiva cominciò ad interessare la zona compresa nello spazio della cupola centrale, dato che Richmond stava preparando il rivestimento musivo delle quattro semicupole, il progetto decorativo iniziò a ricevere diverse diverse critiche. Nel marzo del 1899 il lavoro di Richmond fu criticato dalla rivista *The Globe* che dichiarava l'uso inappropriato ed eccessivo del colore troppo assomigliante a quello utilizzato nelle chiese bizantine sotto la protezione papale. Ciò sembrava inopportuno in una cattedrale tardo rinascimentale di tipo protestante. Il mese successivo furono espresse riserve anche da parte di alcuni esponenti del *Royal Intitute of British Architects* e successivamente le proteste continuarono.

Questa situazione mise in grave difficoltà la posizione del diacono e del capitolo. Nel dicembre del 1899 fu deciso di rimuovere tutto il lavoro preparatorio dalla parte nord est e sud est delle semicupole e di rimuovere le parti colorate di rosso dalle Cornici del Coro. Richmond difese il suo lavoro con tenacità e continuò a preparare ed eseguire i mosaici per il rivestimento delle semicupole, ma tutti i progetti di preparazione ed esecuzione della ridecorazione in mosaico della navata centrale furono abbandonati ed i fondi economici si esaurirono.

In accordo con le autorità ecclesiastiche di St Paul's, i temi raffigurati nelle semicupole furono scelti dal Vangelo (Libro dei Corinzi 15.3-6), episodio in cui San Paolo constatò che Cristo morto e tumolato si era svegliato ed era risorto. La bellezza delle immagini è soprattutto dovuta alla rappresentazione musiva della semicupola situata a nord est in cui viene raffigurata la Crocifissione (Tav.112). Nella composizione Gesù è crocifisso ma la croce in questo caso consiste in un albero che rappresenta l'Albero della Vita, un tema religioso iconografico tra i preferiti di Richmond, con rami e foglie sulle quali sono rappresentate le persone di tutte le nazioni.<sup>278</sup> Vi è rappresentato un 'puro fiume d'acqua' tratto sempre dal libro delle Rivelazioni n° 22. Vicino la croce sono situate le tre Marie e San Giovanni, mentre Adamo ed Eva i quali

---

<sup>278</sup> Reynold, Simon. *A Companion to the mosaics of St Paul's Cathedral*, op. cit.

rappresentano l'umanità, aspettano per la redenzione inginocchiati umilmente sotto i rami dell'Albero della Vita.

La semicupola situata a sud-est rappresenta la *Resurrezione* (Tav. 113). Cristo risorge dalla tomba illuminata con due angeli che giacciono nelle ombre in una profonda atmosfera silenziosa.

*La deposizione nel sepolcro* si trova nella semicupola situata a sud-ovest con un angelo che sorveglia l'atto della sepoltura (Tav. 114). Nella scena è presente Pietro ed un altro discepolo e due delle Marie.

Il mosaico nella semicupola situata a nord-ovest rappresenta l'*Ascensione* (Tav. 115). Al centro della composizione appare un Cristo radiante che s'innalza dalla sfera terrestre circondata da santi della prima età cristiana.

Ad eccezione della figura di Cristo sull'Albero della vita, la rappresentazione delle altre scene è caratterizzata da figure rigide ed arcaiche che sembrano quasi icone racchiuse nella loro statica formalità. Probabilmente in queste immagini, che caratterizzano l'ultima fase di elaborazione musiva, Richmond dimostra la sfiducia e la perdita di parte della sua ispirazione creativa. In questa ultima fase inoltre, Richmond era impegnato con altri progetti artistici trascurando la fase preparatoria di questo ciclo.<sup>279</sup>

Al di sopra delle semicupole nelle ampie volte tra i transetti ed il presbiterio e tra i transetti e la navata centrale, fu creato partendo dall'angolo del lato a nord-est, un fregio musivo riguardante la trasposizione in lingua inglese di alcuni versi del Salmo 150. 2-5 le cui parole sono le seguenti: *Praise Him in His noble acts, Praise Him according to His excellent greatness; Praise Him in the sound of the trumpet, Praise Him in the cymbals and dances, Praise Him upon the*

---

<sup>279</sup> Non sono stati rintracciati cartoni preparatori concernenti le decorazioni musive delle semicupole.

*strings and pipe; Prise him upon the well tuned cymbals, Praise Him upon the loud cymbals.*<sup>280</sup>

In una lettera della Society for the Protection of Ancient Buildings, indirizzata al Comitato per la decorazione di St Paul's, datata 21 aprile 1899, la società suggerisce al comitato di non continuare la decorazione della Cattedrale, facendo notare che almeno la navata e i transetti furono lasciati da Sir Christopher Wren 'senza essere contaminata dall'ignoranza di alterazioni dei recenti tempi passati'. I mosaici degli ultimi tempi invece avevano a loro avviso occultato la bellezza e la autenticità della struttura di Wren e li giudicavano troppo rivoluzionari per l'antico carattere della Cattedrale di Londra.

Nel clima di queste critiche, i membri della Royal Academy, e quelli del Royal Institute of British Architects ed altre autorità simili non intervennero nelle critiche dell'opinione pubblica. In un documento consistente in un *Estratto delle vicende comprese tra il 1892-1893*, del *Royal Institute of British Architects* sulla decorazione di St. Paul's, R. Popplewell Pullan, affermò che per circa dodici anni St Paul's fu 'un'arena di battaglia' di diverse posizioni ideologiche e di stili. L'autore del documento sosteneva che "L'adornamento di St. Paul's Cathedral è uno dei più vivaci ed impegnativi topici d'arte del momento e il verdetto dei posteri dipende dal nostro successo nel compiere quest'incarico".<sup>281</sup>

Al momento il controllo dell'intera questione è nelle mani di un Sub-Committee, costituito da un'insieme di persone distinte conosciute come Executive Committee for the completion of St. Paul's. Questi danno i loro soggetti all'approvazione del Diacono e del Capitolo che hanno promesso di mettere a disposizione questo schema decorativo della cupola (l'unica parte che al momento si è proposto di completare) al giudizio del pubblico prima che ogni decisione finale sia intrapresa. Ora il problema è: chi tra il pubblico è in grado di avere voce in

---

<sup>280</sup> "The Decoration of St. Paul's" in *Pall Mall Budget*, 12 maggio 1892, op. cit.

<sup>281</sup> Decoration &tc 1899 Cup B, Shelf 5, Decoration Box 2. Popplewell Pulman "The Decoration of the Dome of St. Paul's Cathedral" [Extracted from the Transactions, 1892-93, of the Royal Institute of British Architects]. Londra: Collezione della Biblioteca di St. Paul's, maggio 1893.



capitolo? In che modo il pubblico può essere qualificato in tema d'arte e che cosa può apportare?" L'autore del testo era contro l'intervento della opinione pubblica non qualificata ad esprimersi in quel contesto. Al contrario, sembrava a favore dello schema decorativo realizzato menzionando l'importanza che aveva la rappresentazione di figure nelle chiese come mezzo di educazione, essenziale per i primi cristiani. Durante la Pasqua del 1897 furono inaugurati gli ultimi lavori del ciclo musivo di Richmond. Nel 1900 fu deciso di rinunciare anche alla realizzazione musiva situata al di sopra dei pilastri dell'abside, non ancora effettuata. Tutti gli entusiasmi per la prosecuzione dello schema di decorazione della Cattedrale erano svaniti. Nel 1901 il diacono e il capitolo decisero di porre fine allo schema di Richmond che prevedeva di aggiungere ulteriori mosaici alle pareti della Whispering Gallery e lo stile e la struttura architettonica di Wren furono viste nuovamente in pericolo di essere corrotte da ulteriori interventi ornamentali. Si determinarono pertanto forti controversie da parte di quelle persone che proponevano schemi classici di decorazione e che trovavano fuori luogo il desiderio espresso da John Gwynn nel 1755. Un'altra parte dell'opinione pubblica era orientata a una decorazione a favore dell'approccio ecclesiastico, e sosteneva che l'interruzione della decorazione fosse negativa ai fini dell'insegnamento cristiano. Del resto la posizione di Wren rispetto al suo progetto decorativo nella Cattedrale, non aiuta a stabilire le originarie posizioni dell'architetto quando concepì la struttura. Il desiderio di Wren di concepire la grande cupola in termini puramente architettonici fa pensare che egli non avesse in mente un elaborato schema decorativo per questa.

Anche la cripta della cattedrale è rivestita in parte da un mosaico pavimentale di tipo ornamentale caratterizzato da elementi antropomorfi e fitomorfi assieme ad elementi simbolici religiosi e secondo alcune fonti, furono disegnati in stile rinascimentale da F.C. Penrose.<sup>282</sup> Per quanto riguarda invece l'esecuzione musiva di questi disegni, sembra che fossero eseguiti tra il 1877 ed il 1883 da un gruppo di donne

---

<sup>282</sup> Mordaunt Crook, Joseph. *William Burges and the High Victorian Dream*, op. cit. p. 141.

detenute nella prigione di Woking.<sup>283</sup> Nella sala ottagonale dove è ubicata la tomba del generale Nelson, sul mosaico sono raffigurati due cerchi che circondano le basi della tomba. All'interno del primo cerchio sono rappresentati elementi che alludono alla vita in mare del Generale come l'ancora, cavallucci marini ed anche coccodrilli (Tav. 116). La cornice del cerchio più esterno è caratterizzata da una composizione a motivi geometrici mentre all'esterno del secondo cerchio vi sono altri elementi stilizzati come la croce, il sole e la luna.

Altri elementi che caratterizzano la composizione musiva del pavimento nella sala del Generale Nelson sono ad esempio semplificazioni di fiori di loto, ed altri motivi di derivazione floreale (Tav. 117). Ai piedi della tomba di Nelson appare la scritta in lettere capitali: *ENGLAND EXSPECT EVERY MAN TO DO HIS DUTY*. Più verso l'estremità della sala è riportata un'altra frase in latino in lettere capitali: *PALMAM QUI MERIT FERAT* (Tav. 118).

In una cappella ubicata in uno dei lati dell'ottagono pavimentale c'è la tomba di Lord Napier of Magdàla (Tav. 119). Il mosaico che riveste la cappella è pieno di simboli relazionati con il casato di questa famiglia. Questi simboli sono a loro volta incorniciati da elementi geometrici che racchiudono iscrizioni come quella che reca le parole: *HEAVEN LIGHT OUR GUIDE*, racchiusa in un cerchio con una stella. Lo stesso motivo figurativo rappresentato poco distante reca l'iscrizione in lettere capitali *TRIA JUNCTA IN UNO*. Altre iscrizioni sono accompagnate da elementi floreali e raffigurano la parola latina *UBIQUE*. Altre immagini ornano il mosaico come serafini, leoni, la rosa d'Inghilterra, stelle, lo scudo del casato e una chiave (Tavv. 120-121-122). Ai piedi della tomba è raffigurato lo stemma del casato della famiglia. Lo stemma rappresenta una croce capovolta con al centro una rosa, due leoni ai lati ed una corona nella parte superiore. Lo stemma del casato è circondato da emblemi come la stella di David, croci e nastri ad andamento circolare e rose. Tre cerchi decorati da viticci assieme a iscrizioni sono disposti su

---

<sup>283</sup> Prestige, G.L. *St. Paul's In It's Glory: A Candid History of the Cathedral 1831-1911*. Londra: S.P.C.K, 1955, pp. 207-208

entrambi i lati del pavimento, in direzione dell'ingresso della cappella (Tav. 123). Le iscrizioni riguardano i nomi delle famiglie legate con il casato *Napier of Magdàla*, questi sono riportati sia all'interno che all'esterno dei cerchi.<sup>284</sup> Al centro di questa composizione, appare la sigla della famiglia Napier of Magdàla racchiusa in forme geometriche romboidali e concentriche assieme ad elementi vegetali (Tav. 124).

Il rivestimento musivo pavimentale compreso tra la sala del generale Nelson e quella del Duca di Wellington è composto da una sezione quadrata con forme concentriche con al centro elementi floreali stilizzati che ricordano i motivi ornamentali dei pavimenti comateschi. Un'altra della stessa area pavimentale raffigura pavoni assieme a ghirlande di fiori e al centro di questa composizione, racchiuso in un quadrato e poi in due cerchi, un triangolo alludente alla triade divina (Tav. 125). All'interno del triangolo sono infatti ripetute le parole *Deus Est*, mentre al di fuori del triangolo le parole *Non est*. Nella cornice delimitata dai due cerchi appaiono le parole *Pater, Filius, Spiritus*.

Anche il mosaico pavimentale che riveste la sala dedicata al Duca di Wellington è piena di simboli che si riferiscono alla storia del suo casato. Assieme alla raffigurazione dello stemma del casato del Duca, il mosaico è caratterizzato anche da elementi floreali di derivazione classica misti a nastri di derivazione celtica e motivi puramente geometrici. La rosa d'Inghilterra, leoni e ghirlande di alloro fanno parte della decorazione. Su un lato appare l'iscrizione: *Nunc umerata ceris civili tempora quercu ut besit famae gloria nulla tuae*. Dall'altro lato invece è situata l'iscrizione dalle seguenti parole: *Conservata tuis Asia atque Europa triumphis invictum bello te colvere duces*. Nella sala ci sono anche altri due piccoli stemmi caratterizzati da uno scudo che reca al centro una croce circondata da piccole sfere. Lo scudo reca il carteggio che reca le parole *Virtutis Fortuna Comes*. Più lontano dal monumento del Duca, il rivestimento musivo termina con la

---

<sup>284</sup> I nomi legati con il casato Napier of Magdàla indicati all'interno e all'esterno dei cerchi corrispondono a quelli di Lucknow, Coojerat, Mooltan, Sobraon, Ferozesnam, Moodki, Aroci, Taku Rannobe, Powrle e Jowra Alipore.

raffigurazione di elementi geometrici sia di derivazione classica che celtica i quali sono alternati da elementi decorativi di tipo vegetale tra cui rose, palmette derivazioni del fiore di loto, etc.<sup>285</sup>

### 5. 3. HENRY COLE E LA SCUOLA DI ARTI APPLICATE DEL MUSEO DI SOUTH KENSINGTON.

Il ruolo e l'interesse di H. Cole per l'antica tecnica del mosaico fu fondamentale per la sua diffusione in Inghilterra. La sua iniziativa in questo contesto va considerata nel più vasto insieme dei suoi interessi per la promozione e rivalutazione delle arti applicate, che lo impegnò durante il corso della intera vita.

Già da giovanissimo Cole approfondì le sue conoscenze storico-artistiche frequentando la Royal Academy, dove maturò soprattutto i suoi interessi verso l'architettura, l'antiquariato e verso la pittura. H. Cole iniziò a frequentare nei primi anni '40 un circolo di artisti tra i quali molti erano interessati alla decorazione applicata all'architettura, alcuni di questi infatti partecipavano al *'fresco revival'* iniziato con la decorazione del nuovo palazzo del parlamento e dei suoi affreschi concernenti la storia britannica.<sup>286</sup> Cole iniziò a conoscere tutti quegli artisti come J.R. Herbert il quale era amico di Pugin, Richard Redgrave, William Dyce e H.J. Townsend, i quali insegnavano anche alla School of Design. Insieme a questi artisti, Cole entrò a far parte della *Society of Art* e della sfera culturale e ideologica del Principe Alberto. Rispetto all'arte musiva, è probabile che Cole iniziasse a nutrire interesse verso questa tecnica durante la redazione di una guida artistica sulla Westminster Abbey, che custodiva le testimonianze musive di epoca medievale risalenti a Edoardo il Confessore.<sup>287</sup> Già negli anni venti del

---

<sup>285</sup> Riegl, Alois. *Problems of style*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

<sup>286</sup> Bonython Elizabeth e Burton Arthur. *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*. Londra: V&A Publications, 2003, p. 81.

<sup>287</sup> Per un approfondimento sull'attività di Henry Cole si veda anche; cfr. Bonython, Elizabeth, *King Cole: A Picture Portrait of Sir Henry Cole*. Londra: [s.n.] 1985; Cole H., *Fifty years of public work of Sir Henry Cole accounted for in his deeds, speeches and*

XIX secolo, Cole realizzò dei disegni di alcune antiche tombe dell'Abbazia e nella sua biografia parlò con grande entusiasmo delle testimonianze di arte applicata lì conservate. Fu in occasione della redazione di questa guida che Cole ebbe modo di conoscere Herbert Minton, il quale come ho avuto già occasione di menzionare, sperimentò nuovi procedimenti artistici, tra cui esperimenti musivi.

Cole conobbe Minton in occasione di una suo breve saggio sul *Temple Church* preparato contemporaneamente al lavoro di scrittura della guida su *Westminster Abbey*.<sup>288</sup> Nel *Temple Church* avevano rifatto il pavimento della chiesa e il restauratore, Willement, aveva incaricato Herbert Minton di creare delle apposite piastrelle di ceramica perchè già allora Minton possedeva la più innovativa e famosa manifattura di ceramica del tempo. Queste piastrelle erano una rielaborazione di arte medievale ricreata sui modelli dell'antico pavimento della Casa del Capitolo di *Westminster Abbey*. Willement presentò Cole a Minton e la loro amicizia e collaborazione persistette attraverso tutta la carriera di Cole.

Non a caso il loro primo progetto di collaborazione fu la creazione di un giocattolo educativo consistente di piccole piastrelle colorate, fatte da Minton utilizzando un recente processo inventato da Richard Prosser del quale Minton possedeva il brevetto. Cole chiamò questo oggetto 'Tesellated Pastime', il nome stesso ci fa supporre una riconsiderazione storica del processo di elaborazione musiva. Cole pubblicizzò il prodotto sulla sua rivista artistica *Felix Summerly* (che era anche lo pseudonimo con il quale firmava) ed il giocattolo entrò in commercio a Natale del 1843.

Tra il 1846 ed il 1852 la trasformazione dell'attività di Cole, da occasionale critico delle arti minori a influente riformatore di design, iniziò con il suo ingresso nel 1846 nella *Society of Arts* in cui si distinse

---

*writings*, (Completato da Henrietta e Alan S. Cole dopo la morte di Henry Cole). Londra: Bell and Sons, 2 voll., 1884.

<sup>288</sup> Cole, Henry. *A hand-book for the architecture, sculpture, tombs, and decorations of Westminster Abbey*. Londra: [s.n.], 1859.

in poco tempo, dato che i suoi obiettivi volti a promuovere lo sviluppo e la rivalutazione delle arti applicate e decorative coincidevano con quelli voluti dalla Società.

Nel 1846 ebbe modo di distinguersi insieme a Minton nella realizzazione di un set da the che si ispirava ad alcune ceramiche etrusche del British Museum, oltre a due tazze prodotte esclusivamente da Minton accompagnando la sua presentazione con una nota con cui specificava che la gran considerazione per la storia dell'arte si combinava col senso pratico. [...] *The aim in these models has been to obtain as much beauty and ornament as is commensurate with cheapness....*<sup>289</sup>

Le creazioni furono presentate al concorso della Society of Art. La commissione apprezzò entrambi i lavori, soprattutto il Principe Alberto. Il successo di questi lavori portò Cole alla convinzione della necessità di sviluppare un'alleanza fra Belle Arti e manifatture, al fine di promuovere le arti applicate ed incrementare il gusto del pubblico in questa direzione. Conseguentemente, mise su una organizzazione di artisti, artigiani e designers con il nome di *Summerly's Art Manufactures* e la pubblicizzò nella rivista Felix Summerly. Il suo scopo era far rivivere la vecchia e buona pratica di collegare le Belle Arti con oggetti familiari di uso quotidiano. Nella primavera del 1847 l'attività era già ben avviata.

Già nei primi tempi della costituzione dell'associazione, Cole reclutò gli artisti inglesi di maggiore fama ed insegnanti della School of Design, i quali avevano lavorato in gran parte con lui nella rivista Felix Summerly, con l'obiettivo di portare sul mercato la manifattura di migliore qualità e creò un atelier per la realizzazione del *Felix Summerly's Art Manufactures*.

Ben presto Cole entrò a far parte del comitato della società *'The Council'* e grazie alla sua intraprendente e tenace personalità, acquistò un ruolo pubblico di rilievo nella società del tempo e molto potere nel

---

<sup>289</sup> Bonython Elizabeth e Burton Arthur, *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*, op. cit. pp. 79-98.

controllo delle mostre come mezzo di promozione per realizzare i suoi sforzi nella riforma del design.

Verso la fine del 1850 divenne presidente del comitato della Society of Arts e da quel momento la società fu vivacemente impegnata nell'organizzazione della Grande Esposizione del 1851 e strettamente legata alle attività di promozione artistica di Cole.

La sua attività nel Felix Summerly e come presidente della Society of Art, determinò ben presto il suo coinvolgimento nell'amministrazione della School of Design, la quale era fortemente coinvolta nella promozione delle arti applicate. Cole era ben consapevole dell'attività della London School of Design e delle sue succursali. Attraverso l'amicizia con Shaw-Lefevre, membro fondatore sia dell'Athenaeum che del Reform Club, il quale lavorava anche con i due dipartimenti del Ministero del Commercio nel governo liberale di Lord John Russell, Cole fu introdotto in questi ambienti. Nel 1848 Lefevre introdusse Cole nel comitato della School of Design e attraverso il *Board of Trade* gli fu commissionato un resoconto su una riforma di legge per il miglioramento del settore manifatturiero. Nei suoi resoconti Cole incoraggiò gli artisti a fornire disegni di qualità ai fini di creare anche un nuovo tipo di figura professionale, quella dei designer, per aumentare la qualità della produzione artistica industriale del Paese, sconsigliando invece di affidare il disegno del prototipo ai tecnici esecutori. I suggerimenti di Cole suscitarono l'entusiasmo del Principe Alberto e Cole ebbe l'incarico di formare un dipartimento all'interno della scuola di design che selezionasse con cura i prototipi per la realizzazione delle manifatture. Se i disegni di prototipi fossero stati realizzati con successo, avrebbero potuto entrare nella produzione di mercato ai fini di incrementare l'economia del Paese. Cole contribuì notevolmente alla formazione di nuove figure professionali, quali i designer, nel contesto della promozione e rivalutazione delle arti applicate. Incoraggiò l'educazione del pubblico e la protezione delle creazioni dei designer attraverso la *Society of Arts*. A tale scopo creò nel

1848 un comitato di 29 membri per sostenere i diritti degli inventori, di cui facevano parte, oltre a Cole, Milner Gibson, Owen Jones, Herbert Minton e Charles Dickens, che già da tempo stava organizzando una campagna per il miglioramento del copyright.

Attraverso il *Board of Commerce* della Society of Arts , dalla fine del 1840 Cole divenne un personaggio influente nella riforma del design.

Nel marzo 1849 fondò una rivista per promuovere tale riforma: il *Journal of design and manufactures*, che fu pubblicata in 36 numeri fino al febbraio 1852.<sup>290</sup> Il contenuto di questa rivista esprimeva esattamente gli interessi di Cole volti a riscattare le arti applicate dalla loro posizione ideologica di inferiorità rispetto ad altre arti.<sup>291</sup> Ottenne inoltre il finanziamento pubblico per lo sviluppo della School of Design e per l'organizzazione di esposizioni di arti decorative nelle città delle province inglesi. Nel *Journal of design* c'erano sezioni dedicate alla illustrazione di nuove manifatture e di prototipi di design. Contributi alla rivista furono apportati da William Dyce, John Bell, J.C. Horsely, Owen Jones e dall'architetto Matthew Digby Wyatt, il quale oltre ad avere un ruolo importante nella rinascita dell'arte musiva in Inghilterra fu anche un'altro gran riformatore del Design. Collaborò in diverse occasioni con Cole anche dopo l'evento dell'Esposizione Universale, contribuendo con quest'ultimo ai progressi dell'ornamento applicato all'architettura. Wyatt era anche uno dei membri più importanti della *Society of Arts*.

Per quanto riguarda la Grande Esposizione del 1851, i membri del comitato della Society of Arts facevano parte anche della commissione reale della mostra. Digby Wyatt svolgeva funzioni di segretario e architetto sovrintendente, mentre Cole aveva l'incarico di curare le relazioni con gli espositori e selezionare e approvare tutti i prodotti da

---

<sup>290</sup> *The Journal of Design and Manufactures* fu pubblicato in sei volumi tra il 1849 ed il 1852 dalla casa editrice Chapman & Hall.

<sup>291</sup> Bonython Elizabeth e Burton Arthur. *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*, op. cit. p. 112.



esibire. Cole fu incaricato della sezione delle Arti Applicate mentre Owen Jones della sezione delle Belle Arti.

L'Esposizione Universale del 1851- avvenne al culmine dell'interesse di Cole per il settore dell'arte e del design. Durante l'evento fu messo in evidenza che, sebbene i prodotti britannici fossero di qualità superiore rispetto a quelli di altre nazioni, non erano certamente tra i più belli, e la convinzione di migliorare il design britannico fu rafforzata. Il successo avuto da Cole durante l'evento rafforzò il suo potere pubblico e gli dette l'occasione di formare una collezione di oggetti esposti nella mostra del 1851 come documentazione, che costituì la base di un museo delle arti applicate diventando il South Kensington Museum, l'attuale *Victoria & Albert Museum*.

Il museo di South Kensington si costituì sulla base degli obiettivi e dei risultati ottenuti durante l'Esposizione Universale del 1851 nel Crystal Palace.

Lo scopo assegnato dal governo alla nuova organizzazione museale era quello di collezionare esempi storici e contemporanei di produzione artistica del settore delle arti applicate e decorative, aveva inoltre l'obiettivo di fondare un museo-scuola le cui collezioni costituissero un modello educativo. Nel 1852 Cole suggerì un programma volto a promuovere l'educazione artistica di base nei piccoli e grandi centri urbani del Paese, che rimase operante fino alla fine del XIX secolo. Il nuovo museo non si posizionò solamente come strumento educativo ma anche come strumento popolare di intrattenimento. Il programma educativo prevedeva anche la conoscenza di tesori artistici europei attraverso fotografie e riproduzioni.

Il primo nucleo del museo fu fondato nel 1852 a Marlborough House con il nome di *Museum of Manufactures*. Nel 1853 fu rinominato *Museum of Ornamental Art* e nel 1857 fu ribattezzato con il nome di *South Kensington Museum* che rimase tale fino al 1899, assumendo

successivamente il nome di *Victoria & Albert Museum* in memoria della Regina Vittoria e del Principe Consorte.

Il nuovo museo di arti applicate e l'interesse di Cole per la promozione del design andavano di pari passo. La *School of Design* fu incorporata nel museo sotto la direzione di H. Cole.<sup>292</sup> Nel 1853 si creò il *Department of Science and Art*, fu così che si avviò un programma di letture e di classi. Richard Redgrave, Owen Jones e l'erudito e teorico tedesco Gottfried Semper (1803-1879), a quel tempo a Londra, fecero parte del personale educativo.<sup>293</sup> Semper tenne una classe sui principi e le pratiche artistiche ornamentali applicate ai metalli e ai mobili.<sup>294</sup>

La reputazione di Henry Cole si diffuse in Germania ed in Austria soprattutto per l'enorme impatto dell'architetto teorico Gottfried Semper durante i suoi anni vissuti a Londra.<sup>295</sup> Semper fu molto apprezzato durante l'esposizione del 1851, per il contributo dato all'esposizione di prodotti industriali in serie della moderna società industrializzata insieme ai sofisticati ornamenti ed al tradizionale design delle culture non occidentali, tutte esibite con entusiasmo ed un incondizionata fiducia verso il progresso industriale. Mentre lavorava alla Great Exhibition, Semper scrisse il saggio, *Science, Industry and Art* nel quale sintetizzava l'importanza dell'evento del 1851 per la rivalutazione ed il valore delle arti applicate. Cole commissionò a

---

<sup>292</sup> Sulla storia del Victoria and Albert Museum si veda anche cfr; Burton Arthur. *Vision & Accident: the Story of the Victoria and Albert Museum*. Londra: V&A Publications, 1999.

<sup>293</sup> Per un approfondimento sul Science Art Department di South Kensington si veda; cfr. Ettliger Leopold, David. "On Cience, Industry and Art: some theories of Gottfried Semper" in *The Architectural Review*. Londra: Luglio 1964, vol. 36, pp. 57-60; Sheppard F.H.W. "South Kensington and the Science and Art Department", in *Survey of London* (vol. 38). Londra: 1975;

<sup>294</sup> La moda di decorare e rivestire le dimore private e gli edifici pubblici nacque anche per l'esigenza di isolare le spoglie dimore architettoniche dall'umidità, dallo smog e dal difficile clima dell'Inghilterra. Tale tema, diventò un argomento sempre più discusso anche all'interno anche della Associazione Reale degli Architetti Britannici.

<sup>295</sup> Per una maggiore documentazione sul pensiero gli scritti di Gottfried Semper e il suo interesse sulle arti minori e la policromia in architettura in questo periodo si veda; cfr. Semper, Gottfried. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. [s.l.],[s.n.],1834; Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Monaco: Friedric Bruckmann's Verlag, 1861-1863; Semper, Gottfried. *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. [s.l.], [s.n.],1852.

Semper nel 1852 un catalogo sulla natura e sulla storia dell'arte del metallo, tale incarico gli fece guadagnare un posto d'insegnante un anno più tardi. Nel 1855 Semper si trasferì a Zurigo, ma mantenne l'ammirazione di molti personaggi della società londinese, incrementando il suo successo sul continente. Fu a Londra comunque che sviluppò le sue teorie sulla riunificazione delle arti maggiori e delle arti applicate o più in generale minori. Le idee di Semper sulla rivalutazione e sul ruolo delle arti minori furono prese in considerazione immediatamente da diversi musei oltre che dal South Kensington. Le prospettive di Semper non solo elevavano lo status delle arti applicate e dell'artista industriale ma fornivano anche sistemi di classificazione basata sui materiali, sistema che poteva essere applicato alle biblioteche e alle installazioni museali. L'attività di Semper stimolò inoltre la fondazione del *Kunstgewerbe Schule* (la scuola di arti applicate) a Zurigo. Dopo l'Esposizione del 1851 a Londra, quelle successive, oltre a modellarsi sullo schema di quella precedente, videro affermarsi del movimento di rivalutazione delle arti applicate.

Sin dall'inizio, il museo di South Kensington esibiva gli oggetti della sua collezione come parte del suo ruolo educativo. L'enfasi dell'educazione museale era evidente, furono destinate biblioteche e sale studio destinate per "Cast Used as Exemples in Drawing Schools". Furono create sale di disegno per studenti, classi artistiche di modelli anatomici, classi di elementi ornamentali applicati all'architettura e alle costruzioni pratiche, e classi di fabbricazione tessile.

Venne promossa l'educazione artistica su scala nazionale. Il South Kensington si distinse come museo innovativo e Cole rimarcò il trionfo acquisito nel 1851. Durante i suoi primi 25 anni di vita, il museo promosse iniziative sociali volte all'educazione ed all'impiego della classe lavoratrice attraverso la creazione di una scuola d'arte dedicata all'insegnamento delle discipline delle arti applicate. Furono creati dei corsi specializzati nell'insegnamento di antiche tecniche artistiche con l'obiettivo di riportarle in auge. In questo contesto, Henry Cole creò

all'interno della Scuola di South Kensington anche una classe di arte musiva, alla quale fu data molta importanza, il cui fine era soprattutto quello di partecipare al processo di revival del mosaico.

Due pubblicazioni dell'inizio degli anni 70 del XIX secolo, illustrano gli obiettivi voluti dall'istituzione di South Kensington e in dettaglio le principali attività svolte dagli studenti, con un resoconto anche delle attività svolte dalla classe di mosaico. Il primo saggio intitolato *Art Industries at South Kensington n°1. Work of Female Students* del 1872, riguardava soprattutto la formazione della specializzazione femminile nell'industria artistica ed il progetto di creazione di una classe femminile nel museo di South Kensington dedicata all'apprendimento della tecnica musiva.<sup>296</sup>

Cole spiegava che il problema dell'occupazione femminile era preso in considerazione dal governo il quale già dalla metà del secolo iniziò a istituire scuole per l'educazione delle ragazze, soprattutto nel settore manifatturiero. All'epoca in cui Cole pubblica il saggio ci fu una crescita e una maggiore richiesta di donne insegnanti di disegno e di pittura. Cole spiegava nel suo saggio che solamente all'interno della scuola di South Kensington si poteva trovare un considerevole numero di studentesse impiegate nelle manifatture artistiche e retribuite. In questa scuola le ragazze venivano impiegate in due settori artistici, uno dei quali riguardava la pittura su ceramica in collaborazione con la fornace di una fabbrica istituita dalla Regina Vittoria per la Grande Esposizione del 1851, con l'intesa che solo studenti delle scuole d'arte vi sarebbero stati impiegati. Menziona inoltre il successo ottenuto dall'esposizione dei pannelli musivi collocati attorno alle pareti della sala principale del museo e contenenti ritratti di artisti eseguiti in vari stili di mosaico. Assieme a questi ci sono diversi esempi di mosaico in

---

<sup>296</sup> Cole, Henry. *South Kensington Museum, Art industries at South Kensington: n°1. work of female students. Reprinted by permission from the "Times" of 12<sup>th</sup> February of 1872.* Londra: [s. n], 1872.

terracotta inglese definita da lui con il nome di *English Earthenware* mosaic o *Opus Anglicanum*.

Cole spiega che questi mosaici erano dal punto di vista artistico di notevole valore, trattandosi di una nuova industria e che le donne potevano lavorarvi senza intralciare le iniziative delle unioni commerciali. L'industria era impiegata solamente nelle decorazioni del museo, ma vi erano tutte le ragioni di sperare che potesse essere presto diffusa al di fuori di quel contesto, in virtù anche della crescente richiesta di decorazioni in edifici pubblici. Il processo di esecuzione musiva era il seguente: le figure richieste erano anzitutto dipinte da artisti come Leighton, Watts o Poynter in dimensioni reali o in piccolo formato e potevano essere ingrandite col supporto della fotografia. Alcuni studenti, i più portati, venivano destinati alla copiatura ed il Sergente Spackman, membro dell'ordine degli ingegneri reali, fu impiegato al South Kensington Museum per utilizzare un metodo di sua invenzione attraverso il quale i dipinti potevano essere ingranditi con il supporto della camera fotografica. I fregi figurativi attorno all'edificio *Albert Hall* furono disegnati in piccola scala da diversi artisti ed ingranditi in questo modo. Cole spiega il processo del metodo *Opus Anglicanum* adoperato dalla scuola: le figure da riprodurre venivano disegnate in scala reale e collocate in loco prima dell'intervento degli esecutori di mosaico. Gli studenti copiavano il cartone, suddividendolo in sezioni diverse. Ogni studente copiava a matita la porzione assegnatagli e su un tavolo procedeva a rivestire la superficie del disegno scegliendo le varie gamme di tessere che si distinguevano per cromatismo e dimensioni, avendo davanti a se sempre come riferimento il dipinto. Le tessere venivano collocate con la tecnica del rovescio e Cole ne spiegava nel saggio tutti i passaggi. Cole parla del metodo musivo chiamato da lui *Roman Pope's method* lamentandone la grande difficoltà di esecuzione, credo si riferisse al metodo di collocazione diretta che differiva dal metodo *Opus Anglicanum*, più veloce e anche più economico.

Le studentesse erano anche istruite ad un altro metodo di mosaico, conosciuto come *Minton Campbell's process*. In questo metodo, l'artista dipingeva la sua raffigurazione su una superficie vetrata sulla quale i colori sono fissati con un processo di cottura a fuoco. In questo processo le studentesse erano addette a copiare ed ingrandire i disegni in piccole dimensioni procurati da artisti di fama. Nello studio delle ceramiche artistiche delle ditte di Minton, Campbell & CO. e di quella istituita dalla Regina, vi erano anche un numero di tre-quattro studentesse collaboratrici che si erano distinte per il loro lavoro.

Il secondo saggio riguarda più in generale la specializzazione di studenti nella scuola di arti applicate del museo di South Kensington. Nel saggio *Art Industries at South Kensington n°II. The South Kensington School of Art*, viene messo in evidenza lo sforzo effettuato dai Dirigenti del Comune ai fini dell'insegnamento dell'arte nelle classi maschili.<sup>297</sup> Cole spiega nel saggio che [...] *La direzione di quest'iniziativa è stata assunta dal sistema governativo dell'insegnamento dell'arte e in questo articolo si vuole oltre al narrare il metodo d'insegnamento mettere in risalto le pratiche lavorative adatte al genere maschile e a quello femminile. Al momento le donne stanno già dipingendo china e costruendo mosaici ed in entrambe queste tecniche artistiche decorative i loro lavori sono ammirevoli[...]. L'istruzione delle donne è ancora un tema troppo filantropico per diventare realtà. Ad ogni modo l'insegnamento femminile deve essere subordinato ad altri aspetti più importanti dell'incarico governativo e anche alla professionalità maschile. [...]Il lavoro realizzato nelle classi maschili è diviso in livelli successivi ed è diviso in tre classi. I primi sono quelli educati a pubbliche spese per la qualifica di Maestri d'Arte nelle scuole; poi vengono quelli istruiti a pubbliche spese ad assumere la qualifica di artigiani in alcuni settori dell'industria artistica. Infine c'è la classe privata di allievi che studiano come designer, in vista del loro profitto o interesse personale. È da questa*

---

<sup>297</sup> Cole, Henry. *South Kensington Museum, Art industries at South Kensington: n° II. The South Kensington School of Art. Reprinted by Permission from the "Times" of the 4th October 1872.* Londra: [s. n.], 1873.

*classe londinese e dalla medesima delle province che sono richiesti allievi per la formazione di una Scuola Nazionale [...]. Mentre spiega i vari livelli di apprendimento Cole afferma che gli studenti copiano gli oggetti della collezione del museo e oltre a imparare l'arte approfondiscono la conoscenza del contenuto del museo. Il corso di Art Education termina nella classe di modellato, nella quale sono stati disegnati ed eseguiti sei pannelli decorativi per the Wedgwood Memorial a Burslem. Questa classe compete per il premio offerto dalla Plasteres Company. L'ultima metà dell'anno gli studenti maschi a South Kensington erano 383, di questi, 124 erano studenti nuovi, gli altri provenivano da classi private. Le corti e i corridoi del museo sono pieni di lavori realizzati da questi studenti nel corso dei loro studi o poco dopo, quando sono stati impiegati a disegnare e modellare, dipingere su porcellana, legno o altri materiali. Tranne poche eccezioni, tutte l'arte decorativa che riveste il museo è opera degli studenti. Il signor F.W.Moody, un ex-studente è il principale artista decorativo impiegato nel museo. I suoi lavori per decorazioni di vetrate, decorazione di soffitti, incisioni in legno etc si trovano in ogni parte del museo.[...] Le figure in mosaico sulle pareti della Corte Sud sono per la maggior parte eseguite da studentesse ed alcuni mosaici sono stati disegnati da allievi maschi [...]. Cole lamenta che [...] il corso di studi d'arte di South Kensington e nelle scuole di campagna non ottengono riconoscimenti ufficiali, come certificati di laurea o qualcosa di simile, che darebbero l'opportunità allo studente, oltre a essere valutato diversamente di registrare il suo percorso educativo. Non si sa il destino delle migliaia di studenti che sono stati educati presso questa scuola, ma è risaputo che molti hanno intrapreso un brillante futuro dandoci soddisfazione sulla loro passata educazione e grande incoraggiamento per il futuro. [...] Per fare un esempio sui risultati ottenuti dalla istituzione, Cole menziona il grande architetto Sir Gilbert Scott, il quale era stato anch'egli studente della scuola di South Kensington. Anche Godfrey Sykes era stato studente della scuola.[...] La bellezza e varietà del design che oggi caratterizza la ceramica britannica è dovuta in buona parte alla scuola di South Kensington, i cui studenti competono con le*

*migliori firme francesi. Dalla scuola molti studenti sono stati mandati come istruttori d'arte anche in India, al Capo di Buona Speranza, alle Mauritius ed in America e molti studenti che hanno concluso il loro apprendistato sono oggi impiegati come designer nei vari settori delle arti applicate con buoni compensi economici[...].<sup>298</sup>*

In un altro passo di questo breve saggio Cole sostiene l'importanza di ridurre la separazione classista fra certi settori artistici e le arti decorative, menzionando che Michelangelo e Raffaello erano anche artisti decorativi, non riconosciuti in tale posizione dall'orgoglio degli accademici contemporanei. Cole afferma che la Scuola di South Kensington ha effettuato un buon lavoro in direzione dell'abbattimento del moderno pregiudizio di tipo soprattutto accademico, cercando di portare l'arte nella vita quotidiana e indirizzando gli artisti a creare i loro lavori in funzione anche degli scopi pratici.

Al fine di riportare in auge l'antica arte del mosaico in Inghilterra, Cole, oltre ad organizzare una classe specializzata all'apprendimento pratico e teorico di questo mezzo artistico, ebbe in mente la realizzazione di un grande ciclo di rivestimento musivo per i nuovi spazi espositivi. Perciò decise in accordo con il governo di effettuare nel 1868 un viaggio in Italia per visitare le località più importanti della storia dell'arte musiva ed analizzare i più illustri esempi di rivestimenti musivi di antichi edifici, ed in virtù anche del crescere della fortuna di questa tecnica artistica intorno alla metà del XIX secolo. Nel XIX secolo gli edifici pubblici come chiese, teatri, banche etc. erano resi sontuosi da appropriate decorazioni, e i musei, soprattutto i musei d'arte, avevano a maggior ragione lo scopo di essere abbelliti da una adeguata decorazione artistica.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> *Ibidem.*

<sup>299</sup> Diversi musei del continente europeo avevano seguito questa tendenza. A Parigi ad esempio, nella sezione del Louvre conosciuta come Musée Charles X, una serie di dipinti sul soffitto rappresentavano la civilizzazione dell'antichità. Nel Museo Beues di Berlino, si distinguevano rappresentazioni pittoriche dei miti teutonici. A Monaco, nell'Alte Pinakothek, si distinguevano le gallerie con affreschi di Peter Cornelius rappresentanti la storia dell'arte europea dal Medio Evo al Rinascimento, etc.



Al ritorno dal suo viaggio Cole fece un resoconto indirizzato a Earl de Grey, Presidente del Consiglio, nel quale oltre ad illustrare la storia dell'arte musiva attraverso le sue testimonianze più importanti, esortava a realizzare copie dei mosaici selezionati e di riprodurli all'interno dell'edificio del museo, con lo scopo di decorarne la struttura e di illustrarvi la storia dell'arte musiva. Il resoconto fu pubblicato con il titolo *Report on Mosaic pictures for Wall Decorations* ed è del 18 gennaio 1869.<sup>300</sup>

*My Lord, in accordance with our official instructions we have visited the principal places in Italy where mosaic pictures for the decoration of walls and vaulted ceilings are to be found, for the purpose of preparing the details of a plan for illustrating in the South Kensington Museum the history of the art of mosaic working , and for supplying by the illustrations thus obtained part of the decorations of the new buildings. In reporting on the mosaics we inspected, we think it will be more convenient to specify them in the chronological order of their production [...].*

*Before any plan could well be made for representing the History of Art of Mosaic Working in the Museum, we consider it necessary that careful drawings should be made of the principal works, and it will be our duty to submit to your Lordship a statement of the various steps which may be adopted for acquiring such drawings. A selection of the most characteristic specimens having been made and a plan of operations having been sanctioned, it will be necessary that the fac-simile work of the mosaics chosen be executed in presence of the originals, and we think there will be no great difficulties in finding competent persons to undertake the work. Already there is a establishment formed at Venice under the name of Salviati and Co., to whom is confided the restoration of*

---

<sup>300</sup> Cole, Henry. "Mosaic pictures for wall decorations / report of Mr Cole and Lieut.-Col Schott, R. E.", in: *Notes of a journey to Palermo and back in October, November & December MDCCCLXVIII* (manoscritto). Londra: [s.n.], 1869.

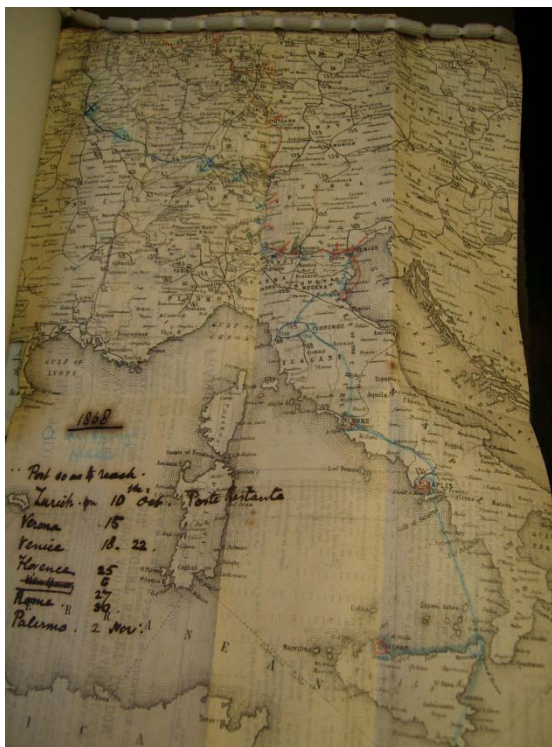
*the Cathedral of San Marco. So far as our inquiries have extended we have reason for thinking that the tariff of charges made by them will be found to be the cheapest.[...] We ascertain that both the Prussian and Russian Government had interest themselves at different times with the subject of Italian Mosaics. From Ravenna the Prussian Government obtained the original beautiful mosaics from the Church of San Michele in Affriscico which are now to be found in Berlin. The Russian Government have caused very many accurate drawings to be made of mosaics in the churches in Rome; and have given liberal encouragement to the production of a magnificent work on the Cathedral of Monreale near Palermo. Our visit to Italy on the present occasion is we believe the first evidence of any interest in the subject of Pictorial Mosaics for Wall Decoration shown by the British Government, although the subject had been studied thoroughly by a few private English individuals.*

Il viaggio di Cole aveva come obiettivo l'analisi di mosaici adatti al rivestimento di superfici architettoniche e l'osservazione di diverse tecniche di realizzazione musiva. In questa pubblicazione descrisse quindi il progetto di illustrare nel Museo di South Kensington la storia dell'arte musiva e dei suoi capolavori che fossero anche utilizzati come decorazione delle pareti dei nuovi edifici. Raccomandò perciò che fossero prodotti cartoni fac-simile di tali opere e che non sarebbe stato difficile trovare persone competenti per la traduzione musiva dei cartoni, suggerì di affidare il compito alla ditta dell'imprenditore veneziano Salviati.

Come si può osservare dal testo, Cole mise in risalto che altri Paesi come la Russia ed il governo prussiano erano interessati a riportare in auge l'arte musiva attraverso lo studio delle testimonianze artistiche italiane, citando contemporaneamente l'acquisto del governo prussiano di parte dei mosaici della chiesa di San Michele Affriscico.

Tra i documenti dell'epoca custoditi nella biblioteca del Victoria and Albert (la *National Art Library*), si conserva la mappa geografica del

percorso di viaggio effettuato da Henry Cole e dal suo collaboratore, il colonnello Scott.<sup>301</sup>



Mappa geografica che illustra le tappe del Viaggio di Cole durante il 1868.<sup>302</sup>

Nella cartina è segnato un tragitto con la matita blu e uno con la matita rossa, ad indicare il viaggio di andata e quello di ritorno. La mappa include la visita di altre località d'Europa come Bruxelles, Parigi, Francoforte etc. Come si può vedere dalla traccia blu, Cole entrò in Italia dalla Lombardia attraverso la Svizzera e visitò le città di Como, Bergamo, Brescia, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Bologna, Pisa, Firenze, Roma, Napoli ed infine Palermo. Il viaggio del direttore del Museo di South Kensington incluse anche un soggiorno a Malta e fu approvato il 28 luglio 1868.<sup>303</sup>

All'epoca in cui fu realizzato il viaggio, il mosaico era un mezzo artistico già riconosciuto e degno di interesse da parte della società

---

<sup>301</sup> Cole, Henry. *Notes of a Journey to Palermo and back in October, November and December MDCCCLXVIII IN COMPANY WITH Lieut Col. Scott*. Londra, 1868, (National Art Library, manoscritto).

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> Bonython E., Burton A., *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*, op. cit., p. 180.

inglese. Il museo di South Kensington aveva già adoperato come mezzo decorativo il mosaico e nel circolo di Cole, esperti come l'architetto D.Wyatt e A.H.Layard, avevano già pubblicato testi sui mosaici. Cole aveva inoltre pubblicato poco prima la prima parte dell'*Universal Inventory of Works of Arts*, questa pubblicazione dedicava molto spazio alla illustrazione e catalogazione di mosaici. Il 9 ottobre di quell'anno Cole, Scott e sua moglie, le figlie Isabella e Tishy e Samuel Redgrave, partirono per un viaggio di 9 settimane. Il 18 ottobre arrivarono a Venezia e come consuetudine degli inglesi all'estero a quell'epoca, si incontrarono con altri compatrioti. A Basilea si incontrarono con Federick Poynter e sua moglie. A Venezia la compagnia ebbe occasione di frequentare più volte Austen Henry Layard, il quale guidò Cole e Scott all'osservazione del ciclo musivo della Basilica di San Marco e di altri mosaici importanti situati altrove, sino ai recenti lavori musivi di Salviati a Murano. Dopo un breve soggiorno a Padova tra il 23 ottobre il 26 ottobre, si fermarono a Ravenna. Proseguirono il viaggio visitando Perugia e Assisi e successivamente Roma, e dopo un intero giorno nella capitale alla ricerca di mosaici, si fermarono a Napoli. Qui soggiornarono una settimana includendo una visita ai mosaici romani di Pompei il 10 di novembre. Successivamente proseguirono per Palermo dove visitarono la cappella Reale, la Martorana e la Cattedrale di Monreale. La compagnia di amatori di mosaici ritornò via Napoli a Roma dove visitarono la Cappella Sistina. Da Roma, attraverso Spoleto, si fermarono un'altra settimana a Firenze e poi proseguirono il viaggio di ritorno verso casa.

Cole diventò anche amico di Henry Austen Layard, fu più volte a visitarlo nella sua residenza a Aldermaston Court. Non è difficile immaginare come Layard incrementasse il suo interesse verso l'arte musiva.

Nell'aprile del 1871 Cole viaggiò anche a Madrid, dove ebbe occasione di incontrare Layard che lo presentò ai più importanti collezionisti e curatori storico-artistici.

Incessantemente, Cole si preoccupò durante le esposizioni di creare una collaborazione internazionale per la crescita dei musei di altre nazioni. Insieme a questo progetto stabilì un inventario di tutte le opere artistiche relazionate con l'architettura, tra cui la registrazione di tutti i mosaici conosciuti. Quest'opera uscì in due volumi, la prima nel 1870 che includeva la descrizione di mosaici, la seconda nel 1879 dedicata all'oreficeria, agli smalti e agli avori.

Cole credeva nell'utilità dei musei come mezzo per l'educazione artistica. Riproduzioni tridimensionali come plastici e bidimensionali come fotografie, litografie etc, circolavano nelle scuole d'arte a fine educativo. Alla Esposizione di Parigi del 1867, si assicurò che il South Kensington fosse ben pubblicizzato, in tale occasione oltre ad esibire esempi di decorazione usati nell'edificio del museo, portò esempi di lavori artistici commissionati dal museo.

Tra il 1860 e 1870 il museo ampliò notevolmente la sua collezione e furono progettati nuovi spazi architettonici destinati ad ospitarla. I nuovi spazi furono destinati ad essere riempiti e decorati con lavori artistici realizzati dagli studenti della scuola di South Kensington. Nel settembre 1861 Cole si impegnò notevolmente nell'acquisire disegni di mosaici o cartoni preparatori dai suoi amici artisti.

## LA DECORAZIONE MUSIVA DEL MUSEO DI SOUTH KENSINGTON

L'attuale edificio oggi conosciuto con il nome di *Victoria and Albert Museum* fu iniziato nel 1857 ed il suo grande fondatore e primo direttore, Henry Cole, impiegò una squadra di architetti e ingegneri molto vicini alle sue posizioni artistiche ed ideologiche. Il gusto di Cole rispecchiava le scelte artistiche e ideologiche del Principe Alberto e dei

membri della *Society of Art* come William Dyce, Sir Matthew Digby Wyatt e Owen Jones.<sup>304</sup>

Quando furono edificate le nuove gallerie, alcune di mattoni e terracotta, altre di vetro e ferro, Cole cercò di garantirne una decorazione che consistesse principalmente in mosaici, vetrate e murali, disegnati da studenti provenienti dall'*Art School*, parte integrante del museo. Furono determinanti i ruoli di direzione dei lavori da parte di artisti discepoli di Alfred Stevens come Godfrey Sykes, James Gamble, Frank Moody, e Reuben Townroe e contributi determinanti furono dati anche da Sir Edward Poynter, Lord Leighton, Edward Burne-Jones, William Morris ed altri. Il risultato fu uno straordinario insieme di strutture architettoniche che, oltre ad ospitare capolavori artistici, erano opere d'arte in se stesse.

Per entrare nei dettagli, gli architetti che dirigevano principalmente il progetto decorativo furono Francis Fowke ed Henry Scott, il quale succedette al precedente alla sua morte nel 1865. Cole incaricò Godfrey Sykes di curare il progetto decorativo del museo.

Dopo la morte di Sykes nel 1866, i suoi assistenti, James Gamble (1835-1911), Reuben Townroe (1835-1911) ed in parte anche Frank W. Moody (1824-1886) gli succedettero nel progettare ed eseguire la decorazione. L'equipe produsse diversi tipi di decorazione artistica utilizzando materiali come la terracotta per le decorazioni esterne, creazioni in ferro battuto nella corte sud, graffiti, decorazioni ceramiche modellate in rilievo, vetrate artistiche e un progetto accurato di decorazione musiva. Rivestimenti musivi furono adoperati per i pavimenti e per pannelli murali. Queste opere furono iniziate durante gli anni '60 dell'Ottocento. Leighton si occupò anche della decorazione ad affresco mentre Poynter si occupò anche del design di piastrelle per la sala di rinfresco e William Bell Scott progettò le vetrate artistiche. Molte

---

<sup>304</sup> James, Elisabeth. *The Victoria & Albert Museum: A Bibliography and Exhibition Chronology, 1852-1996*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.

ditte commerciali furono impiegate per la creazione di terracotta, ferro battuto e creazioni ceramiche come quella di Milton, molto ammirato da Cole specialmente per le sue porcellane e che aveva contribuito in parte alla sperimentazione di nuove tecniche musive. Il South Kensington Museum costituisce un altro esempio di come il ripristino di tecniche musive sia piuttosto legato anche con la nuova fortuna di cui godeva il rivestimento ceramico e, in più di qualche caso, si riscontra l'interesse di ceramisti ad effettuare mosaici.

Furono prodotti diversi mosaici pavimentali in bianco e nero (Tavv. 127-128-129). Per quanto riguarda il rivestimento della corte nord, furono prodotti mosaici pavimentali in bianco, nero e rosso con figure di uccelli disegnate da Frank Moody ed eseguite dalla ditta *Powell and Sons* nel 1873. Nello stesso anno fu realizzata un'altra pavimentazione simile vicino alla scalinata nord su design di Jesse Rust, poi rimossa, il quale specificò in un resoconto del 1873 che si trattava di una decorazione di tipo geometrico.<sup>305</sup> Sin dall'inizio, fra i rivestimenti decorativi in mosaico furono progettati alcuni schemi non eseguiti. Lo schema decorativo della corte sud fu intrapresa da Sykes. Si trattava di un elaborato progetto che comprendeva negli archi superiori fregi decorati con monete, ceramiche, smalti, tappezzerie, bronzi, maioliche etc. Il progetto del direttore riguardante l'illustrazione della storia dell'arte musiva attraverso la riproduzione in fac-simile dei maggiori capolavori dell'arte musiva italiana, non fu messo in pratica ma fu intrapresa invece la realizzazione di un ciclo musivo a grande scala da collocare nelle nicchie degli archi situati sopra il livello della corte. Si voleva raffigurare l'intera storia dell'arte, partendo dal ritratto dello scultore Fidia dipinto da Sir Edward Poynter fino ai ritratti dei pittori vittoriani come William Mulready, dipinto da Frederick Barwell. I dipinti e i conseguenti mosaici costituiscono una 'galleria di celebrità' della storia dell'arte. Il ciclo include i ritratti di molti artisti rappresentati nella collezione del museo. Successivamente fu decisa

---

<sup>305</sup> Phisick, John. *The Victoria and Albert Museum. The History of its Building*. Londra: Victoria and Albert Museum, 1982, p. 59.

l'illustrazione musiva delle figure dei Lord presidenti del Comune, situandola tra il chiostro del piano terreno, la corte nord e la corte sud.

A questo progetto di decorazione parteciparono molti altri importanti artisti inglesi contemporanei, coinvolti nel progetto specifico di realizzazione di dipinti che dovevano fungere anche da cartoni preparatori per la realizzazione di pannelli musivi delle stesse dimensioni da esporre nella corte sud. Il ciclo dei dipinti ben presto fu conosciuto con il nome di "Kensington Valhalla". Il ciclo Valhalla enfatizza l'impresa artistica di importanti artisti umanisti e rinascimentali.

Tra gli artisti inglesi noti che non parteciparono a questo progetto vi fu Alfred Stevens, probabilmente a causa dell'impressione sfavorevole di Cole, alla vista del pannello raffigurante il Profeta Isaia, opera di Stevens nella cattedrale di St Paul's.<sup>306</sup>

I materiali artistici adoperati per l'esecuzione del ciclo musivo furono gli smalti della ditta di Salviati, e delle ditte inglesi *Harland and Fisher* e *Powell and Sons*. Tra i membri della classe musiva del South Kensington Museum vi erano due figlie e una nipote di Henry Cole, Letizia, Florence e Mary.

Il nuovo processo di ceramica smaltata vetrata inventato da Colin Minton, fu all'inizio usato nell'esecuzione del mosaico disegnato da William Henry Fisks e illustrante la figura del Ghiberti. I mosaici creati ai fini di questo progetto furono quarantacinque, di cui trentacinque avevano come soggetto la rappresentazione di artisti famosi mentre gli altri dieci soggetti riguardavano l'illustrazione dei Lord Presidenti.

Gli artisti rappresentati nei pannelli musivi erano:

*Fidia*. Il cartone fu eseguito da Sir Edward Poynter e realizzato dalla ditta inglese *Harland and Fisher* per la somma di 95 sterline e fu terminato nel 1865.

---

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 64.



*Apelle.* Il disegno fu eseguito sempre da Poynter e realizzato dalla ditta di Salviati nel 1865 (Tav. 138).

*Niccolò Pisano.* Il cartone preparatorio venne realizzato da Lord Leighton, responsabile anche dell'enorme affresco nella corte sud. Il mosaico fu eseguito dalla ditta Salviati nel 1865 per una somma di 120 sterline.

*Cimabue.* Venne dipinto da Lord Leighton e venne eseguito nel 1866 in mosaico ceramico da Letizia Cole e William E. Alldridge, entrambi allievi modello della classe di mosaico del museo South Kensington con materiale della *Minton, Hollins & Company*.

*William Torel.* Il cartone venne commissionato a Richard Burchett, caposcuola della *Art School* e realizzato in mosaico di ceramica dalla ditta *W. B. Simpson and Sons*. Fu terminato nel 1869.

*Giotto.* Il cartone fu dipinto da John Calcott Horsley R.A e realizzato in mosaico di smalto da Florence Cole e Mary Cole per conto della *Powell and Sons* per una somma di 120 sterline e fu compiuto nel 1873.

*William of Wykeham.* Il cartone preparatorio fu realizzato da Richard Burchett e realizzato dalla ditta Salviati la quale accettò una somma di 300 sterline con l'accordo di eseguire anche il mosaico raffigurante il Giorgione. *William of Wykeham* fu terminato nel 1867 (Tav. 134).

*Jan van Eyck.* Fu dipinto da F. W. Moody nel 1875 e oggi non si è rintracciata l'elaborazione in mosaico, facendo supporre che probabilmente il mosaico non sia mai stato realizzato.

*Beato Angelico.* Il cartone fu realizzato da Charles West Cope R.A. ed eseguito in mosaico da Letizia Cole e Samuel Cooper per conto della ditta *Minton, Hollins*. L'esecuzione fu terminata nel 1866 e diretta da William E. Alldridge .

*Ghiberti.* Fu dipinto da William Henry Fisk e realizzato con il nuovo processo di ceramica vetrata dipinta da Colin Minton Campbell per il costo di 120 sterline .

*Donatello.* Fu eseguito su dipinto di Richard Redgrave R.A., Ispettore Generale dell'Arte e realizzato in mosaico in ceramica da Samuel Cooper. Il lavoro fu diretto da William E. Alldridge per Minton, Hollins e fu terminato nel 1867.

*Benozzo Gozzoli.* Il cartone fu eseguito da Edward Armitage e realizzato in mosaico dalla ditta Salviati e terminato nel 1865.

*Luca Della Robbia.* Fu dipinto da Frank Moody e realizzato in mosaico smaltato da *Harland and Fisher*. L'opera fu completata nel 1867.

*Andrea Mantegna.* Fu realizzato da Frederick Richard Pickersgill R.A. e tradotto in mosaico da Florence Cole e Mary J. Jennings (anche quest'ultima facente parte della classe di mosaico istituita dal museo) per conto della ditta *Minton, Hollins* e costò 120 sterline. I lavori furono diretti da Samuel Cooper e terminati nel 1871(Tav. 137).

*Giorgione.* Il cartone fu eseguito da Valentine Prinsep e realizzato dalla ditta Salviati e fu terminato nel 1866 (Tav. 131).

*Fra beato Giacomo da Ulma.* Il cartone fu eseguito da N.H.J. Westlake e realizzato in mosaico dalla ditta Salviati che lo portò a termine nel 1868.

*Leonardo Da Vinci.* Fu dipinto da Sir John Tenniel e realizzato in mosaico di ceramica da Kate Clarke e Florence H. Cole. Il materiale fu fornito dalla ditta *Minton, Hollins*. L'esecuzione musiva fu diretta da Samuel Cooper ed il lavoro fu terminato nel 1869.

*Raffaello.* Il cartone fu dipinto da Frank Moody che secondo una fonte dell'epoca lo completò nel 1870. Fu tradotto in mosaico in ceramica da Florence H. Cole e Mary J. Jennings con il materiale della

ditta *Minton, Hollins*. Il sovrintendente dell'esecuzione musiva fu Samuel Cooper.

*Torrigiano*. Fu dipinto da William Frederick Yeames e realizzato in mosaico in ceramica da Samuel Cooper con il materiale della ditta *Minton, Hollins*. I lavori di esecuzione musiva furono diretti da William E. Alldridge e il mosaico fu completato nel 1867.

*Peter Vischer of Nuremberg*. Il cartone fu realizzato da William Bell Scott e la realizzazione musiva fu opera di Kate Clarke per conto della ditta *Minton, Hollins* e sotto la supervisione di Samuel Cooper. Fu completato nel 1867.

*Bernardino Luini*. Charles Rossiter eseguì il cartone che fu realizzato in mosaico da Florence H. Cole e da un'altra allieva modello della classe di mosaico, Kate Baysford. Il lavoro fu diretto da Samuel Cooper per conto della ditta *Minton, Hollins*. Il mosaico fu completato a gennaio del 1871 e costò 120 sterline (Tav. 136).

*Hans Holbein*. Il cartone fu realizzato da William Frederick Yeames ed eseguito in mosaico dalla ditta Salviati che lo completò nel 1868 (Tav. 132).

*Maestro Giorgio di Gubbio*. Fu dipinto da Solomon Alexander Hart R.A. realizzato in mosaico in ceramica da Mary J. Jennings per conto della ditta *Minton, Hollins*. Il mosaico fu eseguito sotto la supervisione di Samuel Cooper e furono spesi 120 sterline per la sua realizzazione che terminò nel 1871.

*Lancelot Blondeel*. Il cartone fu dipinto da F.W. Moody mentre l'esecuzione musiva per conto della ditta *Minton, Hollins* fu opera di Florence H. Cole e Mary J. Jennings sotto la direzione di Samuel Cooper.

*Michelangelo*. Fu dipinto da Godfrey Sykes e realizzato in mosaico in ceramica per conto della ditta *Minton, Hollins* da Samuel Cooper sotto la supervisione di William E. Alldridge. Il cartone fu approvato dalla

commissione il 22 dicembre del 1863 ma l'esecuzione musiva non fu terminata prima del 1869.

*Jean Gouion.* Il cartone fu dipinto da H. A. Bowler, allievo modello della *School of Art*. Fu realizzato in mosaico in ceramica da Florence H. Cole e Kate Baysford con il materiale della ditta *Minton, Hollins*. Il lavoro fu diretto da Samuel Cooper, fu completato nel 1871 e costò la somma di 120 sterline.

*Tiziano.* Il cartone fu dipinto da George Frederick Watts e realizzato in mosaico di tipo ceramico per conto di *Minton, Hollins* da Kate Clarke e Mary J. Jennings. Il lavoro di esecuzione musiva fu diretto da Samuel Cooper e fu completato nel 1869.

*Bernard Palissy.* Fu dipinto da Reuben Towroe e realizzato in mosaico in smalti dalla ditta *W.B. Simpson and Sons*. Fu collocato in situ nel 1864.

*Inigo Jones.* Fu realizzato su cartone dipinto da Alfred Morgan, uno studente modello della *School of Art*. Fu eseguito in mosaico dalla ditta *W.B.Simpson* e fu collocato in situ nel 1868.

*Velásquez.* Il cartone fu dipinto da Edwin Long R.A. ed eseguito in mosaico in ceramica da Florence H. Cole e Kate Baysford per conto della ditta *Minton, Hollins*. Il mosaico fu realizzato sotto la supervisione di Samuel Cooper e fu consegnato al dipartimento nel 1871.

*Grinling Gibbons.* Fu dipinto da J. D. Watson e eseguito in mosaico in ceramica da Florence H. Cole e Amelia Gibbon per conto della *Minton, Hollins*. La direzione del lavoro musivo fu effettuata da Samuel Cooper e l'opera fu completata nel 1870 (Tav. 133).

*Sir Christopher Wren.* La responsabilità dell'architetto creatore della cattedrale di Saint Paul nel contesto della rinascita dell'Arte Musiva in Inghilterra era ovviamente stata considerata. Il cartone fu dipinto da Eyre Crowe e, sotto la supervisione di Samuel Cooper, il

mosaico fu eseguito da Florence H. Cole e Amelia Gibbon per conto della ditta *Minton, Hollins*. Il mosaico fu completato nel 1869 (Tav. 135).

*William Hogarth*. Fu dipinto da Eyre Crowe mentre l'esecuzione musiva fu realizzata in mosaico in ceramica da *W.B. Simpson* (Tav. 139).

*Sir Joshua Reynolds*. Fu dipinto da Henry Wyndham Phillips e realizzato dalla ditta Salviati al costo di 140 sterline. Il lavoro fu completato nel 1869 (Tav. 130).

*William Mulready*. Il cartone fu dipinto da Frederick Bacon Barwell e eseguito in mosaico in ceramica da Letizia M. Cole e Samuel Cooper sotto la supervisione di William Alldridge per conto della *Milton, Hollins*. Il mosaico fu collocato in situ nel 1868.

Altri mosaici furono progettati come decorazione ed oggetto di collezione del museo; ad esempio fu commissionata la realizzazione in mosaico di un dipinto di Dürer e dei cartoni dei profeti Aholiab o Bezaleel, come dichiarano alcuni documenti dell'epoca, ma la realizzazione musiva non fu portata a termine. Prima che ciascun mosaico fosse completato il cartone veniva esibito nel suo sito di collocazione. Questi cartoni non ebbero all'epoca un grande riscontro presso la stampa, infatti una recensione del *The Reader* dichiarò che escludendo poche eccezioni, tali ritratti non riscuotevano grande stima del pubblico nei confronti della scuola artistica inglese. Ne venivano criticati i colori troppo crudi e una scarsa qualità e certamente i giudizi della critica contemporanea furono determinanti per il successo, la stabilità e la sperimentazione di questa classe di mosaico. I mosaici rimasero collocati nelle posizioni originarie fino al 1949 per poi essere smontati e immagazzinati (Tav. 141).<sup>307</sup>

Il chiostro del pian terreno tra le corti nord e sud venne destinato a una seconda sequenza di mosaici avente come oggetto la rappresentazione dei ritratti dei Lord Presidenti del Consiglio e dei loro

---

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 67.

stretti predecessori oltre ai Presidenti del *Board of Trade*. Anche questi mosaici furono tolti dalle loro collocazioni originarie e immagazzinati.

Tutti i cartoni dei ritratti ad eccezione del Marchese di Salisbury, furono dipinti da F. W. Barwell e consistono nei seguenti soggetti:

*Charles Edward Poulett-Thomson* (successivamente Lord Sydenham) Presidente della Camera di Commercio durante il 1834. Il soggetto fu eseguito dagli studenti della classe di mosaico del museo South Kensington mentre Letizia Cole ne eseguì la testa. Il lavoro fu effettuato per conto della ditta *Minton, Hollins and Company*.

*Henry Labouchère* (più tardi Lord Taunton), presidente della Board of Trade dal 1850 al 1852. Il mosaico fu eseguito nel 1869 dalla classe di mosaico del museo e la testa da Letizia Cole.

*Joseph Warner Henley*, Presidente della Board Of Trade dal 1852 al 1859. Fu eseguito per *Minton, Hollins* dalla classe di mosaico del museo mentre la testa da Letizia M. Cole. Il mosaico fu completato nel 1869.

*Edward Cardwell* (successivamente Visconte Cardwell), *Presidente del Board of Trade tra il 1852 ed il 1853*. Il mosaico fu eseguito per *Minton, Hollins* dalla classe del museo South Kensington e la testa da Kate Clarke. Per quanto concerne il dipinto del ritratto, fu concesso all'artista il permesso di esibirlo durante l'occasione dell'Academy Exhibition nel 1869.

*Edward, 2nd Baron Stanley of Aderley*, Presidente della Board of Trade tra il 1855 ed il 1858. Il mosaico fu eseguito per conto della *Minton, Hollins* nel 1869 dalla classe del museo di South Kensington e la testa da Letizia M. Cole.

*2nd Earl Granville KG*, Lord Presidente del Council durante gli anni 1852, 1855, 1859-1866. Fu eseguito nel 1869 per *Minton, Hollins* dalla classe del museo di South Kensington mentre la testa fu eseguita da Letizia M. Cole.

*2nd marquis of Salisbury KG*, Lord Presidente del Council tra il 1858 ed il 1859. Il cartone fu dipinto da J. Griffiths e fu eseguito per *Minton, Hollins* dalla classe di mosaico mentre la testa fu eseguita da Letizia Cole.

*6th Duke of Marlborough KG*, Lord Presidente del Council tra il 1867 ed il 1868. Il cartone fu dipinto da F. W. Barwell. Il mosaico fu eseguito nel 1869 per *Mintons, Hollins*, dalla classe di mosaico mentre la testa fu eseguita da Letizia Cole.

*3rd Duke of Buckingham and Chandos*, Lord Presidente del Council durante gli anni 1866-1867. Il meeting del Board affidò nel 1868 l'incarico del dipinto all'artista Barwell.

*1st Marquis of Ripon [Earl de Grey] KG*, Lord Presidente del Council tra il 1873-1874. Il dipinto fu commissionato a Barwell non prima del 1875 e fu completato da questi l'anno successivo. Non vengono riportate altre notizie sulla traduzione musiva del dipinto.

Diversi anni dopo fu programmato di incorporare un fregio di ritratti raffiguranti i volti delle figure politiche più importanti della storia contemporanea e si progettò di collocarli nel nuovo edificio disegnato da Aston Webb. Il progetto è descritto in una lettera datata 6 giugno 1904 dall'allora direttore della Art Division e Art Advisor del Dipartimento di Science of Art, Armstrong, ed era indirizzata a Sir Gaspar Purdon Clarke, direttore del museo. Armstrong descrive in questa lettera l'opera dell'artista Alexander Fisher, conosciuto per i suoi lavori in smalto, di aver disegnato un fregio ed era ansioso di procedere. Il fregio fu messo in mostra ma subito dopo fu immagazzinato, fino a che l'opera non fu riportata alla luce nel 1972.

Il pavimento situato nel chiostro ad ovest era stato rivestito da un mosaico in marmo bianco e nero con un pattern di pesci, tale pavimento fu usato successivamente come esempio per altre sezioni pavimentali del museo, purtroppo in anni recenti è stato coperto da uno strato di linoleum.

Un altro progetto sperimentale di realizzazione musiva fu proposto nel 1869 dall'allora capitano E. Du Cane dell'associazione *Royal Engineers* ad Henry Cole. La proposta dell'ingegnere era di tipo sociale e aveva come obiettivo di far eseguire un mosaico da un gruppo di donne detenute. Il progetto fu approvato e fu eseguito da un gruppo di donne della prigione di Woking. Questo tipo di lavoro doveva servire a rivestire buona parte del museo South Kensington e gli fu dato il nome di *Opus Criminale*. Consisteva in una composizione di frammenti di marmo riutilizzato e la collocazione veniva praticata con il metodo al rovescio. La preparazione dei *pattern* era opera di un istruttore e il design doveva essere fornito da un artista. Senza dubbio Henry Cole intravedeva tutta la convenienza economica del progetto che evitava l'affidamento alla ditta di Minton o Powell. Il permesso ufficiale fu approvato e il design di Moody fu inviato alla prigione di Woking.

La galleria situata nel centro della corte sud, da nord a sud, sopra l'arcata centrale del corridoio prese il nome di *Prince Consort Gallery*, dopo la collocazione di un mosaico rappresentante il ritratto del Principe all'estremità del lato nord (Tav. 142). Il Principe Alberto era morto nel 1861 avendo visto la realizzazione di almeno le prime parti dello schema del complesso museale. Il ritratto fu disegnato da Sykes e fu eseguito in mosaico in ceramica da Minton, Hollins. La testa del personaggio fu eseguita da Letizia M. Cole e la decorazione delle arcate superiori da William E. Alldridge. Il *design* fu approvato dalla Regina Vittoria durante una sua visita nel 1863. Il principe la regina ebbero un grande interesse per il museo di South Kensington. L'opera non fu terminata prima del 1865 e costituì il primo esempio di mosaico in ceramica. Tale tipologia musiva veniva chiamata con il nome di *earthenware mosaic*, e fu punto di riferimento per diversi altri esempi facenti parte del ciclo *Valhalla*, precedentemente analizzato.

Con L'ampliamento della Corte Sud, fu progettato un altro pannello simile al precedente da collocare nella parte più a sud della galleria del Principe Consorte. Reuben Townroe produsse un design per un ritratto



della Regina Vittoria da accoppiare a quello del Principe Consorte. In aggiunta, le arcate superiori in altri luoghi dovevano contenere ritratti di principi e principesse. Powell realizzò alcuni lavori sulle arcate superiori prima che i fondi economici si esaurissero. Parte delle decorazioni della galleria del Principe Consorte fu disegnata da Sykes, il resto fu dipinto da Thomas Kershaw.

Diversi altri progetti decorativi per la corte sud, consistenti in affreschi e mosaici, furono ideati ma mai realizzati.

Lo schema generale della *Oriental Court* che includeva dipinti murali, dipinti sul soffitto e piastrelle pavimentali a motivi floreali, fu realizzato da Owen Jones nel 1863, essendo questi nel frattempo diventato un celebre decoratore oltre che architetto. Dopo la morte di Owen Jones, un numero consistente di ammiratori sottoscrisse un progetto commemorativo che si sperò di collocare nel museo di South Kensington. Il 2 dicembre 1874 il Duca di Richmond e Gordon accettò un ritratto musivo disegnato da Reuben Towroe che fu collocato nella parte sud del chiostro est decorato da Owen Jones. Successivamente il cartone fu rimosso dalla sua collocazione ed oggi non rimane nessuna decorazione originale delle Gallerie.

Anche nella scalinata del lato est del museo di Cole fu progettata ed eseguita una decorazione musiva e siccome la struttura rappresentava uno dei supporti architettonici principali del museo, Scott e Festing arguirono che questa parte dell'edificio sarebbe dovuta essere degnamente decorata dato che il South Kensington era stato concepito come un museo di arti decorative. Fu perciò sperimentato un rivestimento in mosaico in smalti. Dopo un primo esperimento fu deciso che la scalinata intera doveva essere ricoperta in tale modo. Frank Moody perciò disegnò il mosaico che fu eseguito da Jesse Rust e *Powell and Sons*.

La morte di Francis Fowke e Godfrey Sykes fu una grave perdita per il museo. All'epoca della sua morte, Sykes stava lavorando alla

decorazione dell'edificio del *Lecture Theatre* e, come nel caso di Fowke, il suo lavoro fu continuato dopo la sua morte. Sykes aveva lasciato diversi schizzi e disegni da realizzare, alcuni non molto chiari, tali schizzi furono messi in pratica con un pò di ispirazione personale dai successori, James Gamble e Reuben Townroe.

La prima parte di abbellimento della nuova ala del museo ad essere completata fu l'esterno del lato sud, iniziato nel 1864 mentre Fowke e Sykes erano ancora in vita.

In contrasto con il portico neoclassico del British Museum e della National Gallery, la facciata del *Lecture Theatre*, che allora costituiva la facciata esterna del Museo di South Kensington, fu decorata nel 1869 con ceramiche di terracotta e mosaici (Tav. 143). I rivestimenti in terracotta e gli altri dettagli ornamentali erano stati disegnati da Godfrey Sykes. I modellati erano opera di James Gamble e Reuben Townroe e le decorazioni erano state fatte a mano dalla ditta Blanchard & Co. Le decorazioni di Sykes avevano avuto un consenso tale che furono esibite in Champ de Mars alla Esposizione Internazionale di Parigi del 1867.

Nel dicembre 1864 Sykes prese l'impegno di lavorare su un mosaico che aveva come soggetto la rappresentazione la cerimonia dell'inaugurazione dell'Esposizione Universale del 1851 (Tav. 144). Dopo la morte di Sykes il disegno del mosaico fu continuato da Reuben Townroe sugli schizzi di Sykes. La realizzazione musiva fu eseguita dalla classe di mosaico del museo con la tipologia del mosaico in terracotta. Il lavoro fu diretto da *Minton, Hollins* ed ebbe un costo di 500 sterline. L'esecuzione musiva fu intrapresa nel 1868.

Tra gli schizzi di Sykes vi erano tre tondi che dovevano essere realizzati in mosaico e collocati al di sotto del portico. Questi schizzi furono completati da Gamble e Townroe e rappresentano le allegorie della Poesia (Tav. 145), della Storia (Tav. 146) e della Filosofia (Tav. 147). Il primo mosaico ad essere eseguito fu quello della Poesia.

Realizzato da Salviati, rappresenta una figura femminile alata in atto di guardare la cetra che regge con la mano destra ed è seduta su un basamento architettonico. Il mosaico con l'allegoria della Storia, fu realizzato in smalto da Jesse Rust . Nel tondo musivo è rappresentata una figura femminile seduta su un basamento architettonico che regge due tavole sulle quali sono trascritti i nomi di storici illustri del passato. Il mosaico raffigurante l'allegoria della Filosofia è in ceramica ed è realizzato da W. B. Simpson. Raffigura un saggio che offre la sua sapienza al mondo rappresentato sulla sua destra, mentre con la mano sinistra regge una pergamena. Gli archi superiori in maiolica di questi tondi furono disegnati da Gamble e Townroe basandosi sugli schizzi di Sykes. Furono eseguiti nello stabilimento *Minton, Hollins* nel 1868.

Lungo il perimetro che circonda la struttura esterna, vi è una sequenza di pannelli rettangolari e di lunette situati approssimativamente all'altezza dei medaglioni raffiguranti le allegorie sopra citate. Questi, di color marrone e avorio, furono disegnati probabilmente dopo la morte di Sykes, realizzati dalla classe del museo di South Kensington e supervisionati da William E. Alldridge per conto di Minton, Hollins. Attorno alle lunette appaiono alcuni motti inerenti le virtù provenienti da Dio che vengono raffigurate all'interno in forma allegorica, (Tav. 148-149).

Nei pannelli rettangolari sono rappresentate realisticamente numerose e svariate tipologie di attività umane in relazione anche ai progressi culturali, scientifici, artistici, e tecnologici dell'Inghilterra del XIX secolo ( Tavv. 150-151-152-153). In un lungo pannello di questa sequenza, situato sul lato opposto ai tondi contenenti le allegorie della poesia, storia e filosofia, vengono rappresentate figure allegoriche alludenti ai temi trattati nei pannelli già citati.

Ci sono inoltre alcuni pannelli di Townroe. Tre di questi sono collocati nel lato ovest. Al centro si trova un pannello raffigurante allegorie che simboleggiano il Dipartimento di Arti e Scienze (Tav. 154). Nel pannello a sinistra un gruppo di Pari e membri della Camera dei

Comuni, vestiti con abiti da cerimonia di incoronazione, (FOTO 011) condotti da una figura allegorica in direzione del pannello di destra, che rappresenta il gruppo di membri del Dipartimento (Tav. 155) guidati anch'essi da una figura allegorica. Osservando a partire da sinistra, è rappresentato il Duca di Marlborough, il Duca di Buckingham e Chandos, Earl Russel, Benjamin Disraeli, W. E. Gladstone, Sir Stafford Northcote, Lord Sydenham, F. Cory e T. Milner Gibson.

Il pannello a destra raffigura membri del Dipartimento di Arti e Scienze legati alle attività del museo di South Kensington. Vi sono rappresentati Richard Redgrave, Sir Henry Cole, Godfrey Sykes, il Capitano Fowke, J. Lokwood Kipling, Gilbert Redgrave, James Gamble, Matthew Eldon, J. D. Wakefield, e Reuben Townroe. Tutti questi personaggi, avevano avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo del museo. Al di sopra dei tondi raffiguranti le allegorie della poesia, della storia e della filosofia, all'interno del timpano situato sulla sommità della parte centrale dell'edificio, si trovano i monocromi mosaici che ritraggono la sontuosa cerimonia in cui la Regina Vittoria distribuisce medaglie durante la Esposizione Universale del 1851. Sullo sfondo appare la sagoma del Crystal Palace, con i nomi delle nazioni partecipanti e sul lato sinistro compare una locomotiva a simboleggiare il grande progresso tecnico del Paese.

Nel lato est del Lecture Theatre vi è collocata un'altra rappresentazione dei membri del *Science of Art* (Tav. 156.) e partendo da sinistra vi è rappresentato J. W. Henley, Lord Taunton, Earl Granville, il marchese di Salisbury, W. Cowper Temple, Lord Standley di Aderley, C. B. Aderley, Lord Aberdare, e Robert Lowe. Sul lato destro vi è collocato un altro pannello ma quest'ultimo è di una data posteriore rispetto agli altri, dato che la parte est più estrema non fu costruita prima del 1901 da Sir Aston Webb, il quale decise di riallineare la parete ad est del quadrilatero e ordinò di collocare un pannello musivo con le stesse caratteristiche di quelli precedenti.

Dopo la decorazione dell'esterno del Lecture Theatre venne realizzata la decorazione interna. Nel 1868, Edward Poynter intraprese la preparazione di un design per la decorazione dell'abside del Lecture Theatre e fu deciso di riprodurre il design in mosaico con il metodo di Minton Campbell.<sup>308</sup> Oggi si conserva un documento consistente in una lettera indirizzata da Poynter a Cole, in cui descrive il tema iconografico del suo design di cui ne riporto la traduzione: *`[...]Al centro in alto, e in una striscia incompleta al di sotto, ci sarà una rappresentazione convenzionale dello schema generale della Creazione- il Sole, la Luna, il Giorno e la Notte, le Stelle etc, aspre rocce, fiumi, piante, uccelli, pioggia e neve etc realizzato nella forma decorativa più semplice.*

*Nella parte sottostante la rappresentazione sarà divisa in due parti; la parte a sinistra rappresenterà temi legati con l'Arte e la Poesia, la parte a destra invece, temi legati alla Scienza e alla Filosofia.*

*A sinistra.*

*La Bellezza rivela se stessa al mondo dell'Arte e della Poesia; la Gioventù bacia rispettosamente l'orlo della sua veste. A sinistra della Bellezza si distingue una figura che rappresenta la Facoltà Immaginativa [l'allegoria] in atto di dare una penna al giovane poeta. Ulteriormente a destra (a sinistra dello spettatore) vi è collocato un gruppo di figure in atto di ascoltare la canzone ispirata dalla Poetessa. Al di sopra di questo gruppo, (tratto dall'inferno di Dante) vi è la rappresentazione di Dante e Virgilio che attraversano il suggestivo Stige con il vivido potere dell'immaginazione.*

*A destra. La Verità siede in trono e protegge la lampada della Sapienza mantenuta da un giovane che illumina il mondo della scienza. Sulla sua sinistra un gruppo di figure femminili e due fanciulli rappresentano l'Istruzione. Ancora sulla sua sinistra (e sulla destra della rappresentazione) un gruppo di figure rappresenta l'Umanità consapevole della Conoscenza e della Verità. Una figura indolente appare crucciata*

---

<sup>308</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

*per essere stata disturbata, un'altra rimane senza dormire etc.- Al di sopra vi è rappresentata la Morte di Socrate, che mette in risalto la forza della Filosofia.*

*Al di sotto ci sono due serie di figure che erano state parzialmente completate quando ti ho mostrato il disegno lo scorso aprile. Uomini rappresentativi sono raffigurati seduti e al di sopra di loro ci sono le figure astratte [le allegorie] delle Arti e delle Scienze che rappresentano. Alcune modifiche dovranno essere fatte nelle posizioni di queste figure per farle corrispondere con il principale schema di collocazione di tutte le Arti da una parte e le Scienze dall'altra. Galileo e le figure dell'astronomia sopra di lui saranno spostate, per esempio quella che siede dietro Archimede; e Omero sarà collocato vicino a Ittino sulla sua sinistra ( o in qualche altra posizione sulla sinistra della rappresentazione) [...].*

Sebbene Poynter, (il quale successivamente divenne Presidente della Royal Academy) lavorasse diversi anni a questo progetto, la realizzazione non ne fu effettuata, malgrado la sua insistenza sull'importanza che aveva lo schema ai fini dell'educazione degli studenti. Ad ogni modo un modello dell'abside con la rappresentazione del disegno di Poynter è stato conservato fino ad oggi. Il modello ed il design furono completati da Poynter nel marzo del 1870 e l'artista ottenne la concessione di esibirli alla Royal Academy Exhibition. Qualche anno dopo Poynter propose di rivestire il soffitto del teatro e l'ampia zona delle pareti con mosaico in smalto rappresentante il suo disegno. La proposta non riscontrò ugualmente nessuna considerazione.

La decorazione della scalinata ovest rappresenta i propositi e le intenzioni dei fondatori del museo. Fu completata nel 1869 e originariamente il piano superiore della scalinata collegava il museo con la *Art Training School* ad esso associata, mentre al piano terra la scalinata era collegata con il corridoio della *Science Schools*. Queste scuole diventarono il *Royal College of Art* e l'*Imperial College*. Henry Cole

aveva progettato una elaborata decorazione ceramica simile in tutto il museo, ma solo poche aree furono completate in tal modo, come le attuali stanze di William Morris, Poynter e Gamble, attualmente sale di ristoro, i servizi igienici sull'altro lato, i primi due livelli della scalinata, le Gallerie delle Ceramiche, (oggi sale 65-69) il Lecture Theatre e le scale. Alla fine del XIX secolo malgrado l'alto costo fu preventivata la realizzazione di tale schema e la scalinata fu completata solo parzialmente. Al principio del XX secolo, la scalinata fu giudicata fuori moda ma dagli anni '60 si cominciò a rivalutarla e attualmente la sua popolarità è ritornata in auge.

Lo schema decorativo fu eseguito dalle compagnie di *Minton di Stoke-on Trent*. Le volte del soffitto furono realizzate con il nuovo metodo sperimentale di ceramica vetrata dipinta su tessere esagonali da *Colin Minton Campbell*. I pannelli in stile "Della Robbia" furono opera di *Minton & Co.*, mentre il mosaico pavimentale fu realizzato da *Minton Hollins & Co.*

Tra tutte le decorazioni approvate dal Comitato, la più controversa fu quella che riguardò la scalinata ovest chiamata anche scalinata delle ceramiche (Ceramic Staircase), che successivamente fu oggetto di un tentativo di distruzione da parte di Sir Cecil Smit negli anni appena successivi la fine della Prima Guerra Mondiale (Tav. 157). Fortunatamente fu salvata grazie ad un piccolo gruppo di persone, tra cui il figlio di Henry Cole, Alan, le quali resero impossibile tale proposito. La struttura della scalinata fu progettata da George Smith durante il 1865 e l'anno seguente, con la morte di Sykes, il Lord Presidente chiese a Frank Moody (1824-1886) di preparare uno schema decorativo di rivestimento.<sup>309</sup> Moody ne fu entusiasta e progettò un tipo di decorazione basandosi sulla tecnica artistica rinascimentale simile a quella adoperata dai Della Robbia. Moody modellò dei fregi con la tecnica rinascimentale, R. Lunn, Albert Gibbon e E. Wormleighton furono i suoi collaboratori mentre Minton si occupò della esecuzione

---

<sup>309</sup> Francis Wollaston Thomas (Frank) Moody era anche maestro di Arti Decorative alla Scuola di South Kensington.

finale. I pannelli ricoprenti le volte del soffitto e gli archi superiori furono realizzati con il nuovo sperimentale processo di Minton Campbell di ceramica vetrata dipinta, costituita da tessere esagonali. Alldridge lavorò in qualità di mosaicista. Il ricchissimo progetto decorativo includeva un pavimento in mosaico disegnato da Moody e realizzato da *Minton, Hollins*.

I soggetti dipinti nei pannelli della scalinata si ispirano alle allegorie delle Scienze e delle Arti. Nella parte inferiore della scalinata, nei pannelli laterali sono rappresentate le allegorie della Letteratura, della Musica, e delle Arti, mentre le volte del soffitto rappresentano la ricerca dell'uomo attraverso l'arte. La volta sul primo pianerottolo raffigura Cerere, Mercurio e Vulcano, che rappresentano rispettivamente l'Agricoltura, il Commercio e la Manifattura, raggruppate attorno al globo terrestre. I timpani racchiudono figure rappresentanti l'Agrimensura, la Pittura, la Scultura e L'Architettura. Le volte adiacenti mostrano Apollo, Minerva, la Poesia, la Musica e l'Arte raggruppati attorno ad un globo celestiale con timpani includenti l'Analisi Chimica, la Geometria, la Chimica e l'Astronomia. Le volte del soffitto delle scale superiori contengono un gruppo allegorico tra cui la Saggezza, seduta su un trono insieme all'Ignoranza, la Superstizione e l'Apatia rovesciate dalla Scienza e dalla Verità, mentre i pannelli laterali riprendono i temi rappresentati nella parte inferiore della scalinata. Le pareti del terzo piano non sono dipinte e le due volte del soffitto raffigurano cupidi con la ghirlanda della Gloria e le teste di Michelangelo, Fidia, Raffaello, e Tiziano in una delle volte, mentre nell'altra sono raffigurati i volti di Archimede, Galileo, Bacon e Newton, accompagnati da motti filosofici.

La complessa decorazione di questa struttura ed in generale della decorazione di tutto il museo, suscitò un grande interesse da parte della stampa e dell'opinione pubblica, ma la struttura in questione suscitò anche critiche, ad esempio nella rappresentazione non troppo aulica delle figure umane, che al contrario, mostravano una certa rozzezza e



manca di buon gusto. Malgrado alcuni commenti avversi, i lavori di decorazione della scalinata proseguirono fino al suo completamento nel 1871.

Nel 1878 la scalinata ricevette una offerta in forma di commemorazione alla memoria di Sir Henry Cole, infatti, dopo il ritiro di Cole dalla sua posizione di direttore nel 1873, un gruppo di ammiratori raggruppò un fondo monetario per commemorare il contributo di Cole alla fondazione e allo sviluppo del museo di South Kensington. Frank Moody disegnò un pannello di maiolica in rilievo e nella parte superiore della cornice di ceramica raffigurò la struttura architettonica della *Albert Hall* e l'immediato paesaggio circostante programmato dal Principe Alberto e da Cole. Al centro della composizione è situato il ritratto in mosaico di Cole, il quale è incorniciato da una linea scura su sfondo dorato che pone in risalto la sua positiva e brillante personalità. Il mosaico fu eseguito dalla nipote, Florence Cole, figlia del cugino Arthur di Liverpool, la quale aveva preso parte alle classi femminili di mosaico alla scuola d'arte e Henry Cole fu interessato vivamente alla preparazione del suo *memorial*.

#### 5. 4. LO SVILUPPO DELL'ARTE MUSIVA IN INGHILTERRA: IL RUOLO DELL' ISTITUTO REALE DEGLI ARCHITETTI BRITANNICI (RIBA) NEGLI EDIFICI RELIGIOSI E CIVILI.

Nel corso del XIX secolo si verificò a livello internazionale una notevole crescita demografica oltre ad un'espansione edilizia senza precedenti. L'Inghilterra e soprattutto Londra costituivano uno dei massimi esempi di sviluppo di questo fenomeno, basti pensare che se nel 1831 la popolazione di questa città e dei suoi quartieri suburbani ammontava a 1.776.000, nel 1901 era arrivata a 6.581.000. Londra divenne una città impressionante, a causa della sua vastità e dello smog dovuto all'inquinamento industriale. Era la città degli estremi livelli di benessere e

di povertà e degli estremi diversi livelli di civilizzazione.<sup>310</sup> Nel periodo vittoriano ci furono notevoli cambiamenti a livello urbanistico, come la creazione di parchi pubblici e di cimiteri. L'area che fu totalmente trasformata fu la *City* di Londra che fu ricostruita dopo l'incendio del 1666 e popolata densamente da persone benestanti, banchieri e commercianti. Londra nel 1860 doveva essere una polverosa città piena di cantieri. Furono costruiti ospedali e scuole e il sistema sanitario fu migliorato. Furono costituite diverse infrastrutture pubbliche per il miglioramento delle condizioni di vita sociale, non solo attraverso l'edificazione di chiese, ma come abbiamo già riscontrato, anche di gallerie d'arte e musei.

Come ho avuto già occasione di menzionare, sin dai primi anni del governo vittoriano si determinò quel fenomeno di revival religioso legato all'*Oxford Movement* e dal 1840 al 1870 ci fu un enorme incremento di edifici religiosi in Gran Bretagna, realizzati soprattutto con finanziamenti privati. L'*Oxford Movement* fu associato con il revival dell'architettura gotica in quanto la *Cambridge Camden Society* (più tardi: *The Ecclesiological Society*) fondata nel 1839, desiderava restaurare chiese mutilate o rovine ecclesiastiche per il loro prestigioso passato e costruire nuove chiese su principi "corretti". Questo fenomeno crebbe di dimensioni e gli anni '70 dell'Ottocento culminarono con la costruzione di circa undici chiese all'anno nella città di Londra.<sup>311</sup> Le nuove forme erano trionfanti di colore, secondo le indicazioni stilistiche di Ruskin.

Il XIX secolo fu ossessionato dallo stile perchè, essendo cessata la tradizione di costruire senza alcun piano urbanistico, non si poteva evitare di decidere quale stile adottare per poi trasmetterlo ai posteri. Il gotico dell'Europa continentale entrò nelle chiese anglicane specialmente attraverso l'architetto George Edmund Street. Il contributo

---

<sup>310</sup> Stamp, G. e Amery C. *Victorian Buildings of London 1837-1887. An Illustrated Guide*. Londra: The Architectural Press, 1980.

<sup>311</sup> Germann, Georg. *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*. Londra: Lund Humphries Publisher Limited, 1972, p. 102

dell'architetto fu determinante nell'urbanistica ecclesiastica. Street effettuò diversi viaggi in Italia accrescendo la sua disposizione alla spiccata policromia presente ad esempio nella chiesa di Boyne Hill, nel Berkshire (1855-1865), il primo maggior lavoro della sua maturità.

George Gilbert Scott si caratterizzò come *leader* del del gotico fiorito e dopo il 1856-1857 iniziò a realizzare anche architetture in stile neorinascimentale.<sup>312</sup>

L'ammontare della sua opera artistica durante il XIX secolo fu decisamente significativo, infatti vanno considerate novecento opere in totale. Scott fu uno degli architetti che maggiormente si avvale delle arti decorative nelle sue opere architettoniche, in riferimento alla più sentimentale concezione ornamentale ruskiniana. Nell'insieme, Scott non abbellisce solamente la struttura come Pugin ma concepisce la decorazione in uno con l'opera totale e si avvale nei suoi diversi lavori degli stessi artigiani.<sup>313</sup> In modo diverso, gli architetti Butterfield, Street e Scott, erano i principali artefici dell'*High Victorian Gothic*, e Pugin era stato il primo architetto a diffondere questo stile. Lettere, giornali, cataloghi, riviste, libri, contribuirono a diffondere questo movimento culturale.

Le policromie dell'architetto William Butterfield influenzarono decisamente il gusto della società. L'edificio religioso che segnò la notorietà di Butterfield fu la chiesa di All Saints a Londra, situata in Margaret Street. Fu progettata come istituzione modello per la *Cambridge Camden Society* e la sua originalità policromatica dovette impressionare decisamente la società dell'epoca, abituata all'austerità delle chiese protestanti. La costruzione della chiesa avvenne tra il 1849

---

<sup>312</sup> Brook, Chris. *The Gothic Revival*, op. cit., p. 321.

<sup>313</sup> John Birnie Philip e Henry Hugh Armstead erano i principali scultori che collaboravano con Scott, le ditte londinesi Farmer e Brindley realizzavano sculture architettoniche e lavori in legno. Skidmore collaborava con l'architetto producendo lavori in ferro battuto, John Richard Clayton e George Bell effettuavano per lui decorazioni dipinte e vetrate. Per i rivestimenti musivi invece, si avvaleva della ditta di Antonio Salviati.

ed il 1859 e fu la prima a distinguersi per la vivace policromia e per ricchi e rari ornamenti, ancora oggi rimane un edificio di straordinario impatto. Le convinzioni architettoniche di Butterfield fornirono un repertorio decorativo visuale per la trasmissione del messaggio divino. A consacrare la chiesa fu il fondatore dell'Oxford Movement, il Dr. Pusey. La chiesa All Saints fu costruita in un'area dove la classe lavoratrice non era stata educata alla religione e Butterfield fu l'architetto adatto a costruire un edificio per diffondere il nuovo spirito missionario. I pionieri dell'Oxford Movement speravano di recuperare alcuni elementi tipici come la spontaneità che caratterizzava l'architettura della prima cristianità. Butterfield introdusse la policromia strutturale nella sua chiesa di mattoni rossi con esterne bande a zig-zag di mattoni neri e rossi. All'interno, il risalto dei colori viene espresso attraverso pattern di varie forme geometriche, fantasiose piastrelle di ceramica nelle arcate superiori, marmi policromi, rilievi in granito, piastrelle di ceramica nelle navate laterali e sopra gli archi del coro, etc. Sotto il pulpito brillano piccoli cerchi di marmo smaltato. Colore, vigore, espressività e spontaneità si fondono e richiamano Ruskin e alcune sue osservazioni, tra cui la parola *Savageness*. Ciononostante Butterfield, a differenza di Ruskin che prediligeva l'irregolarità e l'imperfezione dei patterns, caratterizza le sue composizioni per forte rigore e precisione geometrica, i marmi sembrano tagliati con una forma troppo pulita e meccanica, tanto da farli sembrare artificiali. All Saints perciò evidenzia la sua realizzazione in un periodo storico già fortemente industrializzato, le perfette superfici policrome di Butterfield evocano la dipendenza dalla macchina e All Saints suggerisce un più positivo riferimento con le associazioni meccaniche ed industriali.

La policromia e la decorazione rappresentate nella chiesa di All Saints, sono evidenti segni della nascita dell' *High Victorian Gothic Style* in architettura. Durante l'edificazione della chiesa, nel 1851, apparve il primo volume dell'opera di Ruskin *Stones of Venice*, ed il progetto di Butterfield va necessariamente inteso nel contesto del revival del gotico

italiano. La struttura decorativa interna deve molto agli scritti di Ruskin circa le possibilità estetiche di utilizzo di diversi materiali.

Malgrado le citate circostanze determinatesi a causa del suo progetto decorativo per la cattedrale di St Paul's, l'architetto William Burges ebbe un ruolo molto attivo e importante nello sviluppo dell'edilizia architettonica. Tra i suoi primi lavori, si distacca la Cattedrale di St Finbar a Cork, edificata nel 1863. Burges prediligeva forti geometrie e decorazioni lussuose, come ad esempio nelle chiese della contea dello Yorkshire quali Studley Royal, e Skelton-on-Usk, costruite a partire dal 1871 per la famiglia cattolica dei marchesi di Ripon.

Nel primo stile francese, favorito di Burges, le chiese combinano densi dettagli architettonici con decorazioni policromatiche e levigate sculture. Nel santuario di Studley Royal e soprattutto nel coro, ogni superficie è dipinta o strutturalmente colorata. Si distinguono ricche sculture floreali, ogni elemento tridimensionale è caratterizzato da un ricco gioco di pieni e vuoti. Nessun'altra chiesa inglese ha tratti così esotici. *Cardiff Castle* e specialmente la sua torre, è un esempio di continue referenze alla cultura moresca per i suoi brillanti colori e dorature riempite con invenzioni decorative: soggetti tratti dalla mitologia greca, le stagioni, i lavori dei mesi, lo zodiaco, pietre semipreziose, anche l'organizzazione del cosmo. L'interno di Cardiff Castle è decisamente gotico in tutti i sensi.

A contribuire all'ornamento architettonico dell'alto gotico vittoriano vi furono diversi artisti il cui stile figurativo di tipo preraffaellita, come il noto Edward Burnes-Jones, (1833-1898). Altri designer e ditte spesso si ispiravano come i preraffaelliti direttamente ai dipinti italiani medievali. Le decorazioni venivano realizzate in ferro battuto, vetri colorati, raffigurazioni pittoriche, rivestimenti musivi, sculture, decorazioni in ceramica, lavori in legno, tra cui mobilia.

Il maggior momento dello storicismo gotico fu il punto di partenza per i successivi sviluppi architettonici nella città, anche per quanto riguarda l'ornamentazione fu deciso di intraprendere come modello le stesse tecniche artistiche usate nel XIII secolo. Ci fu contemporaneamente il tentativo di fare dello Stile Gotico uno stile universale, non solamente adatto all'edificazione di centri religiosi, fu così che malgrado le rigide osservazioni di Ruskin, Pugin e Scott, lo stile gotico fu adoperato per costruire anche edifici di diverso tipo, soprattutto pubblici. Allo stesso tempo anche il nascente *Art & Craft Movement* e quello *dell'Art & Craft Architecture* era legato per ragioni estetiche al Gothic Revival.

I notevoli cambiamenti e la crescita anche a livello urbanistico verificatisi durante il corso del regno vittoriano, determinarono il ruolo e la partecipazione attiva degli architetti britannici a questi eventi.<sup>314</sup> L'Istituto Reale degli Architetti Britannici fu testimone e protagonista di questo sviluppo. Il *Royal Institute of British Architects* organizzava diversi incontri nei quali anzitutto si valutavano i cambiamenti avvenuti o da stabilire a livello urbanistico-architettonico, si stabilivano i criteri stilistici più consoni da adoperare e, per le ragioni fin qui analizzate, si prestava sempre più attenzione alla componente ornamentale dell'architettura, per la quale venivano prese in considerazione diverse categorie di arti applicate.

Una pubblicazione del 1869 di Henry Austen Layard, riporta un discorso da lui tenuto durante un meeting dell'Istituto Reale degli Architetti Britannici concernente il revival del settore dell'arte musiva e l'importanza della sua applicazione in territorio britannico.<sup>315</sup> Introdusse il suo discorso citando l'architetto Digby Wyatt e una precedente prolusione di questi nella quale aveva illustrato pienamente la storia dell'arte musiva e l'introduzione di questa in Inghilterra.

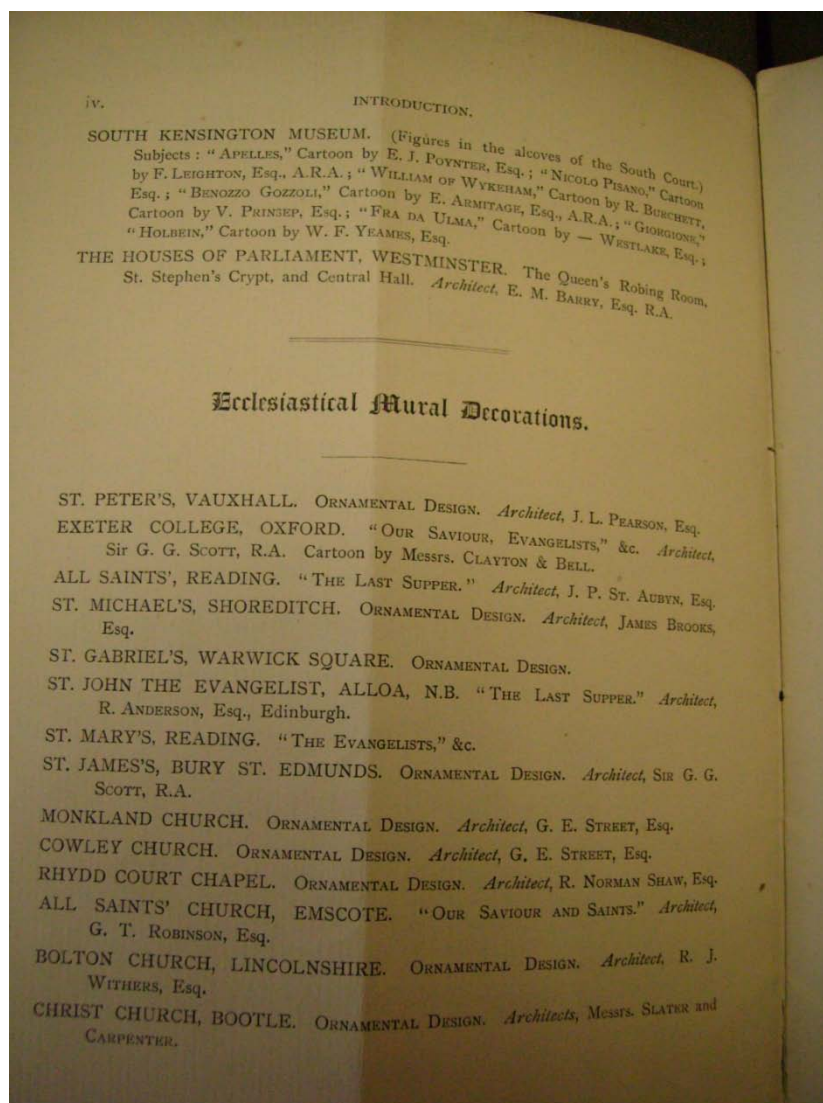
---

<sup>314</sup> Sulla fortuna del mosaico in questo periodo si veda anche cfr; Blanchet, A., *La mosaïque, avec 24 planches en phototypie*. Parigi: Payot, 1928.

<sup>315</sup> Layard, Austen, Henry. *Paper on Mosaic Decoration: read at a meeting of the Royal Institute of British Architects*. Londra: Matchim & Son. 1869.

Volendo approfondire quest'ultimo argomento come amatore di questo settore artistico, Layard afferma che da tempo si era interessato di decorazione interna ed esterna e dell'importanza dell'ornamento e della policromia applicati all'architettura.

Nella pubblicazione del discorso di Layard, viene fornita una lista con i nomi di edifici pubblici sia civili che ecclesiastici nei quali si erano realizzate decorazioni musive e ne fornisce a livello sommario i nomi degli architetti e il tipo di decorazione musiva realizzata in queste strutture.



Layard, A., H., *Paper on Mosaic Decoration: read at a meeting of the Royal Institute of British Architects*. Londra: Matchim & Son. 1869, p. IV.

- PAKENHAM CHURCH. ORNAMENTAL DESIGN. *Architect*, S. S. TEULON, Esq.
- ROSSIE PRIORY, INCHTURE, N.B. Geometrical design for Lord KINNAIRD.
- ST. PETER'S CHURCH, EATON SQUARE. PANELS IN CHANCEL. *Architect*,  
A. W. BLOMFIELD, Esq., M.A. From Cartoons by Messrs. CLAYTON & BELL.
- ALL SAINTS' CHURCH, BLACKHEATH. DECORATION OF CHANCEL.
- ST. PAUL'S CHURCH, HESLINGTON, YORKS. REREDOS. For G. BATESON DE  
YARBURGH, Esq.
- CHURCH OF THE HOLY TRINITY, SHAW, LANCASHIRE. REREDOS AND PANEL  
AT WEST END.
- GODSTONE CHURCH, GODSTONE, SURREY. REREDOS.
- ELSFIELD CHURCH, OXFORD. REREDOS, "LAST SUPPER." After LEONARDO DA VINCI.
- ST. PAUL'S CHURCH, UPPER NORWOOD. REREDOS. *Architect*, E. SWANSBOROUGH,  
Esq.
- CHICHESTER CATHEDRAL. REREDOS IN LADY CHAPEL. *Architects*, Messrs.  
CARPENTER & INGELow. From Cartoons by Messrs. CLAYTON & BELL.
- HOLY TRINITY CHURCH, BECKENHAM. REREDOS. *Architect*, E. F. C. CLARKE, Esq.
- ST. OSWALD'S CHURCH, FULFORD, YORKS. REREDOS. *Architect*, J. P. PRITCHETT,  
Esq.
- LAMBETH CHAPEL, LAMBETH. REREDOS. Cartoons by Messrs. CLAYTON & BELL.
- ST. JOHN'S CHURCH, DUMFRIES, N.B. PANELS IN REREDOS AND SPANDRILS.
- CHURCH OF ST. JOHN THE BAPTIST, ALDENHAM, HERTS. REREDOS. *Architect*,  
A. W. BLOMFIELD, Esq., M.A. Cartoons by Messrs. HEATON, BUTLER & BAYNE.
- CANTERBURY CATHEDRAL. PANELS IN ALTAR. *Architect*, HARRY G. AUSTIN, Esq.
- CAPEL CURIG CHURCH, BETTS-Y-COED, NORTH WALES. DOME OF APSE.  
*Architect*, G. M. ROBERTS, Esq. Cartoons by Messrs. CLAYTON & BELL.
- ST. ANDREW'S CHURCH, MILTON, GRAVESEND. REREDOS. Cartoon by  
Messrs. CLAYTON & BELL.
- AMERICAN CHURCH IN ROME. DOME OF APSE. *Architect*, G. E. STREET, Esq., R.A.  
Cartoons by E. BURNE-JONES, Esq., A.R.A.
- HOLY TRINITY CHURCH, BROMPTON. REREDOS. *Architect*, E. OLDFIELD, Esq.  
Cartoons by Messrs. CLAYTON & BELL.
- ST. JAMES THE LESS, WESTMINSTER. REPRODUCTION OF FRESCO, by G. F. WATTS,  
Esq., R.A., "THE ASCENSION."
- ST. STEPHEN'S CHURCH, HAMPSTEAD. DECORATION OF APSE AND NAVE.  
*Architect*, S. S. TEULON, Esq.
- WEST LONDON SYNAGOGUE, UPPER BERKELEY STREET. TABLETS.  
*Architects*, Messrs. DAVIS & EMMANUEL.

Layard, A., H., *Paper on Mosaic Decoration: read at a meeting of the Royal Institute of British Architects*. Londra: Matchim & Son. 1869, p. V.



- ST. DAVID'S CATHEDRAL. LARGE PANELS, "THE CRUCIFIXION," &c. *Architect*,  
SIR GILBERT G. SCOTT, R.A.
- WILLESBOURNE CHURCH. REREDOS. *Architect*, THOMAS HENRY WYATT, Esq., F.S.A.
- ST. BOTOLPH'S CHURCH, BISHOPSGATE. REREDOS.
- ST. GEORGE THE MARTYR, QUEEN SQUARE. REREDOS. *Architect*, S.S. TEULON,  
Esq.
- CHAPEL, RUGBY SCHOOL. REREDOS. *Architect*, WILLIAM BUTTERFIELD, Esq.
- PARISH CHURCH, WINDSOR. REREDOS. *Architect*, S. S. TEULON, Esq.
- CHARTERHOUSE SCHOOL, GODALMING. REREDOS. *Architect*, P. C. HARDWICK,  
Esq., F.S.A.
- BABBACOMBE CHURCH, DEVONSHIRE. REREDOS. *Architect*, WILLIAM BUTTER-  
FIELD, Esq.
- ALFORD CHURCH, CHESTER. PANELS. For his Grace the DUKE OF WEST-  
MINSTER, K.G.
- DUNDEE CATHEDRAL. ALTAR PANEL. *Architect*, SIR GILBERT G. SCOTT, R.A.
- ST. PETER'S CHURCH, LEEDS. DECORATION OF CHANCEL. *Architect*, G. E. STREET,  
Esq., R.A.
- ST. WILFRED'S CHURCH, RIPON. PANELS. *Architects*, Messrs. HANSON & SON.
- ST. MARK'S CHURCH, HAMILTON TERRACE, ST. JOHN'S WOOD. DECORATION  
OF PULPIT.
- NEW "OLD SOUTH CHURCH," BOSTON, U.S.A. LUNETTES. *Architect*,  
R. P. SPIERS, Esq.
- MUSBURY CHURCH, DEVON. REREDOS. For Sir WILLIAM DRAKE, F.S.A. *Architect*,  
PEARSON B. HAYWARD, Esq.
- CAIUS COLLEGE, CAMBRIDGE. CUPOLA. *Architect*, A. WATERHOUSE, Esq., A.R.A.
- CHURCH OF IMMACULATE CONCEPTION, FARM STREET, BERKELEY  
SQUARE. ALTAR. *Architect*, H. CLUTTON, Esq.
- ST. BARNABAS CHURCH, PIMLICO. PANELS. *Architect*, F. W. HUNT, Esq.
- EARL'S COLNE CHURCH, ESSEX. REREDOS. *Architect*, J. H. HAKEWILL, Esq.
- CHESTER CATHEDRAL. REREDOS. *Architect*, SIR GILBERT G. SCOTT, R.A.
- ENGLISH CHURCH, PALERMO. PANELS. *Architect*, F. C. PENROSE, Esq., M.A.
- EXWICK, ST. ANDREW'S, N.B. REREDOS.
- ST. MARY'S CHURCH, MIRFIELD, YORKS. REREDOS. From Cartoons by  
Messrs. CLAYTON & BELL.
- WARWICK STREET CHURCH, W. ALTAR. *Architect*, JOHN BENTLEY, Esq.
- ST. MICHAEL'S CHURCH, TORQUAY. REREDOS, "THE NATIVITY." Cartoon by  
Mt. ARMISTEAD, R.A.

Layard, A., H., *Paper on Mosaic Decoration: read at a meeting of the Royal Institute of British Architects*. Londra: Matchim & Son. 1869, p. VI.

## Sepulchral and Memorial Works.

- MONUMENT TO DR. BLEEKE LYE, HEREFORD. A FIGURE SUBJECT. *Architects*,  
Messrs. ELMSLIE, FRANNEY & HADDON.
- THE TYNDALE MEMORIAL CROSS, GLOUCESTERSHIRE. EXECUTED IN GOLD  
ENAMEL. *Architect*, S. S. TEULON, Esq.
- WEDGEWOOD MEMORIAL INSTITUTE, STOKE-UPON-TRENT. Twelve panels—  
exterior. Subjects—"SIGNS OF THE ZODIAC." *Architect*, R. EDGAR, Esq.
- GIBBS MEMORIAL, TYNTESFIELD, CHAPEL, NEAR BRISTOL. *Architect*,  
A. W. BLOMFIELD, Esq., M.A. From Cartoons by Messrs. HEATON, BUTLER & BAYNE.
- MONUMENT TO HER GRACE THE DUCHESS OF ST. ALBAN'S, NOTTINGHAM.  
*Architect*, S. S. TEULON, Esq.
- MEMORIAL TABLET TO EARL OF GRANARD, CASTLE FORBES, NEWTOWN,  
FORBES, IRELAND.

## Domestic Works.

- CHIMNEY PIECES for His Grace the DUKE OF ST. ALBAN'S. Inlaid with Mosaic of  
ornamental design. *Architect*, S. S. TEULON, Esq.
- TWO FULL-LENGTH FIGURES. "KING ARTHUR AND QUEEN GENIEVRE." For the  
Dining-Room. For F. MAKINS, Esq.
- IMPERIAL FIRE INSURANCE COMPANY, NOTTINGHAM. EXTERNAL DECORATION.  
*Architect*, ROBERT EVANS, Esq.
- MUNICIPAL BUILDINGS, BIRMINGHAM. LARGE PANEL OVER ENTRANCE.  
*Architect*, YEOVILLE THOMASON, Esq.
- FIVE LARGE PANELS, containing Figures. For the Mansion of JAMES LAYCOCK, Esq.,  
at Low Gosforth, Northumberland.
- POWERSCOURT CASTLE, IRELAND. LUNETTE. For Viscount POWERSCOURT.

In addition to the above works, the Company call attention to specimens of the  
different characters of their mosaic work, which can be examined at their London premises,  
30, ST. JAMES'S STREET, S.W., where every information will be readily given.

Layard, A., H., *Paper on Mosaic Decoration: read at a meeting of the Royal Institute of British Architects*. Londra: Matchim & Son. 1869, p. VII.

La lista presente nella pubblicazione del discorso di Layard fa capire come, nelle ultime decadi del XIX secolo, l'arte musiva fosse un mezzo artistico oramai pienamente diffuso. Come si può osservare, vengono anzitutto citati alcuni mosaici eseguiti negli edifici di Londra dove maggiormente si era verificato durante il XIX secolo il processo di rinascita delle arti applicate. Si citano i mosaici del South Kensington

Museum conosciuti come abbiamo visto, con il nome di “Kensington Valhalla” e quelli che rivestivano alcuni ambienti del Palazzo del Parlamento a Westminster, noti come Queen’s Robing Room, ST. Stephen Crypt e la Central Hall.

Successivamente, la lista riporta una sezione di decorazioni parietali musive realizzate in edifici ecclesiastici non solamente di Londra e dell’Inghilterra, ma anche dell’Irlanda, dell’Italia e altri luoghi d’Europa e dell’America. La lista si conclude con la citazione di opere musive eseguite in edifici commemorativi ed in luoghi sepolcrali, oltre a una sezione chiamata con il nome di *Domestic Works*, che include la realizzazione di decorazioni musive eseguite in altri edifici, sia pubblici che privati. Dopo tale elenco, viene ripreso il discorso di Layard che sottolinea il progresso e lo sviluppo del settore musivo grazie all’apporto dell’imprenditore Salviati e dei suoi stabilimenti, evidenziandone il contributo per aver riportato in auge la produzione degli antichi ed eccellenti smalti per la realizzazione anzitutto di mosaici, e mette in evidenza che la decorazione musiva non è adatta solamente all’ornamentazione di chiese, ma anche alla decorazione di scalinate, corridoi, appartamenti privati, sepolcri etc, sia all’interno che all’esterno di un edificio. Afferma inoltre che il mosaico era un mezzo oltretutto particolarmente adatto alla riproduzione di ritratti, che sarebbero stati più durevoli rispetto a quelli realizzati con la tecnica del dipinto ad olio.

Layard afferma ancora di aver effettuato uno studio approfondito sulle decorazioni interne ed esterne di edifici architettonici impiegate nel passato e in tempi moderni in diverse parti del mondo, ai fini di accertare il mezzo più idoneo d’impiego dell’ornamentazione architettonica nel suo paese. Si dilunga sull’Italia, che costituisce la migliore scuola per investigare su tale argomento, citando diversi esempi di edifici religiosi e secolari maggiormente rappresentativi di tale decorazione. A suo avviso, i numerosi edifici pubblici britannici edificati di recente o ancora in corso di edificazione come Musei, Gallerie d’Arte, Corti d’Appello, Uffici Pubblici, stazioni ferroviarie etc., costituivano

l'opportunità di educare ed elevare il gusto del pubblico attraverso decorazioni murali.

A tale proposito cita John Ruskin e le sue osservazioni sulla basilica di San Marco, i cui mosaici in smalto d'oro e colorato rappresentavano una scuola sacra per i fedeli e riporta l'affermazione di Ruskin quando afferma che "Never had a city a more glorious Bible!". Partendo da questa affermazione, Layard sostiene che anche le chiese inglesi avrebbero potuto intraprendere l'istruzione pubblica in tal modo e diventare solenni e prestigiosi monumenti come la basilica di San Marco. In quest'ottica, le chiese avrebbe potuto illustrare ed educare alla religione, mentre gli edifici pubblici avrebbero potuto illustrare la storia politica e culturale dell'Inghilterra. Tali decorazioni inoltre potevano costituire l'opportunità di sviluppare una scuola d'arte inglese citando, in proposito, la preziosità dei rivestimenti musivi degli edifici bizantini.

Layard afferma che la mancanza di decorazioni architettoniche in territorio inglese è stata determinata soprattutto da due fattori, il pregiudizio inglese a sfavore della decorazione nelle chiese e la mancanza di decorazione negli edifici dovuta al clima dell'isola ed ai suoi negativi agenti atmosferici.

Il pregiudizio a sfavore della decorazione, secondo l'opinione di Layard, era ancora esistente anche se era stato compiuto un grande passo avanti. La forte ondata reazionaria nei confronti della chiesa di Roma formatasi al tempo della Riforma protestante, che ricevette un maggiore impulso durante il *Commonwealt*, era ancora esistente nella mentalità del pubblico. La decorazione nelle chiese veniva relazionata perciò con i principi della dottrina del Cattolicesimo romano. Layard sperava che questo pregiudizio fosse quasi del tutto superato e che sussistessero le condizioni di libertà di decorare le chiese.

Rispetto alla decorazione degli edifici pubblici, malgrado non sussistesse tale pregiudizio, era comune tuttavia l'idea che l'applicazione ornamentale non fosse idonea al clima d'Inghilterra ed era giudicata in molti casi volgare. Un passo avanti comunque era stato

compiuto anzitutto all'interno del palazzo del Parlamento, sfortunatamente non completato. Sempre in questa direzione, menziona il tentativo compiuto dal direttore del museo di South Kensington, Henry Cole, nell'ambito dell'obbiettivo di promuovere le arti applicate tramite la fondazione di una scuola di esecutori di mosaico, i quali impiegavano tessere di terracotta al posto di smalti per l'esecuzioni di figure ed ornamenti. Menzionando la ditta di Minton & Co., Layard afferma che il tentativo di Cole non riscosse molto successo, in quanto il materiale di terracotta adoperato come rivestimento musivo, non era paragonabile alla ricchezza e alla lucentezza posseduta dagli smalti. I fabbricanti di tessere di terracotta non erano riusciti a produrre colori come il porpora e diverse tonalità di rosso ad esempio, e le tessere dorate, oltre ad essere più fragili se non protette dallo strato di vetro come accadeva negli smalti, non potevano eguagliare gli effetti luministici prodotti dalle tessere in smalto del periodo bizantino. Layard menziona alcune ditte inglesi produttrici di smalti come la Rust & Co la Harland, Fisher & Co., che come ho avuto già modo di accennare, furono responsabili dell'esecuzione musiva di figure a scala reale, situate per molto tempo nelle corti del museo di South Kensington. Alcuni smalti utilizzati per l'esecuzione di mosaici al South Kensington, furono prodotti in Inghilterra dalla ditta Powell of Whitefriars, ma gran arte del materiale era ottenuto da San Pietroburgo che, come abbiamo visto, all'epoca vantava già una riconosciuta produzione di mosaici, fondata come ho già detto dal governo imperiale sotto la direzione dei mosaicisti romani Bonafede.

A questo punto del suo discorso Layard mette in evidenza la continuazione della tradizione musiva in Italia, che malgrado attraversasse momenti di declino era sempre restata in vita, citando l'esempio dei mosaici della cattedrale di Monreale in Sicilia, che furono conservati grazie all'impiego di famiglie di mosaicisti che trasmettevano da generazioni in generazioni i segreti di tale arte. Continua ad elencare lo sviluppo di questa tradizione con la rinascita a Venezia di questo settore, grazie alle iniziative di Lorenzo Radi ed Antonio Salviati.

Descrive anche le prime opere di Salviati realizzate a Londra, quali il rivestimento musivo nella Cappella Wolsey al castello reale di Windsor, il monumento commemorativo del Principe Alberto, l'Albert Memorial, situato ad Hyde Park, e la raffigurazione musiva dell'Ultima Cena nella Westminster Abbey, eseguita su disegno di Clayton, del quale critica le dimensioni delle figure troppo piccole rispetto alle proporzioni dell'Abbazia.

A proposito di Salviati, Layard afferma nel suo discorso che la Venice & Murano Company era stata autrice di numerosi rivestimenti musivi di dossali in diverse chiese in territorio inglese, alcuni dei quali sono stati da me rintracciati ed analizzati nelle pagine successive.

Layard insiste ad analizzare un sistema decorativo adatto al difficile clima inglese, affermando di aver perso la speranza che il mezzo decorativo come l'affresco potesse essere adatto al rivestimento decorativo in Inghilterra, in quanto era stato testimone del facile deterioramento di diversi affreschi nell'Inghilterra contemporanea e suggerisce l'inconvenienza dell'applicazione di tale mezzo artistico nel suo Paese. Sostiene invece che la tecnica musiva fosse particolarmente adatta al clima inglese per la sua durevolezza e brillantezza, citando la celebre affermazione del Ghirlandaio sulla durevolezza del mosaico come pittura per l'eternità. A tale scopo aveva attentamente studiato la maggior parte dei migliori esempi di decorazione musiva in Italia e cita nuovamente come migliori esempi di mosaici italiani quelli della basilica di San Marco a Venezia, (e su tale Basilica, come John Ruskin, spende moltissime parole esaltando la purezza e la preziosità dei suoi mosaici), i mosaici della Cattedrale di Monreale e della Cappella Reale di Palermo ed infine i mosaici delle basiliche di Ravenna, tutti esempi di epoca bizantina. Conclude la sua descrizione sui migliori esempi di arte musiva in Italia, citando i mosaici contemporanei che rivestivano la Cattedrale di Orvieto.

Per diverse ragioni, Layard proponeva quindi il mezzo decorativo del mosaico applicato all'architettura, che aveva anche il vantaggio di essere visibile a distanza. In caso di deterioramento o sporcizia, inoltre,

sosteneva la convenienza di poter facilmente pulire e restaurare senza nessuna sottrazione al carattere del lavoro originale. Layard continua a soffermarsi sul mosaico menzionandone le proprietà e suggerendo certi tipi di applicazione rispetto ad altri. Suggeriva ad esempio di evitare il mosaico minuto, che si produceva nella Scuola Vaticana. Il mosaico doveva essere parte integrante dell'architettura, a tal fine i cartoni preparatori dovevano avere un carattere architettonico in armonia con le linee dell'edificio. Bisognava evitare la somiglianza dei mosaici con le pitture ad olio e le loro caratteristiche illusionistiche, quali la rappresentazione di piani prospettici e le sottili sfumature, preferendo invece una maggiore bidimensionalità marcata anche da linee di contorno evidenti. Tali decorazioni dovevano quindi seguire il più possibile lo stile architettonico della struttura che le conteneva.

La lista di opere musive elencate nella pubblicazione del discorso di Layard è illuminante per constatare l'avvenuto processo di rinascita di questo settore artistico intorno alla metà del XIX secolo. Attraverso la lista, sono riuscita a rintracciare alcuni esempi di decorazioni musive di edifici ecclesiastici sia nella città di Londra che in altre località d'Inghilterra, nonché nella città di Roma. Sia gli edifici ecclesiastici che i cartoni per i rivestimenti decorativi forniti da questa lista, furono realizzati da architetti ed artisti inglesi, mentre il materiale e l'esecuzione musiva di questi soggetti provenivano in gran parte dalla ditta di Salviati. I mosaici da me rintracciati negli edifici ecclesiastici situati a Londra riguardano la chiesa cattolica romana *Church of the London Oratory*, *St Gabriel's Church*, la *Jesuit Church of the Immaculate Conception*, *St Botolph's Church*, *St James the Less*, *St Michael's Shoreditch*, *St Peter's* nel quartiere di Wauxall, *St Stephen's* nel quartiere di Hampstead, *St George the Martyr* nel quartiere di Holborn e *St Barnabas Church* del quartiere di Pimlico. Ad Oxford ho rintracciato i mosaici della cappella dell'*Exeter College*. A Roma ho analizzato i mosaici situati nell'*American Church* menzionati dalla lista di Layard.

Si è trattato di un tipo di ricerca in alcuni casi deludente, dato che i rivestimenti musivi descritti da Layard non esistono più, in quanto

gli edifici in questione sono stati testimoni di tante vicende che ne hanno determinato la distruzione o la rimozione dei mosaici dalla loro collocazione originale. È stato il caso ad esempio della chiesa di St. James the Apostle di Cowley, un borgo situato alla periferia della città di Oxford o della chiesa londinese di St Peter's ubicata a *Eaton Square*, i cui mosaici furono distrutti durante un incendio accaduto recentemente. Oggi infatti dietro l'altare è stata realizzata una nuova decorazione che si caratterizza per un uniforme rivestimento musivo dorato, sul quale si distinguono alcune linee stilizzate che suggeriscono la forma di un dossale, forse in riferimento alla decorazione precedente.

***The Church of the London Oratory*** è una delle principali chiese cattoliche di Londra ed è chiamata anche "Brompton Oratory" suppongo per essere situata in Brompton Road. La chiesa fa parte della congregazione di preti di San Filippo Neri, fondata a Roma nel XVI secolo. L'Oratorio di san Filippo Neri fu introdotto in Inghilterra nel 1848 da John Henry Newman che fondò il primo Oratorio a Birmingham e da Frederick William Faber. Entrambi si erano convertiti all'*Oxford Movement*. Frederick William Faber fondò l'oratorio londinese in Brompton Road nel 1854.

La chiesa fu costruita tra il 1880 ed il 1896 dall'architetto Hebert Gribble e fu inaugurata nel 1884. Lo stile e l'atmosfera dell'Oratorio è decisamente italiano. Per soddisfare gli oratoriani, Gribble costruì un edificio che sarebbe stato perfettamente in armonia nel contesto architettonico di Roma. L'esterno si ispira al tardo XVI secolo, mentre l'interno riflette maggiormente il pieno barocco italiano del XVII secolo e segue i modelli anche delle chiese gesuite romane di Sant'Ignazio di Loyola. C. T. G. Formilli, fu responsabile della maggior parte dei lavori in mosaico della navata centrale.<sup>316</sup> Queste decorazioni furono eseguite in epoca successiva alle decorazioni musive in dossali citate da Layard all'interno di questa chiesa, furono infatti realizzate intorno agli anni '30

---

<sup>316</sup> Stamp G. e Amery C. *Victorian Buildings of London 1837-1887. An Illustrated Guide*, op. cit.



del XX secolo sul modello delle decorazioni delle chiese italiane del XVII secolo.<sup>317</sup>

Lo stile tardo manierista e barocco delle raffigurazioni musive è chiaramente evidente sia nella costruzione delle composizioni sia nella costruzione plastica, nelle pose estremamente contorte e negli atteggiamenti delle figure. In alcuni casi ricordano decisamente alcune raffigurazioni situate nella basilica di San Pietro, soprattutto nella rappresentazione sia costruttiva che plastica dei quattro evangelisti (Tav. 159). Queste figure ricordano anche gli evangelisti della cattedrale di St Paul's, che come abbiamo già riscontrato erano di chiara ispirazione michelangiolesca. I mosaici che rivestono la parte superiore e le volte della navata centrale sono caratterizzati da un accentuato illusionismo pittorico, forse non così estremo come i mosaici che rivestono la basilica di San Pietro.

I mosaici sono collocati nelle volte delle cupole e del soffitto e lungo gli spazi che intercorrono tra le vetrate della navata centrale. I mosaici che fiancheggiano le finestre contengono figure di santi e cardinali relazionati con San Filippo i cui nomi sono riportati al di sotto di ciascun pannello (Tav. 160).<sup>318</sup> Alle spalle dell'entrata, sulla parte superiore, sono collocati in dei tondi i ritratti in mosaico dei fondatori della congregazione oratoriana di Filippo Neri in Inghilterra, John Henry Newman e Frederick William Faber. Nelle volte del soffitto sono invece disposti larghi pannelli musivi costituiti da uno sfondo dorato che raffigurano angeli recanti emblemi della Passione di Cristo (Tav. 161). Nei quattro timpani al di sotto della cupola sono raffigurati i quattro Evangelisti. Nella cappella dedicata a San Filippo Neri, parte del pavimento è rivestito da un mosaico decorativo a schemi geometrici.

---

<sup>317</sup> Kilburn, Edmund. *A Walk round the Church of the London Oratory*. Londra: Sands, 1966, pp. 1-35.

<sup>318</sup> I santi e i cardinali raffigurati in corrispondenza delle vetrate sono indicati in latino con le seguenti iscrizioni: S. Leonardi, S. Alex Sauli, S. Catderacci, S. Camillus, S. Carolus, S. Ignatius, S. Fransales, Cardinal Allen, S. Felix e S. Pius V.

Nella lista del testo di Layard, viene menzionato rispetto alla chiesa il nome dell'architetto E. Olfield e la realizzazione di cartoni per il rivestimento di dossali da parte della ditta Clayton & Bell.

Non ho ritrovato i dossali in mosaico ma credo che i pannelli musivi menzionati dalla lista potrebbero identificarsi con quelli collocati nella cappella della Madonna Addolorata, situata sulla parte sinistra della chiesa. In questa cappella si trovano due pannelli che rappresentano rispettivamente due angeli di stile preraffaellita i quali, diversificandosi dallo stile rappresentato nei mosaici delle volte del soffitto, mi lascia supporre che siano stati realizzati in un momento diverso rispetto a quello di realizzazione dei mosaici locati nella parte superiore della chiesa e che potrebbero identificarsi con quelli menzionati dalla lista (Tav. 162).<sup>319</sup> Rispetto ai due angeli, quello situato nel pannello di sinistra reca con se delle spine, probabilmente si tratta di un angelo guardiano del sepolcro di Cristo, come suggerisce anche la lancia che reca tra le mani. L'angelo nel pannello sull'altro lato invece, reca nelle mani la corona di spine di Gesù.

Anche nella cappella dedicata a Santa Maria Maddalena, la seconda cappella a destra rispetto all'entrata della chiesa, vi sono due pannelli musivi di stile pre-raffaellita e raffiguranti scene relative alla vita della santa. Il pannello a sinistra raffigura Santa Maria Maddalena inginocchiata ai piedi di Gesù, alludendo alla scena biblica in cui lava e asciuga i piedi con i suoi capelli. Gesù è raffigurato seduto a tavola e la benedice. Dietro di lui è raffigurata una colonna e sullo sfondo sono rappresentati tre apostoli in atto di preghiera (Tav. 163). Il pannello musivo sulla destra rappresenta la scena *Noli me tangere* (Tav. 164.). Cristo appare in primo piano in atto di schivare Maria Maddalena, la quale è inginocchiata al suo cospetto commossa. Sullo sfondo è rappresentato un paesaggio caratterizzato da un cielo azzurro, dalla vegetazione e da una roccia sulla quale si riversa una cascata. Date le

---

<sup>319</sup> Non mi sembra inoltre da sottovalutare ai fini di una possibile attribuzione, la considerazione che almeno i mosaici da me rintracciati grazie a questa lista, sono di stile specificatamente pre-raffaellita.

sintetiche indicazioni della lista nel testo di Layard, e in considerazione anche dello stile dei due pannelli, questi due mosaici potrebbero entrare nel gruppo di pannelli menzionato.

La ***Jesuit Church of the Immaculate Conception*** è una chiesa progettata dall'architetto H. Clutton in stile neogotico. Contiene un interno preziosamente decorato tra cui una serie di tondi situati nei timpani degli archi che circondano la navata centrale e un dossale, entrambi impreziositi da mosaici. Il dossale è composto da due mosaici a soggetto figurativo divisi al centro da un altro pannello musivo esclusivamente ornamentale, che raffigura sei vasi di gigli bianchi circondati da motivi floreali di colore giallo. I mosaici inoltre si distinguono per un contorno nero ben evidente che definisce maggiormente il loro stile pre-raffaellita (Tavv.165-166-167).

Il pannello musivo situato nella parte sinistra del dossale rappresenta la scena dell'*Annunciazione* (Tav. 166). La scena è riccamente decorata come si può osservare nella rappresentazione delle sontuose vesti sia della Madonna che dell'Angelo, oltre che da elementi che caratterizzano l'ambiente come le variopinte colonne o il tappeto sul quale poggiano le figure. La Madonna è rappresentata in atto di leggere un libro e colta di sorpresa dall'arrivo dell'angelo. In primo piano appare un vaso di fiori di giglio, simbolo della purezza della Vergine mentre sullo sfondo appare la colomba, racchiusa da una corolla di angeli dalle vivaci sfumature, cioè lo Spirito Santo che emana la luce divina verso la Vergine. Sullo sfondo dorato e al centro della composizione appare come nel Vangelo la frase *Ave Maria Gratia Plena*. Il mosaico a destra raffigura l'*Incoronazione della Vergine* (Tav. 167). La scena è decorata sullo sfondo da otto cherubini disposti in due file. Anche in questa scena, la corona del Cristo e le vesti di entrambi i personaggi principali sono impreziosite da vivaci decorazioni floreali, specialmente la veste a ornamentazioni floreali dorate della Madonna. Nella parte inferiore dei

due mosaici vi è un fregio musivo che raffigura angeli, ciascuno con uno strumento musicale come l'armonica, la cetra etc.

La chiesa è formata da una navata centrale e da due laterali, separate da pilastri ed archi di marmo intarsiato. Negli spazi dei timpani che intervallano gli archi, sono racchiusi in tondi, anch'essi in marmo, mosaici ornamentali di tipo araldico nei quali appaiono frasi in latino, mentre due tondi recano altri due mosaici che conservano solo la forma di rappresentazione di tipo araldico e senza scritte (Tav. 168). Dall'altare in giù, i tondi musivi riportano le seguenti orazioni: *Dominum Tecum; Amen; Benedicte tu; Mortis Nostrae; In Mulieribus; Nunc et in Hora; Et Benedictus; Peccatibus; Fructus; Ora Pro Nobis; Ventris Tui; Mater Dei; Jesus; Santa Maria.*

Secondo la descrizione di Layard, la decorazione musiva di St Botolph Church è situata nei dossali di cui non specifica i committenti e nemmeno gli artisti che eseguirono i cartoni. Ho verificato comunque che i dossali rivestiti con mosaici esistono ancora e non costituiscono l'unica decorazione musiva della chiesa, vi sono infatti altri tre pannelli eseguiti successivamente l'indicazione del Layard. Due di questi rappresentano scene della passione e sono eseguiti con un mosaico che si avvicina più alla tipologia dell'*Opus Sectile*. Il terzo invece è composto da un rivestimento musivo misto che include sia la tipologia simile all'*Opus sectile* che quella a piccole tessere. Tale mosaico raffigura una stele sepolcrale accompagnata da due angeli, questo mosaico riporta la data: 1914-1918 (Tav. 169). Il mosaico che riveste il dossale, è composto da due pannelli figurativi e uno centrale esclusivamente ornato da elementi fitomorfi abbastanza stilizzati, mentre una striscia che si intreccia agli elementi vegetali riporta una scritta la cui decifrazione mi è risultata impossibile essendo in parte coperta da addobbi. Entrambi i tre pannelli hanno uno sfondo dorato. Il pannello a sinistra raffigura l'evangelista Giovanni ispirato da Dio a comporre la sua versione del Vangelo. Alla sua sinistra e in basso, appare l'aquila, suo attributo. Il pannello a destra raffigura Mosè colpito dai raggi divini che riceve le

tavole della legge. La tavola contiene la legge divina incisa con parole in ebraico.

La chiesa di **St James the Less** fu progettata e costruita dall'architetto George Edmund Street tra il 1859 ed il 1861. La chiesa, benchè sia basata sul *Gothic Revival*, è un edificio decisamente creativo ed originale. Precedentemente a questo edificio, l'architetto Street aveva già dato prova della sua originalità nella edificazione di architetture policromatiche caratterizzate da mattoni rossi e pietre. Inoltre l'interesse e l'osservazione dell'architetto sulla policromia degli edifici gli fece pubblicare nel 1855 il saggio *Brick and Marble Architecture in Italy*.

Ogni elemento esterno dell'edificio evidenzia la sua vigoria ed il suo dinamismo. Le parti dell'edificio sono chiaramente separate da forme scultoree. La torre è di chiara ispirazione italiana sebbene le sue guglie ricordino quelle germaniche. La chiesa mostra una evidente ispirazione ai principi di Ruskin che appaiono nel testo *The Stones of Venice*. L'interno riflette i caratteri artistici dell'esterno. Le arcate sono in mattone policromatico e dentellato e poggiano su massicce colonne di granito di influenza nordica altomedievale. La chiesa è formata da una navata centrale e due navate laterali. Il complesso religioso dimostra l'abilità decorativa dell'architetto attraverso i suoi marmi intarsiati e altri tipi di decorazioni incise nella pietra. Le vetrate come i dipinti della navata centrale sono della ditta Clayton & Bell. La navata centrale è più luminosa rispetto all'oscuro resto del complesso. Le caratteristiche del neogotico combinano dettagli stilistici con sculture naturalistiche. I capitelli delle colonne e altre sculture furono realizzati dallo scultore W. Pearce. La chiesa evidenzia il grande interesse dell'architetto Street per le antiche tecniche artigianali.

Il rivestimento musivo è in cattivo stato di conservazione (Tav. 173). Si riscontra la perdita di lucentezza delle tessere dovuta probabilmente ad uno strato di sporcizia e in alcuni casi si riscontrano abrasioni delle tessere. Al centro è rappresentato Cristo Benedicente, con le braccia aperte e seduto tra le nuvole, vi sono abrasioni nelle

pieghe della tunica del Cristo in corrispondenza del ginocchio, del busto, dei piedi e delle braccia. Ai suoi lati sono raffigurati rispettivamente tre angeli in atto di preghiera e devozione. Nella parte inferiore del mosaico sono rappresentati sul lato destro gli evangelisti Giovanni, Matteo, Luca e Marco indicati con i loro nomi. Giovanni, è raffigurato più a sinistra e in atto di scrivere il suo nome. Il volto è appena distinguibile a causa del cattivo stato di conservazione del mosaico. Matteo è raffigurato con il libro chiuso tra le mani e lo sguardo rivolto frontalmente in segno di fede. Luca è raffigurato in atto di osservare l'evangelista Marco, il quale è rappresentato in atteggiamento assorto nella scrittura del Vangelo. Tracce di abrasione delle tessere si riscontrano anche nel nome di Giovanni (John) nella testa di Luca, e in corrispondenza dei piedi degli evangelisti nonché, in alto, in corrispondenza del Cristo e dei sei angeli.

La decorazione musiva della chiesa di **St Michael's Shoreditch**, edificata dall'architetto James Brook fu sconsacrata negli anni '50 del XX secolo. Attualmente è un laboratorio e negozio di antiquariato e attraverso alcune informazioni reperite dall'attuale direttore di questa ditta, ho appreso che i pannelli musivi furono rimossi sin dal 1901. Esistono delle antiche foto della chiesa che, benchè siano poco leggibili nella rappresentazione dei particolari, sembrano raffigurare un dossale in corrispondenza dell'altare maggiore decorato da mosaici, sui quali erano probabilmente raffigurati *la Crocifissione* o forse la deposizione dalla croce nella parte centrale (Tav.174) ed altri santi nelle parti laterali.

Anche questa chiesa era impreziosita da ulteriori motivi ornamentali policromi come si può riscontrare dalle decorazioni ceramiche facenti parte della struttura dell'edificio.

**St Peter's Wauxall** fu progettata nel 1860 e costruita tra il 1863 ed il 1874 dall'architetto John Loughborough Pearson. Fu concepita

come una chiesa piuttosto austera ispirata al semplice gotico francese del XIII secolo e cosituì un modello per le chiese progettate dall'architetto Brook e da molti altri. L'esterno e l'interno della chiesa sono rivestiti in mattoni e l'ornamentazione si concentra esclusivamente nelle sculture, nei rivestimenti di alabastro e nel mosaico che riveste il dossale (Tav. 175).

Per quanto riguarda la decorazione musiva della chiesa, Layard indica nella lista un mosaico di tipo ornamentale. Ho potuto riscontrare infatti una decorazione musiva simile nel dossale dell'altare maggiore. Si tratta di un dossale neogotico in marmo policromo e preziosamente scolpito nel quale è racchiuso un arco trilobato al cui centro è rappresentato Cristo sulla Croce. La decorazione musiva situata in questo dossale è caratterizzata da una mandorla dorata nella quale vi sono quattro simboli dell'iconografia cristiana, tra cui si distinguono l'agnello e la colomba. La mandorla è racchiusa da un bordo blu. Attorno vi sono altre decorazioni musive di tipo floreale dai vivaci colori.

La chiesa di **St Stephen** situata nel quartiere di Hampstead fu progettata dall'architetto Samuel Sanders Teulon tra il 1869 ed il 1876. St Stephen è una delle più significative chiese del XIX secolo e un sontuoso esempio di architettura del periodo Alto Vittoriano e malgrado si ispirasse al gotico francese del XIII secolo, riflette le qualità di quell'originale movimento in architettura quale *l'Oxford Movement* come la vigoria dello stile, il senso della corposità e la semplicità delle forme geometriche, che si combina con forme scultoree pure e con vivaci e policrome decorazioni.

Teulon combinava nei suoi edifici una certa durezza e resistenza con forme asimmetriche. L'interno della chiesa è una piena rappresentazione dell'originalità vittoriana con elementi decorativi in mattone, elementi moreschi, colonne piuttosto massicce, capitelli scolpiti ed un abside riccamente decorato con mosaici e alabastro (Tav.

176). I mosaici, eccetto alcuni racchiusi in tondi e raffiguranti angeli con strumenti musicali, sono di tipo esclusivamente ornamentale e fitomorfo. Sono collocati principalmente nell'abside, ma vi sono anche mosaici dorati di riempimento in altri angoli della chiesa e sul soffitto, che contribuiscono assieme ad altri elementi decorativi a caratterizzare la chiesa anzitutto per la sua vivace policromia strutturale. Attualmente la chiesa è in fase di restauro e malgrado ciò, la decorazione insita nella struttura la fa sembrare preziosamente arredata. Certamente la sua architettura riflette estreme forme di ruskiniana policromia e ricchezza naturalistica scultorea, combinate con la massiccia struttura gotica dell'architettura del XIII secolo francese.

La chiesa di ***St George the Martyr*** fu edificata nel 1706 come una semplice struttura rettangolare in mattoni, mentre l'interno fu decorato con un fonte battesimale ovale e un altare e dossali scolpiti sulle pareti ad est. Tra il 1713 ed il 1722 furono aggiunti quattro capitelli corinzi e la cupola circolare da un rivale dell'architetto Christopher Wren, Nicholas Hawksmoor, il quale disegnò anche le facciate frontali ad ovest della Westminster Abbey. In seguito, tra il 1867 ed il 1868, la chiesa fu riammodernata dall'architetto S.S. Teulon, il quale sostituì tutta la decorazione preesistente, eccetto i dossali nella parte est. Fra i nuovi interventi di Teulon vi erano delle vetrate colorate che furono sostituite da nuove dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e un dossale in stile neo-romanico caratterizzato da sette archi rivestiti da mosaici. Si tratta di pannelli musivi che raffigurano sei personaggi dell'Iconografia cristiana quali Abramo, Mosè con le tavole della legge, Salomone, l'evangelista Giovanni con l'aquila, suo attributo, San Pietro con le chiavi del Paradiso e San Paolo (Tavv. 178-179).<sup>320</sup>Nell'arco centrale è collocata una croce in legno dorato. Le figure si distinguono da un uniforme sfondo dorato, eccetto che per pochi elementi vegetali che alludono al suolo sul quale poggiano.

---

<sup>320</sup> Bedford E.C. e Ferguson A.M. *A Short History of the Church and Parish of St George the Martyr Queen Square, W.C.1.* Londra : St. George the Martyr, 1930, p. 9.



La **St Barnabas Church** è una chiesa anglicana situata nella zona londinese di Pimlico. Il progetto della chiesa fu affidato all'architetto Thomas Cundy II e la chiesa fu costruita tra il 1847 ed il 1850 in stile del primo gotico inglese, permeato di ideali cattolico-anglicani *dell'Oxford Movement*. La chiesa costituisce uno degli esempi più interessanti tra le diverse chiese costruite negli anni intorno al 1840. St Barnaba fu fondata dal reverendo W.J.E. Bennett come chiesa missionaria della sua parrocchia di St Paul, Wilton Place Knightbridge. Si dice che l'architetto Cundy II fosse influenzato da William Butterfield nella preparazione del progetto. St Barnabas è un complesso religioso completo dotato anche di una scuola. Negli anni '50 dell'Ottocento, St Barnaba era la chiesa più sontuosa dedicata al revival dello stile gotico. Nel corso del XIX secolo la tradizione anglo-cattolica si mantenne a San Barnaba dando l'opportunità di impreziosire l'edificio religioso con vari tipi di decorazioni. La decorazione musiva fu realizzata con il riammodernamento ad opera dell'architetto F. W. Hunt.

I mosaici che decorano la chiesa sono situati in sette pannelli che raffigurano temi sacri relazionati con la vita di Cristo come *l'Annunciazione, l'Adorazione dei Pastori, l'Adorazione dei Magi, l'Ultima Cena, la Crocifissione, l'Incredulità di San Tommaso e l'Ascensione* (Tavv. 180-181-182-183-184.185-186-187)). I pannelli sono realizzati in forma di monumenti nelle cui cornici viene riportata la scritta commemorativa e la data di esecuzione del mosaico. Anche il pavimento è rivestito da un mosaico in marmo costituito da semplici disegni geometrici neri e rossi su sfondo bianco, oltre a raffigurazioni di tondi neri e rossi nei quali compaiono alcune frasi morali come *Intellectus, Sapientia, Consilium, Fortitudo* (Tav. 188).

Tutte le date descritte nei pannelli musivi sono posteriori alla lista presente nella pubblicazione del discorso di Layard, rendendo impossibile il confronto con quelli menzionati dal diplomatico nella sua lista. Ad ogni modo questi mosaici furono eseguiti in un'epoca non molto posteriore alla pubblicazione di Layard ed è importante analizzarli

in quanto rientrano nel contesto storico nel quale si sviluppò l'arte musiva in Inghilterra durante il XIX secolo.<sup>321</sup>

I pannelli musivi raffiguranti episodi tratti dalla vita di Gesù sono in stile preraffaellita. Il mosaico che raffigura l'*Annunciazione*, si ispira chiaramente all'*Annunciazione* realizzata da Beato Angelico nel 1430-1432 circa, oggi parte della collezione del Museo del Prado.

La decorazione musiva della chiesa neogotica di **St Gabriel's**, riveste un dossale caratterizzato da archi neogotici in marmo bianco, riccamente scolpiti (Tav. 189). I rilievi scultorei sono di tipo floreale e negli intervalli fra le varie colonne sormontate da archi trilobati vi sono scolpiti degli angeli. I mosaici collocati all'interno degli archi trilobati raffigurano gli attributi dei quattro evangelisti e i carteggi che recano i loro nomi (Tav. 190). Il rivestimento musivo della parte superiore del dossale è costituito da eleganti intrecci di racemi mentre nella parte inferiore, al di sotto degli attributi degli evangelisti, sono raffigurate decorazioni puramente geometriche. I mosaici che rivestono il dossale si distinguono inoltre per la loro estrema delicatezza cromatica, caratterizzata soprattutto da tonalità pastello.

La **St Tomas Church** nel villaggio di Mansfield, nei pressi di Oxford, contiene rivestimenti musivi decorativi di tipo floreale e geometrico oltre a un dossale rivestito da una copia in mosaico dell'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci. Altri due pannelli musivi recano

---

<sup>321</sup> L'*Annunciazione* riporta la data 1888, l'*Adorazione dei Pastori* reca la data 1875, l'*Adorazione dei Magi*, assieme al pannello raffigurante l'*Ultima Cena*, recano la data 1889. La foto da me effettuata del mosaico raffigurante la *Crocifissione* è sfocata, cosa che ha reso impossibile individuare la data. L'*Incredulità di San Tommaso* reca la data 1882 mentre l'*Ascensione* è datata 1880.

rispettivamente su ciascun lato del pannello dell'Ultima Cena tre teste di angeli con ali variopinte su sfondo dorato (Tavv. 191-192).

I mosaici della Cappella dell'**Exeter College** di Oxford furono creati su cartoni della ditta Clayton & Bell. George Gilbert Scott impreziosì il suo gotico con motivi floreali, vegetali, creature antropomorfe, grottesche e figure scolpite.

La Cappella, consacrata il 18 ottobre 1859, fu progettata dall'architetto George Gilbert Scott e costruita dalla ditta *Symm & Company*. La Cappella, in stile gotico fiorito, contiene un dossale rivestito da decorazioni musive situate all'interno di archi trilobati che ne circondano quasi completamente la parte inferiore (Tav. 193). Tutti i pannelli sono racchiusi da un bordo di nastri intrecciati che seguono il perimetro della cornice architettonica in cui sono disposti. In questi pannelli sono raffigurati diversi santi o animali che rappresentano importanti simboli dell'iconografia cristiana, come l'agnello. Nei timpani al di sopra degli archi appaiono ripetutamente su uno sfondo azzurro angeli recanti cartigli su cui sono incisi motti sacri. Nella parte in corrispondenza dell'altare è rappresentato Cristo benedicente seduto in trono, con una sfera nella mano destra che simboleggia il mondo (Tav. 194). Nei pannelli musivi ai suoi lati sono disposte due coppie di angeli inginocchiati al suo cospetto. La cappella è impreziosita da ulteriori decorazioni fra cui si distinguono vivaci vetrate multicolori.

La chiesa di San **Paolo dentro le Mura**, a Roma, fu realizzata su progetto dell'architetto George Edmund Street tra il 1872 ed il 1876 e destinata ad una comunità protestante, quella degli episcopali dell'America del Nord.

È uno degli edifici ecclesiastici citati nella lista della pubblicazione del discorso di Layard la cui decorazione fu realizzata da Edward Burnes-Jones, uno dei seguaci più convinti dell'*Oxford Movement*, anche all'interno della cerchia dei pre-raffaelliti. L'ideale preraffaellita di dedizione totale all'arte, di significato assoluto dell'esistenza accompagnò il pittore per tutta la sua vita e la sua posizione viene

espressa pienamente nel ciclo di mosaici che egli realizzò per la chiesa di San Paolo dentro le Mura. L'interesse di Burne-Jones per il mosaico si fece più profondo con la conoscenza all'arte veneziana sotto gli auspici di Ruskin nel 1862. Burne-Jones era stato a Venezia nel 1859 ed aveva espresso il suo entusiasmo per quel luogo, ma attraverso l'influenza di Ruskin il suo interesse verso l'arte musiva divenne più intenso. Dopo aver visto San Marco e Torcello, scrisse a Ruskin che "il suo cuore era pieno di mosaici" e dopo aver visto Ravenna nel 1873, la sua passione per l'arte musiva aumentò.<sup>322</sup> Burne-Jones inoltre, condivise con altri mosaicisti a lui contemporanei il desiderio che i loro lavori sfidassero il tempo e le convenzioni contemporanee. Aveva l'idea che i mosaici non fossero toccati dal consumismo e dal commercialismo.

I mosaici della Chiesa Americana di San Paolo dentro le Mura, hanno stretti legami con il movimento inglese *Art & Crafts*. William Morris aiutò a disegnare i primi pannelli musivi ed a incrementare le relazioni tra artisti ed artigiani. Morris fu anche interessato al ruolo della cultura bizantina nella storia dell'arte d'Occidente e diventò una figura importante nel revival dell'interesse verso l'arte, il mosaico e l'architettura bizantine. Questi mosaici costituiscono un progetto decorativo ecclesiastico molto ampio ed ambizioso che occupò l'artista a fasi alterne, fino alla morte avvenuta nel 1898.<sup>323</sup> L'artista disegnò i cartoni a Londra e li spedì a Venezia per la realizzazione del mosaico sotto la guida del suo assistente Thomas Rooke. Anche dopo la morte di Burne-Jones, i mosaici furono completati nel 1907 basandosi sui suoi schizzi.

Nel progetto, l'architetto resta fedele ai principi costruttivi di mattoni e marmo che erano alla base del neogotico inglese. Si tratta di una costruzione semplice di tipo basilicale e Street si ispirò alla basilica di San Zeno di Verona, sia per il volume interno che per l'esterno a mattoni alterni rossi e bianchi.

---

<sup>322</sup> Bullen, J.Barrie. *Bizantium Rediscovered*, Londra, op. cit., p. 153.

<sup>323</sup> Dormont, Richard. "Burne-Jones's Roman Mosaics," in *Burlington Magazine*. Londra: febbraio 1978, pp.73-82.

Burne-Jones immaginò per la Chiesa Americana di Roma un rivestimento musivo evocante la grande tradizione bizantino-medievale, fitto di ori e di una complessa iconografia carica di estetismo simbolista, di figure caratterizzate da una bellezza androgina, astratta e remota. L'artista ha voluto conferire a queste figure e all'intera composizione un significato intensamente estetico e mistico-religioso, esprimendo un sentimento metafisico attraverso forme bidimensionali lontane da ogni riferimento naturalistico. Le composizioni perciò si distinguono per le loro connotazioni surreali e per diversi elementi ricorrenti nelle rappresentazioni simboliste.<sup>324</sup>

Il tema del ciclo è la redenzione dell'uomo e l'intero programma iconografico era concepito, nella sua totalità, considerando anzitutto le percezioni del visitatore mentre avanza nella chiesa. Il visitatore deve percorrere il cammino sotto i due archi prima di raggiungere il presbiterio e la volta absidale e dall'inizio al culmine del ciclo si avverte una notevole differenza tra l'austerità dei primi e l'esuberanza di quelli dell'abside. Il ciclo musivo inizia con la raffigurazione dell'*Annunciazione* e culmina con la rappresentazione di *Cristo in Trono Benedicente*, al centro della volta dell'abside (Tav. 195). L'*Annunciazione*, situata nella volta del primo arco, rappresenta due figure rigide in un paesaggio desolato (Tav. 196). A sinistra è raffigurato l'arcangelo Gabriele sospeso nell'aria, senza movimento come l'immagine di una visione, a destra è raffigurata la Vergine come un'immagine rarefatta, con le mani giunte in preghiera. Burne-Jones cercò di dimostrare la metafora dell'amore redentore di Cristo attraverso i simboli della natura e la potenzialità del paesaggio. Burne-Jones intese rappresentare il significato dei simboli presenti in natura affermato dagli scritti dei mistici cristiani, specialmente quelli di San Bernardo. L'*Annunciazione* era ambientata nel deserto, ambiente privo di vita, simbolo del mondo prima dell'incarnazione, eccettuate le due prefigurazioni del Cristo stesso rappresentate dal pellicano che nutre il suo piccolo e l'esile fiotto d'acqua che sgorga dalla roccia del deserto.

---

<sup>324</sup> Benedetti, Maria Teresa. "I mosaici di Burne Jones nella chiesa di S. Paolo entro le mura a Roma", in *Paragone*, n°337. Firenze: Sansoni, marzo 1978, pp. 40-60.

Nel secondo arco in direzione del coro, è rappresentata la prosecuzione della scena precedente. In questa scena è raffigurato l'*Albero della Vita* dai folti rami sul quale è rappresentato Cristo con le braccia aperte in atto di perdono verso Adamo ed Eva, evocando e simboleggiando con la sua postura l'episodio della Crocifissione (Tav. 198). Anch'egli sembra essere una visione prossima a svanire, caratteristica frequente delle rappresentazioni di Burne-Jones. La Vergine è rappresentata con il bambino Gesù tra le braccia ed il piccolo San Giovanni Battista ai suoi piedi. L'Ambiente è sereno ed irreale, senza gravità. Ogni scena del mosaico è legata a quella successiva come nel caso dell'*Albero della Vita* dove la scena è illuminata dal sole nascente, simbolo della rinascita. Sia l'*Annunciazione* che l'*Albero della Vita* rappresentano la promessa di salvezza dal peccato originale. Nel paesaggio di questa scena si nota tra le pietre e la ghiaia un pò di erba e l'albero è collocato nel punto esatto in cui nella scena precedente era messo in risalto il vuoto del deserto. Il mosaico della prima arcata viene dunque collegato a quello della seconda, dimostrando che l'Annunciazione dell'angelo si è avverata, lo spazio diventa verde. L'artista perciò come i suoi predecessori medievali, ricorre ai simboli della natura per svelare le verità spirituali in essi celate.<sup>325</sup>

Nell'abside venne raffigurato *Il Cristo in maestà nella Gerusalemme celeste* che fu terminato nel 1885 mentre l'esecuzione fu affidata ad Antonio Salviati. Nell'abside appare la magnificente figura di *Cristo Redentore* seduto su un trono formato da angeli cherubini rossi e serafini color azzurro, si tratta di figure incorporee (Tav. 198). La composizione decorativa dell'abside è totalmente diversa rispetto alle raffigurazioni precedenti e viene utilizzato un linguaggio gerarchico bidimensionale e frontale di chiara ispirazione bizantina. Come nella chiesa di San Vitale a Ravenna, il Cristo in Maestà è circondato da figure senza la minima costruzione prospettica. Il Cristo non è racchiuso nella tipica mandorla ma da figure di angeli che lo circondano con le loro ali. A differenza degli archi trionfali, le

---

<sup>325</sup> Dorment, Richard. "Burne-Jones's Roman Mosaics", op. cit., p. 78

raffigurazioni sono ricche di colore soprattutto nel registro inferiore, dove appare una ripetizione sistematica di personaggi alla maniera delle processioni di Sant'Apollinare in Nuovo o di San Vitale a Ravenna. Al di sopra della testa del Cristo sono raffigurati in una semisfera e poggianti su piccole nubi angeli danzanti e angeli musicanti. Ai piedi di Cristo, sulle acque che sgorgano dalla base del trono vi è un arcobaleno, alle spalle del redentore invece sono raffigurate le mura della Gerusalemme Celeste. Ogni portale di queste mura è presidiato da angeli citati nel Libro della Rivelazione: Michele, Gabriele, Samuele e Zofiele, mentre lo spazio vuoto indica il posto di Lucifero, la cui rappresentazione era stata prevista da Burne-Jones, che ne aveva disegnato il cartone, su un mosaico perpendicolare che doveva essere collocato all'ingresso della chiesa. Il mosaico doveva rappresentare la *Caduta degli angeli ribelli* ma il progetto non fu mai realizzato. Il mosaico sotto la volta, eseguito dopo la morte di Burne-Jones sui suoi schizzi, rappresenta il conciliabolo dei santi in paradiso.

Il mosaico dell'abside, nel suo insieme rappresenta la *Visione della Nuova Gerusalemme* di Giovanni tratta dal Libro della Rivelazione. Questo mosaico costituisce l'apice tematico delle precedenti raffigurazioni. L'immagine del fiume della vita è frequentemente citato nel Vangelo di Giovanni e questa metafora era utilizzata anche da un altro mistico medievale, San Bonaventura. Il mistico aveva identificato l'Albero della Vita con la Croce di Gesù e affermava che le radici dell'albero fossero irrigate e bagnate da una fonte eterna che diventa un fiume fluente che si divide in quattro parti e che irriga il paradiso e la Santa Chiesa. I quattro fiumi sono rappresentati nel mosaico del coro dove i dottori della chiesa sono situati su un prato verde fiorito mentre dal fondo del deserto, sia a cavallo che a piedi, avanzano i santi per accedere al verde del paradiso, chiudendo così il ciclo iniziato con l'*Annunciazione* (Tavv. 197 e 199).

Piuttosto singolare in questa scena è la presenza, in mezzo a dottori, santi ed altri personaggi biblici previsti dalla scena, di volti di personaggi anche contemporanei a Burnes Jones come Teodore

Roosevelt, il costruttore della chiesa, il reverendo Robert J. Nevin, Abramo Lincoln e Giuseppe Garibaldi, raffigurati a cavallo come guerrieri. Tra i dottori della chiesa c'è anche il volto barbuto e delicato di Burne-Jones, oltre a quelli della moglie Giorgiana e della figlia Margaret.

Oltre ai mosaici di Edward Burne-Jones, ci sono altre decorazioni musive sia all'interno che all'esterno della chiesa. All'interno anche il pavimento è rivestito da un mosaico composto da tre nastri decorativi a motivi geometrici che riveste sia la navata centrale che quelle laterali. Il nastro della navata centrale raffigura motivi a cerchio susseguiti da motivi floreali a palmette. Le decorazioni del pavimento nelle navate laterali contengono motivi romboidali. Il mosaico parietale sul lato opposto dell'abside raffigura la Natività con i Re Magi e i pastori che rendono omaggio al piccolo Gesù. Sullo sfondo è raffigurato un ricco paesaggio dove a destra appare la città di Betlemme, mentre in alto sono raffigurati angeli tra le nubi che partecipano all'importante evento. Si tratta sempre di un mosaico in stile preraffaellita racchiuso in quattro archi a sesto acuto e sottili colonne. Il mosaico fu disegnato da George William Breck nei primi anni del XX secolo.

Le decorazioni musive della chiesa influirono notevolmente sulla cultura artistica romana della fine del secolo XIX. I mosaici di Edward Burne-Jones a Roma costituirono un'ampia testimonianza della scuola pittorica preraffaellita ed ispirarono tanta parte degli sviluppi pittorici di romantici come il Sartorio, il Previati e il De Carolis, attraverso l'attività di Nino Costa, sempre vicino all'ambiente inglese. Queste testimonianze preraffaellite a Roma, contribuirono, assieme alla tradizione rinascimentale, a trovare la strada per la rinascita delle forme artistiche italiane.

I dibattiti sull'introduzione del mezzo decorativo del mosaico in Inghilterra divennero sempre più frequenti nei meeting degli architetti britannici.

C. Harrison Towsen introduce il discorso al *meeting* degli architetti britannici del 1894 elogiando l'Inghilterra e la prestigiosa



posizione che aveva assunto la *Modern School of Decorative art*, lodandone specialmente le arti decorative applicate all'architettura. Egli afferma l'importanza per gli architetti dell'introduzione del colore nelle facciate degli edifici. A tali fini consigliava ripetuti soggiorni e studi di questo settore artistico in Italia, specialmente a Venezia, Ravenna e Monreale, evidenziando come l'interesse dell'arte musiva aderisse stilisticamente allo stile bizantino e allo stesso tempo svalutando la tecnica musiva pittorico-illusionistica adoperata dallo Studio Vaticano. Al *meeting* venne invitato ad esprimersi anche il figlio di Antonio Salviati, Giulio, il quale come ho già avuto modo di menzionare si era dedicato alla produzione musiva dell'impresa del padre subito dopo la sua morte. L'intervento di Giulio Salviati in questa occasione fu quella di narrare le circostanze e gli avvenimenti storici più importanti nella storia di questo settore, sia a livello internazionale che in Inghilterra, dall'antichità fino a quel momento. Come si può supporre, elogiò il contributo del padre nel contesto della rinascita di questo settore definendolo essenziale. Nello sviluppo del settore musivo in epoca moderna, un altro membro del *meeting*, N.H.J. Westlake, menzionò gli interessanti contributi ad opera della *British School of Athens* che aveva l'obbiettivo di far rivivere l'antica arte greca cristiana e la sua architettura, oltre a attribuire diverse lodi per la scuola musiva impiantata in Russia.<sup>326</sup>

Le considerazioni di Westlake sugli sviluppi dell'arte musiva in Inghilterra furono piuttosto critiche, dal suo punto di vista infatti, i tentativi di far rinascere questo antico settore erano stati insufficienti, dato che in più occasioni e per diverse circostanze, le scuole di mosaico come quella di South Kensington ed altri atelier, avevano interrotto la loro produzione.

Un'altra pubblicazione del 1892 ad opera dell'artista ed architetto Lewis F. Day dal titolo *Modern Mosaic in England*, fornisce una visione ulteriore degli artisti inglesi che si erano dedicati a quel settore e della fortuna che riscuoteva il mosaico in Inghilterra alla fine dell'Ottocento.

---

<sup>326</sup> Townsend, C. Harrison. *Mosaic and Fresco. By C.H.T., J.C. Powell, G.Salviati, and N.H.J. Westlake.* Londra: [s.n.], 1894, p. 6.

Il saggio di Lewis inoltre fornisce una visione alternativa a quella che vedeva in Antonio Salviati l'autore della rinascita dell'arte musiva in Inghilterra. A tale proposito Lewis afferma che Antonio Salviati godesse di un credito esagerato, dovuto soprattutto all'incoraggiamento e al consiglio ricevuto da Henry Austen Layard, all'appoggio di quest'ultimo e di altri gentiluomini inglesi che, entrando in società con Salviati e fornendogli i supporti finanziari necessari, avevano determinato il suo successo. Le ragioni della diffusione del mosaico inglese invece, non dipendevano, secondo Lewis, ne' da Salviati ne' da Sir Gilbert Scott, ma soprattutto da altri artisti, tra i quali si distinse maggiormente lo scultore John R. Clayton, che si associò con Alfred Bell nella manifattura dei mosaici in smalto.<sup>327</sup> Clayton disegnò importanti decorazioni in mosaico in smalti per diverse chiese utilizzando anche mosaico in marmo. Oltre alle opere già menzionate, Clayton eseguì ad esempio le decorazioni musive della *Chester Cathedral*. Il cartone preparatorio per Cattedrale qui illustrato, rappresenta il profeta Elia e il re Ahab (Tav. 200).

Lewis afferma che Clayton desiderasse per i nuovi edifici inglesi un rivestimento musivo architettonico luminoso come quello bizantino. Ciononostante Clayton ebbe diverse difficoltà nel diffondere maggiormente il mosaico, a causa del pregiudizio dell'opinione pubblica inglese contro questo mezzo artistico. Secondo le affermazioni di Lewis inoltre, Clayton non era molto convinto che il mosaico fosse il mezzo di rivestimento adatto all'architettura eclettica di tipo classicista del XIX secolo. Ad ogni modo Clayton realizzò molte opere in mosaico. Lo studio di Clayton fu una vera e propria scuola per i designer inglesi. Lewis loda il contributo di Alfred Stevens nel settore musivo, menzionando anche i disegni degli Evangelisti realizzati per la Cattedrale di St Paul's. Prosegue l'elenco degli artisti che intrapresero decorazioni in mosaico menzionando Frederic Watts, W. Richmond. Menziona la ditta *Powell & Sons* e cita l'esecuzione musiva di questi per la *Clifton College Chapel*, su cartoni di Holman Hunt. Lewis cita anche Frederick Shields, il quale

---

<sup>327</sup> Day, Lewis Foreman, "Modern Mosaic in England", in *Architectural Record*. Londra: [s.n.], 1892, p. 2.

disegnò i mosaici commissionati dall'architetto Alfred Waterhouse per la cappella privata del Duca di Westminster a *Eaton Hall*, descrivendone le distinte caratteristiche fantasiose e decorative. Tali decorazioni furono eseguite in mosaico in marmo, anche William Henry Burke partecipò al processo di esecuzione della pavimentazione musiva. Tra le decorazioni musive di questa cappella si distinguono i pannelli raffiguranti i profeti Mosè, Giona e la Regina di Saba (Tav. 201). Giona è raffigurato mentre emerge, con le alghe sopra la testa, dalle mascelle non della balena ma di un grande pesce. La Regina di Saba risorge dalla morte e preannuncia la morte e la resurrezione di Cristo.

Rispetto al mosaico di tipo ceramico, Lewis afferma che veniva adottato principalmente per la pavimentazione grazie alla sua resistenza e che l'utilizzo di questo nuovo tipo di materiale nel campo musivo era ancora agli inizi. In proposito, cita la produzione della ditta *Maw & Co*, che aveva ottenuto una varia gamma di tinte adatte soprattutto a scopo ornamentale. Cita Henry Holiday il quale aveva fatto ricorso a queste gamme per il rivestimento di molti dossali in edifici di Filadelfia. Nel 1866 Henry Holiday disegnò alcuni mosaici per i signori Heaton Butler & Bayne a St Laurence Jewry a Londra.

Lewis conclude il discorso sul fenomeno di rinascita del settore focalizzandosi anch'egli sull'appropriata tecnica stilistica da utilizzare nel campo del mosaico, quella bizantina, e menziona i mosaici di Ravenna affermando che il loro successo dipendeva in buona parte dalla separazione e collocazione delle tessere di smalto in differenti angolazioni, che producevano una superficie non eccessivamente levigata. Le affermazioni di Lewis, costituiscono perciò un'ulteriore testimonianza del gusto nel settore musivo alla fine del secolo, basato sulle caratteristiche intrinseche del valore materico di tale mezzo di rappresentazione, come nel mosaico bizantino, a scapito di quello illusionistico di origine rinascimentale.

Il migliore esempio di *revival* dell'arte bizantina e di espressione nazionale del credo religioso cattolico romano in Inghilterra in questi

anni è costituito dal rivestimento musivo della **Cattedrale di Westminster** di Londra realizzato tra la fine del XIX secolo e l'inizio del secolo successivo. La *Westminster Cathedral*, di rito cattolico romano, fu edificata su progetto dell'architetto John Francis Bentley tra il 1895 ed il 1903 ed inaugurata nel 1910.<sup>328</sup> Si tratta di un edificio in stile neoromanico con diversi riciami all'arte bizantina, specialmente all'interno, la cui decorazione musiva si ispira soprattutto alla Basilica di San Marco, alle chiese bizantine di Ravenna e alla Cattedrale di Santa Sofia di Costantinopoli.<sup>329</sup> L'interno caratterizzato da una pianta a croce latina, comprende tre navate, il transetto, diverse cappelle e la cripta, ed è rivestito da una ricca decorazione musiva che riveste i muri e le volte e da un rivestimento marmoreo pavimentale e nella parte inferiore delle pareti.<sup>330</sup>

Il primo rivestimento musivo fu quello progettato dall'artista W.C. Symons per la *Holy Souls Chapel*, che raffigura in entrambe le pareti il viaggio delle anime attraverso il Purgatorio e tre giovani nella fornace infernale, mentre Cristo ed Adamo sono rappresentati ai lati della parete. Il mosaico fu collocato nel 1902 con la tecnica del metodo diretto da mosaiciste dell'Oxford Studio di George Bridge ubicato a Mitcham, (Surrey), ciò costituiva quindi un ulteriore richiamo agli effetti artistici ed espressivi offerti dalla tecnica musiva di epoca bizantina.

Il rivestimento musivo delle cappelle dedicate a St Gregory e St Augustine fu progettato da J. R. Clayton, della ditta Clayton & Bell, il quale adottò il metodo indiretto.

L'architetto J. A. Marshall, succeduto a Bentley, disegnò nel 1906 la decorazione musiva che riveste il baldacchino mentre nel 1911 progettò

---

<sup>328</sup> Per una documentazione sulla cattedrale di Westminster e sul suo rivestimento musivo si veda cfr. Rogers, Patrick. "Cathedral Mosaics" in *Oremus*. Londra: F.R. Tim Dean, 1999; Rogers, Patrick. *Westminster Cathedral: From Darkness to Light*. Londra: Burns & Continuum International Publishing Group, 2003; Marshall, John. "Westminster Cathedral" in *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 15. New York: Robert Appleton Company, 1912.

<sup>329</sup> Una Ulteriore testimonianza dell'ispirazione della Cattedrale all'arte del primo cristianesimo è costituito dalle cupole orientaleggianti ed altri elementi architettonici, come il fonte battesimale del Battistero, copia di quello custodito nella basilica di San Vitale di Ravenna.

<sup>330</sup> La Cattedrale comprende cento tipi di decorazioni marmoree diverse nelle pareti, nelle colonne, ed anche rivestimenti pavimentali di tipo "comatesco".

il rivestimento decorativo del Santuario del Sacro Cuore, sostituita successivamente da una decorazione progettata dalla ditta *James Powell and Sons* nel 1916.

Il mosaico di San Edmondo (*St Edmond*) in atto di benedire Londra, collocato nella cripta e l'immagine in mosaico di Giovanna d'Arco collocata nel transetto nord, furono disegnati dall'artista W.C. Simons ed i mosaici furono eseguiti dai mosaicisti dell'*Oxford Studio* di George Bridge tra il 1910 ed il 1911.

Tra il 1913 ed il 1915 fu decorata la cappella dedicata a Sant'Andrea (*St Andrew*), e i mosaici furono eseguiti da Robert Weir Schultz su disegno dell'artista George Jack. Lo schema decorativo raffigura i luoghi più importanti della vita del santo come la città di Bethsaida, suo luogo di nascita, Costantinopoli, dove fu vescovo e Patros, luogo della sua esecuzione (Tav. 201). La decorazione include la raffigurazione anche dei luoghi in cui furono conservate le reliquie del santo come *ST Andrew* in Scozia, e le città di Amalfi e Milano; la crocifissione del santo è invece rappresentata sopra l'altare.

Il progetto di rivestimento musivo della capella dedicata alla Vergine Maria, (*Lady Chapel*), fu realizzato in un primo momento dall'artista Robert Aming Bell e fu eseguito tra il 1912 ed il 1913 dalla mosaicista Geltrude Martin . Ciononostante la decorazione della cappella fu continuata su progetto dell'artista Gilbert Pownall a causa dell'insoddisfazione del cardinal Bourne, il quale commissionava i lavori di decorazione della cattedrale. La cappella devota al culto della Vergine (Tav. 202) illustra immagini ed episodi della sua vita e significato, come *La Nascita della Vergine*; *La presentazione di Maria al Tempio*; *L'Annunciazione*; *La Natività* a Betlemme; etc. Sopra l'altare della cappella sono raffigurati la Vergine insieme al piccolo Gesù, al di sopra di quest'ultimo è raffigurato *L'Albero della Vita* e alla sua sinistra è raffigurata la Vergine Maria come patronessa di Londra, circondata dai monumenti londinesi *The Tower Bridge* e *The Tower of London*. Vicino alla Madonna è raffigurato Gabriele, l'Angelo dell'*Annunciazione*, oltre

ad un gruppo di altri santi devoti alla Vergine. A destra dell'*Albero della Vita* è raffigurato San Pietro come patrono di Westminster e di fronte a quest'ultimo è raffigurata la Cattedrale. Fra gli altri personaggi, sono rappresentati l'arcangelo Michele, Re David in un medaglione ed i primi quattro cardinali di Westminster.

Il cardinale Bourne era talmente ineressato al revival del mosaico che creò anche un laboratorio-scuola di mosaico nella torre della Cattedrale alla fine degli anni '20 del XX secolo.

Trascorsero più di venti anni prima che fosse intrapreso un nuovo progetto di decorazione musiva di grandi dimensioni e nel 1956 il mosaicista di origine russa Boris Anrep, ricevette l'incarico di decorare la cappella del Santissimo Sacramento ( *The Blessed Sacrament Chapel* ), anche se non era il primo progetto musivo per la Cattedrale, già nel 1914 aveva progettato ed eseguito la decorazione musiva per la volta musiva della cripta, mentre nel 1924 aveva raffigurato in mosaico *The blessed Oliver Plunkett* nella parte esterna della Cappella di *St Patrick*. Anrep realizzò la decorazione nel suo studio a Parigi in collaborazione con il suo assistente Justin Vulliamy con il metodo musivo indiretto e servendosi delle tessere musive provenienti dal laboratorio Orsoni di Venezia. I mosaici furono collocati da Peter Indri durante gli anni compresi tra il 1961 ed il 1965.

La cappella è rivestita da una decorazione musiva che prefigura e simboleggia il culto a cui è dedicata la cappella, quello cioè della Santissima Trinità e del Santissimo Sacramento, con rappresentazioni di immagini ed episodi dell'Antico e Nuovo Testamento. All'entrata della cappella sono raffigurati gli arcangeli Gabriele e Michele come guardiani celesti. Nel lato interno dell'arco il riferimento alla Trinità è raffigurato con la rappresentazione di Abramo e Sara che intrattengono tre angeli a nutrirsi del pane e del vino alla loro tavola (Tav. 203). L'allusione alla Trinità, si riscontra a sua volta in un'altra scena in cui, all'interno di un medaglione, vengono rappresentati Shadrach, Mesach e Abednengo in una fornace ardente. In un altro medaglione collocato al centro della volta è raffigurato l'Agnello di Dio circondato da due angeli come

prefigurazione di Gesù Cristo. Sulla parete sinistra della Cappella è raffigurato Abele in atto di offrire l'agnello a Dio. Il Tema del sacrificio è ripetuto nella rappresentazione di Abramo in atto di sacrificare il figlio Isacco ed interrotto dall'intervento dell'angelo e vicino a questa scena è raffigurato il profeta Malachia inginocchiato davanti all'Angelo del Patto. Sulla stessa parete e prima dell'arco del presbiterio è raffigurato un ultimo personaggio dell'Antico Testamento, il quale ha le braccia alzate. Non ci sono fonti storiche e iconografiche certe che possono identificare il personaggio con certezza, ma per il tipo di rappresentazione potrebbe trattarsi di Mosè che riceve le tavole, sopra di lui infatti è raffigurato Cristo tra le nuvole, circondato da cartigli, in allusione probabilmente alle leggi divine, il quale si affaccia verso questo personaggio. Sulla parete destra, il tema del sacrificio è ripetuto con la raffigurazione di Noè e della sua famiglia in atto di offrire l'agnello a Dio (Tav. 204). Sulla stessa parete sono raffigurati Abramo e Melchizenech, entrambi benedetti dalla mano di Dio, raffigurata al di sopra delle loro teste e poco distante è raffigurato l'episodio biblico della *Manna*. Gli archi delle finestre sono decorati da rami di vite rampicanti dai quali escono rigogliosi grappoli di uva. Nell'arco del presbiterio sono raffigurate dodici colombe che alludono ai dodici Apostoli, tale raffigurazione delinea la transizione tra la decorazione della Cappella con scene tratte dall'Antico Testamento con quelle del Nuovo Testamento che decorano la volta e le pareti superiori del presbiterio. Nella parte sinistra del presbiterio è illustrato infatti l'episodio delle *Nozze di Cana* e la *Resurrezione*, la parte destra invece raffigura l'episodio della *Moltiplicazione dei Pani e dei Pesci* e quello della *Liberazione delle Anime dal Purgatorio*. Le scene centrali raffigurano la Croce e la Chiesa, simboleggiata dalla raffigurazione della Basilica di San Pietro a Roma, le sue fondamenta sono poste sulla roccia dalla quale sgorgano i quattro fiumi del Paradiso. Al di sopra di queste scene è raffigurato *Cristo in Gloria*, tra la mano di Dio e lo Spirito Santo in forma di Colomba che simboleggiano nuovamente la Trinità.

Per il rivestimento della Cattedrale furono progettate decorazioni musive di epoca posteriore rispetto all'intervento del mosaicista russo e le ultime sono state realizzate negli anni più recenti.



## CAPITOLO 6.

### NAZIONALISMO E MOSAICO IN GERMANIA NEL XIX SECOLO.



## 6.1. RISCOPERTA DELL'ARTE BIZANTINA NEL REGNO DI LUDWIG I DI BAVIERA, FEDERICO GULIELMO IV DI PRUSSIA E LUDWIG II DI BAVIERA.

All'inizio dell'Ottocento, l'orgoglio nazionale prodotto dalle guerre patriottiche diede origine al desiderio di indagare le radici della storia nazionale, da ricercare nel Medioevo. Ebbero così inizio alcune considerazioni e dibattiti sul nuovo interesse e la nuova percezione artistica dei mosaici bizantini del primo cristianesimo individuati come espressione tipica dell'età medievale.

La decisione di tutelare i monumenti investì soprattutto quelli risalenti al periodo gotico, considerato l'incarnazione dello stile patriottico, ma una parte dell'élite culturale ribadiva l'importanza dell'architettura tardo-antica, come ad esempio quella delle basiliche romane e bizantine. A questa posizione aderivano soprattutto coloro che avendo viaggiato in Italia, avevano avuto l'occasione di vedere i monumenti precristiani e del Medioevo. Goethe, ad esempio, aveva cercato le radici del primo cristianesimo a Roma, mentre Karl Friedrich Schinkel si era più soffermato sulle forme artistiche del Medioevo.<sup>331</sup>

Nella rinascita del mosaico in Germania ebbe un ruolo importante la scoperta dei monumenti artistici di Ravenna in aggiunta all'architettura precristiana di Roma. In entrambi i casi fu sostanziale il ruolo del monarca Ludwig I di Baviera, il quale, al ritorno dal suo secondo soggiorno in Italia, fu determinato a riportare in auge l'arte e lo

---

<sup>331</sup> Karl Friedrich Schinkel, da giovane studente di architettura, effettuò dei viaggi in Italia tra il 1803 e il 1805, visitando diversi antichi centri artistici, giungendo fino in Sicilia. Ritornato in Germania aveva in progetto di pubblicare un'opera miliare su molteplici monumenti famosi del medioevo, ma il suo editore, Johann Friedrich Unger, morì e dunque dovette abbandonare il progetto.

stile bizantino, nei quali l'arte musiva aveva un ruolo essenziale e preponderante.<sup>332</sup>

La trasformazione pratica delle impressioni avute a Roma si concretizzarono al suo ritorno nella decisione di commissionare all'architetto Leo von Klenze il progetto della chiesa degli Apostoli a Monaco. Influenzato dai suoi studi classici e dalla discussione sull'eventuale costruzione di una basilica, il principe giunse alla conclusione che la forma di basilica per un edificio cattolico sarebbe stato il più tradizionale e adeguato. Un fattore decisivo in questo progetto fu l'idea del principe di edificare la chiesa su modello della Basilica di San Paolo fuori le Mura a Roma, distrutta da un incendio nel 1823, e oltre a desiderare un simile modello architettonico, volle che ne fossero fedelmente copiati gli arredi, sulla base di modelli esistenti in alcune pubblicazioni.<sup>333</sup> Il dipinto e la realizzazione si rifacevano alla pittura contemporanea in quanto si pensava che gli originali mancassero di "qualsiasi senso di prospettiva, ombreggiatura, mescolanza dei colori". Su un articolo per una mostra a Monaco del 1851 si leggeva: "Mancano gli elementi di base per la realizzazione di un buon quadro. Perciò questi mosaici non raggiungono mai un effetto di pittura come i mosaici moderni che destano la nostra meraviglia. Quelli antichi sono tracciati in modo grezzo con cornici dure e come in un pavimento di marmo, le fughe sono visibili". Questa critica, basata sul criterio di valutazione di tipo vasariano, mostrava come il riconoscimento dei caratteri di astrazione e di sintesi del mosaico paleocristiano e bizantino non venisse riconosciuta fino alla metà del XIX secolo.<sup>334</sup> Inizialmente, Leo von Klenze fece fatica a introdurre le variazioni volute da Ludwig I di modificare la Basilica con elementi del primo cristianesimo. Il progetto del re era fare un plagio storico, nel

---

<sup>332</sup> Ludwig I maturò l'interesse verso l'arte e la cultura bizantina durante un viaggio all'età di 18 anni, e specialmente nel viaggio successivo nell'autunno del 1817, nel quale ampliò la sua conoscenza dell'arte antica di Roma e della Sicilia.

<sup>333</sup> Müller Dorothea. *Bunte Würfel der Match Ein Überblick des Mosaiks in Deutshland zur Zeit des Historismus*. Germania: Peter Lang, 1995, p. 29.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p.32.

senso di ricostruire esattamente la Basilica. Ciò entrò in contraddizione con l'etica di Klenze che si rifiutò di eseguire i lavori e vi rinunciò nel 1828. Fu elaborato, ad opera dell'architetto Georg Friedrich Ziebland, un ulteriore progetto che conteneva reminiscenze dello stile ravennate di Sant' Apollinare in Classe e Sant'Apollinare Nuovo con influenze di edifici romani della Baviera.

In sostituzione della irrealizzata Chiesa degli Apostoli sulla Königsplatz, a Monaco, fu costruita nel 1885 la chiesa di San Bonifacio che costituì il primo esempio del nuovo interesse in Germania verso lo stile ravennate e quello del primo cristianesimo romano. Il progetto intendeva riunire simbolicamente cristianesimo e monarchia così come era avvenuto con Costantino e Giustiniano. Fu l'ultima chiesa realizzata sotto Ludwig I, ebbe grande importanza perchè egli volle essere seppellito in questa chiesa.

Non vennero realizzati mosaici ma dipinti su base di oro nello stile dei vecchi mosaici. Durante la seconda guerra mondiale vennero distrutti tutti gli arredi interni.

Ludwig I rimase al potere 23 anni, nel corso dei quali realizzò cinque chiese, tra le quali il primo progetto fu la chiesa di corte di Ognissanti costruita tra il 1826 e 1837. La cappella di Ognissanti a Monaco fu realizzata in stile bizantino ed ebbe come modello la chiesa di S. Marco di Venezia. Inizialmente il Principe pensò di decorare l'interno della cappella con mosaici e a tal scopo si mise in contatto con diversi mosaicisti a Roma, Venezia e Vienna. Comprese subito però che i costi erano eccessivi e così fu deciso di dipingere l'interno realizzando le parti dorate con lastre in oro, rifacendosi allo stile dei più antichi mosaici ma non raggiungendo ovviamente l'effetto di un vero mosaico. Per avvicinarsi maggiormente all'effetto decorativo di tipo musivo, il re ordinò al direttore della manifattura di porcellana di Nymphenburge di realizzare tessere di porcellana di color oro da utilizzare come fondo. Ma Heß, realizzatore del progetto, in funzione del fatto che la superficie su cui applicare le tessere avrebbe dovuto essere assolutamente liscia e

che comunque l'effetto finale non sarebbe stato felice, considerò che la messa in opera avrebbe raggiunto costi pari alla realizzazione di un mosaico vero e proprio, per cui anche questa soluzione non si rivelò praticabile.

Un altro sovrano tedesco, Federico Guglielmo IV di Prussia, sia per ragioni politiche che storico-artistiche, prese come modello l'epoca bizantina, in virtù specialmente del suo tentativo di ricostruire un impero minacciato dagli invasori, sui principi di una forte fede nella efficacia politica del Cristianesimo.<sup>335</sup>

Federico si appassionò in particolar modo di architettura di epoca bizantina e, dopo il ritorno di un viaggio di istruzione a Venezia, Ravenna e Roma, fu determinato a far rivivere l'arte bizantina in Prussia e cominciò ad intraprendere tale iniziativa quando giunse al trono. Karl Friederich Schinkel fu il suo architetto principale ed il principale interprete delle sue ambizioni artistiche neobizantine. La piena fioritura di questo stile avvenne con il lavoro di Persius, studente modello di Shinkel, a partire dagli anni '40 del XIX secolo.

Federico Guglielmo IV dette un contributo significativo al revival del Bizantino in Europa, a partire dalla promozione di una pubblicazione che illustrava la più grande chiesa bizantina al mondo, l'antica basilica di Santa Sofia di Costantinopoli, per la quale commissionò all'architetto Wilhelm Salzenberg un viaggio d'ispezione a Costantinopoli. La basilica di Santa Sofia, costruita dall'Imperatore Giustiniano tra il 532 ed il 537, era ridotta in cattivo stato di conservazione all'inizio del XIX secolo e nel 1846 il Sultano Abdülmecid decise di restaurarla incaricando gli architetti Gaspare e Giuseppe Fossati, provenienti dal Ticino. Durante il restauro i fratelli Fossati scoprirono e pulirono il manto musivo che giaceva sotto uno strato di pittura, applicata successivamente alla trasformazione da basilica in moschea avvenuta dopo la presa di Costantinopoli da parte dei turchi nel 1453. L'inestimabile valore dell'antico rivestimento musivo di epoca

---

<sup>335</sup> Bullen, J.Barrie. *Byzantium Rediscovered*, op. cit., p. 21.

bizantina impressionò fortemente anche il Sultano che decise di restaurarlo e mostrarlo al pubblico. Tuttavia fu obbligato ad ordinare di ricoprire le parti figurate con uno strato facilmente rimovibile, ma prima che ciò avvenisse i Fossati realizzarono un accurato disegno di questi mosaici, che venne successivamente pubblicato da loro, nel 1852, in un testo dal titolo *Santa Sofia recentemente reasturata*.<sup>336</sup> La pubblicazione dei due fratelli architetti giocò un ruolo cruciale nel *revival* dell'arte e dei mosaici bizantini in Europa. Ad ogni modo si trattò di disegni che raffiguravano l'interno e l'esterno della basilica che, in rispetto della tradizione mussulmana, non contenevano traccia dei mosaici di tipo figurativo e rappresentanti l'iconografia cristiana (Tav. 205).<sup>337</sup>

Un'illustrazione dei mosaici figurativi della basilica fu realizzata da Wilhelm Salzenberg che ispezionò la Basilica e ne disegnò i mosaici durante la sua permanenza nel 1847. In tale periodo, la chiesa era ancora in restauro e i mosaici erano stati riportati alla luce e non ancora ricoperti. Salzenberg pubblicò questi disegni in forma di litografie nel suo saggio *Antica Architettura Cristiana a Costantinopoli*, pubblicato nel 1854. Si tratta di enormi illustrazioni a carattere simbolico ed immaginativo connotate da un senso di misteriosità e ieraticità, come quella dell'immagine qui riportata (Tav. 206), dove è raffigurato Cristo al centro della composizione e seduto su un trono e ai suoi piedi la figura genuflessa di un Imperatore in atto di adorazione e sottomissione. Cristo è circondato su entrambi i lati da due tondi, raffiguranti in uno la Vergine Maria e nell'altro un angelo. L'illustrazione riflette maggiormente le rappresentazioni dei contemporanei pittori Nazareni piuttosto che i mosaici bizantini, come si può osservare dalla resa degli incarnati o nei particolari dei dettagli delle mani e dei piedi.

---

<sup>336</sup> *Ibidem*, p.31.

<sup>337</sup> Whittemore, Thomas. *The mosaics of St. Sophia at Istanbul: preliminary report on the first year's work, 1931-1932. the mosaic of the Narthex*. Parigi: Oxford University Press e Byzantine Institute, 1933. p.9

Un esempio del progetto di revival del Bizantino in Europa ad opera di Federico Guglielmo IV è costituito dalla *Friedenkirche* e dal suo rivestimento musivo, nella città di Postdam.

Il discepolo di Schinkel, Ludwig Persius progettò la chiesa sulla base di disegni ispirati dal re e realizzati da Ludwig Ferdinand Hesse e Ferdinand von Arnim. Dopo la morte di Persius, continuò la direzione dei lavori August Stüler. Nel lato sud-est del castello di Sans Souci Federico Guglielmo poté realizzare il suo sogno di una chiesa nello stile paleocristiano. La costruzione ebbe inizio il 20 ottobre del 1843. Per il rivestimento musivo della chiesa, Federico Guglielmo ebbe modo di acquistare nel 1834 ad un'asta, il mosaico della chiesa benedettina di S. Cipriano a Murano (Tav. 207). Il mosaico, dopo varie vicende, fu montato nella chiesa dallo scultore Koch di Potsdam tra il 1843 ed il 1848. Il motivo del mosaico è una Deesis, e nella sommità dell'abside, troneggia Cristo Pantocratore il quale reca nella mano sinistra un libro, mentre la destra è alzata per benedire. Ai lati del trono sono raffigurati la Vergine Maria e San Giovanni Battista come intercessori degli uomini, oltre all'apostolo Pietro e al santo vescovo Cipriano. Al di sopra della testa del Cristo appare la Colomba dello Spirito Santo. Sulla volta del coro sono raffigurati gli arcangeli Michele e Raffaele, entrambi in abito imperiale bizantino. Nello spazio intercorrente tra i due arcangeli, all'interno di un medaglione è raffigurato l'Agnello, racchiuso in una stella ad otto punte. In base agli studi effettuati su questo mosaico è stata avanzata una proposta di datazione che ritiene che il mosaico appartenga all'incirca al primo terzo del XII secolo ed è considerato opera della scuola dei mosaicisti veneziani.

Per Federico Guglielmo IV, l'acquisto di tale mosaico fu una grande fortuna perché l'iconografia rispecchia il pensiero politico cristiano del re di Prussia e fa capire la sua autorappresentazione monarchica, la cui legittimazione deriva dalla storia e dalla tradizione cristiana. Ciò è spiegabile in quanto, nel mosaico, Cristo è raffigurato nei panni di un imperatore bizantino come giudice del mondo, mostrando così la



convinzione che il monarca occupa il suo posto sulla terra grazie all'investitura di Dio, perciò ha il potere di supremazia temporale e spirituale e in questo modo nella sua persona si combinano i due poteri.

Un'altra occasione che testimonia la passione per l'arte e per i mosaici bizantini di Federico Gulielmo IV fu l'acquisto nel 1842 al prezzo di 200 scudi della decorazione musiva bizantina del mosaico absidale della chiesa San Michele in Africisco e solo in anni recenti si è scoperto che il mosaico trasportato a Berlino consisteva in realtà in una copia realizzata dal mosaicista veneziano Giovanni Moro.<sup>338</sup> Per il distacco ed il trasporto del mosaico originale, il direttore dei Reali Musei di Berlino incaricò l'antiquario Francesco Pajaro. Il mosaicista Salandri venne incaricato della ripulitura e del distacco dal luogo originale, eseguito in modo piuttosto grossolano. La superficie musiva venne tagliata in piccole sezioni che una volta inballate vennero trasportate via mare e danneggiate a Venezia, a Palazzo Sanudo, a causa di una granata.<sup>339</sup> Fu così che l'incarico fu revocato a Passaro ed affidato a Giovanni Moro, il quale oltre ad effettuare un pesante restauro del mosaico originale sostituendo diverse parti con materiali contemporanei che ne compromisero la gamma cromatica, inviò a Berlino una copia del mosaico originale. Il mosaico contenuto in più casse era accompagnato da una lettera dove affermava che si trattava di una copia di sua mano dell'originale estremamente danneggiato. Il mosaico rimase nelle casse chiuse fino al 1875, allorchè la filiale berlinese della ditta di Antonio Salviati effettuò un restauro conservativo e fu solamente nel 1904, che il mosaico fu finalmente tolto dalle casse, nuovamente restaurato e montato ed esposto nel Kaiser Friedrich Museum, oggi Bode Museum (Tav. 208).<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> La chiesa di San Michele in Africisco era stata soppressa durante l'invasione napoleonica nel 1805.

<sup>339</sup> "San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna", in *Atti del Convegno "La Diaspora dell'arcangelo. San Michele in Africisco e l'età giustiniana"*, a cura di Claudio Spadoni e Linda Kniffitz. Milano: Silvana Editoriale, 2007, p. 420.

<sup>340</sup> Andreescu-Treadgold, Irina. "I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico", in *San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna*, op. cit. p. 117.

Un ruolo nel revival dell'arte e del mosaico bizantino in Germania lo ebbe il conte polacco Eduard Raczynski (1786-1845). Questi comissionò la decorazione della cappella commemorativa del Duomo di Poznan in memoria dei primi due sovrani polacchi Mieczyslaw e Boleslaw e scelse lo stile bizantino. Verso la metà degli anni trenta, Raczynski mostrò il progetto decorativo a Federico Gulielmo IV ottenendone la piena approvazione e la decorazione fu affidata all'architetto italiano Francesco Maria Lanci. Questa consistette in un dipinto realizzato nella cupola della Capella d'Oro, con un'immagine del Pantocratore attorniato da un'aureola di cherubini seguendo i modelli dei battisteri di Ravenna. Al centro della composizione appaiono personaggi dipinti a figura intera e posizionati come raggi. Questi rappresentano i Santi della storia della chiesa polacca. Assieme a questi, sono raffigurati gli stemmi delle famiglie nobili e dei religiosi polacchi. Per l'altare fu comissionato al mosaicista italiano Salandri, l'esecuzione di un mosaico della Madonna. Salandri eseguì anche su progetto di Lanci, il pavimento musivo, in collaborazione con Davide Cristofori.<sup>341</sup>

Un altro importante monumento che ebbe un ruolo nella rinascita dell'arte musiva in Germania, fu il restauro del rivestimento musivo dell'Ottagono carolingio, edificato dal maestro Oddone da Metz per volere di Carlo Magno tra il 786 e l'804 facente parte della Cappella Palatina, situata all'interno della Cattedrale di Aquisgrana.

Durante il restauro dell'ottagono nella cattedrale, l'influsso dell'arte paleocristiana bizantina era già presente. La ristrutturazione iniziò nel 1843. Il mosaico originale nella cupola dell'ottagono era stato quasi distrutto dall'incendio del 1646. Lo scultore e architetto italiano Artari tra il 1719 al 1730 realizzò la stuccatura del mosaico decorandola con resti di malta di vetro. Si pensò di togliere lo stucco e di realizzare un affresco della cupola prendendo il mosaico come idea d'ispirazione. Si pensava che sarebbe stato difficile e costoso trovare le maestranze

---

<sup>341</sup> Müller, Dorothea. *Bunte Würfel der Match Ein Überblick des Mosaiks in Deutschland zur Zeit des Historismus*, op. cit., p. 63-64.

mosaiciste, perciò si scelse di realizzare un affresco, ma per la presenza di un grande candelabro al centro della cupola, alla fine fu scelto nuovamente un rivestimento decorativo di tipo musivo. Ferdinand von Quast, incaricato della conservazione del patrimonio storico architettonico, ordinò di ispezionare la cupola per trovare resti dell'antico mosaico ed ebbe l'idea di incaricare l'industria locale del vetro di Aquisgrana di produrre smalti in pasta vitrea che avrebbero dovuto essere messi in posa da mosaicisti italiani. La realizzazione del progetto di von Quast non giunse a compimento per insufficienza di mezzi finanziari. Un nuovo progetto di decorazione musiva fu riproposto nell'anno 1859 da parte del vicariato generale dell'arcivescovato e del ministero della cultura. La decorazione della cupola in mosaico avrebbe dovuto essere eseguita secondo il progetto di Quast. Per l'esecuzione musiva interpellarono l'imprenditore veneziano Antonio Salviati, il quale dopo una serie di trattative e dopo aver mostrato una prova del suo lavoro nel 1865 che suscitò l'entusiasmo generale, ottenne l'incarico ad un prezzo molto basso e con la clausola di fare il mosaico solo nella cupola.<sup>342</sup>

Dopo grandi divergenze rispetto alla realizzazione dei disegni della decorazione musiva della cupola, fu deciso di affidare i cartoni al barone Jean Bethune d'Ydevalle. Il 5 novembre 1870 il barone ricevette l'incarico e nel 1871 mostrò le prime bozze in cui erano stati assimilati i piani Quast del 1847. Il lavoro venne approvato in linea generale da tutti. Il barone fece un viaggio in Italia per conoscere artisti mosaicisti contemporanei tra cui Riolo a Palermo, F. Kibel di Ravenna, Bonanno, Zuccaro di Palermo, naturalmente Salviati a Venezia ed Eugenio Rubicondi a Roma, che egli preferì a tutti gli altri incontrati. Rubicondi fece un'offerta ancora più convincente di quella di Salviati, fu addirittura disponibile a fondare una scuola di mosaici ad Aquisgrana

---

<sup>342</sup> Von Quast considerava Salviati un semplice tecnico, privo di conoscenze artistiche e inadatto all'incarico di realizzazione dei cartoni, soprattutto di un luogo sacro nazionale. Era anche sfavorevole ad adoperare una ditta straniera ritenendo che ciò non giovasse all'industria nazionale.

per rispettare il desiderio di introdurre l'arte musiva in Germania. Dopo brevi discussioni si decise di lasciare il lavoro a Salviati perché più rinomato. Nel maggio 1872, la commissione incaricata di esaminare i cartoni di del Barone Bethune, gli ordinò di correggere i cartoni che erano ispirati al precedente mosaico realizzato in epoca carolingia, orientandosi invece sui mosaici di tipo paleocristano del periodo giustiniano. Lo scopo avrebbe dovuto essere quello di creare armonia tra fedeltà storica e bellezza estetica. In accordo con la commissione, Bethune iniziò a trasformare i suoi disegni a partire dal 1875 e dopo alcune discordie, nel 1879 si stipulò il contratto con Salviati e nel 1881 i mosaici furono collocati definitivamente (Tav 209).

Tra il 1900 e il 1913 furono realizzati i mosaici nella parte alta dei muri, al di sotto della cupola dell'ottagono e i cartoni furono realizzati da Hermann Schaper della ditta berlinese Puhl & Wagner. Per la nuova decorazione furono avanzati diversi progetti. Il primo fu realizzato da Hessewine e Felix Kraus che come modelli scelsero la chiesa di Sofia a Costantinopoli, S. Nazario Icelso a Ravenna, San Giorgio a Salonicco, S. Vitale a Ravenna e S. Marco a Venezia. All'inizio fu suggerito di realizzare la nuova decorazione con la tecnica dell'affresco e a tal scopo fu indetto un concorso nel 1888 che fu vinto da Schaper, il cui progetto rifletteva un'analisi accurata dei mosaici di Ravenna. Il 22 ottobre 1897 una commissione si incontrò per valutare il progetto finale di Schaper e i membri suggerirono come modello iconografico l'epoca carolingia con alcuni accorgimenti moderni nei dettagli. Ciò alludeva ad una connessione tra la dimensione laica e quella teologica, a sostegno di uno dei principi maggiormente espressi dalla politica di Guglielmo IV di Prussia. La realizzazione del nuovo progetto musivo durò fino ai primi anni del XX secolo. Schaper nel 1904 pianificò figure di martiri da apporre sulle lunette sotto gli archi e, per la parte superiore del ballatoio, vennero simulate come sfondo delle specie di quinte ispirate ai mosaici di S. Giorgio a Salonicco. Per l'elaborazione definitiva degli Apostoli su modello del 1899, Schaper si ispirò agli Apostoli della cattedrale di Cefalù. La decorazione dell'arco nel ballatoio superiore è

rappresentata da due angeli nell'atto di reggere un disco raffiguranti le lettere Alfa e Omega, oltre a una fascia stilizzata decorata con gioielli, motivi ispirati dalla chiesa di San Vitale. Un altro elemento significativo è costituito dall'affinità tra gli ornamenti paleocristiani ed elementi contemporanei aderenti allo *Jugendstil*. Ma benchè nella composizione il modello dell'arte paleocristiana resti esemplare, l'elaborazione delle singole figure ne evidenzia i caratteri chiaramente naturalistici.

Anche Ludovico II di Baviera ebbe un ruolo importante nello sviluppo del revival bizantino legato al desiderio di far rivivere le proprie antiche tradizioni e, come suo nonno Ludovico I, nutrì grande passione per l'arte e l'architettura bizantina. Le ambizioni architettoniche di Ludovico II sono intimamente legate alla sua identità ed al bisogno personale di confrontarsi con i regnanti dell'epoca bizantina, che li glorificava, li santificava e conferiva loro un immenso potere.

Ad ogni modo, l'unico progetto di costruzione in stile bizantino fu l'imponente Sala del Trono nel castello di Neuschwanstein nei pressi di Monaco (Tav. 210). Ludovico II commissionò al designer Christian Jank l'elaborazione di schizzi che furono affidati all'architetto Eduard Riedel per l'edificazione del castello. Il castello di Neuschwanstein iniziò ad essere edificato nel 1869, all'esterno in stile gotico e alcune parti dell'interno in stile romanico. Il progetto della Sala del Trono fu modificato diverse volte e nel 1880 fu deciso definitivamente, di realizzarla in stile bizantino. La collocazione della sala fu ubicata per volere del re fra il terzo ed il quarto piano del castello e fu ispirata alla Chiesa di Ognissanti edificata per volere di suo nonno Ludovico I. Il progetto originario prevedeva una navata a due cupole ma Ludovico II volle che la sala avesse una sola cupola, cosa che fece perdere alla sala la somiglianza con la navata di una chiesa. La sala si distingue per una ricca decorazione che le conferisce molta preziosità, come numerosi stucchi, colonne in pietra di lapislazzuli ed affreschi basati sulle leggende di Parsifal. L'intera sala è decorata da un rivestimento a fondo oro, che parte dal pavimento in mosaico sino alla cupola, decorata su

un prezioso sfondo blu a raffigurazione del Firmamento. La cupola circolare viene riecheggiata dal motivo circolare del pavimento in mosaico e mostra la relazione fra Cielo e Terra. Il mosaico pavimentale fu realizzato dall'italiano Anton Detoma (1821-1895). Questi era uno stuccatore di corte e artista del marmo (Tav. 211). Questo mosaico mostra, in dischi ovali racchiusi in tasselli che formano il perimetro della sala, diversi animali tra alberi stilizzati. In particolare rinveniamo come motivo una coppia di uccelli tra rami ornamentali stilizzati. Questa raffigurazione simboleggia la vita vegetale e animale sulla terra, con il cielo e le stelle a materializzare l'iconografia medievale del mondo. È possibile che il mosaico sia una derivazione del mosaico bizantino ubicato nel Palazzo di Ruggero II a Palermo.

## 6. 2. L'ATTIVITÀ DI ANTONIO SALVIATI IN GERMANIA ED ALTRI LABORATORI DI PRODUZIONE MUSIVA.

Nel contesto della rinascita dell'arte musiva in Germania ebbero un ruolo importante alcune ditte di produzione musiva a partire da quella del veneziano Antonio Salviati. Dopo i suoi primi successi anche in territorio straniero attraverso la promozione e l'appoggio di importanti personaggi inglesi precedentemente citati ed anche attraverso la promozione delle sue opere nelle esposizioni internazionali, Salviati iniziò a riscuotere interesse anche in Germania. Abbiamo già visto le vicende che resero partecipe l'imprenditore Salviati della realizzazione musiva dell'ottagono della Cappella Palatina nella Cattedrale di Aquisgrana a partire dal 1865.

Nel 1867, la Commissione del Ministero del Commercio Prussiano a Berlino acquistò una serie di vetri e mosaici prodotti dalla società di Salviati per il nuovo museo di Arti Industriali che doveva essere inaugurato in quel periodo. Il Ministero del Commercio Prussiano

acquistò anche copie di decorazioni murali medievali realizzate da Salviati e fra questi erano inclusi venti mosaici.<sup>343</sup>

Tra le prime decorazioni musive in Germania di Salviati vi fu quella del Duomo di Erfurt. Il 15 aprile del 1870 con la collaborazione di Angelo Gagliardotti, aiutante di Salviati nell'atelier veneziano, fu iniziato un lavoro per la raffigurazione di Maria a dimensioni naturali per il frontone ovest del Duomo di Erfurt. Erano già stati eseguiti restauri sul tetto del Duomo e tra i diversi frontoni intesero collocare il mosaico. Lo spazio ha una larghezza di oltre 6 metri e una altezza di 8,63 metri. I cartoni per i mosaici furono eseguiti dal professore berlinese Kaselowsky, questi eseguì la Madonna frontalmente a tutta figura e in grandi dimensioni. Nel braccio sinistro mantiene il bambino Gesù e sia la madre che il bimbo hanno un'aureola di mosaico in oro. Il resto della superficie della nicchia fu realizzato in blu profondo sul quale si distinguono linee radiali con stelle dorate. Il materiale per questo sfondo blu fu realizzato in una fabbrica di Charlottenburg nei pressi di Berlino, invece le stelle e l'elipsi furono montate direttamente da Salviati. Nel tassello superiore dell'area del frontone si trova un mosaico con il busto di Dio Padre nell'atto di benedire. Le tessere in ceramica furono preparate secondo il metodo a rovescio o indiretto. Negli anni '60 il duomo di Erfurt fu oggetto di estesi restauri nel corso dei quali il mosaico venne rimosso. Attualmente è conservato nel Duomo, smontato per mancanza di uno spazio idoneo alla collocazione.

Anche l'Esposizione Internazionale di Vienna del 1873 accrebbe maggiormente il successo di Salviati in Germania e in tale occasione furono premiati quattordici dei suoi collaboratori.

Due anni dopo, nel 1875, Salviati ricevette l'importante incarico di eseguire una decorazione musiva per la Colonna della Vittoria a Berlino

---

<sup>343</sup> Mundt, Bücher. *Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter des Weltausstellungen*. Berlino: Scheda "Società Salviati e Compagni Murano" 1973-1983

(*Siegessäule*) su cartoni di Anton Von Werner che raffiguravano la riorganizzazione dello stato tedesco dopo la guerra con la Francia.<sup>344</sup>

Sempre nel 1875 Salviati realizzò alcuni restauri di opere musive in centri minori della Germania. Il crescente interesse per l'arte musiva determinò il desiderio della nazione di creare una produzione musiva autoctona con l'obbiettivo di fondare una scuola di arte musiva. In questo clima furono fondati due stabilimenti musivi, con lo scopo anzitutto di entrare in concorrenza con Salviati.

Una di queste, la *Mosaikfabrik*, creata a Mettlach, successivamente alla scoperta di un mosaico pavimentale di epoca romana iniziò ad occuparsi anche di rivestimenti musivi per i pavimenti di numerose chiese. La ditta, tra il 1883 ed il 1928, produsse 646 mosaici sia in Germania che all'estero. Fra questi era compreso il materiale per il rivestimento musivo pavimentale del Duomo di Colonia, realizzato tra il 1885 ed il 1890 e che costituisce il più grande rivestimento musivo della Germania nel XIX secolo (Tav. 212).<sup>345</sup> Successivamente la fabbrica acquistò il nome di *Villeroy & Bosh*.

Un'altra importante ditta produttrice di mosaici in pasta vitrea fu quella di *Puhl & Wagner*. Nella seconda metà del XIX secolo aumentarono sempre più le richieste di decorazioni esterne per edifici che fossero durevoli e rappresentivi che venivano inoltrate da parte di committenti pubblici e privati.

Nel 1883 August Wagner e il pittore di decorazioni Wilhelm Wiegmann fondarono un atelier per la pittura decorativa nel nord est di Berlino e, ricercando una tecnica decorativa che rispondesse alle esigenze menzionate, scoprirono che il mosaico era un mezzo eccellente. Considerata la eccessiva dispendiosità dell'importazione di vetri smaltati da Venezia, iniziarono una produzione propria di vetri smaltati malgrado tutte le difficoltà di cimentarsi in un settore artistico con il

---

<sup>344</sup> *Ibidem*.

<sup>345</sup> Springer, Paul. *Das Kölner dom-Mosaik: ein Aus-Statungproject des Historismus Zwischen Mittelalter und Modern*. Colonia: [s.n.], 1991, p. 285



quale non avevano dimestichezza. Con il chimico Fritz Puhl, cognato di Wiegmann, crearono un atelier di mosaici in una cantina nel quartiere Wedding a Berlino, studiando accuratamente le fasi scientifiche di installazione di una fornace e i vari passaggi per la realizzazione di vetri smaltati. Tale studio fu effettuato sulla base della ricerca di un certo Schwarz, che aveva condotto un'analisi sui vetri musivi veneziani, negli anni 1889 e 1890. Dopo questo studio, l'atelier iniziò a produrre i primi prodotti in vetro e i primi mosaici. Dopo i primi tentativi, furono appoggiati dal professor Ewald, facente parte della direzione del Museo Reale di Arte Applicata e dal consigliere del governo Lessing, i quali furono soddisfatti dalla realizzazione di un mosaico di prova consistente in una copia del Cristo sul Trono di S.Marco a Venezia. Il sostegno economico per l'ingrandimento dell'atelier fu dato dal segretario di stato Menzel e dal consigliere di commercio Arnhold. A Rixdorf, quartiere di Berlino, acquistarono l'area di una ex fabbrica per dare inizio all'attività ed impiantare un grande forno. La ditta Puhl e Wagner diffuse la sua attività attraverso una campagna pubblicitaria nei riguardi di architetti, artisti e proprietari di edifici e nuove costruzioni, diffondendo notizie sull'importanza storica di quest'arte e sulle tecniche di produzione. Nei due anni successivi, ricevettero alcuni incarichi di realizzazione di piccoli mosaici da parte di amici e conoscenti e iniziarono a ricevere commissioni importanti a partire dal 1892, come la facciata per il Nuovo Teatro am-Schiffbau-Damm su cartoni di Max Koch. Il mosaico era ubicato in una nicchia ad arco a tutto sesto raffigurato su fondo oro, un'allegoria femminile del dramma, del quale oggi esiste solo una foto in bianco e nero. Da allora si procurarono tre mosaicisti italiani di cui uno era stato collaboratore di Salviati. Negli anni successivi la ditta svolse numerosi lavori di decorazioni di facciate di edifici per i quali fu scelto come rivestimento decorativo il mosaico, per la sua resistenza alle intemperie e al clima rigido. Il mosaico divenne perciò uno dei mezzi di decorazione preferita, anche per la sua tradizione storica. La ditta Puhl e Wagner mostrò chiaramente quali possibilità artistiche fossero insite nell'impiego dello stile medievale che permetteva di ottenere copie

durevoli e dettagliate dei dipinti naturalistici con una buona resa del colore.

L'intenzione dell'atelier era anche di far comprendere che il mosaico poteva risolvere problemi artistici sia inerenti al colore che alla forma. Il successo di questa ditta fu dovuto anche alle numerose commissioni provenienti dall'imperatore Guglielmo II. L'interesse dell'imperatore per quest'arte influenzò il gusto di numerose famiglie benestanti, di nobili ed industriali che iniziarono a commissionare lavori per rendere più pregiate le loro case o, soprattutto nel caso degli industriali, per farsi pubblicità.

Dalla metà degli anni '90 del XIX secolo, dopo una serie di attriti tra Puhl, Wagner e Wieckmann, si giunse alla creazione da parte di quest'ultimo, del suo atelier di mosaici. Wagner e Puhl per essere in grado di rispondere alle richieste in aumento decisero di costruire una nuova fabbrica, affidando l'incarico all'architetto preferito dall'Imperatore Guglielmo, Franz Einrich Schwechten. Grazie all'aiuto di un prestito ripagabile senza interessi e con l'esecuzione di mosaici nel palazzo dell'imperatore, Wagner e Puhl poterono acquistare nel 1903 un terreno a Berlino di 8126 metri quadrati sul quale edificare la fabbrica. Il progetto di Schwechten fu presentato nel 1904 nell'ambito della Grande Esposizione d'Arte di Berlino e ottenne piena approvazione. La fabbrica, sia all'esterno che all'interno fu impreziosita da una ricca ed elaborata decorazione musiva.

Alla fine del 1905 la ditta Puhl e Wagner iniziò a specializzarsi in mosaici a fondo oro. Puhl ebbe l'idea di fondere fogli d'oro e argento sottilissimi, per cui i vetri trattati con questi componenti alla luce artificiale provocavano dei riflessi tali da conferire all'ambiente le caratteristiche di preziosità luministica di un gioiello. La tecnica venne brevettata nel laboratorio di vetri di piombo e mosaici d'oro il cui proprietario era Gottfried Heinersdorff (1883-1941) il quale nel 1910 in un processo di riforma dell'arte in Germania, aveva creato l'unione degli artisti di Berlino di dipinti e mosaici in vetro. In seguito a divergenze

avvenute tra i soci della Puhl e Wagner che vide la dissociazione di Wagner, Heinersdorff prese il posto di quest'ultimo entrando in società con Puhl. La fusione delle due ditte avvenne nell'aprile del 1914 e il nuovo nome fu Laboratori Riuniti per mosaici e dipinti su vetro Puhl & Wagner e Gottfried Heinersdorff. Con questa trasformazione la ditta ampliò la sua clientela ricevendo soprattutto incarichi di committenti privati. Le prime opere in comune furono l'arredamento interno della casa di vetro di Bruno Taut e la casa Heinersdorff. I progetti furono esposti a Colonia nel 1914 nella Fiera dell'Unione degli Artisti Artigiani.

Con il matrimonio nel settembre 1916 della figlia di Heinersdorff con un ricco uomo di affari, l'atelier poté disporre di una grossa somma di denaro entrando a far parte dell'Istituto per Mosaici ed opere artistiche della Corte Reale bavarese di Simon Teodor Rauecker. In seguito alla crisi economica della I prima guerra mondiale, non vi furono più commissioni dalla Germania e quindi furono spinti a cercare clientela straniera, ottenendo successi. Nel frattempo, nel 1921 venne pubblicato un opuscolo da parte di artisti, storici, politici e religiosi sull'importanza del mosaico e sulla necessità della sua sopravvivenza attraverso l'opera della ditta Puhl Wagner e Heinersdorff. Ricevettero altri incarichi economicamente importanti dall'estero, soprattutto dall'America. Nell'autunno del 1921 il figlio di August Wagner, Hans.W. Wagner, divenne direttore della vetreria. Nell'anno seguente venne fondata una società affiliata con il nome "Ravennamosaic" a New York. Questa società organizzava la compravendita e fagocitò la creazione di un atelier per il montaggio a St. Luis, il cui direttore fu il figlio di Wagner. Alla fine del 1922 Rauecker, cedette la sua percentuale a Wagner e Heinersdorff. La ditta aveva avuto per breve tempo alcuni problemi con le commesse negli Stati Uniti per la crisi economica mondiale, raggiungendo in ogni caso la piena produzione. Con l'inizio del terzo Reich, ha inizio una ulteriore fioritura, anche se nello stesso periodo Heinersdorff fu costretto a lasciare la ditta essendo discendente per metà ebreo e dal 1934, anno in cui Heinersdorff lasciò la ditta, oltre a cambiare nome si conformò anche nelle sue linee stilistiche

all'ideologia del tempo. Quasi tutti i progetti di grandi costruzioni includevano opere musive. Per gli istituti militari della Cancelleria del Reich, per gli edifici del partito nazionalsocialista, etc. Alcuni progetti furono considerati di importanza rilevante ai fini della guerra e addirittura prioritari. Alla fine della guerra, Hans W. Wagner ottenne ben presto importanti incarichi di decorazioni rappresentative. Anche durante gli anni '50 e '60 del Novecento la ditta ricevette molti incarichi decorativi nel programma accelerato di ricostruzione di chiese in Germania in cui anche l'impiego di mosaici ebbe un'importante ruolo. Ma in questi stessi anni la ditta ha una collocazione svantaggiata per la divisione di Berlino. L'attività della ditta cessò nel 1969 con il ritiro di Hans Wagner e nel 1971 la fabbrica, ancora in buone condizioni, venne demolita nonostante le numerose proteste pubbliche.

Tornando alle altre ditte di produzione musiva in Germania, a Monaco furono fondati alla fine del XIX secolo il laboratorio di Carl Ule e quello del già citato Simon Theodor Rauecker .

Nel 1889 a Monaco venne creato un laboratorio diretto da Carl Ule dedicato alla creazione di dipinti su vetro e mosaici di pasta vitrea. Carl Ule si era formato alla Scuola d'Arte del Museo per l'artigianato artistico a Berlino e le sue conoscenze pratiche provenivano dagli studi effettuati nell'istituto reale per dipinti su vetro a Berlino. Dopo un lungo viaggio di istruzione in Italia Austria e Svizzera, si fermò a Monaco dove lavorò inizialmente nell'atelier per dipinti su vetro Bouche. Nell'anno 1889 fondò il suo laboratorio. Nel 1904 scrisse un trattato sull'arte musiva e nel 1905 ricette l'incarico dalla Scuola per l'Artigianato Artistico di insegnare dipinto su vetro e arte del mosaico. Fra i lavori più importanti vanno ricordati le decorazioni per la Chiesa di Cristo a Monaco e quelle per il Duomo di Brema. Effettuò diverse decorazioni per le facciate. Le decorazioni per queste facciate si caratterizzavano per l'uso di rilievi in malta di stucco con mosaici con dischi di vetro opalescenti. Fra le decorazioni musive in edifici religiosi è da

menzionare il mosaico per il frontone e il timpano della Chiesa S. Ursula a Monaco su cartoni di Wilhelm Volz.

Un'opera di una certa importanza è costituita dalla decorazione parietale della stanza per celebrare le nozze nel piano superiore del nuovo comune di Dessau in stile neorinascimentale, di cui fornì i materiali. L'opera fu iniziata nel 1899 e terminata nel 1901. I mosaici furono realizzati da Bernhard Pankoch mentre il pavimento fu realizzato dalla ditta Odorico. L'opera fu distrutta nel 1945 durante un bombardamento.

Un altro monumento che testimonia il crescente interesse a Monaco verso lo sviluppo del mosaico è costituito dal rivestimento musivo del frontone Teatro Nazionale nel 1894 in sostituzione di due dipinti molto rovinati nei frontoni del teatro nazionale e della corte imperiale e realizzati negli anni 1838-39. La nuova decorazione musiva fu commissionata dal principe reggente Luitpold e fu realizzata su cartoni del pittore e professore August Spiess, il quale ricostruì i dipinti precedenti secondo il gusto artistico contemporaneo. L'esecuzione musiva fu affidata alla ditta musiva veneziana Compagnia Venezia Murano e dei due mosaici del frontone, attualmente solo uno è sopravvissuto.

All'inizio del Novecento, il crescente interesse per l'arte musiva fu occasione di diverse commissioni di rivestimenti musivi in territorio bavarese, per i quali furono chiamate diverse ditte di mosaicisti veneziani.

Un'altra ditta di mosaici a Monaco era quella di Johann Odorico il quale, sebbene si dica di probabile origine viennese, è possibile ipotizzare che abbia delle origini comuni con la famiglia degli Odorico di origine friulana, che si trasferì nelle ultime decadi dell'Ottocento nella città di Rennes in Francia, dando avvio ad una attività che riscosse fama e successo. Probabilmente anche la famiglia di Johann Odorico era emigrata come molte altre famiglie friulane nel corso dell'ottocento.

Anche il laboratorio musivo di Johann Odorico a Monaco ebbe successo, il pittore Franz Stuch, che riscuoteva di una certa fama, nell'anno 1898, abbellì la sua villa appena costruita con mosaici d'oro scegliendo la ditta Odorico. Johann Odorico era conosciuto come fabbricante di marmo, mosaici, e pavimenti alla romana e alla veneziana, o terrazzo. Agli inizi degli anni novanta sembra che si sia specializzato sulla costruzione di mosaici murali. Negli anni 1891-1895 alla ditta di Odorico fu commissionata la realizzazione di pavimenti in mosaico in marmo nell'area del coro della chiesa dei Santi Apostoli a Colonia. Sempre per questa chiesa gli fu commissionata una decorazione musiva per le pareti e la volta del coro, su cartoni del pittore religioso Alexander Kleinertz (1831-1903). Per la seconda fase del restauro non viene più chiamato né l'artista né la ditta Odorico e i lavori furono realizzati dal mosaicista veneziano Antonio Gobbo che viveva a Colonia con il suo collaboratore Bonato che come ho avuto modo di dire già prima, si era creato una certa fama con i restauri del Duomo di Torcello e con la decorazione musiva del monumento sepolcrale di Pio IX a San Lorenzo fuori le Mura. La ditta di Odorico nel frattempo, decise intorno al 1904 di trasferirsi definitivamente a Berlino.

Fra le più note opere di Odorico a Monaco vi erano i mosaici, non più esistenti, al "Metheck", un edificio che venne costruito per una famiglia di benestanti, i Gautsch. Per questo edificio furono realizzati cinque mosaici su disegni di Carl Troll, a sua volta alunno di Rudolf von Seitz ispirati ai dipinti delle facciate dell'antica Monaco. Il soggetto dei mosaici raffigurava una scena della processione del Corpus Domini, un candelaio, un giovane amante in atto di regalare alla sua sposa un pan pepato a forma di cuore, San Ambrogio, patrono degli apicoltori e dei fornai che producono pan pepato e una scena che viene descritta come il rito di offerta del succo di miele.

In questa decorazione musiva è assente l'uso di smalti metallici brillanti che secondo l'architetto Max Littmann era prodotto dalla

reazione all'uso eccessivo di oro utilizzato per le facciate di edifici privati.

Un altro centro di produzione musiva fu il già citato laboratorio dell'architetto Theodor Raucker , fondato a Monaco nel 1900. Tre anni dopo la sua apertura, il principe reggente Luitpold lo insignì del titolo di *Istituto per l'Arte della Corte Reale Bavarese Raucker*. Raucker fondò l'Istituto dopo aver compiuto un viaggio di studio in Italia in seguito alla sua formazione come architetto. Soggiornò sia a Roma che in Sicilia e per il suo laboratorio si avvalse all'inizio di operai italiani specializzati nel settore. Convinse inoltre il mosaicista Luigi Solerti a diventare il direttore dell'Atelier. Solerti scrisse un trattato sul settore della produzione artistica musiva nel quale criticava alcuni aspetti legati alla produzione dei mosaici, come la realizzazione molto spesso dei cartoni da parte di pittori che non conoscevano le caratteristiche materiche dei mosaici, obbligando perciò a realizzazioni contrastanti alla loro natura. Un altro aspetto era quello economico che spesso influenzava l'esecuzione del mosaico a scapito della qualità. Per difendere la tradizione musiva, Solerti propose un corso di formazione specialistica per mosaicisti e almeno nell'istituto ebbe il potere di decidere che i cartoni dovevano essere eseguiti da artisti che avevano studiato gli antichi mosaici e le loro possibilità di espressione.

L'atelier realizzò nel corso dei suoi primi tre anni di esistenza circa trenta mosaici di discrete dimensioni sia in campo sacro che profano. Tra questi, si può citare la grande lunetta figurativa sull'edificio delle Assicurazioni contro gli incendi a Praga che esamineremo più in dettaglio nelle pagine successive, i cinque mosaici per la facciata della banca Eskompte a Karlsbad che ricoprono 60 metri quadrati di superficie e rappresentano i cinque continenti. Altri lavori importanti sono la lunetta di mosaico per il Museo Militare bavarese su cartoni di Karl von Marr e la trasposizione musiva degli affreschi distrutti del Massimiliano reale.

Tra le opere musive importanti, frutto della collaborazione con Wilhel Köppen (1876-1917) e Julius Diez (1870-1957), il quale realizzava la maggior parte dei cartoni, si ricordano ad esempio i mosaici nella stazione di Norimberga nel 1905, i mosaici nella casa di cura Wiesbaden, realizzati tra il 1906-7, quelli per il comune di Hannover, realizzati tra il 1912.-13, i mosaici nell'orto botanico di Monaco, tra il 1913-14, i mosaici nell'università di Monaco tra il 1909-10, i cui disegni furono elaborati da Diez e Köppen, la decorazione musiva della cupola nel mausoleo a Haunstatten vicino Augsburg, la cappella del castello di Farber-Castel a Stein vicino Norimberga nel 1907; il mausoleo Döremberg a Regensburg tra il 1012-13 ed una decorazione musiva per una cella da bagno nell'impianto per le cure termali a Bad Nauheim terminato nel 1908.

Raucker diventò professore grazie ai lavori realizzati nella chiesa di San Benno nel 1913-14. Nel corso della prima guerra mondiale e in seguito alla crisi economica Raucker fu costretto nel 1918 ad entrare in società con Puhl e Wagner, Heinersdorff ed a cambiare il nome della ditta. Nel 1922 Raucker si ritirò dall'Istituto per mosaici e Wilhelm Pütz (1875-1957), divenne il nuovo direttore. Dopo la morte di Putz il suo incarico fu portato avanti dalle sue due figlie Fee Puchner ed Eva Maria Pütz che organizzarono l'istituto autonomamente fino agli anni Settanta del XX secolo.

Poco prima della I guerra mondiale anche l' atelier musivo all'interno del laboratorio di pittura su vetro di corte del pittore Gustav van Treeck iniziò a realizzare piccoli lavori musivi e il laboratorio divenne autonomo nel 1897. Anche dopo il suo ritiro, il lavoro fu continuato dai suoi figli Gustav e Konrad. L'istituto ebbe successo durante la metà degli anni venti grazie a voluminosi e prestigiosi lavori per il monumento per I caduti in guerra per l'Unione dei popoli tedeschi per la manutenzione dei cimiteri di guerra. Anche con il lavoro per un mosaico di un edificio per ingrandire la banca maggiore del Reich a Berlino, vinsero contro Puhl e Wagner. Attualmente nella ditta lavorano



i nipoti dei fondatori che ancora oggi lavorano con successo nella produzione di mosaici moderni e nel restauro dei vecchi a regola d'arte.

### 6.3. DECORAZIONI MUSIVE IN EDIFICI TARDO-STORICISTI.

L'impiego dell'arte musiva in Germania si estese in diversi ambiti di realizzazione architettonica come ad esempio nei monumenti commemorativi.

L'arte musiva era sempre stata usata per i monumenti commemorativi. In seguito alla guerra tedesco-francese tra il 1870-71 vi fu un proliferare di monumenti di questo genere dovuti tra l'altro all'entusiasmo per la fondazione del Regno Imperiale tedesco. Per onorare gli uomini che avevano impiegato le loro forze e le loro vite per questo scopo, in diverse parti del Regno furono quindi costruiti numerosissimi monumenti. Ci vollero però alcuni anni perché la tecnica musiva fosse recepita per realizzare questi monumenti che spesso raggiungevano dimensioni enormi.

Guglielmo II ebbe un notevole influsso nello sviluppo del mosaico in Germania nelle costruzioni sacre del tardo storicismo.

Ernst von Mirbach, ciambellano di corte del principe Guglielmo, nel 1881 si occupò dell'assistenza organizzativa per la chiesa luterana di cui fu responsabile dal maggio 1888 della fondazione di aiuto. Si pensava che le ragioni delle difficoltà sociali e morali in Prussia si basassero sulla mancanza di chiese e sulla distanza dei lavoratori dalla istituzione ecclesiastica. In questo clima e in diversi casi con il sostegno dell'imperatore, furono costruite numerose chiese. Lo stile in cui vennero eseguite tali costruzioni è quello imperante della casa degli Hohenstaufen con l'uso di mosaici anche se in quantità minima. Grande importanza per la diffusione delle conoscenze sull'arte musiva

di questo periodo è una monografia scritta da Frowein-Ziroff sulla Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche a Berlino pubblicata nel 1882.

Come per i monarchi precedenti, Il regno di Guglielmo II fu neoassolutista. Per legittimare la sua dinastia che in realtà non poteva vantare una lunga discendenza, creò una linea del tutto arbitraria tra il casato degli Hohenstaufen e quello degli Hohenzollern. Per concretizzare ciò usò i mezzi artistici e architettonici medievali. Nell'epoca degli Hohenstaufen vennero recepiti soprattutto gli ordini stilistici degli edifici romani e dell'iconografia bizantina e medievale.

L'imperatore Guglielmo II era profondamente religioso e convinto protestante. La sua maggiore preoccupazione fu quella di rendere fondamentale la religione per il popolo tedesco. Era convinto che occorresse educare il popolo al rispetto dei fondamenti religiosi che avrebbero dovuto fondare il senso della morale, della disciplina e del senso del dovere. Ciò era la base morale e religiosa per ottenere il rispetto dell'autorità e la fedeltà all'imperatore.

In questo contesto venne realizzata la decorazione musiva della chiesa dei Santi Apostoli a Colonia. Nell'anno 1872 con la direzione di Heinrich Nagelschmidt venne iniziato un importante restauro dell'edificio religioso e all'interno del piano restaurativo il pavimento nell'area del coro e del quadrato ovest fu rivestito con marmo e mosaici su disegni del mosaicista veneziano Antonio Gobbo. Il progetto finale prevedeva il rivestimento musivo della cupola e dell'area del coro a est della chiesa. Il lavoro venne affidato ai riconosciuti artisti Kleinertz e Odorico ma con la condizione che venissero preventivamente mostrati i disegni. La guida teologica per l'iconografia di questi disegni doveva essere realizzata dal sacerdote Baisel e prevedeva una ricchissima rappresentazione di temi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento.

Alla fine del 1897 Kleiners rifiutò di firmare il contratto, che venne affidato al pittore Friedrich Stummel. A causa di un malinteso Stummel non ricevette il piano di Baisel ma invece una modifica che il Consiglio

della chiesa aveva approntato con l'aiuto del pittore Ludovico Seitz a Roma. Paul Klemen rivide i disegni e apprezzò il lavoro di Stummel ma affermò di preferire i modelli figurativi renani a quelli bizantini ed italiani.

Dopo alcune contrasti fra la difficoltà di realizzare di un progetto consono allo spazio disponibile ed i desideri dell'arcivescovo, il nuovo progetto dell'artista realizzato nel 1898 fu messo in pratica.

La composizione per la base quadrangolare della cupola subì minimi cambiamenti rispetto al piano originale, nella lanterna veniva rappresentato lo Spirito Santo sul trono di Dio, negli altri spazi le Sette Virtù.

La connessione tra le parti della volta del tamburo e della lanterna venne realizzata con un ornamento reso con nastri in lingua latina che riportavano le virtù dello Spirito Santo. Il mosaico dei costoni sporgenti divideva la superficie della volta del tamburo a sfondo oro con una rappresentazione simbolica della festa della Pentecoste. Nell'intenzione di Stummel doveva riprodurre la stessa di S. Marco a Venezia. Nel compartimento est era raffigurata la Madonna con un manto porpora di fronte la città di Gerusalemme mentre nel compartimento centrale venivano raffigurati in coppia gli Apostoli. I raggi d'argento partivano dalle teste e finiscono in un'aureola con piccole lingue di fuoco. La decorazione musiva delle finestre nella parte posteriore della volta, ricca e multiforme, era caratterizzata da un fregio meandriforme con iscrizioni sul destino dei popoli dopo l'apparizione dello Spirito Santo.

I costoni sporgenti che dividono la superficie della volta del tamburo avevano un mosaico a sfondo oro con quattro nicchie con arco a tutto sesto su cui si aprono le finestre. Sulle superfici ai lati delle nicchie, Stummel rappresentò la festa della Pentecoste a cui assistono i sedici popoli personificati ognuno con il suo costume tradizionale. In ogni nicchia erano collocati i quattro Evangelisti con i loro simboli

seduti ad un tavolo da scrivano. Nella parte inferiore del tamburo vi erano superfici rettangolari con la rappresentazione del significato dello Spirito Santo nel Nuovo Testamento e l'Annunciazione. Nel rettangolo seguente Stummel pianificò il Battesimo di Cristo nel Giordano che però venne sostituito dal Battesimo del tesoriere fatto dall'apostolo Filippo. Un'altra illustrazione riguarda la Cena della cresima che Pietro e Giovanni fanno a Samaria. Vi era anche una rappresentazione nella quale Pietro impone le mani sugli apostoli Barnaba e Paolo prima del loro viaggio nel mondo. Sopra l'arco Stummel volle rappresentare i Sette Sacramenti all'interno di medaglioni. Nei tondi vennero posti i sette doni dello Spirito Santo rappresentati nelle figure di otto santi i quali recano un nastro con la dicitura della virtù da ognuno rappresentata sotto forma di versetto biblico. Vennero raffigurati inoltre i quattro Padri della chiesa Gregorio, Geronimo, Ambrogio e Agostino, eredi degli apostoli.

Nella traduzione musiva dai cartoni, Stummel lavorò con Antonio Gobbo, già riconosciuto come il miglior mosaicista di Venezia, e con il suo collaboratore Bonato.

I mosaici del quadrato furono terminati nell'ottobre del 1901 e vennero talmente apprezzati che la Curia alla fine dell'anno 1900 decise di estendere la decorazione musiva al lato nord e sud della chiesa. Il nuovo progetto decorativo prevedeva l'illustrazione della vita di Cristo e dei suoi genitori terreni. Nel coro sud, vennero raffigurate la Morte di S. Giuseppe, la Nascita di Cristo, la Fuga in Egitto e le Nozze della Vergine. Gli intradossi dovevano recare le rappresentazioni dei santi Patroni dei donatori e la nicchia dell'altare la Sacra Famiglia con Gioacchino ed Anna. Sotto il cornicione delle tre nicchie una rappresentazione di Gesù nel Tempio, Cristo fanciullo a 12 anni con i saggi e il laboratorio a Nazareth.

Nel coro nord veniva posto un mosaico con l'incoronazione di Maria, l'incontro tra Gioacchino ed Anna, l'Accoglimento di Maria tra le vergini del tempio, la Visitazione di Maria e Maria nel presepe. Gli intradossi delle finestre vennero decorati con i nomi dei Patroni dei più

importanti donatori. Nella nicchia dell'altare del braccio orizzontale nord, si trovava la Rappresentazione della donazione della corona di rose, San Domenico che porge la corona di rose a Maria in veste di Madonna del Rosario con il bimbo in grembo. Nella rappresentazione figuravano anche Santa Caterina da Siena, il papa domenicano Pio V e il santo arcivescovo Heribert come primo fondatore della Chiesa dei Santi Apostoli. Nelle tre nicchie sotto le finestre Cristo con la croce con Maria, la Pietà e l'apparizione di Cristo Risorto con Maria.

Stummel e Gobbo effettuarono un viaggio nell'autunno 1901, a Venezia, Firenze, Roma e Ravenna dove studiano approfonditamente antichi mosaici.

I mosaici per il ciclo di Giuseppe vengono terminati nell'autunno del 1905, gli altri nel 1907.

Nel 1911 comincia la terza parte del rivestimento musivo della volta a botte ovest e degli archi ciechi nella navata maggiore. L'atelier di mosaico della ditta Peter Beyer e figli di Colonia- Bayenthal riceve la commissione per questi nuovi lavori. A causa della morte del prelado Savel e delle difficoltà finanziarie della I guerra mondiale, i lavori vengono interrotti nel 1915. Fino a questa data furono realizzati nella volta a botte davanti alla cupola quattro scene sulla vita degli apostoli Pietro e Paolo, gli archi ciechi della navata maggiore furono decorati con mosaici sulla vita di Cristo e degli Apostoli.

Nella parte sud della navata ovest orizzontale fu collocato un mosaico raffigurante Il battesimo di Cristo nel Giordano e un altro con la scena notturna sul monte degli ulivi. I parrocchiani donarono per la navata orizzontale ovest un mosaico raffigurante il tema del Buon Pastore che è l'ultimo frammento sopravvissuto.

La decorazione musiva della chiesa ricevette molti apprezzamenti anche da parte di specialisti del settore, Stummel ne criticava però l'eccessiva uniformità della superficie musiva dovuta alla produzione meccanizzata. Questa superficie troppo livellata rendeva lo sfondo d'oro

e i colori troppo stridenti. Nei suoi studi sui mosaici antichi, Stummel aveva compreso il vivace effetto luministico dei mosaici attraverso l'inclinazione e l'irregolarità della collocazione delle tessere oltre ad una certa ruvidità del fondo, tali caratteristiche erano invece assenti nei mosaici contemporanei. Ad ogni modo, per riprodurre l'armonia dei colori dei mosaici paleocristiani, furono prodotti appositamente per la chiesa dei Santi Apostoli, smalti in vetro che si avvicinavano nei colori a quelli di S. Marco, di S. Sofia e dei resti nell'ottagono di Aquisgrana. Inoltre vennero usate gamme cromatiche utilizzate anticamente per mettere in risalto le figure dallo sfondo oro. Nei suoi disegni per il rivestimento musivo della chiesa, Stummel si ispirò ai modelli medievali per la rappresentazione delle figure, dei vestiti e degli ornamenti. Allo stesso modo adottò una rappresentazione di stile contemporaneo.

Altre critiche riguardarono l'esuberanza della decorazione musiva, già presente nelle chiese volute da Guglielmo II che contrastava con lo stile romanico dell'edificio. Il rifiuto dei mosaici si manifestò maggiormente quando iniziarono i lavori di restauro dopo la seconda guerra mondiale. Già nell'inverno 1946-47 nel corso di un dibattito ci si interrogava sul destino delle chiese di Colonia e, non essendoci intenzioni di restaurare la decorazione antecedente la guerra, i mosaici vennero rimossi e al loro posto venne applicato un semplice intonaco.

In Germania l'arte musiva riscosse un vivo interesse anche nella decorazione delle abitazioni private, negli hotels e negli edifici adibiti ad uso ufficio.<sup>346</sup>

Un esempio di architettura privata tardo-storicista caratterizzata da decorazioni musive è la villa del pittore Franz Stuck. Franz Stuck usò mosaici per la decorazione della sua villa costruita tra il 1897 e il 1898 in un quartiere esclusivo di Monaco. L'allestimento dell'edificio fu ideato completamente dal pittore stesso. In una maniera molto

---

<sup>346</sup> Waterman, Edgar Anthony. *A History of Mosaics*. Boston: Porter Sargent, 1935, p. 260.

personale riunì omogeneamente le forme del classicismo e dello stile Impero aggiungendo elementi dello Jugendstil assieme ad influenze dell'arte bizantina e orientale. Il vestibolo ha un mosaico pavimentale in marmo in stile romanico in cui compaiono divisioni geometriche con linee diritte e curve nel cui centro vi è un serpente stilizzato mentre ai margini, sono raffigurati all'interno di medaglioni un leone e un'aquila e si tratta di una rappresentazione simbolica pagana in cui gli animali hanno la funzione di allontanare gli spiriti maligni e proteggere la casa. Dal vestibolo si entra nella sala dei ricevimenti in cui domina una decorazione musiva completamente diversa caratterizzata da rivestimenti in oro, verde scuro e nero. Al di sopra dell'altissimo zoccolo, le grandi superfici dei muri presentano un prezioso decoro in mosaico d'oro veneziano. La diversità delle forme delle tessere, i colori e la loro disposizione, connotano l'ambiente circostante di preziosità e di eleganza.

Il pavimento in mosaico nel vestibolo fu realizzato dalla ditta Odorico perciò è molto probabile che anche i mosaici d'oro dell'ingresso siano stati realizzati dallo stesso atelier.

Von Stuck fu artista poliedrico, oltre che alla pittura si dedicò al disegno, all'incisione, alla scultura e alla fotografia, adoperata questa anche come fonte ispirativa. Il mosaico della sala dei ricevimenti rappresenta un unico spazio estetico globale in grado di comprendere assieme più espressioni artistiche con l'intento di sacralizzare l'insieme della sfera creativa dell'artista, secondo i principi ideologici tipici dell'Art Nouveau. Villa Stuck, è infatti uno straordinario esempio dello "Jugendstil" di Monaco.

Von Stuck ha usato l'aura sacrale del mosaico d'oro nella composizione dell'Altare del Peccato, oggetto centrale del suo atelier nella villa, che come ogni altro oggetto lì presente era stato progettato da lui progettato. L'artista poteva ricreare un mondo libero da condizionamenti e realizzare quel mito della perfetta coincidenza tra arte e vita. Von Stuck, godette di un'immensa popolarità. La sua

splendida villa, oltre a fungere da atelier, con il suo giardino ed altare del peccato rappresentava l'apotheosi del culto pagano della bellezza, dell'eros e della libertà creativa. Von Stuck trasformò più volte l'Altare, nella terza e definitiva variazione nel 1902, volse alla forma dell'altare cristiano. La costruzione della predella e del retablo è in marmo di diversi colori arricchiti con forme decorative di color rame e antichizzate. Il piano dell'altare mostra una variante antichizzata del quadro di Stuck dal titolo "Il Peccato". La parte sottostante al Retablo evidenzia tre nicchie simili a quelle delle predelle cristiane del XV dove venivano messi i santi. Von Stuck vi pone piccole statue in bronzo di sua creazione quali la Ballerina del 1892 e l'Atleta dello stesso anno. Nella nicchia centrale vi è il busto di un fanciullo. La composizione allude al tema dell'essenza segreta e minacciosa della sensualità femminile, uno dei temi ricorrenti dell'arte di Von Stuck e più in generale dei simbolisti e dell'Art Nouveau. Con l'altare e attraverso l'uso dei mosaici di oro, l'artista conferisce al potere dell'Eros una valenza quasi religiosa e per Von Stuck l'artista è un sacerdote del culto di Eros.

L'interesse di Franz von Stuck per l'arte musiva si arguisce anche dai suoi disegni per i manifesti pubblicitari in occasione dell'esposizione d'arte del 1898 nel Palazzo di Vetro a Monaco e per la prima mostra d'arte internazionale dell'Associazione Pittori ed Artisti definiti per la prima volta secessionisti. In entrambi i manifesti, alcune parti sono infatti dipinte a imitazione di un mosaico.



## CAPITOLO 7

TESTIMONIANZE MUSIVE DI ARTISTI ITALIANI IN EDIFICI  
RELIGIOSI CATALANI IN EPOCA PROTO-MODERNISTA.



## 7. 1. GLI ANNI INTORNO ALL'ESPOSIZIONE DEL 1888.

Attraverso la documentazione delle Esposizioni barcellonesi ottocentesche ed in particolare di quella del 1888, si è visto come la produzione nel campo del mosaico si affermi nel mercato espositivo. Tali prodotti diventano sempre più noti al pubblico, anche se la maggior parte degli annunci si riferisce soprattutto al mosaico chiamato hidraúlico o del tipo Nolla, o a motivi decorativi in piastrelle di ceramica (i quali, come ho cercato di spiegare, sono solo affini all'arte musiva propriamente detta). Ad ogni modo, lo sviluppo industriale di questi settori imparentati col mosaico possono in qualche modo dimostrare un successo parallelo del settore musivo, in quanto traggono origine da questo.

Durante il periodo modernista il settore del mosaico raggiunge il pieno sviluppo, e Barcellona ne mostra numerosissimi esempi. Questo è dovuto anche al fatto che in Catalogna, e specialmente a Barcellona, verso la fine dell'Ottocento si assiste a una grande espansione edilizia, dovuta alla crescita economica e all'espansione della classe alto-borghese. Quest'ultima è responsabile a Barcellona della costruzione di un nuovo quartiere, l'Eixample (che significa appunto "espansione"), che comprende gli edifici architettonici realizzati dai più importanti architetti modernisti in collaborazione con numerosi artisti operanti allora in Catalogna.<sup>347</sup> L'Eixample fu realizzato a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, ed in questo progetto urbanistico furono reclutate diverse maestranze artigiane: queste adempirono perfettamente al loro compito di riabilitazione delle arti cosiddette minori.

---

<sup>347</sup> Per una maggiore documentazione sul Modernismo nell'architettura e sul fenomeno di espansione edilizia di questo periodo, si veda cfr. Aragó, L. M. *El creixement de l'Eixample. Registre administratiu d'edificis 1860-1928*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1998; Laquesta, R. "El nivell dels modernistes menors" in *El Modernisme al entorn de l'arquitectura*. Barcelona: Edicions L'Isard, vol. 2, 2004; Permanyer, Luis. *Barcelona Art Nouveau*. New York: Rizzoli International Publications, 1999.

Inizia infatti già in epoca protomodernista un nuovo interesse volto alla riabilitazione delle tradizioni artigianali, dovuto sia al generale movimento estetico europeo basato sulle idee di Ruskin e Morris e delle Arts and Crafts, sia all'affermazione di tradizioni autoctone.<sup>348</sup> Numerosi artisti si impegnarono in antichi e nuovi campi di specializzazione delle arti minori, e senza dubbio il grande successo che riscosse il settore del mosaico fu dovuto a questo particolare clima, instauratosi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento: tale tendenza raggiunge il suo culmine tra la fine del secolo XIX e il principio del successivo, ovvero in piena epoca modernista, in cui numerosi edifici furono rivestiti da mosaici e da altre forme di arti decorative.<sup>349</sup>

Studiosi catalani sostengono che l'introduzione del mosaico moderno in Catalogna sia avvenuta in epoca modernista ad opera del già menzionato mosaicista italiano Mario Maragliano, il quale certamente ha fornito un contributo decisivo nell'affermazione di questo settore, oltre ad essere stato un maestro per le successive generazioni di mosaicisti.<sup>350</sup> Sembrerebbe invece che fossero già presenti altri mosaicisti italiani, come del resto testimoniano alcune opere datate in epoca proto-modernista, vale a dire, prima dell'Esposizione del 1888. Secondo alcuni studiosi che si sono occupati della documentazione storica di alcuni centri religiosi, durante la seconda metà del XIX secolo, in epoca proto-modernista, sono presenti almeno tre o quattro mosaicisti italiani che realizzano decorazioni musive: vengono citati i nomi di Luigi Pellarin, il cui cognome mi fa pensare ad una origine friulana, dato che a Sequals questo cognome appartiene proprio ad una famiglia di mosaicisti; di Luigi Marsilio e Angelo Anchisi, che nelle Esposizioni citate appare soprattutto in qualità di ceramista, ma che potrebbe essersi specializzato anche nel campo musivo.<sup>351</sup> Infatti, come avrò modo di spiegare in seguito, l'arte della ceramica e l'arte del

---

<sup>348</sup> Cirici Pellicer, Alexandre. *El arte modernista catalán*. Barcellona: Aymà, 1951.

<sup>349</sup> Freixa, M. "L'arquitectura del Modernismo in Catalogna" in *Gaudí e il Modernismo Catalano*. Milano: Electa, 2003, pp. 35-38.

<sup>350</sup> Tra gli altri: Cirici Pellicer, Alexandre. *El arte modernista catalán*, op. cit.; *Modernisme a Catalunya*, a cura di J.M. Infesta, op. cit.

<sup>351</sup> *El gran Gaudí*, a cura di Joan Bassegoda. Sabadell: Editorial AUSA, 1989.

mosaico si avvicinano notevolmente nei rivestimenti decorativi edilizi di epoca modernista e più in generale dell'Art Nouveau europea, tanto da far nascere un nuovo tipo di mosaico, essenzialmente in ceramica.<sup>352</sup> Questi nomi compaiono inoltre nella documentazione relativa all'Esposizione Universale del 1888, come in altre Esposizioni precedenti, a differenza di Maragliano, il quale se già si trovava a Barcellona nel 1888, era comunque troppo giovane per parteciparvi. Si può dedurre che l'incredibile espansione di rivestimenti musivi nell'urbanistica civile modernista, sia iniziata in Catalogna, all'interno di edifici religiosi costruiti o rimodernati in epoca proto-modernista, dei quali forniremo successivamente alcuni esempi. Per quanto riguarda mosaici di dimensione portatile, non c'è ancora nessun oggetto che mostri continuità con la produzione settecentesca della Fábrica del Buen Retiro, anche se i documenti qui riportati proverebbero tale ipotesi. I mosaici utilizzati come rivestimento edilizio, di epoca proto-modernista, costituiscono dunque le prime testimonianze di decorativismo in Catalogna dai tempi del tardo Medioevo. . Il mosaico nella chiesa di San Paciano (Barcellona),1876-1881

## 7. 2. IL MOSAICO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI SAN PACIANO (BARCELLONA) 1876-1881.

Questa chiesa presenta un pavimento in mosaico realizzato prima dell'arrivo di Mario Maragliano a Barcellona.<sup>353</sup> Il tempio faceva parte del collegio delle religiose di Gesù e Maria, la cui costruzione data a partire dal 1850, la chiesa annessa venne iniziata nel 1876 e i lavori si protrassero fino al 1881, anno in cui fu inaugurata.

L'architetto a cui vennero commissionati il progetto e l'esecuzione della chiesa, realizzata in stile neogotico, è Juan Torras Guardiola

---

<sup>352</sup> AA.VV. *Sant Andreu de Palomar, més que un poble*. Barcellona: [s.n.], 1998.

<sup>353</sup> *El gran Gaudí*, a cura di Joan Bassegoda, op. cit., pp. 156-157.

(1827-1910) docente presso la Escola Provincial d' Arquitectura di Barcellona e maestro di Antoni Gaudí, che vi terminò i suoi studi di architettura nel 1878. È probabilmente grazie al rapporto di amicizia con il suo maestro che a Gaudí venne affidato il progetto di decorazione della chiesa, fra cui il disegno del mosaico pavimentale che rivestiva l'intero suolo.

La maggior parte degli elementi decorativi progettati da Gaudí finì bruciata e distrutta durante la cosiddetta "Settimana Tragica"<sup>354</sup> del 1909, e anche il mosaico risultò piuttosto danneggiato. In seguito, esso subì ulteriori guasti negli anni della guerra civile, fra il 1936 e il 1939, quando la chiesa venne trasformata in mensa pubblica. Fortunatamente, nel 1986, una sovvenzione del governo autonomo della Catalogna ha dato modo di avviare un restauro della pavimentazione musiva, realizzato da Lluís Bru, discendente di un noto mosaicista modernista che ha lavorato con i più grandi architetti del Modernismo catalano.<sup>355</sup>

Il mosaico disegnato da Gaudí è stato probabilmente realizzato negli stessi anni della costruzione della chiesa, e dunque tra il 1876 e il 1881, e mostra una certa vicinanza con il mosaico pavimentale che si trova all'interno della Casa Vicens o con il mosaico della cripta della Sagrada Família.

Quando Gaudí realizzò la decorazione di San Paciano, poteva vantare già una certa esperienza come decoratore di edifici religiosi, tra cui il citato Cámarino della Vergine a Montserrat, realizzato negli stessi anni della chiesa in esame. Al Cámarino Gaudí lavorò come aiutante dell'architetto Francesc de Paula del Villar, e può darsi che i mosaici realizzati in questi edifici religiosi siano stati eseguiti dallo stesso mosaicista, Luigi Pellarin: il quale, come vedremo, è autore del mosaico

---

<sup>354</sup> Si tratta della settimana in cui si verificarono attentati di origine anarchica, dovuti ad un clima di profondo disordine sociale. L'evolversi di questa situazione portò a ulteriori fratture socio-politiche che si rivelarono determinanti per l'origine della Guerra Civile.

<sup>355</sup> Rafols, J. F. *Diccionari d'artistes de Catalunya, Valencia i Balears*. Barcellona: 1980, p. 130.

della chiesa di Saleses dell'architetto Juan Martorell, amico a sua volta di Gaudí.<sup>356</sup> In virtù di queste relazioni, può darsi che Pellarin sia stato il mosaicista di fiducia di questi architetti; d'altro canto non è da escludere che altri mosaicisti di questo periodo, attivi a Barcellona, abbiano realizzato i mosaici in esame, come Marsilio, che lavorò con l'architetto Domènech Montaner alla decorazione della salumeria situata sulla Rambla all'angolo con Portaferrissa, o Angelo Anchisi, già menzionato nei cataloghi sopra citati, che gestiva un laboratorio a Arenys de Mar, a pochi chilometri da Barcellona. Ad ogni modo non è possibile, per scarsità di notizie, attribuire con precisione il mosaico di San Paciano, come altri presenti in edifici religiosi di questo periodo, fatta eccezione per la chiesa di Saleses.

Il mosaico che riveste il pavimento della chiesa di San Paciano (Tav. 213) è una caratteristica composizione di *opus tessellatum*, e copre tutto il suolo della chiesa. Vi prevalgono motivi a carattere geometrico. Nel presbiterio vi è una guarnizione di motivi esclusivamente geometrici e nel transetto un motivo simile, al quale si aggiungono le lettere "J" e "M", iniziali di Jesus e Maria, oltre alle lettere greche alfa ed omega che simboleggiano il principio e la fine.

,Nella chiesa, a navata unica, si ripetono i motivi in senso ortogonale al transetto, per lo più geometrici rettangolari, che si sovrappongono a motivi floreali. Nel mosaico sono alternate gamme di bianco, nero, grigio, giallo e marrone.

Le tessere del mosaico sono pezzi che misurano dai due ai dieci millimetri, di pietra naturale di diversi colori, marmi, paste vitree, terrecotte, conchiglie e madreperla, fissati con malta di calce e, in misura minore, gesso e cemento.

---

<sup>356</sup> Entrambi appartenevano al circolo artistico di Sant Lluç e alla Lega spirituale della madre di Dio di Montserrat, ed avevano lavorato insieme ad altri progetti architettonici.

### 7. 3. LA CHIESA PARROCCHIALE DI SANT FRANCESC DI SALESES (BARCELLONA), 1882-1885.

La chiesa fa parte di un complesso religioso conventuale, e venne progettata dall'architetto Juan Martorell Montell (1833-1906).<sup>357</sup> In questo lavoro Martorell ebbe come aiutante Gaudí.

Nelle componenti eclettiche della chiesa non mancano riferimenti a elementi medievali locali, ad esempio *mudéjares*, o parti che si ispirano ad alcune strutture in mattone del sud francese, di derivazione gotica. La componente artigianale ha grande risalto nell'edificio, che presenta notevoli quantità di mattoni e pietre rivestite in ceramica e altri elementi decorativi che creano forti contrasti cromatici.

La pianta della chiesa è a croce latina, ad una navata. Vi sono tre cappelle per ogni lato, dedicate a diversi santi. Il transetto ha la stessa ampiezza della navata e la stessa profondità delle cappelle, ed è coperto da un ciborio di pianta quadrata; l'abside è di forma ottagonale. Il pavimento della chiesa è in parte formato da pezzi di mosaico, realizzato da Luigi Pellarin, come testimonia la "firma" apposta nel vestibolo della chiesa assieme all'anno di realizzazione («1884»): queste indicazioni, curiosamente, risultano scritte in italiano. Solo il nome della città è scritto in spagnolo: forse Pellarin ha voluto accennare alla sua personale provenienza.

Il mosaico pavimentale della chiesa di Sant Francesc di Saleses (Tavv. 214-215-216) venne fortemente danneggiato, come l'intero complesso religioso, durante la tragica settimana del giugno 1909. Altro fattore determinante nella rovina del pavimento musivo fu nell'incendio sviluppatosi nel luglio 1936. Solo tra il 1943 ed il 1960 furono compiute opere di restauro della chiesa, con anche la ricostruzione di parte del

---

<sup>357</sup> Martorell fu fra i più colti e sensibili architetti della sua generazione, molto attento alle correnti estetiche internazionali. Il suo stile neogotico risentiva delle teorie di Viollet-le-Duc e di altri teorici come Pugin, Ruskin, come pure dello stile neogotico in generale; si cimentava nella realizzazione di piccoli dettagli decorativi, ispirati agli stili più diversi.



mosaico e dell'altare maggiore. Nel 1991 vennero realizzati altri interventi di restauro al mosaico, che gli hanno restituito la policromia primitiva.

Il mosaico è di tipo *opus tessellatum*, in marmo bianco e nero a sfondo misto, con prevalenza di tonalità gialle, bianche e rosse. Le parti decorate sono costituite dai colori bianco e nero, composte da una grande fascia centrale, da due fasce laterali e, alle estremità lungo il perimetro della chiesa, da altri medaglioni. Lungo l'asse verticale della navata si sviluppa una fascia musiva decorata, costituita da un susseguirsi di motivi floreali interrotti da tre medaglioni più piccoli e un medaglione più grande. Quest'ultimo contiene, all'interno di una forma quadrilobata, un fonte battesimale con due cervi ai lati in atto di dissetarsi. Questa rappresentazione è molto elegante, i cervi sembrano muoversi con notevole grazia, quasi in atto di danzare, entrambi alzando la zampa destra e poggiandola sullo zoccolo del fonte. Dal fonte sgorga, a forma di pioggia, uno zampillo di acqua. L'eleganza dei cervi può richiamare alcune figure di manoscritti cortesi del XIV secolo.

Nei cerchi più piccoli vengono rappresentate coppie di uccelli iscritte in cerchi, uno più piccolo e uno più grande, nel cui intermezzo si sviluppano *pattern* geometrici. In un caso pare trattarsi di una coppia di colombe, portatrici di pace, in atto di spiccare il volo, poggiate su una decorazione vegetale che li circonda, mentre al centro si inserisce un motivo a forma di spiga di grano. Anche l'altra coppia di uccelli pare trattarsi di colombe, poggiate su dei rami (probabilmente di vite, data la conformazione delle foglie). I due animali sono rappresentati nell'atto di cibarsi dei frutti pendenti dalle estremità dei rami. In altri spazi, sia rotondi che rettangolari, vengono rappresentati esclusivamente motivi vegetali, bidimensionali, come foglie di acanto, palmette e fiori di loto.

#### 7. 4. GAUDÌ DECORATORE.

Senza dubbio Gaudí (1852-1926) fu tra i primi e i massimi sostenitori dell'integrazione totale delle arti, della politica di riabilitazione delle arti applicate e della supremazia del lavoro artigianale come mezzo di contrasto alla crescente produzione industriale. Rifacendosi al modello delle botteghe medievali, Gaudí dirigeva personalmente le opere artigianali applicate alla sua architettura, mostrandosi molto scrupoloso e vigilando la qualità del lavoro.

I progetti di Gaudí, così come le sue realizzazioni, sono autentiche opere di artigianato, e i materiali volti a ricoprire e decorare le opere architettoniche rivestono la massima importanza.<sup>358</sup> I materiali che generalmente egli utilizza sono la pietra, la ceramica, il ferro, il cristallo, il legno, e rivestimenti musivi di differenti tipologie. Una ragione per la quale Gaudí venne tanto attratto dalla ceramica e dal mosaico può essere ravvisata nella sua tendenza a realizzare una architettura naturalistica, in cui la policromia e le superfici curve nello spazio costituivano gli elementi peculiari: certamente l'impiego del mosaico e della ceramica forniva gli effetti da lui desiderati.<sup>359</sup>

A proposito della policromia, Gaudí ne attribuiva grande importanza sin da quando era studente; e in un suo promemoria del tempo manifesta il proposito di condurre seri studi sull'ornamentazione, affermando: «la decorazione è stata e sarà policroma». Tale programma poggiava sull'esempio offerto dalla natura: «Hemos de policromar total o parcialmente el elemento arquitectónico...»; «El sol es el gran pintor de las tierras mediterraneas». <sup>360</sup>

Ma Gaudí andava oltre la semplice ricerca dei colori che esistono in natura, si interessava soprattutto alla percezione del colore

---

<sup>358</sup> AA.VV. *Gaudí. Case, giardini e parchi*, a cura di Maria Antonietta Crippa. Milano: Jacka Book, 2001.

<sup>359</sup> Crippa M. A. Bassegoda i Nonell J., *Gaudí, el ombre y la obra*. Barcellona: Lunwerg, 1999; cfr. anche AA.VV. *Antoni Gaudí*. Catalogo della mostra presso il Centre Cultural de la Caixa de Pensions, dicembre 1984-gennaio 1985. Barcellona: 1984. p. 143.

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 45.

attraverso l'occhio umano: la sua conoscenza al riguardo proveniva principalmente dallo studio della teoria dei colori di Goethe. Gaudí era molto attratto, ad esempio, dagli effetti di rifrazione della luce che manifestano le superfici vetrate o liquide, e dalla brillantezza che proviene dalla rifrazione della luce, come nelle pietre preziose. Un suo desiderio ricorrente era di riuscire a incorporare questi effetti di preziosità e luminosità nell'architettura, e ciò poteva essere realizzato con l'impiego di opere musive e in ceramica.

È importante constatare quanto in Gaudí si mescolino gli usi della ceramica e del mosaico, creando nuove tipologie musive come il famoso *trencadís*, in cui si utilizzano pezzi di ceramica che formano una composizione musiva.<sup>361</sup> Si tratta di una tecnica esclusiva catalana: la parola *trencadís*, deriva dal verbo catalano “trençar” che significa rompere.<sup>362</sup> Gaudí utilizzò spesso questa tipologia musiva per ricoprire superfici curve, o bombate, nelle quali non si potevano fissare le piastrelle di ceramica intere che normalmente misuravano 15 cm di lunghezza per 15 cm di larghezza. Al contrario, le piastrelle di ceramica rotte offrivano la possibilità di formare nuove ed originali composizioni.<sup>363</sup> Una delle opere più conosciute in cui Gaudí applicò la tecnica musiva *trencadís* fu all'interno del complesso urbanistico di Park Güell, iniziato nel 1900; per tale opera l'architetto progettò grandi giardini assieme ad alcune case sparse al loro interno.<sup>364</sup> Uno dei rivestimenti musivi *trencadís* più importanti di questo complesso riguardarono la panchina perimetrale in pietra iniziata nel 1909, per la quale ebbe come collaboratore l'architetto Josep Maria Juliol i Gilbert (1879-1949).<sup>365</sup> Nella panchina di Parco Güell, Gaudí realizzò un

---

<sup>361</sup> Martinell, C. *Gaudí, su vida, su teoría, su obra*. Barcellona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Culturas, 1967.

<sup>362</sup> Crippa M. A. Bassegoda i Nonell J., Gaudí. Case, giardini e parchi, op. cit.

<sup>363</sup> Gueilburt, L. 'La cerámica como elemento fundamental de la arquitectura gaudiniana'. In *La ceramica en la obra di Gaudí*. Barcellona: Col-legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona. Barcellona: 2002.

<sup>364</sup> Duran i Albareda, Montserrat. “La cerámica del banco del Park Güell (1909-1914)” in *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2006. pp. 81-98.

<sup>365</sup> Flores C. *Gaudí, Juliol y el modernismo catalán*. Madrid: Aguilar, 1982, p. 128.

disegno innovatore sia per la sua forma serpentina, sia per il suo vivace e multicolore rivestimento ceramico costituito da diversi frammenti di piastrelle di tipo monocromo, floreale o geometrico, provenienti soprattutto dalla fabbrica Pujol y Bausis d'Espluges de Llobregat.<sup>366</sup>

I frammenti di piastrelle in ceramica collocati sulla panchina di Parco Güell, determinarono un tipo di collage che si adattava agli andamenti curvilinei di tale struttura determinando un linguaggio astratto a se stante, pieno di implicazioni simboliche che mettevano in evidenza le allusioni religiose date al parco e la genialità creativa del suo autore (Tav. 217).<sup>367</sup>

La tradizione di rivestimento e decorazione in piastrelle di maiolica, in Spagna, ha origini antiche ed era diffusa sin dai tempi dei laboratori musulmani di Málaga e Granada (VIII secolo), dei forni di Valencia e di Castellón in piena età medievale. In Catalogna, nei secoli XIV e XV, i ceramisti erano famosi a livello internazionale, e soprattutto richiesti dai costruttori di Genova e Venezia. Gaudí si ricollega consapevolmente a questa secolare tradizione e sviluppa una forte predilezione per l'uso di piastrelle di maiolica, che inserì con grande frequenza nelle sue opere soprattutto nella forma di *trencadís*. Il Parco Güell costituisce forse il massimo esempio di questa applicazione: nella decorazione a *trencadís* del Parco, Gaudí utilizzò anche i piatti rotti, gentilmente donati dai suoi amici, che vennero applicati come in un collage nella realizzazione del lungo sedile serpentinato ubicato al centro del parco, di chiara linea Art Nouveau.<sup>368</sup>

Esattamente, la tecnica del *trencadís* consiste nel rompere le piastrelle intere, e nel limarle con cura per ottenere dei frammenti poligonali che vanno a comporre il mosaico. I frammenti si sistemano con il cemento a rapido assorbimento, su una superficie coperta con malta di calce. Le piastrelle di maiolica rotte dettero la possibilità di

---

<sup>366</sup> Garganté, J. "Sobre el banc del Parc Güell i els seus recobriments" in *Juliol, disenyador*. Catalogo della mostra organizzata dal Museu nacional d'Art de Catalunya (MNAC) e dalla Fundació la Caixa. Barcelona: 2002, p. 123.

<sup>367</sup> Kent C. "The Park Güell Bench" in *Context Sites* (19). New York: Lumen, 1987, p. 72.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

formare nuovi *patterns*, partendo da forme che in origine erano totalmente diverse.

Durante la sua attività di architetto e decoratore, Gaudí utilizzò tipologie differenti di mosaico, oltre a decorazioni ceramiche che si ispiravano ad un procedimento di composizione musiva; queste ci aiutano a comprendere meglio la fusione che in più occasioni si verificò tra l'arte della ceramica e l'arte musiva. Fra le diverse tipologie musive che Gaudí utilizzò vi è l'*opus tessellatum*, di cui costituiscono validi esempi il pavimento della chiesa di San Paciano, o quello della cripta della Sagrada Família.<sup>369</sup> Entrambi furono realizzati, su disegno dell'architetto, da diversi mosaicisti, e forse, come vedremo, in quello della Sagrada Família, compiuto nel 1890, è possibile che vi sia stata anche la mano di Mario Maragliano, probabilmente all'inizio della sua carriera. **370**

Purtroppo, per quanto riguarda l'attribuzione dei diversi mosaici, le documentazioni sono quasi inesistenti, e gli studiosi non sono concordi nel ravvisare il contributo dei vari artisti. Molti mosaici vengono soprattutto dichiarati opere di Maragliano, ma è davvero poco probabile che alcuni di essi siano stati realizzati dal mosaicista, in quanto databili ad anni anteriori il presumibile trasferimento di Maragliano a Barcellona. Sembra invece molto plausibile che Maragliano abbia realizzato il mosaico della cripta della Sagrada Família, dato che in quel periodo, probabilmente, il giovane mosaicista collaborava già con i migliori architetti di Barcellona, tra cui forse lo stesso Gaudí.

Il mosaico della chiesa di Saleses è l'unico che si può attribuire con certezza a Pellarin, grazie all'indicazione nel vestibolo della chiesa; riguardo ad altre documentazioni circa il lavoro di questo mosaicista, è da considerare la menzione da me rintracciata nella documentazione inedita dell'Esposizione del 1888, riguardante mosaici da lui effettuati per il Padiglione Regio del parco Ciutadella.

---

<sup>369</sup> Bassegoda, Joan. *Arquitectura de símbol; L'estudi de Gaudí*. Barcellona: Junta Constructora de la Sagrada Família 1996, pp. 461-463.

<sup>370</sup> *El gran Gaudí*, a cura di Juan Bassegoda, op. cit., pp. 215-225.

Per quanto riguarda il *trencadís*, notevoli esempi si riscontrano nelle coperture del padiglione d'entrata della Finca Güell (1884-1888), nei diversi rivestimenti di Parco Güell (1900-1914), (Tavv. 217-218), nei comignoli del Palau Güell, (1910-1914), nello Scudo di Catalogna del Rosario monumentale della montagna di Montserrat (1900-1914). Con una tecnica simile al *trencadís* vengono uniti frammenti di marmo, dando luogo ad un'altra tipologia i cui esempi si trovano nelle uscite della scala del terrazzo di Casa Milà. Un altro tipo di rivestimento in cui Gaudí applica una tecnica di tipo musivo consiste in un *collage* di pezzi di vetro, e la facciata della casa Batlló ne costituisce uno splendido esempio.<sup>371</sup> Questa facciata è completamente rivestita di pezzi di vetro di colori diversi, messi assieme a circonferenze di ceramica vetrificata e dipinta, il tutto applicato con malta di calce. In altri casi, Gaudí utilizza forme di decorazione ceramica composta secondo una tecnica di derivazione musiva, come una specie di mosaico realizzato con piastrelle intere: un esempio potrebbe essere l'esterno della *Casa Vicens*.

Altri modi di utilizzare la ceramica, consiste in pezzi ceramici vetrificati, utilizzati come elementi costruttivi: alcuni esempi si trovano nelle nervature delle volte del Pau Episcopal d'Astorga, in provincia di León (1884-1887), o nelle tegole poste a spina di pesce del tetto di Casa Batlló.

Tutti questi esempi aiutano a comprendere meglio l'importanza della decorazione musiva come mezzo di espressione nell'arte di Gaudí, il quale ha avuto un ruolo determinante nella diffusione del mosaico. Proprio il mosaico diverrà, in piena epoca modernista, uno dei mezzi di rivestimento più usati nell'edilizia civile e religiosa, ed ancora oggi il *trencadís* non ha esaurito la sua vitalità.

---

<sup>371</sup> Bassegoda, Joan. *Arquitectura de símbol; L'estudi de Gaudí*, op. cit., p. 462.

## 7. 5. I MOSAICI DEL MONASTERO DI MONTSERRAT.

Il monastero di Montserrat fu distrutto e riedificato a partire della prima metà dell'Ottocento. Contiene diversi mosaici, la maggior parte dei quali sono di epoca posteriore a quella modernista. Sono invece anteriori all'epoca modernista i mosaici della cappella del Cambril Vell, inaugurato nel 1887; e di epoca modernista i mosaici che si trovano lungo il cammino che conduce alla Grotta Santa, sempre sulla montagna di Montserrat, che fanno parte di un complesso monumentale corrispondente ai Misteri del Rosario.<sup>372</sup>

Antoni Gaudí, lavorò in entrambi i luoghi, e la cappella del Cambril Vell costituisce, come abbiamo già accennato, uno dei primi lavori dell'architetto dopo il suo apprendistato alla Escuela di Arquitectura.

La montagna di Montserrat è un luogo sacro di devozione millenaria all'immagine della Madonna, sede di culto cristiano e di un monastero benedettino fin dal XI secolo. Risale infatti al 1025 il modesto cenobio eretto secondo la regola di San Benedetto, i vari rifacimenti sono invece dovuti alla fama acquistata dall'eremo di Santa Maria. Già nel secolo XII l'antica cappella non fu più sufficiente, e divenne necessario costruirne un'altra, di stile romanico. Dal XIII secolo il santuario di Montserrat iniziò ad acquistare sempre maggiore importanza sino a divenire il più prestigioso della Catalogna ed uno dei più noti della cristianità: comprensibilmente, le limitate dimensioni della chiesa romanica non erano più adeguate a contenere l'afflusso di fedeli e pellegrini, e sotto l'abate Bartolomeo Garriga, furono iniziati i lavori per la costruzione di un nuovo tempio, terminato nel 1562.

Nel 1811-1812 l'esercito napoleonico incendiò il monastero, distruggendo anche le costruzioni annesse; il santuario fu ridotto in

---

<sup>372</sup> Sulla storia del monastero di Montserrat, si veda crf. Laplana, Josep de C. *Montserrat mil anys d'Art i Historia*. Barcellona: Angle Editorial, 2001; Laplana, Josep de C. "Les arts plàstiques i la coronació. Centenari del Patronatge de la Mare de Deu de Montserrat" in *Serra D'Or*, n°259. [S.n.], 1981, pp. 237-245; Albareda, A.M. *Historia de Montserrat*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974; Bassegoda i Nonell, Joan. *El gran Gaudí*. Sabadell: Editorial AUSA, 1989; Muntadas M. *Montserrat, su pasado, su presente y su porvenir*. Manresa: Roca, 1871;

rovina e dell'antico monastero non rimase altro che un cumulo di macerie. Solo l'effigie della Madonna rimase intatta, poiché venne nascosta nel cuore della montagna.<sup>373</sup> Nel corso del XIX secolo si iniziò una lenta attività di ricostruzione, che ebbe effettivamente luogo a partire dal 1844, quando i monaci poterono tornare al monastero (erano stati costretti ad abbandonarlo in seguito alla legge di soppressione degli ordini religiosi e al decreto sulla mano morta del 1835).

Dopo il 1858, sotto l'amministrazione dell'abate Miquel Muntades, il monastero riacquistò piena autonomia, in quanto non dipendeva più dalla congregazione di Valladolid, e aderì quindi alla congregazione italiana di Subiaco. A partire da questo periodo si intensificarono gli sforzi diretti alla riedificazione del santuario. L'opera di ricostruzione fu molto importante per il popolo catalano, perché era strettamente legata all'orgoglio passato e all'identificazione culturale della *Reinaxença*.<sup>374</sup> Il monastero fu riedificato con grande magnificenza, e vennero impiegate maestranze di talento sotto la guida dei maggiori architetti dell'epoca, a cominciare da Gaudí.

L'interno della chiesa riflette il drastico restauro effettuato nell'Ottocento, caratterizzato da una decorazione di tipo eclettico; la facciata originale fu sostituita nel 1901 da quella attuale, opera di Francesc P. Villar, con sculture dei fratelli Venanci e Agàpit Vallmitjana. La navata centrale è scandita da archi gotici molto arrotondati: il complesso in generale va situato in un contesto di transizione dallo stile gotico a quello rinascimentale. Lungo la navata centrale vi sono splendidi lavori di oreficeria, e sui contrafforti centrali sono situate grandi statue di profeti, eseguite dallo scultore modernista Josep Llimona. Si distingue anche il presbiterio, le cui pareti sono decorate dai dipinti di Juan Llimona, Baixeres, Graner e Riquer, costituendo un insieme unico di pittura modernista catalana di

---

<sup>373</sup> La Madonna di Montserrat è una scultura lignea che tiene tra le braccia il bambino Gesù. Risalente alla fine del XII secolo o all'inizio del successivo, è molto popolare ancora oggi, chiamata anche "moreneta" per il colore scuro dei volti e delle mani dovuto ad un processo di ossidazione della vernice.

<sup>374</sup> Per *Reinaxença* si intende il risorgimento culturale, letterario, artistico, e politico della Catalogna, e la sua autodeterminazione e autonomia.



carattere religioso. Sull'altare vi è un Cristo d'avorio attribuito al Ghiberti. Per accedere alla cappella del Cambril Vell, dove lavorò Gaudí, si passa per una scala di marmo circondata da mosaici di pregio, disegnati da un monaco di Montserrat, Beruet Martínez, in epoca posteriore a quella modernista.

Anche la piccola sala del trono dove è situata la popolarissima statua lignea di colore scuro, raffigurante la Madonna con il bambino Gesù, contiene mosaici dorati, sempre di epoca recente, raffiguranti le vicende nella quali la Madonna di Montserrat venne dichiarata patrona della Catalogna ed altre scene mariane.<sup>375</sup> Dalla parte posteriore della saletta si accede alla cappella circolare del Cambrils Vell, costruita tra il 1876 ed il 1884 dall'architetto Villar Carmona, in stile proto-modernista, dove prevalgono elementi gotici e romanici: qui Gaudí svolse un ruolo importante nella direzione dei lavori. I mosaici presenti in questa cappella sono dovuti probabilmente all'iniziativa del giovane Gaudí.<sup>376</sup>

La cappella fu realizzata con grande magnificenza, sull'onda del rinnovato culto popolare per la Vergine.<sup>377</sup> L'architetto Villar Carmona dispose la cappella a pianta circolare, e caratterizzò la struttura in uno stile eclettico. Gaudí sostituì in seguito l'architetto Villar e curò in special modo l'aspetto decorativo. L'aspetto pittorico viene posto in risalto nelle decorazioni della cappella: la volta è decorata con affreschi di Joan Llimona raffiguranti i pellegrini di Montserrat accolti dalla Madonna; per il resto il tema iconografico della cappella è incentrato sul trionfo della Vergine, sviluppato anche nella decorazione delle cinque vetrate che forniscono luce alla cappella.

La cappella del monastero, presenta una decorazione musiva sia di tipo pavimentale che parietale.<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> "Guia historico-descriptiva del Peregrino en Montserrat" in *Revista Montserratina*. Barcellona: Alabart, [s.n.], 1909.

<sup>376</sup> "Cronología de la obra de Gaudí" in *El propagador de la devoción a San José*. Barcellona: Giugno 1927, p. 231.

<sup>377</sup> Verrié, F. P. "Los monumentos cardinales de España", in *Montserrat*, vol. IX. Madrid, [s.d.], pp. 92-95 segg.

<sup>378</sup> Martinell, C. "El Camarín de la Virgen de Montserrat y sus autores" in *La Vanguardia Española*. Barcellona: 26 aprile 1966, p. 53.

Il pavimento (Tavv. 219-220) è costituito da un mosaico che ricopre tutta la superficie. La composizione decorativa segue la struttura perimetrale, che è circolare, e si sviluppa per tutta l'ampiezza in una larga fascia delimitata da tre strisce nere che ne costituiscono i bordi; fra due di queste strisce si inserisce una striscia di mosaico di colore rosso. All'interno della fascia più larga compaiono otto medaglioni, delimitati a loro volta da due strisce di colore nero, al cui interno si collocano decorazioni di forma conica, rispettivamente di colore giallo ocra e azzurro. Al centro di ogni medaglione è rappresentato un drago grigio con fauci affilate e denti bianchi, da cui fuoriesce la lingua rossa (la cui forma sembra essere influenzata da certe immagini di tipo araldico, molto stilizzate e simboliche). La striscia larga di colore bianco contiene piccole decorazioni di forma geometrica poligonale.

Il centro del pavimento è decorato con lo scudo di Montserrat, con la rappresentazione della montagna di cui si distinguono le originalissime ed aspre rocce del monastero, che occupano metà della scena decorativa. L'altra metà dello scudo è delimitata da una fascia che isola delle sigle collegate al culto mariano del santuario (ad esempio le lettere "V.R.S.N.S.M.V" che appaiono sul lato sinistro della fascia). All'interno della fascia è rappresentata una croce, la quale riporta altre lettere il cui significato non sono riuscite ad identificare con precisione. Sopra lo scudo appare una corona, decorata da motivi che probabilmente alludono a pietre preziose come rubini e diamanti. Lo scudo è circoscritto all'interno di una fascia circolare al cui interno si situa una decorazione geometrica a zig-zag, mentre all'esterno si sviluppano motivi vegetali e geometrici di colore nero.

Sulla parete di fronte all'altare, situato all'interno di un arco, è collocato un mosaico che rappresenta l'Incoronazione di Maria (Tav. 221). La Madonna è rappresentata al centro, assisa in trono, in atto di ricevere la corona da Gesù seduto al suo fianco. Il trono è caratterizzato da un fondo dorato, sul quale si sovrappongono motivi geometrici costituiti da bande orizzontali e verticali e piccoli fiori stilizzati, di colore

rosso, blu e giallo. Due angeli appaiono ai lati del trono, caratterizzati da grandi ali dai vivaci colori, in atto di riverenza alla Vergine, mentre ai piedi del trono appaiono figure di piante stilizzate. Dietro il trono è raffigurato un elemento di colore marrone che assomiglia ad una roccia, motivo che, unito agli altri dettagli, potrebbe alludere allo sfondo paesaggistico della montagna monserratina.

Ai lati del mosaico centrale, sulle pareti laterali, sono collocati due mosaici, incorniciati da elementi decorativi architettonici costituiti da archi; all'interno dei mosaici sono raffigurate due figure angeliche. Un angelo è rappresentato nell'atto di accendere un cero; presenta una aureola celeste contornata di bianco e di rosso. Le sue vesti, come le sue ali, sono presentate in vivaci colori che si stagliano sul fondo dorato. Dietro l'angelo è collocato un altare bianco, ai cui piedi si scorge un basamento decorato con fiori stilizzati di colore giallo, rosso blu e verde. Sopra la testa dell'angelo appare la scritta in latino «ASCENDIT FUMUS INCENSORUM DE ORATIONIBUS SANCTORUM DE MANU ANGELI CORAM DEO». L'altro angelo, anch'esso su sfondo dorato, presenta una tunica policroma. Nella mano sinistra si distingue un'ostia consacrata, mentre la mano destra regge un calice alludente al sangue di Cristo. Anche qui appare un altare dietro la figura dell'angelo, uguale a quello che si trova nel mosaico sull'altro lato.

Gaudí ebbe un ruolo fondamentale a Montserrat anche nella realizzazione del gruppo artistico del Mistero del Rosario Monumentale, sul sentiero che conduce alla Santa Grotta, luogo in cui, secondo la leggenda, fu rinvenuta l'immagine della Vergine.<sup>379</sup> In questo luogo, dal principio del XVI secolo, fu eretta una cappella di ridotte proporzioni, che nel secolo XVII venne completamente rinnovata. Sulla parte finale del sentiero che conduce alla Grotta Santa è situato il complesso monumentale del Rosario, iniziato a partire del 1896 e terminato nel

---

<sup>379</sup> Casanova, R. "Gaudí els seus col·laboradors: artistes i industrials a l'entorn del 1900" in AA.VV. *Gaudí 2002 Miscel·lània*. Barcellona: Editorial Planeta, S.A. 2002, p.262; sulla Santa Grotta si veda anche cfr. Galobart i Soler, J. "La santa cova de Montserrat. Desls orígens fins a la desamortizació de l'any 1835.Desde la reabertura del santuari, l'any 1844, als nostres dies" in *Montserrat, Bulletí del Santuari* , n°40, 1994, pp. 24-43,(43) 1995, pp. 47-63.

1816. In questa serie monumentale lavorarono, oltre a Gaudí, architetti ed artisti come Carmona, Bassegoda, Cadafalch, Sagnier; tra gli scultori si distinsero i fratelli Vallmitjana, Llimona, Reynes Arnau, tra i mosaicisti Mario Maragliano.<sup>380</sup>

Gaudí nel 1900 venne incaricato del progetto del primo Mistero, la Resurrezione, e nel 1903 iniziò le opere di costruzione di una grotta all'interno della montagna scavando nella pietra viva, con riferimento al sepolcro di Giuseppe di Arimatea di cui riferiscono i Vangeli.<sup>381</sup> Dentro la grotta venne posto il gruppo scultoreo ed il sepolcro vuoto. Gaudí si ritirò dalla direzione dei lavori nel 1907 e fu continuata da Martorell. Il monumento, quale ci appare attualmente, non è se non una parte del progetto globale concepito da Gaudí, e lui stesso ne fornì spiegazione in una lettera indirizzata a J. Bergos. Nell'epistola si parla anche di un mosaico da applicare alla roccia sopra la grotta: questo mosaico, poi realizzato con la tecnica del *trencadís*, rappresenta lo scudo di Catalogna, in cui compaiono quattro strisce rosse su fondo giallo. Lo scudo è delimitato da un bordo di colore verde smeraldo. Sopra lo scudo si nota un motivo decorativo che rappresenta una corona, probabile allusione all'autonomia della Catalogna. Lo scudo è accompagnato da motivi decorativi blu a forma di volute, che lo circoscrivono; il tutto costituisce una forma geometrica racchiudibile in un rettangolo. Lo scudo rappresenta il simbolo dell'identità e dell'autonomia catalana, e la sua immagine è legata ad una leggenda storica di origine medievale, in cui Guifré el Pilós, uno dei conti di Barcellona che lottavano per l'indipendenza del territorio catalano, cadde ferito mortalmente durante una battaglia per la difesa del suo territorio: un suo servitore, accorgendosi della morte imminente del suo padrone, si avvicinò e prese la mano dell'agonizzante mettendola nella ferita, poi con la mano sporca di sangue determinò un'impronta sullo scudo, costituito di quattro strisce rosse su fondo giallo.

---

<sup>380</sup> Miquel i Badia, F. "El rosario Monumental de Montserrat" in *Diario de Barcelona*. Barcellona: 22 giugno 1898, pp. 7-375-377.

<sup>381</sup> Galobart i Soler, J. "El Rosari Monumental del camí de la Santa Cova de Montserrat" in *Bulletí del Santuari* n°47, 1997, pp. 38-53; n°49, pp. 29-43; n°50, 1998, pp. 27-38.

Quasi alla fine del cammino che conduce alla Grotta Santa è ubicato un mosaico facente parte del progetto del Rosario Monumentale denominato come Terzo Mistero di Gloria.<sup>382</sup> e consiste nella rappresentazione della discesa dello Spirito Santo. Il progetto architettonico fu realizzato dall'architetto J.M. Martorell, fu inaugurato il primo giugno del 1904 ed il mosaico viene attribuito a Mario Maragliano (Tavv. 222-223).

Il mosaico è racchiuso in una cornice architettonica monumentale, in pietra, opera dello scultore J. M. Barnadas caratterizzata da un arco a tutto sesto con sette teste di cherubini. Sopra l'arco vi è una doppia gradinata che culmina in un candelabro a sette braccia con allegata l'iscrizione «Sacrosantum septenarium», alludente ai doni dello Spirito santo. Il mosaico rappresenta la discesa dello Spirito in forma di colomba, circondata da strisce di fuoco. Al centro della composizione appare la Madonna, seduta in trono e circondata dalle figure dei dodici apostoli, tutti inginocchiati in atto di devozione e allo stesso tempo stupiti e abbagliati dalla presenza dello Spirito, come dimostra la maggior parte dei loro sguardi, rivolti verso la luce divina.

Lo stile delle figure credo sia da situare all'interno della corrente pre-raffaellita, evidente ad esempio nei contorni neri delle immagini, o nella rappresentazione simbolica dello Spirito. Le figure presentano una certa gravità e grandezza di proporzioni, come quella della Madonna: essa può essere messa a confronto con le immagini dei mosaici dell'ospedale di Santa Creu e Sant Pau, realizzati con certezza da Maragliano (confronto che svilupperò in seguito). Il mosaico reca ai suoi piedi e sulla lapide una iscrizione latina di dedicazione alla Vergine e la data di esecuzione, 1903. Ad entrambi i lati del mosaico due robuste colonne recano il nome delle otto diocesi catalane. Al di sotto del mosaico, una iscrizione in latino reca le parole: *beatissimae virginis*

---

<sup>382</sup> Bassegoda, Joan. *El Gran Gaudí*, op. cit. p. 430.

*deiparae provinciae ecclesiasticae tarraconensis patronae praesules  
clerusque hoc monumentum anno domini MCMIII, D.O.C.*<sup>383</sup>

## 7. 6. IL MOSAICO DELLA CRIPTA DELLA SAGRADA FAMILIA.

Il tempio della Sagrada Familia è uno dei primi e principali edifici religiosi ad essere decorato anche con mosaici, effettuati in diversi periodi: la costruzione della cattedrale abbraccia quasi tutta la vita lavorativa di Gaudí, sino alla sua morte, coprendo un periodo che va dal proto-Modernismo al tardo Modernismo.<sup>384</sup> Tutt'oggi i lavori non sono completati, e si continuano a realizzare mosaici secondo il progetto originale di Gaudí, rispecchiando la tipologia e l'iconografia da lui scelta. Nel presente lavoro mi occuperò del primo mosaico realizzato per la Sagrada Familia, appartenente alla tipologia di *opus tessellatum* in marmo, risalente al 1885 circa e ubicato nella cripta della cattedrale: quest'ultima costituisce l'unica parte conclusa del tempio.<sup>385</sup>

Tutta la struttura della facciata è di pietra arenaria, e l'idea di Gaudí era di rendere la struttura architettonica totalmente policroma.<sup>386</sup> Il progetto restò incompiuto, ma Gaudí riuscì a rivestire le estremità delle quattro torri di mosaico vitreo di Murano, scelto per la sua grande resistenza: l'architetto aveva infatti considerato la quasi impossibilità di un eventuale restauro<sup>387</sup>. La costruzione della Sagrada

---

<sup>383</sup> Per tale opera si veda cfr; Galobart i Soler, J., "El Rosari Monumental del Camí de la Santa Cova de Montserrat" in *Montserrat. Bulletí del Santuari*, n° 50, 1997, pp. 34-35; "Montserrat, la Montaña y el Santuario" in *Boletín de la sociedad de Atracción de Forasteros*, anno VI: n° XXIV, quarto trimestre. Barcelona: 1915, p. 44.

<sup>384</sup> Per una bibliografia specifica sulla Sagrada Familia si veda anche cfr. Bassegoda Nonell, Joan. *Gaudí, la arquitectura del espíritu*. Barcellona: Editorial Salvat, 2001; Puig i Boada, I. *El temple de la Sagrada Familia*. Barcellona: Edicions de Nou Art Thor, 1982; Cirlot, J.E. *Gaudí, una introducción a su arquitectura*. Spagna: Editorial Triangle Postal, 2001; Bonet i Armengol, J. *Temple de la Sagrada Familia*. Barcellona: Editorial Escudo de Oro, 1997.

<sup>385</sup> cfr. "Inauguración de la cappilla de San José en la cripta del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia" in *El propagador de la Devoción a San José* (anno XIX), marzo 1885, p. 124, aprile 1885, p. 166.

<sup>386</sup> *El gran Gaudí*, a cura di Juan Bassegoda, op. cit., pp. 215-225;

<sup>387</sup> L'arte del vetro di Murano, all'epoca della realizzazione del mosaico nella cripta della Sagrada Familia, stava ritornando in auge a livello internazionale. La ripresa di un settore artistico di così lunga e nota tradizione della laguna veneta fu dovuta, come

Famiglia venne iniziata nel 1882 dall'architetto Francisco Villar Lozano (1828-1901) secondo un progetto totalmente neogotico, consistente in una chiesa di tre navate. Presto Lozano dette le dimissioni, e a partire del 28 marzo 1884 l'incarico fu passato al giovane Gaudí, che vi dedicò buona parte della sua vita lavorandoci per oltre quarant'anni, fino alla morte (1926).

Secondo il progetto di Gaudí, il tempio doveva essere un edificio di pianta basilicale a cinque navate, a croce latina. La cripta contiene un mosaico che ricopre tutto il pavimento. Secondo alcuni studiosi il mosaico è stato realizzato da Maragliano, ma non è che una delle tante ipotesi avanzate (a Maragliano, come abbiamo visto, sono stati via attribuiti numerosissimi mosaici; lo stesso è avvenuto per Lluís Bru, al quale sono stati attribuiti i mosaici dell'Ospedale di Sant Pau: Bru è stato ritenuto responsabile dell'introduzione del mosaico in epoca modernista). Pur nell'incertezza attributiva, è possibile che il mosaico che ricopre la cripta della Sagrada Família possa essere stato realizzato da Maragliano, il quale, nel giro di pochi anni, riuscì a collaborare con i più grandi architetti dell'epoca.

La Sagrada Família, pur rappresentando il simbolo stesso del Modernismo catalano, è stata iniziata in epoca precedente, e costituisce una ulteriore testimonianza di come i mosaici furono applicati inizialmente nei centri religiosi, in funzione di rivestimento decorativo, già in epoca proto-modernista.

Il mosaico della cripta (Tavv. 224-225-226) ne ricopre quasi tutto il pavimento ed è del tipo *opus tessellatum*, con tessere di marmo. Sullo sfondo prevalgono tonalità bianche, marroni e gialle. Lungo il perimetro circolare della cripta, in corrispondenza delle colonne, il mosaico presenta decorazioni in forma di rami di vite ed uccelli in volo, in atto di cogliere con il becco i grappoli di uva che pendono dai rami. La vite è ottenuta con tessere di marmo dalle tonalità calde, quali rosso, arancione, marrone, ed aggiunte di grigio, azzurro e nero; gli uccelli sono caratterizzati da tonalità arancione su fondo bianco.

---

accadde anche con l'Arte Musiva, all'intervento imprenditoriale e culturale di Antonio Salviati.

Le cappelle laterali sono coperte solo parzialmente da fregi di mosaico, a tema floreale, di marmo bianco e nero. Al centro di questo fregio, cinque fiori color rosa tenue sono avvolti da racemi di forma semplice.

#### 7.7. CASA VICENS (1883-1885).

Casa Vicens fu edificata su progetto di Gaudí e costituisce la prima opera architettonica di una nuova tendenza di gusto, l'inizio di un rinnovamento formale che porterà all'affermazione del movimento modernista catalano e l'adesione della architettura catalana alle nuove correnti culturali europee. L'edificio costituisce il primo edificio civile decorato con un mosaico pavimentale di tipo *opus tessellatum*: in effetti esso segna l'inizio di una epoca, quella modernista, in cui la decorazione musiva sarà una delle caratteristiche più ricorrenti dell'urbanesimo civile.<sup>388</sup>

Casa Vicens costituisce un ottimo esempio del nuovo interesse rivolto alle arti applicate e alla riabilitazione dell'artigianato. Gaudí effettua in questa opera una grande combinazione decorativa, dove risalta anzitutto la pietra oca, il mattone di terra cotta e la ceramica di tradizione araba. Gaudí doveva aver presente l'insegnamento di Ruskin, il quale nel 1853 aveva affermato che "l'ornamento è all'origine dell'architettura".<sup>389</sup> Anche l'interno della casa riflette la grande predilezione per l'ornamento. La sala da pranzo è situata al centro della casa e il suo pavimento è rivestito di mosaico in marmo bianco. Anche in questo caso non si conosce il mosaicista che lo ha realizzato: l'esecutore potrebbe essere uno dei mosaicisti che avevano già lavorato con Gaudí o con i suoi colleghi architetti, forse in uno degli edifici religiosi di cui ho parlato.

L'interno della casa Vicens (Tav. 227) rappresenta, ancor più che l'esterno, il trionfo dell'ornamento: si respira così un'atmosfera orientale da *Mille e una notte*, chiaramente riscontrata nel soffitto a stalattiti di

---

<sup>388</sup> Güell, Xavier. *Gaudí*. Barcellona: Gili, pp. 22 segg.

<sup>389</sup> Vinca Masini, Lara. *Antoni Gaudí*. Firenze: 1969.



origine moresco. Forse la più semplice forma di decorazione è costituita dal mosaico pavimentale della sala da pranzo, di solo marmo bianco, eccetto forse qualche piccola decorazione di tipo geometrico.<sup>390</sup>

Elementi quali la bella cascata in mattoni con arco parabolico, distrutta in seguito, o il motivo a foglia di palma, svolto secondo una iperbole, presenti nel recinto di ferro battuto, saranno veri motivi anticipatori dell'Art Nouveau e del Modernismo catalano, così come sono presenti nella casa Vicens diversi motivi caratteristici della visione naturalistica di Gaudí. L'edificio venne in seguito ampliato e molto rimaneggiato dall'architetto Juan Battista de Serra Martínez, e oggi è piuttosto difficile rendersi conto della sua conformazione originaria.

---

<sup>390</sup> L'edificio è privato e non mi è stato possibile analizzare dal vivo il mosaico, per cui mi sono dovuta affidare alle sole immagini fotografiche, che, di qualità non ottimale, non offrono una panoramica completa dell'intero pavimento musivo.



## CAPITOLO 8

### IL MODERNISMO CATALANO E L'INTERESSE PER LE ARTI DECORATIVE



## 8. 1. MOSAICO E MOSAICISTI IN EPOCA MODERNISTA.

L'introduzione del mosaico in Catalogna e la sua conseguente affermazione è stata lenta, e la relativa documentazione abbastanza scarsa. Bisognerà attendere il pieno sviluppo dell'epoca modernista, con i suoi valori culturali, per la definitiva affermazione del mosaico e la sua applicazione alla architettura decorativa.<sup>391</sup>

Non è un caso che l'arte musiva si affermi proprio in questa fase storica, sociale e artistica della Catalogna. Tale fenomeno, infatti, è strettamente legato ai valori della nuova temperie culturale, che pone alla base della sua estetica anzitutto il ripristino di settori artistici dimenticati, quali appunto il mosaico. Il Modernismo catalano è di per sé un concetto ampio, che oltrepassa il campo dell'architettura e delle arti plastiche, e che va relazionato con i contenuti più generali della cultura dell'epoca.<sup>392</sup> C'è dunque uno stretto legame tra il movimento modernista e l'affermazione del sentimento nazionale catalano.<sup>393</sup> La volontà di recuperare i valori autenticamente catalani era dovuta a una serie di avvenimenti storici che avevano condotto ad un quasi totale annullamento della cultura locale, come ad esempio il consolidarsi della dinastia borbonica nel secondo decennio del Settecento, la quale cercò anzitutto di sopprimere le identità regionali. In epoca modernista il popolo catalano cercò di porre rimedio a questo stato di cose, in cui la stessa identità culturale rischiava di svanire. La rinascita iniziò già nella prima metà dell'Ottocento, in sintonia con movimenti analoghi diffusi un po' ovunque in Europa: così, anche in Catalogna ci furono lotte per il recupero della tradizione (*Renaixença*).<sup>394</sup>

Barcellona si configura in questo periodo come punto di incontro di varie culture ed influenze, e per la sua stessa posizione geografica riceveva con forza l'influenza francese; grande apertura si palesava

---

<sup>391</sup> Weston, Richard. *Materiales, forma y arquitectura*. Barcelona: Blume, 2003.

<sup>392</sup> Mireia, Freixa. *El Modernisme a Catalunya*. Barcellona: Barcanova 1991.

<sup>393</sup> Cirici Pellicer, Alexandre. "Les arts decoratives Modernistes", in *Destino* n.1673, 25 ottobre 1969.

<sup>394</sup> Il nome prendeva origine da una illustre rivista d'avanguardia fondata nel 1881.

inoltre per la cultura anglosassone, e manteneva anche relazioni con l'oriente e il nuovo mondo. Si può senz'altro dire che Barcellona fosse una delle città più dinamiche del suo tempo. Il Modernismo catalano ebbe l'ambizione di creare una cultura cosmopolita, aderendo al movimento Art Nouveau; d'altra parte il movimento tendeva ad affermare la propria identità autoctona, in cui la modernità si basa anzitutto sulle proprie radici culturali.<sup>395</sup>

Dagli anni '90 del XIX sino al 1905, quando si pongono le fondamenta teoriche del movimento culturale novecentista, operano alcuni architetti che hanno svolto un ruolo molto importante nel relazionare l'architettura con tutti gli altri settori artistici.<sup>396</sup> Essi stabilirono uno stabile rapporto di collaborazione e di scambio con le arti applicate, attraverso una ricerca di modelli di revisione degli stili storici. L'architetto Lluís Domènech Montaner si pose a capo di questo movimento, seguito immediatamente da Gaudí.<sup>397</sup>

Un altro aspetto del linguaggio modernista si relaziona più strettamente con l'Art Nouveau internazionale e con le esposizioni internazionali. Le critiche alla celebrazione dell'Esposizione Universale, l'esito dell'anarchismo in alcuni ambienti culturali e la sua repressione, l'espatrio di molti artisti che entrarono in contatto con le nuove idee che circolavano in Europa, tutto ciò contribuì a produrre il particolare dinamismo culturale catalano. Tutta l'evoluzione estetica che si manifesta in Europa e soprattutto a Parigi dal 1870 sino alla fine del XIX secolo, l'Impressionismo, il Simbolismo, il Decadentismo, il Pre-raffaellismo, l'inizio dell'Espressionismo, vengono assimilati dal movimento modernista catalano.

---

<sup>395</sup> Freixa, Mireia. *El Modernisme a Catalunya*, op. cit., pp. 13-18.

<sup>396</sup> Freixa, Mireia e Molet Joan, "Arquitectures per la vida pública i privada" in *Barcelona 1900* (a cura di Teresa Sala). Barcellona: Lunwerg Editores, 2007, pp. 75-107.

<sup>397</sup> Su questo architetto cfr. l'importante monografia di Rafols, Josep F. *Lo decorativo en la obra de Domènech y Montaner*. Barcellona: 1956.

La svolta stilistica in campo architettonico, come ho accennato, ha inizio nel periodo proto-modernista, che caratterizza gli anni dal 1876 al 1888.<sup>398</sup>

Durante questi anni due giovani architetti, Lluís Domènech Montaner (1848-1923) e Josep Vilaseca Casanovas (1848-1910), tentano di formulare un nuovo linguaggio estetico in grado di offrire una autentica alternativa architettonica senza rinunciare ad una identità eclettica. La divulgazione ideologica effettuata da Domènech Montaner è fondamentale nel dibattito artistico della Catalogna di fine secolo, come del resto è imprescindibile il suo contributo nel *revival* delle arti minori. Ulteriore caratteristica espressiva di Domènech Montaner è la componente simbolica e araldica, nel tentativo di creare un repertorio iconografico pieno di significati e rimandi alla storia della Catalogna, alle sue imprese militari e civili, alla letteratura e alla musica, specie evocando la gloria del passato medievale: un esempio è costituito dagli scudi decorativi in ceramica applicati al Cafè Restaurant del parco Ciutadella, dove venne celebrata l'Esposizione del 1888. Domènech sviluppò un confronto tra la Catalogna e Bisanzio, Venezia e l'oriente in generale.<sup>399</sup>

Non mancò in Domènech Montaner un estetismo di derivazione ruskiniana e morrisiana, in special modo nel campo del *revival* dei settori artigianali. L'architetto si rivelò, in tutto il corso della sua vita, un artista polivalente, disegnò diverse categorie di oggetti tra cui mosaici, e utilizzò vari tipi di ornamento per intensificare il simbolismo delle sue opere architettoniche. Le arti decorative furono dunque al centro della sua estetica, e con lui collaboreranno i migliori mosaicisti presenti sulla scena catalana. L'architetto Lluís Domènech Montaner e l'architetto Josep Villaseca rimasero sempre fedeli a un indirizzo estetico che prevedeva un'architettura di sintesi, la fiducia nelle qualità costruttive offerte dai nuovi materiali, la scelta di uno stile rigoroso e

---

<sup>398</sup> Freixa, Mireia. *El Modernisme a Catalunya*, op. cit., pp. 65-75.

<sup>399</sup> Sul Modernismo catalano e sui principi estetici di Domènech i Montaner si veda anche cfr. AA.VV. *Domènech i Montaner any 2000*. Barcellona: Col·legi Arquitectes Catalunya, 2000.

l'importanza dell'ornamentazione e della rinascita delle tecniche artigianali. L'influenza di questi architetti è visibile anche nelle prime opere di Gaudí, il quale studiò alla stessa Escuela de Arquitectura di Barcellona dove sia Domènech Montaner che Vilaseca insegnavano.

Il periodo del primo Modernismo, che copre gli anni dal 1888 al 1900, è dunque dominato dalla presenza di Domènech Montaner, che diventa il punto di riferimento degli altri architetti: così avviene nel caso di Josep Puig Cadafalch, il quale seppe interpretare nel modo migliore i modelli formulati da Domènech, con una concezione dell'eclettismo che poneva in risalto gli elementi costruttivi più importanti dello stile catalano. La revisione nostalgica degli stili medievali era comune agli altri architetti catalani, ma Puig Cadafalch vi instilla un'aria ancora più pittoresca. Nelle sue opere vi sono ottime testimonianze di decorazioni artigianali, come testimonia la casa Amatller (1898-1900), al cui interno si distinguono mosaici di preziosissima fattura.

In questi anni anche Gaudí ha superato la fase eclettica delle sue prime opere, dando prova del suo personalissimo stile. Un linguaggio di maggiore aderenza alle tendenze dell'Art Nouveau europea si ebbe soltanto a partire dal 1900; mentre il modernismo come fenomeno culturale nel campo delle arti plastiche e letterarie è un fenomeno superato già dal 1905. Ciononostante, è nel nuovo secolo che si effettuano le migliori opere architettoniche moderniste. Un esempio è costituito proprio dalla produzione di Gaudí, che dal 1905 abbandona definitivamente ogni riferimento alla revisione degli stili medievali o esotici. Negli stessi anni inizia anche la fase matura delle opere di Domènech Montaner, il quale effettuò i suoi complessi architettonici più significativi, con ampio concorso di tecniche artigiane.<sup>400</sup> Le maestranze delle arti decorative divennero così gli artefici indiscutibili del modernismo catalano, e il mosaico svolse un ruolo essenziale.<sup>401</sup>

---

<sup>400</sup> L'Ospedale di Sant Pau, di cui parlerò nelle pagine successive, ne costituisce uno dei migliori esempi.

<sup>401</sup> Casanova, R. "Gaudí els seus col·laboradors: artistes i industrials a l'entorn del 1900" in AA.VV. *Gaudí 2002*. Barcellona: Planeta, e Ajuntament de Barcelona, 2002, pp. 253-277.



Il movimento artistico Art & Crafts iniziato con William Morris e la sua evoluzione nel più generale movimento internazionale all'interno dell'*Art Nouveau* influenzarono enormemente quindi anche il rinnovamento delle arti decorative in Catalogna e il pensiero di Luís Domènech i Montaner.<sup>402</sup>

Catalogna vive il rinnovamento delle arti decorative in forma attiva dato che storicamente possiede importanti tradizioni derivanti dalle corporazioni di artigiani medievali e l'ambito architettonico rappresenta il luogo più appropriato nel quale esprimere il recupero e la revitalizzazione delle antiche tecniche artigianali, quali la ceramica ed il mosaico, che vengono adoperati nell'architettura specialmente in funzione di decorazione policroma. In tale ambito l'architetto Domènech i Montaner dimostrò una profonda conoscenza delle tradizioni artistiche catalane e applicò la ceramica ed il mosaico in diversi modi e su diverse superfici, sia d'interni che esterni.<sup>403</sup>

Tale fu il caso di edifici privati come la Casa Lleó Morera a Barcellona, la Casa Navàs a Reus, nei pressi di Tarragona o di edifici pubblici come il Palau della Música Catalana, L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau e il centro sanitario Pere Mata.<sup>404</sup> Come avvenne in Inghilterra, anche in Catalogna la ceramica ed il mosaico vengono applicati anche per motivi di isolamento e di protezione rispetto agli agenti atmosferici.<sup>405</sup>

---

<sup>402</sup> Domènech i Montaner, Lluís. "En busca de una arquitectura nacional" in *La Renaixença*. 1878.

<sup>403</sup> Figueras, Lourdes. *Lluís Domènech i Montaner*. Barcellona: Centre d'Estudi de Disseny et de Arquitectura de Barcelona. pp. 74-75.

<sup>404</sup> Per una maggiore documentazione sull'attività dell'architetto Domènech i Montaner si veda anche cfr. AA. VV. *L'institut Pere Mata de Reus, de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: 2004; Sala, Maria Teresa. "Anàlisi de l'ornamentació del Manicomi de Reus" in AA. VV. *L'institut Pere Mata de Reus, de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: 2004; March Barberà, Jordi, "Els Mosaics Hidràulics" in AA. VV. *L'institut Pere Mata de Reus, de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: 2004; Figueras, Lourdes. *Lluís Domènech i Montaner*. Barcellona: Santa & Cole, 2007; Freixa, Mireia. *L'harmonia de totes les arts, Lluís Domènech i Montaner i els seus col·laboradors a l'institut Pere mata de Reus*. Tarragona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, p. 15-24.

<sup>405</sup> Figueras i Borrul, Lourdes e Manadé i Palau, Maria. "Línea, modelos y función de la cerámica en la obra del arquitecto modernista Luís Domènech i Montaner" in

La riscoperta di una tradizione artigianale, come abbiamo visto, fu uno dei più tipici elementi della cultura catalana della fine del XIX secolo, legato anche all'espansione edilizia.<sup>406</sup> L'ideologia volta alla riabilitazione della arti decorative proveniva sia dal ripristino della cultura locale, sia dallo svilupparsi del dibattito sul rapporto tra arte e industria, imperante a livello europeo durante il corso dell'Ottocento.<sup>407</sup>

L'età delle grandi Esposizioni, che abbiamo esaminato precedentemente, ebbe il suo apogeo con L'Esposizione universale del 1888, ma non terminò certo allora. Una mostra decisiva per lo sviluppo delle arti industriali fu realizzata nel 1892, anno chiave nella formazione del movimento modernista. Dopo questa Esposizione fu avanzata la proposta di creare un centro artistico industriale, che venne realizzato nel 1894 col nome di Centro de Arte Decorativas de Barcelona: il suo campo di specializzazione era l'illustrazione artistica e scientifica, e la diffusione di tutte le conoscenze utili per il progresso delle arti industriali. In questo centro fu infine determinante la formazione della rivista «El Arte decorativo».

Nell'Esposizione del 1888, ciò che contribuì soprattutto allo sviluppo delle arti decorative fu l'esperimento del laboratorio ideato dall'architetto Domènech Montaner e installato nel celebre Café-Restaurant situato nel parco Ciutadella.<sup>408</sup> L'intera attività di Montaner fu fondamentale anche nella rinascita delle arti industriali, entrando in contatto con i migliori specialisti di ogni ramo artistico: ciò è dimostrato da opere architettoniche quali il Palau de la Música Catalana e l'Hospital de Sant Pau i Santa Creu.<sup>409</sup> Anche le opere dell'architetto

---

*Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo.* Barcellona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2006. pp.99-122.

<sup>406</sup> Pi de Cabaynes, Oriol. *Cases Modernistes de Catalunya.* Barcellona: Edicions 62, 1992.

<sup>407</sup> AA.VV. *Art decoratives industrials i aplicades*, op. cit.

<sup>408</sup> Domènech i Montaner, Lluís. "Antoni M. Gallissà en l'intimità", in *La Veu de Catalunya*, [s.l.], [s.n.], 1903.

<sup>409</sup> Navas, Teresa. "Les arts aplicades en la formulació de l'arquitectura modernista" in AA.VV. *El modernisme*, catalogo di mostra tenutasi al Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, 10 ottobre 1990-13 gennaio 1991. Barcellona: Lunwerg Editores S.A. pp. 269-276.

Puig Cadafalch si pongono su una linea simile. Cadafalch si identifica in pieno nella teoria ruskiniana del rigore formale ispirato al medioevo.<sup>410</sup>

L'uso della ceramica in epoca modernista è uno dei fenomeni più rappresentativi del *revival* delle arti applicate. La ceramica ha in origine una funzione di rivestimento igienico, oltre che decorativo: insieme al pavimento di mosaico di gres e del "pavimento hidráulico", essa è tra le tecniche maggiormente capaci di collegare gli stili tradizionali alla nuova sensibilità del Modernismo.<sup>411</sup> I materiali ceramici più utilizzati nell'architettura modernista sono le piastrelle di maiolica di superficie liscia o in rilievo. Oltre alle piastrelle proliferano differenti rivestimenti o elementi in rilievo, di ceramica vetrificata, che hanno funzioni decorative diverse e costituiscono spesso la decorazione più utilizzata nelle facciate degli edifici.

Dagli anni '30 sino ai '90 del XIX secolo, l'architettura mostra grande attenzione all'applicazione di elementi in terracotta e ceramica, che si converte in arte applicata alla costruzione.<sup>412</sup> La ceramica conteneva in sé la possibilità di coniugare valore artistico e procedimento industriale, e le industrie mostravano la loro disponibilità a fornire novità in campo edilizio.<sup>413</sup> Anche nel caso della ceramica, come si è detto, gli architetti erano sensibili alla riscoperta delle tradizioni d'origine, come accadeva in altri Paesi. La fabbrica di Pujol i Bausis a Esplugues de Llobregat, costituì uno dei centri pionieri nella produzione di ceramica architettonica in Catalogna nella produzione di piastrelle e di ceramica applicata all'architettura.<sup>414</sup> La ceramica era sentita come un elemento del proprio passato. In questo panorama la cultura catalana trovava proprio nell'impiego della ceramica

---

<sup>410</sup> Gli architetti modernisti erano capaci di progettare allo stesso tempo sia opere architettoniche, che gioielli e decorazioni varie, secondo i concetti di globalità e polivalenza artistica tipici del Modernismo.

<sup>411</sup> *Les Arts Aplicades Modernistes a Terrassa*, op. cit.

<sup>412</sup> Subías, María Pía. "La cerámica, un'arte industrial, en la época del Modernismo" in *Cerámica española*. Madrid: Summa Artis, 1997, p. 487.

<sup>413</sup> AAVV. *Tradición y modernidad: la ceramica en el modernismo. Actas del congreso celebrado en Espluges de llobregat 29.31 de octubre 2004*. Esplugues de Llobregat: Ajuntament d'Esplugues de Llobregat, 2004.

<sup>414</sup> Subías, María Pía. *Pujol i Bausis centre productor de ceràmica arquitectonica a Esplugues de Llobregat*. Esplugues: Ajuntament d'Esplugues, 1989.

ornamentale e nell'arte *mudéjar* in generale la sua specificità.<sup>415</sup> L'utilizzo della ceramica in Catalogna rappresentava appunto un richiamo alla propria tradizione locale, un elemento di specificità utilizzabile ai fini di una interpretazione dell'arte modernista. Architetti catalani come Domènech i Montaner, Antoni Gaudí e Puig i Cadafalch sono fra i massimi sostenitori del recupero della ceramica.<sup>416</sup>

Gli architetti dunque vogliono recuperare le proprie origini, la pubblicazione di Domènech i Montaner, *En busca de una Arquitectura Nacional* nel 1878, dimostra appunto l'obbiettivo di costruire uno stile architettonico catalano le cui radici erano ricercate nei prodotti islamici.<sup>417</sup> Tale componente storicista spiega la passione per le forme neo-mudejar o neomussulmane e la ceramica applicata alla costruzione era un metodo applicato sin dalle antiche civiltà degli Assiri, Babilonesi, Persiani, Turchi, Egiziani ed Arabi. Per quanto riguardava perciò la storia della ceramica applicata alla costruzione, Gaudí affermava l'importanza di compiere studi approfonditi sull'ornamentazione iniziando dall'*Alambra* di Granada. In questo contesto si spiegano anche i viaggi eruditi a Granada compiuti sin dall'inizio del XIX secolo con l'obiettivo di visitare l'architettura hispano-mussulmana, e i suoi rivestimenti ceramici. La ceramica, prodotta di Manises, Malaga e Catalunya prodotta dalla fine del sec. XIV fino al XVIII, diventa quindi oggetto di collezionismo, reinterpretazione e attrazione principale in vari paesi d'Europa durante il XIX secolo.<sup>418</sup>

La ceramica ed il mosaico sono tecniche decorative utilizzate nella maggiorparte dei casi insieme nella architettura modernista.<sup>419</sup> Si può

---

<sup>415</sup> Loyer, François. *Art Nouveau en Catalunya*, op. cit., p. 96

<sup>416</sup> Freixa, Mireia. "El modernismo: ¿Por qué la cerámica?" In *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo*. Barcellona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2006. p. 15-23.

<sup>417</sup> Domènech i Montaner, Lluís, "En Busca de una Arquitectura Nacional" in "La Renaixença". Barcellona:1878.

<sup>418</sup> Subias Pujadas, María Pía. "La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya" in AA.VV., *Patrimoni i ciutat, Esplugues i el Modernisme*. Esplugues de Llobregat: Miscel-lania del Grup d'Estudis d'Espluges.

<sup>419</sup> Subías Pujadas, María Pía. "Paviments, mosaics i rajoles", in *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura*. Barcellona: Edicions L'isard, SL, 2002, pp. 259-278.

affermare che una delle cause principali del loro sviluppo dipendono dall'evoluzione industriale della ceramica e dalla sua trasformazione in mosaico ceramico misurato secondo la tipologia dell'*Opus Tessellatum* o in mosaico *trencadís*. La fusione tra ceramica e mosaico è così determinante che anche alcuni mosaicisti si dedicarono al rivestimento ceramico oltre che all'esecuzione di mosaici. Tale fu il caso di Josep Oriols i Pons, ceramista catalano vissuto tra la seconda metà del XIX secolo e il primo quarto del XX secolo, il quale si cimentò in diversi settori artistici oltre alla ceramica, come il mosaico, permettendogli di collaborare con importanti architetti catalani come Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch, Joan Martorell, Enric Sagner, solo per citare alcuni nomi.<sup>420</sup> Le sue ceramiche infatti rivestono molti edifici di Barcellona.<sup>421</sup> Ciononostante, il *revival* del mosaico non si spiega come il recupero di una tradizione locale da riconquistare come nel caso della ceramica, il suo recupero invece viene inteso nel contesto della generale attenzione data alle diverse tecniche di applicazione all'architettura.<sup>422</sup> Ovviamente Gaudí è uno degli architetti che maggiormente utilizza la ceramica come forma di ornamento e di espressione creativa, trasformando le superfici architettoniche tradizionali.<sup>423</sup>

Gaudí affermava che l'originalità, consiste nel tornare alle origini.<sup>424</sup> Nel suo studio sulla ornamentazione compiuto nel 1878, oltre a soffermarsi sull'analisi architettonica della Alhambra di Granada, riprendeva la tradizione ceramica *mudéjar* con grande innovazione creativa, rompendo le piastrelle di ceramica e creando il mosaico

---

<sup>420</sup> Riu de Martín, M. Carmen. "Josep Oriols, un ceramista modernista" in *Ceramica* n°60. Madrid: 1997, pp. 26-32.

<sup>421</sup> Riu de Martín, M. Carmen. "Josep Oriols i Pons, Ceramista" in *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo*. Barcellona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2006. pp.141.

<sup>422</sup> Saliné i Perich, Marta. "El paper de la ceràmica en els mosaics modernistes i noucentistes" In *Bulleti Informatiu de Ceramica* n°75, 2002 pp.75-76.

<sup>423</sup> Laquesta Contreras, Raquel. "Los materiales cerámicos en la época modernista" in *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo*. Barcellona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2006. pp. 27-48.

<sup>424</sup> Cfr. *La Ruta de la Ceramica*, op. cit..

*trencadís*. La tecnica del *trencadís* ha dunque una componente evidentemente musiva, ed è spesso realizzata insieme frammenti di ceramica:<sup>425</sup> essa non ha dunque una collocazione ben definita nel campo delle arti minori, e può essere inclusa sia nelle varie tipologie musive sia in quelle della ceramica. In ogni caso, il *trencadís* testimonia quanto in questo periodo l'arte del mosaico e il mondo della ceramica fossero vicini.

In riferimento all'epoca modernista, si parla di tre tipologie di mosaico, il "romano" (di tipo più classico, corrispondente all'*opus tessellatum*), il "veneciano" (le cui tessere sono di ceramica smaltata) e l'"arabe" (realizzato con frammenti di ceramica vetrificata).<sup>426</sup> Cirici Pellicer, tra i maggiori storici del Modernismo, affermando che Maragliano sia stato il pioniere e l'introduttore del mosaico in Catalogna aggiunge che gli erano familiari le tre tecniche musive qui citate, tra cui il tipo "arabe" di materiale ceramico. È una ulteriore dimostrazione di come la produzione ceramica in questo periodo sia strettamente legata con l'applicazione della tecnica musiva all'architettura: ceramica e mosaico si fondono coesistendo allo stesso tempo in forme differenti, all'interno dello stesso edificio.<sup>427</sup>

Il tempio della Sagrada Família, l'Hospital de Sant Pau e il Palau de la Música catalana costituiscono ottimi esempi della fusione tra ceramica in piastrelle, *trencadís*, mosaico romano, veneciano e altre tipologie musive di tipo ceramico. Il richiamo alla tradizione prevede infatti anche la riscoperta delle radici spagnolo-musulmane dell'arte ceramica. Sarà la fabbrica di Espluges, di Pablo Pujol Bausis, a specializzarsi nella produzione arabo-spagnola.<sup>428</sup> Il progresso ottenuto nel campo della ceramica fu ben evidente nella Esposizione delle

---

<sup>425</sup> *Les Arts Aplicades Modernistes a Terrassa*, op. cit.

<sup>426</sup> Bohigas, Oriol. *Reseña y Catalogo de la Arquitectura Modernista*. Barcellona: Editorial Lumen, 1983, p. 125.

<sup>427</sup> Cirici Pellicer, Alexandre. *El Arte Modernista Catalan*. Barcellona: Aymà, 1951, p. 280.

<sup>428</sup> Saliné i Perich, Marta. *El paper de la ceràmica en els mosaics modernistes i noucentistes*, op. cit. pp. 52-57.

industrie artistiche del 1892, dove la sezione ceramica era la più rilevante.

Abbiamo visto come Gaudí tenti di utilizzare differenti materiali, combinandoli secondo una tecnica di tipo musivo. Abbiamo così esempi di mosaici creati con frammenti di vetro, colorati a mano, specchio, ceramica, etc. I rivestimenti di mosaico si usavano soprattutto nei pavimenti, ma vi sono anche molti mosaici murali impiegati nel rivestimento e nella decorazione delle facciate, o in oggetti mobili come tavoli da giardino, lavabi, caminetti.

Per quanto riguarda la presenza di mosaicisti che lavoravano in Catalogna in epoca modernista, possiamo avere un quadro della situazione iniziando dai nomi già elencati in ambito proto-modernista: Luigi Pellarin, responsabile del mosaico pavimentale della chiesa delle Saleses, Angelo Anchisi, che aveva uno stabilimento a Arenys de Mar e che compare in diverse Esposizioni, o ancora Marsilio.<sup>429</sup> In epoca modernista, si aggiungono altri nomi di artisti e di imprese.<sup>430</sup>

Tra questi nuovi nomi spiccano senz'altro quelli di Mario Maragliano e del più giovane Lluís Bru (1868-1952), di origine valenzana, capostipite di una famiglia di mosaicisti tuttora operanti.<sup>431</sup> Questi nomi come abbiamo visto compaiono anche in importanti fonti documentarie, quali gli annuari di fine Ottocento e inizio Novecento dell'Associazione degli Architetti di Catalogna, e furono tra i più noti specialisti del settore come comprovano le loro collaborazioni a diverse opere di Montaner.<sup>432</sup>

Sempre negli Annuari dell'Associazione degli Architetti di Catalogna (ad esempio in quelli del 1901, 1903 e 1910), sono riuscita a rintracciare i nomi di altri mosaicisti specializzati in «mosaicos romanos y venecianos». Nell'annuario 1901, sotto la voce «mosaicos romanos y venecianos», compare il nome di «Butsems & Fredera, Sres – Pelayo 22».

---

<sup>429</sup> AA.VV. *Sant Andreu de Palomar, mes que un poble*, op. cit.

<sup>430</sup> *Les Arts Aplicades Modernistes a Terrassa*, op. cit., p. 25.

<sup>431</sup> Rafols, J. F. *Diccionari d'artistes de Catalunya, Valencia i Balears*, op. cit., p. 38.

<sup>432</sup> I documenti originali sono conservati nel fondo documentale della biblioteca di Barcellona "Catedra Gaudí.

Nell'Annuario del 1903 è anche registrato «Butsems & Fradera Sres – Pelago 22» (p. 42); e «Gelabert D. Marcelino – Plaza Constitucion 7» (p. 43). Ancora nell'annuario 1906-1907, sotto la voce «mosaicos romanos venecianos y árabes», compare il nome di Mario Maragliano, il cui laboratorio risulta ubicato in c/ Diputación 314. (p. 48). Nell'annuario del 1917 invece appare l'annuncio pubblicitario del laboratorio musivo di Lluís Bru ubicato in c/ Universidad n° 137 (p. 72).

La differenza che corre fra gli annuari di fine '800 e questo del 1906-1907 dimostrano l'evoluzione intervenuta nel campo delle arti industriali, come mostra ad esempio la pubblicità che vi è contenuta. Nell'annuario che comprende il 1906 ed il 1907 1910, l'annuncio pubblicitario del laboratorio musivo di Maragliano appare così formulato:

Annuncio di M. Maragliano:







L'immagine qui riportata raffigura lo scudo dell'Associazione degli Architetti di Catalogna, disegnato dall'architetto José Vilaseca ed eseguito da Maragliano ed appare accanto stampata accanto all'annuncio precedente.

Si riporta di seguito, sempre in *fac-simile*, un altro annuncio pubblicitario del laboratorio di Maragliano.

**MARIO MARAGLIANO**

---

Artista en **MOSAICOS**  
Romanos y Bizantinos

---

LAUREADO DEL  
Ministerio de Instrucción Pública  
de Italia  
(Sección de Antigüedades y Bellas Artes)

---

Galleries } MADRID: Dulceina, 17  
              } BARCELONA: Diputación, 314

---

✠

Mario Maragliano è senza dubbio uno dei mosaicisti che hanno caratterizzato in modo deciso il volto architettonico di Barcellona, e che, secondo Cirici Pellicer, ha insegnato la sua tecnica ai mosaicisti più giovani di lui.<sup>433</sup> Le notizie sulla vita e l'opera musiva di questo artista non sono ancora molte, e spesso viene fatta confusione nell'attribuzione dei vari mosaici, con confusione tra l'opera di Maragliano e di Bru.<sup>434</sup> Secondo M. García Martín, pare che Maragliano sia nato nel 1864 a Genova, e che nel 1884, ventenne, si sia trasferito a Barcellona, città dove visse fino alla morte (avvenuta il 30 giugno 1944).<sup>435</sup>

L'ambiente artistico genovese nel quale Maragliano doveva essersi formato, è probabilmente inquadrabile nella cerchia degli artisti liguri degli anni '50-'60 dell'Ottocento, nei quali si ravvisa sia il filone accademico, rispettoso della tradizione genovese, specie della pittura del Seicento, sia delle tendenze eclettiche più tipicamente ottocentesche, ben esemplificate nell'opera del pittore Isola che affrescò nel 1875 il Salone del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale di Genova.

La tradizione artistica genovese basata sul monumentalismo e sulla forte plasticità, nonché su una brillante e vivace gamma coloristica, è un elemento ravvisabile anche nei mosaici di Maragliano. D'altro canto, l'ambiente genovese della metà del secolo non è estraneo al rinnovamento apportato dalla cultura romantica e poi verista, tese a superare i limiti della pittura accademica. Tale tendenza innovatrice riesce ad imporsi con l'istituzione nel 1870, presso l'Accademia Ligustica di Genova, della Scuola di Paesaggio dal Vero diretta dall'artista Tammar Luxoro, il quale cercava un rapporto più immediato con la realtà e creò la cosiddetta scuola di Rivara ( in cui si raccolse il

---

<sup>433</sup> Cirici Pellicer, Alexandre. *El Arte Modernista Catalan*, op. cit, p. 200.

<sup>434</sup> Nelle sue pubblicazioni, la storica dell'arte Marta Saliné cerca di mettere un po' di ordine nella produzione musiva di ambito modernista, chiarendo la posizione di Mario Maragliano e di Lluís Bru.

<sup>435</sup> Garcia Martin, Manuel. *La Casa Lleó Morera*. Barcellona: Catalana de Gas, 1988, p. 20.

più avanguardistico repertorio della pittura di macchia tra Piemonte e la Liguria).<sup>436</sup>

Nello stile di Maragliano risulta difficile stabilire gli elementi davvero personali, data la grande confusione attributiva delle sue opere: nei mosaici in particolare non è agevole capire dove finisca l'influenza del cartonista e inizi la responsabilità esecutiva e stilistica del mosaicista; e ciò si verifica anche nel ciclo musivo eseguito da Maragliano per l'Ospedale di Santa Creu e Sant Pau. Nei mosaici figurativi del ciclo, come anche nel mosaico della Pentecoste a Montserrat, si riscontrano alcune caratteristiche comuni che potrebbero riflettere in qualche modo l'ambiente originario del mosaicista. Un tratto tipico ad esempio può essere riscontrato nel modo di utilizzare la luce nei mosaici dell'Ospedale, a mio parere avvicicabile ad un'opera del pittore genovese Giacinto Mussola, la *Ninfa al Bagno* (1848, Genova, coll. Privata) (Tav 228): nel dipinto si riscontrano guizzi di luce e forti contrasti di ombre, nonché una estrema e languida delicatezza che non sminuisce la plasticità della composizione; elementi riscontrabili anche in alcuni mosaici dell'Ospedale di Santa Creu e Sant Pau.

Per una definizione dello stile di Maragliano ai fini dell'attribuzione la paternità di alcuni mosaici, è utile anche un confronto con pittori romantici allievi di Isola, come ad esempio il genovese Francesco Gandolfi, pittore di scene storiche. Si registrano analogie nella disposizione compositiva dei personaggi, nella posa delle figure e nella generale tensione psicologica dei personaggi dei mosaici con il dipinto *Gian Luigi Fieschi svela la congiura alla moglie* (Genova, 1860, coll. Bozano), (Tav. 229) dove la struttura formale del quadro con

---

<sup>436</sup> AA.VV. *La pittura a Genova e in Liguria*. Genova: Sagep Editrice, 1971, vol. II, pp. 35 segg; Sulla pittura ligure in quel periodo si veda anche, cfr. Bruno, G. *La pittura in Liguria dal 1850 al divisionismo*. Genova: Cassa di Risparmio di Genova ed Imperia, 1981; Sborgi, Franco. *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica – 1751-1920*, Quaderno n. 7. Genova: Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, 1974; Sborgi, Franco. *Pittura neoclassica e romantica in Liguria, 1770-1860*, (Catalogo della mostra). Genova: Palazzo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 15 marzo-21 aprile 1975.

i suoi contrasti di costruzioni luministiche e tonalità cupe tendono a evidenziare il tono drammatico dell'episodio. Un confronto può essere condotto anche tra la figura sorpresa e trepidante di Gian Luigi Fieschi del quadro di Gandolfi e la fisionomia dell'apostolo che compare in primo piano sulla destra nel mosaico della Pentecoste realizzato da Mario Maragliano a Montserrat. Altri artisti di ambiente genovese di quegli anni, utili per un confronto, furono il Semino e Nicolò Barabino, famosi pittori di affreschi, entrambi formatisi all'Accademia genovese e poi trasferitisi a Firenze. Soprattutto il Barabino, che cercava di superare certo moderato accademismo ed era meno legato da strutture disegnative, era comunque legato alla rappresentazione di una corposa plasticità, come nel caso della figura allegorica della Tav. 230. Il modo di disporre e costruire la figura nello spazio, sono tratti del Barabino che hanno molto in comune con i mosaici attribuibili con certezza a Maragliano.

Lo stile di Maragliano risente della tradizione figurativa e plastica italiana di stampo classicista, la quale a differenza di quanto accadeva in altri Paesi, si mantiene vitale anche in epoca Liberty. Stabilendosi a Barcellona intorno alla metà degli anni '80, Maragliano non vive la stagione liberty che in Italia si afferma in ritardo rispetto ad altri Paesi.(non si parla di liberty italiano prima del 1895, e una reale affermazione di questo movimento culturale non avviene prima dell'Esposizione torinese del 1902). Secondo le testimonianze che ho raccolto dai familiari del mosaicista, secondo cui questi avrebbe effettuato frequenti viaggi in Italia, si può ipotizzare che sia venuto in contatto con il clima liberty italiano dopo essersi trasferito in Spagna. Da questi contatti può aver preso a modello l'evidente neomichelangioloismo che appare nella costruzione plastica e compositiva delle sue figure, tipica di alcuni artisti italiani meno propensi ad adeguarsi alle linee più internazionali e simboliste del Previati e del Segantini. Certamente il ritorno all'ordine e a una figuratività plastica e massiccia era una caratteristica ideologica che andava già affermandosi nel periodo in cui Maragliano si dedicava alle

realizzazioni musive dell'Ospedale di Santa Creu e Sant Pau. Una simile tendenza stilistica era comunque presente anche in Catalogna, conosciuta a livello locale con il nome di Noucentisme.

Maragliano sposò la catalana Maddalena Pages, dalla quale ebbe sei figli. Il figlio Adolfo continuò la professione del padre. All'inizio della sua residenza a Barcellona Maragliano aprì un laboratorio di arte musiva in un luogo la cui ubicazione non è ben definita. In un secondo momento Maragliano si trasferì a c/ Diputació, quindi in Passatge de la Mel e infine al numero 8 di c/ Besalú (Tavv. 231-232 ).

Secondo il racconto fattomi dal pronipote, Maragliano viaggiò frequentemente e solo uno studio approfondito sulla sua vita e la sua opera può ricostruire i frequenti spostamenti di lavoro dell'artista.<sup>437</sup> Durante questi spostamenti, Maragliano sembra aver realizzato in diversi luoghi della Spagna un considerevole numero di opere musive; ed è certo, come dimostra anche il suo annuncio nell'annuario dell'associazione degli architetti del 1910, che ha lavorato anche a Madrid, dove aveva un laboratorio al numero 7 di C. Dulcinea. A quanto afferma Bohigas, a Madrid avrebbe sviluppato uno stile abbastanza diverso da quello modernista.

Al di fuori della Catalogna, sembrerebbe che Maragliano abbia lavorato, oltre che a Madrid, a Saragoza, La Coruña, Ferrol e al Seminario Pontificio di Comillas, su cui è rimasta una qualche documentazione. Senz'altro, ha prestato la sua opera alle costruzioni di Muntaner, e in Catalogna va ricordata soprattutto la sua opera presso il Cammino della Santa grotta del Monastero di Montserrat. Pare che vi sia la sua mano anche a Reus, nella Casa Navàs, (anch'essa opera di Muntaner), e nella città di Terrassa, nella quale gli viene attribuito il pavimento del vestibolo del Teatre Principal.

Come si è detto, Maragliano e Lluís Bru, erano i mosaicisti di fiducia di Montaner, così che in ogni opera di questo architetto decorata

---

<sup>437</sup> Questi dati mi sono stati personalmente riferiti a voce dal bisnipote del mosaicista, il signor Mario Hernandez Maragliano

con mosaici, è da considerare con ottima probabilità l'intervento di uno di questi due artisti, o di entrambi, come nel caso del Palazzo della Musica Catalana di Barcellona.

La collaborazione di Maragliano al rivestimento e decorazione di edifici architettonici di Barcellona, sembra essere avvenuta nei seguenti edifici: Casa Amatller, la facciata della Fundición artística Masriera in c/ Ferrán (che guadagnò il primo premio nel concorso del 1903, promosso dal comune di Barcellona). Nello stesso 1903 realizzò anche il mosaico di tipo "veneziano"<sup>438</sup> che si trova sul Cammino della Santa Grotta a Montserrat e rappresentante la Pentecoste. Sempre a Barcellona pare che abbia composto i mosaici che rivestono la Plaza de Toros Monumental. L'Antigua Casa Figueras costituisce un'altra opera architettonica di cui il mosaicista ha realizzato un rivestimento musivo, di estrema raffinatezza.

Probabilmente, la sua opera di maggiore impegno è costituita dal ciclo musivo effettuato all'Ospedale di Santa Creu e Sant Pau, i cui mosaici sono stati per tanto tempo confusamente attribuiti a Lluís Bru o a Gaspar Homar: la reale paternità di questi mosaici è oggi ampiamente documentata (cfr. *infra*).<sup>439</sup>

Lluís Brú Salelles (1868-1952), di qualche anno più giovane di Mario Maragliano, acquistò anche maggiore fama di questi, come testimoniano i numerosi incarichi che gli vennero affidati.<sup>440</sup> Bru fu capostipite di una famiglia di stimabili e rinomati mosaicisti, attivi ancora oggi. Il suo talento fu valorizzato da architetti come Montaner e

---

<sup>438</sup> Cirici Pellicer, Alexandre. *El Arte Modernista Catalan*, op. cit., p. 200.

<sup>439</sup> AA.VV. *Lluís Bru fragments d'un creador els mosaics modernistes*, (catalogo di mostra presso il museo Can Tinturé, 22 luglio 2004-31 luglio 2005). Espluges: Ajuntament d'Esplugues de Llobregat, 2004.

<sup>440</sup> Per una maggiore documentazione sull'attività di Lluís Bru i Saleses si veda cfr. Saliné i Perich, Marta. "Lluís Bru, del projecte a la realizació" in AA. VV. *L'institut Pere Mata de Reus, de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: 2004; Sala, Maria Teresa. "Tallers i Artífexs en el Modernisme" in AA.VV. *El modernisme*, catalogo di mostra tenutasi al Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, 10 ottobre 1990-13 gennaio 1991. Barcellona: Lunwerg Editores S.A. pp. 259-268; Saliné, Marta. "Els mosaics de la casa Navàs" in AA. VV. *L'institut Pere Mata de Reus, de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2004.

Puig Cadafalch, i quali lo convinsero ad abbandonare la scenografia per dedicarsi all'approfondimento della tecnica del mosaico. Su consiglio di Muntaner, intraprese un viaggio a Venezia (luogo nel quale era già avvenuto il fenomeno della rinascita dell'arte musiva) per conoscere i segreti della tecnica musiva, specializzandosi nel mosaico romano, veneziano e mosaico ceramico, sia parietale che pavimentale. Al ritorno dal suo viaggio divenne uno dei più attivi collaboratori di Montaner e di Cadafalch.<sup>441</sup> Partecipò tra l'altro a diverse Esposizioni, come quella delle Arti decorative del 1918 e le "Esposizioni Primavera" tenutesi rispettivamente nel 1932 e nel 1934; ottenne una medaglia d'oro all'Esposizione del 1925 di Parigi nel settore di arti decorative.

Si segnala infine il nome di Gaspar Homar Mezquida (1870-1953): fu un artista polivalente, principalmente un ebanista, che si occupò anche di mosaici, soprattutto a livello progettuale, come quelli che rivestono la sala da pranzo della Casa Lleó Morera. Nacque vicino a Mallorca, si trasferì a Barcellona dove lavorò in un primo momento presso il decoratore e mobiliere Francesc Vidall Jevellí (1848-1914), specializzandosi come disegnatore e come decoratore di mobili. Il suo stile spazia dal neogoticismo catalano a influenze provenienti dal secessionismo viennese. Partecipa a diverse Esposizioni, si distingue come membro della giuria della Internazionale di Venezia del 1908; ottiene premi alle Esposizioni di Londra, Madrid, Barcellona (tutte celebrate nel 1907) e all'internazionale del Confort Modern di Parigi del 1909.

## 8. 2. I MOSAICI DELLA CASA AMATLLER.

Tra gli edifici modernisti di Barcellona riveste un particolare interesse la casa Amatller. Questo edificio fu realizzato dall'architetto modernista Puig i Cadafalch tra il 1898 ed il 1900. Grazie a una ricerca documentale su quest'edificio ho potuto identificare documenti originali

---

<sup>441</sup> Bohigas Tarragó, Pere. *Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte de Barcelona*, op. cit.

che dimostrano in modo definitivo che questi mosaici sono opera del mosaicista Mario Maragliano.

I mosaici della Casa Amatller, sono di tipologia ornamentale ed hanno molto in comune con i mosaici di tipo geometrico e floreale che si trovano nell'opera documentata dell' *l'Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau* e con gli altri edifici precedentemente citati.

Casa Amatller (1898-1900) ubicata nel noto Paseo de Gracia di Barcellona, fu la prima casa disegnata e costruita dall'architetto catalano Puig i Cadafalch. Fu commissionata da Antoni Amatller, un industriale di cioccolata il quale fu gran bibliografo e collezionista di opere d'arte e di antichi oggetti in vetro, nonché appassionato di fotografia.<sup>442</sup>

Prima dell'ammodernamento effettuato dall' architetto Puig i Cadafalch, l'edificio era una costruzione simile a quelle edificate alla fine del secolo XIX nel resto del quartiere Example.<sup>443</sup> L'intervento di Puig i Cadafalch modificò profondamente la facciata, il vestibolo e il primo piano determinando la negazione dello stile classicista dell'architettura ufficiale e centralista. Per conseguire questi effetti, l'architetto caratterizzò l'edificio con un repertorio stilistico e figurativo derivato dai sistemi di costruzione organica propri dell'età medievale nella quale le arti catalane erano particolarmente fiorenti. Puig i Cadafalch tipico artista polifacetico della cultura di *fin de siècle*, fu uno dei creatori più importanti dell' architettura modernista ed ebbe un forte sentimento patriottico. Fu un gran sostenitore della rivalorizzazione delle arti applicate, che costituivano una parte importante del suo linguaggio architettonico e della sua estetica storicista.<sup>444</sup> Nomi come Rigalt, Granell, Gaspar Homer, Arnau Ballarín

---

<sup>442</sup> Cook, W.S. "Art and Archaeology in Spain." in *Institute of International Education New Bulletin*, 30, vol. 6, 1955.

<sup>443</sup> Naranjo, Joan e Alcolea Santiago. *El Museu Domèstic : un recorregut per les fotografies d'Antoni Amatller*. Barcellona: Fundació "la Caixa", 2002.

<sup>444</sup> Bohigas, Oriol. "Josep Puig i Cadafalch, un modernista diferent" in *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura*. Barcellona: Edicions L'isard, SL, 2002, pp. 93-102.



y Mario Maragliano collaborarono alla vivace realizzazione dei suoi edifici.<sup>445</sup>

Secondo il citato critico e storico Alexandre Cirici i Pellicer, la casa Amatller rappresenta una “*apoteosi delle arti decorative*”, in quanto è un esempio ideale della perfetta esecuzione e armonia tra graffiti, marmi, vetri colorati, ferro battuto, scultura in legno e in pietra, ceramica, tutto molto raffinato e combinato secondo lo stile moresco. Puig i Cadafalch diresse con grande maestria l’equipe di artigiani ed artisti che lavorarono nell’edificio: E. Arnau e A. Juyol in scultura, i fratelli Franzi con il mármo, Joan Paradís negli stucchi, E. Andorrà y M. Ballarín nel ferro battuto, Masriera i Campins nei bronzi, Torres Mauri y Pujol i Baucis nelle ceramiche, Cases i Bardés nelle opere in legno, Joan Coll nel gesso, Escofet nei pavimenti, Gaspar Homar nell’ebanisteria, Josep Espinagosa nelle vetrate e ovviamente, Mario Maragliano nei mosaici.

Nel primo piano, nei pavimenti, si riscontrano diverse soluzioni di rivestimento come parquet, mosaici in *opus tessellarum*, realizzati da Maragliano, etc. Per ciò che riguarda la decorazione musiva, le cui fonti bibliografiche attribuiscono la paternità al mosaicista Maragliano, l’archivio dell’Istituto Amatller de Arte Hispanico contiene tra le sue importanti documentazioni, alcuni documenti inediti che provano l’apporto del mosaicista nella Casa Amatller.

Si tratta di cinque documenti che testimoniano il risarcimento monetario ricevuto dal mosaicista per la decorazione musiva realizzata in parte della casa Amatller, sia nel primo piano che nell’entrata principale del piano terra.

---

<sup>445</sup> Solà-Morales, Ignasi “Ciudad ordenada y monumental, la arquitectura de Josep Puig i Cadafalch en la época de la Mancomunidad” in *J. Puig i Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad* (catalogo della mostra tenutasi presso il Centro Cultural de la Fundación Caja de Pensiones, 4 dicembre 1989-11 febbraio 1990). Barcellona: Fundación Caja de Pensiones y Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1989, p. 45.

In quattro di questi documenti appare la firma e il marchio del laboratorio di Maragliano ubicato in c/ Diputació 418, e appaiono, in ordine cronologico, le date che comprendono il 31 marzo del 1900 in cui Antoni Amatller, paga la somma di cinquecento pesetas per l'esecuzione di un *mosaico romano* nel pavimento del primo piano, il 18 maggio del 1900, il 18 giugno del 1900, nei quali consta solamente l'esecuzione del mosaico nella casa per la quantità di seicento pesetas.<sup>446</sup> In un altro documento del 18 giugno 1900, Antoni Amatller dichiara che deve a Maragliano una quantità di denaro equivalente a millenovecentottanta pesetas. In tale documento si dichiara inoltre l'esecuzione di 132 metri quadri di mosaico nella casa di Paseo de Gracia, al prezzo di 15 pesetas al metro quadro.

L'ultimo documento consiste in una dichiarazione scritta a mano, nella quale il mosaicista dichiara aver ricevuto da Antoni Amatller, quattrocentosettanta pesetas come saldo generale totale, ed è datato 23 ottobre 1900.<sup>447</sup>

La decorazione musiva realizzata nella casa Amatller, oltre a essere ubicata nel primo piano, si trova anche in corrispondenza delle pareti laterali dell'entrata a piano terra. Si tratta di decorazioni musive caratterizzate da fregi di tipo floreale le cui forme geometriche sono abbastanza semplici.

Per quanto riguarda il primo piano, il mosaico riveste due larghi corridoi laterali collegati da due vani che li attraversano trasversalmente. A mia opinione questi mosaici pavimentali assomigliano ad altri pavimenti realizzati in edifici modernisti, come alcuni di quelli che si trovano nella Fonda Espanya,

---

<sup>446</sup> Arxiu documental Fundació Amatller n°157 (ricevuta di pagamento del 31 marzo 1900); Arxiu documental Fundació Amatller n°158 (ricevuta di pagamento del 18 maggio 1900); Arxiu documental Fundació Amatller n°159 (ricevuta di pagamento del 18 giugno 1900 oltre alla ricevuta di pagamento posticipata come garanzia di mantenimento e riparazione del mosaico).

<sup>447</sup> Arxiu documental Fundació Amatller n°160 (ricevuta di pagamento del 23 ottobre 1900 riguardante l'obbligo di mantenimento e conservazione del mosaico per la durata di un anno)

nella Casa Lleó-Morera e nella Casa Navàs a Reus, edifici tutti di Lluís Domènech i Montaner, e al mosaico pavimentale della cripta della Sagrada Família.

Questi mosaici, caratterizzati tutti da *patterns* di tipo floreale, hanno un aspetto più classico rispetto ad altri mosaici di tipo murale attribuiti a Maragliano e localizzati negli stessi tre edifici citati sopra. Si tratta di mosaici molto raffinati e di grande qualità. I mosaici si caratterizzano per i *patterns* decorativi a carattere floreale di tipo stilizzato e intrecciato con elementi geometrici. Hanno in comune soprattutto piccoli elementi bidimensionali a forma di circonferenza, che potrebbero derivare dalla iconografia mussulmana. Gli stessi elementi floreali, assomiglianti più a forme geometriche come circonferenze, si trovano nel pavimento della casa Amatller (Tavv. 233-234).

Come gli altri mosaici analizzati, il pavimento musivo della casa Amatller si caratterizza per appartenere alla tipologia dell'*opus tessellatum* ed è di marmo di fondo bianco, sul quale si distinguono *patterns* floreali che si intrecciano tra loro formando ghirlande di fiori e foglie nere e rosse che spiccano da un fondo grigio e rosa e sono legate ad altri elementi di tipo geometrico. Alcune aree sono più elaborate rispetto ad altre e posseggono una maggiore presenza di elementi floreali che si mischiano densamente, dimostrando perciò il sentimento dell'*horror vacui* assai presente negli arredamenti del XIX secolo. Negli angoli del corridoio è presente una decorazione più elaborata e una iscrizione in catalano a caratteri gotici riporta le parole: “DÉU VOS DO BON DIA I BONA HORA”.

Nella decorazione si possono anche osservare tipici elementi stilistici *Art Nouveau*, come la linea sinuosa che ruota attorno a tutta la composizione musiva. Tutti i *patterns* floreali, oltre che a caratterizzarsi per una grande osservazioni di dettagli, risaltano per il loro aspetto bidimensionale, e potrebbero alludere ai repertori presenti negli album di design, molto popolari a quest'epoca, che derivano dalla rivoluzionaria metodologia di disegno grafico illustrato in *The Grammar*

of *Ornament* di Owen Jones del 1856.<sup>448</sup> Ciononostante, una connotazione di tipo classico nella struttura di base è identificabile in una certa plasticità di alcuni elementi nella maggioranza di queste ghirlande, che ricordano approssimativamente le antiche varietà di rappresentazione e di trasformazione del fiore di loto.<sup>449</sup>

### 8. 3. I MOSAICI DELLA UNIVERSITÀ PONTIFICIA DI COMILLAS.

Comillas, cittadina situata nella parte occidentale della Spagna, sulla costa cantabrica, fu la sede del Modernismo catalano esportato. Vi è infatti un insieme di edifici e monumenti, sculture e pitture ed esempi di arti applicate, realizzate dai più grandi artisti catalani. La Università Pontificia, detta anche Seminario Pontificio, costituisce una delle più grandi opere moderniste realizzate in questo centro abitativo.<sup>450</sup>

La costruzione dell'Università, voluta dai marchesi di Comillas, consta di due distinte fasi. La prima, caratterizzata da un forte eclettismo e da un'estetica goticista, inizia nel 1883, con l'incarico all'architetto Cristóbal Cascante Colom (1851-1889): questi ottenne il titolo di architetto nel 1878, assieme a Gaudí, di cui fu compagno di studi alla Scuola di Architettura di Barcellona. L'incarico della costruzione del Seminario Pontificio gli fu assegnato dal suo maestro Joan Martorell Montells, il quale si occupò del progetto iniziale, mentre Cascante tenne la direzione dei lavori sino alla morte: al momento l'edificio era quasi ultimato, ma il marchese Claudi López Bru desiderò abbellirlo nominando come successore l'architetto Lluís Domènech Montaner, il quale vi lavorò dal 1890. Montaner lo trasformò in uno degli edifici più singolari della Cantabria, effettuando anzitutto una rottura con lo stile precedente e ponendo in evidenza le innovazioni moderniste, ispirate alla natura, con decorazioni a base di elementi vegetali, animali fantastici e motivi acquatici. Si nota ancora l'*horror*

---

<sup>448</sup> Fanelli, Giovanni e Fanelli, Rosalia. *Il tessuto moderno. Disegno moda architettura 1890-1840*. Firenze, 1976.

<sup>449</sup> Riegl, Alois, *Problems of style*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

<sup>450</sup> Garcia Martin, Manuel. *Comillas modernista*. Barcellona: Gas Natural, 1993.

*vacui* di stretta derivazione eclettica ottocentesca, evidente nel ricoprire tutti gli spazi con voluminose decorazioni. L'elemento scritto è assai utilizzato, specie nei mosaici, come all'entrata della cappella domestica o nella sala d'ingresso del Seminario.

Ma la caratteristica principale della trasformazione modernista dell'edificio consiste anzitutto nell'applicazione di diverse arti decorative, quali stucchi, vetrate e mosaici. Il Seminario si inquadra all'interno dell'eclettismo di fine Ottocento, neogotico-*mudéjar* all'esterno, mentre l'interno è più decisamente improntato ad una estetica modernista. I materiali utilizzati sono il mattone in vista (influenza dell'architettura toledana), cornicioni e pietra combinata con *entrepauños*. Per quanto riguarda la pietra lavorata, la sua caratteristica principale è data dai riflessi ocra e violacei che risplendono alla luce del sole.

È soprattutto nel vestibolo che Domènech dà maggior prova delle sue abilità e delle sue conoscenze culturali, unendo diverse arti decorative in uno stesso spazio. Le pareti appaiono decorate con stucchi a tema vegetale. Maragliano realizzò nel Seminario una delle sue prime opere di rivestimento musivo in Spagna, coprendo di mosaico marmoreo sia il pavimento del vestibolo, rimosso nel 1960 per eccessivo deterioramento, sia tutto il suolo della chiesa.

Il mosaico del vestibolo era in marmo bianco, nero e rosso; all'interno di un cerchio appariva un leone con tredici grinfie, simboleggiante Leone XIII, e una "L" che simboleggiava il cognome López, che rappresentava i fondatori del Seminario; vicino alla scala vi era la parola "Salve". Le decorazioni sono recentemente state riprodotte, ma non in forma di mosaico. <sup>451</sup>

Per quanto riguarda la chiesa del Seminario, Domènech inizia a lavorarvi nel 1890, rivestendo le facciate esterne di piastrelle in

---

<sup>451</sup> Figueras, Lourdes "Comillas: Apunts d'una evolució històrico-artística" in *Domènech i Montaner any 2000*, Barcellona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, p. 157-179; Per una maggiore documentazione sulla Università Pontificia di Comillas si veda cfr. Arnús, Maria del Mar. *Comillas, Preludio de la modernidad*. Madrid: Editorial Electa España, 1999; Maria Abad, C. *El Seminario Pontificio de Comillas, historia de su fundación y primeros años, 1881-1925*. Madrid: memòries Manuscrites del P. Pablo Alzola, 1928.

ceramica, caratterizzate da riflessi metallici: i temi sono i simboli dei quattro evangelisti, l'esaltazione del nome di Gesù Cristo e lettere gotiche che ripetono il saluto evangelico "Ave Maria". Si vedono inoltre calotte sferiche dai riflessi metallici con il monogramma "IHS", soluzione adoperata anche in altre opere, come nell'Ospedale di Sant Pau.<sup>452</sup> La decorazione a piastrelle di ceramica adopera un repertorio iconografico influenzato dal Medioevo e dal Rinascimento italiano.<sup>453</sup> Allo stesso 1890 risale anche il mosaico che ricopre il pavimento della chiesa (Tav. 235).

Il mosaico, effettuato nell'anno 1890, è una delle prime opere di Maragliano, e sostituiva un precedente pavimento in legno; la tecnica è del tipo *opus tessellatum* in marmo. Sul mosaico pavimentale sono presenti diverse simbologie religiose, come nel corridoio centrale, dove la rappresentazione dell'agnello mistico è circondata dalle figure degli evangelisti; mentre nel pavimento dell'altare maggiore, appaiono sequenze illustranti la Creazione.

L'immagine qui riportata si riferisce alla decorazione musiva presente nel presbiterio, dove viene rappresentata la creazione della luce, circondata dagli astri dello zodiaco. Al centro della composizione compare l'iscrizione <<Fiat>>, la parola che, secondo la Vulgata, accompagna l'atto creativo di Dio. L'iscrizione è all'interno di un cerchio, allusione al sole, da cui partono strisce nere che simboleggiano i raggi solari, circondato da semicerchi contenenti i segni zodiacali.

#### 8. 4. LA DECORAZIONE MUSIVA SULLA FACCIATA DELLA ANTIGUA CASA FIGUERAS (1877-1878).

L'Antica casa Figueras fu edificata nel 1820, anche se la decorazione che ancora oggi si può ammirare in facciata venne realizzata in piena epoca modernista, ossia nel 1902, sotto la direzione

---

<sup>452</sup> AA.VV. *La Universidad Pontificia de Comillas. Cien años de historia*. Madrid: 1993.

<sup>453</sup> Figueras, Lourdes. "Lluís Domènech i Montaner", in *Clásicos del diseño*, n° 03. Barcellona: Santa & Cole, 2007.

del pittore paesaggista, scenografo e decoratore Antoni Ros Güell.<sup>454</sup> Questi chiamò a collaborare con lui noti professionisti e specialisti, come Lambert Escaler (a cui si deve la scultura simbolista della facciata), M. Vilà Domènech (che si occupò dei metalli), maestranze del famoso laboratorio Rigalt & Granell (che si occuparono delle vetrate). Per quanto riguarda i mosaici, pare che siano opera di Maragliano, se non viene ancora una volta confuso con Lluís Bru. La caratteristica più evidente della decorazione modernista del negozio deriva dal fatto che i decoratori approfittarono della naturale linea curva dell'edificio, come si può constatare nell'angolo della facciata.<sup>455</sup>

Il rivestimento musivo della Antigua casa Figueras (Tavv. 236-237), è costituito da un mosaico del tipo *opus tessellatum*, in parte in marmo e in parte in ceramica vetrificata. Il rivestimento musivo ricopre sia il prospetto centrale del negozio sia quello laterale, divisi da un angolo il cui aspetto curvo lo fa apparire quasi come una colonna. Alla sommità dell'angolo è applicato un altorilievo, la cui figurazione allude con ogni probabilità a una fanciulla raccoglitrice di grano (considerato anche che il proprietario era un commerciante di semola e cereali). La figura quasi poggia su una piccola sigla, al cui interno appaiono due "F", forse alludenti al cognome del proprietario.

Alla base dell'altorilievo appare una decorazione musiva in marmo sormontata da una moderna scritta in metallo alludente alla attuale pasticceria ubicata in luogo del precedente negozio di cereali. Questa parte del mosaico è realizzata in tonalità verdi, marroni, turchesi e oro su fondo bianco. La decorazione è costituita da una sfera avvolta in una pergamena nella quale viene indicata la data di fondazione del negozio, circondata da elementi decorativi di tipo astratto.

Le altre parti musive, in materiale ceramico, sono decorate da elementi floreali, di forma semplice, nei colori rosso e rosa, allusivi a

---

<sup>454</sup> AA.VV. *Cataleg del patrimoni arquitectonic historico-artistic de la ciutat de Barcelona*. (exp. 74 G). Barcellona: Ajuntament de Barcelona, 1998, p. 362.

<sup>455</sup> Sulla Casa figueras si veda anche cfr. Permanyer, Lluís. *Un passeig per la Barcelona Modernista*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 1998.

fiori stilizzati intrecciati da altri elementi di tipo vegetale di color beige; il tutto si staglia su un fondo verde.

Anche gli archi in metallo sono decorati da una fascia musiva, che riprende il verde delle parti decorate a *patterns* floreali; qui sono applicate le scritte dorate che indicano il nome dei fondatori e il tipo di merce venduta.

## 8.5. MARIO MARAGLIANO NELL'OSPEDALE DI SANTA CREU E SANT PAU: DOCUMENTAZIONE E DESCRIZIONE DEL RIVESTIMENTO MUSIVO.

L'Ospedale di Santa Creu e Sant Pau rappresenta una eccezionale testimonianza nella storia della medicina e della tradizione architettonica e artistica della Catalogna modernista. Il suo nome fu coniato nell'anno 1913, grazie alla fusione dell'antico Ospedale di Santa Creu con il nuovo ospedale di Sant Pau.<sup>456</sup> Quest'ultimo venne realizzato grazie alla donazione testamentaria del 1892 di Pau Gil Serra, banchiere catalano che aveva vissuto la maggior parte della sua vita a Parigi. Qui, poco prima di morire, il banchiere aveva dato disposizione di destinare una notevole quantità di denaro alla costruzione di un ospedale adeguato alle esigenze della modernità, sul modello di quelli parigini. Il nome dell'Ospedale di Sant Pau è dunque legato a quello del suo fondatore e benefattore.<sup>457</sup>

Le origini dell'Ospedale di Santa Creu risalgono invece all'anno 1401, quando furono riunite in un'unica struttura tutte le istituzioni ospedaliere di Barcellona allora esistenti: fu così creato un nuovo edificio, che ancor oggi costituisce uno degli esempi più completi e ben conservati di architettura gotica catalana. L'antico edificio, dopo il

---

<sup>456</sup> Figueras, Lourdes e Manadé, María. *L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, 1401-2001*. Barcellona: Lunwerg, 2001.

<sup>457</sup> Garcia Martin, Manuel. *L'Hospital de Sant Pau*, op. cit., p. 15.



trasferimento e l'annessione dei servizi sanitari all'Ospedale di Sant Pau, costituisce oggi la sede della Biblioteca de Catalunya.<sup>458</sup>

L'architetto che progettò l'Ospedale di Sant Pau fu Domènech i Montaner. Questi presentò il suo progetto nel 1901 e nel 15 gennaio 1902 furono iniziati i lavori di costruzione che terminarono, dopo diverse fasi, nel 1930 e durante gli anni di costruzione dell'Ospedale, Domènech Montaner si avvale della collaborazione del figlio Pere, che prese il suo posto al momento della morte.<sup>459</sup>

Alla costruzione collaborarono, sotto la guida di Domènech Montaner, diversi architetti e una nutrita *equipe* di artisti ed artigiani.<sup>460</sup>

L'ornamentazione musiva, il rivestimento ceramico e l'apporto scultoreo sono gli elementi più evidenti della decorazione dell'Ospedale, secondo le convinzioni estetiche di Montaner. L'insieme ornamentale è strettamente connesso alla struttura e forma architettonica dell'edificio, ed apporta una profonda connotazione simbolica; la dimensione architettonica non è considerata superiore a quella decorativa, ma entrambe sono poste sullo stesso piano.<sup>461</sup> Il pittore Francesc Labarta i Planas disegnò la maggioranza dei mosaici, di cui fu esecutore Maragliano.<sup>462</sup> In base alla documentazione dell'Ospedale, Labarta fu contrattato dall'architetto Montaner con l'incarico di disegnare i pannelli figurativi sulla storia dei due ospedali riuniti, la cui collocazione era prevista all'esterno del Padiglione di Amministrazione.<sup>463</sup>

---

<sup>458</sup> AA.VV. *L'Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau, l'hospital de Barcelona*. Barcellona: Gustavo Gili, 1971, p. 18.

<sup>459</sup> Permanyer, Lluís. *Barcelone Art Nouveau*, op. cit.

<sup>460</sup> Per una ulteriore documentazione sull'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau si veda cfr. AA.VV. *L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau: 1401-2001*. Barcellona: Lunweg, 2001.

<sup>461</sup> Bohigas, Oriol. 'El Hospital de Sant Pau', in *Cuaderno de Arquitectura*, n° 53-53, 1963, pp. 50 segg.

<sup>462</sup> Sull'attività di Francesco Labarta si veda cfr. Mas i Peinado, R. *Els artistes catalans i la publicitat (1888-1929)*. Barcellona: Parsifal Edicions, 2002; Serraclara Pla, M<sup>a</sup> T., *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau: historia, arquitectura, art. Fundació privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*. Spagna: Guinovart & Ohsa: Grupo Ohl, 2001.

<sup>463</sup> Serraclara Pla, M<sup>a</sup> Teresa. *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau: historia, arquitectura, art. Fundació privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*, op. cit., p. 58.

Le imprese Pujol Bausis e Elias Peris, procurarono i pezzi ceramici: la ceramica si conferma un elemento costruttivo-ornamentale molto importante nell'architettura di Domènech Montaner, sia negli esterni, applicata a rivestimenti di cornicioni, coperture, cupole e facciate, sia negli interni, nelle nervature, nei tetti. Le imprese di mosaico Nolla di Valencia, come quella di Cosme Toda di Barcellona, si occuparono di eseguire le pavimentazioni. La ceramica, così come il mosaico, si distingue per la vastissima gamma coloristica che permette il riflesso di una quantità maggiore di luce, anche se la destinazione ospedaliera e le esigenze sanitarie hanno consentito un repertorio cromatico più limitato.

Questa varietà è presente anche dal punto di vista stilistico, con una libera interpretazione di modelli architettonici gotici, rinascimentali e neoclassici. Secondo una concezione sperimentale e d'avanguardia. Montaner concepì l'Ospedale come un complesso di padiglioni, distribuiti armoniosamente in un delizioso giardino e collegati tra di loro da un sistema di corridoi sotterranei. Il complesso costituisce dunque una città modernista all'interno della Barcellona modernista.<sup>464</sup>

Il padiglione di Amministrazione, che costituisce l'entrata dell'intero complesso, è quello di maggiore interesse e svolge una funzione di rappresentanza: sia per struttura che per decorazione è il più sontuoso, caratterizzato anzitutto dal rivestimento musivo effettuato da Maragliano. Qui si narrano la storia dei precedenti servizi ospedalieri e i diversi episodi che hanno condotto alla fondazione di Santa Creu e poi di Sant Pau. L'interno del padiglione impressiona per la grandiosità spaziale che combina i portici della entrata, originariamente concepiti per i veicoli, l'eleganza della grande scalinata e la sontuosa sala degli atti, riccamente decorata. Altri luoghi rilevanti del complesso sono i padiglioni dell'infermeria e di accettazione, e il padiglione di chirurgia. Si segnalano anche la chiesa, i padiglioni di servizio e la casa di convalescenza, di carattere stilisticamente più eclettico e manierato.

---

<sup>464</sup> AA.VV. *Domènech i Montaner Any 2000*, op. cit.

Sul piano decorativo, la scelta della ceramica e del mosaico richiama l'ornamentazione del Palazzo della Musica Catalana di Barcellona. La ceramica è utilizzata in differenti modi, come ad esempio i rivestimenti di maiolica bianca con disegni azzurri, che ripetono una linea decorativa già applicata al Seminario di Comillas. Questo elemento mostra una sensibilità estetica vicina a quella di William Morris.<sup>465</sup> I numerosi emblemi che decorano le facciate e gli interni dei differenti padiglioni sono ancora una caratteristica decorativa di Domènech Montaner, secondo il tipo *mudéjar*, tanto presente nello stile modernista. Un'altra tipologia di rivestimento ceramico è costituita da pezzi di ceramica vetrificata, a volte in rilievo, utilizzati nei rivestimenti, nelle nervature delle volte, nelle giunture e cornicioni, nei battiscopa e in genere negli elementi strutturali. Infine, si segnala una tipologia di rivestimento ceramico costituita da piastrelle vetrificate di maiolica che ripetono lo stesso disegno, formando una trama continua e rivestendo grandi superfici. Per quanto riguarda i mosaici, sono costituiti soprattutto da frammenti di ceramica vetrificata, oltre che marmo; i temi sono a carattere floreale e geometrico nelle volte, araldico e figurativo nei pannelli verticali delle facciate. I pannelli di tema figurativo, eseguiti tra il 1906 ed il 1911, incorniciati e protetti da baldacchini di pietra, rivestono buona parte dei prospetti del padiglione di amministrazione. Essi riflettono una fase stilistica piuttosto tarda del movimento modernista.<sup>466</sup>

In passato ci sono state delle confusioni sull'attribuzione dei mosaici dell'Ospedale. Talvolta sono stati attribuiti a Lluís Bru, che era un fedele collaboratore di Domènech Montaner; ma, nel caso dell'Ospedale, non è stato rintracciato nessun documento che confermi questa collaborazione. Un altro nome è quello del noto decoratore Gaspar Homar, il quale in un primo momento si assunse la responsabilità del rivestimento musivo dell'ospedale, come testimonia il seguente documento dell'archivio dell'ospedale, datato 9 marzo 1905:

---

<sup>465</sup> AA.VV. *L'Hospital de Santa Creu i de Sant Pau*, op. cit., p. 36.

<sup>466</sup> AA.VV. *Domènech i Montaner Any 2000*, op. cit.

D. Gaspard Thomas vecino de Barcelona  
enterado de las condiciones que se exigen para la ad-  
judicación de las obras de revestimiento de mosaico de  
los varios pabellones del Hospital de San Pablo se  
compromete a tomar a su cargo la construcción de  
las mismas con estricta sujeción a los expresados requi-  
sitos y condiciones por la cantidad de ~~tres mil ochocientos~~<sup>tres mil ochocientos</sup>  
~~ochocientos veinte y dos pesetas.~~  
Barcelona 9 Mayo de 1905.  
G. Thomas

Ma il documento è smentito da una successiva autocertificazione di Mario Maragliano del 23 marzo 1906 nel quale l'artista si assume la responsabilità del rivestimento musivo dei vari padiglioni dell'Ospedale (per una somma complessiva di 3802 pesetas).

D. Mario Maragliano vecino de Barcelona  
enterado de las condiciones que se exigen para la ad-  
judicación de las obras de revestimiento de mosaico de  
los varios pabellones del Hospital de San Pablo, se  
compromete a tomar a su cargo la construcción de  
las mismas con estricta sujeción a los expresados requi-  
sitos y condiciones por la cantidad de ~~tres mil~~  
~~ochocientos dos pesetas.~~  
Barcelona 23 de Marzo de 1906  
Mario Maragliano

Questo certificato costituisce il primo di tutta una serie di documenti successivamente stipulati, che testimoniano la retribuzione

via via percepita dal mosaicista per la sua opera. Nella maggioranza di questi documenti, assieme al nome di Maragliano compare quello del responsabile dei disegni, il pittore Francesco Labarta, (Barcellona, 1883-1963) il quale fu impiegato a partire dal 28 dicembre 1907 (e dunque successivamente a Maragliano) con un contratto nel quale si impegnava a eseguire i pannelli esteriori del padiglione di amministrazione sviluppando le vicende storiche dell'Ospedale. A Labarta si richiedeva anche la realizzazione di un fregio che ricoprisse totalmente i due corpi laterali del detto padiglione.

Il fatto curioso è che Labarta fu impiegato nell'Ospedale dopo più di un anno dall'assunzione di Maragliano: ciò mi fa pensare che i primi incarichi di Maragliano devono essere stati affidati senza i supporti disegnativi di Labarta. Inoltre, nel contratto del dicembre 1907, Labarta si impegna a realizzare i soli disegni riguardanti la storia dell'Ospedale, e non viene menzionato alcun altro mosaico. Anche Pau Gargallo compare in alcuni dei documenti, in qualità di responsabile della decorazione scultorea. Tutti i documenti contengono, oltre la firma degli artisti, quella di Domènech Montaner, in qualità di direttore dei lavori dell'Ospedale, e di architetti ausiliari come Enrique Catà.

Il documento dell'archivio dell'Ospedale n.146 è il più antico che ci è pervenuto, a parte l'autocertificazione di Maragliano del 23 marzo 1906: esso reca la data del 15 aprile 1907, e viene menzionata l'esecuzione di rivestimenti musivi effettuati al primo piano del padiglione di amministrazione per tutto il mese di marzo dello stesso anno.

Secondo i documenti, Mario Maragliano ha lavorato all'ospedale fino al 1922 prestando la sua opera a tutti i mosaici presenti nel complesso architettonico; al contrario, per quanto riguarda Francesco Labarta, viene menzionato il solo pagamento dei mosaici relativi alla storia dell'Ospedale. È di conseguenza possibile che gli altri mosaici siano stati progettati interamente dal mosaicista, senza supporti disegnativi di altri. Dei documenti relativi a Maragliano, riporto di seguito i nn. 146, 235, 243, 299,308, 318, 340, 349, 359, 368, 400,

410, 420, 433, 462, 502, 515, 525, 533, 613, 545, 559, 627, 339,  
 secondo la numerazione che essi hanno presso l'archivio dell'Ospedale.

Número 308

**CONCEPTOS**  
*Obras de Dibujos y ejecución de mosaicos*

Capítulo 11º

Contratistas *D. Juan Sabata y D. Mario Maragliano*

*Adjudicada de D. Juan Sabata en 28 de Diciembre 1907*

*" " Mario Maragliano " 23 Marzo 1906*

*Artículo nº 97 del Pliego de Condiciones.*

Mes de *Enero* 1909

**Escribo Arquitecto Director de las expresadas obras**

**CERTIFICO:** *que las obras realizadas hasta fin de Enero último de la citada contrata comprendidas en esta certificación y que se detallan a continuación a los precios convenidos, la cantidad que se expresa á continuación:*

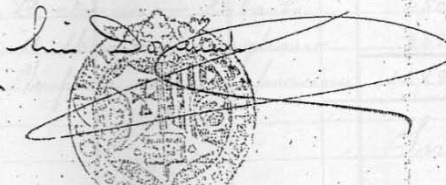
22108—Imp. Henrich y C.

IMPORTE DE LAS OBRAS											
EN MESES ANTERIORES				HASTA FIN DE <i>Enero</i>				FALTAN ejecutar			
EJECUTADAS		5 p. 100 retenido		EJECUTADAS		5 p. 100 retenido		LÍQUIDO para el contratista		FALTAN ejecutar	
Pesetas	Cts.	Pesetas	Cts.	Pesetas	Cts.	Pesetas	Cts.	Pesetas	Cts.	Pesetas	Cts.
		182	82	1344	10	44	70	1299	40		

*para que conste expido la presente certificación de mil doscientas y nueve pesetas con cuarenta centimos*

*Barcelona 15 de Febrero de 1909*

El Director de las Obras,



Archivio dell'Ospedale di Santa Creu e Sant Pau: ( archivo "Maragliano" documento 308).

I quindici pannelli musivi che narrano la storia dell'Ospedale di Santa Creu e Sant Pau [Tavv. 51-56] ricoprono i corpi laterali del padiglione di amministrazione, e sono della tipologia *opus tessellatum*, molto probabilmente con frammenti di ceramica vetrificata mista a parti

di tessere in marmo; queste, disposte nella parte inferiore del fregio musivo, fanno da sfondo alle scritte lapidarie in lingua catalana di colore blu che fungono da supporto narrativo ad ogni scena. I pannelli sono incorniciati da motivi scultorei di evidente ispirazione gotica, come mostrano gli archi trilobati al cui interno si distinguono motivi geometrici e vegetali.<sup>467</sup>

I pannelli sono caratterizzati da un evidente monumentalismo e da una spiccata plasticità delle figure. È difficile dire se questi elementi sono da ricondursi ai disegni di Labarta o all'esecuzione di Maragliano. Non si sa fino a che punto l'attività ideativa e cartonistica di Francesco Labarta, abbia potuto influenzare l'esecuzione musiva di Maragliano. Una fonte bibliografica attesta che i cartoni furono realizzati soprattutto secondo gli ordini, la supervisione e le leggende descritte dallo stesso architetto Domènech Montaner, ed effettivamente il valore di riproduzione storica di questi mosaici raffiguranti le vicende storiche ospedaliere sono di un livello molto alto.<sup>468</sup> Ogni scena è caratterizzata da un manifesto intento celebrativo degli avvenimenti citati; l'eleganza e la raffinatezza dei personaggi, si unisce ad una grande solennità che tende a consacrare ogni avvenimento storico descritto.

Certamente le caratteristiche stilistiche e disegnative presenti in tutti i temi figurativi rappresentati nel Padiglione di Amministrazione, fanno pensare a Mario Maragliano come unico responsabile esecutivo di questi mosaici. Al loro interno, ad ogni modo, vi sono delle differenze, specie tra i mosaici raffiguranti la storia dell'Ospedale e quelli con scene di santi: i quali obbediscono ad un tipo di composizione iconografica molto più tradizionale. Al di là di Maragliano e dello stesso Labarta, si può supporre che la notevole complessità compositiva che caratterizza questi mosaici sia in realtà da addebitare all'apporto di Domènech

---

<sup>467</sup> Purtroppo non sono riuscita a distinguere molto bene i particolari, dato il tipo di immagini che ho avuto a disposizione, la maggior parte delle quali proviene dal fondo fotografico dell'archivio dell'ospedale; ancora più difficile è effettuare una descrizione di questi pannelli dal vivo, in quanto si trovano a una distanza e una altezza che ostacolano la lettura.

<sup>468</sup> Domènec i Montaner, Lluís. "Clásicos del diseño", op. cit., p. 41.

Montaner, il quale, come di prassi, seguiva minuziosamente il lavoro dei suoi collaboratori.

Tornando a Labarta, non si può misurare la portata della sua influenza, in quanto nei documenti che provano la realizzazione del suo lavoro, essendo atti di riscossione di pagamento, i prodotti artistici realizzati vengono registrati solo superficialmente e sotto indicazioni generiche. Credo che occorrerebbe almeno uno dei cartoni realizzati da Labarta per stabilire quanto e che tipo di influenza stilistica e compositiva abbia egli avuto nella realizzazione dei mosaici del Padiglione di Amministrazione.

Per quanto riguarda invece la definizione delle caratteristiche stilistiche di Maragliano, i mosaici che in generale gli vengono attribuiti, sono abbastanza diversi tra di loro, ed è difficile riscontrare somiglianze che possano avere un valore attributivo.

Forse si può stabilire un termine di confronto tra i mosaici in esame e l'opera musiva disposta lungo il cammino che conduce alla Grotta Santa di Montserrat, raffigurante la Pentecoste: entrambi sono caratterizzati dalla plasticità e dalla monumentalità delle figure, anche se il mosaico di Montserrat presenta un contorno nero che appiattisce le figure e le avvicina maggiormente a certe immagini di tipo pre-raffaellita. In ogni caso, il mosaico di Montserrat è stato realizzato in un momento storico antecedente a quelli dell'Ospedale, quando il tipo di pittura pre-raffaellita e le sue caratterizzazioni simboliche erano in pieno vigore. Nei mosaici dell'Ospedale a tema figurativo non si riscontrano invece molte allusioni simboliche. Può darsi dunque che le differenze stilistiche dipendano anche dal *designer* che li ha ideati.

Un particolare stilistico, che può permettere di stabilire una somiglianza tra il mosaico raffigurante la Pentecoste e quelli che decorano l'esterno dell'Ospedale, è forse riscontrabile nei volti delle figure: a Montserrat il volto della Madonna presenta alcuni tratti del naso, della bocca e della fronte, nonché l'ovale del volto, non lontani da quelli delle figure dell'Ospedale. Per quanto riguarda i colori, sia nel mosaico di Montserrat sia in quelli dell'Ospedale si nota una



propensione all'utilizzo di toni dorati e caldi, con gialli intensi e tinte pastello.

Vengono qui riportati e commentati i diversi pannelli dell'Ospedale, secondo l'ordine narrativo delle vicende storiche raffigurate.

Il primo mosaico (Tav. 238) raffigura l'inizio delle circostanze che condussero alla realizzazione dell'Ospedale Santa Creu. Ogni scena è accompagnata da un supporto descrittivo, ovvero da una scritta di colore blu sul modello della scrittura gotica. La scena rappresenta il fondatore dell'ospedale che si sarebbe chiamato della Santa Creu (Santa Croce), il barone Guitart, il quale potrebbe essere la figura posta al centro della composizione, con il gomito poggiato sul tavolo e la mano sul volto, in atto meditativo. Il barone è circondato da signori canonici, rappresentanti l'amministrazione politica della città di Barcellona. La scena rappresenta probabilmente la riunione nella quale viene stipulato l'atto di fondazione del futuro Ospedale, come suggeriscono i fogli bianchi posti sul tavolo, pronti per essere decretati. Anche i vestiti dei personaggi tentano di ricreare l'ambientazione storica: nelle tuniche e negli stivali dei personaggi si nota un riferimento a un periodo non troppo definito dell'alto medioevo, come indica la data sul commento scritto in basso in lingua catalana. L'arredamento dello sfondo è costituito da due sedie e un tavolo, e qualche altro elemento architettonico. Si tratta di dettagli troppo vaghi per costituire riferimenti di una precisa epoca storica.

In questa scena, come del resto nelle successive, è rappresentato un momento solenne in cui vengono prese importanti decisioni, lo dimostrano le gravi pose assunte da importanti personaggi della storia catalana, consci del rilievo dei loro atti. Le gravi espressioni delle figure dimostra la loro alta responsabilità nei confronti di Barcellona avesse questo evento per lo sviluppo di Barcellona, e gli atteggiamenti austeramente pensosi rendono ancor più sacrale l'avvenimento. Senza

dubbio, la scena in esame è tra le più solenni di tutto il ciclo. La gravità della scena è caratterizzata anche dalla stessa costruzione compositiva, in cui il sapiente gioco di luci ed ombre tende ad articolare la scena in modo piuttosto accentuato e dinamico, con richiami barocchi specie nella costruzione e nella resa dei panneggi delle vesti. Si tratta di scene molto affollate, dove i personaggi interagiscono tra loro in modo articolato secondo una forte connotazione pittorica.

Il pannello musivo riporta in basso le seguenti parole (la traduzione dal catalano è mia): «A metà del secolo IX il barone Guitart di felice memoria, che si suppone essere stato visconte di Barcellona, fondò all'interno delle mura della città l'Ospedale, nominato successivamente della Santa Creu e di Santa Eulàlia».

Nella scena seguente viene narrato il momento della modifica del primo Ospedale, grazie all'opera del conte di Barcellona Ramon Berenguer e di sua moglie. L'Ospedale venne affidato alla protezione della Santa Croce e di Santa Eulàlia. A differenza della precedente, questa scena è ambientata all'aperto, e sullo sfondo si scorgono dettagli della Barcellona medievale: la massiccia torre della città appare dietro la figura del conte posta in primo piano e con la sposa al fianco. Quest'ultima indossa una splendente tunica gialla di larghe dimensioni, con un copricapo che ne riprende il colore. La figura femminile è, sia nel volto che nelle vesti, di estrema delicatezza e raffinatezza. I contrasti di colore e le lievi sfumature contribuiscono ad illuminare la scena ed a valorizzare la volumetria dei corpi. La luce solare, specie nelle scene all'aperto come questa, si incentra particolarmente sulle vesti e sui morbidi panneggi della contessa in primo piano. La luminosità tende allo stesso tempo a rendere meno gravi e pesanti i corpi, alleggerendone lo spessore. I giochi di luce ed ombre infine, contribuiscono a suggerire la scansione dei diversi piani prospettici.

La scena ha un connotato decisamente celebrativo. I conti sono circondati da lavoratori in atto di adempiere al restauro della chiesa. Nella scritta in basso sono riportate le seguenti parole: «Il V luglio dell'anno del signore MXIV, il conte di Barcellona Ramon Berenguer e la

sua sposa Isabel ordinano il riammodernamento del primo Ospedale sotto la protezione della Santa Croce e di Santa Eulàlia, costruito all'interno delle mura della città.»

Nella terza scena viene rappresentato il conte Ramón Berenguer III il Grande, nell'atto di farsi trasportare, secondo il suo desiderio, all'Ospedale di Santa Creu per morire tra i poveri: l'episodio sottolinea l'atto di umiltà e di devozione cristiana del personaggio, oltre che di fedeltà all'istituzione ospedaliera sostenuta dai suoi avi. La scena è rappresentata all'interno dell'Ospedale, come suggerisce anche il simbolo della croce che appare in primo piano sulla sinistra. Il malato è colto nel momento dell'agonia, con la barba e i capelli bianchi, trasportato su una barella sorretta da due portantini; al suo fianco appare una donna, probabilmente la sposa, in atteggiamento afflitto. Altre due persone poste di fronte al malato fungono da testimoni dell'evento

La vicenda della morte del conte è rappresentata con una dignità eroica, testimoniata anzitutto dalla composta e dignitosa sofferenza del moribondo. Lo stesso atteggiamento di dignità e di contegno è dimostrato dalla donna. Tutti i personaggi della scena sembrano partecipare al dramma come mostrano le gravi ed incupite espressioni dei volti. Nel gioco di luci risalta la solida costruzione dell'interno dell'Ospedale come dimostra il particolare architettonico in primo piano, realizzato in un forte risalto prospettico, che contrasta con il gruppo più dinamicamente articolato delle figure umane. La scritta in basso riporta le seguenti parole: «A metà luglio dell'anno del signore MCXXXI, il conte di Barcellona Berenguer III il Grande si fa portare all'Ospedale della Santa Creu per morire in mezzo ai poveri».

Nella quarta scena (Tav. 239) viene rappresentato il momento in cui il canonico Colom fonda l'ospedale antecedente al secondo Ospedale di Santa Creu. Si raffigura il momento della cerimonia con cui esso viene posto sotto la protezione pontificia. Il papa, come rivela l'iscrizione, è Onorio III, e la vicenda avviene nel 1229. Il grande contesto solenne e cerimoniale è testimoniato anche dalla ricchezza

delle tuniche, come quella dell'uomo che appare in primo piano di spalle, che presenta un prezioso motivo damascato di un giallo intenso e caldo. La tunica del pontefice mostra a sua volta un morbido candore, caratterizzato dalle ombre dorate dei panneggi che ricadono in modo fluente. Al centro, in primo piano, appare la figura del canonico Colom, che si flette in atto di ricevere la benedizione papale; indossa un mantello verde sotto il quale si intravede una tunica bianca dalle sfumature grigie, dello stesso colore di quelle di altri canonici che partecipano alla cerimonia, disposti sia in piedi che seduti. Lo sfondo è costituito da colonne sormontate da capitelli ionici. Ancora una volta la luce riveste un valore fondamentale, come si osserva nelle vesti del Papa e dell'uomo dalla tunica damascata dorata; i toni luminosi danno quasi l'illusione che si tratti di un dipinto piuttosto che di un mosaico. La tunica del Papa è esclusivamente resa dall'accostarsi di gradazioni di luce. Particolarmente evidente è anche la disposizione e la postura dei personaggi, molto dinamica ed articolata. In basso sono riportate le seguenti parole: «Nell'anno del signore MCCXXIX, il canonico Colom, della chiesa di Barcellona, fonda l'Ospedale precedente al II della Santa Creu, disponendo i mezzi per il suo mantenimento, e sua Santità il Papa Onorio III lo include sotto la protezione della sede apostolica».

Nella quinta scena si narra l'approvazione dell'atto che unifica le diverse istituzioni ospedaliere di Barcellona, tra cui quelle di Santa Margarida e di Santa Eulàlia, per formare un unico grande centro sanitario. Nell'immagine si scorgono i rappresentati dei diversi istituti in atto di intraprendere le nuove disposizioni che poteranno alla costruzione del secondo Ospedale di Santa Creu, e i modi e gli atteggiamenti che assumono sottolineano l'importanza storica dell'evento. Alcuni, come il frate seduto vicino alla scalinata, sono in atto di ascoltare e meditare sulle sorti della riunione, altri sono rappresentati in atto di attiva discussione sulle proposte avanzate. I fogli bianchi disposti sul tavolo sottolineano l'ufficialità dell'atto.

La scena riflette anche un cambio di epoca, evidenziata dai costumi civili di alcuni individui: quello sulla sinistra, in corrispondenza

della scala e con in mano una spada, indossa una tunica damascata blu e dorata e una calzamaglia di un giallo intenso. L'altro personaggio in abiti civili è vestito con una tunica damascata di colore giallo e rosso, avvitata da una cintura rossa, con una calzamaglia verde. Non si tratta più, evidentemente, di fogge medievali, e infatti l'evento è datato al 1401. La sala ha tutto l'aspetto di un luogo pubblico, probabilmente destinata ad atti notarili, come potrebbero suggerire anche i rotoli di pergamena disposti in primo piano a sinistra. Lo sfondo architettonico non suggerisce altri elementi di caratterizzazione ambientale. In basso vengono riportate le seguenti parole: «Il XV marzo del MCCCCI, il Consiglio dei Cento della città di Barcellona, il vescovo Armingol e i canonici, stabiliscono la fusione degli ospedali di Vilar, di Marcus e di Colom, ai quali si uniscono in seguito quelli di Santa Margarida e di Santa Eulàlia, per costruire il II Ospedale della Santa Creu, con l'approvazione del Papa Benedetto XIII.»

Nella sesta scena (Tav. 240) si illustra il momento della costruzione del secondo Ospedale della Santa Creu, con il re d'Aragona e conte di Barcellona Marti in atto di posare la prima pietra. È anche delineato il cantiere edilizio, nel quale, oltre agli operai, appare una figura che poggia la mano sul gigantesco blocco di pietra mentre con l'altra impugna la sua spada: probabilmente si tratta dello stesso re Marti, mentre di fronte a lui altre figure partecipano all'evento; tra queste, la figura in primo piano sulla destra, in atto di pronunciare parole cerimoniali, indossa una ricca e lunga veste damascata blu e marrone, nascosta in parte da un mantello con cappuccio. Altrettanto preziosa è la veste del personaggio che gli è accanto: una tunica decorata con elementi geometrici e vegetali. Lo sfondo è costituito da un paesaggio all'aria aperta, con un prato verde e un cielo azzurro attraversato da nuvole bianche di forma serpentina, le quali potrebbero avere qualche somiglianza con le nuvole rappresentate nei pannelli musivi della sala da pranzo della casa Lleó Morera attribuiti a Maragliano (anche se la linea serpentina è un elemento ricorrente del repertorio di tipo modernista). Anche il prato è rappresentato da

campiture di colore piuttosto uniformi che suggeriscono una certa bidimensionalità. Del resto anche sullo sfondo del prato compare un contorno più scuro e serpentino che ricorda modi di rappresentazione di derivazione giapponese. Lo sfondo paesaggistico, infatti, costituisce in questo caso l'unico vero elemento di istanza Art Nouveau e contrasta con la classicità compositiva delle figure e degli elementi architettonici.

Anche in questo caso è visibile un palese intento celebrativo. Tutti i personaggi hanno atteggiamenti eleganti e formali, anche l'operaio sembra essersi messo in posa per partecipare all'atto solenne. Il conte Martí sottolinea l'evento in modo simbolico con la mano quasi poggiata sulla pietra. In basso sono riportate le seguenti parole: «Il XVII aprile dell'anno del Signore MCCCCI, il Signore e re di Aragona e conte di Barcellona, Marti, posa la prima pietra del II Ospedale della Santa Creu.»

La settima scena costituisce la prosecuzione della precedente, ma la figura protagonista questa volta è la regina Maria, sposa di re Marti, accompagnata da un gruppo di damigelle di compagnia, probabilmente si tratta di dame della sua corte. Gli abiti della regina e delle dame mostrano un'evidente preziosità decorativa. Anche la regina appare in prossimità di un grande blocco di pietra, ma, a differenza del re, la sua estrema delicatezza femminile la arresta un po' a distanza dalla roccia. La solennità e la regalità dell'insieme non poteva ammettere la presenza dei lavoratori, come nelle scene precedenti. I connotati che distinguono la figura regale non sono molto chiari: la regina può essere identificata con la donna al centro del gruppo e in primo piano, con indosso l'abito damascato di colore giallo. Lo sfondo, anche in questo caso, presenta uno spazio aperto, suggerito soltanto dalla presenza di nubi. Sono riportate le seguenti parole: «Il XVII di aprile dell'anno MCCCCI, la Signora regina Donna Maria de Luna, sposa del re Marti, posa una delle prime pietre del II Ospedale della Santa Creu.»

L'immagine successiva completa il trittico, con il figlio di re Marti e della regina Maria che inaugura la costruzione dello stesso edificio. Il principe appare di spalle, sul suo cavallo, mentre di lato si nota un personaggio

in atto di leggere parole solenni. L'immagine, a differenza delle altre, sembra rappresentare ancor più precisamente un cantiere in costruzione, con operai addetti al lavoro e caratterizzati da una grande forza fisica, mentre sullo sfondo appaiono delle colline in lontananza, accompagnate da un cielo azzurro attraversate da nubi la cui forma è simile alle precedenti. La gravità della scena è bilanciata dalla quotidianità del cantiere in piena attività e dal lavoro delle maestranze.

La scena si differenzia dalle precedenti anche per la sua costruzione compositiva molto più dinamica e articolata, come suggerisce l'uomo sulla destra in primo piano, il quale mostra tutta la forza e la fatica del lavoro manuale. Anche l'impostazione del cavallo e del cavaliere sembra non osservare una posa cerimoniale, ma piuttosto spontanea e grintosa. La scritta in basso riporta le seguenti parole: «Il XIII aprile dell'anno del signore MCCCCI, il principe di Aragona Jaume, conte di Prades, in nome del signore re di Sicilia Marti, figlio del signore re di Aragona dello stesso nome, va a depositare una delle prime pietre del II Ospedale della Santa Creu.»

La nona scena (Tav. 241) chiude la commemorazione storica della prima giornata di costruzione dell'Ospedale, con la rappresentazione di personalità quali il vescovo Don Joan Armengol, alcuni consiglieri della città e altri illustri personaggi i cui nomi sono riportate nella iscrizione. Il vescovo, situato in primo piano, appare nell'atto di benedire il grande blocco di pietra. Gli uomini posizionati di fronte al vescovo, a differenza di quelli dietro, indossano tuniche identiche, con una decorazione damascata molto elaborata. Il fondo della scena è poco leggibile, ma suggerisce uno spazio aperto suggerito dalle nubi. Sul fondo vengono riportate le seguenti parole: «Il XVII d'aprile dell'anno del Signore MCCCCI il signor vescovo Don Joan Armengol e i consiglieri della città, gli onorabili R. Cavall, Ferrer de Marimon, Bucot, M. Roure, L. de Gualbes, depositano una delle prime pietre del II Ospedale della Santa Creu.»

La seguente immagine mostra la fortuna e la fama che l'Ospedale acquista nel corso dei secoli, grazie al sostentamento e alle attenzioni

che i cittadini di Barcellona gli dedicano, a cominciare dai più illustri. La scena è ambientata in un periodo imprecisato del secolo XVIII, come si può osservare dagli abbigliamenti e dalle parrucche dei personaggi: tra questi, due uomini del clero indossanti abiti talari di colore nero. La scena è ambientata molto probabilmente in una sala di riunione pubblica, come si può dedurre ad esempio dalla grande cassapanca sulla quale siede uno dei gentiluomini. Ma sono i fogli disposti sul tavolo, ancora una volta, a suggerire l'idea di un luogo dove si prendono importanti decisioni. L'impostazione di tipo rococò è particolarmente evidente, sia nella ricostruzione dell'ambiente storico, sia nella costruzione compositiva.

La particolare atmosfera di solennità dell'insieme richiama la prima scena del ciclo. Anche qui i personaggi sono rappresentati in atto particolarmente meditativo e di grave responsabilità, le pose dei personaggi danno l'idea di un grande senso di dignità e sostenutezza, come l'uomo seduto sulla destra, la cui gravità quasi lo schiaccia sul sedile. La scena, fortemente articolata, è determinata soprattutto dalle figure in primo piano sulla sinistra, come l'uomo di spalle curvo, che poggia i gomiti sul tavolo. Sullo sfondo si intravede una libreria, coperta dall'albero sito in primo piano. L'iscrizione reca le seguenti parole: «I consiglieri, i sostenitori e i cittadini di Barcellona dei secoli XVIII e XIX accudiscono al sostenimento del secolare Ospedale della Santa Creu con molti allegati e donazioni, oltre che fornendogli numerose provviste, e istituiscono il sorteggio di una lotteria e altri ricorsi popolari per il suo perpetuo sostenimento.»

La scena undicesima illustra la vicenda che ha dato origine all'istituzione dell'ospedale di Sant Pau, in quanto rappresenta la disposizione testamentaria del banchiere Pau Gil. Nell'immagine appare il banchiere seduto sulla poltrona, nell'atto di disporre le sue volontà, che vengono accuratamente registrate dal notaio che sta in piedi in atteggiamento consenziente. Entrambi i personaggi sono in un interno parigino, arredato secondo un gusto piuttosto eclettico, neorococò più che Art Nouveau. Anche la catalogna modernista, si rifaceva in parte ai



modelli francesi neobarocchi e rococò. L'ambientazione è parigina, come indica sia lo sfondo paesaggistico che si intravede dalla finestra, sia l'iscrizione: «Il XVII settembre del MDCCCXCII, il barcellonese Sr Pau Gil Serra, residente a Parigi, dispone nel suo testamento la costruzione del presente Ospedale di Sant Pau.»

La scena successiva (Tav. 242) rappresenta la realizzazione dei voleri testamentari di Pau Gil, grazie all'azione dei suoi esecutori. Si scorgono gli esecutori del lascito testamentario mentre discutono il progetto di realizzazione del nuovo Ospedale, con il consiglio amministrativo dell'Ospedale di Santa Creu. La scena si svolge in un interno, dove sette signori sembrano in atto di accordarsi tra di loro; questi indossano sobri abiti borghesi secondo l'uso dell'epoca. Predomina il colore giallo, come in molte altre scene del ciclo, ma ha rilevanza anche il verde mischiato. Rimarchevole è la delicatezza e la raffinatezza dei contorni. L'arredamento caratterizza l'ambientazione storica, con elementi eclettici: Il tavolo mostra motivi decorativi rococò. Il Modernismo catalano, nel suo versante più stereotipato, si ispirava spesso al gusto francese, e non stupisce la rappresentazione di interni neorococò. L'iscrizione dice: «Il XIX giugno del MCMI, per mediazione del dr. Robert e del sig. Leopold Gil, gli esecutori testamentari del lascito, i signori Silvatte Llopart e Joan Ferrer Vidal, si accordano con la giunta dell'ospedale della Santa Creu di fare in comune il presente ospedale.»

La scena tredicesima rappresenta l'avvio della costruzione del nuovo Ospedale, col consueto cerimoniale di collocazione della prima pietra, effettuato in questo caso dagli amministratori dell'Ospedale della Santa Creu e dagli esecutori testamentari di Pau Gil, con la presenza di altre autorità. La scena è ambientata in un cantiere, con lo sfondo di un dolce paesaggio collinare. Sulla sinistra appare in primo piano l'emblema araldico dell'Ospedale, con i simboli degli ospedali riuniti, qui delineati in maniera non troppo dettagliata. Si tratta di uno scudo con in alto, sulla sinistra, il simbolo della santa croce di color rosso su fondo bianco (emblema dell'Ospedale della Santa Creu), mentre sull'altro lato, attraversato verticalmente da una spada simboleggiante

San Paolo, appaiono le strisce dello Scudo Catalano con i suoi colori tradizionali. Lo scudo incorpora anche un libro aperto, in cui si legge il nome del santo, anch'esso tratteggiato in modo sommario. Sopra lo scudo è posta una corona.

Sempre a sinistra della scena, in primo piano, appaiono due operai addetti alla costruzione assunti ancora una volta atteggiamenti piuttosto posati e rappresentativi; fra loro e il gruppo dei signori sulla destra è collocato il primo blocco di pietra dell'Ospedale. I signori sono vestiti con abiti cerimoniali, adatti alla solennità dell'occasione. La scritta in basso dice: «Il XV gennaio del MCMII, gli amministratori dell'ospedale della Santa Creu e gli esecutori testamentari del lascito del sig. Pau Gil, accompagnati dalle delegazioni delle autorità e delle corporazioni locali, poggiano la prima pietra del presente ospedale di Sant Pau.»

La penultima scena illustra il momento in cui viene posizionata la santa croce, alla sommità dell'edificio, e mostra l'Ospedale in una fase di costruzione oramai avanzata. Le parti più importanti del complesso ospedaliero sono state oramai realizzate, e infatti sullo sfondo si scorge la facciata del Padiglione di Amministrazione con la sua torre dell'orologio. Lo scorcio che mostra altri padiglioni è caratterizzato da una forte luminosità, data dal consueto colore giallo dorato. Anche il cielo è di un tono celeste molto delicato, così come le nuvole che lo attraversano. In primo piano appaiono gli addetti ai lavori di costruzione, che hanno già adempito all'incarico di posizionamento della croce. La scritta descrive così la scena: «Nella vigilia di Natale del Signore dell'anno MCMIX, si colloca la Santa Croce in cima alla costruzione del presente Ospedale di Sant Pau.»

L'ultima scena mostra la costruzione della chiesa dell'Ospedale; alla cerimonia di benedizione e di collocazione della prima pietra presiede anzitutto il vescovo di Barcellona Ramon Guillaumet, qui rappresentato in atto benedicente, seguito da personaggi dell'amministrazione dell'ospedale e da alcuni canonici. In primo piano, sulla sinistra, appare il grande blocco di pietra simboleggiante la nuova

costruzione, manovrata da un operaio. Lo sfondo all'aperto è appena caratterizzato dal cielo azzurro, circondato dalle tipiche nubi che appaiono nelle scene musive precedenti. Nelle ultime scene, si riscontra una valenza dinamica e compositiva più semplice rispetto alle prime scene. Il commento posto sul fondo della scena, riporta le seguenti parole: «Il XI di marzo dell'anno MCMXXIII, il vescovo di Barcellona, Ill.mo Ramon Guillamet, posa la prima pietra della chiesa di questo Ospedale insieme agli amministratori, gli illustri Signori Jaume Caravach, canonico, Carles de Fortuny, Sebastià Puig, canonico e Josep Rocha.»

Altri pannelli musivi ubicati all'esterno del Padiglione di Amministrazione raffigurano alcuni santi. Si tratta di pannelli musivi eseguiti dallo stesso mosaicista dei precedenti, anche se questi non presentano la stessa impostazione monumentale degli altri. Questi mosaici raffigurano sette santi e due immagini della Vergine con il bambino Gesù, disposte all'interno di cornici architettoniche; alcune di queste si trovano in prossimità di aperture, altre invece costituiscono solo dei rivestimenti decorativi applicati sulla spoglia parete di mattoni.

Nella seguente immagine (Tav. 244) è rappresentata, al centro di una finestra trilobata decorata con rilievi floreali in pietra, la figura di San Cosimo, come rivela la scritta che appare nello sfondo azzurro in alto. Il santo indossa una veste damascata gialla su fondo marrone, ed è coperto da un mantello e da un copricapo su cui appare una aureola bianca; completa l'abbigliamento una calzamaglia e degli stivaletti aderenti alle caviglie. Il motivo decorativo riportato nella veste di San Cosimo, è ispirato alle tipologie dei tessuti operati rinascimentali, ma la resa grafica della decorazione, suggerisce un uso della linea che esula dal rigore geometrico e modulare dei manufatti tessili, per armonizzarsi con le flessuosità e sinuosità delle volute floreali, poste a riempimento degli archi trilobati.

La figura successiva all'interno di una cornice trilobata, raffigura San Giorgio nell'atto immediatamente successivo all'uccisione del drago, come suggerisce il suo scudo bianco decorato da una croce rossa, la

spada posta sulla testa del mostro sconfitto e il fiero atteggiamento di vittoria. In primo piano appare il drago caratterizzato dai colori nero, giallo e verde, il cui artiglio sembra afferrare la cornice architettonica. La figura serpentina del mostro occupa metà della scena, circondando il santo. Sul fondo scuro appare un albero che colloca l'avvenimento in un contesto naturale. Il santo indossa una tunica nera a disegni geometrici nella parte inferiore, e maniche ampie di colore bianco. Sul capo coperto da un berretto si distingue l'aureola dorata. La figura richiama una iconografia piuttosto tradizionale secondo la consuetudine agiografica e si differenzia molto dal tipo di costruzione compositiva del ciclo relativo alla storia dell'Ospedale.

Queste figure fanno sempre parte del padiglione di Amministrazione, dove nel documento n.308 qui riportato, risultano retribuiti sia Maragliano che Labarta. Ancora una volta, non può essere detto molto riguardo alla minore o maggiore partecipazione dei due artisti ai mosaici che certamente rispecchiano una composizione diversa rispetto al ciclo storico ospedaliero. Può darsi che la maggiore qualità ravvisabile in quest'ultimo sia da attribuire a Domènech Montaner, mentre invece la realizzazione delle figure di santi siano state affidate con maggiore libertà al cartonista e al mosaicista. Nell'opera in esame è ben evidente il richiamo alla tradizione agiografica, adattata alle necessità della tecnica musiva. Gli unici elementi di modernità si riscontrano nella linea sinuosa dell'albero e del drago, che hanno chiari riferimenti all' Art Nouveau. Anche la croce disegnata in modo curvo e il braccio un po' ruotato, suggeriscono elementi di spazialità e di modernità.

L'altra figura della tavola 244 è circonscritta da una cornice identica alla precedente; anche in questo caso il pannello è posto su una parete di mattoni a vista. L'immagine rappresenta San Martino nell'atto di donare parte del suo mantello al povero mendicante; quest'ultimo appare in primo piano e inginocchiato di fronte al santo, con le braccia aperte e la disperazione sul volto. Oltre al mantello, San Martino indossa una tunica damascata dalla quale fuoriescono ampie

maniche a sbuffo. Lo sfondo della scena è simile a quello della precedente, con l'accento di un albero che si distingue sul fondo scuro.

L'immagine della Tav. 245 mostra ancora una volta la figura di San Giorgio, patrono della Catalogna. Qui il santo è rappresentato in dimensioni maggiori rispetto all'immagine analizzata in precedenza. Il pannello musivo è collocato all'interno di una cornice trilobata, situata al di sopra di una finestra bifora. Il pannello è circondato sia a destra che a sinistra da altri due pannelli musivi racchiusi in una cornice architettonica di uguale forma e dimensione, delle cui immagini parlerò successivamente. Il santo è raffigurato sul suo cavallo bianco nell'atto fulminante di uccidere il drago con la spada; la scena è piuttosto movimentata, come si può constatare soprattutto dall'immagine del cavallo e dal sangue che sgorga dal corpo del mostro. San Giorgio ad ogni modo, appare calmo e sicuro. I colori sono molto brillanti e più marcati rispetto ad altre realizzazioni; ma il giallo del vestito del santo, così come i luminosi tratti bianchi del cavallo, la delicatezza e la plasticità dei contorni delle figure, non lasciano dubbi sul fatto che l'artefice del mosaico è lo stesso dei precedenti. Il drago, di colore verde intenso, circonda la figura del santo come accade nell'immagine già vista. Lo sfondo della rappresentazione non reca elementi paesaggistici ma solo campiture di colore azzurro e marroni, alludenti al cielo e al suolo.

La scena, dal punto di vista compositivo, tende in tal modo ad avvicinarsi stilisticamente a quelle del ciclo storico ospedaliero, distaccandosi invece dal tipo di rappresentazione riscontrata nelle figure di santi e dalle loro classiche tipologie agiografiche. San Giorgio è disposto nello spazio in senso rotatorio e dinamico evidenziando col gesto il momento culminante dell'episodio. Anche l'espressione del santo rivela rispetto agli altri una certa inquietudine e tensione, dovute al momento di lotta. Il cavallo sembra accordarsi alla drammaticità dell'evento, sia con l'espressione di sofferenza che con i suoi faticosi movimenti. La testa del drago dall'espressione agonizzante, sottolinea ancora il pàthos della scena.

La figura successiva (Tav. 246) mostra i pannelli citati nell'immagine precedente collocati ai lati di San Giorgio. Entrambi i pannelli costituiscono due emblemi araldici, di cui quello in alto rappresenta il simbolo dell'Ospedale della Santa Creu, con la croce bianca su sfondo rosso, circondata da foglie di acanto dorate su cui poggia una corona. L'immagine si staglia su un fondo azzurro dello stesso colore di quello che appare nella precedente immagine di San Giorgio. Un piccolo fiore bianco si distacca dal resto della composizione. L'emblema nella immagine inferiore mostra uno scudo della stessa forma e circondato dalla identica decorazione: esso simboleggia gli ospedali riuniti con la croce di Santa Creu e le croci minori degli altri istituti. Lo accompagnano i motivi dello scudo catalano, strisce rosse su fondo giallo.<sup>469</sup>

Nella tavola successiva (Tav. 247) ho raggruppato tre immagini diverse rappresentanti nella parte superiore San Damiano, nella parte inferiore a destra Santa Apollonia e nella parte inferiore a sinistra Santo Stefano. Tutte e tre le figure dei santi recano con sé i loro attributi. I santi si stagliano su uno sfondo semplice di colore azzurro, probabilmente simboleggiante il cielo, e tutti e tre presentano tonalità molto delicate e raffinate di bianchi misti a grigi, azzurri e differenti tonalità di gialli.

San Damiano appare di dimensioni maggiori rispetto agli altri due santi, e diversamente da loro è inserito in una cornice architettonica trilobata posta a sua volta in mezzo ad una finestra bifora, decorata da motivi vegetali uguali a quelli del pannello di San Cosimo. I pannelli raffiguranti Santo Stefano e Santa Apollonia sono invece circondati da cornici dello stesso tipo di quelle incontrate nella raffigurazione di San Martino e in quella del primo San Giorgio. Sia i volti che le vesti dei tre santi appaiono di estrema delicatezza, come anche il volto di Santa Apollonia e i morbidi panneggi delle vesti.

Le immagini della Tav. 248, le ultime di carattere figurativo dell'Ospedale, mostrano due Madonne racchiuse in una cornice

---

<sup>469</sup> Garcia Martin Manuel, *L'Hospital de Sant Pau*, op. cit., p. 38.

architettonica trilobata, poste entrambe al di sopra di una finestra trifora. Si notano i delicati toni pastello e bianchi, e i morbidi tratti somatici appena accennati; non per questo le figure appaiono prive della plasticità che invece si ravvisa nelle rappresentazioni musive dell'Ospedale. Nell'immagine superiore è rappresentata una Madonna con in braccio il bambino, probabilmente seduta su un altare: il dettaglio non è chiaro a causa sia delle vesti che ammantano la figura, sia dell'eccessivo uso del bianco che toglie risalto ai contorni. Ai lati della Vergine vi sono due medaglioni che racchiudono due personaggi non facilmente identificabili: ma mostrano una certa somiglianza con quelli del fondatore dell'Ospedale, Pau Gil (a destra) e del suo esecutore testamentario (a sinistra). I volti della Madonna e del bambino sono incorniciati da aureole delicatamente dorate. Gli ampi panneggi delle vesti della Madonna occupano buona parte dello spazio e sembrano uscire dalla cornice. La Vergine del pannello inferiore pare forse di realizzazione più sommaria, come rivelano sia i tratti somatici sia la resa plastica dei panneggi; inoltre il bambino manca di aureola. In primo piano, ai piedi della Madonna, sono rappresentate due figure in atto di preghiera e di adorazione indossanti bianche tuniche. Sullo sfondo azzurro appaiono delle scritte, a sinistra la parola "Virge" e un piccolo simbolo della Santa Croce, a destra una iscrizione oggi di difficile leggibilità.

Alcuni mosaici ubicati sia all'interno che all'esterno del Padiglione di Amministrazione, sono caratterizzati da una ornamentazione di tipo geometrico e floreale, senza elementi figurativi. Sono mosaici che intendono riprodurre istanze dell'Art Nouveau, e riflettono molta più leggerezza e bidimensionalità rispetto ai mosaici a carattere figurativo. Essi inoltre abbandonano l'intento monumentale tipico dei mosaici figurativi dell'esterno dell'Ospedale, i quali rispecchiano probabilmente anche il contesto rappresentativo e monumentale architettonico dell'intero Padiglione. Queste decorazioni musive rivestono sia superfici piate che curve, come un tempietto di fronte alla facciata del Padiglione, la cui cupola ha una forma conica rivestita a mosaico. Altri

mosaici rivesto la volta del portico situato all'entrata del Padiglione di Amministrazione. Questi mosaici, siti tra le nervature di pietra della volta, rappresentano emblemi araldici legati alla storia dell'Ospedale: tutti, ad eccezione di uno, presenti anche nei mosaici precedentemente descritti. Si può dunque distinguere l'emblema degli ospedali riuniti, qui avvolto da un nastro attorcigliato di colore giallo e delimitato da un contorno nero; tale motivo a forma di nastro si ravvisa anche negli altri due emblemi riportati, uno dell'Ospedale di Sant Pau e l'altro commemorativo del fondatore. Quest'ultimo appare racchiuso in un medaglione bianco con lettere di colore rosso.

Altri rivestimenti musivi sono collocati nel vestibolo la che conduce alla Sala degli atti, ubicata all'interno del medesimo Padiglione. Come si osserva, l'ambiente è riccamente decorato sia da motivi di ceramica in rilievo (nelle nervature della volta del soffitto e nel cornicione in alto), sia da mosaici che rivestono la volta del soffitto, l'interno del cornicione, parti del lampione che appare in primo piano e della parte concava che appare in prossimità di quest'ultimo. I mosaici della volta del soffitto sono caratterizzati da motivi di tipo vegetale che si sviluppano in forma di volute, il colore predominante è il giallo su fondo bianco. Gli stessi elementi decorativi appaiono nel cornicione collocato nella parte alta della parete. I mosaici che rivestono sia il lampione che la parte concava ad esso vicina, sono caratterizzati da un rivestimento musivo bianco su cui si sviluppano decorazioni geometriche e floreali, piuttosto stilizzate, di colore azzurro e giallo.

Le immagini delle Tav. 249 si riferiscono alla volta del soffitto del corridoio che conduce alla Sala degli Atti. Il mosaico della volta è caratterizzato da una decorazione geometrico- floreale gialla su fondo bianco nella quale si distinguono delle margherite semiaperte, circondate da grandi volute bianche che formano un motivo a forma di stella marina. Si distinguono inoltre piccole volute verdi formanti figure romboidali. La particolare lucentezza di questi mosaici, è dovuta alla loro composizione in ceramica vetrificata che negli interni risulta particolarmente ben conservata. Nel corridoio appare un altro piccolo



fregio in mosaico, disposto nel cornicione sopra la porta a destra, caratterizzato da altrettante volute di origine vegetale bianche su fondo azzurro; al centro appare un motivo floreale non identificabile con precisione.

La Sala degli atti, di cui riporto alcune immagini relative al rivestimento in mosaico, è dedicata alle pubbliche cerimonie e a tutti gli avvenimenti di rappresentanza dell'Ospedale. Essa offre l'interno più sontuoso e riccamente decorato dell'intero complesso architettonico. Si tratta di mosaici ornamentali caratterizzati da motivi floreali di grande qualità ed eleganza. Essi risultano più complessi rispetto a mosaici simili collocati in altri luoghi dell'Ospedale e la loro fattura appare superiore. Assieme a quelli esterni che illustrano la storia dell'Ospedale, i mosaici della Sala degli Atti sono tra le opere più pregevoli del complesso.

L'immagine riportata nella Tav. 250 mostra ancora lo scudo catalano, rappresentato dalle strisce rosse su fondo giallo e sormontato da una corona. Lo circonda una decorazione floreale che si sviluppa nella sovrapposizione di due grandi fiori, di cui lo scudo costituisce la corolla. Dai petali del primo fiore si dipartono a loro volta altri motivi vegetali attorti a volute, mentre alle estremità compaiono gli stessi piccoli fiori, di forma semplice e piatta, dell'immagine precedente: essi sono stavolta di colore bianco, come anche il fiore più grande della composizione, il quale è a sua volta decorato da motivi a volute di colore azzurro. Anche in questo caso la decorazione risalta su fondo scuro. L'immagine riporta anche particolari di decorazione musive applicate su colonne della Sala degli atti.

L'immagine della Tav. 251 mostra particolari della decorazione musiva collocata nella volta del soffitto della Sala, la cui composizione in ceramica si armonizza perfettamente con le nervature della volta a crociera. Anche la parte sinistra del soffitto è caratterizzata da volte, le cui nervature credo che siano rivestite di ceramica a rilievo in corrispondenza degli archi. L'ornamentazione presenta motivi a forma di rosa, quali si incontrano anche nel Palazzo della Musica Catalana di

Barcellona.<sup>470</sup> L'interno delle volte di sinistra è caratterizzato da un rivestimento di mosaico in ceramica del tipo *trencadis*, con pezzi blu e marroni. La decorazione musiva della volta a crociera è costituita da un fregio circolare al cui interno si dispone una ghirlanda di foglie che potrebbero essere di vite; dentro il fregio circolare, su fondo azzurro, si dispongono altri motivi circolari con elementi di tipo vegetale.

Un altro mosaico che completa la decorazione della Sala degli atti è collocato in basso, all'interno di una decorazione architettonica a forma di arco monumentale su cui appaiono cinque aperture, delimitate a loro volta da archi trilobati decorati da motivi di tipo vegetale. Gli archi poggiano su colonne sottili, e un balcone delimita la parte centrale della composizione architettonica, di chiara ispirazione gotica, la quale si situa ai piedi di un grande tavolo da cerimonia. Il mosaico che completa la decorazione della struttura rappresenta illusionisticamente un drappo nero, decorato con grandi foglie disposte a forma di alberi. Tra queste si inseriscono fiori dal lungo stelo. Sulla parte inferiore dei due alberi, al di sotto di motivi geometrico-astratti, si notano forme ornamentali che sembrano foglie e grappoli di uva.

La composizione ha un aspetto decisamente bidimensionale e astratto, le foglie sembrano derivare da uno dei repertori presenti negli album di disegno, molto popolari all'epoca. Questi, come abbiamo visto, si basano a loro volta sulla rivoluzionaria metodologia di disegno grafico, illustrato nella *Grammar of Ornament* di Owen Jones (1856).<sup>471</sup>

---

<sup>470</sup> *Les Arts Aplicades Modernistes a Terrassa*, op. cit.

<sup>471</sup> Fanelli, Giovanni e Fanelli, Rosalia. *Il tessuto moderno. Disegno moda architettura 1890-1940*, op. cit.

## CAPITOLO 9

L'ARTE MUSIVA IN ITALIA E NEL RESTO D'EUROPA TRA LA  
FINE DEL XIX E L'INIZIO DEL XX SECOLO.



## 9. 1. COMPAGNIE MUSIVE IN ITALIA TRA LA FINE DEL XIX E L'INIZIO DEL XX SECOLO.

All'inizio del XIX secolo lo Studio del Vaticano era ancora la Fabbrica più importante ed attiva della penisola. Con l'inizio dell'Ottocento si introdussero ulteriori innovazioni nel processo di filatura dello smalto e nel formato delle tessere. Il Moroni attribuisce ad Antonio Aguatti l'introduzione delle mezze tinte nei colori di uno stesso filato e questi smalti vennero denominati *malmischiati*. Questi venivano impiegati nella raffigurazione dei particolari più dettagliati come fiori, animali, alberi etc, imitando maggiormente la tecnica pittorica del chiaroscuro.<sup>472</sup>

Lo sviluppo del mosaico durante il corso dell'Ottocento a Roma, specialmente del filato, era un fenomeno definitivamente consolidato tanto che la produzione dello Studio Vaticano del Mosaico e quella delle botteghe private romane si intrecciava percorrendo spesso gli stessi canali. L'anonimato mantenuto da molti artisti del Vaticano infatti può anche essere spiegato con il fatto che questi, in diverse occasioni, crearono soggetti identici a quelli realizzati all'interno del Vaticano, e con gli stessi smalti, nel loro lavoro in privato. Già durante il secondo decennio dell'Ottocento, i prodotti musivi di questa tipologia erano diventati così noti che ci fu la presenza sul mercato di mosaici minuti, di qualità scadente e venduti a basso costo da venditori ambulanti. Sentendosi minacciati, i mosaicisti professionisti rivolsero un appello all'Accademia di San Luca, affinché prendesse provvedimenti necessari per fermare il mercato illecito. L'Accademia intervenne con l'emanazione di un editto che stabiliva precise modalità per la messa sul mercato di certi prodotti, tanto per i venditori che per i compratori, e gravi ammende per i trasgressori.<sup>473</sup>

---

<sup>472</sup> Branchetti, Maria Grazia. *Mosaici minuti romani. Collezione Savelli*. Roma: Gangemi Editore, 2004. p. 11.

<sup>473</sup> Branchetti, Maria Grazia. "L'arte del mosaico minuto: una tecnica ed il suo tempo", in *Mosaici minuti romani del '700 e dell'800*, op. cit., p. 26.

Lo Studio del Vaticano tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, oltre a occuparsi della decorazione musiva di oggetti di piccole e medie dimensioni, fu responsabile di una serie prestigiosa di interventi di restauro, a cominciare dalle prime pavimentazioni musive rinvenute durante gli scavi ottocenteschi, fino al restauro sistematico dei cicli musivi medievali presenti nelle chiese romane. Fu significativo l'intervento di rivestimento musivo effettuato nella Basilica di San Paolo Fuori le Mura.

L'antica basilica di San Paolo Fuori le Mura, situata sul luogo indicato dalla tradizione come quello della sepoltura dell'apostolo Paolo, fu in gran parte ricostruita a partire dal 1854 sulle rovine di un incendio accaduto nel 1823. Il papa Gregorio XVI fece restaurare e riprodurre i mosaici interni distrutti dall'incendio. Si trattava di mosaici che decoravano l'abside e l'arco trionfale. Alcuni di questi mosaici erano stati realizzati da Pietro Cavallini tra il 1216 e il 1227.<sup>474</sup> Si tratta di mosaici che hanno subito parecchi restauri per cui rimangono poche parti assolutamente autentiche. Anche il chiostro della Basilica, che venne edificato all'inizio del XIII secolo, è rivestito da intarsi marmorei e mosaici di quell'epoca situati sulla trabeazione delle colonne.<sup>475</sup>

Sempre all'interno, Gregorio XVI nel 1847 commissionò la realizzazione di mosaici all'interno di 258 medaglioni su fondo oro raffiguranti in ordine cronologico i ritratti di tutti i pontefici della storia a lui precedenti (Tav. 252.) Tale tradizione è ancora osservata dai mosaicisti della Reverenda Fabbrica di San Pietro, sicchè oggi è possibile osservare i ritratti di tutti i pontefici, da San Pietro all'attuale Papa Benedetto XVI.

La facciata della Basilica fu eseguita fra il 1854 ed il 1874, ed è decorata da mosaici eseguiti da M. D'Ambrosio, C. Maldura, Vanutelli, De Angelis, De Vecchis, A. Agricola, Pennacchini, Bornia, Campanile, mentre i cartoni furono realizzati dal pittore M. Consoni.<sup>476</sup> Nel pannello

---

<sup>474</sup> Il Gerspach nel suo testo pubblicato tra il 1881-1882, *La Mosaïque*, afferma che oltre ad i mosaici di Pietro Cavallini, erano stati "riprodotti" mosaici risalenti anche al secolo V.

<sup>475</sup> [http:// www.romecity.it/SanPaolo.htm](http://www.romecity.it/SanPaolo.htm)

<sup>476</sup> Gerspach, Edoard. *La Mosaïque*, op. cit., pp.211-212.

musivo inferiore sono raffigurati su fondo oro i profeti Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele. Nel registro musivo mediano è raffigurato al centro l'Agnello mistico situato su una roccia dalla quale sgorgano dai fiumi che simboleggiano i quattro vangeli. La roccia è circondata da dodici agnelli che rappresentano i dodici apostoli.

Il mosaico superiore situato nel timpano, raffigura Cristo Benedicente sul trono tra gli apostoli Pietro e Paolo.<sup>477</sup>

La basilica di San Paolo fuori le Mura costituisce solo un esempio di restauro e di costruzione di edifici religiosi a Roma durante il corso e la fine del XIX secolo.<sup>478</sup> Un altro momento importante fu il sorgere di diversi edifici di culto non cattolici all'interno delle mura della città.

Questo si verificò in seguito agli eventi politici come quello del 1870, *La breccia di Porta Pia*, essendo Roma sottoposta al nuovo governo italiano, il Papa Leone XIII acconsentiva per la prima volta nella storia di edificare chiese di altri ordini religiosi dentro le mura della città.<sup>479</sup>

Caratteristica di questo periodo di politica della libertà religiosa fu quindi anche l'edificazione di chiese cristiane di rito non cattolico, come varie chiese protestanti fino alla grande Sinagoga ebraica.

In questo contesto, una delle prime chiese di rito protestante ad essere costruita fu la Chiesa Americana *San Paolo Dentro le Mura* già esaminata nei capitoli precedenti, l'altra chiesa inglese fu quella d'Ognissanti (All Saints) edificata in via del Babuino, nei pressi di Piazza di Spagna, entrambe progettate dall'architetto inglese George Edmund Street.

---

<sup>477</sup> [http://it.wikipedia.org/wilk.Basilica\\_di\\_San\\_Paolo\\_fuori\\_le\\_Mura](http://it.wikipedia.org/wilk.Basilica_di_San_Paolo_fuori_le_Mura)

<sup>478</sup> Per un ulteriore approfondimento sulla Basilica di San Paolo fuori le mura si veda anche cfr. Pericoli Ridolfini, Cecilia. *San Paolo fuori le Mura*. Bologna: Officine grafiche Poligrafici Editoriale, 1967; *La Basilica di San Paolo sulla via Ostiense* (a cura dei monaci benedettini). Roma: Arti grafiche e fotomeccaniche P. Sansoini. 1993; Cerioni, Anna Maria e Del Signore, Roberto. *La basilica di San Paolo fuori le Mura*. Roma: Pontificia amministrazione della Patriarcale Basilica di San Paolo, 1991; Martina S. *La Basilica patriarcale di San Lorenzo fuori le Mura*. Roma: [s.n.] 1997.

<sup>479</sup> Ceschi, Carlo. "Le chiese di Roma dagli inizi del Neoclassicismo al 1961" in *Roma Cristiana*, collana diretta da Carlo Galassi Paluzzi, vol. VI. Roma: Cappelli Editore, 1963.

La chiesa evangelica inglese d'Ognissanti progettata da Street già a partire dal 1872, fu iniziata non prima del 1882 sotto la direzione del figlio di George Edmund Street, Artur Edmund, succeduto al padre morto nel 1881. Il progetto disegnato da George Edmund Street si ispirava all'architettura religiosa della patria lontana e questa chiesa perciò costituisce a Roma l'unico esempio autentico del *Gothic Revival*. Fu costruita in mattoni impiegati anche come elementi decorativi sui quali spiccano sulla facciata ornamenti in pietra nel portale e nelle finestre. All'interno della chiesa, lo stile gotico è meno rigoroso, e i pilastri bicromi e quadri e le colonne, ricordano a volte lo stile romanico. Volte a Crociera goticizzanti rivestono il presbiterio e il coro, al di là dell'arco trionfale a sesto acuto sorretto da numerose colonne sottili. L'edificio non contiene la ricchezza pittorica di San Paolo Dentro le Mura ma anche qui ci sono decorazioni musive che rivestono sei medaglioni su ciascun lato delle arcate della navata centrale (Tav. 253). Si tratta di mosaici che rappresentano su un fondo d'oro, i quattro evangelisti in stile preraffaellita, ciascuno dei quali viene indicato da lettere in latino a caratteri gotici che li identificano. Oltre a questi sono raffigurati altri simboli dell'iconografia cristiana. Un medaglione riproduce in mosaico l'Agnello poggiate su un arcobaleno con la bandiera bianca a croce rossa, simbolo della Resurrezione di Cristo. In un altro medaglione sono raffigurate le lettere a carattere gotico dell'Alpha e Omega. In un'altro medaglione appare il monogramma "I.H.S." che rappresenta le iniziali di Gesù in lettere greche. In altri due medaglioni sono raffigurati un angelo con i chiodi della Croce di Cristo e un'altro angelo che sorregge la corona di spine. Un altro medaglione riporta la dicitura "CHI RO", simbolo delle due prime lettere di Cristo in greco. Infine, in un'altro medaglione è raffigurata la Colomba dello Spirito Santo, mentre quello successivo raffigura la Stella di David.<sup>480</sup>

Gli anni a partire dal 1870, furono testimoni in generale di un certo fiorire di nuovi edifici religiosi, sia in funzione parrocchiale, sia per iniziativa di ordini monastici, i quali potendo attingere a supporti

---

<sup>480</sup> Varela Braga, Ariane. *All Saint's Church Rome*. Roma: Gemmagraf, 2006, p. 43.



internazionali, contribuirono con il loro insediamento a rafforzare il ruolo di Roma come centro della cristianità.

Tra questi edifici va menzionato S. Gioacchino a Prati, edificio costruito in stile neoclassico da Raffaele Ingami tra il 1890 ed il 1896. La costruzione fu finanziata da una sottoscrizione internazionale in occasione del giubileo sacerdotale di Leone XIII avvenuto nel 1893. I nomi delle nazioni donatrici sono infatti commemorate da tanti mosaici decorativi in forma di medaglioni di colore blu che ne riportano i nomi a caratteri dorati (Tav. 254). Questi sono situati nella parete all'interno del portico della facciata e tra un medaglione e l'altro sono raffigurati motivi fitomorfi su fondo dorato. Al di sotto del fregio ornamentale sul quale sono raffigurati i medaglioni, sono situate tre lunette contenenti a loro volta raffigurazioni musive. La lunetta centrale raffigura l'immagine di Cristo in eucarestia, mentre le lunette ai lati raffigurano una coppia di colombe in atto di bere ad una fonte. Queste sono circondate da un cerchio di luce divina ed elementi fitomorfi ai lati come spighe di grano e grappoli d'uva, elementi presenti anche nel fregio musivo superiore contenenti i nomi delle nazioni. Il mosaico della lunetta sulla destra raffigura la moltiplicazione dei pani e dei pesci. Per i lavori artistici di questa chiesa vennero incaricati i più quotati artisti del momento e i disegni dei pannelli musivi in pasta vitrea che rivestono la facciata della chiesa furono realizzati da Virginio Monti.

Il mosaico realizzato nel timpano situato al vertice della facciata (Tav. 256) raffigura su fondo oro due angeli inginocchiati in atto di preghiera ai piedi della raffigurazione della Crocifissione, raffigurata nel piccolo rosone collocato al centro del timpano.

Il grande pannello musivo al di sotto del timpano (Tav. 257), si riferisce al giubileo sacerdotale di Leone XIII, mentre ai lati sono raffigurati su fondo dorato quattro santi, sul lato sinistro Santa Chiara e San Tommaso, sul lato destro Sant'Alfonso e Santa Giuliana. Si tratta di mosaici le cui figure risentono maggiormente della tradizione classica figurativa italiana rispetto ad altri mosaici esaminati prededentemente d'ispirazione preraffaellita e bizantina (Tav. 258).

Un altro rivestimento musivo realizzato in questo periodo fu quello che riveste il Monumento a Pio IX all'interno della cripta della chiesa di San Lorenzo Fuori le Mura. Pio IX era stato un vivace promotore delle arti, tra cui quelle decorative e il mausoleo situato nella chiesa e realizzato dopo la sua morte costituisce un riflesso dei suoi interessi artistici. Il Papa era stato molto amato durante la sua vita e da tutto il mondo giunsero cospicue offerte di denaro per la costruzione e la decorazione del sontuoso mausoleo. L'architetto che realizzò il monumento fu Raffaele Cattaneo mentre i disegni dei mosaici furono opera del pittore tedesco Lodovico Seitz.

Il rivestimento musivo fu eseguito dai mosaicisti veneziani Antonio Gobbo e Giovanni Moro nel 1888 (Tavv. 259-260). Si tratta di una decorazione molto sontuosa che ricopre completamente il mausoleo. In questo spazio, elaborate e fitte decorazioni floreali si alternano a pannelli figurativi illustranti santi ed il Papa Pio IX. La decorazione fu eseguita tra il 1886 ed il 1888. Il cartiglio sul pavimento della cripta-tomba reca la scritta "Antonius Gobbo/ Joannes Moro. Ex off. Musivor. Veneta fecerunt an. MDCCCLXXXVIII".<sup>481</sup>

Sempre a Roma, la facciata della Chiesa di Santa Maria Liberatrice, contiene un rivestimento musivo decorativo di ispirazione romanica e bizantina.

La costruzione della chiesa risale al 1909 su progetto di Mario Ceradini. È costruita in laterizio e travertino ed ha uno stile romanico – bizantino.

La chiesa è situata nel quartiere romano del Testaccio e appartiene ai Salesiani. Il Papa le conferì il titolo di Santa Maria Liberatrice appartenuto alla chiesa barocca costruita sulle rovine di Santa Maria Antiqua al Foro e successivamente demolita nel 1899. La chiesa demolita aveva custodito le memorie di Santa Maria Antiqua che era stato il primo santuario al mondo dedicato alla Madre di Dio.

---

<sup>481</sup> A causa dell'impossibilità di effettuare un esame dettagliato dei mosaici, per la temporanea chiusura del monumento per motivi di restauro, ho dovuto limitare la descrizione del rivestimento musivo del mausoleo di Pio IX.

L'attuale chiesa nel quartiere del Testaccio perciò eredita il culto della chiesa barocca distrutta.

Il papa volle inoltre che fosse riprodotto in mosaico l'antico affresco proveniente dall'abside della chiesa di Santa Maria Antiqua e riproducente l'immagine di Santa Maria Liberatrice e le parole *SANTA MARIA LIBERA NOS A PHOENIS INFERNI*, mentre all'interno della chiesa è situata la riproduzione effettuata nel XVI secolo dell'antico affresco sull'altare maggiore.

Il mosaico è situato nella parte superiore della facciata. Il pannello musivo superiore ed orizzontale (Tav. 261), rappresenta la Crocifissione con un Cristo vestito e ad occhi aperti nell'atto in cui viene sollevato sulla croce da due soldati. Ai suoi lati ed in primo piano appare la figura della Maddalena che lo compiangere mentre sull'altro lato compare San Giovanni.

Il pannello musivo inferiore e orizzontale fu ricostruito nel 1925 per un distacco dalla parete del precedente andato distrutto. Rappresenta fra palme e fiumi simbolici la Madonna seduta sul trono con il piccolo Gesù circondata da San Pietro, San Paolo, San Quirico e Santa Giuditta, il papa Zaccaria e sulla sinistra Teodoto, il quale eresse Santa Maria Antiqua. Anche l'interno è decorato con un mosaico pavimentale marmoreo raffigurante simboli zodiacali racchiusi in motivi geometrici.

I mosaicisti della Reverenda Fabbrica ed altri appartenenti a botteghe private romane furono impegnati anche in altri progetti decorativi in diversi luoghi della penisola italiana. In Italia l'influsso della cultura francese agevolava l'opera di rielaborazione e di completamento di molte architetture non finite. Firenze era tra le prime, con il completamento della facciata di Santa Croce, mentre l'architetto Emilio De Fabbris vinse nel 1864 il concorso per la decorazione della facciata di Santa Maria del Fiore, anch'essa decorata con alcuni mosaici.

La facciata incompiuta in pietraforte del duomo di Firenze, era da secoli un irrisolto problema architettonico non essendo in armonia con le adiacenti decorazioni del complesso, caratterizzate da preziosità materiali e policrome. I lavori della facciata furono eseguiti tra il 1876 ed il 1887 caratterizzandosi per un rivestimento di marmi policromi che, pur armonizzandosi con gli edifici vicini, si distingueva nettamente per sovrabbondanza di decorazioni e di rifiniture. Il tema dominante della decorazione era dedicato alla madre di Gesù.

Anche i mosaici della facciata, situati in tre lunette, raffigurano *Storie della Madonna* su disegni di Niccolò Barabino. Gli episodi raffigurati partendo da sinistra rappresentano *La Carità fra i fondatori delle Istituzioni Filantropiche Fiorentine*, (Tav. 262) *Cristo in trono con Maria e San Giovanni Battista* (Tav. 263) e *Artigiani, mercanti e umanisti rendono omaggio alla Vergine* (Tav.264).

Molti mosaicisti dello Studio del Mosaico Vaticano, a partire dagli anni quaranta dell'Ottocento, furono attivi anche nei restauri e nei rifacimenti della facciata trecentesca del Duomo di Orvieto.

Numerosi interventi di ristrutturazione soprattutto di chiese e cattedrali si realizzarono in molti altri Paesi d'Europa, venendosi così a creare un'assonanza tra i grandi temi della progettazione e quelli del restauro. In questi interventi furono creati diversi mosaici neo-medievali dall'arcaicizzante fondo oro ma dal vivido disegno ottocentesco.

In questo clima, volto allo sviluppo urbanistico ed architettonico e all'incremento di numerosi restauri, Venezia dimostrò di essere molto attiva. I restauri veneziani si collocavano in un momento politico particolare per la città, nella cui società prevaleva il desiderio di reagire alla sua lenta e progressiva decadenza. In quegli anni compresi fra l'occupazione francese e austriaca e l'annessione all'Italia, si reagiva alla crisi economica prevalentemente portuale della città, con opere tangibili e con l'intervento sugli edifici più importanti, simbolo del glorioso passato, come nel caso della basilica di San Marco.

Le numerose richieste di interventi restaurativi impegnarono la ditta di Salviati e Lorenzo Radi ad eseguire smalti oltre che per i restauri

della basilica San Marco, per quelli della Basilica di Monreale, di Ravenna e di altre.

Tra le opere musive monumentali eseguite in Italia dalla ditta di Salviati vi erano ad esempio le decorazioni sulla facciata del duomo di Amalfi (Tav. 265). L'attuale facciata fu terminata nel 1891 su progetto dell'architetto Enrico Alvino, aiutato da altri architetti come Gulielmo Raimondi, etc., dopo che la precedente facciata barocca aveva subito seri danni. I lavori di restauro portarono alla luce l'antica facciata romanica, che fu decorata con mosaici neobizantini provenienti dalla ditta di Salviati, su cartoni di Domenico Morelli. I mosaici raffigurano il Cristo dell'Apocalisse descritto dal Vangelo di San Giovanni. Cristo è rappresentato nelle vesti di un imperatore bizantino, seduto in trono e circondato da una schiera di angeli e dai regnanti della terra che si inginocchiano ai suoi piedi. Nella parte inferiore del timpano sono rappresentati i dodici Apostoli, ognuno raffigurato all'interno di nicchie terminanti ad archi a sesto acuto che poggiano ciascuno su due colonne.

La ditta Salviati si occupò anche del rifacimento in mosaico della decorazione delle grosse lunette poste all'ottagono della Galleria Vittorio Emanuele II a Milano durante il 1911-1912. Tali rifacimenti erano stati resi necessari probabilmente per il cattivo stato di decorazione degli affreschi che decoravano in precedenza le lunette, dovuto probabilmente alla fretta di inaugurare nel 1867 il monumento creato dall'architetto Mengoni, costruito tra il 1865 ed il 1877.<sup>482</sup>

La Galleria Vittorio Emanuele II a Milano testimonia l'interesse della città, primo centro industriale della penisola, verso gli interventi urbanistici ed architettonici tipici delle nuove società industriali e tecnologicamente avanzate, realizzati in quegli anni nelle grandi capitali europee, come il Crystal Palace a Londra.

La Galleria è un passaggio coperto che collega piazza della Scala e Piazza del Duomo. Ha una struttura a forma di croce e l'ottagono che

---

<sup>482</sup> Tali affreschi erano stati eseguiti dai pittori lombardi Giuliano, Pietrasanta, Pagliano e Casnedi.

si forma all'incrocio dei quattro bracci è coperto da una cupola di ferro e vetro su modello delle strutture realizzate nella stessa epoca a Londra e Parigi.

La galleria contiene delle decorazioni musive situate appunto nelle lunette attorno alla volta oltre a un rivestimento musivo pavimentale (Tav. 266). I mosaici nelle lunette raffigurano le allegorie dei quattro continenti: Africa, Asia, Europa e America (Tav. 267). Il mosaico pavimentale raffigura nella parte centrale lo stemma di Casa Savoia, circondato dagli stemmi delle città che in anni diversi sono state capitali del Regno d'Italia, a cominciare da Milano, diventata capitale sotto il dominio di Napoleone, seguita da Torino, Firenze e Roma, diventata capitale sotto il regno dei Savoia. La Galleria costituisce un esempio di architettura eclettica milanese di quegli anni, sia per le sue scelte costruttive che per le sue dimensioni. Oltre alle decorazioni musive la Galleria contiene ventiquattro statue raffiguranti personaggi illustri della storia italiana.

Salviati morì nel 1890 e il difficile compito di portare avanti la sua attività fu assunta dai figli Giulio, Silvio, e per breve tempo anche dalla figlia Amalia. Silvio si occupava da solo della produzione e del commercio dei mosaici. Dopo la morte del padre ricevette subito l'incarico della decorazione della Chiesa di San Michele e Pietro ad Anversa. Altrettanto nota è la decorazione musiva della chiesa di Sant'Ignazio di Loyola a New York.

Giulio ed Amalia, assieme a Maurizio Camerino, si occuparono produzione di arte vetraria. Maurizio Camerino, nato nel 1859, entrò giovanissimo (1882) nella ditta Salviati guadagnandosi ben presto un posto di rilievo al punto da diventare direttore dell'azienda prima della morte di Antonio Salviati e a conquistarsi la stima dei figli di quest'ultimo entrando in società con loro. Anche Silvio Salviati, a partire dal 1903, si associò con quest'ultimo fondando la *Erede Dott. A. Salviati & C.* Sempre nel 1903 la ditta *Salviati Jesurum e Co. Limited* (società costituita con capitali inglesi nel 1898 col concorso di Giulio Salviati) affidava lo studio del mosaico ad Antonio Castaman, Crespan e Mis, che

portavano a termine la decorazione per la Cappella Stuky nel cimitero di Venezia. L'attività musiva fu prospera anche dopo che Silvio Salviati decise di ritirarsi dagli affari nel 1920.

Nel frattempo anche gli altri due figli di Salviati si erano ritirati dalla società e Maurizio Camerino si ritrovò l'unico proprietario sia dell'azienda vetraria che di quella musiva.<sup>483</sup>

Nel 1925 il figlio di Maurizio, Renzo, entrò nella ditta occupandosi in particolare del settore della produzione musiva. A lui si deve l'inizio della interpretazione in chiave moderna delle esecuzioni musive dei cartoni dei pittori d'avanguardia come Gino Severini, Giulio Rosso, Salvadori, Ferrazzi, Cagli ed altri, i quali si affidarono a lui per la realizzazione musiva dei loro cartoni o schizzi.

Maurizio Camerino morì nel 1931 e la proprietà dell'azienda passò ai figli Mario, Renzo ed Olga. L'attività continuava a riscontrare grandi successi e la società ebbe modo di partecipare con grande successo alle Biennali del 1932, del 1934 e del 1936, sia con vetri soffiati che con elaborazioni musive.

Gli ultimi anni che precedettero la Seconda Guerra Mondiale furono estremamente difficili per l'azienda, che fu chiusa e riaperta successivamente. Fu riaperto anche il laboratorio musivo, dove erano rimasti solo due artisti i quali eseguirono pochi mosaici di alto valore artistico che furono esposti per lo più alla Biennale di Venezia, mentre l'azienda dava sempre più valore alla produzione vetraria. Infatti quando il neolaureato in ingegneria Renzo Tedeschi, figlio di Olga Camerino, entrò nell'azienda nel 1948, l'attività della ditta si focalizzò esclusivamente nella produzione vetraria. Da allora molti prodotti furono creati per il settore dell'illuminazione e fino ai giorni nostri alla produzione di nuovi modelli nel campo dell'oggettistica. La società di Salviati, passata nelle mani della famiglia dei Camerino, aveva conservato l'antico nome legato a Salviati e l'ultima sede dello stabilimento è ancora oggi l'edificio su Canal Grande presso San

---

<sup>483</sup> *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano* (catalogo della mostra, 27 febbraio-25 aprile 1982 al Museo Civico di palazzo Chiericati). Vicenza: 1982, p. 58.

Gregorio, la cui facciata, negli anni '20 del XX secolo, venne sopraelevata e nuovamente decorata con un mosaico i cui cartoni furono affidati al pittore Vittorio Emanuele Bressanin. La rappresentazione musiva del Palazzo ha come tema la rappresentazione allegorica della città lagunare nelle vesti di Artium Domina (Tav. 268).<sup>484</sup> Come si può osservare dall'immagine, l'allegoria è raffigurata seduta in un trono riccamente decorato circondata da vari personaggi di epoche diverse al suo cospetto, credo si tratti di artisti e letterati, ciascuno recante in omaggio oggetti in vetro, dipinti etc., a rappresentazione della propria arte che ha contribuito alla fama artistica della città. Sullo sfondo, è raffigurato un ornamento a fondo oro.

La maggior parte delle maestranze musive formatesi dalla seconda metà del XIX fino all'inizio del Novecento è stata in qualche modo associata alla ditta veneziana di Salviati. Il saggio del Comitato dei Mosaicisti Veneziani pubblicato nel 1931 costituisce un'ottima fonte per ristabilire lo sviluppo delle compagnie musive successivamente all'impreditoria di Salviati. Lavorando sin dall'inizio degli anni '60 per committenti anche stranieri, soprattutto inglesi e tedeschi, la ditta Salviati ebbe la necessità di avvalersi di molte maestranze e costituì perciò una vera e propria scuola di mosaicisti, molti dei quali ottennero anche molte committenze musive all'estero. Tra gli artisti accolti successivamente nella ditta ci fu Antonio Fabbris che entrò a lavorare presso Salviati e divenne presto famoso. Fu direttore della ditta musiva di Gian Domenico Facchina, sia a Venezia che a Parigi. Anche Giovanni Morolin si distinse in qualità di restauratore all'interno della basilica di San Marco. Augusto Agazzi e Pietro Bon lavorarono per conto di Salviati in Inghilterra, Luigi Solerti diresse i lavori per le commissioni musive ad Innsbruck e a Monaco di Baviera dove insieme al pittore Angelo Gianese installò un atelier. Angelo Gianese fu anche il direttore della compagnia Venezia Murano ed in seguito creò una ditta propria. Gio Batta Triaca fu uno degli stretti collaboratori della ditta Salviati e diresse importanti

---

<sup>484</sup> Tosi, Michele. "Il mosaico tra XX e XXI secolo" in *L'immagine e il frammento. Il mosaico in Emilia Romagna*. Bologna: Editore Compositori, 2004, p.115.



lavori a Berlino e a Budapest. Altri collaboratori della ditta Salviati furono Francesco Carlini, Gallina, Pietro Dominaci, Bosio, il pittore vicentino Carlo Caldera, Giuseppe Asti, Trani, Marco Mis, Attilio Anelli e Antonio Gobbo, che divenne famoso e fu premiato diverse volte.<sup>485</sup>

La formazione di numerosi artisti nello stabilimento di Salviati, i perfezionamenti negli smalti, l'invenzione di un metodo per tagliarli in pezzi quadrangolari ad opera di un certo Cesare Sogaro e l'organizzazione del lavoro con il metodo indiretto o a rovescio, incrementarono un ulteriore sviluppo dell'arte del mosaico, concepita oramai secondo sistemi e regole industriali.<sup>486</sup>

Salviati quindi, non rimase per molto tempo il solo stabilimento a Venezia a contribuire al fenomeno di rinascita dell'antico settore, sia nella produzione di mosaici che in quella di smalti. In breve tempo cominciarono a formarsi nuovi laboratori di arte musiva e vennero installate nuove fornaci che contribuirono alla diffusione di questo settore. Queste circostanze furono determinate al principio sia dalla separazione di soci di Salviati, sia dalla prosecuzione per proprio conto di mosaicisti che si erano formati nel suo stabilimento.

Già nel 1872 si distaccava dalla società madre la Venezia-Murano, creata da lui nel 1866 con capitali inglesi. La Venezia-Murano rimase ubicata nel cinquecentesco Palazzo da Mula. Si tratta di uno dei sontuosi palazzi che si affacciano su Canal Grande, fra l'Accademia e la Basilica della Salute. Dopo la separazione con Salviati, la Venezia-Murano commissionò il rivestimento decorativo in mosaico della facciata del Palazzo. I mosaici furono realizzati nel 1886 su disegni del pittore Giulio Carlini e si ispirano a quelli della facciata della Basilica di San Marco (Tav. 269-270 271). I mosaici sono disposti sui tre livelli del palazzo e sono improntati ad un gusto rinascimentale. Quelli raffigurati sulla parte superiore della facciata, contengono stucchi che

---

<sup>485</sup> Salviati non fu il solo a incrementare l'industria artistica della città. Contemporaneamente al programma governativo di sviluppo dell'industria a Venezia, nasceva anche una Scuola d'Arte Applicata all'Industria ad opera di Michelangelo Guggenheim, industriale, commerciante ed antiquario proveniente da una famiglia di origine svizzera emigrata negli Stati Uniti.

<sup>486</sup> Comitato Mosaicisti Veneziani. *La rinascita del mosaico a Venezia*, op. cit., p. 16.

racchiudono il fondo dorato del mosaico, elementi fitomorfi che si intrecciano a cavallucci marini, che reggono a loro volta due stemmi. Nel registro inferiore, alle estremità dell'edificio, sono raffigurati in due tondi i ritratti di due artisti, credo si tratti dei pittori Giorgione e Tiziano, i quali sono rappresentati anche più in basso, Giorgione in mezzo a dipinti di cavalletto e impalcature sembra insegnare al discepolo Tiziano i fondamentali dell'arte, mentre lo sfondo sembra suggerire una delle volte della basilica di San Marco. Fra i tondi raffiguranti i ritratti degli artisti e la loro rappresentazione nello spazio inferiore vi è un fregio che corre lungo il diametro della facciata e raffigura un insieme di putti che oltre a danzare tra ghirlande di fiori e frutta si dedicano all'arte del mosaico, della pittura e della scultura.

La Compagnia di Venezia e Murano, (questo era il suo nome completo), continuò a realizzare importanti lavori, tra cui la Colonna della Vittoria a Berlino, maestosa opera di circ 100 metri quadrati, di difficile esecuzione, soprattutto per la presenza di numerosi ritratti.<sup>487</sup>La Società aprì sempre nello stesso palazzo da Mula una fornace che la rese indipendente da quella di Lorenzo Radi, figlio del famoso Lorenzo Radi al quale era successo. Lorenzo Radi figlio, ritrovandosi da solo, pensò di associarsi ad altri artisti e costituì nel 1876 la Società Musiva Veneziana che fu ubicata in Corte Amaltea ai Frari. Tale società crebbe immediatamente ed acquistò subito notevoli riconoscimenti come nel 1880, quando venne premiata con diploma d'onore dall'Istituto Veneto di Scienze delle Lettere ed Arti.

Ma questi non furono gli unici stabilimenti ad essere attivi, ben presto altri artisti furono attratti da questa antica tradizione. Molte altre persone si formarono in questo campo e mosaicisti già riconosciuti iniziavano sempre più a lavorare per proprio conto.

Verso il 1877, diversi mosaicisti avevano aperto studi propri e si affermarono nuovi mosaicisti come Alessandro Mini, Vittorio Triaca, Ugo Medesin, Francesco Trani, Ernesto Fabbris, Francesco Morolin, Lorenzo Zampato, il friulano Foscatò, etc. Questi laboratori non

---

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 24.

rappresentavano una minaccia concorrenziale per gli stabilimenti già citati, in quanto quest'ultimi erano impegnati in grosse commissioni provenienti da molti paesi. La produzione musiva veneziana perciò continuava ad affermarsi maggiormente acquisendo notorietà all'estero. Gian Domenico Facchina, terrazziere originario di Sequals in Friuli, aprì nel 1877 uno studio di mosaico nel palazzo Labia di Venezia.<sup>488</sup> Questi si avvale della collaborazione di Antonio Fabbris, il quale abbandonò la Società Musiva Veneziana per la nuova società con Facchina e aprì una nuova fornace per la produzione di smalti, il cui tecnico all'epoca era il giovane Angelo Orsoni, che successivamente ebbe un ruolo importantissimo nello sviluppo del settore musivo sino ai giorni nostri. Angelo Orsoni, nato nel 1843 a Murano da una famiglia di modeste origini iniziò dall'età di sette anni, nel 1850 a lavorare come operaio nelle fornaci di vetro dell'isola sviluppando in pochi anni una grande maestria tecnica. Il suo talento fu notato ben presto sia da Antonio Salviati, sia dall'ormai celebre mosaicista Gian Domenico Facchina, che lo assunse come tecnico addetto alla lavorazione degli smalti nella sua fornace per la fabbricazione delle tessere da mosaico a Venezia.<sup>489</sup> L'incontro con Facchina fu fondamentale per il futuro successo di entrambi questi personaggi. Nel 1888 il Facchina chiudeva lo studio di Venezia per trasferirlo a Parigi, ma a differenza di altri veneziani, Angelo Orsoni volle rimanere nella città nativa con il sogno di diventare un imprenditore. Dopo 10 anni di servizio presso Facchina, quest'ultimo decise di donargli la propria fabbrica di smalti con lo scopo di permettere ad Angelo Orsoni di continuare la prestigiosa

---

<sup>488</sup> Per un approfondimento sulla vita di Gian Domenico Facchina e sull'emigrazione dei mosaicisti friulani in territorio straniero si veda cfr. Ellero, Gianfranco. *Fôr pal mont: brevi note sull'emigrazione dal Mandamento di Spilimbergo*. Spilimbergo: Edizioni Università della Terza Età dello Spimberghese, 2002; De Stefano - Andrys Maryse. *Le mosaïste de l'Opéra, mémoire de maîtrise*. Francia: Université de Besançon. a. a. 1989-90; De Stefano - Andrys Maryse, *Le renouveau de la mosaïque en France. Un demi-siècle d'histoire 1875-1914*. Francia: Actes Sud Editions, 2007; Zanini, L., *Mosaicisti del Friuli*, CF XXII, 1946; Comitato Mosaicisti Veneziani, *La rinascita del mosaico a Venezia*, op. cit.

<sup>489</sup> Facchina (1826-1904) si era trasferito a Venezia dalla cittadina friulana di Sequals, patria dei maestri terrazzai, e aveva aperto nel 1877 una fabbrica di smalti a Cannaregio 2592 ed uno studio per il disegno e la posa dei mosaici a Palazzo Labia di Venezia, iniziando la collaborazione con Orsoni.

produzione e a lui stesso di ricevere in Francia il prezioso materiale per la realizzazione di importanti mosaici.<sup>490</sup>

Lavorando per proprio conto, Orsoni fece del suo meglio per rinnovare i sistemi di lavorazione introducendo il riscaldamento a carbone nella fornace ottenendo notevoli vantaggi. Fece funzionare una macchina a cilindro che comprimeva la pasta e garantiva alle piastre uno spessore uniforme, inoltre utilizzava con maggiore larghezza le macchine a mano per la trinciatura degli smalti. Il suo maggior apporto comunque fu nelle miglierie degli smalti, infatti produsse tinte e gradazioni dalle più svariate e diverse. Fu molto abile nell'imitazione degli smalti antichi e la sua produzione iniziò a riscuotere grande successo già dal 1889 all'Esposizione Universale di Parigi. La produzione musiva di Angelo Orsoni fu molto intensa e vasta e il suo nome si legò ben presto alla realizzazione di grandi opere tra cui l'*Ecole des Beaux Arts*, il *Trocadero* la *Basilica del Sacro Cuore a Parigi*, il *Santuario di Lourdes*. Dieci anni prima di morire, nel 1911, a causa della sua infermità decise di affidare al figlio Giovanni tutto il suo patrimonio materiale e spirituale e questi continuò la produzione musiva restando fedele agli insegnamenti del padre. In seguito, l'attività della fabbrica fu continuata da Angelo Orsoni, nipote del primo Angelo Orsoni e successivamente dai suoi figli Ruggero e Lucio, quest'ultimo fu responsabile dell'introduzione di uno studio per la realizzazione di mosaici finiti. I fratelli Ruggero e Lucio continuano l'attività del bisnonno con grande successo e i mosaici della ditta Orsoni hanno rivestito e continuano a rivestire numerosi edifici e monumenti nel mondo.

Secondo il saggio della Cooperativa di Mosaicisti Veneziani, a partire dalla fine degli anni '70 dell'800, la Compagnia Venezia-Murano, la Società Musiva e quella del Facchina, date le crescenti commissioni impiegarono altri artisti al loro servizio quali Vittorio Utimpergher, Francesco Ribassa, Emilio Minella, Michele Gasparesto, Emilio Viel, Antonio Castaman, Emilio Barbini che diresse vari lavori a

---

<sup>490</sup> *I colori della luce. Angelo Orsoni e l'arte del mosaico*, a cura di Cristiana Moldi. Venezia: Marsilio Editore, 1996.

Berlino ed a Budapest ed in seguito in Italia per la Cooperativa Mosaicisti, Emilio Sonzogno, Ernesto Folin, ottimo ritrattista trasferitosi a Berlino dove diresse lo studio della ditta Odorico, Mario Medesin, Angelo Masin, Riccardo Bussolin, Luigi Crespan, Passudetti; erano tutti veneziani ma c'era anche il romano Monti, i friulani Luigi Cozzi, Luigi Favret e Andrea Avon.<sup>491</sup>

Nel 1884 Francesco Novo, che si era messo a lavorare in proprio, ultimava i due quadri in mosaico per il palazzo Cerea di Venezia; in questo stesso anno la Società Musiva Veneziana aveva da poco terminato due quadri destinati a Torino, il Martirio e l'Incoronazione di San Secondo, su cartoni del pittore Domenico Morelli. Alla Società Musiva Veneziana venne inoltre affidata l'esecuzione della decorazione musiva delle lunette collocate sulla facciata del duomo di Firenze.

Alla fine del XIX secolo i mosaicisti e le compagnie di mosaico a Venezia erano sempre più numerose. Gli architetti dimostravano sempre più di apprezzare questo antico mezzo decorativo riportato in auge e le commesse musive erano sempre più richieste in diversi luoghi del mondo.

La Venezia – Murano verso il 1890 terminava un grandioso lavoro di 800 mq per Baroda in India. Tale creazione richiese l'impiego di otto mosaicisti veneziani nel paese in cui veniva eseguito il lavoro, dove rimasero più di un anno, mentre nel 1895 portava a termine anche un grande mosaico raffigurante Cristoforo Colombo per un edificio di Boston.

Andrea Avon, il mosaicista Amadio e Giovanni Morolin aprivano i loro ateliers privati. In questo periodo a Venezia, emergevano nuovi nomi di mosaicisti che riscuotevano successo come Pietro Rohr, Alamiro Mis, il friulano Albino Tizian che più tardi emigrò in America ed altri ancora.

All'inizio del secolo vennero fondati nuovi laboratori di mosaico. Nel 1905 venne creata la Cooperativa Mosaicisti che si fece subito notare per la qualità delle esecuzioni e in pochi anni eseguì moltissimi

---

<sup>491</sup> Comitato Mosaicisti Veneziani. *La rinascita del mosaico a Venezia*, op. cit. p. 26.

lavori su commissioni provenienti da diverse parti del mondo. Furono giudicati altamente professionali, specialmente nei restauri dell'abside di parte del pavimento e della Cappella del Santissimo nel Duomo di Torcello. Nel 1906 Antonio Castaman apriva un suo laboratorio lavorando soprattutto per la ditta Testolini, che aveva assunto la gestione della compagnia Venezia – Murano. Nel 1907 Angelo Gianese che era stato il direttore della Venezia – Murano, creò un suo laboratorio ed ottenne subito commissioni importanti come i mosaici della Chiesa di Santa Croce a Roma su cartoni dell'artista Biagetti. Durante il periodo della Prima Guerra Mondiale, Gianese divenne direttore artistico della Cooperativa Mosaicisti e diresse l'esecuzione di una delle lunette per il Monumento a Vittorio Emanuele a Roma. Dopo la sua morte, la direzione di tale lavoro venne intrapresa da Alamiro Mis, altro socio della Cooperativa che portò a termine le altre quattro lunette.<sup>492</sup>

Durante gli anni che precedettero la Prima Guerra Mondiale si distinse la produzione di altri mosaicisti tra cui Giorgio Tiozzo, Pietro Martina e Giuseppe Andreoli e Goffredo Gregoriani. In questo periodo a Venezia operavano sette stabilimenti di mosaico, mentre le fabbriche di smalti come quella di Radi a Murano e di Orsoni a Venezia incrementavano la loro produzione a causa delle numerose richieste locali, nazionali, internazionali.

Allo scoppiare della prima guerra mondiale le attività dei vari stabilimenti di produzione musiva cessarono quasi del tutto; ciononostante alcuni mosaicisti esenti dall'obbligo militare ebbero occasione nel 1917 di lavorare a Roma alla decorazione musiva di alcune parti del monumento a Vittorio Emanuele II.

Dopo la Prima Guerra Mondiale, l'attività dei mosaicisti e dei vari laboratori musivi a Venezia tornò alla normalità e la produzione degli smalti fu dovuta più che altro alla ditta di Angelo Orsoni. Durante gli anni Venti la produzione musiva ebbe un ulteriore incremento, si aprirono nuovi laboratori, come lo studio Berlendis e Mantellato mentre

---

<sup>492</sup> Comitato Mosaicisti Veneziani. *La rinascita del mosaico a Venezia*, op. cit, p. 33.

le altre ditte operanti in questo periodo a Venezia erano la ditta Salviati, la Compagnia Venezia – Murano, la ditta Gianese, la Cooperativa Mosaicisti, il laboratorio di G. Castaman, la ditta Marinetti, la ditta Berlendis e Mantellato, mentre le fabbriche di smalti erano quelle di Angelo Orsoni e di Gianese.

Secondo il testo del Comitato dei mosaicisti del 1931, in questo periodo le ditte veneziane di arte musiva eseguirono così tanti lavori in l'Italia e nel resto del mondo che risulterebbe molto difficile avere un quadro completo e dettagliato dei lavori eseguiti e dei mosaicisti impiegati in tale situazione, tantomeno costituisce l'oggetto di ricerca di questa tesi.

Secondo quanto si afferma nella pubblicazione del 1931, il successo di un'attività così vasta nel settore musivo dipese anche da artisti di grande talento. All'interno di questi circuiti artistici inoltre si avvertì l'esigenza di creare un insegnamento sistematico nel settore musivo. Si desiderava istituire un tipo di formazione in cui il mosaicista fosse educato a diventare creatore di uno stile nuovo e personale nell'ambito di un equilibrio fra l'antico e la modernità, oltre che essere un fedele interprete delle opere altrui.<sup>493</sup>

Già negli anni precedenti alla Prima Guerra Mondiale e soprattutto con il regime fascista, che aveva l'obiettivo di sviluppare l'istruzione professionale, ci furono dei tentativi di creazione di una vera scuola del mosaico con lo scopo anche di formare un numero maggiore di bravi mosaicisti, ma i diversi tentativi volti alla fondazione di un istituto didattico per mosaicisti, non ebbero successo. Anche per merito di una attività propagandistica della stampa, in alcune località d'Italia furono avviate piccole scuole del settore che ciononostante non furono abbastanza adempienti allo scopo previsto e non ebbero capacità imprenditoriale sufficiente come quella delle ditte veneziane. Fra le iniziative per la fondazione di un istituto di insegnamento di arte musiva a Venezia, vi era l'Istituto Veneto per le Piccole Industrie e per il Lavoro di Venezia. Questo ente nel 1916 in unione con la Cooperativa

---

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 41.

Mosaicisti aveva partecipato alla mostra di Monza, istituendo una bottega del mosaico per la quale Vittorio Zecchin ideò le decorazioni. L'ente compiva già da lunghi anni un'opera di incoraggiamento dell'arte del mosaico e cercò in tutti i modi di dar luogo ad iniziative per lo sviluppo di questo settore. L'ente perciò istituì nel 1927 un concorso per disegni di Arte musiva ai fini soprattutto di creare una maggiore simbiosi tra l'ideatore dei cartoni ed il mosaicista, anche in relazione dello sviluppo dell'edilizia moderna. Il mosaico prendeva perciò sempre più piede nell'edilizia moderna allontanandosi da un tipo di produzione subordinato alla pittura ma ricercando un'espressione propria delle caratteristiche legate al linguaggio musivo. Specialmente nelle chiese venne adottato uno stile di chiara ispirazione bizantina utilizzando tinte pure la cui fusione avveniva nell'occhio dell'osservatore.

Nella diffusione del mosaico contemporaneo in Europa e nel resto del mondo, due fattori furono determinanti: la diffusione del metodo indiretto del quale Facchina si proclamava inventore e l'emigrazione italiana, avvenuta soprattutto a cavallo tra il XIX secolo ed il XX secolo, favorita dall'espansione urbanistica internazionale. I primi emigranti ad arrivare in Francia all'inizio dell'Ottocento furono piccoli gruppi di mosaicisti e terrazzieri, i quali si dedicarono, con procedimenti innovativi, al restauro di antichi mosaici romani e alla decorazione di palazzi pubblici e privati.

La Francia, fu tra le maggiori destinazioni per i lavoratori friulani. A metà dell'Ottocento il ritrovamento dei mosaici di età romana richiamò gli artigiani di Sequals per le operazioni di restauro a Montepellier, Béziers e Nîmes. Successivamente la presenza di questi specialisti aumentò e la loro attività dilagò anche nei territori della Germania, Olanda, Danimarca e negli Stati Uniti.<sup>494</sup>

Sequals e Spilimbergo quindi, oltre ad essere il principale luogo di emigrazione di questa regione, costituivano i centri più importanti della tradizione di mosaicisti terrazzieri. Sequals è un piccolo comune della

---

<sup>494</sup> Burke, William Henry. *A short history of marble mosaic pavements and of the events connected with their modern revival*, [s.l.] [s.n.], 1900 circa, pp. 1-14.



regione del Friuli non lontano da Udine, le cui facciate degli edifici sono caratterizzate in diversi casi da decorazioni musive, come la casa di Facchina o la casa di Andrea Crovato ornata di un maestoso gallo a grandezza reale o la casa di Luigi Odorico. Gli abitanti di Sequals avevano la tradizione di adornare gli oggetti di uso più comune con mosaici di smalto, tale uso era applicato anche ai monumenti funebri. Le tombe di Pietro Pellarin, di Vincenzo Odorico e di Andrea Crovato tra tanti altri, ce lo ricordano. Poichè le tombe erano ricoperte di questi ornamenti, era inevitabile che chiese, cappelle e monumenti funebri ne fossero altrettanto largamente ricoperti. Sequals è particolarmente rappresentativo del luogo che il mosaico occupava nello spirito di coloro che lo fecero e lo promossero: grande purezza di sentimenti, grande attaccamento ai materiali utilizzati di cui amavano circondarsi per apprezzarli meglio in tutte le circostanze della vita.

Come ho avuto modo di menzionare nelle pagine precedenti, i friulani erano specializzati nella tecnica del Terrazzo. I primi esperimenti di questi rivestimenti pavimentali vennero chiamati *battuto* e furono realizzati tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo e i *battuti* degli antichi palazzi di Venezia e del Veneto sono opera dei terrazzai di Sequals.<sup>495</sup> Questi pavimenti si caratterizzarono per essere economici, resistenti all'usura, facili da pulire e freschi d'estate. Ben presto si diffusero rapidamente in tutto Veneto dalla fine del XVIII secolo nelle case borghesi, nelle chiese o negli appartamenti dei palazzi storici. Il successo del terrazzo varcò rapidamente i limiti del Friuli e del Veneto per diffondersi in tutt'Italia, anche nella case più modeste.

All'inizio del XIX secolo, si verificò un perfezionamento della pratica del terrazzo con l'inserimento di bordure o di motivi in mosaico di pietra, sia di marmo sia di ciotoli tagliati.<sup>496</sup> L'introduzione di questi decori di mosaici tradizionali limitati alle bordure era decisamente meno costoso della completa esecuzione del pavimento nel medesimo

---

<sup>495</sup> Cantarutti Novella, "Mosaici" in *Reinvenzioni: 28 artisti alla Scuola di Spilimbergo. Mosaico è, Pasian di Prato*. Spilimbergo: Scuola Mosaicisti del Friuli, 2000, p. 13.

<sup>496</sup> Sulla storia del terrazzo alla veneziana cfr. anche Colledani Gianni, Perfetti Tullio, *Dal sasso al mosaico. Storia di terrazzieri e mosaicisti di Sequals*. Sequals: [s.n.], 1994; Crovato A., *Pavimenti alla Veneziana*. Resana: Edizioni Grafi, 1999, pp. 11-49.

materiale e l'effetto era assai più ricco. La composizione del terrazzo con il mosaico tradizionale produsse effetti di complesso grafismo. Il segreto dei terrazzieri consisteva quindi nella mescolanza di due tecniche, terrazzo ed il mosaico che gli dava la possibilità di ricoprire grandi superfici e con il metodo indiretto messo a punto dal famoso mosaicista friulano Giandomenico Facchina, l'utilizzo del mosaico pavimentale divenne ancora più richiesto.<sup>497</sup>

Giandomenico Facchina ebbe un ruolo decisamente importante nella diffusione del settore musivo a partire dagli anni Settanta del XIX secolo. Da giovanissimo, Facchina lavorò come garzone a Trieste e a Venezia e con l'appoggio di un suo zio, canonico della basilica di San Marco, riuscì a farsi assumere come apprendista di mosaicisti che restauravano la basilica al servizio di Salviati, come Podio. Il restauro dei pavimenti lo condusse infine alla Villa Vicentina, dove si era stabilita la principessa Baciocchi, nipote di Bonaparte e zia di Napoleone III. Durante il periodo a Villa Vicentina, venne a conoscenza delle recenti scoperte archeologiche di Nimes dove gli fu consigliato di andare a lavorare come restauratore. A 24 anni decise di partire per la Francia pensando che le tecniche messe a punto per il restauro potessero interessare i francesi. Avendo avuto fruttuose esperienze nel restauro si proclamò inventore di un nuovo sistema di posa del mosaico, molto più facile e meno costoso del metodo tradizionale. Adattando la tecnica del riporto utilizzata per trasferire gli antichi mosaici dal loro sito d'origine ai musei, Facchina si proclamò inventore del metodo indiretto o posa al rovescio, tecnica ancora utilizzata oggi.

---

<sup>497</sup> I battuti, successivamente denominati terrazzi, erano caratterizzati da un rivestimento composto di calce colorata, di mattoni frammentati e di piccoli ciotoli dai colori diversi raccolti nel torrente. Venivano chiamati *battuto* perchè la loro superficie sembrava essere stata battuta con un massello di legno e chiodi, tanto le schegge che componevano il pavimento erano numerose ed irregolari. Tale formula evolse ben presto nella tecnica più elaborata del Terrazzo. Tale rivestimento consiste sempre nell'amalgama di piccoli ciotoli rastrellati nella sabbia dei torrenti e dei fiumi e impastati con calce e ghiaia. Tale miscuglio viene colato al suolo dopo aver corretto le zone difettose con un utensile, cominciando dai bordi del pavimento fino a coprire il centro e levigando il tutto con una pietra rotante fino a lisciare completamente la superficie. Il completamento dell'insieme forma una composizione di macchie più o meno piccole con colori dominanti come il rosso, il nero, l'ocra o il bianco.

(Facchina brevettò la sua invenzione ma non era il solo a rivendicare l'invenzione di tale metodo, c'è infatti un pò di confusione su tale aspetto e secondo i dati bibliografici da me raccolti, già Lomonosov è stato definito inventore di questo metodo. Anche Salviati sosteneva di aver inventato tale procedimento). Facchina ambiva a lavorare a Parigi e dopo alcuni tentativi, approfittò dell'occasione fornitagli dall'architetto Charles Garnier nella costruzione dell'Opéra, il quale era in cerca di mezzi per la decorazione dell'edificio. Con la collaborazione dei suoi compatrioti Mazzioli e del Turco, Facchina trovò il modo di realizzare un mosaico di rapida posa e di costo ridotto.<sup>498</sup> Questa fruttuosa collaborazione è testimoniata dalla sontuosa loggia a tre arcate totalmente rivestita di mosaico che sovrasta il grande scalone dell'Opéra. Fu un grande successo, a Parigi non si parlava che di Facchina e del mosaico, per essere alla moda ogni edificio doveva avere una decorazione di mosaico. Il successo fu tale che l'architetto Garnier chiese che venisse aperta una scuola di mosaico che ad ogni modo non venne aperta prima del 1876, dopo numerose pressioni della stampa dell'epoca. Facchina fu sollecitato a collaborarvi ma travolto dal successo del suo lavoro non potè impegnarsi completamente. Aveva tanto lavoro che nel 1877 aprì a palazzo Labia a Venezia una fabbrica-atelier. Una vera azienda con più di sessanta addetti. Ne affidò la direzione artistica al suo amico e mosaicista Antonio Fabbris che per primo aveva dato prova della sua competenza come collaboratore di Salviati ed era capace di realizzare sia figure che ornamenti. Durante dieci anni, grazie alla competenza dei lavoratori di Sequals che collaboravano con Facchina, Pellarin, Tossut, Zampolin, Foscatto etc, produssero una eccezionale quantità di pannelli di mosaico destinati all'Europa e all'America. Facchina divenne un assiduo viaggiatore tra Venezia e Parigi ed esperto uomo di affari e della tecnica musiva ma col tempo, per evitare problemi doganali fra l'Italia e la Francia decise di stabilirsi definitivamente a Parigi. A partire dal 1888 furono trasferiti anche gli operai e la fornace di smalti, gli operai erano diretti sempre da

---

<sup>498</sup> Fiorentini Roncuzzi, Isotta. *Il mosaico. Materiali e tecniche dalle origini ad oggi*. Ravenna: Longo Editore, 1984.

Fabbris il quale si trasferì anch'egli a Parigi prima di emigrare negli Stati Uniti nel 1892. Facchina partecipò all'Esposizione del 1878 facendosi notare per la realizzazione di un pavimento all'antica realizzato su un cartone del pittore Boileau. All'Esposizione del 1889 presentò un gran assortimento di materiali. Insieme alla sua *équipe*, Facchina realizzò moltissimi lavori in mosaico sia in Francia che in altri luoghi stranieri. A Parigi oltre all'Opéra realizzò le decorazioni musive della Scuola delle Belle Arti, il Palazzo del Trocadero, quello del Senato, l'Elysée, l'Hôtel de Ville. A Saint-Nizier realizzò la decorazione della basilica d'Albert, a Lourdes il Santuario. In altri luoghi stranieri realizzò la decorazione del Marchese de Linares in Spagna, con una grande composizione monumentale raffigurante la Cena e la Morte di Cristo. A Bucarest eseguì il pavimento del Parlamento, quello dell'Ateneo e della Cassa di Risparmio. Altre decorazioni furono realizzate per il tribunale dell'Aia e quello di Barcellona, per i templi di Trondjen, per L'Hôtel de Ville di Rio de Janeiro, per i palazzi imperiali del Giappone e per la famosa residenza di Vanderbilt a New York. Facchina morì a Parigi nel 1904 e costituì un modello da seguire per mosaicisti e terrazzieri emigrati verso la Francia, molti dei quali - come i fratelli Odorico - dopo un periodo di apprendistato, fondarono ditte autonome operando in altre città francesi . I flussi stagionali di terrazzai, mosaicisti e decoratori provenienti dal Friuli si intensificarono nel corso del primo decennio del Novecento.

Un esempio di mosaicisti trasferitosi all'estero è costituito dalla famiglia Odorico. I primi Odorico ad emigrare in Francia furono Isidoro e Vincenzo, i quali collaborarono in un primo momento con Facchina al Teatro dell'Opera di Parigi, per poi trasferirsi a Tours nel 1881. Lì lavorarono come impiegati presso un'italiano originario di Postua, Gioacchino Novello. Questo imprenditore, titolare di una fabbrica di cemento produceva pavimenti decorati in mosaico, pavimenti in piastrelle ceramiche e in mosaico. I due fratelli dunque si occuparono dei lavori in mosaico partecipando probabilmente alla ricostruzione del Gran Teatro di Tours ornato di numerosi pavimenti in mosaico. L'anno

seguinte i due fratelli fondarono una propria impresa a Rennes. La scelta della città di Rennes è probabilmente dovuta alla presenza di Antonio Novello.

I due fratelli si specializzarono nella posa di mosaici veneziani e romani e in mosaici in marmo e in smalto a fondo oro. Per più di trent'anni Isidoro Odorico lavorò a Rennes. La raffinatezza dei lavori musivi della famiglia Odorico, la loro tecnica e tradizione culturale, era estremamente apprezzata in un paese e in una regione sprovvista di tale tradizione. Perciò essi hanno dato al mosaico una collocazione importante nella produzione corrente. Gli Odorico fecero di Rennes uno dei centri più importanti della Francia. La rivoluzione tecnologica costituita dal mosaico a smalto tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, non è estranea a questo successo. Da tecnica lussuosa e costosa il mosaico diventò una tecnica economica apportando alla produzione in serie tutta la tradizione artistica di cui era depositaria. Da questa apparente contraddizione doveva nascere la sua eccezionale riuscita nella prima metà del XX secolo.

Il successo riscontrato dai mosaicisti friulani determinò la necessità di preservare la tradizione di questo settore che poteva essere garantito solo attraverso la fondazione di una scuola di mosaicisti friulani. Tale idea venne avanzata da Facchina, che nel 1877 aveva acquistato un terreno nei pressi della sua casa in vista di allestirvi un laboratorio, sede attualmente della casa Pellarin. Ma all'inizio della sua istituzione la scuola non funzionava bene a causa delle difficoltà doganali tra l'Italia e la Francia. Per diverse difficoltà, la scuola cadde in declino e fu solamente nel 1915 che venne creato un nuovo atelier laboratorio non riconosciuto tuttavia ufficialmente come scuola ufficiale di mosaico.

Il successo dei mosaicisti e delle maestranze friulane determinò a Spilimbergo, la creazione nel 1922, per volontà del Sindaco Ezio Cantarutti e della Società Unitaria di Milano, la Scuola di Mosaico, che ebbe subito trentotto allievi e a dirigerla fu il veneziano Antonio Sussi.

Ben presto la scuola dei mosaicisti di Spilimbergo iniziò a godere fama a livello mondiale, collaborò con artisti di fama internazionale ed è tuttora operante.

Un centro di produzione di mosaici in Italia durante le ultime decadi del XIX secolo è costituito dall'area del Salento all'interno della regione Puglia. L'area salentina presenta una grande quantità di rivestimenti musivi che decorano ed impreziosiscono le sale dei prestigiosi palazzi e ville della città di Lecce e della sua provincia.

Diversi tagliatori e decoratori di pietra delle terre salentine alla fine del XIX secolo emigrarono per esercitare la loro attività in Francia, Germania, Belgio e specialmente negli Stati Uniti.

In questo contesto si formò Carlo Luigi Arditì che nel 1909 fondò una scuola teorico-pratica di architettura ed arte muraria a New York ad iniziativa di connazionali emigrati. Arditì e artisti dell'intera provincia di Lecce esposero con successo all'Esposizione di Torino del 1884.

Nel corso dell'Ottocento vennero pubblicati trattati sull'ornamento nelle riviste d'arte e di architettura e scuole di specializzazione serale di arti e tecniche artistiche furono istituite dopo l'Unità d'Italia anche nella penisola salentina, costituendo un mezzo di diffusione culturale. Da un ristretto gruppo di artisti ed intellettuali settecenteschi si passò nel XIX secolo, grazie anche all'influenza di eventi come le Esposizioni Universali, ad un numero molto più alto di persone che si formarono in questo ambito.

La diffusione editoriale determinò anche la diffusione di maestranze autodidatte. Nella zona di Lecce ci furono ad esempio diversi operai che raggiunsero un alto grado di specializzazione, fu il caso di Giuseppe Peluso nel settore della decorazione musiva. Quest'ultimo frequentava una scuola di disegno a Maglie e fondò insieme al fratello Michele una ditta di prodotti cementizi e allo stesso

tempo apprendeva a Tricase le tecniche musive dai fratelli maggiori, Ippazio ed Antonio. La fabbrica di Peluso ebbe molto successo e nei primi anni del Novecento aveva più di trecento operai. I fratelli Peluso decisero di istituire una scuola di arte cementizia e di apprendimento della tecnica del mosaico, furono numerosi gli operai che vi si specializzarono fondando a loro volta agli inizi del Novecento stabilimenti con lavorazioni analoghe. Successivamente tutte le istituzioni artistiche confluirono nella Regia Scuola per le Industrie Artistiche. Benché rimanessero all'interno dei confini locali, queste maestranze ebbero un grande popolarità.

I materiali che compongono le stesure musive salentine provengono da rocce del territorio locale, quali Tricase, Castro, Santa Cesarea Terme e Leuca. Tali rocce presentano stratificazioni calcaree di diverse tonalità, specialmente nei colori ocra, nelle diverse tipologie di verde, rosso, nero e bianco rosato.<sup>499</sup> Questi materiali furono la componente principale dei rivestimenti musivi pavimentali eseguiti da alcune botteghe di mosaicisti come Primaldo Maggese, che fu autore nel 1886 delle stesure musive pavimentali della Chiesa dell'Assunta a Carpignano Salentino, attestate dalla sua firma. Si tratta di un rivestimento a caratteri geometrici, figurativi e floreali piuttosto raffinato. Il pavimento della navata centrale è caratterizzato da una composizione di quadrati intrecciati, con un emblema nella parte centrale rappresentante la parte superiore di una cattedrale rinascimentale e due cappelle laterali ed una maggiore centrale, mentre all'inizio della navata è raffigurato il monogramma M A dedicato alla Vergine Maria Assunta. I rivestimenti musivi che ricoprono i lati del transetto e lungo le cappelle furono fatti eseguire dalla locale congregazione della Carità alla quale sono dedicate.

---

<sup>499</sup> Robotti, Ciro e Monte, Antonio. *Compagini pavimentali in complessi chiesastici del Salento tra XIX e XX secolo* in AISCOM, *Atti del III colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la Conservazione del Mosaico*. Bordighera: Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1996, p.723.

Giovanni Angelo Maselli, e soprattutto i fratelli Peluso furono altri mosaicisti che si distinsero nella lavorazione artistica del mosaico nel Salento e successivamente i fratelli Antonio, Giuseppe e Vito Nicolardi, tutti originari di Tricase, Giuseppe Turco e Michele e Alfredo Fracasso.

I fratelli Nicolardi appresero l'arte del mosaico dal padre Francesco, il quale fu allievo insieme ai fratelli Fracasso, di Antonio ed Ippazio Luigi Peluso. Questi in seguito continuarono a lavorare con i fratelli minori Michele e Giuseppe Peluso, seguendoli anche quando si trasferirono nel nuovo stabilimento a Lecce.

I disegni delle stesure erano in diversi casi provenienti da album in possesso di queste botteghe e in certi casi è stata riscontrata sia in edifici civili come palazzi e ville, sia in edifici religiosi anche la messa in pratica di identici motivi di repertorio. Si tratta soprattutto di disegni prevalentemente lineari arricchiti da elementi geometrici come stelle, pelte, greche e losanghe e da figure floreali che conferivano maggiore eleganza al rivestimento decorativo.

L'arte musiva nel Salento, che ha profonde radici storiche, ebbe notevole sviluppo tra la fine del XIX secolo ed i primi trenta anni del XX secolo attraverso l'attività dei fratelli Antonio e Ippazio Peluso provenienti da Tricase, piccolo centro della provincia leccese. Il fratello più grande, Antonio (1853-1918) era classificato come mosaicista e stuccatore di pavimenti mentre Ippazio Luigi, (1856-1915) era conosciuto come pittore, è da supporre perciò che Ippazio Luigi sia stato l'ideatore delle raffigurazioni ed il disegnatore dei cartoni preparatori. Dalle testimonianze finora analizzate sembra che i fratelli Antonio e Ippazio Luigi Peluso si ispirassero in molte delle loro composizioni sia a temi e stesure del mondo antico che a motivi orientali. I Peluso si formarono negli anni Sessanta dell'Ottocento e la loro prima realizzazione musiva fu effettuata nel 1871 e consistette nel rivestimento musivo della chiesa di San Michele Arcangelo a Castiglione d'Otranto, in provincia di Lecce. Da quel momento i fratelli iniziarono ad essere più conosciuti e furono impiegati al restauro del mosaico



medievale della Cattedrale di Otranto nel 1875 assieme al mosaicista leccese Giovanni Angelo Maselli. Nel 1876 i fratelli Peluso furono responsabili insieme a Maselli anche dell'ampliamento del mosaico pavimentale delle navate laterali della Cattedrale. Tale restauro ed ampliamento della stesura musiva ebbe un considerevole successo. Il Maselli effettuò anche le stesure pavimentali della chiesa di San Nicola a Corigliano d'Otranto nel 1877 e il mosaicista si ispirò in questa composizione ai temi e alle figure dell'Albero della vita del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto.<sup>500</sup>

Dopo il restauro nella cattedrale di Otranto, i fratelli Peluso iniziarono ad eseguire rivestimenti musivi per altri edifici ecclesiastici come ad esempio nella chiesa matrice di Santa Maria dei Martiri a Martignano, il pavimento della cappella della Madonna di Loreto alla periferia di Tricase. Dagli anni '80 dell'Ottocento Ippazio ed Antonio iniziarono a effettuare anche rivestimenti musivi pavimentali di numerosi edifici civili e nobiliari della zona come il rivestimento pavimentale di Palazzo Pasanisi a Torrepaduli, frazione di Ruffano, la cui realizzazione avvenne nel 1880 circa e cinque sale del Palazzo Arcivescovile di Lecce nel 1882. In diverse occasioni utilizzavano decorazioni effettuate già in altri edifici.

Il palazzo Arcivescovile presenta cinque rivestimenti musivi pavimentali. La sala di soggiorno è decorata con motivi geometrici che riprendono i lacunari lignei della Cattedrale di Otranto (Tav. 272). Sulla porta d'ingresso vi è l'iscrizione abbreviata ed in latino <<AN.REP.SAL>> (*Anno Reparatae Salutis*, cioè Anno della Ritrovata Salute) oltre alla data di realizzazione del mosaico nel 1882. La cappella e le altre stanze sono caratterizzate da decorazioni musive a *patterns* geometrici con inserti floreali. I colori sono quello tipici della zona, gialli-ocra, rossi, neri bianchi e marrone.

Sia in un salone di Palazzo Pasanisi che nella sala di soggiorno del palazzo Arcivescovile di Lecce, venne reimpiegato il repertorio

---

<sup>500</sup> *Ibidem*, p. 724.

musivo realizzato già nella Chiesa di Santa Maria dei Martiri di Martignano.

Man mano che eseguivano i loro lavori ottenevano sempre maggiori riconoscimenti e le commissioni di rivestimento musivo di sontuose dimore civili si susseguirono inarrestabilmente sia nel capoluogo salentino che in tutta la provincia. A Lecce rivestirono i pavimenti in mosaico di dodici ambienti di Palazzo Zaccaria. Si tratta di stesure musive composte da figure di animali, elementi floreali e geometrici. Tale è quello che riveste l'ingresso dove un leone è racchiuso in un grande cerchio racchiuso a sua volta in un rettangolo dagli angoli sporgenti. Un altro ambiente del palazzo (Tav. 273) presenta invece all'interno di un'ovale, circondato da ghirlande di fiori e di foglie di acanto, il nome di Maria Spacciante, proprietaria del palazzo e committente dell'opera musiva.

Palazzo Palmieri (oggi Guarini), ha anche diversi ambienti rivestiti da pregevoli mosaici di tipo geometrico misto ad elementi floreali, come nell'ingresso e in altre sale (Tav. 274).

Palazzo Tamborrino (oggi Cezzi) presenta anche raffinati motivi ornamentali sia floreali che geometrici, iniziando dal mosaico all'entrata, dove su un fondo bianco si intrecciano forme geometriche quali cerchi, ellissi, circondati da quadrati e triangoli che coesistono con nastri ed altri elementi vegetali stilizzati (Tav. 275).

Palazzo Chillino (oggi Muratore), presenta nove rivestimenti musivi caratterizzati da eleganti composizioni figurative a carattere soprattutto floreale che si alternano ad elementi geometrici ed astratti (Tav. 276).

Mentre a Tricase, luogo da cui provenivano, ricevettero anche numerose commissioni come casa Aymone, i pavimenti di Casa Turco-Piscopiello, Casa Pasanisi (a Tricase Porto), pregevoli rivestimenti musivi furono realizzati anche all'interno di ville nobiliari ed eclettiche, come

quella di Villa Fortes, a Santa Maria di Leuca, Villa Zaccaria, Villa Himera etc. Le decorazioni di edifici civili si alternavano a quelle di tipo ecclesiastico come la Cappella dell'Immacolata a Gagliano del Capo, nel 1884, la cappella di San Gaetano a Tutino nel 1888, frazione di Tricase, o la chiesa della Madonna delle Grazie a Veglie, nel 1890 o come la Chiesa del SS Crocefisso a Galatone, dove nel 1889 fu effettuato un rivestimento musivo di cui si riporta un particolare, consistente nella raffigurazione di Santa Elena all'interno di un medaglione (Tav. 277).etc.

Dagli anni '90 si unirono a collaborare anche i fratelli minori come Michele nato nel 1870 e Giuseppe, nato nel 1872. Michele era un cartonista ideatore di molti mosaici situati nelle dimore civili ed ecclesiastiche del Salento. Fu in gran parte responsabile della decorazione musiva del Santuario di San Rocco a Torrepaduli nel 1891. Si tratta di una ricercata composizione geometrica mista ad altri motivi ornamentali .

Per quanto riguarda le decorazioni musive negli edifici non ecclesiastici, va ricordata la decorazione musiva pavimentale realizzata per sedici ambienti di Palazzo Pio a Lecce, dove si mescolano elementi vegetali e floreali con un repertorio anche di tipo zoomorfo ed antropomorfo. Tale ad esempio è un pavimento destinato ad una sala soggiorno che rappresenta al centro della stanza un rosone delimitato da una doppia fascia all'interno del quale sono raffigurate quattro iscrizioni circondate da motivi floreali, animali e figure umane. Le iscrizioni recano le parole <<LAVORO INDEFESSO>> <<COSTANZA ASSIDUITÀ>> <<APPORTANO FORTUNA>><<RICCHEZZA E COMODITÀ>> e le parole sono avvolte in un cartiglio retto a sua volta da ghirlande di fiori (Tav. 278). Ci sono delle rappresentazioni zoomorfe di un certo rilievo e non esenti da un certo grado di esotismo come nel pavimento musivo del pianerottolo, dove un imponente leone raffigurato tra motivi vegetali che alludono probabilmente alla giungla, domina la composizione. Altre scene simili raffigurano tigri e leonesse a caccia o

con i loro cuccioli. La scena più rappresentativa è quella che decora il salone di rappresentanza (Tav. 279), raffigurata in un tondo ornato da elementi vegetali e da quattro grandi maschere. All'interno di questo spazio, tre figure danzano in un turbine di veli su un pavimento a scacchiera bianco e nero, circondate da rondini e da un muro sul quale poggia un vaso. Si tratta probabilmente della raffigurazione della Primavera. Il mosaico presenta anche due circonferenze minori con all'interno motivi floreali, animali e sirene che suonano la lira e il *syrinks* ed il mosaico è firmato dai fratelli Peluso.<sup>501</sup> Le opere di Michele e Giuseppe, oltre ad ispirarsi al repertorio classico e a motivi orientali, si ispirarono anche ad una serie di temi e raffigurazioni tipiche della cultura eclettica del periodo. Anche le stesure dei fratelli Nicolardi, allievi dei Peluso, i quali eseguirono solamente motivi geometrici e floreali, si ispirarono ai modelli presi dai loro maestri Michele e Giuseppe.

Nel 1893 fu realizzata la pavimentazione musiva della chiesa dell'Arcangelo Michele a Vitigliano dove furono riproposti schemi ornamentali simili a quelli presenti nella Villa Fuortes a Santa Maria di Leuca.

Michele e Giuseppe Peluso trasformarono nei primi anni del XX secolo la bottega artigianale di Tricase in un vero e proprio stabilimento industriale e tra il 1908 ed il 1910 la trasferirono a Lecce nei pressi della stazione ferroviaria, in una via denominata "Arte del Cemento e della Ceramica" (oggi via Don Bosco). Nel nuovo stabilimento, oltre alla realizzazione di pavimenti in mosaico, iniziarono a realizzare anche stesure alla veneziana, litocemento armato effetto mosaico, decorazioni in cemento, rivestimenti in cromofibrolite e in marmoridea, recinzioni ed oggetti in ceramica. Michele e Giuseppe ottennero importanti

---

<sup>501</sup> Monte, Antonio e Quarta, Giovanni. "Mosaici pavimentali del XIX-XX secolo in palazzi e ville a Lecce: tecniche di posa e provenienza dei materiali", in *AISCOM, atti del VIII colloquio dell'associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2001, p. 328.

riconoscimenti per le loro idee innovative ed il loro stabilimento divenne un'industria artistica ed artigianale molto affermata e nel 1919 alcuni pannelli musivi provenienti dallo stabilimento Peluso vennero inviati all'Esposizione d'Arte di Parigi. Attualmente si conservano undici brevetti presso l'Archivio Centrale dello Stato a testimoniare l'originalità delle loro creazioni. A partire dei primi anni d'30 del Novecento, la sfortunata concorrenza con le industrie più grandi dell'Italia del nord, causarono l'inarrestabile declino con conseguente fallimento dello stabilimento dei Peluso nel 1935.

## 9. 2. IL MOSAICO IN EUROPA TRA LA FINE DEL XIX E L'INIZIO DEL XX SECOLO.

L'affermazione del mosaico tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo in diversi luoghi d'Europa dipese da svariati fattori, oltre che dal successo riscosso dai mosaicisti italiani emigrati all'estero. Tra questi vanno menzionate anzitutto le circostanze artistiche e socio-culturali legate in generale alla cultura decadentista in cui gli artisti esclusi dal mondo della produzione vollero ribellarsi alle vecchie istituzioni culturali, manifestando l'esigenza di superare il concetto di naturalismo e di *mimesis* presente nell'estetica classica. Perciò, le componenti estetiche ed ideologiche Art Nouveau all'interno del movimento ideologico decadentista, adottarono un nuovo linguaggio estetico volto a trascendere la realtà quotidiana, attraverso l'esaltazione delle caratteristiche antinaturalistiche del linguaggio figurativo, quali il bidimensionalismo e la rappresentazione di componenti simboliste e mistiche, continuando anche a riportare in auge i valori estetici di tutto il corso del Medioevo come ulteriore conseguenza dell'ideologia romantica.<sup>502</sup> In questo contesto, va collocata la fortuna dei valori estetici di derivazione ruskiniana e morrisiana, alla base dei

---

<sup>502</sup> *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, (a cura di Bossaglia Rossana). Milano: Mazzotta, 1989.

presupposti ideologici ed estetici dell'Art Nouveau, volta al *revival* delle arti decorative, compresi settori artistici dimenticati quali l'arte musiva.<sup>503</sup> A partire dal Movimento culturale decadentista e specificatamente dal movimento artistico Art Nouveau, la storia dell'arte musiva acquistò un particolare interesse, soprattutto in riferimento a quei valori mistici e simbolici in antitesi alla realtà quotidiana e al linguaggio estetico naturalistico, espressi ad esempio dal mosaico di epoca bizantina. Membri del movimento internazionale *Art and Crafts* guardarono oltre l'Europa occidentale e focalizzarono il loro interesse nel linguaggio bidimensionale dell'arte giapponese o dell'arte bizantina. Inoltre l'espressione massima di revival di questo periodo storico si identifica attraverso l'uso del mosaico bizantino visto come emblema di santità ed incarnazione di purezza spirituale. Alla fine del secolo le icone ieratiche delle raffigurazioni bizantine vengono prese come riferimento ed emblema di spiritualità in reazione al realismo ed al materialismo scientifico.

Alla fine del XIX secolo, le decorazioni parietali e l'architettura neobizantine si affermarono pertanto con significati politici e teologici.

In forma più pura, il Revival bizantino inizia realmente solo nella seconda parte del XIX secolo. Un significativo omaggio all'epoca bizantina nella moderna letteratura si ebbe in due poemi di W.B. Yeats '*Sailing to Byzantium*' e '*Byzantium*'. Alla fine del 1923, Yeats vinse il Premio Nobel per la letteratura ricevendolo nella recente Sala d'Oro del Municipio di Stoccolma, costruito dall'architetto Ragnar Östberg. La "Sala d'Oro", come una grande basilica bizantina, brillava di mosaici (Tav. 280) e Yeats ne riconosceva l'influenza bizantina e l'unità del disegno e della decorazione. I mosaici furono disegnati dall'artista Einar Forseth in stile neobizantino. Sono mosaici fortemente stilizzati e le

---

<sup>503</sup> Per una maggiore documentazione sul movimento *Arts & Crafts* è utile la consultazione dei testi, crf; Davey, Peter. *Art and Crafts Architecture*. Londra: Phaidon, 1995; Anscombe, I. *Art & Crafts Style*. Oxford: Phaidon, 1991.

scene emergono su un puro fondo d'oro omogeneo. Malgrado l'ispirazione, i soggetti di questo mosaico non sono cristiani, ma si ispirano a repertori mitologici della storia svedese. Nella "Sala d'Oro" è dominante un senso di orgoglio civico mentre la disposizione strutturale si ispira a numerosi mosaici nelle absidi di chiese romane, di Ravenna e della Sicilia. Nel 1921 Forseth analizzò i mosaici della Cappella Palatina e quelli della cattedrale di Monreale. Successivamente visitò la cattedrale di Cefalù e traendo ispirazione dalla figura di San Pietro seduto sul trono, usò questa figura come modello per la rappresentazione in mosaico della 'Regina di Mälaren'. Come il San Pietro nella cattedrale di Cefalù, la regina è rappresentata con un abito simile e su di un trono simile a quello di San Pietro. In una mano reca lo scettro e nell'altra una corona bizantina. Ai suoi piedi è rappresentata sullo sfondo la città di Stoccolma. Vi sono anche simboli della cultura occidentale ed orientale. La rappresentazione della cultura occidentale è raffigurata attraverso simboli quali la Statua della Libertà, o la Torre Eiffel, mentre la cultura orientale è simboleggiata da raffigurazioni quali un Elefante Indiano riccamente decorato e da minareti islamici che circondano un edificio come quelli di Santa Sophia.

Il revival del bizantino, come il revival del gotico, si svilupparono nel XIX secolo attraverso il romantico impulso al ritorno ad un periodo che offriva ideali non facilmente realizzabili nel XIX secolo. Ma a differenza del *revival* del gotico, che influenzò anche la letteratura, il *revival* del bizantino era strettamente applicato alle arti come il mosaico e la pittura, oltre che all'architettura. La cultura bizantina era dominata da componenti greche, romane e medievali. Non era pienamente orientale né pienamente occidentale, era cristiana ed aperta alle influenze islamiche e ai miti di origine della cultura occidentale. Man mano che il XIX secolo avanzava, l'arte e la cultura bizantina venne rivalutata da architetti, scrittori, artisti, committenti e collezionisti. Lo scopo generale di ricercare le proprie origini valse ad investigare maggiormente sull'architettura, cultura e sull'arte di questo periodo. La Chiesa anglo-cattolica in Inghilterra e la Chiesa cattolica, in Francia,

riconobbero lo splendore e il valore di antichità della cultura bizantina, che poteva essere usata per garantire per analogia la legittimazione dell'autorità ecclesiastica. La cattedrale di Marsiglia, la Cattedrale di Westminster a Londra e la Chiesa del Sacré-Coeur a Parigi, sono esempi rappresentativi del desiderio di rappresentare le tradizioni storiche della Chiesa e il suo potere spirituale contemporaneo. La teatralità di queste rappresentazioni costituiva anche la testimonianza di una visione estetica permeata di sensualità.

La passione di Ruskin per l'epoca bizantina fu condivisa in diversi modi da architetti e divenne un riferimento politico per William Morris e un mondo di rappresentazione ideale per Burne-Jones.

Il revival dell'arte musiva rientra anche nel sentimento di recupero delle radici culturali ed artistiche locali delle varie località europee, nell'ambito dei principi estetici dell'Art Nouveau.

Un altro fattore legato all'ulteriore successo del mosaico è caratterizzato dal generale sviluppo urbanistico ed architettonico, al concepimento di una nuova filosofia di vivere lo spazio abitativo e all'incremento di numerosi restauri. L'introduzione di nuovi materiali e la riflessione sulla loro natura ebbe conseguenze importanti sull'architettura. Tali circostanze influenzarono la nascita di nuove tecniche di espressione.<sup>504</sup> Questo contesto è legato ovviamente al grande cambiamento determinato dalla rivoluzione industriale e alle sue radicali mutazioni rispetto anche ai modi di vivere lo spazio quotidiano. Questi nuovi aspetti spinsero architetti e ingegneri a mutare l'ambiente architettonico e urbanistico e gli spazi abitativi costituendo le prime testimonianze di questo mutamento di sensibilità sociale, all'interno del quale le decorazioni applicate all'architettura crebbero d'importanza.<sup>505</sup> Nell'Europa di questo periodo quindi, la figura

---

<sup>504</sup> Donald Klingender, Francis. *Arte e rivoluzione industriale*. Torino: Einaudi, 1972, p.19.

<sup>505</sup> Per una maggiore comprensione sulle illustrazioni relative all'ornamentazione durante il XIX secolo si veda cfr; Racinet, Auguste. *L'Ornement polycrome*. Parigi:



dell'architetto è concepita come un coordinatore di tutte le arti al suo servizio.<sup>506</sup>

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo dunque si incrementò una notevole attenzione sulla rappresentazione dello spazio domestico interno. In questi anni i designers proposero e sperimentarono nuovi spazi domestici nei quali l'elemento ornamentale acquistava molta importanza.<sup>507</sup> Tale tendenza si affermava anche in seguito a pubblicazioni sulla storia delle arti decorative ad opera di personaggi rinomati in ambito storico-artistico come *Problemi di Stile, fondamenti per una storia dell'Ornamentazione*, del 1893 o *The Late -Roman art industry* del 1901, dello storico d'arte viennese Alois Riegl. Diverse riviste inoltre, iniziarono ad illustrare diversi esempi di rivestimento musivo negli spazi domestici.<sup>508</sup>

Il ruolo del mosaico nelle ultime tre decadi del XIX secolo fino agli anni '20 del XX secolo è perciò estremamente legato alla nuova concezione dello spazio domestico privato. Attraverso il rivestimento musivo di pavimenti, pareti, colonne, e diversi tipi di superficie, gli spazi domestici privati acquistarono maggiore ricchezza e prestigio, mettendo in risalto la crescita economica della società borghese. I materiali adoperati per rivestire le pareti perciò iniziarono ad essere di grande qualità, come le tessere musive di pasta vitrea, di fabbricazione principalmente italiana o il mosaico in tessere di marmo o di ceramica, che in Catalogna, oltre

---

Firmin-Didot Frères et Fils. 1869; Jones, Owen. *The Grammar of Ornament*. Londra: [s.n.] 1856.

<sup>506</sup> Vélez, Pilar. "Des les relations entre l'Art i la Indústria" in AA.VV. *El modernisme*, catalogo di mostra tenutasi al Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, 10 ottobre 1990-13 gennaio 1991. Barcellona: Lunwerg Editores S.A., pp. 235.

<sup>507</sup> Fanelli, Giovanni e Gargani, R. *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*. Roma-Bari: Laterza, 1994.

<sup>508</sup> Aynseley, Jeremy. "Display in the Modern Home: graphic design and the domestic interiors in Europe, 1900-1930" in *Espais interiors casa i art. Des el segle XVIII al XXI*. Barcellona: Universitat de Barcelona, 2007, p. 582.

ad essere materiale autoctono, costituì il principale materiale di produzione musiva per i rivestimenti verticali.<sup>509</sup>

Anche riformatori sociali europei come François Fourier, Claude de Saint-Simon, Robert Owen, William Morris, Friederich Engels e Karl Marx, oltre a fornire un programma per migliorare la vita delle masse popolari nel contesto della crescente industrializzazione, lasciarono una impronta di questo movimento anche nell'arte e nel design in quanto misero in evidenza la necessità di creare un ambiente nel quale il risultato del lavoro venisse considerato nel contesto di una migliore qualità della vita, tanto per le masse lavoratrici che per la classe borghese. A questo scopo veniva suggerita la riconsiderazione dello spazio abitativo interno in modo più razionale e più adatto alle esigenze della natura umana.

Tale insieme di fattori determinò a livello europeo e mondiale il pieno interesse e sviluppo per l'arte musiva. Le richieste provenivano soprattutto dalla Russia, dalla Francia, dalla Germania e dall'Austria. In Francia, in Austria in Germania ed anche in Ungheria furono effettuati dei tentativi di far sorgere nuovi laboratori di arte musiva da parte di mosaicisti italiani che emigrarono in questi luoghi. Per quanto riguarda le realizzazioni di mosaici in vari luoghi d'Europa e del mondo, primi fra tutti vi fu l'attività di Antonio Salviati, continuata anche dopo la sua morte, in un primo momento dal figlio Giulio e successivamente dai nuovi imprenditori della ditta, come Maurizio Camerino.

Quanto all'attività, Maurizio Camerino si distinse subito per la sua intraprendenza. Nel 1900, prima che si associasse con Silvio, ebbe l'incarico di far progettare la decorazione in mosaico della chiesa eretta in memoria di un figlio del senatore californiano Stanford, deceduto a Firenze. La famiglia del senatore Stanford era di Palo Alto e Camerino si recò più volte in America ed affidò l'incarico di progettazione di

---

<sup>509</sup> Saliné Perich, Marta. "Els Mosaics a l'arquitectura interior. Catifes de pedres i pintures de ceràmica", in *Espais interiors casa i art. Des el segle XVIII al XXI*. Barcellona: Universitat de Barcelona, 2007, p. 223.

decorazione musiva al pittore Antonio Paoletti. Il lavoro per completare la grandiosa opera durò oltre 12 anni. Gli operai veneziani si recarono in America più volte e furono diretti sul posto dal veneziano Lorenzo Zampato.

Tale impresa fu possibile soprattutto grazie al metodo del mosaico prefabbricato in laboratorio con le tessere applicate al rovescio su fogli di carta per essere rimontato sul luogo di destinazione. Tale tecnica rese agevole e possibile il trasporto e la messa in opera, diversamente il Salviati non avrebbe potuto eseguire tante opere in tutt'Europa in America ed Africa.

Dalla firma Salviati fu anche eseguita la completa decorazione del Duomo di Budapest i cui cartoni furono disegnati dai pittori Bentzur e Lotz.

Per quanto riguarda l'affermazione del mosaico in Francia, dopo la chiusura del laboratorio di Belloni, l'arte musiva a Parigi fu applicata solo in occasioni sporadiche. Trascorsero quarantacinque anni affinché venisse creata una nuova scuola di arte musiva a Parigi. Un passo importante in questa direzione fu la decorazione musiva realizzata per il teatro dell'Opéra di Charles Garnier. Garnier voleva apportare maggiore policromia nell'architettura e in questo caso ebbe presente i rivestimenti musivi di tanti edifici in Italia. Pensò di rivestire in mosaico la grande cupola della sala, il pre-vestibolo e la loggia.<sup>510</sup> Si rivolse nuovamente agli italiani per la decorazione interna dell'Opéra e in particolare al mosaicista veneziano Facchina, che era anche un affermato restauratore di pavimenti musivi antichi. Facchina, Mazzioli ed i loro collaboratori iniziarono i lavori di decorazione su disegni del pittore Curzon, tra il 1873 ed il 1875.

Il rivestimento decorativo dell'Opéra ebbe molto successo. Alcuni pavimenti erano rivestiti in marmo e di tessere musive in smalto le cui decorazioni consistevano in grandi lire e foglie di lauro. Furono

---

<sup>510</sup> Guéné, Hélène. *Odorico, Mosaïste Art Déco*. Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1991, p. 18

realizzate delle decorazioni musive al primo piano. Per il pre-vestibolo, le piccole cupole delle estremità sono rivestite da motivi ornamentali, mentre la volta centrale presenta quattro scompartimenti con figure quali Adriana ed Endimione, Orfeo ed Euridice, l'Aurora e Cefalo, Psiche e Mercurio. Queste figure sono circondate da attributi ed arabeschi. Un'iscrizione a caratteri greci del VIII secolo afferma che le figure dipinte da Curzon erano state realizzate da Salviati mentre gli ornamenti da Facchina e che l'architettura era opera di Charles Garnier.<sup>511</sup>

Il pavimento della galleria come quello di tutti i piani, erano rivestiti da mosaici. La volta era ugualmente rivestita da mosaici. Garnier credeva molto nella sontuosità del rivestimento decorativo in mosaico ed il potere di resa eleganza di questo mezzo decorativo di cui l'Opéra costituiva il primo esempio di questa nuova e sontuosa specie decorativa.<sup>512</sup> La volta era tappezzata di smalti oro e blu. I bordi della volta erano delimitati in modo evidente da fregi dai contorni molto marcati e ricordano alcuni soffitti italiani del XVI secolo, soprattutto quelli di palazzo Farnese a Caprarola. La volta termina con quattro grandi riquadri dorati sui quali si distinguono eleganti figure mitologiche che sono appena percepibili dalla scalinata essendo nascoste dalle doppie colonne che supportano la volta della loggia. Il soffitto della loggia esterna fu decorato da sette medaglioni in mosaico eseguiti su cartoni di Charles Garnier e hanno per soggetto maschere tragiche (Tav. 281) Il mosaico pavimentale fu realizzato in modo piuttosto semplice e riprendeva i colori dell'edificio teatrale.

La volta dell'avant-foyer è chiaramente d'ispirazione bizantina. Garnier stesso fece applicare una iscrizione a testimoniare la novità del rivestimento musivo in Francia << La mosaïque décorative a été appliquée pour la première fois en France pour l'ornementation de cette voûte et la vulgarisation de cet art. Les figures peintes par de Curzon ont été exécutées par Salviati, les ornements par Facchina; l'architecture

---

<sup>511</sup> Gerspach, Edouard. *La mosaïque*, op. cit., p. 226.

<sup>512</sup> Guéné, Hélène. *Odorico, Mosaïste Art Déco*, op. cit. p. 20

est de Charles Garnier>>. La stampa e l'opinione pubblica spesero molte parole di elogio sulla decorazione musiva.

Il rivestimento musivo del teatro dell'Opéra costituì perciò la prima importante testimonianza del nuovo interesse verso il mosaico dopo la chiusura del laboratorio di Francesco Belloni. Per un nuovo sviluppo dell'arte musiva quindi fu necessario aspettare la seconda metà inoltrata del XIX secolo. Infatti nel 1876 fu creata una scuola nazionale di mosaico attraverso una sovvenzione di 25.000 franchi. L'Italia fu nuovamente il paese d'origine dei mosaicisti, un funzionario dell'amministrazione delle belle arti, Gerspach, fu inviato a Roma per riunire personalmente il personale del futuro *atelier* e ottenne dal papa Pio IX l'autorizzazione a trasferire in Francia alcuni mosaicisti dello Studio Pontificio, tra cui Poggesi, che fu incaricato di dirigere il nuovo *atelier* e che era ritenuto uno dei migliori mosaicisti dello Studio Vaticano.

L'*atelier* iniziò ben presto la sua attività e già prima del suo inizio furono ammessi diversi studenti francesi ad apprendere l'arte del mosaico. Il laboratorio iniziò a realizzare opere a soggetto classico, il cui gusto era improntato ai colori dei pavimenti di Pompei. Eseguì ad esempio una colonna rivestita di mosaico destinata alla corte du Mûrier della Scuola delle Belle Arti su modello dell'architetto Coquart, il quale si era ispirato a delle colonne ritrovate negli scavi di Pompei e che erano conservate a Napoli presso il museo di Capodimonte. L'*atelier* eseguì anche restauri di antichi mosaici come quello del museo di Saint-Germain, le Bellérophon.

La composizione di Hébert è caratterizzata da una certa semplicità e sobrietà e si ispira direttamente al decorativismo e alla tecnica bizantina dei mosaici di Ravenna. Si tratta quindi di un tipo di mosaico che si oppone alla tecnica eclettica ed illusionistica dei mosaici precedenti. Le bordature sono dell'artista Galland che era un maestro della decorazione.

Le commesse di mosaici divennero sempre più numerose per la richiesta sempre maggiore di ornamentazioni in edifici ecclesiastici. Alla

fine del XIX secolo perciò, il pieno sviluppo dell'arte musiva era già compiuto.

Sempre all'epoca della decorazione musiva dell'Opéra di Parigi, nella Francia centrale si installò un'altra famiglia di mosaicisti, i Mora, i quali erano originari di Udine. Questi aprirono una fabbrica di mosaici che resterà florida fino alle soglie della prima guerra mondiale. La famiglia di mosaicisti fu responsabile di molti rivestimenti musivi pavimentali di chiese e castelli del sud della Francia, come attestano le loro firme. L'attività dei Mora fu anche responsabile della quasi totalità dei restauri dei mosaici degli antichi centri gallo-romani, come Nîmes, Arles, Avignon etc.<sup>513</sup>

L'espansione dei mosaici in Europa avrà come conseguenza la moltiplicazione di fabbriche di materiale. La prima fabbrica di smalti industrializzati è quella di Briare, creata nel 1845 e realizzava anzitutto delle perle e dei bottoni in vetro, poi nel 1860 produrrà smalti per mosaici. Fino alla creazione nel 1859 della ditta di Antonio Salviati a Venezia, era Roma il modello sia di scuola che di materiale di fabbrica per la realizzazione di mosaici.

Le necessità commerciali della produzione industriale si imposero ai fabbricanti di mosaici che si fecero conoscere sempre più dal grande pubblico. Nel contesto della concorrenza internazionale, le esposizioni universali costituivano un'occasione di scelte e di promozioni dei prodotti nazionali. In tali circostanze, il giudizio su Salviati fu molto positivo come testimonia una cronaca dell'epoca che testimonia anche il contenuto inviato da Salviati all'esposizione di cui riporto un frammento: <<*Les pièces envoyée par M. Salviati, en 1866, ont été très instructives sous plusieurs rapports. L'école byzantine était représentée dans cette exposition par une belle figure de Saint Nicolas et par des ornements copiés à l'église Sainte Sophie à Constantinople d'après une superbe mosaïque que le Turcs ont recouverte de plâtre. Le quatorzième*

---

<sup>513</sup> Lavagne, Henry. "Ateliers, écoles et manufactures jusqu'au XX siècle", in *La Mosaïque*, n°6. Francia: Société d'Encouragement aux Metiers d'Art, 1979, p. 41.

siècle s'y révélait par la figure archaïque d'un Christ assis sur le trône, copiée à la basilique Saint Marc où l'original est attribué à maestro Pietro, tandis que l'art de la mosaïque du XVI siècle se montrait sous le traits d'un saint Ezéchiel, également copiè d'après une ancienne composition à Saint-Marc qui y fut exécutée d'après les cartons du Titien. Les portraits de l'empereur Napoléon III, d'après Winterhalter, et du roi Victor-Emmanuel, d'après Carlini, paraissaient ce qu'il avait de moins réussi dans l'exposition de M. Salviati, don't le sentiment archéologique l'a poussé plutôt versles réminiscences anciennes. M. Salviati aurait mieux fait de s'abstenir de la fabrication des mosaïques de style moderne, et particulièrement de cellesqui imitent la peinture à l'huile, dans lesquellesil pouvait difficilement lutter contre le fini des chefs-d'oeuvre de l'établissement subventionné du Vatican, qui avait exposé dans la salle des peintures un couronnement de la Vierge et une Vierge à la chaise d'apès Raphaël, ainsi qu'une vierge de Sassoferrato avec un Saint Pierre pleurant, d'après Guido Reni, les unes comme les autres d'une execution où le fini était aussi parfait que la réussite du coloris. L'architecture religieuse, byzantine et romane, trouvera dorénavant dans ces ateliers de Murano tout ce qui peut rappeler l'époque la plus florissante de l'Eglise et lesornements les plus appropriés au sentiment catholique. Il est a désirer que la France et l'Allemagne créent également desétablissements pour la fabrication des mosaïques, puisque cet art est vraiment indispensable pour l'ornementation des monuments de l'architecture religieuse et même civile. La mosaïque devrait nécessairement être cultivée dans le Nord de préférence à la peinture à fresque, puisqu'elle est bien plus solide que celle-ci. Dans les constructions en briques, elle peut très avantageusement remplacer des décors plus coûteux et rappeler ceux en marbre de couleurs diverses des anciens>>.

Fu così che si delineò il gusto per due tendenze maggiori, nello sviluppo del mosaico del XIX secolo, da un lato la copia di tavole in mosaico che riprendono le pitture ad olio, dall'altro un'arte decorativa che adotta la maniera bizantina anche se superficialmente. L'esposizione di Parigi del 1867 ebbe il merito di mostrare le diverse

creazioni di mosaico ancora individuali, provenienti da città come Roma, Venezia, San Pietroburgo e la produzione di mosaicisti come Facchina, Christofoli, Mazzioli, Del Turco, che si erano stabiliti a Parigi da poco tempo. Diverse realizzazioni riguardavano mosaici incastonati su tavole i cui soggetti erano di tipo architettonico e di genere monumentale.

L'incremento del gusto per il mosaico fu tale che in tutti i programmi di costruzione di edifici monumentali tra gli anni 1870 ed il 1900 vennero presi in considerazione i rivestimenti musivi. La passione dei francesi per il mosaico si manifestò in modo ancora più eclatante all'Esposizione del 1878 e nei grandi programmi decorativi iniziati nei primi anni '80 del XIX secolo. Prima tra questi ci fu l'Opéra di Parigi dell'architetto Garnier a cui seguirono il Pantheon di Parigi e la chiesa di Notre Dame de la Garde a Marsiglia. Poi vennero altri grandi programmi decorativi come quello per i palazzi della Esposizione Universale del 1878 quali il Trocadéro dell'architetto Davioud e quella del 1889 (la cui decorazione musiva comprendeva alcuni interni della Galerie des Machines), successivamente la chiesa di Notre Dame de Fourvière a Lione tra il 1884 ed il 1907, la basilica sotterranea del Rosario a Lourdes tra il 1895 ed il 1920 e quella di Montmartre a Parigi tra il 1903 ed il 1923. Ultimi esempi di questa moda in Francia per il rivestimento musivo di grandi edifici sono l'Hôtel de Ville di Parigi di Ballu e Deperthes, inaugurato nel 1882 e la scalinata del Palazzo del Louvre decorata da Guillaume tra il 1883 ed il 1886. Quest'insieme di rivestimenti musivi termineranno con le Tombeau de Pasteur dell'architetto Charles Girault nel 1896.

Nel 1878 si era tenuta <<l'Exposition de la Revanche>> che aveva il compito di risarcire moralmente la Francia dopo la sconfitta di Sedan, la Comune di Parigi, la caduta di Napoleone III e la proclamazione della Repubblica.

Il palazzo Trocadero, distrutto nel 1937 e al cui posto venne costruito l'attuale palazzo di Chaillot, era stato costruito per



l'esposizione del 1878 da Gabriel-Jean -Antoine Davioud, che era interessato a una decorazione architettonica con materiali nuovi. Come Garnier ed altri suoi contemporanei, Davioud amava la policromia applicandola ai suoi progetti. Il palazzo del Trocadero fu decorato con mosaici nella parte esterna realizzati da mosaicisti veneziani di cui Facchina diresse l'esecuzione musiva. Così la facciata, che dava sulla piazza del Trocadero, era composta da nove fasce verticali che terminavano nella parte superiore in un arco a tutto sesto che ospitava decorazioni musive all'interno di ogni arcatura. Il mosaico fu utilizzato anzitutto per esaltare i valori strutturali dell'architettura, arricchiti dal colore e dall'elemento materico. Nel maggio del 1878, allorchè venne inaugurato, il palazzo ebbe molto successo. Le bandiere di tutte le nazioni e le fiamme dai più brillanti colori fluttuavano alle sommità delle cupole dorate. I marmi ed i mosaici rivaleggiavano con le pitture murali formando nel loro insieme una policromia fiammante, rinnovando le arti antiche e le nuove aperture all'arte del XIX secolo.

Negli anni successivi il mosaico era diventato simbolo della modernità in architettura e oltre agli esempi più spettacolari come i Palais de Formigé o le Tombeau de Pasteur, non si possono trascurare le mille realizzazioni più o meno modeste di questo periodo, dalla scuola << Troisième République >> agli affiches di Sarah Bernhardt dove Mucha fece rappresentare la grafica di un mosaico come fondo di una litografia. La moda del mosaico a quell'epoca perciò si spinse fino all'esasperazione.

Se il decoro in mosaico aveva avuto la parte più bella nell'esposizione del 1878, era nettamente in declino dieci anni più tardi in favore di altri materiali decorativi come ad esempio la terracotta. Nel momento stesso in cui il mosaico cessa di trionfare, altri procedimenti artistici prendono il sopravvento. Più che il mosaico è il colore che trionfa nell'architettura e il mosaico iniziò ad essere sostituito vda un rivestimento in piastrelle di arenaria più economica e ad imitazione in alcuni casi del mosaico.

Quando l'architettura pubblica e monumentale iniziò ad abbandonare l'uso di rivestire e decorare gli edifici con mosaici, tali rivestimenti iniziarono ad essere applicati in pannelli decorativi all'interno di chiese e nelle costruzioni private, specialmente nel rivestimento di pavimenti d'entrata e vestiboli.

Un esempio di questo passaggio è costituito dalla decorazione musiva realizzata nel 1880 all'interno della chiesa neoclassica di Sainte Geneviève, conosciuta anche con il nome di Pantheon. Il mosaico s'intitolava: <<Le Christ révélant à l'Ange de la France les destinée de son peuple>>. La decorazione musiva del Pantheon fu progettata, in base a due diversi modelli ispirativi, uno monarchico e cattolico, l'altro, che fu realizzato, con una componente laica e repubblicana. Il mosaico (Tav. 282) raffigura su un fondo omogeneo in oro un grande Cristo in piedi dinanzi al trono che occupa il centro della volta emisferica. Ha la mano destra alzata e sembra indicare gli avvenimenti futuri, a sinistra ha una pergamena arrotolata e chiusa da sette sigilli, è il libro dell'avvenire, secondo il testo della seconda visione dell'Apocalisse di San Giovanni. Sulla sinistra è raffigurata la Vergine e negli angoli sono disposti simmetricamente la patronessa della Francia, Giovanna d'Arco e quella di Parigi, Geneviève. Sul lato opposto l'Angelo della Francia presenta Santa Geneviève, eroina e guardiana di pecore, inginocchiata al cospetto di Gesù. Il Cristo è raffigurato grande e sottile, la sua fisionomia è piena di dolcezza. Un lungo mantello nero scende ondulato sulle spalle. È rivestito da un abito color porpora ornato a fasce dorate. La Vergine indossa un abito bianco a frange dorate. Giovanna ha tra le mani il suo standardo. L'Angelo della Francia con ali rosse a riflessi dorati e un mantello, reca con sé la spada. Tutte le teste ad eccezione di quella di Giovanna D'Arco sono nimbate da cerchi trasparenti rossi. Il nimbo di Cristo è ornato da pietre preziose e i personaggi sono situati su un prato verde fiorito.

Hébert volle mettere in risalto la grandezza del passato nazionale facendo riferimento ai momenti più importanti del gotico dell'Ile-de

France. Fece affidamento per l'esecuzione del rivestimento musivo alla scuola di mosaico diretta dal mosaicista italiano Poggesi a Sèvres.

I mosaici della basilica di Notre Dame-de-la Garde di Marsiglia furono disegnati da Henry Revoil che, insieme a Vaudoier ed Espérandieu fu uno dei tre architetti della cattedrale associati alla costruzione della basilica. Nel 1852 Vaudoier fu scelto per la costruzione della basilica e inviò Espérandieu a Marsiglia come suo architetto delegato il quale adottò lo stile romano-bizantino. Revoil succedette a Espérandieu nel 1874 e fu responsabile della realizzazione dei mosaici che vennero eseguiti tra il 1880 ed il 1889. La profusione di mosaici dai molteplici colori si accompagna al resto delle decorazioni policrome dell'interno, quali marmi, granito rosso, lapislazzuli etc. Tutti i riempimenti delle pietre della struttura sono in mosaico. Motivi ornamentali di tipo orientale sono ripetuti sul fondo delle tre grandi cupole della navata permettendo la valorizzazione della decorazione nell'abside. A differenza del registro paleocristiano che privilegia e mette in risalto l'immagine del Cristo, l'abside è composto da registri che si sovrappongono l'uno all'altro, ognuno dei quali è valorizzato in se stesso. In questi registri sono raffigurate scene della vita di Cristo o dei santi e le scene sono caratterizzate da una decisa astrazione. Non lontano dall'arco trionfale c'è una finestra bifora chiusa sulla quale è situato un mosaico raffigurante l'Annunciazione, opera di Faivre-Duffer, in cui i due personaggi sono stranamente circondati da angeli d'ispirazione iconografica medievale risalente ai primitivi fiamminghi e connotati da alcuni motivi tipicamente raffaelleschi. Il linguaggio della cupola del coro invece è totalmente diverso. È largo nove metri di diametro ed è illuminato da otto finestre distribuite attorno ad una forma ottagonale (Tav. 283). Il fondo è uniforme e vi si distinguono quattro angeli vestiti di bianco ad ali deposte, i loro piedi nudi poggiano su un terreno verde e stilizzato. Questi sostengono una splendida ghirlanda di fiori alla quale si uniscono pietre preziose e medaglioni che contengono il monogramma della Vergine. L'iconografia di tipo bizantino-ravennate è evidente.

Un altro rivestimento musivo importante fu realizzato nella Basilica del Rosario incorporata nella basilica superiore di Notre Dame di Lourdes.<sup>514</sup> Quest'ultima fu eretta dall'architetto Ippolito Durand tra il 1862 ed il 1872 in un sontuoso stile neogotico. Per permettere un accesso più facile alla chiesa fu domandato all'architetto Léopold Hardy d'innestare due rampe monumentali e di costruire la basilica sotterranea del Rosario. La basilica sotterranea, costruita in stile neobizantino, è preziosamente ornata da mosaici che raffigurano il mistero del Rosario. I mosaici furono eseguiti da Giandomenico Facchina che utilizzò una policromia di materiali adatta alle cerimonie liturgiche (Tav. 285). Nelle nicchie delle cappelle le immagini con caratteristiche un pò idealizzate illustrano i misteri del Rosario. La decorazione musiva è piena di dettagli raffigurativi ed in ogni cappella c'è una decorazione diversa. Il mosaico della cupola fu realizzato successivamente nel 1920 ed è caratterizzato da una certa l'ingenuità del disegno. Nell'asse dell'entrata vi è una Vergine meditativa dalle insolite proporzioni ed inscritta in una forma circolare sovrapposta da una moltitudine di angioletti divisi in due gruppi. Tra lo schematismo della composizione e il realismo del viso della Vergine, l'opera di Edgar Maxence contrasta con l'elaborata composizione degli altri mosaici la cui apparente semplicità nasconde una grande raffinatezza. Dopo l'ornamentazione qualche volta eccessiva propria dell'arte del Secondo Impero, la basilica del Rosario a Lourdes mostra il cammino intrapreso dagli architetti della scuola diocesana, in cerca di una rappresentazione ornamentale meno complessa e più immediatamente comprensibile. La messa in opera del mosaico "bizantino", semplice e monumentale, costituisce un grande apporto per gli architetti diocesani. La concezione rivendicata da tutti i teorici di un decoro per grandi masse doveva presto diventare la regola per l'ornamentazione ecclesiastica della fine del secolo XIX assicurando al mosaico un grande successo.

---

<sup>514</sup>[http://www.lourdesinfotourisme.com/it/visite/lourdes/I\\_Santuari/Signora\\_Rosario.asp](http://www.lourdesinfotourisme.com/it/visite/lourdes/I_Santuari/Signora_Rosario.asp)

Un altro edificio religioso francese della fine dell'Ottocento rivestito di una decorazione musiva è la Basilica della Pucelle a Domrémy. Fu edificata dall'architetto Paul Sédille a partire dal 1881 in stile romano bizantino. La policromia caratterizza con discrezione l'interno. I rivestimenti musivi sono situati nel transetto e nel coro della Basilica. La decorazione musiva fu realizzata a partire dal 1895 su cartoni di H. Pinta che rivestì di colori densi e vivaci le cappelle del transetto, la cupola a crociera e infine il coro propriamente detto. Nel fondo dell'abside del coro, il mosaico più rappresentativo illustra la missione di Giovanna D'Arco, con la rinuncia alla sua vita precedente per rispondere alla chiamata di Dio (Tav. 286). L'impostazione generale del mosaico riprende chiaramente quello dell'abside di Santa Maria Maggiore a Roma. Infatti come in questa chiesa, terra, cielo e mondo divino sono nettamente delimitati. Proprio al di sopra del varco del coro, sono raffigurati dei personaggi inginocchiati, la maggior parte ecclesiastici. Il loro sguardo è rivolto verso Giovanna d'Arco raffigurata alata e con l'armatura, in atto di reggere uno stendardo recante la scritta *Jésu-Marie*. Ai suoi piedi due figure votive vestite di bianco la circondano, supportate da un insieme di nuvole. Queste nuvole dalle forme contorte, muovono in direzione del cielo. In mezzo al cielo divino, seduto in trono in un ovale decorato appare Dio Padre maestoso e benedicente. Giovanna d'Arco è rappresentata in antitesi all'iconografia medievale classica che prevedeva la figura di Cristo nella parte centrale ponendosi sullo stesso piano della figura del Cristo evidenziando il forte sentimento patriottico della rappresentazione.<sup>515</sup> Comunque sia il sovraccarico di ornamenti e di oro nella parte alta costituisce una straordinaria valorizzazione di questo cielo attraversato da raggi celesti che colpiscono le figure degli esseri umani, rappresentati in abiti contemporanei. La vivacità dei colori, la limpidezza della composizione, mostrano una precisa volontà di leggibilità, tratto comune a tutti i grandi programmi religiosi della fine del secolo. Il successo di questi programmi religiosi durante l'ultimo quarto del XIX secolo, è stato tale

---

<sup>515</sup> Guéné, Hélène. *Odorico, Mosaïste Art Déco*, op. cit., p. 37.

da eclissare le contemporanee realizzazioni civili, la maggior parte delle quali del resto sono scomparse.

Un altro rivestimento musivo importante fu quello realizzato nel 1896 per la tomba del celebre scienziato Louis Pasteur a Parigi dall'architetto Charles Girault e dall'artista Luc-Olivier Merson (Tav. 287). La cripta situata nei sotterranei dell'Istituto Pasteur è accessibile direttamente dall'esterno dell'edificio attraverso un vestibolo che conduce alla parte centrale in cui si trova la tomba di granito. I mosaici disegnati da L. O. Merson rivestono due cupole che poggiano su colonne di marmi policromi. Nel progetto per la tomba, Girault si ispirò alle catacombe e al mausoleo di Galla Placidia di Ravenna. Le pareti sono ricoperte di sontuosi marmi venati, mentre le volte contengono mosaici in smalto. Come nel mausoleo di Santa Costanza o di Galla Placidia, lo spazio architettonico è diviso in due parti a cominciare dalla scalinata ad altezza d'uomo dove si sviluppa una fascia in cui si mescolano palme e fiori. Si tratta di un mondo vegetale che suggerisce l'idea di libertà e d'imitazione di una natura gaia ed ideale. Fra la scala e la cupola è raffigurato un panneggio decorato da figure di animali che allude alle ricerche di Pasteur sulla rabbia. I temi animaleschi riprendono tra la cupola e l'abside. Sono raffigurate le malattie dei montoni, dei bovini e dei polli. Ma l'elemento più clamoroso rimane la cupola centrale i cui quattro archi sono occupati da quattro angeli dalle ali chiuse. Ciascuno di loro reca una scritta a gloria della scienza, della fede, della speranza e della carità. Su un fondo dorato tempestato di fogliame attorcigliato, si staccano quattro personaggi dal viso calmo e dignitoso secondo il gusto pre-raffaellita. Il disegno contrasta con la luce gialla azzurra e diffusa che penetra attraverso il lucernario illuminando la tomba di granito con un effetto teatrale. Nell'abside la composizione è resa con semplicità attraverso un repertorio religioso più convenzionale: come sulla volta di Galla Placidia è dominante il tema della croce. Proprio al di sopra dell'altare la Colomba dello Spirito Santo domina una terra aspra. La chiara lettura che si può fare dei mosaici è sistematicamente interrotta dalla presenza di un nastro ondulato sistemato ad un terzo dell'altezza

totale, esso corre tutt'intorno alla struttura unificandone l'insieme e le parti. Questo nastro che al primo momento colpisce, ha il compito di obbligare lo sguardo a sollevarsi e a far credere ad una maggiore altezza. Ciò è stato creato per armonizzare gli elementi decorativi di diversa natura.

La tomba di Pasteur si ricollega all'altra grande realizzazione di fine secolo: la basilica del Sacré-Coeur di Montmartre, la cui decorazione in mosaico venne realizzata nel giro di 20 anni dal 1903 al 1923. Le due opere sono diametralmente opposte, mentre la tomba di Pasteur assoggetta l'architettura alla valorizzazione della decorazione, la Basilica del Sacré-Coeur è un'opera fondamentalmente moderna in cui il mosaico è realizzato ai fini dell'effetto architettonico.

La Basilica realizzata tra il 1876 ed il 1899 su progetto dell'architetto Paul Abadie è ispirata direttamente alle chiese di Aquitania e dell'arte bizantina della Francia del sud-ovest ed è caratterizzata da quattro piccole cupole che circondano la grande cupola centrale sul modello di San Marco a Venezia. Una delle cupole, situata alle spalle del coro, lungo l'asse della navata è dedicata alla Vergine. Alla base della superficie sferica ci sono pitture raffiguranti gli Apostoli ed altri personaggi che assistono all'assunzione della Vergine. I personaggi formano un fregio policromo su fondo che armonizza con i toni verdi delle palme. Fra questo fregio e la parte centrale della cupola si intercala un cielo d'oro sfumato attraversato dalla via lattea. Alla sommità, tra le nuvole, appare la Vergine vestita di bianco in mezzo ad un coro di angeli. Ad una architettura sorprendente si aggiunge una grandiosa decorazione interna da alcuni considerata eccessiva. Il rivestimento musivo comprende tutte le superfici piane e non solo. I rivestimenti musivi sono semplici all'ingresso, più sontuosi nel coro con monumentali e originali mosaici. Per amplificare l'effetto, il coro non ha alcuna illuminazione diretta come era di tradizione nell'architettura di Aquitania. Infatti secondo questa tradizione, un mosaico sull'abside non poteva che splendere sotto le luci gialle delle candele. Il simbolismo era

stato deciso dall'inizio: il Cristo alla sommità della Trinità, i principali santi, evangelisti e profeti ed il popolo francese diviso tra ricchi e poveri. Il tutto poggia sull'iscrizione latina: "Al Sacro Cuore di Gesù la Francia penitente, fervente e riconoscente". Abadie aveva previsto un Cristo in Croce sormontato da un insieme di Serafini e ai suoi piedi la processione dei ricchi e dei poveri. Questa composizione di grande semplicità è assolutamente in linea con quella del Pantheon, valorizza la lettura immediata delle forme all'interno di un discorso plastico preordinato. Nel 1905 fu stabilita una decorazione musiva per la Basilica, commissionando a Luc-Olivier Merson, il cartone dell'immenso mosaico del coro di 482 metri quadri. L'opera cominciata nel 1912 fu completata nel 1923. È composta da elementi diversi gli uni dagli altri, isolati da festoni. Ciascun compartimento è riempito da figure. Al centro il Cristo è accompagnato dalla Vergine, da Giovanna d'Arco e da San Michele Tav. 288). Sopra di loro è raffigurato Dio Padre. Una zona è delimitata da tre scene della storia del Sacro Cuore. Nella parte inferiore vi sono Clemente VIII, Pio IX e Leone XIII e a destra tre episodi della storia di Francia, il voto di Marsiglia, il voto del Tempio e il voto nazionale. Tra queste raffigurazioni e l'immagine di Dio Padre, sono raffigurate due bande parallele di santi e sante, che ricordano alcune immagini medievali come le miniature *Très Riches Heures* del duca De Berry. L'architettura in primo piano, è disegnata in prospettiva, le deformazioni visuali ne accentuano l'effetto e fanno convergere lo sguardo verso un Cristo in piedi, autentico pantocratore. Tanto più monumentale in quanto è circondato da personaggi la cui statura varia in funzione della loro gerarchia spirituale. Con le sue braccia egli accoglie i personaggi e i visitatori in un'attitudine di fede serena e ieratica che non può non ricordare il Cristo dell'abside della chiesa dei Santi Cosimo e Damiano a Roma. Questo mosaico del coro, di grande inventiva è molto diverso da quelli della chiesa di Notre Dame de la Garde perchè utilizza una tecnica di rappresentazione di tipo scenografico. Per la sua efficacia plastica il mosaico del coro di Montmartre costituisce la risoluzione di tanti conflitti formali che



marcano la dualità del piano o il divorzio tra l'architettura dal suo ambiente. Il mosaico riassume le linee dell'edificio, ne dà la chiave di lettura. Con Montmartre, si intende negli anni 20, l'infatuazione incredibile del XIX secolo per il mosaico, ad ogni modo, all'interno dei grandi progetti civili e religiosi. Da questo momento il mosaico non ornerà più che i muri di edifici a funzione utilitaria come le poste, le stazioni, i comuni. La percezione del mosaico da questo momento cambia totalmente assumendo una funzione strettamente igienica. I cinquant'anni che separano la basilica di Montmartre dall'Opéra di Parigi, furono particolarmente fruttuosi, dimostrando la rinascita del mosaico come arte applicata all'architettura all'interno dell'universo estetico del XIX secolo.

Anche a Marsiglia, all'interno della cattedrale, fu effettuata una decorazione musiva di una certa importanza (Tav. 289). I mosaici che decorano la cattedrale furono disegnati dall'architetto Révoil. Questi sono ubicati nel portico e comprendono la volta e la porta d'entrata. La volta è a fondo blu decorata con rose e la lettera  $\Omega$  ripetuta più volte che rappresenta il monogramma di Cristo. Al centro si trova la croce gemmata, due colombe che trasportano rami sono poggiate sulla prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco, A e  $\Omega$  (alfa ed omega) <<*principium et finis*>>. L'archivolto di un grande arco che corona la porta della cattedrale è ricoperta da croci. Ai lati vi sono rappresentati le città di Gerusalemme e di Betlemme mentre nei timpani triangolari su entrambi i lati della porta sono raffigurati dei viticci verde ed oro in mezzo ai quali ci sono dei medaglioni, in uno è raffigurato una croce bianca sull'albero della vita e l'iscrizione *Ergo sum vita*, mentre l'altro medaglione il motto *Ego sum resurrectio*. All'interno della cattedrale e nei timpani delle arcature della navata appare la lettera  $\Omega$  oltre a dei vasi sormontati da viticci verdi e dorati su un fondo rosso bruno. Sulla cornice corre un fregio di croci d'oro e rosse alternate da composizioni di doppie palmette. L'autore si è ispirato al mausoleo di Galla Placidia del V secolo a Ravenna. Gerspach afferma che il personale era costituito da mosaicisti veneziani.

Anche Rennes fu un centro importante per la diffusione del mosaico in Francia. Gli architetti approfittando dell'influsso della società intellettuale e dell'esordire di una borghesia ambiziosa, si stabilirono a Rennes all'inizio della terza Repubblica. Questi non si accontentarono di vivere solamente del loro lavoro ma ebbero la possibilità di una reale attività artistica prodotta dalle numerose committenze pubbliche o private. E siccome non si era mai costruito come alla fine del XIX secolo, chiese, sale, le attività degli architetti e degli artisti ed artigiani a loro collegati furono fruttuosi.

La scuola di Belle Arti di Rennes fu creata nel 1881 e rappresentava soprattutto l'ambizione da parte della Città come capitale regionale che rivaleggiava con Nantes. All'interno della scuola c'era anche un Museo industriale ed artistico. La scuola era incentrata sull'insegnamento del disegno da applicare alle varie discipline artistiche relazionate con la decorazione, queste ebbero un'alta grande attenzione. La scuola ottenne un Gran Premio all'Esposizione delle Arti Decorative e Industriali di Parigi del 1925, il suo declino iniziò negli anni trenta del XX secolo.

Gli architetti più affermati si erano tutti formati alla scuola di Architettura di Rennes.

La città di Rennes, con una tradizione artistica di questo livello, organizzò alcune esposizioni di Belle Arti, Industria e Commercio che riscossero un grande favore. Nel 1897 vi fu una esposizione aperta a tutti i settori produttivi che avessero un rapporto con le Belle Arti, l'Industria ed il Commercio e vi si esposero perciò le merci più varie. Una medaglia d'oro fu assegnata ai fratelli mosaicisti Odorico di origine friulana e al compatriota italiano Novello. Vi furono altre due esposizioni sempre di carattere regionale, nel 1917 e nel 1922, fortemente influenzate dalle idee moderniste *dell'Art and Crafts*.

Per quanto riguarda lo sviluppo dell'arte musiva in Austria, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, si tratta di un fenomeno legato soprattutto al *revival* dell'arte applicata. Dalla metà dell'Ottocento fino alla prima guerra mondiale, Vienna fu testimone di un notevole sviluppo economico e demografico ed i decenni che vanno tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, furono caratterizzati da una fioritura intellettuale ed artistica senza precedenti che incluse anche il settore del mosaico.

Gli artisti della cosiddetta Secessione Viennese furono profondamente influenzati dalle istanze ideologiche decadentiste per cui intravedevano nell'architettura e nelle arti applicate una bellezza nuova, capace di soddisfare la sensibilità d'animo degli esteti. Furono ispirati dal movimento inglese delle Arts & Crafts, senza però le implicazioni sociali del movimento inglese. I Secessionisti, volevano introdurre la modernità nell'arte austriaca e rompere con la visione storicistica della generazione precedente. Volevano fare dell'arte il centro della vita sociale e non più solamente un elemento di decorazione secondaria.

Il Movimento secessionista si impegnava a trasformare gli oggetti della vita quotidiana in opere d'arte. La concezione secessionista dell'architettura concepiva l'architetto come poeta dello spazio, che si trasforma in *Raumkünstler* (un artista dello spazio) e l'architettura in *Raumpoesie* (poesia dello spazio).<sup>516</sup>

La riforma dell'arte applicata iniziò in Austria con l'istituzione del Museo Austriaco dell'Arte e dell'Industria nel 1864 e della scuola d'arte nel 1867. Dopo circa trenta anni di attività, questi centri erano diventati determinanti nell'incremento delle arti applicate e nel recupero del gusto nei confronti di queste.

Nel clima di questo rinnovamento, nel 1877 venne fondato un laboratorio musivo da Albert Neuhauser, il quale soggiornò a lungo a

---

<sup>516</sup> *Vienne 1880-1938. L'apocalipse Joyeuse* (a cura di Jean Clair). Francia: Editions du Centre de Pompidou, 1986, p. 76.

Venezia ai fini di studiare la produzione dei vetri dipinti che gli permise di documentarsi ed appassionarsi di arte musiva. Neuhauser incontrò anche Salviati ed ebbe modo di conoscere la sua società musiva veneziana ed in tale occasione ebbe origine l'idea di creare un atelier simile in Austria.<sup>517</sup> Dopo diversi anni, nel corso dei quali Neuhauser fu molto occupato col suo lavoro di pitturazione dei vetri, nel 1877 aprì a Wilten, vicino Innsbruck il suo laboratorio di mosaici, per il quale riuscì ad impiegare come direttore il mosaicista veneziano Luigi Solerti, che era stato fino a quel momento collaboratore di Salviati. Nell'anno in cui venne fondato questo laboratorio, entrò come collaboratore anche Josep Pfefferle, il quale si era anche formato nello stabilimento di Salviati. Il laboratorio di Neuhauser acquistò il materiale di smalto direttamente da Venezia, mandando contemporaneamente avanti i propri esperimenti e studi sulla smaltatura del vetro.

In questo laboratorio vennero eseguiti numerosi mosaici, tra i primi vi furono quelli realizzati nel Museo reale e Imperiale per l'arte e l'industria a Vienna e i mosaici per la chiesa Santa Maria nel Capitolo a Colonia e per la chiesa di Roermond.

Altre realizzazioni importanti furono il rivestimento musivo per la facciata di San Nicola ad Innsbruck nel 1886, per la facciata della chiesa Dell'Eterna Adorazione nel 1895 e i mosaici per la chiesa dei Tre Santi nel 1899. Inoltre il laboratorio eseguì le decorazioni dell'abside del duomo a Innichen e il mosaico nella cappella della tomba degli Hohenzollern a Potsdam, la cui architettura fa riferimento a San Candido a Innichen. Il Mausoleo venne realizzato tra il 1888 e il 1890 da Raschendorf. Gli schizzi per il mausoleo furono disegnati dalla stessa imperatrice Vittoria. I cartoni per il mosaico della cupola derivano da Ernst Ewald che partecipò anche alle bozze dei mosaici per il Museo per le Arti e i Mestieri di Berlino.

---

<sup>517</sup> Müller Dorothea. *Bunte Würfel der Match Ein Überblick des Mosaiks in Deutschland zur Zeit des Historismus*, op. cit. pp. 114-115.

Davanti a un fondo d'oro uniforme sono raffigurati angeli a figura intera, i quali sono accorpati radialmente sulla cima della cupola ma divisi tra loro da palme. Il mausoleo fu inaugurato nel 1892. Il laboratorio di Neuhausen realizzò inoltre i mosaici nella chiesa dell'Adorazione a Bolzano, i mosaici sulla banca nazionale di Boemia a Praga e nel castello imperiale a Wallsee.

Intanto, in generale, il settore delle arti decorative si affermava sempre più. Con gli inizi degli anni 90, molti artisti lottarono per cercare di superare l'arte del tempo e il gusto del presente attraverso anche nuove forme di arte come il movimento secessionista, decisamente legato all'ornamentazione.

Nel frattempo, nel 1900 i due più importanti mosaicisti del laboratorio di Neuhauser, Solerti e Pfefferle lasciarono il laboratorio e incluse all'interno dell'Istituto del vetro dipinto l'atelier per mosaici.<sup>518</sup>

Dal 1890 fino al 1910 Vienna era un terreno fertile per il crearsi di un vivace ambiente culturale dove erano in auge i principi dell'Art Nouveau e della rivalutazione delle arti applicate. Otto Wagner fu un grande pioniere dell'architettura moderna il quale incorporò lo stravagante stile Art Nouveau di altri Paesi a Vienna. Anche prima di Wagner si formò un ambiente artistico conosciuto come Secessione, che divenne il punto di partenza per il corrispondente locale dell'art nouveau viennese, lo Jugendstil.<sup>519</sup>

Nel 1909 alcuni importanti secessionisti entrarono a far parte della scuola di arti applicate e da quel momento ne guidarono le tendenze artistiche. Questa trasformazione verso il moderno a Vienna non aveva eguale in Europa. Il movimento di riforma di Eitelberger fu anzitutto un laboratorio sperimentale ai fini del rinnovamento alle arti applicate. Tra il 1900 ed il 1910 si stabilirono a Vienna anche alcuni

---

<sup>518</sup> Luigi Solerti si recò a Monaco dove fondò con l'architetto Simon T. Rauecker un atelier di mosaici. Pfefferle divenne autonomo nel Tirolo a Zirl eseguendo numerose opere di alta qualità che contribuirono a diffondere la sua fama in Europa.

<sup>519</sup> Lehne, Andreas. *Judenstil-Vien, Prag, Budapest*. Vienna: Pichler Verlag Editrice, 2002, p. 57.

artisti quali ceramisti e mosaicisti, che divennero allievi o insegnanti nella scuola di arti applicate. I più importanti erano quelli che facevano parte della cerchia del banchiere ed appassionato d'arte Fritz Wändorfer e degli artisti ed insegnanti Josef Hoffmann e Kolo Moser, che nel 1903 fondarono il laboratorio viennese. Questo consorzio fece da stimolo per la formazione di ulteriori istituzioni di artisti e artigiani. Così nel 1905 nacque un moderno laboratorio di ceramica viennese che portò alla creazione di altre ditte di ceramica. Nel 1906 l'ex allievo della scuola di arte applicata, Leopold Forstner, fondò "Il Laboratorio Viennese del Mosaico".<sup>520</sup> I suoi primi lavori furono presentati alla mostra d'arte del 1908 e già dal 1904 era diventato un nome importante. Negli anni seguenti ottenne uno stabile successo, gli furono affidate tantissime commissioni, mai nessuno ne ricevette così tante in quel territorio. I più importanti architetti viennesi come Otto Wagner, Otto Schönthal e Emil Hoppe entrarono nel "laboratorio di mosaico viennese" e lo portarono ad un altro livello. Leopold Forstner fu uno studente della scuola di arti applicate di Vienna sotto il professore Koloman Moser e dell'accademia di arte di Monaco sotto il professore Ludwig Herterich. Effettuò vari viaggi in Italia dove ricevette una forte impressione dai mosaici dell'Alto Medioevo di Ravenna e Roma e anche dai lavori più tardi nella chiesa di San Marco di Venezia. Questi mosaici, specialmente quelli della basilica di San Marco gli servirono da esempio per i suoi progetti di lavoro, come il grande timpano sul portale della costruzione del Museo Austriaco dell'Arte e dell'Industria che aveva progettato il pittore e grafico Rudolf Jettmar.

Nel 1908 Forstner iniziò a produrre mosaici combinati nei quali il suo gusto moderno venne positivamente valorizzato. Allo stesso tempo fece delle ricerche sul lavoro musivo e sulle pietre semipreziose. Egli non utilizzò tuttavia la tecnica di precisione d'intaglio dei mosaicisti fiorentini, ma dava alle singole pietre la forma desiderata solo sulla

---

<sup>520</sup> Folnesicz Joseph, *Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner (catalogo della mostra tenuta al Österreichisches Museum dal 19 dicembre 1975 al 31 gennaio 1976)*. Vienna: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1975, pp. 3-5.

parte prominente levigandole in modo che mantenessero la loro caratteristica semiopaca. L'effetto era quello di una imperfezione assai suggestiva. Altri effetti originali furono raggiunti da Forstner grazie ai suoi mosaici combinati con grossi pezzi di vetro, pietra, argilla smaltata e diversi metalli che furono utilizzati nei lavori a sbalzo. Tali mosaici erano particolarmente adatti per decorare le grandi pareti in calcestruzzo ed il loro grande pregio era l'indistruttibilità.

A volte Forstner lasciava che le parti carnose delle sue figure venissero fuori da piastrelle di creta anche deformate su rilievo e posizionava le singole parti come pezzi morbidi del suo mosaico così come nell'esempio della lastra ornamentale con Pallade Atena (Tav. 290). Tali lastre in differenti grandezze si adattavano perfettamente per ornare grandi pareti. Queste lastre vennero impiegate come medaglioni di differenti forme per interrompere la monotonia dei rivestimenti marmorei (Tavv. 291-292).

Dopo tre anni di avviato laboratorio, si occupò di lastre di mosaico di grandi dimensioni, lavoro che condusse con grande precisione e diverse difficoltà. Il lavoro più impegnativo in questo campo fu da lui effettuato per l'esecuzione musiva, nel 1911, dei cartoni di Gustav Klimt presso il Palazzo Stoclet di Bruxelles (Tav. 293). Si tratta di un fregio di due metri di altezza e sette di larghezza lavorato in oro, argento e rame, perle di vetro e smalto, malachite, perla e ceramica smaltata messe in posa su fondo marmoreo. Tale opera fece conoscere Forstner al grande pubblico viennese, quando venne presentata all'esposizione invernale del museo austriaco.

Klimt fu uno dei maggiori esponenti della Secessione viennese e l'attività del padre, orafo ed incisore, ebbe sicuramente un'influenza determinante sulla passione di Klimt per le arti decorative. Infatti frequentò la scuola di Arti Applicate del museo dell'Arte e dell'Industria dove, benchè si specializzasse in pittura, poté apprendere svariate tecniche artistiche oltre a un vastissimo repertorio di motivi decorativi rappresentanti diverse epoche e culture.

Nel 1903 Klimt visitò Venezia e Ravenna e rimase molto colpito dall'oro dei mosaici bizantini, inaugurando nella sua opera la fase conosciuta come "periodo d'oro" che coincide anche con la sua piena maturità artistica in cui realizzò i cartoni per un fregio musivo a Palazzo Stoclet a Bruxelles progettato dall'architetto Hoffman (Tavv. 293-294).<sup>521</sup> Nel fregio, Klimt recuperò l'essenza bizantina del mosaico. Si tratta di un fregio collocato nella Sala da Pranzo del palazzo e suddiviso in tre pannelli. I due più grandi raffigurano l'*Albero della Vita*, dove si trovano l'*Attesa* e l'*Abbraccio*, mentre il terzo pannello è puramente decorativo.<sup>522</sup> Oltre che dai mosaici bizantini, il fregio include anche elementi di ispirazione tratti da ornamenti micenei, dall'arte egiziana e giapponese e rappresenta un ideale di purezza e splendore simbolizzato dall'oro e dal bianco, caratteristiche della prima secessione.<sup>523</sup> Tale fregio, celebra l'ideologia dell'opera d'arte totale, la fusione del maschile con il femminile, dello spirito con la materia, del conscio con l'inconscio, attraverso i motivi simbolici dell'albero della vita e dell'abbraccio inteso come fusione di questi elementi. Molte decorazioni del palazzo Stoclet furono concepite per essere realizzate in mosaico, ma il fregio della sala da pranzo costituisce l'unica opera musiva realizzata per l'edificio.<sup>524</sup>

L'arte musiva in territorio austriaco progredì fino alla prima guerra mondiale per poi continuare negli anni '30 e '40 del XX secolo.

Anche le città di Budapest e Praga conobbero il fiorire dell'arte musiva alla fine del XIX secolo. La città di Budapest come quelle di Praga e Cracovia cercava di uscire dal suo provincialismo. Nel 1867 venne proclamata l'indipendenza dello stato d'Ungheria, la sua completa autonomia in materia di diritto comune e del governo e la nascita della

---

<sup>521</sup> *Viena 1900*. (Catalogo di mostra tenutasi dal 6 ottobre- 17 gennaio 1994). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, p. 409.

<sup>522</sup> Tosi, Michele. *Il mosaico contemporaneo*, op. cit., p. 40.

<sup>523</sup> Vergo, Peter. *Art in Vienna 1898-1918. Klimt Kokoschka Schiele and their contemporaries*. Londra: Phaidon, 1995. pp. 146-147.

<sup>524</sup> I cartoni di Klimt per il fregio musivo di Palazzo Stoclet sono conservati presso l'Österreichisches Museum für Angewandte Kunst di Vienna.



Monarchia Austro-Ungarica. Si avviò così l'epoca del "dualismo", in cui l'imperatore Francesco Giuseppe si fece incoronare anche re d'Ungheria. Il mezzo secolo che seguì fino al 1914 fu l'epoca di una grande evoluzione economica, artistica ed intellettuale dell'Ungheria.

A Budapest lo *Judenstil* fu applicato prima di tutti da Ödön Lechner che influenzò un'intera generazione di architetti ungheresi. Attratto da teorie storico-scientifiche sulle antiche radici persiane della cultura ungherese, creò ricche forme di arte orientale combinandola con motivi locali presenti nel settore tessile, al fine di creare uno stile ungherese nazionale. Vari architetti perciò si impegnarono a ricercare e promuovere le radici dell'architettura ungherese iniziando dalla cultura contadina. Questi architetti si associarono in un gruppo conosciuto come "Fiatalok" (i giovani) ed il loro stile fu influenzato più dalla cultura medievale che dall'Oriente. Belá Lajta che intraprese un'altro cammino, divenne il più innovativo ed influente architetto dei primi anni del XX secolo assorbendo una serie di influenze artistiche che plasmò a seconda delle diverse esigenze costruttive. Insieme ad altri architetti della sua generazione raggiunse sorprendenti soluzioni costruttive ed artistiche protomoderni.

A differenza di Praga, la Secessione di Vienna ebbe un impatto relativo su Budapest, lasciandone solo poche tracce.<sup>525</sup> Ma lo spirito della Secessione ebbe maggiore influenza nelle arti applicate ed in questo contesto, assieme al richiamo orientale già menzionato, si spiega il fiorire del settore artistico musivo tra i cui esempi più distinti vi sono i rivestimenti musivi della Basilica di Santo Stefano, rivestimenti musivi per luoghi ludici come l' Hotel Gellert, uno dei simboli della città. Costruito tra il 1912 ed il 1918, noto anche per essere uno dei centri termali più importanti. I mosaici e le decorazioni *Judenstil* influenzate da elementi islamici, ungheresi e orientali sono caratteristica fondamentale di questo Hotel. Tra questi rivestimenti musivi menziono anche quello creato dall'artista Ödön Lechner per la tomba della famiglia Schmidl, costruita dall'architetto Béla Laita e situata nel

---

<sup>525</sup> Lehne, Andreas. *Judenstil-Vien, Prag, Budapest*, op. cit., p. 165.

cimitero ebraico. La facciata della tomba (Tav. 295) è decorata con preziosi motivi floreali dorati e bianchi su fondo blu e soprattutto verde. L'interno della tomba è decorato anche con un rivestimento musivo floreale stilizzato su fondo azzurro e blu, mentre il centro della composizione è rappresentato dalla raffigurazione dell'albero della vita (Tav. 296).

Anche il fiorire dell'arte musiva alla fine dell'Ottocento a Praga è legato al movimento secessionista e perciò alla rivalutazione delle arti applicate.

Lo Jugendstil a Praga fu inaugurato da Friedrich Ohmann che lo usò nel 1898 per il Café Corso. Nella successiva realizzazione del Cantra Hotel, realizzò un edificio in puro Art Nouveau. Successivamente il suo allievo Bendelmayer costruì il Grand Hotel Europa. Gli elementi Art Nouveau praguesi sono decisamente ispirati all'Art Nouveau di Parigi e il fascino di quest'arte rimase nella città decisamente più a lungo che a Vienna. Nella seconda metà del XIX secolo si ebbe anche a Praga una espansione urbanistica senza precedenti nell'ambito della quale e si cercò di reagire al vuoto eclettismo con una nuova espressione architettonica ispirata a lineamenti estetici in armonia con le tendenze filosofico-culturali allora in voga. Il nuovo impulso dato alle arti applicate poteva contribuire ad esprimere i caratteri specifici delle tendenze culturali del tempo, come il simbolismo e queste tendenze si affermarono in particolare negli anni tra il 1896 ed il 1905. Gli anni '90 dell'Ottocento furono caratterizzati da una grande attività pubblica e dall'arrivo di una nuova generazione politica e culturale che andava in direzione di una rinascita nazionale.

Dal 1860 la comunità ceca dominava il Consiglio Comunale Praghese influenzando le scelte urbanistiche cittadine. Nel 1890 gran parte del quartiere ebraico fu raso al suolo e vi furono costruiti nuovi edifici di valore inferiore che caratterizzano oggi via Pařizka. Nelle ultime decadi del XIX secolo furono costruiti edifici cerimoniali come il teatro Nazionale ed il Rudolfinum in stile rinascimentale e classicistico

addatto allo scopo. La domanda di modernità e di stile iniziò con l'organizzazione della Esposizione del Giubileo tenutasi nel 1891 e da allora furono compiuti grandi edificazioni architettoniche. Questa esposizione voleva mettere in risalto lo sviluppo della comunità ceca, tra cui l'architettura. Tale mostra rifletteva le correnti esposizioni d'architettura del resto d'Europa e fu profondamente influenzata dalla Esposizione di Parigi del 1889 (che come abbiamo visto esibiva l'arte musiva oramai pienamente affermata).

Nella seconda metà degli anni '90 del XIX crebbe il desiderio di un nuovo e moderno stile decorativo malgrado l'atmosfera conservatrice di Praga.

Un periodico d'arte *Volné Směry*, (le libere tendenze) fu pubblicato a partire dal 1896 dalla Mánes Society e riportava gli eventi europei iniziando a promuovere apertamente il nuovo stile decorativo proveniente dal Belgio e da Parigi. Si promuoveva l'art Nouveau come linguaggio figurativo, specialmente nelle arti grafiche e nei poster di Mucha.

La creazione della Scuola di Arti Decorative ebbe un ruolo fondamentale in questo processo. Fu fondata nel 1885 e divenne un'istituzione importante per l'affermazione del nuovo stile e per la promozione delle arti applicate. Insieme alla realizzazione dei poster, anche l'arte l'arte ceramica divenne un elemento di sviluppo importante nell'Art Nouveau di Praga. Molti architetti, artisti, scultori e pittori e artigiani ebbero modo di studiare in Francia, Austria e Germania, traendo dal loro soggiorno l'ispirazione a rinnovare l'immagine artistica di Praga. Aderirono allo stile Art Nouveau dando nuova importanza alla decorazione oltre che alla composizione strutturale dell'edificio.

Attualmente molti edifici praguesi conservano elementi decorativi e funzionali in stile Art Nouveau, tra cui decorazioni musive sia sulle facciate che nel rivestimento di pavimenti. La principale ditta di produzione di mosaici era la ditta Rakošamot di Rakovník.<sup>526</sup>

---

<sup>526</sup> Vitochová, M., Kejř J. e Vsetečka J. *Praga e il Liberty*. Praga: Editore V Ráji, 1993, p. 7.

Oltre a Friedrich Ohmann, ci fu l'architetto Jan Kotěra, che fu suo discepolo prediletto e successivamente associato di Otto Wagner all'Accademia di Arti Visive a Vienna. Kotěra frequentò l'Accademia delle Belle Arti e la Scuola di Arti Applicate e fu uno dei fondatori dell'architettura moderna ceca.

Fra gli edifici decorati da rivestimenti musivi si segnala l'Hotel Europa, costruito fra il 1903 ed il 1904, che costituisce un edificio importante in stile Art Nouveau. Fu progettato da due discepoli di Ohmann, Alois Dryák e Bedřich Bendelímayer. La decorazione della facciata include anche rivestimenti musivi floreali e un frontone centrale ornato di lettere d'oro su fondo di mosaico in pasta vitrea. Il mosaico fu disegnato dal pittore Jan Förster

L'edificio praghese più importante è l'Obecní Dům (Palazzo Municipale), progettato dagli architetti Antonín Balšánek e Osvald Polívka e costruito fra il 1903 ed il 1911 per rappresentare la città di Praga. Si intendeva con questo edificio venire incontro ai crescenti bisogni culturali dei cittadini costruendo un luogo destinato alla vita sociale e culturale. Si tratta di un palazzo che unisce più stili, come quello neobarocco, lo stile neorinascimentale, insieme a influenze occidentali ed orientali che si fondono con elementi tipici dell'Art Nouveau Ceco.<sup>527</sup>

Osvald Polívka è considerato il creatore del tipico stile Art Nouveau architettonico di Praga. Dalla seconda metà degli anni '90 dell'Ottocento, Polívka sperimentò diverse soluzioni costruttive neobarocche e neorinascimentali, ma all'inizio del secolo successivo si cimentò nello stile Art Nouveau. Il palazzo Municipale sin dagli inizi è un centro culturale consacrato a Praga ed al popolo ceco. Le decorazioni dell'edificio vennero realizzate dai più grandi artisti cechi i quali vollero rendere omaggio alla storia del loro popolo e a quello della città di Praga. L'edificio costituisce una testimonianza fondamentale dell'attività di artisti e di artigiani del periodo Art Nouveau.

---

<sup>527</sup> Wittlich, Petr. *Prague fin de siècle*. Parigi: Flammarion, 1992. p. 131.

L'edificio non si caratterizza certamente per unità di stile. Anche all'interno ci sono rivestimenti musivi ornamentali come la fonte ricavata in una loggia, (Tav. 298) la cui preziosità si evince da una fitta decorazione floreale assieme ad un rete di nastri che formano vari motivi geometrici e che rivestono anche le colonne che supportano parte della fontana. A rendere la preziosità della decorazione vi sono anche le tonalità turchese, rosso e azzurro, blu e marrone che si sovrappongono su un fondo giallo.

Le allegorie poetiche di Kápelar presenti nel mosaico "Omaggio a Praga" disposto sulla facciata, ornano anche i soffitti e i muri della Sala Smetana. All'interno ci sono decorazioni preziose come quelle di Max Švabinský, con il suo gruppo di ritratti di scrittori cechi o di artisti e musicisti nella Sala Rieger. L'interno di questo edificio e specialmente la Sala Smetana fu decorata da noti artisti come Jan Preisler, Alfons Mucha e Švabinský.<sup>528</sup> La Sala Maggiore costituiva all'epoca il lavoro più prestigioso e fu realizzata da Alfons Mucha dopo il suo ritorno definitivo in patria nel 1910. Tale lavoro realizzato in puro stile Art Nouveau è basato sul richiamo all'autoconsapevolezza nazionale. A influenzare le scelte stilistiche a Praga vi fu un gruppo di artisti e teorici che si riunirono formando la Società delle Belle Arti Mánes. Questi cercavano diversi orientamenti e sfruttavano le nuove tendenze viennesi tendendo verso nuove forme geometriche e stilizzate a sfavore dell'elemento floreale. Questa nuova estetica fu tipica della scuola viennese di architettura di Otto Wagner alla quale accedettero molti studenti cechi, primo tra tutti Jan Kotêra che divenne professore nella Scuola di Arti Decorative di Praga all'età di 27 anni.

Il palazzo *U Novákù* realizzato dall'architetto Osvald Polívka ospitava inizialmente un grande magazzino e fu realizzato con l'apporto di diverse decorazioni in metallo, vetro, pittura, stucco e mosaico ottenute in collaborazione con grandi artisti come Mucha. Presenta un mosaico su cartoni di Jan Preislev con raffigurazioni allegoriche del

---

<sup>528</sup> Quattrocchi, Luca. *La Secessione a Praga*. Trento: L'Editore, 1990, pp. 83-84.

Commercio e dell'Industria assieme ad altri motivi folcloristici e pavoni, tipico elemento del repertorio iconografico Art Nouveau (Tav. 299). Il mosaico raffigura assieme alle allegorie, giovani donne e giovani uomini che danzano su un verde prato fiorito circondato da alberi in fiore e da frutta.

L'edificio destinato al Circolo Corale Patriottico Hlahol, ha sia i caratteri costruttivi che decorativi del primo Art Nouveau, come il mosaico situato sul frontone della facciata. L'edificio fu costruito nel 1905 dell'architetto Josef Fanta. Reca un immenso mosaico in ceramica raffigurante allegorie che rappresentano il tema del canto e della musica (Tav. 300) insieme ad altre sculture di Ladislav Šaloun. Lo stesso edificio, reca nel portale sulla destra un mosaico policromo raffigurante un uccello con le ali spiegate .

Tra gli altri edifici decorati da mosaici va ricordato quello per l'Antica Compagnia di Assicurazione Praga realizzato dall'architetto Osvald Polívka, che concepì la costruzione di queste case in uno stile Art Nouveau di tipo decorativo. Il palazzo dell'Antica Compagnia di Assicurazione, presenta un cornicione sporgente poco comune, retto a sua volta da mensole che hanno tra loro cinque aperture ovali di finestre che formano il nome "Praha" con lettere in stile Art Nouveau. Il tutto è racchiuso da un ricchissimo mosaico ornamentale di tipo floreale in ceramica policroma. Sul mosaico si possono leggere le iscrizioni a caratteri liberty intervallate da spazi le cui parole sono "Assicura la vita, il capitale, la rendita e la dote".

La Banca Zívnostenská (Banca Provinciale) fu costruita in stile neorinascimentale da Osvald Polívka fra il 1894 ed il 1896 con alcuni elementi Art Nouveau sulla facciata e murali di Miroslav Štrobabský. La decorazione comprende anche rivestimenti musivi sia pavimentali all'interno dell'edificio, sia sulla facciata e all'interno di lunette, che furono realizzate su cartoni di Mikoláš Aleš (Tav. 301). L'edificio è un tipico esempio di costruzione che sacrifica il suo carattere architettonico a favore della ricchezza visuale.

I Grandi Magazzini Novák furono costruiti nel 1902 con tipici elementi Art Nouveau come il mosaico di Jan Preisler sulla facciata, raffigurante scene simboliche e motivi folcloristici dai colori delicati che convivono assieme a metalli e vetri colorati. Gli elementi decorativi sono tratti dal repertorio iconografico tipico dell'Art Nouveau come il pavone.

Il mosaico in ceramica fu anche largamente applicato in diversi edifici Art Nouveau come nell'Hotel Paříž,(1905-1907). Si tratta di una tipica costruzione neogotica con una visibile influenza di elementi in stile Art Nouveau come le decorazioni in stucco e le decorazioni musive a piccole tessere come quella sull'arco del portale, caratterizzata da motivi fitomorfi e con pannelli in ceramica di forma più o meno irregolare che ricordano composizioni del tipo *Opus Sectile* (Tav. 302). Tali pannelli raffigurano motivi folcloristici e patriottici e sono realizzati da Jan Köhler. L'Hotel fu realizzato con l'impiego dei materiali più preziosi come pavimenti in mosaico, muri rivestiti di marmo, legni preziosi e elementi in ferro battuto.

La cattedrale di San Vito, è la cattedrale di Praga e sede dell'arcivescovado. È collocata all'interno del Castello di Praga e contiene le tombe di molti re boemi. È un eccellente esempio di architettura gotica e la chiesa più grande ed importante del paese. Nella porta d'Oro, che costituisce l'ingresso originario della cattedrale rispetto all'attuale ingresso principale, è rivestita da un mosaico raffigurante un *Giudizio Finale*, opera di maestri veneziani.

Per quanto riguarda la piena affermazione dell'arte musiva nella Russia di fine secolo, va sottolineata l'importanza come abbiamo visto precedentemente, delle relazioni tra questo Paese e quelli stranieri. Tali relazioni hanno ugualmente giocato un ruolo importante non solo nella rinascita e nello sviluppo dell'arte musiva ma anche nella formazione dello stile Art Nouveau. In questo contesto, il *revival* delle arti applicate e decorative, basate sulla riscoperta delle antiche tradizioni, costituiva una ulteriore ragione per l'adozione della tecnica artistica musiva nella decorazione architettonica di edifici civili e religiosi ed in ambienti sia

interni che esterni. Anche alcuni giovani artisti russi avevano lavorato negli *ateliers* privati parigini, e frequentavano assiduamente le capitali artistiche straniere entrando in contatto con i secessionisti ed altri esponenti aderenti all'Art Nouveau. Le riviste straniere come *Studio*, *Pan*, *Juden*, *Art et Décoration* influenzarono l'ambiente artistico della Russia di fine secolo. Come in altri Paesi, anche a Mosca e a Pietroburgo furono organizzate esposizioni internazionali come quella di San-Pietroburgo del 1897, in cui la presenza di artisti come Toulouse-Lautrec, A. Mucha, E.Grasset, L.Forain, O. Ekkman, contribuirono a creare un'atmosfera pienamente Art Nouveau e misero in contatto il pubblico russo con la produzione artistica internazionale.

Senza delimitazioni precise, si può dire che l'Art Nouveau in Russia raggiunse il suo pieno vigore, al pari di altri paesi europei, tra il 1895 ed il 1905.

L'apparizione del nuovo stile in Russia va vista più come testimonianza di evoluzione sociale e storica in un paese dalla complessa situazione storica e socio-culturale. I complessi problemi posti dall'orientamento estetico, ideologico e spirituale dell'arte di quest'epoca si manifestano chiaramente nello stesso modo di abordare la questione della sintesi delle arti.

Come in altri paesi, anche in Russia gli artisti ed intellettuali erano impegnati nella ricerca di una maggiore identità nazionale, questa tendenza si manifestava principalmente nell'architettura e nelle arti applicate e come nelle altre scuole europee, vi era una ricerca verso le proprie tradizioni artistiche antiche, in particolare del Medio Evo. Queste premesse iniziarono a manifestarsi verso la metà degli anni '80 del XIX secolo con lo stile "nazional-romantico, che più tardi fu definito "Neo-Russo".

L'aderenza alle espressioni artistiche dell'Art Nouveau, fu anche conseguenza di nuovi bisogni artistici suscitati della democratizzazione della vita sociale.



Il nuovo ruolo dell'architettura e l'organizzazione di uno spazio vitale razionale accrebbero l'importanza dello spazio interno nella concezione globale dell'edificio. La nuova concezione dello spazio abitativo auspicava soluzioni architettoniche nuove come l'acquisizione di maggiore luce attraverso nuove aperture e la ricerca di maggiore unità nell'ambiente abitativo quotidiano attraverso l'attenzione al dettaglio, la policromia e la ricchezza ornamentale. Ciò veniva realizzato con l'impiego dei materiali più diversi ed il mosaico è tra questi. Anche questa sintesi si manifesta negli interni di stile neo-russo, nella casa di Pertsov a Mosca, o a Talachkino, conferendo a questi edifici una dimensione irrealista, teatralizzata e luminosa.

Questa posizione ideologica riflette perfettamente la sua epoca, infatti ricordiamo la celebre Maison dell'Art Nouveau di Samuel Bing aperta a Parigi nel 1893.<sup>529</sup> Nell'esposizione Universale del 1902 a Mosca, gli organizzatori si sforzarono di mettere in evidenza l'atmosfera dell'*habitat* privato, con una particolare attenzione agli elementi decorativi. Più artisti occidentali presero parte all'esposizione moscovita. Mackintosh era pienamente rappresentato oltre all'architetto Olbrich, una delle figure principali della colonia di Darmstadt. In effetti l'Art Nouveau era considerata in Russia inseparabile dal movimento culturale europeo e l'architettura russa dell'Art Nouveau riflette l'atmosfera complessa di questi anni. Le realizzazioni architettoniche sono particolarmente significative e segnano l'identità di luoghi come Mosca, San-Pietroburgo e dei loro dintorni. Oltre ad architetture tipiche lignee concepite come unione delle moderne architetture cittadine con la riscoperta dei motivi tradizionali della carpenteria, si ha una grande espansione edilizia come accadeva in altre capitali d'Europa, e coincideva anche con la ricostruzione della capitale. L'architettura urbana fu profondamente modificata dalle caratteristiche stilistiche Art Nouveau. Fu così che a San Pietroburgo, città rigorosamente classica e

---

<sup>529</sup> Cfr. AA.VV. *Los Orígenes De L'art Nouveau: El Imperio De Bing*. Barcellona: Lunweg Editores, S.A., 2004.

obbediente alle regole secolari della costruzione, si instaura questo nuovo tipo di urbanismo.

L'art Nouveau russa si distingue soprattutto attraverso l'architettura e le arti decorative. L'architettura era direttamente legata alle attività del circolo d'Abramtsevo e contribuì notevolmente ai principi stilistici dell'Art Nouveau, senza applicarli totalmente, a differenza di ciò che accadde nelle arti decorative che aderivano completamente ai canoni europei.<sup>530</sup>

Nel circolo di Abramtsevo vi era l'entusiasmo e la volontà di dare una visione originale dei monumenti e dell'arte popolare. Molti architetti iniziarono perciò a ispirarsi alle miniature di antichi manoscritti ed a antichi monumenti architettonici.

Le caratteristiche sintetiche di un linguaggio artistico si esprimevano nell'unione delle arti decorative applicate all'architettura, evidenziando appunto la pittoricità dell'architettura stessa. Queste espressioni furono presentate *all'Exposition Universelle* di Parigi del 1900 nella quale fu montato un padiglione di artigianato dove l'architettura neo-russa, un insieme di costruzione di legno, era per la prima volta interamente legato allo stile Art Nouveau. La sezione russa di questo padiglione fu decisamente importante per la formazione e l'evoluzione dell'Art Nouveau russa. La ricca decorazione esterna di queste architetture alludeva alla creazione di una dimensione fantastica, ricca di forme vegetali associata ad una autentica spiritualizzazione e storicizzazione dello spazio con una diretta ispirazione ai modelli del Medio Evo.

F. Chekhtel, fu uno dei rappresentanti più importanti dell'Art Nouveau russa e riferimento per gli artisti di Abramtsevo. Durante gli anni '80 del XIX secolo, Chekhtel realizza diversi progetti architettonici di ispirazione popolare e medioevale tra cui vanno ricordati i dettagli

---

<sup>530</sup> Borisova, Hélène, Sternine Gregory, *Art Nouveau russe*. Parigi: Édition du Regard, 1987, p. 45.

decorativi musivi della facciata della stazione di Yaroslav a Mosca, realizzata negli anni 1902-1903.

Un esempio di mosaico che riprende e si ispira all'antico repertorio figurativo della Russia del Medioevo è quello realizzato da M.N. Nerestov che orna la facciata principale della chiesa dell'Intercessione della Vergine, realizzato nel 1910 circa (Tav. 303). Un altro esempio è costituito da un rivestimento musivo di N. Roerich, realizzato tra il 1905 ed il 1912 per la facciata della Chiesa della Trinità de La Laure de Potchaïev, in cui vi è la raffigurazione di santi e l'immagine di un Cristo simile a quello del mosaico di Nerestov, (Tav. 304).<sup>531</sup>

Tematiche Art Nouveau furono adoperate anche nell'edificazione di diversi *Hotel Particuliers* nei quali furono realizzati rivestimenti musivi a scopo decorativo. Fra questi va menzionato l'*Hotel Particulier* di Riabouchinski di Chekhtel a Mosca, edificato tra il 1900 ed il 1902 (Tavv. 305-306). Possiamo notare in queste immagini la rappresentazione di un repertorio decorativo molto in voga a livello internazionale, assieme ad elementi figurativi consistenti in rielaborazioni del repertorio religioso locale e di epoca medievale.

L'edificio è caratterizzato da una combinazione armoniosa di forme innovatrici per l'epoca, purezza di geometrie, plasticità di volumi e eleganza dei dettagli. Un elegante fregio musivo, ornato di iris stilizzati, si prolunga nell'ornamento delle strutture delle finestre e delle balaustre dei balconi, formando così una sorta di nastro che si attorciglia e che circonda l'edificio. L'indissolubile legame tra l'elemento architettonico e quello decorativo, la raffinatezza dei dettagli e la sobrietà dell'insieme, caratterizzano anche l'Hotel di Riabouchinski, riconosciuto come opera maestra dell'Art Nouveau russa.<sup>532</sup>

Un altro esempio di decorazione musiva floreale tipica del repertorio figurativo Art Nouveau è quella di A. Geletski che riveste la facciata principale dell'Hotel Belaïev (Tav. 307).

---

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>532</sup> *Ibidem*, p.144.

L'estetizzazione delle costruzioni e dei nuovi materiali determina l'aspetto innovatore di tutta una serie di edifici intorno al 1900, banche, case commerciali, uffici, tipografie, etc.

## EPILOGO.



## ALCUNE CONSIDERAZIONI SULL' EVOLUZIONE DELL'ARTE MUSIVA DALLA FINE DEL XIX SECOLO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA.

Tra la fine del secolo XIX ed i primi anni del XX, in Europa ebbero luogo grandi cambiamenti sociali, culturali, politici, scientifici ed industriali, cambiamenti che necessariamente influenzavano molte manifestazioni artistiche e culturali desiderose di rompere con le tradizioni accademiche, considerate obsolete e bisognose di rinnovamento. Si avvertiva la necessità di eliminare e rinnovare tutte le vecchie istituzioni e, nel settore artistico-culturale, l'esigenza di superare il concetto di naturalismo e di *mimesis*, presente nell'estetica e classica. Vi era anche il desiderio di liberarsi in architettura dall'ecllettismo statico presente nell'arco di tutto il XIX secolo, iniziando dall'introduzione di maggiore policromia attraverso la sperimentazione di diversi tipi di arti applicate nell'architettura, anche di quelle cadute in disuso, come il mosaico.

In questo periodo di grandi cambi politici e sociali, artisti e intellettuali, esclusi dal mondo della produzione, provarono ad introdurre l'arte nella struttura attiva della società. L'arte perciò diventa anche un modello di comportamento basato su una nuova visione del mondo attraverso l'ipotesi ideologica di uno spazio estetico totale. Da questo momento l'arte inizia a riflettere la sua relazione con la società, proponendosi come avanguardia e forza motrice, capace di intervenire nelle strutture sociali per poi modificarle.

Emerge un tipo di cultura letteraria ed estetica che evidenzia il relativismo dei valori etici della società, dichiarati fino a quel momento indiscutibili. Nell'ambito della cultura decadentista si aveva coscienza delle trasformazioni sociali realizzate nel corso del XIX secolo, come la espansiva industrializzazione, la meccanicizzazione del lavoro, il ritmo alienante della vita quotidiana, la distruzione della natura, la perdita di credenze religiose etc. Questi cambiamenti furono causa di concezioni ideologiche che inducevano a fuggire dalla mediocrità della vita

quotidiana per rifugiarsi in valori estetici lontani dal mondo reale, alla ricerca dei miti dell'antichità, di un lontano passato o di culture esotiche.

In contrapposizione al mondo industriale, apparentemente senza spiritualità e senz'anima, si afferma il principio di arte come vita, che simboleggia la liberazione dalle strutture politiche e sociali contemporanee. Sulla base di queste riflessioni estetiche, emerge il concetto della vita come arte: *L'art pour l'art* come concetto ideologico, deriva dal simbolismo e dall'estetismo letterario e implica la trasformazione della vita secondo un ideale artistico come esperienza totale, di sublimazione etica e culturale della vita stessa.

Dall'idea della vita come opera d'arte che trascende la realtà, deriva la continua osmosi tra i diversi settori artistici nonché il rifiuto della cultura convenzionalmente vincolata alla concezione naturalista.<sup>533</sup> Già Hegel era giunto a considerare che il fine dell'arte è l'espressione dell'ideale, sminuendo l'antico concetto classicista dell'arte come imitazione della natura.

In questo contesto si spiega la fortuna di espressioni artistiche caratterizzate per la loro bidimensionalità ed il loro carattere antinaturalista, come l'arte giapponese anzitutto. Specialmente dalla metà del XIX secolo, ci fu una eccezionale diffusione di prodotti e motivi giapponesi, favorita dalle esposizioni universali diffuse in Europa, ma anche dall'afflusso di prodotti orientali.

Nel *revival* della cultura bizantina e del suo mezzo di massima espressione artistica, il mosaico, viene visto come emblema di spiritualità, di purezza visiva in contrapposizione al realismo ed al materialismo scientifico.

In questo contesto si distingue l'opera musiva del russo Boris Anrep (1883-1969) originario di San Pietroburgo, attivo soprattutto in Inghilterra a partire dalla seconda decade del XX secolo fino ai primi anni '60 del XX secolo, del quale ho avuto già occasione di analizzare il

---

<sup>533</sup> Schmutzler, Robert. *Art Nouveau*. Milano: Il Saggiatore, 1982, p. 25.



suo contributo nella decorazione musiva della cattedrale di Westminster.

Dopo aver studiato legge tra 1902-1905, Anrep inizia ad interessarsi di arte e si trasferisce in Europa nel 1908, iniziando la sua formazione artistica presso all'*Académie Julian* di Parigi. Nel 1910-1911 si trasferisce in Gran Bretagna, al College of Art di Edimburgo e successivamente a Londra, cominciando a frequentare i circoli artistici della città e da quel momento, Anrep inizia a trascorrere la sua vita soggiornando e lavorando sia nella capitale britannica che a Parigi.<sup>534</sup>

Anrep scrisse anche poemi in russo ed in inglese, e fu particolarmente influenzato dai poeti romantici William Blake e Percy Bysshe Shelley e si relazionò con il *Bloomsbury Grup*, che comprendeva artisti e scrittori d'avanguardia. La visita agli antichi mosaici a Ravenna durante un viaggio in Italia nel 1904, fu determinante nella scelta dell'artista a dedicarsi alla tecnica musiva, con l'intenzione soprattutto di far rivivere quei valori di spiritualità, ieraticità e purezza offerti dal mosaico rappresentato in quel periodo.<sup>535</sup> La vita e l'attività artistica di Boris Anrep si può quindi inserire in quel contesto culturale di vita e lavoro artistico come esperienza totale, di sublimazione etica e culturale e di antitesi alla cultura convenzionalmente vincolata alla concezione naturalista, e Roger Fry, uno dei critici contemporanei di quest'artista lo definisce un simbolista.<sup>536</sup> La spiritualità ed il simbolismo nelle opere dell'artista sono rese anzitutto dalla grande sensibilità verso i materiali, ispirandosi, oltre che alla sua cultura storica orientale di provenienza, anche ad paesi di area orientale come la Cina. Sin dai suoi primi lavori, Anrep cerca quindi di far rivivere le emozioni, il simbolismo, e la spiritualità dell'epoca dei primi cristiani, opponendosi alla rappresentazione musiva illusionistica derivante dall'imitazione della

---

<sup>534</sup> Lois, Oliver. *Boris Anrep: the National Gallery mosaics*. Londra: National Gallery Company, 2004, p. 61.

<sup>535</sup> Fry, Roger. "Modern Mosaic and Mr. Boris Anrep" in *The Burlington Magazine*. Londra: Giugno 1923, pp. 1-4

<sup>536</sup> Fry, Roger. (saggio introduttivo) in Anrep, Boris. *The Chenil Gallery Chelsea: Works by Boris von Anrep*. Londra: Charles Chenil & Co. LTD, 1913, p. 2-3.

pittura. Come molti artisti e movimenti artistici a lui contemporanei, come il post-impressionismo, Anrep avverte quindi l'esigenza di incarnare quelle qualità e purezze spirituali espresse nell'arte prima del Rinascimento.<sup>537</sup> In sintonia con i vari membri del Bloomsbury Group, Anrep partecipava a quel sentimento di rifiuto verso gli atteggiamenti e la mentalità vittoriana. I suoi mosaici negli edifici civili, sia pubblici che privati, possono essere quindi letti come una satira dell'eccessivo moralismo e pomposità espressi nella decorazione degli edifici pubblici del XIX secolo, contrapponendo nei propri lavori, modelli di vita moderna. Sin dai suoi primi lavori musivi perciò, Anrep reinterpretò i principi estetici dell'arte bizantina e della tecnica musiva di questo periodo in modo del tutto personale, soprattutto nelle decorazioni in edifici non religiosi dove lo stile ieratico bizantino viene espresso per mezzo di iconografie e composizioni gaie e mondane, con la frequente raffigurazione di personaggi dell'epoca a lui contemporanea. Tra le sue prime realizzazioni musive in Inghilterra va ricordata quella realizzata tra il 1917 per il salone della casa privata dell'artista Ethel Sands, ubicata nel quartiere di Lytton Strachey. Si tratta di un rivestimento musivo pavimentale, che richiama i colori ed elementi ornamentali raffigurati nei mosaici bizantini, vi sono inoltre ritratti di personaggi famosi dell'epoca come Virginia Woolf in abiti maschili, di Lytton Strachey e della sua compagna Dora Carrington.<sup>538</sup>

Un'altra decorazione musiva fu quella realizzata nel 1922 per il vestibolo della casa ubicata al n° 35 di Upper Brook Street a Londra, di proprietà del politico Sir William Jowitt e di sua moglie, Lesley Jowitt. Il mosaico, attualmente al City Museum and Art Gallery di Birmingham è intitolato *Daily Incidents in the Life of a Lady of Fashion* e raffigura una serie di scene di tema moderno della vita di una donna alla moda nell'anno 1922 in riferimento alla proprietaria, mostrandola nell'atto di conversare al telefono nel letto o nella vasca da bagno, oppure durante il suo intrattenimento sociale al nightclub (Tavv. 308-309-310-311-

---

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>538</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Anrep](http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Anrep)

312). Le scene sono raffigurate con grande inventiva all'interno di medaglioni che risaltano da un fondo di marmo grigio scuro.<sup>539</sup>

Anrep si specializzò soprattutto nei mosaici pavimentali, nel 1923 eseguì nella Tate Gallery di Millbank a Londra, un mosaico pavimentale raffigurante i proverbi tratti dal celebre poema di William Blake del 1790, *The Marriage of Heaven and Hell*, e la sala di forma ottagonale è appunto conosciuta con il nome del poeta.

Un altro rivestimento musivo che riscosse ampio successo fu la decorazione pavimentale del vestibolo del pianterreno della National Gallery di Londra eseguita tra 1928 ed il 1952. Nel quale rappresentò temi quali *I lavori della vita*, (*The Labours of Life*) *I Piaceri della Vita* (*The Pleasures of Life*) *Il Risveglio delle Muse* (*The Awakening of the Muses*) e *Le Virtù Moderne* (*The Modern Virtues*). Si tratta quindi di ciclo musivo che descrive allegoricamente i piaceri sensuali dell'umanità e delle sue fatiche assieme ai nuovi modelli di vita della società contemporanea e l'intera composizione ricorda anche quelle raffiguranti *l'Amor Sacro* e *l'Amor Profano*. Nel mosaico *The Labours of Life* situato nel vestibolo est e realizzato nel 1928, si illustra quindi la natura creativa e costruttiva dell'uomo. Nel mosaico *The pleasure of the Life* vengono mostrate attività ricreative ed i piaceri della società contemporanea come la contemplazione, la conversazione, il *cricket*, la danza *charleston*, ragazze sul ciclomotore (Tavv. 313-314-315); tra i piaceri vi è anche il tipico dolce inglese natalicio, il *Christmas Pudding*. La raffigurazione un uomo in compagnia di due ragazze allude all'Amor Profano (Tav. 316). I mosaici *The Awakening of the Muses* (1933) e *The Modern Virtues* (1952) costituiscono la parte centrale dell'intero ciclo, il *The Awakening of the Muses* costituisce un legame con i primi due mosaici e sono rappresentati Bacco come allegoria del piacere ed Apollo come ispiratore del lavoro nell'atto di risvegliare le muse (Tav. 317). Tra questi sono identificabili personaggi contemporanei come Sir Osbert Sitwell come

---

<sup>539</sup> Waterman, Edgar Anthony. *A History of Mosaics*, op. cit. p. 261; Fry, Roger. *Modern Mosaic and Mr. Boris Anrep*, op. cit., p.4.

Apollo, Virginia Woolf raffigurata come Clio, musa della Storia, Greta Garbo rappresentata come Melpomene, musa della Tragedia, il critico Clive Bell come Bacco, Diana Mitford come Polimnia, musa della poesia sacra, la ballerina Lydia Lopokova come Tersicore, musa della danza. La serie allegorica delle Virtù moderne raffigura personaggi dell'élite intellettuale degli anni compresi fra il 1930 ed il 1940, tra cui i volti di Winston Churchill, in atto di sconfiggere il mostro nazista, in allusione alla rinascita della Gran Bretagna dopo la guerra, il filosofo Bertrand Russell, il poeta Thomas Stearns Eliot e l'astronomo Fred Hoyle. Anche dal punto di vista stilistico, nel mosaico della National Gallery si può osservare una combinazione di realismo, vitalità ed astrazione resa attraverso un sapiente uso del colore che costruisce la forma in modo astratto e bidimensionale, lontano da riferimenti realistici illusionistici.<sup>540</sup>

Con il rifiuto della razionalità, dell'armonia e dell'unità presenti nell'estetica classicista e sinonimo di convenzionalismo borghese, l'unità dell'immagine e del suo contenuto inizia a frammentarsi. I movimenti avanguardistici tendevano, come abbiamo detto prima, ad un rinnovamento globale, ed in questo periodo si moltiplicano in tutti i paesi le scuole di arte applicata che sono influenzate dalle teorie della Pura Visibilità e dalla cultura artistica antinaturalistica del Medio e dell'Estremo Oriente. Tali premesse ideologiche, determinano nell'arte musiva il recupero definitivo delle caratteristiche e dei valori formali ed espressivi del suo originario linguaggio, riscattandosi definitivamente dalla sua subordinazione al linguaggio pittorico ed illusionista iniziato alla fine del Medioevo.

Il concetto di Pura Visibilità costituisce uno dei criteri di interpretazione estetica a cavallo tra la seconda metà del XIX secolo e parte del XX secolo, alla base dell'arte contemporanea.

L'opera d'arte viene anzitutto considerata un atto formale in gran parte indipendente dal suo contenuto narrativo o espressivo. L'arte non

---

<sup>540</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/National\\_Gallery\\_\(Londra\)](http://it.wikipedia.org/wiki/National_Gallery_(Londra)).

è imitazione di forme del mondo reale ma una libera creazione. Questo concetto mette in secondo piano il contenuto dell'opera d'arte, basandosi sull'importanza dell'aspetto formale e della struttura compositiva espressa attraverso i quattro fondamentali aspetti della composizione, la linea, il colore, lo spazio e la luce. Proprio il risalto di questi aspetti formali, tende a dissolvere e quindi ad astrarre la forma. Per comprendere meglio la trasformazione stilistica avvenuta nel mosaico dalla fine del secolo XIX attraverso il secolo XX e la sua definitiva affermazione, è importante considerare l'influenza che hanno avuto le teorie puro-visibiliste che, nel caso del mosaico, rievocavano l'originale e peculiare potere di espressione rappresentato nel lontano passato dalle sue componenti coloristiche, materiche e bidimensionali, tese ad astrarre il contenuto in favore della forma.

Con l'avanzare del XX secolo, in un clima di forti fermenti culturali, avviene in misura sempre più frequente la sperimentazione di nuove forme e tecniche artistiche, ed anche l'arte musiva costituisce un mezzo di rappresentazione adatto a nuove sperimentazioni formali. Anche per i movimenti artistici legati alle Avanguardie come il Futurismo, il Cubismo etc, il mosaico costituisce un valido strumento di espressione e di critica nei confronti della pittura accademica. Tale linguaggio innovatore sarà soprattutto portato avanti dalle nuove scuole musive di Ravenna e Spilimbergo.<sup>541</sup>

Nell'Italia degli anni Venti viene fondata la Scuola di Spilimbergo, che recupera tutti i valori originali del mosaico.<sup>542</sup> Nel 1925 viene creato il primo corso di mosaico dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna. All'attività svolta dalla Triennale di Milano nel periodo fra le due guerre, è attribuibile lo sviluppo del mosaico interpretato da famosi pittori

---

<sup>541</sup> In conseguenza dei numerosi restauri degli antichi mosaici, a Ravenna ci fu una ripresa di laboratori di mosaico. Il direttore dell'Accademia di Belle Arti Vittorio Guaccimanni, istituì nel 1924 un "corso speciale per la lavorazione del mosaico" diretto da Giovanni Guerrini. Gli allievi e gli insegnanti di questo corso fonderanno il Gruppo Mosaicisti diretto da Giuseppe Saliotti e dopo la Seconda Guerra Mondiale si specializzeranno nel restauro dei mosaici antichi danneggiati dal conflitto.

<sup>542</sup> Sulla Scuola di Spilimbergo è utile consultare le seguenti pagine web; cfr.

[http://www.scuolamosaicistifriuli.it/view.php?id=55;](http://www.scuolamosaicistifriuli.it/view.php?id=55)

[http://www.scuolamosaicistifriuli.it/view.php?id=70.](http://www.scuolamosaicistifriuli.it/view.php?id=70)

italiani quali Massimo Campigli, con “La pace con la Giustizia”, Felice Casorati con “Scene familiari, Giulio Salviati con “L’Italia Corporativa” e Mario Sironi con “La Giustizia tra la legge e la Forza” (Tav. 308).

Per quanto riguarda il mosaico nelle avanguardie artistiche e più in generale nella cultura europea tra le due guerre, la carica innovativa delle avanguardie si spense intorno agli anni '30 e venne sostituita da un indirizzo artistico di stampo tradizionalista ed accademico. Queste scelte culturali corrispondevano all’affermarsi in diverse società europee di regimi totalitari e reazionari. Lo stile dell’arte fascista doveva basarsi sulla gloria e la potenza di antichi imperi e il rigore della composizione si accompagnava ad un recupero della dimensione plastica della figura e del corpo umano per rappresentare il ritorno all’ordine e la potenza della cultura di regime. Di conseguenza si imponeva la costruzione di un’arte monumentale celebrativa al servizio dell’ideologia del regime. In proposito mi sembra significativo menzionare alcuni artisti italiani le cui opere si inquadrano in questo contesto culturale. Mario Sironi e Gino Severini interpretano la riscoperta dell’arte musiva in chiave antiborghese e a carattere monumentale, consono allo spirito dell’Italia del tempo. Negli anni '30 e '40 del XX secolo, questi artisti realizzano grandi complessi musivi per edifici pubblici, con grande attenzione sia alla complessità dell’opera che al recupero estetico della grande tradizione pittorica italiana in chiave nazionalista. Sironi vedeva nei valori plastici e costruttivi del mosaico bizantino una sorta di autorevolezza alla quale voleva ispirarsi per esprimere la “volontà religiosa dello Stato”.<sup>543</sup>

Sironi illustrò il suo credo non solo estetico ma anche morale realizzando nel 1936 per il Tribunale di Milano il mosaico *La Giustizia fra la Legge e la Forza*, dove figure allegoriche dei concetti di giustizia e legge vengono plasticamente e metafisicamente rappresentate (Tav. 318). Tali caratteristiche vennero ancor più evidenziate con la realizzazione della monumentale opera musiva *Il lavoro fascista*.

---

<sup>543</sup> Bossaglia, Rossana; Braun, Emily; Scrinzi Luigi. *Racemi d’Oro: Il mosaico di Sironi nel Palazzo dell’Informazione*. Milano: Immobiliare Metanopoli S.P.A., gruppo ENI, 1992, p. 55.

Per il recupero della cultura originaria del mosaico e per la sua diffusione, fu fondamentale il contributo di Gino Severini, sia nella realizzazione di numerose opere musive che nel recupero della cultura del mosaico attraverso l'insegnamento.<sup>544</sup> Oltre ad aver eseguito varie opere in stile con la politica del Regime come ad esempio la decorazione musiva del *Piazzale*, del *Viale dell'Impero* e della *Palestra del Duce* del Foro Italico a Roma, i cui lavori furono ultimati dalla Scuola Mosaicisti del Friuli di Spilimbergo, la decorazione musiva del basamento della facciata dell'Edificio delle Poste di Alessandria, realizzata nel 1940-41 e il mosaico raffigurante *Il Trionfo di San Tommaso*, realizzato nel 1949 per l'Università di Friburgo, opera di impianto neocubista, Severini si dedicò negli anni Cinquanta all'insegnamento dell'arte del mosaico tenendo a Parigi dei corsi sovvenzionati dall'Ambasciata italiana. Questo periodo vede il ritorno dell'artista alla realizzazione di mosaici di piccole dimensioni o da cavalletto, ispirati ai mosaici portatili bizantini (Tav. 319).

Un altro artista che aveva sottoscritto nel 1933 il Manifesto della pittura murale di Sironi, fu Massimo Campigli.

Campigli realizzò i suoi mosaici con un tono più intimista rispetto a quello monumentale di Sironi, per esempio il mosaico murale del 1950 per la Rinascente di Milano e soprattutto un piccolo mosaico da cavalletto, *Le Bagnanti*, eseguito dalla mosaicista Ines Morigi Berti in chiave reinterpretativa dei cromatismi e del ritmo dei mosaici bizantini. L'opera musiva di Campigli riflette comunque il suo stile pittorico e riecheggia forme dell'arte antica.

L'importanza della storia del mosaico nel XX secolo, è attribuibile oltre che al recupero dell'originalità del mezzo espressivo, alla creazione di nuove tecniche di posa. Ancora una volta è importante il ruolo giocato dall'Italia, sia per le sue tradizioni che per i suoi numerosi laboratori.

---

<sup>544</sup> Per un approfondimento sulle opere e l'attività didattica di Gino Severini cfr. Mascherpa, Giorgio. *Severini e il mosaico*. Ravenna: Longo Editore, 1985; Severini, Gino. "Mosaico e arte formale nell'antichità e nei tempi moderni", in *Felix Ravenna*, n°LX. Ravenna: 1950, pp. 21-37.

Nel 1962 Riccardo Licata fondò l'Atelier di Mosaico all'Ecole Superieure des Beaux Art a Parigi.

Un'altra particolarità del mosaico della seconda metà del XX secolo consiste nella sperimentazione tecnica di materiali diversi ed alternativi rispetto a quelli tradizionali. La fortuna del mosaico sarà di dominio sempre più internazionale e l'uso del mosaico nell'arredo urbano diviene costante. Artisti famosi come Léger, Chagall e Kokoschka ad esempio, realizzeranno diversi progetti musivi.

Sempre in questi anni inoltre, le peculiarità del linguaggio musivo ne diventa uno strumento adatto ad interpretare e rappresentare i nuovi stili e concetti estetici dell'Arte Contemporanea. Per le sue caratteristiche formali e legate all'astrazione, il linguaggio musivo risulta un mezzo di espressione ricercato da diversi artisti ed esponenti delle Avanguardie della seconda metà del secolo.

Lucio Fontana si interessa al mezzo di espressione musiva indagandone il carattere volumetrico e rivestendo opere scultoree tridimensionali come il *Ritratto di Teresita del 1938*, *La testa di Medusa del 1948*, dove le tessere costituiscono un mezzo di rappresentazione metafisica, grazie alla luce d'oro delle tessere collocate sul volto. Fontana indaga anche la dimensione tridimensionale nell'inserimento di materiali vetrosi in forma di tessere utilizzati sulle tele in una contrapposizione di vuoti e di pieni fortemente materici (Tav. 320).

Altri artisti di epoca contemporanea, come Emilio Vedova, Renato Guttuso, in parte anche Pablo Picasso e Joan Miro, indagano i possibili significati estetici del cromatismo musivo. Nel 1978 Joan Mirò farà eseguire la realizzazione musiva del suo cartone *Personaggi-Uccelli* in cui, attraverso il mezzo musivo, vengono sottolineate le brillanti campiture di fondo.

Dalla metà del XX secolo e soprattutto dagli anni '80, il mosaico si lega direttamente all'attività industriale, che in diversi casi diventa diretta committente delle opere allo scopo di nobilitare, tramite l'arte, momenti tipici della propria attività. È il caso dell'affidamento a Renaso Guttuso della decorazione musiva della sala di riunioni della



Sezione Ricerca e Sviluppo della Pirelli-Bicocca di Milano. Il mosaico viene inoltre utilizzato nell'ambito della produzione industriale di oggetti d'uso comune come mobili ed altri oggetti di arredo. Nel XX secolo, sia nel campo del design che in altri settori, l'artista in casi sempre più numerosi interviene in prima persona nella realizzazione dell'opera musiva.

Nella seconda metà del XX secolo il mosaico diventa anche un mezzo usato da quelle tendenze artistiche volte a dissacrare l'opera attraverso l'ironia e la sua banalizzazione. L'opera viene quindi privata del suo pathos e della consolidata concezione della creazione artistica come espressione del Genio Inimitabile. In questo contesto si spiegano mosaici realizzati attraverso l'uso giocoso e dissacrante di materiali totalmente inusuali, che contraddicono la caratteristica intrinseca del mosaico: l'estrema durevolezza. Va ricordata in questo ambito l'opera intitolata *Torero*, di Aldo Mondino, realizzata nel 1999 con cioccolatini lavorati con speciali tecniche di fissaggio ed antideterioramento e ricoperti di carte multicolori (Tav. 321). Si arriva anche all'estrema sperimentazione della realizzazione musiva basata sull'assenza del mosaico come nel caso dell'opera di Antonio Violetta intitolata *Ravenna*, in cui un volto femminile caratterizzato da una fitta puntinatura allude al reticolo del mosaico vuoto, la cui presenza è riassunta esclusivamente dalle due tessere musive dorate poste sugli occhi.

Già a partire dagli anni '30 del secolo XX, ma soprattutto nelle ultime decadi, il mosaico viene applicato nell'ambito della scultura, in passato solo sporadicamente utilizzato in questa veste. In quest'ambito va ricordato, oltre agli esempi già citati, il monumento funebre realizzato da Ezio Frigerio per il ballerino russo Rudolf Nureyev nel 1996 o anche il monumento commemorativo dedicato al sindaco di Ravenna Pier Paolo D'Attorre, realizzato nel 2000 da Mathias Biehler. L'opera di Biehler, di tono naturalistico-intimista, rende con efficace sintesi il rapporto esistente fra la città dei mosaici ed il suo primo cittadino. Rappresenta una panchina sulla quale poggiano un libro che

raffigura un particolare dei mosaici ravennati ed un soprabito maschile che sembra essere stato appena posato.

Verso la fine del secolo XX, il mosaico interseca il suo linguaggio anche con il design.<sup>545</sup> Dopo le severe geometrie del Movimento Moderno, c'è stato un ritorno alla decorazione, alla morbidezza e a giochi di contorni delle forme. Ciò si è determinato anche per un cambiamento della cultura materiale dove il rigore schematico della struttura meccanica è stato sostituito da nuovi modelli influenzati dall'immaterialità della comunicazione elettronica. L'energia meccanica viene sempre più sostituita da quella elettronica con il conseguente sviluppo della cibernetica, dell'informatica e della telematica. Tali sviluppi scientifici hanno determinato in parte anche la trasformazione delle modalità di produzione e di percezione degli oggetti, con la conseguente scoperta del carattere di ornamento dell'estetica.

Dagli anni Ottanta del XX secolo perciò, si è rafforzata quella visione di esteticità con la conseguente trasgressione di uno degli aspetti che avevano caratterizzato il design alla sua nascita: la funzionalità dell'oggetto progettato. A partire da questi anni dunque, interessa meno il rapporto fra la forma e la funzione e viene ricercata sempre più la novità formale dell'oggetto. La modificazione del rapporto fra forma e funzione e del concetto di utilizzazione dell'oggetto, ha indirizzato il design alla ricerca di una nuova manualità e di una prassi produttiva di tipo artigianale nella quale vi sia traccia della mano dell'uomo.<sup>546</sup>

Un altro aspetto che caratterizza questo nuovo filone del design, legato alla ri-valorizzazione delle tecniche artigianali, è dovuto alla salvaguardia della storia, della cultura e della memoria di un territorio, in contrapposizione al fenomeno della globalizzazione ed

---

<sup>545</sup> *Mosaico, nuove contaminazioni: mosaico-architettura-arte-design*. ( catalogo della mostra a cura di Giuseppe Bergamini e Isabella Reale). Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1997.

<sup>546</sup> Lavagne, Henry. "Il mosaico alla conquista del design" in *Oggetti del desiderio: mosaico e design* (a cura di Silvia Pegoraro). Milano: Electa, 1997, pp. 43-45.

universalizzazione degli oggetti che ha causato la distruzione della memoria dell'unicità di ogni cultura.

In questo contesto, lo Studio Alchimia, creatore di architetture d'interni, recupera la produzione artigianale del mosaico intrecciandola con il design contemporaneo e realizzando oggetti d'arredo che riprendono echi stilistici del passato.

L'oggetto di design perciò si è avvicinato sempre più alla sfera del pensiero mitico e simbolico dell'esistenza umana, rappresentandola attraverso oggetti di significato metaforico solo apparentemente oggetti d'uso, e tanti di questi esprimono il loro carattere simbolico proprio attraverso il rivestimento in mosaico. In questo contesto, il mezzo musivo assume un ruolo fondamentale enfatizzando il significato metaforico dell'oggetto di design. Anche quando mantiene il suo carattere originario di progettualità industriale, il rivestimento musivo, attraverso le sue caratteristiche scansioni di luce e di colori, di ritmi formali e di raffinata tattilità, restituisce all'oggetto intensità corporea, percettiva e decorativa che lo riporta in una dimensione mitica, che trascende la sua funzionalità quotidiana. Il rivestimento musivo di alcune stazioni della metropolitana di città come Londra, New York, Napoli, costituisce un esempio di fusione tra il mosaico e la vita quotidiana.

Oggi il mosaico è utilizzato come elemento decorativo la cui eleganza e suggestione, come accadde nel passato in epoca bizantina, si fondono. Grazie all'assiduo e produttivo scambio tra artigiano e designer, il mosaico sta scoprendo nuovi ambiti di applicazione ed è concepito in un lavoro unitario dell'artista che è artigiano allo stesso tempo. L'applicazione di una decorazione musiva ha oramai una flessibilità di utilizzo mai avuta prima. Nell'odierna società, sempre più aliena alla produzione industriale di massa, nuove tecnologie di lavorazione e nuove tecniche artistiche permettono al mosaico di sopravvivere, anche se il mosaico artigianale è accessibile ancor più ad una fascia sociale assai esclusiva. La società odierna dei consumi ha riscoperto nell'arredamento l'oggetto di qualità in piccola serie e molte

tecniche di lavorazione artigianale sono state investite nei nuovi progetti di produzione, tra cui il mosaico.

Oltre ad essere un mezzo artistico pienamente utilizzato nel settore dell'arte, del design e dell'architettura, il mosaico con il suo significato e la sua applicazione nel corso della storia, è oggetto di una sempre maggiore documentazione ed analisi a livello scientifico in diversi paesi. Tale ad esempio è la British Association for Modern Mosaics (BAMM), formata nel 1999 oppure la Associazione Internazionale Mosaicisti Contemporanei (AIMC), che hanno lo scopo di incoraggiare e promuovere l'arte del mosaico oltre a rendere un servizio di informazione a causa di un interesse sempre maggiore di questo settore nel un pubblico.<sup>547</sup> Un altro esempio è costituito dal Centro Internazionale di Documentazione sul mosaico in Italia (CDM), che ha creato una banca dati dei mosaicisti contemporanei per documentarne le attività artistiche nei laboratori contemporanei.<sup>548</sup>

---

<sup>547</sup> [www.bamm.org.uk](http://www.bamm.org.uk); <http://www.aimcinternational.com/eng/default.asp>

<sup>548</sup> [www.mosaicoravenna.it](http://www.mosaicoravenna.it)

## INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

AHCB- Arcxiu Històric de la Ciutat de Barcellona.

AIMC- Associazione Internazionale Mosaicisti Contemporanei.

MNAC- Museu Nacional d'Art de Catalunya.

SMF- Scuola Mosaicisti Friulani.

RIBA- Royal Institute British Architects.

BAMM- British Association for Modern Mosaics.



## BIBLIOGRAFIA

AHCB. Caixa n. 2837 Llibre diari (47), Registre de descripció y documentació de obras realizadas por l'installació de la exposició (obras realizadas par iglesias, pabellones, etc.).

Aimone, L.; Olmo, C. *Storia delle esposizioni universali*. Torino: Umberto Allemandi & C., 1990.

Albareda, A.M. *Historia de Montserrat*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974.

Alfieri, M. [et al.]; *Mosaici minuti romani del '700 e dell'800*. Roma: Edizioni del Mosaico, 1986.

Alfieri M., Petochi D. “ Originali e repliche in mosaico minuto” in “*Bollettino dei musei comunali di Roma*”, XXXI. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1984.

Andreescu-Treagold, I. “Salviati a San Marco ed altri suoi restauri,” in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco : atti del Convegno internazionale di studi*. Venezia: 16-19 maggio 1995 (a cura di Ettore Vio e Antonio Lepschy). Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, vol. 2, 1999.

Andreescu-Treadgold, I., “Moro, Salvaviati and the Mosaic of Sant'Ambrogio” in Milan', In: *Studi veneziani* n°33, [s.l.] [s.n.],1997, pp. 197-230.

Andreescu-Treadgold, I. “Prolegomena of Giovanni Moro, venetian mosaicist-restorer of the nineteenth century”, in *Atti del VI colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*. AISCAM. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2000, pp.67-80.

Andreescu-Treadgold I., “I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico”, in: *San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna: atti del convegno La diaspora dell'arcangelo; San Michele in Africisco e l'età giustiniana; giornate di*

*studio in memoria di Giuseppe Bovini*. Ravenna: Sala dei mosaici, 21-22 aprile 2005, a cura di Linda Kniffitz e Claudio Spadoni. Milano: Silvana Editoriale, 2007, pp. 113-141.

Anrep, B. *The Chenil Gallery Chelsea: Works by Boris von Anrep*. Londra, Charles Chenil & Co. LTD, 1913.

Anscombe, I. *Art & Crafts Style*. Oxford: Phaidon, 1991.

Aragó, L. M. *El creixement de l'Eixample. Registre administratiu d'edificis 1860-1928*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1998.

Arnús M. *Comillas. Preludio de la modernidad*. Madrid: Editorial Electa España, 1999.

“Art decoratives industrials i aplicades”, in *Art de Catalunya*, vol. XXII. Barcellona: 1992.

Association “Metiers d’Art de Paris, La Mosaïque”, in *Métiers d’Art* n°6. Parigi: Société d’Encouragement aux Métiers d’Art, 1979.

Hay, M. Riding J. *Art in Parliament. The Permanent Collection of the House of Commons*. Gran Bretagna: The palace of Westminster and Jarrold Publishing, 1996.

Aymar i Ragolta J. *L'Architecte Joan Martorell i Montells, (Barcelona, 1833-1906) Mestre d'Antoni Gaudí*. Barcellona: tesi di dottorato diretta da Mireia Freixa i Serra. Barcellona: Universitat de Barcelona, 1993.

Aynseley, J. “Display in the Modern Home: graphic design and the domestic interiors in Europe, 1900-1930” in *Espais interiors casa i art. Des el segle XVIII al XXI*. Barcellona: Universitat de Barcelona, 2007.



AA.VV. *Tradición y modernidad: la ceramica en el modernismo. Actas del congreso celebrado en Espluges de llobregat 29.31 de octubre 2004.*

Ajuntament d'Esplugues de Llobregat.

AA.VV. *Arquitectura i ciutat a la exposició universal de Barcelona.* Barcellona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1988.

AA.VV. *El Modernisme al entorn de l'arquitectura.* Barcelona: Edicions L'Isard, vol. 2, 2004.

AA.VV. *Los Orígenes De L'art Nouveau: El Imperio De Bing.* Barcellona: Lunwerg Editores, S.A., 2004.

AA.VV. *Josep Puig i Cadafalch, L'arquitectura entre la casa i la ciutat.* catalogo della mostra tenutasi dal 4 dicembre 1989 all' 11 febbraio 1990 al Centro Culturale "Fundació Caixa de Pensions". Barcelona: Fundació Caixa de Pensions/Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989.

AA.VV. *Gaspar Homar, moblista i dissenyador del modernisme* (catalogo della mostra tenutasi al: Museu d'Art Modern, MNAC, 2 ottobre - 29 novembre 1998 e alla Fundació "la Caixa": 18 dicembre 1998- 7 febbraio 1999. Barcellona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998.

AA.VV. *Mazarin: les lettres et les arts.* Parigi: Biblioteque Mazarine, 2006.

AA.VV. *La pittura a Genova e in Liguria.* Genova: Sagep Editrice, 1971, vol. II.

AA.VV. *Domènech i Montaner Any 2000.* Barcellona: Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.

AA.VV. *La Ruta de la Ceramica.* Castellón: Sala Bancaja San Miguel, 2000.

AA.VV. *Juliol, disenyador*. Catalogo della mostra organizzata dal Museu nacional d'Art de Catalunya (MNAC) e dalla Fundació la Caixa. Barcelona: 2002.

AA.VV. *Mosaici e Pietre Dure, Firenze, Paesi Germanici, Madrid*. Milano: Fabbri Editori, 1981.

AA.VV. *Catàleg del Partimoni Arquitectònic historico-artístic de la ciutat de Barcelona*. Barcellona: Ajuntament de Barcelona, 1998.

AA.VV. *El modernisme*, (catalogo della mostra, Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, 10 ottobre 1990 - 13 gennaio 1990). Barcellona: 1992

AA.VV. *Civiltà del Settecento a Napoli. 1734-1799*. Firenze: Centro-DI, 1980, vol. II.

AA.VV. *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, (a cura di Nicola Spinosa). Napoli: Sen, 1979.

AA.VV. *L'institut Pere Mata de Reus, de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: Pragma Edicions, 2004.

AA.VV. *Lluís Brú fragments d'un creador els mosaics modernistes*. Catalogo di mostra 22 luglio 2004-31 luglio 2005 presso il museo Can Tinturé. Esplugues de Llobregat: Ajuntament d'Esplugues de Llobregat, 2005.

AA.VV. *San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna: atti del convegno La diaspora dell'arcangelo: San Michele in Africisco e l'età giustiniana; giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini*. Ravenna: Sala dei Mosaici, 21 - 22 aprile 2005 (a cura di Linda Kniffitz e Claudio Spadoni). Milano: Silvana Editoriale, 2007, pp. 165-178.

AA.VV. *Art of the Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*. New York: catalogo di mostra tenutasi al Metropolitan Museum of Art ,1 luglio-21 settembre 2008. New York: Anna Maria Giusti e Wolfram Koeppe Editori, 2008.

AA.VV. *Antoni Gaudí*. Catalogo della mostra presso il Centre Cultural de la Caixa de Pensions, dicembre 1984-gennaio 1985. Barcellona: 1984.

AA.VV. *Gaudí 2002 Miscel·lània*. Barcellona: Editorial Planeta, S.A. 2002.

AA.VV. *Gaudí 2002*. Barcellona: Planeta, e Ajuntament de Barcelona, 2002.

AA.VV., *L'Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau, l'hospital de Barcelona*. Barcellona: Gustavo Gili, 1971.

AA.VV. *L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau: 1401-2001*. Barcellona: Lunwerg, 2001.

AA.VV. *Sant Andreu de Palomar, més que un poble*. Barcellona: [s.n.] 1998.

AA.VV. *Marie de Medicis: un gouvernement pour les arts*. Parigi: Somogy, 2003.

AA.VV. *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2006.

Baglione, G. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Giovanni Baglione romano e dedicate all'eminentissimo e reverendissimo principe Girolamo Card. Colonna*. Roma: Stamperia d'Andrea Fei, 1642.

Bairati, E.; Bossaglia R.; Rosei M. *L'Italia Liberty: arredamento e arti decorative*. Milano: Gölich, 1973.

Baker, M. Richardson B. *A Gran Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*. New York: Harry N. Abrams, 1997.

Baldry, A.L. “ Sir W. B. Richmond, K.C.B., R-A.” in *Magazine of Art*, febbraio - marzo 1907.

Barcenilla, A. [et al.] *La Universidad Pontificia de Comillas. Cien años de historia*. Madrid: Eusebio Gil ed. 1993.

Barberi, M. *Alcuni mosaici usciti dallo Studio del Cav. Michel'Angelo Barberi*. Roma: Tipografia Tiberina, 1856.

Barral Altet, X. *El mosaics de paviments medievals a Catalunya*, Barcellona: Artstudi, 1979.

Barovier Mentasti, R. *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, catalogo della mostra del Museo Civico di Palazzo Chiericati, Vicenza, 27 febbraio-25 aprile 1982. Vicenza: [s.n.] 1982.

Barovier Mentasti, R. *Il vetro veneziano*. Firenze: Electa, 1982, p. 55

Bassegoda Nonell, J. *Domènech i Montaner*. Barcellona: Edicions de Nou Art Thor, 1986

Bassegoda i Nonell, J. *El gran Gaudí*. Sabadel: AUSA, 1989.

Bassegoda i Nonell, J. “L'estudí de Gaudí” in *Temple*. Barcellona: Junta constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família, 1996.

Bassegoda i Nonell, J. *Gaudí, la arquitectura del espíritu*. Barcellona: Editorial Salvat, 2001.

Bedfor, E.C. e Ferguson, A.M. *A Short History of the Church and Parish of St George the Martyr Queen Square, W.C.1*. Londra : St. George the Martyr, 1930.

Belloni, C. “Francesco Belloni <<Il Mosaicista del Louvre>>” in *Urbe* n°XLI. Roma: 1978.

Benedetti, M.T., “I mosaici di Burne Jones nella chiesa di S. Paolo entro le mura a Roma” , in *Paragone*, n° 337. Firenze: Sansoni Editore, marzo 1978, pp. 40-60.

Bergós, J. [et al.] *Gaudí, el ombre y la obra*. Barcellona: Lunwerg, 1999.

Bertelli, C. “Rinascimento nel mosaico” in AA.VV. *Il mosaico* (a cura di Carlo Bertelli). Milano: Mondadori, 1988.

Blanchet, A. *La mosaïque, avec 24 planches en phototypie*. Parigi: Payot, 1928.

Bohigas, O. “El Hospital de San Pablo”, in *Cuaderno de Arquitectura* n°52-53. Barcellona: [s. n.] 1963, pp. 46-60.

Bohigas, O. “Josep Puig i Cadafalch, un modernista diferent” in *El modernisme a l’entorn de l’arquitectura*. Barcellona: Edicions L’isard, SL, 2002, pp. 93-102.

Bohigas, O. *Reseña y Catalogo de la Arquitectura Modernista*, Barcellona: Editorial Lumen, 1983.

Bohigas Tarragó, P.A. *Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte de Barcelona*, in “Anales y Boletín de los museos de Arte

de Barcelona”. Barcellona: [s.d.].

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

Bonet i Armengol J. *Temple de la Sagrada Familia*. Barcellona: Editorial Escudo de Oro, 1997.

Bonython, E. e Burton A. *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*. Londra: V&A Publications, 2003.

Borisova, A. H. E Sternine, G. *Art Nouveau russe*. Parigi: Édition du Regard, 1987.

Bossaglia, R.; Braun, E.; Scrinzi L. *Racemi d'Oro: Il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione*. Milano: Immobiliare Metanopoli, 1992.

Bossaglia, R. *Il Liberty in Italia*. Milano: Il Saggiatore, 1968.

Branchetti, M. G. “Cristofari Pier Paolo” in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXXI. Roma: 1985.

Branchetti, M.G.; Alfieri, M.; Cornini G. *Mosaici minuti romani del '700 e dell'800*. Roma: Edizioni del Mosaico, 1986.

Branchetti, M.G. *Mosaici Minuti Romani. Collezione Savelli*. Roma: Editore Gangemi, 2004.

Brooks, C. *The Albert Memorial*. Londra: English Eritage, 1995.

Bruno, G. *La pittura in Liguria dal 1850 al divisionismo*. Genova: Cassa di Risparmio di Genova ed Imperia, 1981.

Bullen, J.B. *Bizantium Rediscovered*. Londra: Edizioni Phaidon, 2003.

Burke, W. H. *A short history of marble mosaic pavements and of the events connected with their modern revival*. [s.l.: s.n], 1900 circa.

Busiri Vici, A. *Il celebre Studio del Mosaico*. Roma: [s.n.], 1901.

Burton, A. *Vision & Accident: the Story of the Victoria and Albert Museum*. Londra: V&A Publications, 1999.

Campbell, G. *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. New York: Oxford University Press, 2006.

Cantarutti, N. "Musaici" in *Reinvenzioni: 28 artisti alla Scuola di Spilimbergo. Mosaico è, Pasian di Prato*. Spilimbergo: Scuola Mosaicisti del Friuli, 2000.

Cecchetti, B. *Di un nuovo stabilimento patrio di mosaici, tarsie di smalti e calcedonie dell'avvocato Dottor Antonio Salviati di Venezia*. Venezia: G. Antonelli, 1861.

Ceschi, C. "Le chiese di Roma dagli inizi del Neoclassico al 1961" in *Roma Cristiana*, collana diretta da Carlo Galassi Paluzzi, Vol. VI. Bologna: Cappelli, 1963.

Cerroni, A. M. e Del Signore, R. *La basilica di San Paolo fuori le Mura*. Roma: Pontificia amministrazione della Patriarcale Basilica di San Paolo, 1991.

Ciampini, G. G. *Vetera monimenta, in quibus praecipuè musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiquiritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*. Roma: Ex typografia J.J. Komarek, 1699, 2 Voll.

Cirici Pellicer, A. *El arte modernista catalán*. Barcellona: Aymá, 1951.

Cirici Pellicer, A. "Les arts decoratives Modernistes", in *Destino* n°1673. Barcellona: 25 ottobre 1969.

Cirlot, J. E. *Gaudí, una introducción a su arquitectura*. Spagna: Editorial Triangle Postal, 2001.

Cooke, R. *The Palace of Westminster*. Londra: Burton Skira, 1987

Cole, H. *Notes of a Journey to Palermo and back in October, November and December MDCCCLXVIII IN COMPANY WITH Lieut Col. Scott*. Londra: 1868, (manoscritto).

Cole, H. Mosaic pictures for wall decorations / report of Mr Cole and Lieut.- Col Schott, R. E., in: *Notes of a Journey to Palermo and back in October, November & December MDCCCLXVIII* (manoscritto). Londra: [s. n.], 1869.

Cole, H. *Fifty years of public work of Sir Henry Cole accounted for in his deeds, speeches and writings* (Completato da Henrietta e Alan S. Cole dopo la morte di Henry Cole'). Londra:, Bell and Sons, 2 voll., 1884.

Cole, H. A hand-book for the architecture, sculpture, tombs, and decorations of Westminster Abbey. Londra: [s.n.], 1859.

Crippa, M. A. Bassegoda i Nonell J., *Gaudí. Case, giardini e parchi*. Milano: Jaca Book, 2001.

Crous J. e Pizzol D. *Mosaico, tecniche materiali, realizzazioni*. Firenze-Milano: Editore Giunti, 2004.

Crovato, A. *Pavimenti alla Veneziana*. Resana: Edizioni Grafi, 1999.

Cruden, J. *The Joyner and cabinet-maker's darling, or pocket director, containing sixty... design...forty of which are gothic, Chinese, mosaic and*



*ornamental fan lights for over doors...designed and engraved by J. Crunden.* Londra, H. Webley, 1765.

*Da Gaudí a Picasso*, a cura di Teresa Camps i Miró. [ et al.] Milano: Electa, 1991.

Dalla Costa, M. *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento. Le idee di E.Viollet-le-Duc, J. Ruskin e le osservazioni di A. P. Zorzi.* Venezia: La stamperia di Venezia, 1984.

Davey, P. *Art and Crafts Architecture.* Londra: Phaidon, 1995.

Day, L. F. "Modern Mosaic in England", in *Architectural Record*. [ s. l. s. n.] 1892. Vol. 2, pp. 79-88.

Della Giovampaola, I. e Paribeni, G. "I *Mirabilia Centum* di fra Domenico de' Fossi: suggestioni dall'antico e applicazioni contemporanee di un prontuario di motivi decorativi pavimentali della metà del XVI secolo", in *AISCOM, atti del VIII colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico.* Ravenna: Edizioni del Girasole, 2001, pp. 23.

De Manjarrés J. De., "Arte e industria". In *Almanaque del museo de la industria.* [s. l., s. n.], 1872, pp. 22.

De Manjarrés, J. "Aplicación del arte a la industria. Sistema espuesto en la cátedra barcelonés", in *Arte en España.* Madrid: [ s.n.], 1865.

*Description of the mosaic table exhibited by Dr. Antonio Salviati of Venice in the International Exhibition of London 1862,* Londra, Emily Faithfull Editrice, 1862.

De Stefano Andrys, G.D.F. "Il barbaccian" luglio 2001.

Di Federico F. R. *The mosaic of Saint Peter's: decorating the New*

*Basilica*. Pensilvania: State University Press, University Park, 1983.

Doménech i Montaner, L. “En busca de una arquitectura nacional” in *La Renaixença*. Barcellona:1878.

Domènech i Montaner, L. “Antoni M. Gallissà en l'intimitat”, in *La Veu de Catalunya*. Barcellona: 1903.

Donald Klingender, F. *Arte e rivoluzione industriale*. Torino: Einaudi, 1972.

Dorment, R. “Burne-Jones’s Roman Mosaics”, in *Burlington Magazine*, febbraio 1978, pp.73-82.

Duran i Albareda, M. “La cerámica del banco del Park Güell (1909-1914)” in *Tradición y modernidad: la cerámica en el modernismo*. Barcellona: Universitat de Barcelona, 2006.

Ellero, G. *Fôr pal mont: brevi note sull'emigrazione dal Mandamento di Spilimbergo*. Spilimbergo: Edizioni Università della Terza Età dello Spimberghese, 2002.

Effenberger, A. “L’attuale situazione del Bode Museum di Berlino e il mosaico di San Michele in Africisco” in *Atti del convegno, La diaspora dell’arcangelo San Michele in Africisco e l’età giustiniana*, (Giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini a Ravenna, Sala dei mosaici, 21-22 aprile 2005, a cura di Linda Kniffitz e Claudio Spadoni). Milano: Silvana Editoriale, 2007, pp. 75-82.

Ettlinger, L.D. “On Cience, Industry and Art: some theories of Gottfried Semper” in *The Architectural Review*. Londra: Luglio 1964, vol. 36.

*Exposició Universal de Barcelona: libre del centenari 1888-1988/ Comissió Ciutadana per a la Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona de l'Any 1888.* Barcellona: L'Avenç , 1988.

*Eternità e nobiltà di materia*, a cura di Annamaria Giusti. Firenze: Edizioni Polistampa, 2003.

Fanelli G. Gargani R. *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea.* Roma-Bari: Editore Laterza, 1994.

Farioli Campanati, R. "Il pavimento di S. Marco a Venezia e i suoi rapporti con l'Oriente", in *Storia dell'Arte Marciana: i mosaici*, Atti del Convegno internazionale di Studi. Venezia, 11 - 14 ottobre 1994. Venezia: Marsilio, 1998, pp.11-19.

Fell, B. e MacKenzie K. R. *The Houses of Parliament: A Guide to the Palace of Westminster.* Londra: Her Majesty's Stationery Office, 1994.

Figueras, L. *Luís Domènech i Montaner.* Barcellona: Santa & Cole, 2007.

Figueras, L. e Manadé M. *L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, 1401-2001.* Barcellona: Lunwerrg, 2001.

Findling, J. E. *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988.* New York: Greenwood Press, 1990.

Fiorentini Roncuzzi, I. *Il mosaico. Materiali e tecniche dalle origini ad oggi.* Ravenna: Longo Editore, 1984.

Fiorentini Roncuzzi, I. *Mosaico: scuole, ateliers, vetrerie, Ravenna incontra San Pietroburgo.* Ravenna: Editore Longo, 1994.

Flores, C. *Gaudí, Juliol y el modernismo catalán*. Madrid: Aguilar, 1982.

Freixa, M. *El Modernismo en España*. Madrid: Cátedra, 1986.

Freixa, M. *El Modernisme a Catalunya*. Barcellona: Barcanova, 1991.

Freixa, M. “L’arquitectura del Modernismo in Catalogna” in *Gaudí e il Modernismo Catalano*. Milano: Electa, 2003.

Freixa, M. e Molet J. “Arquitectures per la vida pública i privada” in *Barcelona 1900* (a cura di Teresa Sala). Barcellona: Lunwerg Editores, 2007, pp. 75-107.

Fry, R. “Modern Mosaic and Mr. Boris Anrep”, in *The Burlington Magazine*. Londra: Giugno 1923, pp. 1-4.

Furietti, G. A. *De Musivis, ad Ss. Patrem Benedictus XIV*. Roma Apud Jo. Mariam Salvioni typographum, 1752.

Galassi Paluzzi, C. “La basilica di San Pietro”, in *Roma Cristiana*. Bologna: Editore Cappelli, vol. XVII, 1975.

Galobart i Soler, J. “La santa cova de Montserrat. Desls orígens fins a la desamortizació de l’any 1835. Desde la reabertura del santuari, l’any 1844, als nostre dies”, in *Montserrat, Bulletí del Santuari*, n°40, 1994, pp. 24-43, (43) 1995, pp. 47-63.

Galobart i Soler, J. “El Rosari Monumental del camí de la Santa Cova de Montserrat”, in *Bulletí del Santuari*, n°47, 1997, pp. 38-53; n°49, pp. 29-43; n°50, 1998, pp. 27-35.

Garcia-Espuche, A. *El Quadrat d’Or. Centre de la Barcelona modernista*. Barcellona: OCSA-Lunwerg, 1990.

Garcia Llansó, A. *El arte español y la primera exposición de industrias artísticas*. Barcellona: [s.n.], 1892.

Garcia Martin, M. *Comillas modernista*. Barcellona: Gas Natural, 1993.

Garcia Martín, M. *L'Hospital de Sant Pau*. Barcellona: Catalana de Gas, 1990.

Garrut, J. M<sup>a</sup>. *L'Exposició Universal de Barcelona de 1888*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Delegació de Cultura, 1976.

*Gaudí. Case, giardini e parchi*, a cura di Maria Antonietta Crippa. Milano: Jaca Book, 2001.

German, G. *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*. Londra: Lund Humphries Publisher Limited, 1972.

Gerspach, E. *La Mosaïque*. Parigi: A. Quanting, 1881-1882.

Gerspach, E. "Les mosaïques de Belloni", in *Gazette des Beaux Art*, n°25. Parigi: édition de Gazette des Beaux Arts, pp. 55-59, 1888.

Gil, E. *La Universidad Pontificia Comillas: Cien años de Historia*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1993.

Gilmore Holt, E. *The Expanding world of Art 1874-1902. Universal Expositions and State-Sponsored Fine Art Exhibition*. Londra: Yale University Press, 1988, vol. 1.

Giovanni, Fanelli e Rosalia, Fanelli. *Il tessuto moderno. Disegno moda architettura 1890-1940*. Firenze: Vallecchi, 1976.

Giusti, A. M. *L'arte delle pietre dure da Firenze all'Europa*. Firenze: Le Lettere, 2005.

Giusti, A. M. *Pietre Dure. L'arte europea del mosaico negli arredi e nelle*

*decorazioni dal 1500 al 1800*. Torino: Umberto Allemandi & C., 1992.

Giusti. A. M. *Pietre Dure: The Art of Semiprecious Stonework*. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

Gombrich, E. H. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*. Milano: Leonardo Arte, 2000.

González-Palacios, A. *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*. in *Civiltà del Settecento a Napoli. 1734-1799*. Napoli: Firenze, Centro Di; 1980, vol. II.

González-Palacios, A. *Arredi e ornamenti alla corte di Roma, 1650-1795*. Milano: Mondadori-Electa, 2004.

González-Palacios, A. *Pittura per l'eternità. Le collezioni reali spagnole di mosaici e pietre dure*. Milano: Editore Longanesi, 2003.

Gonzales-Palacios, A. *Mosaici e pietre dure-Mosaici a piccole tessere-Pietre dure a Parigi e a Napoli*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1981.

González-Palacios, A. "The Laboratorio delle Pietre Dure in Naples: 1738-1805", in *The Connoisseur*. 1977, pp. 119-129.

González-Palacios, A. *The Art of Mosaics, selections from Gilbert Collection*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1977.

González-Palacios A., *Mosaici e pietre dure. Firenze, Paesi Germanici, Madrid*. Milano:[s.n.] 1989.

Gonzalez-Palacios, A. e Röttgen S. *The Art of Mosaics, Selections from*

*the Gilbert Collection*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1982.

Grasso M., “Giorgio Vasari e la tradizione del mosaico a Roma e a Firenze nel Rinascimento”, in: *Atti dell’ VIII convegno dell’ A.I.S.C.O.M.* Firenze: Guidobaldi-Paribeni edizioni, 2001.

*Great Britain. Parliament-House of Commons. School of Design, report of a special Committee of the Council of the Government School of Design: appointed on the 3<sup>rd</sup> of November 1846, to consider and report upon the state and management of the school; with an appendix, containing the evidence of gentlemen examined before the Committee, and various communications upon the subject of enquiring.* Londra: William Clowes and Son, 1847.

Guardia, R. “Una casa museu: l’Institut Amatller”, in *Avui*, n°16, novembre 1977.

Gueilburt, L. “La cerámica como elemento fundamental de la arquitectura gaudiniana”, in *La ceramica en la obra di Gaudí.* Barcellona: Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona. Barcellona: 2002.

Grüner, L. *The Cupola in the “Cappella Chigiana”, Santa Maria Del Popolo in Rome: designed by Raffaello Sanzio d’Urbino.* Londra: Paul & Dominic Colnaghi & Co., 1850.

Güell, X. *Guia Gaudí.* Barcellona: Gustavo Gili 2002.

Guéné, H. *Odorico, Mosaïste Art Déco.* Bruxelles: Archives d’architecture moderne, 1991.

“Guía historico-descriptiva del Peregrino en Montserrat”, in *Revista Montserratina.* Barcellona: Alabart, 1909.

Haag, B. R. *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas: su obras y debujos*. Barcellona: La Gaya Ciencia, 1977.

Havard H. *Dictionnaire de l'ameublement et de la decoration depuis le XIII siècle jusqu'a nos jours*. Parigi: Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies; May & Motteroz 1890, Vol. III.

Hay, M. Riding J. *Art in Parliament. The Permanent Collection of the House of Commons*. The palace of Westminster and Jarrold Publishing, Gran Bretagna: 1996.

Hills, P. *Venetian Colour: marbre, mosaic, painting and glass, 1250-1550*. Londra: University Press, 1994.

*I Colori della Luce: Angelo Orsoni e l'arte del mosaico* (a cura di Cristiana Moldi). Venezia: Marsilio Editore, 1996.

“Inauguración de la cappilla de San José en la cripta del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia” in *El propagador de la Devoción a San José* (anno XIX), marzo 1885, p. 124, aprile 1885, p. 166.

*Il Mosaico* (a cura di C. Bertelli). Milano: Mondadori, 1989.

*Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti-Pinacoteca*. Genova: Sagep Editrice, 1983.

*Il neogotico nel XIX e XX secolo*, (a cura di Rossana Bossaglia e Valerio Terraroli). Milano: Mazzotta, 2 voll., 1989.

James, E. *The Victoria & Albert Museum: A Bibliography and Exhibition Chronology, 1852-1996*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.

Jones, C. *The Great Palace: The Story of Parliament*. Londres: British Broadcasting Corporation, 1983.



Kouteynnikova Kymeullkoba, N. *Mosaic Saint Petersburg. XVIII-XXI*. San Pietroburgo, Znaki, 2005.

Jordà i Capdevila, J. M. “Ca n’Ametller”, in *El Llac* n°354, 2001.

José i Pitarch, A. *Arte e industria en España: 1774-1907*. Barcellona: Editorial Blume, 1982.

Kent, C. “The Park Güell Bench in Context”, in *Sites*, n°19. NewYork: Lumen, 1987, pp. 66-76.

Kilburn, E. *A Walk round the Church of the London Oratory*. Londra: Editore Sands, 1966.

*La Basilica di San Pietro in Vaticano* (a cura di Antonio Pinelli). Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 2000.

Lambourne, L. *The Aesthetic Movement*. Londra: Phaidon Press Limited, 1996.

Laplana, J. C. *Montserrat: mil anys d’art i història*. Manresa: Angle-Fundació Caixa de Manresa, 1998.

Laplana, J. C. “Les arts plàstiques i la coronació. Centenari del Patronatge de la Mare de Deu de Montserrat”, in *Serra D’Or* n°259, 1981, pp. 237-245.

Lascelles, E. “The life and work of Sir William B. Richmond R.A.K.C.B.” in *The Art Annual*. Londra: The Art Journal Office, dicembre 1902, pp. 38.

Lavagne, H. “Ateliers, écoles et manufactures jusqu’au XX siècle”, in *La Mosaïque*, n°6. Francia: Société d’Encouragement aux Metiers

d'Art, 1979.

Layard, A. H. *Paper on Mosaic Decoration: read at a meeting of the Royal Institute of British Architects*, Londra, Metchim & Son, 1869.

Lehne, A. *Judenstil-Vien, Prag, Budapest. Vienna*: Pichler Verlag, 2002.

*Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda 1743-1806* (a cura di Carola Pernotti A.). Napoli: Guida, 1986.

*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, (a cura di G. Milanesi). Firenze: Sansoni, 1878-1885, Vol. II.

Museu de Terrassa, *Les Arts Aplicades Modernistes a Terrassa*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, 2000.

Liefkes, R. "Antonio Salviati and the nineteenth-century renaissance of Venetian Glass", in *The Burlington Magazine*, n° 1094 (maggio, 1994). Londra: The Burlington Magazine Publications Ltd., vol 136, pp. 283-290.

L'Occaso, S. "Sulla tecnica del mosaico nel XVIII secolo", in *Atti del VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2001.

Lois, O. *Boris Anrep: the National Gallery mosaics*. Londra: National Gallery Company, 2004

Loyer, F. *Art Nouveau en Cataluña*. Colonia: Taschen, 1997.

Lys-Baldiry, A. *Modern Mural Decoration*. Londra: Newines LTD. 1902.

Mantovano, A. *Arte e lavoro. Teoria e pratica nell'edilizia di Terra d'Otranto fra Otto e Novecento*. Galatina: Mario Congedo Editore, 2003.

*Marmi Pietre Mosaici - La tradizione rinnovata dell'artigianato artistico italiano* (a cura di AD ARTE, Primo osservatorio sull'artigianato artistico italiano). Firenze: Alinea Editrice, 2001.

Martina S. *La Basilica patriarcale di San Lorenzo fuori le Mura*. Roma: [s.n.] 1997.

Martinell, C. *Gaudí, su vida, su teoria, su obra*. Barcellona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Culturas, 1967.

Martinell C. "El Camarín de la Virgen de Montserrat y sus autores" in *La Vanguardia Española*. Barcellona: 26 aprile 1966

Marshall, John. "Westminster Cathedral" in *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 15. New York: Robert Appleton Company, 1912.

Mascherpa, G. *Severini e il mosaico* (catalogo della mostra tenutasi alla Loggetta Lombardesca dall'11 maggio al 9 giugno 1985). Ravenna: Editore Longo, 1985.

Mas i Peinado, R. *Els artistes catalans i la publicitat (1888-1929)*. Barcellona: Parsifal Edicions, 2002.

McLean, J. Prince "Albert and the Fine Arts Commission", in *The Houses of Parliament. History Art and Architecture*. Londra: Merrell Publishers, 2000.

Mendini, A. *Neomosaico: Mendini for Bisazza*. Milano: Electa, 1998.

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

*Modernisme a Catalunya* (a cura di J.M. Infiesta). Barcellona: Nou Art Thor, 1976.

Monte, A. "Mosaic", in *L'altra Lecce* (a cura di M. Mainardi). Lecce: Edizioni del Grifo, 1999.

Monte, A. Ciardo, M. "L'attività musiva nel salento dei fratelli Antonio e Ippazio Luigi Peluso da Tricase. Le stesure ecclesiastiche e civili tra il 1865 ed il 1815", in *AISCOM, Atti del X colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la Conservazione del Mosaico*. Roma: Edizioni Cripta Monent, 2005, pp. 40-46.

Monte, A. Quarta, G. "Mosaici pavimentali del XIX-XX secolo in palazzi e ville a Lecce: tecniche di posa e provenienza dei materiali", in *AISCOM, atti del VIII colloquio dell'associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2001.

Moroni, G., 'Mosaico', in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, (vol. XLVII). Venezia: Tipografia Emiliana 1846.

*Mosaico è: Reinvenzioni alla scuola di Spilimbergo*. Ravenna: Editore Longo, 2000.

Mrazek, W., *Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner* (Catalogo di mostra dell'Österreichisches Museum für Angewandte Kunst). Vienna: [s.n.] 19 dicembre 1975 - 31 gennaio 1976.

Müller, D. *Bunte Würfel der Match Ein Überblick des Mosaiks in Deutschland zur Zeit des Historismus*. Germania: Peter Lang, 1995.

Mundt, B. *Historismus Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*. Berlino: scheda " Società Salviati e Compagni, Murano" 1973/1983.

Muntadas, M. *Montserrat, su pasado, su presente y su porvenir*. Manresa: Roca, 1871.

Naranjo J. e Alcolea S. *El Museu Domèstic : un recorregut per les fotografies d'Antoni Amatller*. Barcellona: Fundació "la Caixa" , 2002.

Navas, T. *La casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936)*. Tesi di laurea presentata da Teresa Navas i Ferrer e diretta dalla dott.ssa Mireia Freixa. Barcellona: Università di Barcellona, Facultat Geografia i Historia, settembre 1986.

Navas, T. "el mosaic hidràulic: una art aplicada del segle XIX" in *Bulletí informatiu de ceràmica*, n°37. Barcellona: aprile-giugno 1988.

Naylor, G. *The Art and Craft Movement*. Londra: Studio Vista, 1971.

*Oggetti del desiderio: mosaico e design*, a cura di Silvia Pegoraro, catalogo di mostra tenutasi alla Loggetta Lombardesca, Ravenna 26 giugno-28 settembre 1997, Milano, Edizioni Electa, 1997.

Orsini, B.; Tosi, M. L.; Notturmi, L. *L'immagine ed il frammento. Il mosaico in Emilia - Romagna*. Bologna: Editrice Compositori, 2004.

Patrick, M., *Mazarin, prince des collectionneurs: les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661); histoire et analyse*. Parigi: Réunions des musées nationaux, 1999.

Patrick, R. "Cathedral Mosaics" in *Oremus*. Londra: F.R. Tim Dean, febbraio 1999.

Patrick, R. *Westminster Cathedral: From Darkness to Light*. Londra: Burns & Continuum International Publishing Group, 2003;

Pericoli Ridolfini, C. *San Paolo fuori le Mura*. Bologna: Officine grafiche Poligrafici Editoriale, 1967.

Permanyer L., *Barcelone Art Nouveau*, Parigi, 1983.

Petochi, D.; Alfieri, M.; Branchetti M. G. *I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX*. Roma: Edizioni Abete, 1981.

Phisick, J. *The Victoria and Albert Museum. The History of its Building*. Londra: Victoria and Albert Museum publishing, 1982.

Pi de Cabanes, O. *Cases Modernistes de Catalunya*. Barcellona: Edicions 62, 1992.

Pietrangeli, C. "Mosaici in <<piccolo >>" in "*Bollettino dei musei comunali di Roma*", anno XXV-XXVII. Roma: 1978-1980.

*Pietre, marmi, mosaici: la tradizione rinnovata nell'artigianato artistico italiano*, a cura di Ad Arte, primo osservatorio sull'artigianato artistico italiano. Firenze: Editore Alinea, 2001.

Petr, W. *Art Nouveau a Prague-form of the style*. Praga: Karolinum, 2007.

Port, M. H. *The Houses of Parliament*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1976.

Prette, J. E. *The Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester: University Press, 1999.

Puig i Boada, I. *El temple de la Sagrada Familia*. Barcellona: Edicions de

Nou Art Thor, 1982.

Quattrocchi, L. *La Secessione a Praga*. Trento: L'Editore, 1990.

Ràfols, J. F. *El Arte Modernista en Barcelona*. Barcellona: Llibreria Dalmau, 1943.

Ràfols, J. F. *Lo decorativo en la obra de Domènech y Montaner*. Barcellona: 1956.

Ràfols, J.F. *Diccionario biografico de artistas de Cataluña*. Barcellona: 1953, (3 voll).

Revue Metiers D'Art. *La Mosaïque*. Société d'Encouragement Aux Métiers d'Art, 1979, 95 pp.

Reynolds, S. A. *Companion to the mosaics of St Paul's Cathedral*. Norwich: Michael Russell Publishing Ltd, 1994.

Riegl, A. *Il culto moderno dei monumenti e i suoi inizi*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990.

Riegl, A. *Problems of style*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Rigalt, L. *Album Enciclopedico Pintoresco de los industriales*. Barcellona: [s.n.] 1857.

Riu de Martin, M.C. "Josep Orriols, un ceramista modernista" in *Ceramica*, n°60. Madrid: 1997, pp. 26-32.

Robotti, C. e Monte A. "Compagnini pavimentali in complessi chiesastici del Salento tra XIX e XX secolo", in *AISCOM, Atti del III colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la Conservazione del Mosaico*.

Bordighera: Istituto Internazionale di studi Liguri, 1996, pp. 723-736.

Rocchi, G. *San Pietro: arte e storia nella Basilica Vaticana*. Bergamo: Editore Bolis, 1996.

Rossi, F. *La pittura di pietra*. Firenze: 1984.

Rottgen, H. *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna*. Roma: Ugo Bozzi Editore, 2002.

Saccardo, P. *Les Mosaïques de la basilique de St Marc a Venise*. Venezia: Longania Editore, 1894.

Saliné Perich, M. "El paper de la ceràmica en els mosaics modernistes i noucentistes", in *Bulleti Informatiu de Ceràmica*, n° 75, 2002.

Saliné Perich, M. "Els Mosaics a l'arquitectura interior. Catifes de pedres i pintures de ceràmica," in *Espais interiors casa i art*. Des el segle XVIII al XXI. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007.

Saliné Perich, M. "Els Mosaics a l'arquitectura interior. Catifes de pedres i pintures de ceràmica," in *Espais interiors casa i art*. Des el segle XVIII al XXI. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007. pp.223-231.

Salviati, A. *On the gold, silver, and coloured enamels employed in the manufacture of mosaics* Londra:[s.n.] 1862.

Salviati, A. *On mosaics (generally) and the superior advantages, adaptability, and general use in the past and present age in the past and present age in architectural and other decorations of enamel mosaics*.



Londra: [s.n.] 1865.

Sammartini, T. *Pavimenti a Venezia*. Venezia: Edizioni Grafiche Vianello, 1999.

Sheppard, F.H.W. "South Kensington and the Science and Art Department", in *Survey of London*, n° 38. Londra: 1975.

Sborgi, F. *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica – 1751-1920, Quaderno n. 7*. Genova: Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, 1974.

Sborgi, F. *Pittura neoclassica e romantica in Liguria, 1770-1860*, (Catalogo della mostra). Genova: Palazzo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 15 marzo-21 aprile 1975.

Schmutzler, R. *Art Nouveau*. New York: Harry N. Abrams, New York, 1978.

Serraclara Pla, M<sup>a</sup> T., *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau: historia, arquitectura, art. Fundació privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*. Spagna: Guinovart & Oshsa: Grupo Ohl, 2001.

Sladen, T. "Embellishment and Decoration", in *St Paul's the cathedral Church of London 604-2004*. Yale Gran Bretagna: University Press, 2004.

Solima, M. F. *Pavimenti napoletani del XIX secolo*. Napoli: Edizioni scientifiche Italiane, 2002.

South Kensington Museum. *Art industries at South Kensington: n°1. work of female students. Reprinted by permission from the "Times" of 12<sup>th</sup> February of 1872*. Londra: [s. n], 1872.

South Kensington Museum, *Art industries at South Kensington: n° II. The South Kensington School of Art. Reprinted by Permission from the "Times" of the 4th October 1872*, Londra, [s. n.], 1873.

Spenser, R. *The Aesthetic Movement: Teory and Pratiche*. Gran Bretagna: Studio Vista, 1972.

*Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, a cura di Annamaria Giusti. Firenze: Giunti, 1988.

Springer, P. *Das Kölner Dom-Mosaik: ein Aus-Statungproject des Historismus Zwischen Mittelalter und Moderne*. Colonia: Verlag Kölner Dom, 1991, pp. 283-287.

Stamp, G. e Amery, C. *Victorian Buildings of London 1837-1887. An Illustrated Guide*. Londra: The Architectural Press, 1980.

*Storia dell'arte Marciana*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia 11-14 ottobre 1994) *I mosaici*, (a cura di Renato Polacco), Venezia: 1997.

Subias Pujadas, M. P. "Paviments, mosaics i rajoles", in *El Modernisme al entorn de l'arquitectura*. Barcellona: Edicions L'Isard, SL, 2002, pp. 259-278.

Subias Pujadas, M. P. *Pujol i Bausis centre productor de ceràmica arquitectonica a Esplugues de Llobregat*. Espluges: Ajuntament d'Espluges, 1989.

Subías Pujadas, M.P. "La cerámica, un'arte industrial, en la época del Modernismo" in *Cerámica española*. Madrid: Summa Artis, 1997.

Subias Pujadas M.P. “La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya” in *Patrimoni i ciutat, Esplugues i el Modernisme*. Esplugues de Llobregat: Miscel·lania del Grup d’Estudis d’Esplugues, 2000.

*The Albert Chapel & The Frogmore Mausoleum*, (a cura di Jean Cram e Alan Coldwels). Gran Bretagna: Jarrold Publishing, 1999.

“The Decoration of the Choir of St Paul’s Cathedral” in *The Art Journal*. Londra: Hodgson & Graves, print publishers, 1891.

“The decoration of the Choir of St Paul’s Cathedral”, in *The Art Journal*. Londra: aprile 1900, pp. 98-106.

*The Great Exhibition London 1851*, Gran Bretagna, [Ristampa dal catalogo originale pubblicato in occasione della Grande Esposizione del 1851]. Gran Bretagna: David & Charles Publishers, 1970.

*The House of Parliament: History, Art, Architecture* (a cura di Christine Riding). Londra: Merrell Publishers, 2000.

Tosi, M. “Il mosaico tra XX e XXI secolo” in *L’immagine e il frammento. Il mosaico in Emilia Romagna*. Bologna: Editore Compositori, 2004, pp. 115-125.

Tosi, M. *Il mosaico contemporaneo*. Milano: Mondadori, 2004.

Townsend Harrison C., *Mosaic and Fresco, papers by Harrison Townsen, James C. Powell, G. Salviati and N.H.J. Westlake*. Londra: Royal Institute of British Architects (R.I.B.A), 1894.

Unrau, J. *Ruskin and St Marks*. Londra: Thames and Hudson, 1984.

Varela Braga, A. *All Saints Church Rome*. Roma: Gemmagraf, 2006.

Vergo, P. *Art in Vienna 1898-1918. Klimt Kokoschka Schiele and their contemporaries*. Londra: Phaidon, 1995. pp. 146-147.

Verrié, F. P. *Los monumentos cardinales de España*, vol. IX (“Monserrat”). Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1952.

Villamíl M. P. *Artes y industrias del Buen Retiro*,. Madrid: Sucesores de Rivaderreyra, 1904.

Vinca-Masini, L. *Antoni Gaudí*. Firenze: Saseda Sansoni, 1969.

Vinca-Masini, L. *Il Liberty Art Nouveau*. Firenze: Vallecchi, 1991.

Vitochová, M. Kejř J. Šetečka J., *Praga e il Liberty*, Praga, Editore V Ráji, 1993.

Waterman, E. A. *A History of Mosaics*. Boston: Porter Sargent, 1935.

Weston, R. *Materiales, forma y arquitectura*. Barcelona: Blume, 2003.

Wyatt Digby, M. “On the Art of Mosaic Ancient and Modern” in *Journal of the Society of Arts*. Londra: Society for the Encouragement of Arts, Manufacture and Commerce, 1852, pp. 17-36.

Wyatt D. M. *Specimens of Geometrical Mosaic Manufactured by Maw & Co, from Patterns Designed & Arranged by M. Architect*. Londra: [s.n.]1862

*West european mosaic of the 13th -19th centuries in the collection of the Hermitage*. Leningrado: Sovietsky Khudozhnik, 1968.

Wittlich, P. *Prague fin de siecle*. Parigi: Flammarion, 1992.

Wren, C. *Parentalia; or, Memoirs of the family of the Wrens; viz., of Mathew, bishop of Ely, Christopher, dean of Windsor, &c. but chiefly of Sir Christopher Wren ... in which is contained, besides his works, a great number of original papers and records on religion, politicks, anatomy,*

*mathematicks, architecture, antiquities; and most branches of polite literature. Compiled by his son Christopher. now published by his grandson, Stephen Wren, with the care of Joseph Ames. Londra: T. Osborn, 1750.*

*Zanetti, V. Della pittura veneziana: trattato coll'aggiunta della descrizione de' mosaici della chiesa di San Marco e delle pitture posteriori al tempo del Zanetti Col'indice in fine dei quadri trasportati da' Francesi fuori di Venezia nel 1797. Venezia: G. A. Curti, 1799.*



# **LA REINTRODUCCIÓN DEL ARTE MUSIVO EN ÉPOCA MODERNA EN EUROPA. LA TRADICIÓN DEL MOSAICO EN ITALIA, EN ESPAÑA, Y EN INGLATERRA.**

## **PROLOGO: LA TRADICIÓN DEL MOSAICO EN EUROPA.**

El presente estudio tiene por objetivo investigar los orígenes de la moderna difusión del mosaico en Europa en un periodo que comprende de finales del siglo XVI hasta principios del siglo XX. En esta época se asiste a una gran revaloración de las artes decorativas y a la recuperación de antiguas técnicas artísticas como la del mosaico, especialmente en movimientos artísticos como el Art Nouveau o Modernismo, Jugendstil, Liberty etc. Se podría hablar de un verdadero renacimiento de la técnica del mosaico en la era moderna. El interés de este trabajo es precisar las circunstancias históricas y los distintos factores políticos y sociales que lo motivaron.

El renacimiento del arte del mosaico se produjo en circunstancias diversas, determinadas por las diferentes tradiciones artísticas y musivas de cada país. En muchos lugares de Europa, después de haber sido ampliamente desarrollado durante la Antigüedad y parte de la Edad Media, el arte musivo entró en decadencia por diferentes razones y, en algunos casos, fue sustituido por producciones más “industrializadas” y de coste más económico. No es casualidad que el origen del renacimiento en este sector tenga sus raíces en Italia, ya que allí tal tradición no había sido nunca interrumpida. Aún así, su desarrollo fue mucho más modesto respecto al de la edad Antigua y del Medioevo. Sólo la ciudad de Venecia se destacaba como centro activo en la producción de mosaicos. A partir del Renacimiento, mientras que en otros lugares de Italia el arte musivo iba en descenso y en el resto de Europa caía totalmente en desuso, en Venecia ésta era una tradición todavía en pleno auge. Hasta inicios del siglo XVII, la escuela musiva veneciana continuó el desarrollo y la producción de mosaicos de alta calidad, para luego empezar a decaer a causa, sobretodo, de la peste de 1630, epidemia que determinó la carencia de mosaiquistas y de la enseñanza de esta técnica. Sin embargo, antes de que empezara el

declive de la tradición veneciana, fue precisamente un maestro veneciano el que, a través de su obra y de su enseñanza en Roma al final del siglo XVI, contribuyó a establecer un nuevo taller de mosaico para el Vaticano, dando así inicio a la nueva tradición.

La decisión de focalizar mi estudio especialmente en Italia, España, Inglaterra y Alemania está relacionada con algunas investigaciones desarrolladas en mi tesis de final de carrera, cuyo tema concierne al renacimiento del arte musivo en España y especialmente en Cataluña, sobretodo en época proto-modernista y modernista. En tal ocasión, mi atención se centró en el desarrollo de este sector dentro del específico clima histórico-artístico de Cataluña, obligándome a dejar a un lado la comprensión de este fenómeno en el contexto más amplio de la escena europea. Es precisamente en este tema en el que intento profundizar en mi tesis de Doctorado, dado que hasta ahora no ha sido efectuado un estudio completo y exhaustivo sobre el fenómeno del renacimiento del arte musivo en los diferentes centros europeos. Con la excepción de Italia, después de la época medieval, el arte musivo no goza de una tradición continuada y en muchos casos tampoco de una tradición local, como fue el caso de España e Inglaterra.

El mosaico es una forma de representación artística poco conocida por el público en relación a otros medios artísticos. El conocimiento de este sector, además de estar circunscrito a un público específico como es el académico, está casi siempre centrado en la producción antigua o medieval, olvidando su evolución en épocas posteriores. Tales premisas resultan interesantes para un análisis sobre un periodo histórico desconocido, relativo a la recuperación y desarrollo en la edad moderna y contemporánea, con el objetivo de promover un mayor interés en un público más amplio y de sugerir, también a nivel académico, otras profundizaciones en una dimensión más amplia.

Los criterios que han conducido mi investigación me han llevado a preferir centrarme en temas poco estudiados o mencionados solo superficialmente con respecto a otros centros de arte musivo que gozan de mejor fortuna crítica. Me ha parecido útil, por el contrario, profundizar en argumentos, testimonios y fuentes documentales poco estudiadas y, en algunos casos, completamente desconocidas. Creo que tales testimonios constituyen fuentes de análisis y nuevas aportaciones en el sector de la investigación académica. Asimismo, he reflexionado sobre el posible valor didáctico de esta investigación, buscando los mejores criterios para desarrollarla. Por ello he intentado describir de modo más amplio y exhaustivo el fenómeno que ha determinado el renacimiento del arte musivo después del Medioevo. Aún así, no ha sido fácil establecer una secuencia cronológica correcta de los



acontecimientos ligados a este, que en algunos casos se caracteriza por entrelazamientos y retrocesos espacio-temporales.

Para analizar el fenómeno en toda su complejidad y variedad he intentado encontrar, examinar y describir algunos de los más significativos testimonios musivos de cada época y de cada país, tanto de edificios religiosos como civiles. La mayoría de los recubrimientos musivos que se citan en el texto han sido examinados directamente. Por lo que concierne a la documentación consultada para este estudio, ha sido diferente en cada caso, dependiendo del país. Las fuentes sobre el renacimiento del mosaico en área italiana son de tipo bibliográfico, consultadas en varias bibliotecas y centros de documentación de diferentes lugares de Italia. En la ciudad de Ravenna, ha sido de gran ayuda la documentación encontrada en el Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico (CIDM), gracias también a la disposición de la conservadora de esta institución, Linda Kniffitz. En Venecia lo ha sido la documentación de la Biblioteca Nazionale Marciana y de la Biblioteca del Museo Correr. En Florencia, la hallada en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la biblioteca del Departamento de Historia del Arte de la Università degli Studi di Firenze y, sobretodo, la de la biblioteca del Opificio delle Pietre Dure, gracias también a la disposición de la doctora Anna Mieli y de todo el personal del Opificio. En Roma investigué en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma. Una contribución determinante a mi investigación sobre la escuela musiva vaticana y sobre la decoración musiva de la basílica de San Pietro la debo al Studio del Mosaico Vaticano, a causa de la amable disposición del Prof. Paolo di Bono y del Dr. Pietro Zander. Por lo que concierne a las fuentes sobre los mosaiquistas venecianos activos en las últimas décadas del siglo XIX y el principio del siglo XX, ha sido determinante la publicación del Comitato Mosaicisti Veneziani: La rinascita del mosaico a Venezia, de 1931, que se conserva en la biblioteca de Historia del Arte Bruno Molajoli en Nápoles.

La documentación disponible sobre el origen del mosaico moderno en Cataluña, ha sido tanto de tipo bibliográfico como de archivo. Sobre la documentación bibliográfica, han sido particularmente útiles las bibliotecas de la ciudad de Barcelona, en algunas de las cuales he encontrado también libros y documentos poco comunes: la Biblioteca del Arxiu Històric de Barcelona, la Biblioteca General de Historia del arte del Museu Nacional D'Art de Catalunya, la Biblioteca Càtedra Gaudí y por último, las bibliotecas de la propia Universidad de Barcelona.

En el Arxiu Històric de Barcelona he encontrado la documentación original e inédita de la Exposición Universal de 1888. Otras fuentes han sido recuperadas en la iglesia de San Paciano (gracias a la disposición del archivero Octavio Brugada). En el archivo del Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau he recuperado documentos originales que testifican la presencia de Mario Maragliano como único responsable de la ejecución de los mosaicos que decoran dicho hospital, además de documentos sobre la aportación del cartonista Francesco Labarta, que permite dar un paso adelante en la difícil tarea de atribución que a menudo confunde los mosaicos de Lluís Bru con los de

Maragliano. A la disponibilidad y a la paciencia de las archiveras del hospital, que agradezco, debo la recuperación de importantes informaciones sobre estos mosaicos, además de otras fuentes sobre la estructura histórico-arquitectónica del complejo monumental.

Tanto sobre los artistas como sobre los modelos previos al periodo modernista las fuentes disponibles son pocas, como en el caso de Mario Maragliano, señalado por la mayoría de los críticos como el introductor del mosaico moderno en Cataluña. He recurrido también a fuentes orales como la entrevista efectuada al señor Mario Hernandez Maragliano, bisnieto del mosaquista, al cual agradezco enormemente su colaboración.

La documentación sobre el origen del mosaico moderno en Inglaterra es de tipo tanto bibliográfico como archivístico. En lo que concierne a las fuentes bibliográficas ha sido determinante la enorme cantidad de publicaciones peculiares encontradas en la National Art Library situada en el museo Victoria and Albert de Londres, en el cual, además de una documentación específica sobre el renacimiento del arte musivo en Inglaterra, he encontrado varias fuentes sobre el revival de este sector en otras localidades europeas.

Otras informaciones más concretas sobre la decoración musiva de edificios públicos y religiosos en Inglaterra han sido localizadas en la Guildhall Library de Londres y en la British Library. Una contribución importante sobre el desarrollo de tal acontecimiento en este país es la encontrada en la biblioteca de la catedral de St. Paul's (St. Paul's Library Cathedral). Aprovecho esta ocasión para dar mi agradecimiento al personal de la Catedral y especialmente al bibliotecario Joseph Wisdom, al cual debo la recuperación de importantes documentos sobre la historia de los mosaicos de la Catedral. Por el acceso a importantes edificios públicos donde ha sido posible efectuar el análisis directo de la decoración musiva, agradezco la disposición del personal de iglesias, museos y otras instituciones. Aprovecho también para agradecer al bibliotecario del Reform Club de Londres, Simon Blundell y al señor Cecil Brown, quien me ha acompañado en la visita de los mosaicos del Palacio de Westminster en Londres.

Entre las otras personas que han contribuido a mi estudio doy las gracias a la profesora Dora Liscia, docente de Historia de la Orfebrería y de las Artes Aplicadas del Departamento de Historia del Arte de la Università di Firenze y al profesor Jeremy Aynsley, director del Departamento de Historia del Diseño del Royal College of Art, los cuales han seguido mi investigación con mucho interés. Un último agradecimiento va dirigido al Dr. Michael Brunner, a la profesora Ghita Peluso y al profesor Antonio Palagiano por su disposición.

## CAPÍTULO 1.

### EL STUDIO DEL MOSAICO VATICANO: LA RECUPERACIÓN DEL ARTE MUSIVO EN ROMA.

Los orígenes del interés hacia el arte musivo fueron consecuencia, ante todo, de las nuevas actitudes del Renacimiento hacia el pasado clásico y de la pervivencia de la memoria. El mosaico, por su misma solidez, se consideraba como la “verdadera pintura para la eternidad”. Dentro de este talante estético e ideológico se desarrolló, especialmente en las ciudades de Roma y Florencia, un gran interés por las piedras preciosas. De esta manera surgió en Florencia, hacia mediados del siglo XVI, el taller Opificio delle Pietre Dure, especializado en la tipología del mosaico más similar al Opus Sectile. El otro centro musivo importante fue el Studio del Mosaico Vaticano, cuyos orígenes se sitúan al final de los años setenta del siglo XVI, especializado en la tipología del Opus Tessellatum, cuyo objetivo era decorar el interior de la basílica de San Pietro con mosaicos que recuperaban el espíritu de la más primitiva decoración cristiana.

Italia, pues, inició la nueva escuela de arte musivo que fue pronto un modelo para otros países europeos. En Roma, y en el contexto histórico de la Contrarreforma de fines de siglo XVI, en la Reverenda Fabbrica di San Pietro se creó un taller-escuela con la exigencia específica de decorar la basílica de San Pietro del Vaticano, el Studio del Mosaico Vaticano. El Concilio de Trento, en su última sesión en 1563, decretaba que las imágenes, como complemento de la enseñanza religiosa, podían ser muy útiles en la batalla contra el protestantismo. En directa oposición a la visión iconoclasta, el Concilio de Trento insistía en la eficacia de evocar y venerar imágenes sagradas que pudieran confirmar el modelo de vida cristiana. En conformidad con este decreto, la nueva basílica de San Pietro quería volver a la resplandeciente imagen de legitimidad, autoridad, misterio, poder y grandiosidad de la auténtica Iglesia de los primeros cristianos.

Asimismo, los descubrimientos arqueológicos que se hicieron en este período sobre la primera época cristiana fueron considerados una revelación del auténtico espíritu cristiano y una condición estética única para alcanzar la más pura y directa expresión religiosa. De esta manera, y siguiendo los modelos ornamentales de las primeras construcciones cristianas, los mosaicos fueron elegidos como medio principal para decorar la nueva basílica.

Desde las primeras décadas del siglo XIV el arte musivo en Roma se encontraba en un declive evidente y su función didáctica había sido sustituida por la de un nuevo medio artístico, el fresco. Sólo en Venecia, como ya hemos señalado, el arte musivo se mantenía con alguna intensidad y creatividad en el siglo XVI. En Roma, en cambio, la deficiencia de este sector se hizo tan evidente que, en 1516, Raffaello Sanzio pidió al veneciano Luigi da Pace que ejecutase los mosaicos de la capilla de Santa Maria del Popolo. De la misma manera, en mayo de 1578, el Papa Gregorio XIII pidió a la República Veneciana que le enviara cuatro mosaiquistas de los más cualificados para trabajar en Roma en la decoración de la basílica de San Pietro y Venecia envió sólo a uno que estaba en activo en San Marco, el mosaiquista Marcello Provenzale. En Roma, éste último estuvo bajo la dirección del artista romano Girolamo Muziano que tenía, sin embargo, algunos conocimientos de la técnica del mosaico que había obtenido en el Véneto. Muziano mejoró ostensiblemente el conocimiento de esta técnica en contacto con el mosaiquista veneciano y, en poco tiempo, se convirtió en un técnico experto y en un maestro del nuevo procedimiento ornamental.

Por su parte, Sisto V (1585-1590) continuó favoreciendo el desarrollo del mosaico y protegió a los otros mosaiquistas que empezaron a decorar la Basílica de San Pietro. Clemente VIII (1592-1605) y todos los papas sucesivos no abandonaron el proyecto de recubrir con mosaicos el más importante templo del cristianismo. Además, el programa de decoración de la Basílica fue completado con la decisión de realizar copias en mosaicos de todas las obras de pintura existentes dentro de la Basílica con la finalidad de preservarlas de la humedad y del tiempo. Fue en la basílica de San Pietro donde empezó este vasto proyecto y, por esta razón, ésta se convirtió en motor de la difusión de una técnica artística que, de otra manera, se hubiera perdido irremediabilmente.

A lo largo de todo el siglo XVII y hasta mediados del siglo siguiente, todos los mosaiquistas dependientes del Studio del Mosaico Vaticano se dedicaron especialmente a la decoración de la Basílica. En aquella época, los talleres vaticanos se habían convertido en una institución estable y habían desarrollado además una producción de esmaltes propia. También habían descubierto una nueva técnica musiva a partir de la aplicación de esmaltes conocida como *smalti filati*. Esta nueva producción fue un factor importante en el crecimiento del prestigio del Studio del Mosaico Vaticano, marcando al mismo tiempo su independencia y claras diferencias hacia los esmaltes venecianos. La nueva técnica de *smalti filati* en Roma fue desarrollada a partir del

descubrimiento del químico y hornero Alessio Mattioli y consistía en la realización de multiplicidad de gradaciones de colores a través de una técnica diferente de componer las pastas vítreas para la realización de teselas de mosaicos vidriados. Los nuevos esmaltes permitían lograr composiciones cuyas gradaciones de colores conseguían asimilar la técnica musiva a la pintura en la realización de mosaicos en miniatura. El mosaico filato, la elegancia del material y la amplia gama de colores de la que disponían, generó un recurso de gran calidad, una técnica que fue especialmente aplicada a la superficie de objetos de pequeña dimensión, como pequeñas cajas, tabaqueras, objetos de adorno, joyería y también a objetos incrustados tanto en madera como en piedras duras. Durante el curso del siglo XVIII, los mosaiquistas del taller vaticano desarrollaron una actividad paralela a la desarrollada en el Studio del Mosaico Vaticano, sobretodo alrededor de la producción del mosaico en miniatura, ejecutada para un público privado y laico. Fue así como, en 1795, el Studio del Mosaico Vaticano decidió realizar también temas profanos.

La difusión de la producción de los mosaiquistas romanos se realizó tanto a través del Studio del Mosaico Vaticano como a través de sus actividades privadas llevadas a cabo en talleres propios. Estos objetos, desde el inicio de su producción, adquirieron tal prestigio que fueron a menudo objeto de donaciones o regalos que los pontífices ofrecían a personajes ilustres, contribuyendo a su fama y notoriedad en las cortes extranjeras.

La admiración que suscitó el Studio del Mosaico Vaticano determinó el interés y el deseo de creación de una manufactura local especializada por parte de monarcas, artistas e intelectuales de otros países. Asimismo, los descubrimientos arqueológicos, especialmente el de los magníficos mosaicos de Pompeya y Herculano durante el siglo XVIII, contribuyeron a incrementar el interés europeo por esta técnica.

## CAPÍTULO 2.

### EXPANSIÓN DE LA TÉCNICA MUSIVA EN OTRAS CIUDADES ITALIANAS Y EN EL RESTO DE EUROPA EN LA ÉPOCA DE LAS GRANDES MANUFACTURAS.

A lo largo del siglo XVIII, en diferentes países europeos se incrementó el número de manufacturas según un proceso que anticipaba la revolución industrial y que determinó el fomento de diferentes sectores artísticos de artes aplicadas y decorativas. Este fenómeno está relacionado especialmente con el desarrollo económico de cada país.

Por lo que concierne a la recuperación de la técnica musiva, no fue sólo un proyecto iniciado en Roma. En la ciudad toscana de Florencia se difundía otro tipo de producción de mosaicos en piedras duras, patrocinada por la familia Medici, aún si éstos se acercaban más a la antigua tipología musiva del Opus Sectile y a la taracea. La manufactura gran ducal de los mosaicos en piedras duras de Florencia, cuyos talleres adquirieron sucesivamente el nombre de Opificio delle Pietre Dure, fueron también objeto de múltiples donaciones a las cortes europeas por parte de los Grandes duques de Medici, difundiéndose al mismo tiempo que la producción de mosaicos romanos.

El éxito de los productos de las escuelas florentina y vaticana despertó en las cortes y en las élites intelectuales europeas el deseo de crear una producción local que se inspirase en tales escuelas. A la vez que se incrementaba el interés hacia la historia y la técnica artística del mosaico se difundían también publicaciones sobre su historia, como las escritas por los eruditos Giovanni Giustino Ciampini (1690) y de Giuseppe Alessandro Furietti (1752). Fue, por tanto, durante la segunda mitad del siglo XVIII cuando se sentaron las bases para la creación de otros talleres de arte musivo siguiendo los modelos vaticano y florentino y la tradición musiva florentina del Opificio delle Pietre Dure constituyó el modelo de diversos talleres en otras ciudades de Italia como en el resto de Europa.

En Nápoles el rey Carlos III, personaje muy interesado en las artes suntuarias, creó, entre 1743 y 1759, un taller de arte musivo con

artistas provenientes de los talleres florentinos. Cuando se trasladó a Madrid, después de heredar el trono español en 1759, llevó consigo la mayoría del personal del taller de mosaico napolitano, creando en el mismo año un taller musivo en la Escuela del Buen Retiro, primero formado por maestros florentinos que, poco a poco, formaron artistas locales. Al principio, a ese taller asistían artistas italianos de origen florentino para luego mezclarse con otros españoles. El Buen Retiro representa, por lo tanto, el primer testimonio de la re-introducción de este sector en España. Este taller estuvo activo hasta su clausura en 1708, durante la guerra napoleónica.

Por otro lado, Rodolfo II de Asburgo se interesó también por las obras musivas florentinas y, en la última década del siglo XVI, creó una manufactura en Praga especializada en glíptica y realizaciones de mosaicos en piedras duras, llamando a su corte a artistas lombardos como Ottavio Miseroni, el lapidario florentino Cosimo Castrucci y más tarde a su hijo Giovanni Castrucci. Otras ciudades alemanas, como Augusta, Kassel y Munich, también fundaron centros de producción de mosaicos en piedra dura de la misma tipología.

En Francia se dio un fuerte interés hacia el arte del mosaico, inspirado tanto por la tradición vaticana como por la florentina. Francia era además, uno de los pocos centros europeos con una tradición en la incisión y el entable de las gemas. Más tarde, el influjo del Renacimiento italiano incrementó también la demanda de mosaicos en piedra dura y el gusto por este tipo de producción, determinando la transferencia a Francia de artistas italianos especializados. Caterina de Medici y el Cardinal Mazarino eran apasionados coleccionistas de obras forjadas en piedra dura. Pero fueron el Ministro Colbert y sus relaciones con Florencia los que contribuyeron al nacimiento de un taller especializado en mosaicos de piedra dura, siguiendo el modelo florentino, en la propia la manufactura real de los Gobelins. Colbert situó en Francia diferentes sectores de las artes suntuarias manufactureras más apreciadas entonces, y fueron llamados artesanos de Italia septentrional, tanto para el sector textil como para la realización de mosaicos de estilo florentino. El taller fue instituido a partir de 1667 y estuvo en activo durante unos treinta años; constituyó uno de los símbolos de la potencia y la riqueza del rey Luis XIV hasta que empezó su declive hacia finales del siglo XVII.

Por lo que concierne al interés hacia los mosaicos más tradicionales del estilo del taller del Vaticano, Francia empezó a interesarse por los mosaicos también a causa de importantes publicaciones sobre la historia y la evolución de ese sector artístico, como la publicación de Ciampini, efectuada en latín en 1699, y el tratado publicado por Furietti en 1752, traducido al francés. En París se publicó en 1768 un tratado sobre el procedimiento de los smalti filati. En este ambiente se hicieron algunas propuestas para la creación de un taller de arte musivo que no logró ningún éxito hasta los últimos años del siglo XVIII. En 1798, durante la ocupación napoleónica de Roma, los comisarios franceses que dirigían el importante taller vaticano propusieron establecer en París un taller siguiendo este modelo, dejando como encargado de gestionarlo al mosaquista vaticano Francesco Belloni. El taller parisino creó diferentes obras musivas que pudieran satisfacer las múltiples expectativas y el gusto de los franceses, produciendo mosaicos tanto de la tipología correspondiente al mosaico de tipo romano como con productos en piedras duras de la tipología florentina más similar a la taracea lapídea. El taller de Belloni tuvo bastante éxito y estuvo activo hasta los años treinta del siglo XIX aproximadamente.

También en Rusia, bajo la iniciativa del Zar Nicolás I, se desarrolló un centro de arte musivo siguiendo asimismo los modelos del Vaticano. Rusia también había tenido una importante tradición musiva que había entrado en declive ya durante la época medieval. Pero los orígenes del revival del arte musivo en Rusia en edad moderna se sitúan en una época anterior a la iniciativa del Zar Nicolás I y están ligados al nombre del importante intelectual, artista y científico ruso, Michail Vasilevic Lomonosov (1711-1765), que estuvo muy interesado por algunas reproducciones de pinturas famosas italianas en mosaico. El taller de Lomonosov tuvo bastante fama, ya que el científico realizó importantes experimentos sobre la creación de mezclas de esmaltes, gradaciones de tintas, etc., consiguiendo una gran gama de tonalidades diferentes. En su fábrica se efectuaron diferentes experimentos químicos aplicados al vidrio colorado que dieron la posibilidad de realizar una técnica autóctona de teselas musivas en esmalte. Lomonosov tenía como objetivo desarrollar el sector artístico del vidrio colorado y organizó una escuela para desarrollar estas técnicas. En quince años de actividad, el taller tuvo importantes encargos, pero la muerte de Lomonosov interrumpió la actividad del taller a causa de falta de fondos económicos.



El segundo intento en Rusia para el desarrollo del arte musivo fue el taller patrocinado por Nicolás I, institucionalizado a fines de la primera mitad del siglo XIX. Los orígenes del taller se remontan a los contactos que se desarrollaron entre la corte rusa y el mosaquista romano del “Studio Vaticano” Michelangelo Barberi, uno de los mosaicistas más apreciados tanto en Italia como el extranjero. Pertenece a una familia de artistas y poseía, además, un taller privado en Roma. Barberi pasó parte de su vida alternando su residencia entre Roma y la corte de Moscú, y el Zar Nicolás I le ofreció la dirección, en 1846, de un taller de mosaico de artistas rusos en Roma. En 1851, el taller ruso de Roma fue trasladado a San Petersburgo y el papa Pío IX autorizó algunos mosaicistas del Vaticano a instalarse en este nuevo taller. Este último fue dirigido por los hermanos Giustiniano y Leopoldo Bonafede, oriundos asimismo de Roma, y en él se formaron muchos artistas rusos. Contribuyó también a la autonomía del taller ruso el mosaquista romano Vincenzo Raffaelli, quien instaló en San Petersburgo un importante horno de esmaltes. El nuevo taller del San Petersburgo realizó grandes cantidades de mosaicos, especialmente para la decoración de la Catedral de San Isaac, los cuales, a su vez, constituyeron un ejemplo para la decoración musiva de otras importantes iglesias de San Petersburgo. Durante la segunda mitad del siglo XIX, el taller ruso se convirtió en modelo no solamente en Rusia sino también en el extranjero.

Como podemos apreciar, los nuevos talleres musivos en las diferentes cortes extranjeras condicionaron una fuerte emigración de mosaicistas italianos, desde los talleres de Roma y Florencia, determinando a nivel internacional un consecuente incremento de tal actividad y de sus diferentes categorías.

### CAPÍTULO 3.

#### ARTE E INDUSTRIA EN EL SIGLO XIX.

En Gran Bretaña, desde el final del siglo XVII, se originó la revolución industrial, que influyó también en el sector de las artes aplicadas. Diversas instituciones, como la Royal Charter of Incorporation of Society for the Encouragement of Art, Manufactures and Commerce, conocida después con el nombre de Society of Art,

fundada en 1753, tenían como objetivo fomentar el desarrollo de diferentes actividades para la economía y el crecimiento del país.

Los primeros ejemplos musivos en Inglaterra hay que entenderlos en este contexto histórico-cultural. Los representantes del gobierno, personalidades artísticas e intelectuales promovieron la revaloración de algunas artes aplicadas para dignificar los productos manufacturados por la revolución industrial. Fue el caso del Príncipe Consorte Alberto, que en su posición de presidente honorario de tal asociación, junto a Henry Cole, tuvo un rol muy importante en este contexto. En Inglaterra, así como en diferentes lugares de Europa, a partir del final del siglo XVIII nacieron muchas organizaciones con el objetivo de desarrollar las artes decorativas y artesanales. Las exposiciones periódicas fueron un importante medio de difusión y de promoción de las artes industriales, constituyendo un testimonio determinante de la continuidad y de la difusión de la producción musiva.

Además, las grandes exposiciones internacionales organizadas en las ciudades europeas de la segunda mitad del siglo XIX representan un fenómeno socio-económico y cultural de gran magnitud que ha influenciado no solamente las teorías artísticas y sus aplicaciones, sino también el gusto y el estilo de toda una época. Representan también una poliédrica forma de comunicación de masas de tan amplio abasto que se puede comparar al actual fenómeno Internet.

Centrándonos en el caso español, ha sido posible documentar el proceso de introducción del arte musivo a través de la documentación de las exposiciones industriales y artísticas, empezando por la más importante, la Exposición Universal que tuvo lugar en Barcelona en 1888. Estos materiales nos ofrecen nombres de artistas especializados, en su mayoría españoles que no recogen la tradición musiva del taller del Buen Retiro.

## CAPÍTULOS 4 Y 5.

### INFLUENCIAS ENTRE ITALIA E INGLATERRA: EL DESARROLLO DEL MOSAICO EN EL SIGLO XIX Y LA TOMA DE CONCIENCIA SOBRE EL PATRIMONIO MUSIVO INTERNACIONAL.

Durante el siglo XIX, el fenómeno de florecimiento del arte musivo estuvo determinado asimismo por el gusto por los historicismos o los eclecticismos que fueron tan populares en la arquitectura y las artes

decorativas. Lo más significativo fue la revalorización del gótico y el resurgir del estilo bizantino que, desde el punto de vista artístico, mostraban un deseo de retorno a los principios decorativos en auge en el Medioevo. En ambos casos, esta nueva moda decorativa era consecuencia de los diversos nacionalismos políticos que incitaban a explorar los orígenes de los estilos y de las culturas locales. En lo que concierne a la ornamentación, el Neogótico mostraba una fuerte atracción hacia la policromía estructural, vista como exaltación de la espiritualidad y la expresividad, valores típicos de la época medieval. A finales de siglo, la recuperación del mosaico tuvo un papel determinante a través del Art Nouveau. Este movimiento artístico, atraído tanto por el valor del elemento ornamental como por la recuperación de las tradiciones artesanales y la calidad del trabajo humano, contribuyó también a incrementar la recuperación romántica de la identidad nacional y de tradiciones olvidadas, como la del mosaico.

En Inglaterra, además de los principios que hemos señalado más arriba, tuvo una extraordinaria incidencia el movimiento anglicano del Oxford Movement, que empezó a difundirse aproximadamente a partir de 1833. Tal movimiento perseguía enfatizar los aspectos más tradicionales de la religión católica, de la cual la Iglesia de Inglaterra se consideraba legítima heredera. Sus defensores querían exaltar los vínculos con el pasado ante-reformista y gótico, así como con el sentimiento auténtico de la primitiva Iglesia cristiana, expresado a través de figuraciones artísticas de estilo bizantino o gótico en las cuales, por medio del decorativismo y de la policromía, se aludía a la esencia divina. En este contexto se interpone el pensamiento del crítico, artista e intelectual John Ruskin a partir de la publicación de *The Stones of Venice* (1853) y *The Seven Lamps of Architecture* (1849) que tuvieron una extraordinaria difusión en Inglaterra y en el extranjero. El interés de Ruskin por el estilo gótico y también por el bizantino fue debido, sobre todo, a la exaltación que hace en sus textos de antiguos monumentos artísticos de aquella época, como la basílica de San Marco en Venecia y de sus mosaicos bizantinos. Los textos de Ruskin proclamaban la interrelación de todas las artes bajo la arquitectura, entre ellas el mosaico –un recurso para aplicar los medios plásticos de la pintura- como manera de introducir la policromía en la arquitectura.

Como vemos, la recuperación del arte musivo en Inglaterra en época moderna es más tardía que en otros países europeos y no está relacionada con la tradición y la fama internacional de los talleres vaticanos y florentinos. Inglaterra no gozaba tampoco de una tradición musiva autóctona y los pocos ejemplos de decoración en mosaico fueron debidos a mosaiquistas de origen italiano.

Las primeras aplicaciones de mosaicos en Gran Bretaña deberían situarse entre los años veinte y treinta del siglo XIX y son simples experimentaciones locales para revestir pavimentos que, si bien se inspiraban en el mosaico más tradicional, incluían sin embargo nuevos materiales y procesos industrializados. Un importante paso adelante lo representan los grandes proyectos decorativos destinados a instituciones histórico-culturales, civiles y religiosas, como el Palacio de Westminster y la Catedral de Saint Paul's. Estos importantes monumentos se convirtieron en modelos de referencia ornamental.

Es importante también destacar el significado que tuvo la Great Exhibition de 1851. Asimismo cabe mencionar el rol de Henry Cole que, además de ser uno de los promotores de este acontecimiento, tuvo una importancia considerable en la promoción y la revaloración de las artes aplicadas en general y del arte musivo en particular. Cole, como director del South Kensington Museum, actual Victoria and Albert Museum, primer museo de artes aplicadas de Europa, fundó una escuela de arte musivo, cuyas realizaciones incluían muchas decoraciones, como las del ciclo "Valhalla" realizado para el museo de South Kensington. Esta escuela tuvo una actividad limitada pero constituyó, junto a la decoración de la catedral de Saint Paul's, un ejemplo fundamental para el resurgir de esta técnica artística.

Además, la fama de los mosaicos de la antigua basílica de San Marco, el pensamiento de Ruskin y la consecuente revalorización de la policromía en la arquitectura determinaron la adhesión de los arquitectos ingleses a estos principios que expresaban a través de la decoración musiva, considerada también una forma de higiene y de aislamiento en el específico contexto del húmedo clima inglés. En este ámbito se inscriben muchos ejemplos de decoración musiva en diferentes iglesias y edificios públicos, como es el caso de la capilla del Exeter College de Oxford, de la Church of the London Oratory, la Jesuit Church of the Immaculate Conception, y de la iglesia de St. James the Less de Londres, etc.

La difusión del mosaico en Gran Bretaña fue debida también a la actividad de la empresa del veneciano Antonio Salviati, del que trataré más adelante. Asimismo, otros artistas locales estaban interesados en la producción de mosaicos, de manera que la importancia de Salviati en Inglaterra es menor de lo que pueda parecer. Demostraron interés hacia este sector artístico, destacando sobre otros, William Richmond, Frederic Watts, o el Escultor John R. Clayton, que junto a Alfred Bell, fundó una manufactura de mosaicos en esmaltes. Fueron también

responsables de partes de importantes decoraciones musivas como las de la Catedral de Saint Paul's o los mosaicos en la Central Lobby del House of Parliament, o del ciclo musivo "Valhalla" para el museo de South Kensington, solo para citar algunos ejemplos. También empresas como la Powell & Sons, la Minton, Hollis and Company o la Maw & Co fueron responsable de creaciones de esmaltes y mosaicos.

Por lo que concierne al desarrollo del arte musivo en Italia en este momento, éste debe ponerse en relación con una nueva e importante cuestión como es la salvaguardia de los grandes monumentos del pasado, tanto de su arquitectura como su aspecto ornamental. En especial, la decoración musiva de la basílica de San Marco en Venecia era un ejemplo fundamental, tal como había destacado el gran teórico británico, John Ruskin, como ya hemos señalado.

La tradición musiva veneciana había entrado en una profunda decadencia en un período en el cual las vicisitudes políticas de la antigua República veneciana determinaron el definitivo declive de la técnica. Asimismo debemos notar que tampoco era activa la producción de esmaltes, necesarios tanto para la realización del mosaico como para la intervención en la restauración de su importante patrimonio. Los antiguos maestros mosaiquistas habían desaparecido y con ellos los secretos de una técnica que, durante un cierto periodo, nadie fue capaz de recuperar. Como el arte del mosaico estaba ligado a la producción del vidrio, era necesario empezar con la recuperación de estos oficios básicos antes de plantear la restauración o la continuación de los mosaicos que decoraban la basílica de San Marco. En primer lugar, se trajeron especialistas de otros lugares de Italia, como el mosaiquista Giovanni Moro (veneciano de nacimiento, cuya formación profesional se había realizado en Milán) que, sin embargo, realizaron obras muy mediocres con materiales de mala calidad. Por lo que concierne a la restauración de los mosaicos históricos, se realizaron intervenciones muy destructivas con una total reconstrucción de las piezas.

Pronto empezaron las campañas de sensibilización hacia la protección de este patrimonio, encabezadas por el intelectual veneciano Alvise Zorzi, apoyado por John Ruskin, cuyas iniciativas para la protección de los monumentos históricos y la promoción de un tipo de restauración simplemente protectora determinaron un gran interés y numerosos debates por parte de la prensa y del público inglés. Asimismo aumentaron los viajeros extranjeros, sobre todo intelectuales y artistas con una gran sensibilidad hacia el patrimonio musivo, no únicamente de Venecia o Roma, sino también de otras ciudades como

Ravenna y Palermo. Se dieron también intensas relaciones entre aficionados, artistas o intelectuales ingleses con artistas, intelectuales, empresarios y personalidades locales de Venecia, contribuyendo así al resurgir del arte veneciano y de su prestigiosa y antigua tradición musiva. Un ejemplo lo constituyó la relación entre el abogado vicentino Antonio Salviati, el cual abandonó la abogacía para dedicarse a la casi desaparecida producción de arte musivo, y el coleccionista, arqueólogo y embajador británico Sir Austen Henry Layard, el cual durante los periodos de descanso de su actividad diplomática pasaba mucho tiempo en Venecia. Sir Layard, juntamente con otros intelectuales de Londres, contribuyó al gran reconocimiento de Salviati a nivel internacional, fundando con él la Compagnia Venezia Murano. Salviati recibió numerosos encargos tanto en Italia como en Gran Bretaña. En Venecia y Murano, Salviati había organizado nuevos sistemas de producción y exportación de mercado tanto para el mosaico como para el vidrio local.

Sin embargo, es oportuno señalar algunos ejemplos de actividad precedentes a la de Salviati en la recuperación de esta antigua técnica de esmaltes en pasta vidriada, como la del hornero de Murano, Lorenzo Radi, conocido por sus teselas de esmalte. Salviati se asoció con Radi y juntos obtuvieron un contrato para la restauración de la basílica de San Marco que les abrió las puertas a otros importantes encargos en la península italiana, así como también en el extranjero. En Inglaterra tuvo relaciones importantes con personajes británicos influyentes de la época, sin los cuales no hubiera conseguido el capital económico necesario para realizar su objetivo de difusión de productos musivos a nivel mundial.

Por lo que concierne a la tradición vaticana y romana, podemos señalar que el Studio del Mosaico Vaticano era todavía muy activo e importante, durante el siglo XIX como lo sigue siendo en la actualidad. El desarrollo del mosaico en Roma durante el curso del siglo XIX y el principio del siglo XX era un fenómeno ya definitivamente consolidado, tanto la producción del Studio del Mosaico Vaticano como la de los talleres privados. El Studio del Mosaico Vaticano, además de la producción de objetos de medias y pequeñas dimensiones, fue responsable también de una serie de prestigiosas intervenciones en restauraciones, como la de las primitivas pavimentaciones encontradas en las excavaciones arqueológicas, hasta la restauración sistemática de los ciclos musivos medievales presentes en las iglesias romanas. Fue significativa la restauración y decoración de mosaico efectuada en la basílica de San Paolo Fuori le Mura en Roma a partir de 1854, donde, además de una recuperación casi total de los antiguos mosaicos medievales, se realizaron imponentes decoraciones musivas en el

exterior del edificio. El papa Gregorio XVI comisionó para la Basílica la realización de 258 medallones, figurando en orden cronológico los retratos de todos los pontífices de la historia.

Los mosaiquistas del Studio del Mosaico Vaticano, como también los que trabajaban en talleres privados, realizaron otros proyectos decorativos en diferentes lugares de la península italiana, como la fachada de la iglesia de Santa Maria del Fiore en Florencia, la restauración de la catedral de Orvieto o de la catedral de Amalfi cerca de Nápoles, solo para citar algunos ejemplos.

En este clima de restauraciones y de desarrollo urbanístico de las ciudades, tanto en Italia como en Europa, la empresa musiva de Salviati recibió numerosos encargos de restauraciones de edificios, además de otros para decoraciones ex novo. En el taller de Salviati se formaron diferentes artistas mosaiquistas, cosa que determinó la aparición de una nueva tradición de mosaiquistas venecianos que, con el tiempo, dio lugar a nuevos talleres musivos autónomos respecto a la empresa de Salviati, afirmándose también a nivel internacional.

Se reintroduce también entonces la técnica indirecta, más rápida y, en consecuencia, más económica que el mosaico efectuado con el método directo. El método indirecto permitía realizar las piezas en los talleres, para luego ser enviados a los lugares a los cuales eran destinados. Su introducción se debe a los artesanos venecianos y friulanos que tenían una larga tradición en la realización de mosaicos para pavimento.

También en el área italiana del Salento, cerca de la ciudad de Lecce, se crearon nuevas técnicas artístico-industriales y talleres musivos, en un contexto de urbanización de tal provincia. El área salentina presenta una gran cantidad de decoraciones musivas que adornan las prestigiosas salas de los palacios de Lecce y las fincas de su provincia. En este ámbito destacaron los hermanos mosaiquistas Antonio, Ippazio y Luigi Peluso, y dos hermanos más jóvenes, Michele y Giuseppe. Los primeros están documentados a partir de los años setenta del siglo XIX, mientras que los más jóvenes despuntaron ya en los primeros años del siglo XX y convirtieron el taller artesanal en un verdadero establecimiento industrial. La fábrica funcionó hasta 1935 para luego cerrarse, a causa de la competencia con las empresas del norte de Italia, mucho más industrializadas.

## CAPÍTULO 6.

### ALEMANIA EN EL SIGLO XIX. NACIONALISMO Y MOSAICO.

Alemania es uno de los países en los que el renacimiento del arte musivo debe relacionarse con el deseo de indagar en las raíces de la historia nacional durante el Medioevo. De esta manera, se iniciaron diversos debates sobre el interés y la percepción artística de los mosaicos bizantinos del primer cristianismo y su utilización en la Edad Media como expresión de la espiritualidad cristiana. En esta recuperación tuvo un rol muy importante el descubrimiento de los monumentos artísticos de Ravenna y de la arquitectura pre-cristiana romana. El rey Ludwig I de Baviera, después de su segunda estancia en Italia se planteó llevar a su apogeo el arte y el estilo bizantino, y su arte musivo. Comisionó diferentes proyectos de decoraciones para la Iglesia de los Santos Apóstoles de Munich. De todas formas, ningún proyecto de decoración musiva fue completado bajo su directa iniciativa.

Sin embargo, otro soberano alemán, Federico Guillermo IV de Prusia, pudo culminar este objetivo. Tanto por motivos políticos como por razones histórico-artísticas, tomó como modelo el arte de la época bizantina, en la que veía un reflejo de la Prusia contemporánea, en su tentativa de reconstruir un imperio amenazado por los invasores sobre los principios de la eficacia política del Cristianismo. También Federico Guillermo IV efectuó diversos viajes a Italia que le llevaron a optar por modelos y técnicas promovidas por los emperadores bizantinos. Este monarca fue el responsable de la adquisición del conjunto musivo del ábside de la Iglesia de San Michele in Affricisco en Ravenna. Otras personalidades aristocráticas en Alemania continuaron en esta dirección, contribuyendo a la realización y a la difusión del arte musivo en este país. Otro importante acontecimiento en la revaloración del arte musivo en Alemania fue la restauración del recubrimiento del Octógono carolingio de la Capilla Palatina en la catedral de Aquisgrán, edificado por el arquitecto Eudes de Metz bajo comisión de Carlomagno.

Volviendo a Baviera, también Ludwig II de Baviera tuvo un papel importante en el resurgimiento del arte bizantino, ligado al deseo de llevar al auge las antiguas tradiciones de su país. Como su abuelo Ludwig I, tuvo una gran pasión por el arte y la arquitectura bizantina, sus ambiciones arquitectónicas estuvieron íntimamente ligadas a la identidad nacional de su país y a la voluntad de compararse con los emperadores de la época bizantina, a los que glorificaba y concebía



como receptores de un inmenso poder. Sin embargo, el único proyecto que llevó a término fue el pavimento de la imponente Sala del Trono del castillo de Neuschwanstein, cerca de Munich, entre los años 1869-1880. Podemos citar también algunas empresas que seguían el modelo del veneciano Antonio Salviati. Entre las primeras obras de la empresa de Salviati en este país destaca la ejecución musiva del Octágono de la Capilla Palatina en la catedral de Aquisgrán a partir de 1865, y la ejecución en mosaico de la catedral de Erfurt.

Entre otras empresas de producción de mosaico podemos mencionar la Mosaikfabrik creada en Mettlach, conocida sucesivamente con el nombre de Villeroy & Bosh, responsable de la decoración musiva de la catedral de Colonia. Otra importante empresa de obras en pasta vidriada fue la de Puhl & Wagner. Estas empresas fueron muy activas, a la vez que en la segunda mitad del siglo XIX aumentaban las demandas de decoraciones musivas en los exteriores de edificios tanto públicos como privados.

## CAPÍTULOS 7 Y 8.

### LA INTRODUCCIÓN DEL ARTE MUSIVO EN CATALUÑA Y EL TALLER DE MARIO MARAGLIANO.

Todos los estudiosos sobre el fenómeno del renacimiento del arte musivo en España y Cataluña están de acuerdo en destacar la importancia del italiano Mario Maragliano, emigrado a Barcelona durante la mitad de los años ochenta del siglo XIX, en el proceso de difusión del arte musivo. Sin embargo, hemos demostrado en este trabajo que la iniciativa por parte del rey Carlos III de establecer un taller de mosaico en el Buen Retiro de Madrid se remonta al siglo XVIII, aún si los mosaicos producidos por el taller del Buen Retiro se reducen a mosaico de tipo florentino. Como ya he mencionado, el taller del Buen Retiro fue clausurado durante la invasión napoleónica con la consiguiente pérdida de esta técnica artística y la dispersión de sus artesanos. Existen solamente algunas informaciones sobre el mosaiquista Lluís Pogeti, descendiente del florentino Francesco Pogetti (apellido originario de tal familia) y que fue empleado en la fábrica de Alcóra, que producía especialmente objetos en porcelana y azulejos, y

que, a pesar de la falta de documentación, podemos suponer que produjeron también piezas realizadas en mosaico, probablemente obra del mismo Luí Pogeti. Sin embargo, no podemos dudar de que las técnicas de esa fábrica sirvieron como modelo a la futura fábrica de Nolla, cerca de Valencia, activa a partir de 1860, la cual fue centro pionero de un tipo de mosaico en gres porcelanizado de gran resistencia, utilizado para el recubrimiento de pavimentos y de decoraciones exteriores de edificios. El pavimento Nolla tiene su inmediato predecesor en el mosaico de tipo clásico conocido como Opus Tessellatum y constituyó a la vez el modelo de lo que viene llamándose pavimento hidráulico, que se convierte en plena época modernista en la forma más popular de recubrimiento de pavimentos. La poca información que disponemos sobre la actividad de Pogeti en la fábrica de Àlora y su influencia en las producciones posteriores pueden sugerir una hipótesis sobre la permanencia del influjo de los prototipos del Buen Retiro incluso en la producción industrial modernista de fines de siglo XIX, como por ejemplo la fábrica Escofet de mosaicos hidráulicos en Cataluña.

En España y, en concreto en Cataluña en la época que conocemos como proto-modernista, se aprecia un gran interés por la recuperación de las tradiciones artesanales, en parte como consecuencia de la influencia del movimiento estético europeo basado en las ideas de Ruskin y Morris y de las Arts & Crafts y también gracias a la afirmación de las tradiciones autóctonas. Numerosos artistas y artesanos se dedicaron a recuperar antiguas técnicas al mismo tiempo que introducían las nuevas. El sector del mosaico participó de esta particular euforia y, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, llegó a su máxima expresión en plena época modernista, así que numerosos edificios fueron recubiertos por bellos y elaborados mosaicos.

Pero sin ninguna duda, Mario Maragliano realizó una contribución decisiva en la introducción de esta técnica en Cataluña y fue un punto de referencia para posteriores generaciones de mosaiquistas. Sin embargo puedo afirmar que, antes de la llegada de Maragliano, otros mosaiquistas italianos trabajaron en importantes decoraciones musivas de algunos centros religiosos en la época que denominamos proto-modernista. Luigi Pellarin, por ejemplo, decoró en 1884 el pavimento de la iglesia parroquial de San Francesc de Saleses, dejando su propia firma en la misma pieza.

Otros artistas italianos activos en Cataluña entonces fueron Luigi Marsilio y Angelo Anchisi, que he podido documentar en las

Exposiciones Universales que adelantaron la Gran Exposición Universal del 1888.

El uso de la decoración en cerámica y en mosaico aplicadas a la arquitectura, alcanzó luego su momento más álgido en la época modernista, con la creación también de nuevas técnicas musivas como el muy conocido trencadís de Gaudí. No debemos olvidar que la amplia difusión de estas técnicas se debía tanto a sus posibilidades higiénicas como a sus apariencias decorativas y funcionales. Los más importantes arquitectos catalanes, Gaudí, Lluís Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch, sólo para citar algunos de los nombres más importantes de esta época, fueron los máximos promotores de la integración total de las artes y actuaron según una política de rehabilitación de las artes aplicadas. Gaudí, sobre todo, buscaba afirmar la supremacía del trabajo artesanal, probablemente también como medio de contraste al crecimiento de la producción industrial. Entre los grandes industriales del mosaico de época modernista cabe mencionar al italiano, originario de Génova, Mario Maragliano y al primer profesional local de importancia, Lluís Bru i Salelles, de origen valenciano. De Maragliano destacaremos el ciclo musivo del Hospital de Sant Pau de Barcelona. Lluís Bru, por su parte, adquirió mucha fama, como testifican sus numerosas ejecuciones musivas como las del Palau de la Musica y las de la Casa Lleó Morera de Barcelona, solo para citar algunos ejemplos.

También los mosaicos que se realizaban en el taller de Gaspar Homar tuvieron mucha fama, aunque la documentación relativa a los artesanos que los ejecutaban todavía está siendo estudiada por la historiadora del arte Marta Saliné, en su tesis doctoral dentro del Centro de Investigación GRACMON.

## CAPÍTULO 9.

### EL ARTE MUSIVO EUROPEO A LAS PUERTAS DEL SIGLO XX.

El desarrollo de la técnica del mosaico en este período se debe a una pluralidad de factores que se suman al éxito de los mosaiquistas italianos emigrados al extranjero. Podemos citar, por ejemplo, las circunstancias artísticas y socio-culturales ligadas a la cultura decadentista en las cuales los artistas, excluidos del mundo de la producción, querían rebelarse contra las viejas instituciones culturales tradicionales y manifestaban la exigencia de superar el concepto de naturalismo y de mimesis presente en la estética clásica. En esta época

se estaban superando los principios de la geometría euclidiana con una serie de nuevas aportaciones científicas (en 1868 se había publicado la obra del matemático Bernhard Riemann Sobre las hipótesis que sirven de fundamento a la geometría). Las reglas clásicas ya no cuentan, al contrario, la tendencia es romper con el equilibrio estático, con el espacio volumétrico, oponiendo la asimetría y el dinamismo como valores en las representaciones artísticas. En consecuencia, el objeto artístico empieza a concretarse como valor de signo y no como imagen.

Artistas y artesanos adoptaron un nuevo lenguaje estético que quería trascender la realidad cotidiana por medio de la exaltación de las características anti-naturalistas y bidimensionales del lenguaje figurativo y de la representación de componentes simbolistas y místicas, como las expresadas, por ejemplo, en el mosaico de época bizantina. En los años del Decadentismo y del Art Nouveau, la historia del arte musivo adquirió un especial interés, superando en parte el interés historicista o religioso que había motivado la recuperación de esta técnica durante buena parte del siglo XIX, y se introducen unos valores místicos y simbólicos en antítesis a la realidad cotidiana y al lenguaje estético clásico basado en la imitación de la naturaleza. Además, la máxima expresión de revival de ese periodo histórico se identifica a través del uso del mosaico bizantino sentido como emblema de santidad y encarnación de pureza espiritual. Por ejemplo, los íconos hieráticos de las figuraciones bizantinas se toman como referencia y emblema de espiritualidad en reacción al realismo y al materialismo científico.

Una inspiración significativa en la época bizantina se encuentra en dos poemas de W. B. Yeats "Sailing to Byzantium". Al final de 1923 Yeats ganó el premio Nobel de literatura y lo recibió en la recién construida "Sala de Oro" del Ayuntamiento de Estocolmo, realizado por el arquitecto Ragnar Östberg. Tal sala estaba recubierta de mosaicos diseñados por el artista Einar Forseth en estilo neo-bizantino que se inspiran en repertorios mitológicos de la historia sueca. A diferencia del revival gótico que influenció también la literatura, el del bizantino era estrictamente aplicado a las artes tales como el mosaico, la pintura y la arquitectura. A lo largo del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, el arte y la cultura bizantina se vieron revalorados por arquitectos, escritores, artistas y coleccionistas, con el propósito general de buscar los propios orígenes culturales.

La Iglesia católica de Inglaterra y la Iglesia católica de Francia reconocieron el esplendor y el valor de antigüedad de la cultura bizantina, que podía ser útil para legitimar, por analogía, la autoridad eclesiástica. Hay que recordar que la revolución industrial y los

descubrimientos científicos habían dañado la autoridad y el prestigio de las jerarquías eclesiásticas. La catedral de Marsella, la catedral de Westminster en Londres y la iglesia del Sacré Coeur en París son ejemplos representativos del deseo de representar las tradiciones históricas de la Iglesia y su poder espiritual contemporáneo.

Otro factor legado al desarrollo del mosaico en este momento dependió también de un mayor desarrollo urbanístico y arquitectónico que implicaba una demanda de ornamentación, que a su vez era consecuencia de una nueva filosofía de vivir el espacio doméstico. También el fomento de numerosas restauraciones fue causa de muchas intervenciones decorativas. La introducción de nuevos materiales y la reflexión sobre sus componentes tuvo consecuencias importantes en la arquitectura. Tales circunstancias influyeron en el nacimiento de nuevas técnicas artísticas y en la recuperación de técnicas antiguas como el mosaico. Estas tendencias están ligadas, por supuesto, al gran cambio determinado por la revolución industrial y a sus radicales mutaciones respecto a los modos de vivir el espacio cotidiano. Estos nuevos aspectos motivaron a los arquitectos e ingenieros a cambiar el ambiente arquitectónico y urbanístico y los espacios domésticos, constituyendo las primeras testificaciones de esta mutación de sensibilidad social, dentro la cual las decoraciones aplicadas a la arquitectura crecieron en importancia. Tal conjunto de factores determinó a nivel europeo y mundial el pleno interés y el desarrollo del arte musivo. Las demandas de decoraciones musivas provenían especialmente de Rusia, Francia, Alemania, Austria y República Checa.

En Francia, la afirmación del mosaico en las últimas décadas del siglo XIX y el principio del siglo XX tuvo un nuevo impulso, dado que esta producción artística se había terminado después del cierre del taller de Francesco Belloni en los años treinta del siglo XIX. De este modo, trascurrieron 45 años antes de que fuera creada una nueva escuela de arte musivo en París.

Un paso importante en esta dirección fue la decoración musiva realizada para el teatro de la Opéra del arquitecto Charles Garnier. Éste último quería dar mayor policromía a la arquitectura y, en este caso, quiso inspirarse en las decoraciones musivas de los edificios italianos. Para ejecutar tal decoración contó con algunos mosaiquistas italianos y especialmente con el friulano Giandomenico Fachina. La decoración musiva del teatro Opéra tuvo mucho éxito y constituyó el primer testimonio importante del interés hacia el mosaico después de la clausura del taller de Belloni. El incremento de tal interés determinó

por tanto la creación de una escuela nacional de mosaico que fue dirigida por el mosaquista italiano Luigi Poggese, proveniente del taller del Studio Vaticano. El auge del gusto por el mosaico fue tan considerable que en todos los programas de construcción de los edificios monumentales entre los años 1870 y el 1900 fueron tomados en consideración muchos proyectos de decoraciones musivas. El interés de los franceses hacia el mosaico se manifestó de forma aún más evidente durante la exposición universal de 1878 y en los programas decorativos iniciados en los primeros años ochenta del siglo XIX. Entre estos se encuentran el ya citado teatro de la Opéra de París, el Panteón de París y la Iglesia de Notre Dame de la Gare en Marsella. Siguiéron otros programas decorativos, como los edificios de la Exposición Universal del 1878, el Trocadéro del arquitecto Davioud y la Exposición de 1889 (cuya decoración comprendía algunos interiores de la Galerie des Machines). Sucesivamente fueron efectuados proyectos decorativos para la iglesia de Notre Dame de Fourvière en Lión entre 1884 y 1907, para la basílica del Rosario en Lourdes entre 1895 y 1920 y para la de Montmartre en París entre 1903 y 1923. Últimos grandes ejemplos de esta moda de la decoración en mosaico de grandes edificios en Francia son el Hotel de Ville de París de Ballu y Deperthes, inaugurado en 1882 y la escalinata del palacio del Louvre, decorada por Guillaume entre 1883 y 1886. Este conjunto de recubrimientos musivos acabaron con Le Tombeau de Pasteur del arquitecto Charles Girault en 1896.

Por lo que concierne al desarrollo del arte musivo en Austria a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera guerra mundial, Viena vivió un notable desarrollo económico y demográfico y las décadas comprendidas entre el final del siglo XIX y el principio del siglo XX se caracterizaron por un florecimiento intelectual y artístico sin precedentes, que incluyó también el sector del mosaico. Los artistas secesionistas estuvieron, como tantos otros artistas europeos, influenciados por el Decadentismo y también por el movimiento inglés de las Arts & Crafts. La reforma de las artes aplicadas en Austria empezó con la institución del Museo Austriaco de las Artes y de las Industrias en 1864 y de la Escuela de arte en 1867. En este clima de renovación fue creado un taller de arte musivo en Wilten, cerca de Innsbruck, dirigido por Albert Neuhauser, el cual pasó mucho tiempo en Venecia con el objetivo de estudiar la producción de vidrios pintados. En el taller de Wilten se realizaron numerosos mosaicos, como por ejemplo los proyectados para el Museo Real e Imperial del Arte y la Industria en Viena o los mosaicos para la iglesia de Santa Maria del Capítulo en Colonia. Otro importante centro de arte musivo fue el Taller

Vienés del Mosaico, creado por un ex alumno de la escuela de artes aplicadas, Leopold Forstner, el cual, después de diferentes viajes a Roma, Ravenna y Venecia, se inspiró en la tradición musiva italiana medieval. El encargo quizás más importante de Forstner fue la ejecución, en 1911, de un largo panel para la sala del comedor de Palacio Stoclet en Bruselas, sobre cartones de Gustav Klimt, artista fascinado asimismo por esta técnica, tanto que, después de unos viajes a Ravenna, inauguró una fase de su producción conocida como “período de oro”. Respecto al panel realizado por Forstner, Klimt recuperó, a través del uso del oro, la esencia bizantina del mosaico.

Asimismo, en las ciudades de Budapest y Praga renació el arte del mosaico a fines del siglo XIX a través del movimiento Jugendstil. Entre los ejemplos más destacables se encuentran la decoración musiva de la Basílica de San Esteban y otras decoraciones en mosaico como la del hotel Gellert, caracterizadas por elementos de influencia islámica, húngara y oriental. Como en Budapest, en Praga esta renovación está ligada al movimiento secesionista y a la fuerte expansión edilicia y urbanística de la ciudad. Entre los edificios decorados con mosaicos más destacados mencionaremos el Palacio Municipal, cuyas decoraciones alegóricas sobre la cultura y la historia de la ciudad fueron diseñadas por el artista Karen Špillar.

## EPÍLOGO: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL ARTE MUSIVO EN EL SIGLO XX.

Entre el final del siglo XIX y los primeros años del siglo XX se pueden apreciar muchos cambios de tipo cultural, político y social que influyeron marcadamente en muchas manifestaciones artísticas que buscaban romper con tradiciones académicas consideradas obsoletas. Uno de los objetivos era la exigencia de superar el concepto de naturalismo y de mimesis presente en la estética clásica. En lo que concierne a la arquitectura, se aprecia la necesidad de liberarse del eclecticismo estático del siglo XIX y, en virtud de una hipotética integración de todas las artes bajo la arquitectura, se busca la introducción de la policromía a través del uso del mosaico.

En este periodo de grandes cambios, el arte empieza a reflexionar sobre su relación con la sociedad, proponiéndose como vanguardia, entendida como una fuerza ideológica capaz de intervenir y modificar las estructuras sociales, en contraposición a la dura y poco sugestiva sociedad industrial. Esta nueva visión del arte quiere trascender la realidad, tiene como primer objetivo la interacción de las artes y el rechazo del ideal del arte como imitación de la naturaleza. En este contexto se explica el éxito de expresiones artísticas bidimensionales y anti-naturalistas, como el arte japonés o el revival del arte bizantino. Con el rechazo de la racionalidad, de la armonía y de la unidad presente en la estética clasicista, la unidad de la imagen y de su contenido empieza a fragmentarse, mientras se multiplicaban en todos los países europeos las escuelas de artes aplicadas, influenciadas por las teorías de la pura visibilidad y por la cultura anti-naturalista del Medioevo y del Extremo Oriente. Tales premisas ideológicas determinaron en el arte musivo el rescate definitivo de su lenguaje originario recuperándose así la totalidad de su subordinación al lenguaje pictórico e ilusionista iniciado al final del Medioevo.

Por otro lado, el concepto de pura visibilidad, uno de los criterios de interpretación estética que constituye una de las bases del Arte Contemporáneo, pone en posición secundaria el contenido de la obra de arte exaltando en cambio el aspecto formal y la estructura compositiva, expresada a través de elementos como la línea, el color, el espacio y la luz, una serie de hechos que terminaron en la disolución y abstracción de la forma. Respecto a la evolución del mosaico en el período que nos ocupa, las teorías de la pura visibilidad revocan el lenguaje propio del arte musivo de la edad antigua y medieval, expresado a través de sus singulares componentes coloristas, materiales y bidimensionales, en antítesis al ilusionismo pictórico.

A medida que avanza el siglo XX, la experimentación con nuevas formas y técnicas artísticas es más frecuente y el arte musivo se adapta lógicamente a nuevas experimentaciones formales. De esta manera, podemos apreciar cómo los movimientos artísticos vanguardistas, el Futurismo, el Cubismo etc., utilizan esta técnica como instrumento de expresión y de crítica frente a la pintura académica. El mosaico se convierte en un medio utilizado por las tendencias artísticas orientadas a desacralizar la obra de arte a través de la ironía y la banalidad. Así, el objeto artístico se verá privado de su pathos y de su significado de Genio Inimitable. Así se justifican algunas obras musivas realizadas con el uso de materiales inusuales que contradicen la característica misma de los mosaicos: la extrema durabilidad. Éste sería el caso, por ejemplo,



de la obra de Aldo Mondino de 1999, titulada *Torero* y realizada con chocolates fijados con técnicas especiales.

En los últimos años del siglo, el mosaico cruza su lenguaje con el diseño industrial. Después de las severas geometrías del Movimiento Moderno, el diseño se vuelve hacia la decoración y los juegos de contorno de las formas. No podemos descartar tampoco que esta situación haya venido determinada por un cambio cultural influenciado por la inmaterialidad de la cultura electrónica. De la misma manera, el desarrollo científico ha condicionado en parte las modalidades del ornamento y de su estética, así que desde los años ochenta del siglo XX en el ámbito del design, se ha exaltado la función estética del objeto proyectado al margen de su funcionalidad, que antes era el motivo mismo de la estética del objeto.

Finalmente, podríamos hacer una última consideración global. La revalorización de las técnicas artesanales se ha visto promocionada gracias a la nueva sensibilidad pública en relación a la salvaguardia de la historia, de la cultura y de la memoria local, en contraposición al fenómeno de la globalización y universalización de los objetos, que estaba patente bajo los auspicios del movimiento moderno. De la misma manera, el estudio de la técnica y de la historia del mosaico es objeto de un constante interés científico, como lo demuestran centros de investigación como el Centro Internazionale di documentazione sul mosaico de Ravenna y la British Association for Modern Mosaics (BAMM).