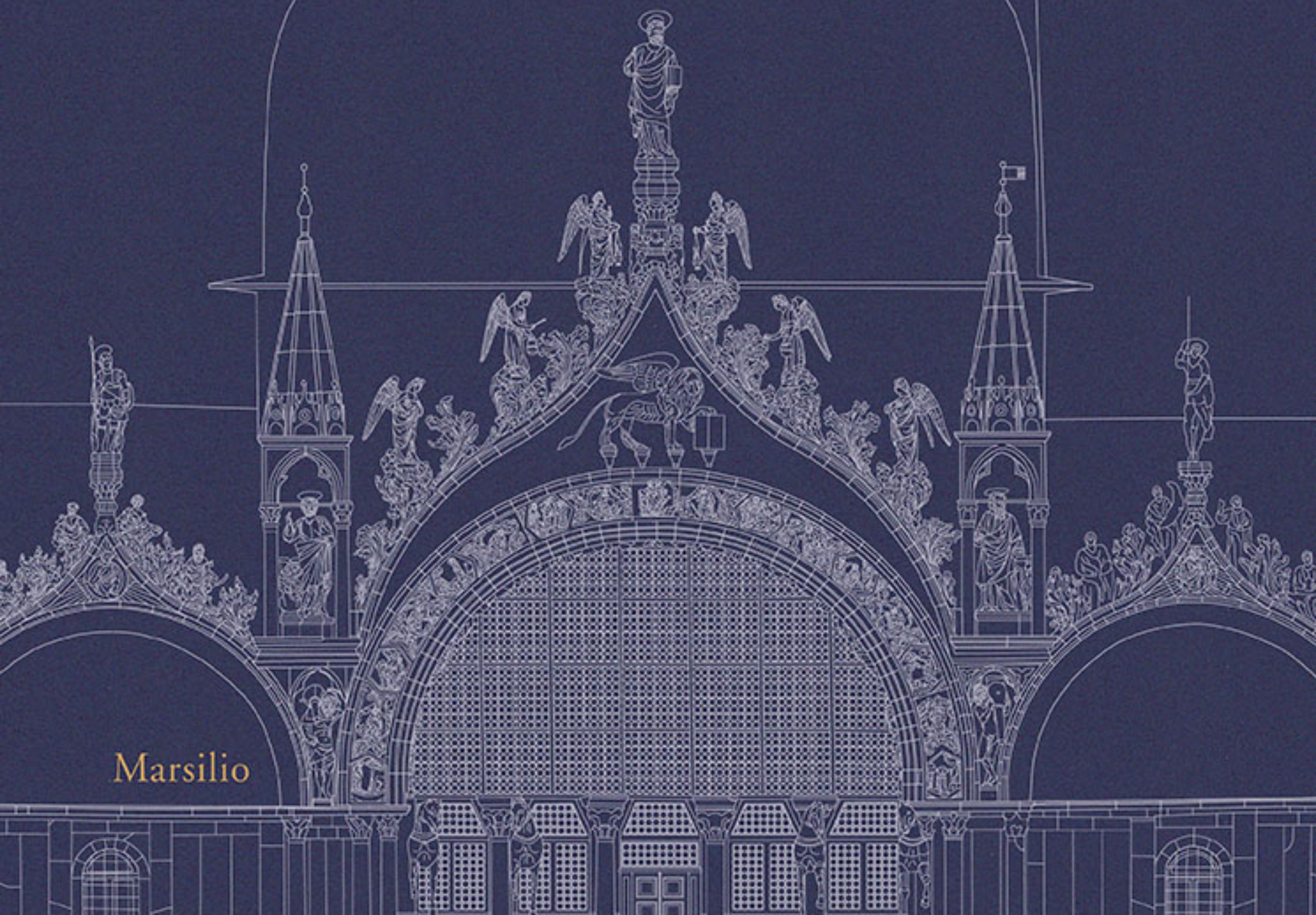
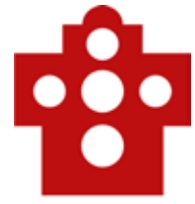


LA • BASILICA • DI • VENEZIA
SAN • MARCO
ARTE • STORIA • CONSERVAZIONE



Marsilio

SAN MARCO
LA BASILICA DI VENEZIA
ARTE, STORIA, CONSERVAZIONE



PROCURATORIA
DELLA BASILICA
DI SAN MARCO

Primo Procuratore
Carlo Alberto Tesserin

Procuratori
Giovanni Boldrin
Pierpaolo Campostrini
Paolo Chiaruttini
Angelo Pagan
Amerigo Restucci
Antonio Senno

Proto di San Marco
Mario Piana

Proto Emerito di San Marco
Ettore Vio

LA • BASILICA • DI • VENEZIA
SAN • MARCO
ARTE • STORIA • CONSERVAZIONE

a cura di
Ettore Vio

VOLUME PRIMO

Marsilio

INDICE

Presentazioni

- 9 Francesco Moraglia, *Patriarca di Venezia*
10 Carlo Alberto Tesserin, *Primo Procuratore di San Marco*
11 Amerigo Restucci, *Procuratore di San Marco*

VOLUME PRIMO

SAN MARCO. LA BASILICA DI VENEZIA

- 15 Introduzione
San Marco. La basilica di Venezia
Ettore Vio
- 31 «La più meravigliosa in bellezza».
La basilica di San Marco, tra ricordi di studio
e prassi di tutela
Emanuela Carpani
- 37 Questa incredibile e amata San Marco
Adriano Favaro
- 47 Le liturgie della Settimana Santa e della festa di San Marco
Antonio Meneguolo

ARCHEOLOGIA

- 59 The Cores Made beneath the Floor
of the Basilica di San Marco: First Report
*Albert J. Ammerman, Charlotte L. Pearson,
Peter J. Kuniholm, Theodor Brown*
- 77 Nuove ipotesi sulle fondazioni della cappella di Sant'Isidoro
Marco Bortoletto

ARCHITETTURA

- 91 Questioni marciane: architettura e scultura
Michela Agazzi
- 111 Nordquerhaus und Nordnarthex von San Marco
bau - und Restaurierungsgeschichte
*Karin Uetz und Rudolf Dellermann
unter Mitarbeit von Manfred Schuller*
- 123 The South Façade of the Treasury of San Marco
Henry Maguire
- 131 Trofei della quarta Crociata? Punti fermi per la datazione
delle facciate marmoree di San Marco
Guido Tigler
- 151 Taking in San Marco with John Talman:
From the Ground up
Andrew Hopkins

- 165 La cappella di San Teodoro:
documenti, ritrovamenti, ipotesi
Maria Bergamo
- 177 I marmi dell'edicola nota come "capitello del Crocifisso"
Lorenzo Lazzarini
- 189 Le sovracupole lignee di San Marco.
Dalle origini alla caduta della Repubblica
Mario Piana
- 201 I lavori di "restauro" nel Settecento
Elisabetta Molteni
- 213 I modelli lignei della basilica di San Marco
Luca Sentieri

MOSAICI

- 227 I primi mosaici della basilica e l'elaborazione
della leggenda marciiana.
Considerazioni sullo stile e l'iconografia
Mara Mason
- 249 L'ingresso a San Marco nell'XI secolo:
i primi mosaici del Portal Grande
Irina Andreescu-Treadgold
- 271 Nuove – su vecchie – riflessioni sui mosaici
della *Genesi* nel narthex di San Marco
Beat Brenk
- 287 Il fregio musivo a tralcio della navata meridionale: analisi,
contesto e cronologia
Devis Valenti
- 297 Il Trecento in San Marco. La recente letteratura critica
e gli ultimi restauri
Francesca Flores d'Arcais
- 309 I mosaici del battistero, fra il rinnovamento
bizantino-paleologo e la produzione pittorica veneta
dei primi decenni del Trecento
Enzo De Franceschi
- 319 The Beginning of Gothic Lettering
at the Basilica of San Marco:
The Contribution of Doge Andrea Dandolo
Debra Pincus
- 331 I mosaici della basilica di San Marco dal 1400 al 1618
Ettore Merkel
- 359 Lo Studio di mosaico: strumento di trasmissione
di tecniche antiche e di sperimentazioni nuove
Elisabetta Concina

VOLUME SECONDO			
STATUARIA			
11	Ipotesi sul ruolo delle colonne protobizantine del ciborio di San Marco nel quadro delle lotte di potere a Costantinopoli dopo il 1204 <i>Thomas Weigel</i>	171	Antonio Pellanda disegnatore e “soprastante” ai lavori in San Marco: una vicenda che merita di essere raccontata <i>Maria Da Villa Urbani, Antonella Fumo</i>
21	Lastre scolpite in San Marco: riflessioni sui plutei delle gallerie <i>Simonetta Minguzzi</i>	179	La conservazione della basilica di San Marco dal proto Ferdinando Forlati a oggi <i>Ciro Robotti</i>
27	The Representation of Tradesmen at San Marco and Guild Patronage: A Review of the Question <i>Michael Jacoff</i>	187	Ferdinando Forlati e la basilica di San Marco <i>Claudio Menichelli</i>
39	Epiphany at San Marco: The Sculptural Program of the Porta da Mar in the Dugento <i>Thomas Dale</i>	193	Interventi di restauro conservativo, svolti dal 1990 al 2016 <i>Martina Serafin</i>
57	The Altar of the Cappella della Madonna dei Mascoli in San Marco, Venice <i>Anne Markham Schulz</i>	201	Il restauro del Tesoro di San Marco <i>Corinna Mattiello</i>
73	Il sigillo dei fratelli Dalle Masegne nei tabernacoli gotici del presbitero <i>Valentina Ferrari</i>	217	Gli antichi documenti fotografici. Conoscenza e conservazione <i>Gianantonio Battistella</i>
87	I <i>Tetrarchi</i> tra basilica e Palazzo Ducale: simbolo tra religione e potere <i>Peter Schreiner</i>	225	L'Archivio della Procuratoria di San Marco <i>Antonella Fumo</i>
BRONZI		PUBBLICAZIONI, GRAFICI, FOTOGRAFIE, CATALOGAZIONE	
99	I <i>Cavalli</i> di San Marco: un percorso di conoscenza, restauro, salvaguardia <i>Maurizio Marabelli</i>	233	Ferdinando Ongania, John Ruskin e <i>La basilica di San Marco in Venezia</i> nel contesto del dibattito sulla conservazione dei monumenti (1877-1895) <i>Gianpaolo Trevisan</i>
105	Le porte ageminate bizantine della basilica <i>Livia Bevilacqua</i>	253	La basilica di San Marco: «Un tesoro di meravigliosi tesori» <i>Antonella Fumo, Dino Chinellato</i>
117	The Bronzes of San Marco <i>Victoria Avery, Emma Jones</i>	261	Una stagione ricca di frutti: la Procuratoria di San Marco e le sue pubblicazioni dal 1990 al 2015 <i>Irene Favaretto, Chiara Vian</i>
PAVIMENTI		269	Fotografare San Marco, ora <i>Giovanni Vio</i>
147	Il pavimento (lastre e mosaico) della basilica nel XII secolo: nuove considerazioni e una proposta di lettura <i>Xavier Barral i Altet</i>	STRUTTURE, IMPIANTI, RILIEVI, INDAGINI	
RESTAURI		289	La modellazione numerica delle strutture della basilica e le verifiche di stabilità e vulnerabilità sismica <i>Renato Vitaliani, Roberto Scotta</i>
163	Ruskin e la basilica di San Marco (1845-1877). Studiare per costruire un nuovo futuro <i>Marco Pretelli</i>	305	Analisi delle condizioni statiche della basilica di San Marco in Venezia <i>Pier Paolo Rossi, Christian Rossi</i>
		317	Le dotazioni impiantistiche della basilica <i>Davide Beltrame</i>
		321	I rilievi della basilica dal fotogrammetrico al tridimensionale <i>Luigi Fregonese, Carlo Monti</i>
		337	Nuove prospettive di ricerca sul portale centrale dell'atrio: dalla storia dell'arte alle tecnologie applicate ai beni culturali <i>Valentina Cantone, Rita Deiana, Giovanna Valenzano</i>
		351	La conoscenza per una manutenzione consapevole e programmata <i>Guido Biscontin, Guido Driussi</i>
		357	Tecnologie per il risanamento delle murature dall'umidità di risalita: studio dell'efficacia del sistema elettro-osmotico applicato nel narcece <i>Laura Falchi, Elisabetta Zendri</i>
		365	Crediti fotografici
VOLUME TERZO			
MOSAICI			
<i>a cura di</i> Luigi Fregonese			
	tavola 1.1: Sezione longitudinale verso nord		tavola 11.1a-c: Da sinistra, livello terra, livello matronei, livello cupole: vedute assonometriche
	tavola 1.2: Sezione del transetto verso ovest		tavola 11.4a-c: Da sinistra, livello terra, livello matronei, livello cupole: vedute assonometriche
	tavola 1.3: Da destra cupole dei Profeti, dell'Ascensione e della Pentecoste		RILIEVI <i>a cura di</i> Luigi Fregonese, Carlo Monti
	tavola 1.4: Da sinistra, transetto, cupole di San Giovanni, dell'Ascensione e di San Leonardo		tavola 111.1a-b: Pianta, livello pavimenti; Pianta matronei
	tavola 1.5: Mosaici del catino absidale		tavola 111.2a-b: Pianta, livello terra [livello -1 e +1 (cripta)]; Pianta copertura
	tavola 1.6: Navata nord, mosaici del Paradiso, particolare		tavola 111.3a-b: Sezione sul transetto verso ovest; Sezione sul transetto verso est
	tavola 1.7: Navata nord, mosaici dei profeti e della Vergine		tavola 111.4a-d: Plutei dei matronei nel transetto verso est; Plutei dei matronei nel transetto verso ovest
	tavola 1.8: Navata sud, mosaico con l' <i>Orazione nell'orto</i>		tavola 111.5a-b: Sezione longitudinale verso nord; Sezione longitudinale verso sud
	tavola 1.9: Transetto sud, parete ovest, mosaici con l' <i>Oratio</i> e l' <i>Inventio</i>		tavola 111.6a-d: Plutei dei matronei nella navata verso nord; Plutei dei matronei nella navata verso sud
	tavola 1.10: Battistero, sezione longitudinale verso nord		tavola 111.7a-b: Cupola della Pentecoste; Cupola dell'Ascensione
	tavola 1.11: Battistero, mosaici della lunetta verso sud, <i>Storie di san Zaccaria</i> , particolare		tavola 111.8a-c: Cupola di San Giovanni; Cupola dei Profeti del coro; Cupola di San Leonardo
	tavola 1.12: Lunette circostanti il pozzo, da sinistra, <i>Resurrezione di Lazzaro, Crocifissione, Dormitio Virginis</i>		tavola 111.9a-b: Sezione del narcece ovest verso ovest; Sezione del narcece ovest verso est
	tavola 1.13: Da destra, narcece ovest, cupola della Genesi, <i>Diluvio Universale, Morte di Noè</i> , cupola di Abramo		tavola 111.10a-b: Sezione del transetto sud verso nord; Sezione del transetto sud verso sud
	tavola 1.14: Da sinistra, primo, secondo e terzo cupolino di Giuseppe, cupolino di Mosè		tavola 111.11a-b: Sezione del transetto nord verso sud; Sezione del transetto sud verso nord
	ASSONOMETRIE <i>a cura di</i> Ettore Vio		tavola 111.12a-c: Facciata nord; Facciata ovest; Facciata sud
	tavola 11.1a-c: Da sinistra, livello terra, livello matronei, livello cupole: vedute assonometriche		RESTAURI <i>a cura di</i> Ettore Vio
	tavola 11.2a-c: Da sinistra, livello terra, livello matronei, livello cupole: vedute assonometriche		tavola 11.1: Cupola del Coro e sue volte
			tavola 11.2: Cupola dell'Ascensione e sue volte
			tavola 11.3: Transetto nord, cupola di San Giovanni
			tavola 11.4: Transetto sud, cupola di San Leonardo
			tavola 11.5: Navata centrale, cupola della Pentecoste
			tavola 11.6: Tribune
			tavola 11.7: Volte dell'Apocalisse e del Paradiso
			tavola 11.8: Portale principale
			tavola 11.9: Narcece, lato nord
			tavola 11.10: Battistero
			tavola 11.11: Facciata settentrionale
			tavola 11.12: Sagrestia



I MOSAICI DELLA BASILICA DI SAN MARCO DAL 1400 AL 1618

Ettore Merkel

PREMESSA

L'interpretazione più attendibile della storia dell'arte figurativa legata a un monumento architettonico complesso come la basilica di San Marco dipende, prima di tutto, come mi è stato insegnato, dall'approfondita analisi delle sue fonti storiche e documentarie dirette. In seconda battuta, dal saper leggere e riconoscere gli stili delle opere d'arte, che sono il linguaggio attraverso il quale esse sono state espresse.

È questo un punto fondamentale preliminare, che la storiografia e la critica d'arte recenti hanno acquisito, dal quale non credo sia possibile derogare. Le testimonianze indirette e recensorie rispetto ai prodotti artistici, infatti, pur se autorevoli e circostanziate, non hanno mai il peso delle prime e spesso sono state alla base di giudizi errati, come nel caso di Francesco Sansovino sui mosaici della cappella Foscari, e di Pompeo Gherardo Molmenti sui procuratori di San Marco *de supra*, magistratura la cui origine deve risalire alla prima metà del IX secolo¹.

Questo è tanto più vero quando si considera attentamente, come dicevo, quel capitolo fondamentale per la cultura veneziana gotico-internazionale e rinascimentale che è rappresentato dalla decorazione musiva quattrocentesca della cappella Foscari (detta anche Cappella Nova o cappella della Madonna, ma denominata a partire dal XVII secolo cappella della Madonna dei Mascoli). Essa non è che il rifacimento *ex novo* (1431-1452 circa) di un piccolo atrio duecentesco, aperto sul lato nord della cappella ducale, che immetteva in origine nella cappella di Sant'Isidoro². Il committente di questa trasformazione fu il doge Francesco Foscari (1423-1457), per un motivo di carattere personale e insieme politico: il rendimento di grazie alla Vergine Maria per lo scampato pericolo a causa di un attentato alla sua vita perpetrato nel febbraio 1431 da parte di un nobile squilibrato, Andrea Contarini, come riportano due cronache veneziane del secolo successivo³. La costruzione nella basilica di San Marco del nuovo ambiente nel settore dell'atrio più legato al culto mariano per la presenza della gotica icona della *Madonna del latte*⁴, produsse quindi – come era stato per Andrea Dandolo – una cappella personale, aperta sul transetto della basilica. Essa reca, sopra l'altare marmoreo, una solenne iscrizione latina con la data del 1430 (*m.v.*) seguita dal nome di Francesco Foscari e dei procuratori di San Marco *de supra* Leonardo Mocenigo e Bartolomeo Donato⁵. Essa fu detta pertanto cappella Foscari.

La sua decorazione musiva, promossa anch'essa dal medesimo doge, svolgeva iconograficamente il soggetto delle *Storie della vita della Vergine Maria* esprimendo inizialmente – per analogia ai rinnovamenti operati negli stessi anni in Palazzo Ducale – l'adesione dell'arte veneziana al Gotico internazionale, stile che allora si andava affermando

negli Stati sovrani della penisola e nelle corti europee. Non solo, ma la decorazione di questo ambiente, per il protrarsi nel tempo della traduzione musiva delle sinopie precedentemente approntate, giustifica come questo iniziale indirizzo stilistico abbia, alla fine, ceduto il posto alle voci più attuali e significative dell'Umanesimo e del Rinascimento che nel frattempo Venezia aveva accolte.

Del resto era proprio questa la svolta politica intrapresa dal doge Francesco Foscari per la difesa e il potenziamento della Serenissima: non tanto il rafforzamento del suo Stato da Mar, quanto la progressiva conquista della terraferma veneta e lombarda. In questo intenso programma di espansione politica di Foscari si collocano lo scontro con il Ducato visconteo di Milano, e i patti di alleanza con i Comuni della Toscana, la Signoria di Firenze, il Principato di Urbino e la città di Faenza (1425-1430). Vedremo come questo nuovo scenario politico e territoriale al quale la Serenissima prende parte sia espresso figurativamente anche nella decorazione musiva della sua cappella, condotta per quasi tutta la durata del dogato di Foscari.

Le altre vicende storiche che motivano i principali rinnovamenti di una parte del tessuto musivo della basilica di San Marco nell'arco del Quattro e Cinquecento sono dovute – in coincidenza con ciò che avviene anche in Palazzo Ducale –, alle ripetute calamità degli incendi, quello del 1419 e del 1483, e all'usura nelle zone di maggior passaggio dei litostriati del pavimento. Anche la decorazione musiva della Sagrestia Nuova della basilica di San Marco – vasto ambiente costruito dal proto Giorgio Spavento (1486-1493) o dall'architetto Antonio Rizzo – appare motivata dal progressivo abbandono della vecchia sagrestia che sorgeva, molto probabilmente, proprio in quell'area interessata dall'incendio del 1483. Tanto per la cappella Foscari, che per la Sagrestia Nuova, il lavoro musivo accuratamente ideato non fu concluso rapidamente, ma in due fasi distinte e si protrasse per circa trent'anni, mancando infine di unità stilistica, come avvenne spesso anche nelle decorazioni pittoriche di Palazzo Ducale. Lo scopo primario di questi cicli d'arte di carattere ufficiale non era, infatti, quello estetico, ma piuttosto iconografico e politico. Inoltre quel poco o tanto che si rinnovava all'interno dell'edificio maggiore doveva apparire come un microcosmo che richiamava sempre le caratteristiche fondamentali dell'edificio di cui era parte integrante. Operare in San Marco nel Quattro e Cinquecento dei rinnovamenti era un concetto oltremodo difficile che non poteva essere sciolto da una particolare considerazione del tempo, dei contenuti e della forma, dato che l'edificio, ricostruito e decorato a partire dall'XI secolo, poté definirsi concluso solo dopo quattrocento anni di lavori continuativi. Questo concetto vale soprattutto per la decorazione musiva della basilica di San Marco che, iniziata al tempo del doge Domenico Selvo (1071-1084), non fu

[1.]

332 mai effettivamente conclusa. Inoltre, i suoi mosaici – considerati da Giorgio Vasari una sorta di pittura destinata a durare inalterata nel tempo – dimostrano invece, con i loro ripetuti e documentati restauri e rifacimenti *ex novo*, come, nonostante le più scrupolose precauzioni tecniche messe in atto nell’eseguirli, siano rimasti indenni solo per un periodo di tempo più limitato (statisticamente calcolabile fra i centocinquanta e i duecento anni), trascorso il quale essi ebbero bisogno di essere restaurati e, in alcuni casi, rifatti.

Il Cinquecento vede anche lo sforzo dei mosaicisti marciاني, appartenenti in prevalenza alle famiglie degli Zuccato e dei Bianchini, nel restaurare capillarmente ogni settore della decorazione medievale al fine di conservarne l’iconografia antica, seppure con notevoli trasformazioni di carattere tecnico e stilistico. In questi ultimi mosaici, con la complicità dei dogi e dei procuratori di San Marco *de supra*, si affermano i cartoni di Antonio de’ Sacchis da Pordenone, Giuseppe Porta il Salviati, Tiziano Vecellio, Jacopo Palma il Giovane, Jacopo e Domenico Tintoretto, Paolo Veronese, Andrea Meldolla lo Schiavone, Leandro Bassano, Antonio Vassilacchi l’Aliense, Maffeo Verona. I mosaici medievali che spesso, con il passare dei secoli, come abbiamo detto, non reggevano, seppure solidamente aggrappati alle murature dell’edificio, furono di volta in volta restaurati o sostituiti creando un tessuto musivo moderno intercalato a quello antico, come osservava acutamente Giorgio Vasari nella seconda edizione delle sue *Vite* (1568)⁶. Non mancarono, tuttavia, in questo lavoro di necessario restauro e di parziale rinnovamento musivo, limitazioni e prescrizioni vincolanti ad artisti e mosaicisti al fine di armonizzare i nuovi interventi con tutti quei brani dell’originale decorazione musiva che era possibile conservare. Merito questo della prudenza e dell’assennatezza dei dogi e dei procuratori *de supra*, che hanno saputo resistere alle pressioni dovute al clientelismo e alla cupidigia di talune maestranze. È specchio esemplare di questo procedere lo svolgimento del processo ai fratelli Zuccato, occorso nel 1563 e concluso quasi con un nulla di fatto nel 1566: ripristinando cioè con determinazione e autorevolezza la precedente graduatoria di merito dei mosaicisti della Scuola marciانا.

Una notevole corrispondenza cronologica e stilistica negli interventi di rinnovamento decorativo lega, oltre a quanto dicevo, le trasformazioni avvenute nel Palazzo Ducale a quelle della Cappella ducale: edifici che sotto la Serenissima erano funzionalmente congiunti. Ciò a partire dal rinnovamento della Sala del Maggior Consiglio con l’affresco del *Giudizio Universale* di Guariento voluto dal doge Marco Corner (1365-1367), al quale fanno seguito nel palazzo gli affreschi parietali di Antonio Veneziano, Pisanello, Gentile da Fabriano e di altri, mentre nella basilica si inaugura, sotto il doge Antonio Venier

(1385), l’innalzamento delle facciate con il coronamento architettonico e scultoreo superiore ideato da Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne, opera ripresa dopo l’incendio del 1419.

Questa calamità, che aveva prodotto la perdita di tutta la copertura delle cupole e del tetto, ma solo danni contenuti ai mosaici, non interruppe la revisione in stile gotico internazionale dei due edifici pubblici, ma la accelerò. Se in Palazzo Ducale l’architettura e le sculture della grande finestra sul molo risalgono ancora ai Dalle Masegne al tempo del doge Michele Steno (1400-1413), i medesimi artisti avevano operato in precedenza all’interno di San Marco, sotto lo stesso doge Venier (1382-1400), alla riformulazione dell’area presbiteriale con la triplice iconostasi (1392-1397) e gli armadi del Santissimo Sacramento e delle reliquie (1385-1388)⁷.

All’esterno della chiesa, invece, la necessaria ricostruzione delle cupole estroflesse e del coperto bruciati nell’incendio suddetto si completava con il vistoso innalzamento architettonico-scultoreo delle tre facciate: quest’ultimo realizzato da Nicolò e Pietro Lamberti negli anni 1420-1425, a cavallo dei dogati di Tommaso Mocenigo e di Francesco Foscari, intervento che comprende anche i mosaici di Iacobello della Chiesa e Paolo Uccello (1425). Quest’ultimo doge, al quale è dovuta in basilica, come abbiamo sottolineato, la costruzione e la decorazione della Cappella Nova (1431-1452 circa), fu ancor più attivo nella riforma architettonica del palazzo completandone in stile tardogotico l’antica ala (già Palazzo di Giustizia) affacciata sulla Piazzetta, sino alla porta della Carta (1430), con il portico e la loggia Foscari (1423-1460), mediante l’opera prevalente degli architetti e scultori Giovanni e Bartolomeo Bon, Antonio e Paolo Bregno.

Osservare, dunque, l’alternarsi, a distanza di solo pochi anni, di queste corrispondenze di carattere stilistico negli interventi di rinnovamento del palazzo e della basilica ducale porta a concludere sulla consapevolezza da parte dello Stato veneziano dell’inderogabile necessità estetica e, prima ancora, politica di tali trasformazioni promosse a livello ufficiale⁸. Non è stato, infatti, ancora sufficientemente sottolineato, come credo, il fondamentale ruolo di propaganda politica che assumevano la maggior parte di queste opere d’arte destinate a Palazzo Ducale e agli ambienti sacri della Cappella ducale. Esse furono realizzate per essere ammirate non tanto da persone colte e intendenti dell’arte figurativa, quanto da regnanti di Stati sovrani o delegazioni di ambasciatori, Signorie, Ducati e Repubbliche marinarie concorrenti. Nel complesso quadro politico della penisola italiana era ritenuto fondamentale che anche le espressioni ufficiali dell’arte figurativa veneziana fossero opera non solo degli artisti autoctoni, ma pure dei maestri più significativi operosi presso gli Stati alleati e talvolta, persino, nemici. La diplomazia veneziana io credo si sia avvalsa

consapevolmente di questo espediente persuasivo per ottenere da tutti i popoli stima e rispetto, invidia e ammirazione⁹.

Dopo l’incendio del 1483, dal quale rimase danneggiata la decorazione musiva della chiesa corrispondente agli archi superiori del braccio destro del transetto, altri danni furono causati dal terremoto del 1511 che convinse a completare la decorazione della Sagrestia Nuova abbandonando quella precedente. La prima parte del Cinquecento è spesa, infatti, nell’impegno prevalente di decorare a mosaico la Sagrestia Nuova, per poi passare a rinnovare alcuni settori dell’atrio, l’arcone e la volta dell’Apocalisse e la parete di fondo del transetto con l’*Albero di Jesse*.

Si giunge così alla fine del Cinquecento quando emergono in tutta la loro gravità e urgenza altri problemi relativi alla necessità di sostituire gli antichi mosaici cadenti con i nuovi tanto all’interno che all’esterno della basilica. Predomina allora lo stile del tardo manierismo nella scuola di Jacopo Tintoretto e di Paolo Veronese con i loro migliori familiari e seguaci: Domenico Tintoretto, Antonio Vassilacchi e Maffeo Verona. Analogamente a Palazzo Ducale, dove il *Paradiso* del Guariento è sostituito e rifatto, dopo gli incendi delle sale nel 1573 e 1577, da Jacopo e Domenico Tintoretto (1590-1594), la basilica ducale mostra la nuova *Gloria del Paradiso* ideata, ormai a Seicento inoltrato, dall’estremo pittore tardomanierista Girolamo Pilotti (1629-1634).

Tra il 1617 e il 1618 si rifanno, all’interno della basilica, alcuni mosaici con *Storie della vita di Cristo* sopra l’altare della *Madonna Nicopeia* e, poco dopo, all’esterno, le quattro lunette con *Episodi della vita di Cristo* della facciata principale. Queste ultime risalivano a quel primo maestro del mosaico veneziano: Iacobello della Chiesa dal quale il nostro discorso ha preso le mosse. Il nipote di Paolo Veronese, Maffeo Verona – in fiducia del doge e dei procuratori *de supra* tanto da essere incaricato di dipingere la terza Pala Feriale per la Pala d’Oro – ne eseguiva i cartoni rispettando i soggetti precedenti, seppure con libera invenzione stilistica, per un collettivo di mosaicisti subordinati al primo maestro Alvise Gaetano. Credo sia giunta l’occasione per fermare, a questo punto della storia, questo mio *excursus*, dato il progressivo venir meno delle motivazioni storico-artistiche dell’ideare e del fare nell’arte del mosaico veneziano.

Ricorderò solo, per concludere, che il 1° dicembre 1618 il doge Antonio Priuli, pressato dalla necessità di trovare una sede stabile in San Marco per la pia Confraternita della Madonna dei Mascoli – cacciata dalle acque alte dalla cripta e ospitata all’altare della *Madonna Nicopeia* (1604) – concedeva alla medesima la cappella Foscari che, come abbiamo detto, era stata voluta, ideata e decorata per iniziativa dal doge Francesco Foscari, suo lontano predecessore.

Questa determinazione ufficiale, apparentemente indolore, confer-

mava la svalutazione, già in atto da qualche anno nella storiografia, dei mosaici veneziani del Rinascimento: una delle espressioni artistiche più originali e più alte, a mio giudizio, fra quelle che la storia di Venezia ci ha tramandato.

LA CAPPELLA FOSCARI (1431-1452 CIRCA) E LA RIFORMA DEL DOGE FRANCESCO FOSCARI (1423-1457) DELLA BASILICA E DEL PALAZZO DUCALE

Subentrato al doge Tommaso Mocenigo (1414-1423), Francesco Foscari aprì Venezia al più vasto e stabile dominio della terraferma veneta, lombarda e friulana, consolidando le conquiste territoriali iniziate dai suoi predecessori e promuovendo alleanze con le Signorie della Toscana e Firenze in funzione anti-viscontea¹⁰. Conseguentemente lo Stato veneziano si espanse allora, a Occidente, sino alla linea del fiume Adda prefigurando, alla fine del secolo, le ulteriori conquiste territoriali che esso, alleato di Pisa, avrebbe compiuto agli inizi del Cinquecento: alcune città della Romagna e il Friuli con Trieste e Gorizia. Nel corso del dogado di Foscari lo Stato veneziano assunse anche, per la prima volta, il ruolo egemonico nell’equilibrio degli Stati della penisola italiana. Conseguentemente a ciò, mai come in questo periodo Venezia si mostrò disposta a promuovere, a livello ufficiale, l’esecuzione di opere d’arte che sono il frutto della collaborazione fra artisti stranieri e i propri maestri autoctoni. Non si contano, infatti, gli artisti lombardi, toscani e friulani che in quegli anni operarono in Palazzo Ducale e nella basilica di San Marco assieme ai veneziani e ai greci che in questi edifici pubblici erano sempre stati accolti. Il doge Foscari e i procuratori di San Marco *de supra* furono inclini a favorire interscambi e apporti stilistici di artisti diversi anche all’interno di uno stesso complesso e perfino in una singola opera d’arte, come testimoniano le sculture del coronamento gotico superiore della facciata di San Marco e i mosaici che ad esse si accompagnavano nelle edicole (“capitelli”) e nelle quattro lunette ad essi intervallate. Qui, in particolare, il lavoro musivo proto-quattrocentesco – che giudico dalla riproduzione di Gentile Bellini nella *Processione in piazza San Marco* (1496) – è attribuibile al documentato mosaicista locale Iacobello della Chiesa (notizie 1414-1424; 1438) e a un suo socio, ma fu completato dal giovane mosaicista fiorentino Paolo Uccello (1425)¹¹. Era stata anche il frutto ricercato e complesso di un collettivo eterogeneo di artisti la decorazione ad affresco delle pareti della nuova Sala del Maggior Consiglio: Antonio Veneziano, Gentile da Fabriano, Antonio Pisano detto il Pisanello e, infine, il veneziano Iacobello del Fiore, pittore quest’ultimo che suppongo fosse stato incaricato nel

334 1425 di restaurare la decorazione pittorica della sala se gli affreschi si fossero danneggiati¹².

L'anno 1425 è, quindi, un anno cruciale per Venezia dal punto di vista politico e artistico. La contrastata elezione al dogado di Francesco Foscari coincide con un momento di grave crisi della Scuola veneziana del mosaico. Venezia che in passato aveva dato mosaicisti a Roma, a Palermo e a Firenze, era in difficoltà e chiedeva a queste città il ricambio del passato favore. È proprio allora che si muove da Firenze a Venezia il giovane e promettente Paolo di Dono, detto Paolo Uccello, su probabile segnalazione nell'anno precedente del suo maestro: lo scultore Lorenzo Ghiberti, allora impegnato nel cantiere marciano. Paolo rimarrà sei o sette anni a Venezia: quanto basta per poter ricostituire su solide basi tecniche e progettuali la Scuola del mosaico, lasciando alle maestranze locali (coadiuvate da maestri di origine greca) il compito di proseguire il lavoro di restauro e di rifacimento dei mosaici parietali e dei litostrati del pavimento consumati qua e là dall'uso. Tra i mosaicisti attivi dopo di lui in San Marco è registrato negli anni trenta solo un certo Nicolò Filantropino, di origine cretese, artista che verosimilmente eseguì la prima parte della decorazione musiva della cappella Foscari con gli episodi dell'*Annunciazione*, della *Nascita* e della *Presentazione al tempio della Vergine Maria*, tutti a firma e nello stile gotico internazionale del pittore-ideatore Michele Giambono¹³. Dieci anni più tardi, verso il 1440, quando la decorazione musiva dell'ambiente non era stata ultimata, succederà una seconda crisi della Scuola musiva veneziana. Sarà ancora una volta chiamato un altro giovane toscano: Andrea degl'Impiccati, detto Andrea del Castagno, a risolvere questo delicato momento. La presenza del giovane e promettente artista toscano a Venezia è saldamente documentata, infatti, nell'agosto 1442 dai suoi affreschi sulle vele e l'arcone dell'abside della chiesa gotica veneziana di San Zaccaria – sede del monastero benedettino di fondazione ducale – retto dal 1437 al 1455 dalla badessa Elena Foscari, sorella del doge¹⁴.

Se Giuseppe Fiocco aveva supposto che il maestro toscano fosse giunto a Venezia facendo tappa a Faenza, città nella quale si sarebbe trattenuto appena il tempo per trovare la disponibilità di accompagnarsi con lui nel pittore Francesco (Torelli) di maestro Pietro fusaio, la giusta osservazione di Anna Tambini – basata sullo scioglimento (per altro errato) delle due diverse abbreviature nelle firme apposte sullo stesso cartiglio dai due artisti nei suddetti affreschi veneziani – fa ritenere plausibile alla studiosa che l'enigmatico artista di origine faentina (*oriundus*) fosse allora già da qualche tempo a Venezia o nel Veneto¹⁵.

Poiché i documenti faentini sul pittore Francesco Torelli, resi noti da Carlo Grigioni e rivisitati recentemente dalla stessa Tambini, di-

cono che l'artista rientrò in patria solo a partire dalla fine del 1446, non vedo ostacolo a voler considerare la mia proposta, formulata nel 1976 in termini cauti ma circostanziati, di riconoscere la sua mano nel discusso *Polittico* (1444) di Santa Maria in Castello ad Arzignano (Vicenza). L'opera, infatti, che è stata esposta in una passata mostra padovana con l'attribuzione dubitativa a Francesco Squaricone¹⁶, dichiara invece di essere stata eseguita da un artista bene informato del capolavoro castagnesco veneziano a distanza di soli due anni da esso, e si qualifica debitrice da questo modello superiore in termini iconografici, compositivi e stilistici.

Ma torniamo alle iniziative di rinnovamento architettonico e di restauro assunte, o negate, dal doge Francesco Foscari. Sollecitato nel 1423 dal vescovo Pietro Nani e dal Consiglio della cattedrale di Torcello a intervenire nel restauro della basilica di Santa Maria, il doge rispose negativamente perché impegnato nella nuova costruzione del corpo di Palazzo Ducale prospiciente la Piazzetta (il nuovo *Palatium Justitiae*) e, in San Marco, a concludere il coronamento gotico delle facciate iniziato dal suo predecessore, e a costruire la Cappella Nova decorandola di sculture, marmi preziosi e mosaici¹⁷.

Architetto fiduciario di Francesco Foscari è il veneziano Bartolomeo Bon, figlio di Giovanni: architetto e scultore la cui impronta appare in queste ricostruzioni che, per quanto parziali, assumono una valenza tardogotica fastosa, informata allo stile gotico d'oltralpe, e connotata dal ricorso a un'eloquente simbologia marcana. Quest'ultima personalizzata a tal punto da formare il sospetto che Foscari volesse instaurare al posto della Repubblica un suo potere personale, se al suo nome non si accompagnasse quello dei procuratori di San Marco *de supra* Leonardo Mocenigo e Bartolomeo Donato¹⁸.

Il progetto della costruzione e della decorazione musiva della cappella Foscari non è stato tramandato documentalmente, per quanto sappiamo, ma è deducibile da vari indizi probatori. Esso dovette iniziare già all'indomani del fallito attentato alla vita del doge che, con gli architetti e scultori veneziani Giovanni e Bartolomeo Bon, attendeva in quegli anni alla costruzione dell'ala nuova di Palazzo Ducale. Quanto al pittore incaricato dei disegni (sinopie) necessari alla traduzione musiva, dopo la partenza da Venezia di Gentile da Fabriano e di Pisanello, l'incarico non fu affidato a Iacobello del Fiore (già impegnato nelle pitture di Palazzo Ducale), ma a un altro pittore affermato, Michele Giambono, previa la prova di idoneità che nel 1432 l'artista concluse positivamente in Verona¹⁹. La decorazione musiva della cappella Foscari sarebbe iniziata, dunque, l'anno dopo gli affreschi veronesi, eseguiti da Giambono, a opera di Nicolò Filantropino, unico mosaicista allora attivo in San Marco, per concludersi, nelle intenzioni del committente, in un breve arco di tempo.



[2.]

Ma le cose andarono diversamente perché un documento del marzo 1448/1449 testimonia che allora si stava lavorando a mosaico nella Cappella Nova, come ricordano le *Cronache* di Stefano Magno e di Marin Sanudo, mentre la sua stessa decorazione musiva ci rivela che il lavoro fu realizzato in due fasi successive, come risulta da un altro documento del 1451. Giambono non fu, dunque, in grado di produrre per i mosaici veneziani altri disegni rispetto a quelli realizzati nell'affresco veronese, mentre il mosaicista Nicolò Filantropino non è più documentato oltre il 1436²⁰. Deduciamo quindi che il lavoro musivo si interruppe a metà, dopo pochi anni, e che fu necessario riformare, verso il 1440, la Scuola del mosaico veneziana su nuove basi tecniche ed estetiche grazie agli apporti del giovane Andrea del Castagno (1442) e di Iacopo Bellini (1451). I nuovi mosaicisti Silvestro di Pietro, Antonio di Iacopo e Matteo Tibaldi erano quindi in grado di concludere verso il 1452 il ciclo musivo di Foscari, non senza l'estremo contributo parziale e marginale di Giambono che non era stato del tutto esautorato dall'impresa²¹.

È molto probabile che, concluso l'altare con il paliotto scolpito dai Bon dopo la costruzione della cappella, i lavori musivi siano iniziati a partire dalla lunetta di fondo con l'*Annunciazione*, per proseguire quindi sulla parete e semibotte sinistra, seguendo l'ordine narrativo della vita della Vergine Maria. Questo primo intervento di traduzione si concluse verso il 1440 quando Giambono, scomparso il suo mosaicista, dovette accettare commissioni poco qualificanti al di fuori della basilica. È a questo punto che cade l'interruzione e lo stacco fra la prima e la seconda fase dei lavori.

È datato: «agosto 1442» il soggiorno veneziano di Andrea del Castagno, con il collaboratore Francesco Torelli da Faenza, foriero di così grandi novità artistiche non solo per il convento benedettino di San Zaccaria, ma soprattutto per la basilica di San Marco ad esso collegata. Constatate il fatto che il giovane Andrea del Castagno ha lasciato allora, e sette anni dopo, due opere fondamentali per il Rinascimento veneziano in entrambi gli edifici sottoposti al doge Francesco Foscari e ai suoi familiari è cosa troppo importante per non approfondirla nei suoi sviluppi veneziani come ha cercato di fare per primo Henry Thode²², ma è altrettanto vero che in proposito i documenti sono stati sino a ora molto reticenti²³.

Ci domandiamo, innanzitutto, come avrebbero potuto concludersi, dopo la rivelazione provocatoria del Rinascimento toscano a Venezia e nel Veneto, le decorazioni di entrambi gli edifici veneziani sottoposti alla committenza dogale. Sarebbero bastati il solo Michele Giambono e i Vivarini? Ma il problema maggiore per il doge non era il cenobio di San Zaccaria, quanto la sua Cappella Nova iniziata e lasciata interrotta in San Marco. I lavori musivi dovevano riprendere

richiamando, come al solito, tutte le forze disponibili attorno al poco motivato Giambono e di fronte al prodigioso disegno o cartone di Andrea del Castagno. Ciò fu possibile attuare, io credo, per la lungimiranza del doge e dei procuratori *de supra* in una data imprecisata (probabilmente il 1444) che segna l'inizio della seconda e ultima fase dei lavori musivi nella cappella Foscari e vede operosi tre nuovi mosaicisti: il veneziano Matteo Tibaldi e i toscani Antonio di Iacopo e Silvestro di Pietro²⁴. Ritengo che il primo mosaicista potrebbe essere stato l'esecutore delle poche figure del settore finale spettanti ancora all'ideazione di Michele Giambono, mentre il secondo e il terzo maestro potrebbero essere stati responsabili degli ultimi due episodi della vita di Maria ideati da Andrea del Castagno e da Iacopo Bellini. Una duplice testimonianza documentaria conferma, infatti, che nel 1448/1449 si stava lavorando ancora a mosaico nella cappella, con rinnovate energie tecniche e uno sforzo collettivo che avrebbe portato finalmente l'opera ufficiale alla sua conclusione.

In questi due ultimi mosaici della cappella Foscari l'apporto ideativo di Michele Giambono non fu dunque annullato, ma solo ridimensionato al disegno di qualche figura per motivi che ignoriamo, ma che si possono intuire in quanto legati sia al senile declino dell'artista che all'appannamento del linguaggio gotico internazionale veneziano intorno alla metà del secolo. L'architettura prospettica degli ultimi episodi suddetti, ormai dichiaratamente rinascimentale, spetta quindi, rispettivamente, a Jacopo Bellini e ad Andrea del Castagno²⁵. Tanto nel primo che nel secondo soggetto, tuttavia, cinque delle figure principali spettano ancora all'ideazione gotica di Michele Giambono, artista che, nel margine conclusivo dell'ultimo soggetto, e sotto alle figure degli apostoli da lui ideate, ha posto un cartiglio con la parola «fecit» che replica e conferma l'iscrizione maggiore con la sua firma apposta anni prima nei mosaici della stessa cappella. Ma perché fosse chiaro non solo agli intendenti della pittura, ma anche agli scultori e agli architetti, che l'edificio voluto da Foscari nel 1431, si concludeva sotto di lui, dopo vent'anni, nello stesso stile con il quale era stato iniziato, Giambono faceva completare l'arco rinascimentale della *Morte di Maria* con un ormai superato fastigio di colonnine e terminali a pigne ispirato alla transenna gotica che introduce nella cappella.

Il mosaico della *Visitazione*, a mio avviso, presenta una minore complessità di ideazione, ma la stessa complessità esecutiva dell'adiacente mosaico con la *Morte di Maria*, per varie ragioni sulle quali mi voglio qui soffermare²⁶. A questo mosaico fa esplicito riferimento il disegno murale presente ancora oggi nell'ex laboratorio dei mosaicisti della basilica (oggi sede del Museo di San Marco). Si tratta, infatti, di uno studio preparatorio per l'opera musiva che reca la data del 1451 e la firma di un certo «Jacobus maistro de la Capela de san Marcho», artista

nel quale è stato riconosciuto il pittore Iacopo Bellini per l'evidenza dei confronti istituibili con i suoi due *Libri di disegni*²⁷.

Essi, a ben vedere, costituiscono una sorta di conferma per Bellini del ruolo primario che vent'anni prima aveva sostenuto Giambono nella decorazione della Cappella Nova, allora appena incominciata. Del resto gli anni conclusivi del dogado di Foscari sono segnati da una minore lucidità del personaggio e dalla progressiva caduta del suo potere, tanto da far credere che egli non fosse più in grado, nella vecchiaia, di mantenere la concentrazione necessaria a reggere le sorti della Serenissima²⁸. L'introduzione di Iacopo Bellini, suo nuovo artista di fiducia, non in sostituzione ma di rincalzo a Giambono, segna un momento di riflessione e di ripresa nella decorazione musiva della cappella con la chiamata a raccolta, attraverso la mediazione di un nuovo artista colto e informato del Rinascimento, di tutte le forze disponibili per l'impegno cogente e improcrastinabile di concludere il ciclo musivo iniziato ormai quindici anni prima.

Una conferma che in quegli anni si era effettivamente ripreso a lavorare a mosaico nella cappella Foscari ci è data anche da un'attestazione documentaria riguardante Giambono. Infatti il 6 dicembre 1449 l'artista non risiede più a San Gregorio, ma a San Marco, in probabile relazione con la ripresa del suo impegno ideativo per le sue ultime dieci figure, assieme a Iacopo Bellini. Se proviamo, infatti, a enumerare nei due ultimi episodi della vita di Maria – come era usuale nella basilica di San Marco per la corresponsione della paga ai mosaicisti traduttori – quante sono le figure (o mezze figure e teste) a mosaico spettanti all'ideazione dei due artisti, ci accorgemmo che l'impegno è stato diviso equamente, mentre riconosciamo a Bellini l'ideazione architettonica della *Visitazione* e ad Andrea del Castagno quella della *Morte di Maria*. In quest'ultimo episodio la serie degli apostoli che i due maestri, come abbiamo detto, si sono divisi in modo equo, suppongo sia stata affidata ai rispettivi mosaicisti Matteo Tibaldi e a un socio, il cui nome non ci è pervenuto. Restano ancora la singolare architettura e le altrettante cinque figure e undici teste nell'ideazione unitaria di Andrea del Castagno: due apostoli (Giovanni e Matteo?), a sinistra, e Maria distesa sul cataletto, oltre al Cristo (con quattro cherubini e tre serafini), l'animula di Maria, le teste di un imperatore romano, di una regina e di due angeli. Seguendo lo stesso ragionamento dell'equa suddivisione del lavoro tra le maestranze musive attive nella basilica di San Marco, penso si possa concludere che quest'ultima decorazione sia stata eseguita – seppure in assenza da Venezia del cartonista Andrea del Castagno – dai suoi due allievi mosaicisti: Silvestro di Pietro e Antonio di Iacopo, artisti di origine toscana che hanno lasciato in questo lavoro, condiviso equamente e sottilmente distribuito fra le

loro mani, la testimonianza di una capacità artistica e tecnica difficilmente uguagliabile.

Troveremo i due artisti, una decina d'anni dopo, ancora associati e alternati fra loro, nella decorazione musiva di un estradosso di un arcone del transetto marciano (1458). Le quattro figure di santi che si alternano, accompagnati dalle loro firme o iniziali, nel sottarco culminante nel *chrismon* – associato alla figura di *San Bernardino da Siena* – (siglati da maestro Antonio), dimostrano la predominanza e la maggiore qualità di questo mosaicista toscano, che documenti fiorentini dicono si aggiungesse al collega già dimorante dal 1442 a Venezia, rispetto al meno inventivo maestro Silvestro di Pietro²⁹.

Concluderò, quindi, questo capitolo proponendo un tentativo di distribuzione del lavoro fra questi maestri nel mosaico della *Morte di Maria*, ipotizzando, analogamente al mosaico posteriore dell'arcone presso la cupola di San Leonardo, una simile, alterna distribuzione del lavoro a due mani.

Nella parte inferiore del mosaico potrebbe appartenere a maestro Silvestro di Pietro la rigidità dei contorni con la quale l'artista ha tradotto il cartone relativo agli apostoli Giovanni e Matteo (evangelista?)³⁰ e la figura distesa di Maria. Al collega mosaicista Antonio di Iacopo riferirei invece la traduzione del più ampio settore centrale e superiore con al centro la equilibratissima figura del *Cristo con l'animula di Maria*, nella cui espressione umanamente pacata si corregge quell'eccesso di terribilità, dovuta all'intervento di Francesco Torelli da Faenza, che presentava l'affresco castagnesco di simile soggetto nella chiesa di San Zaccaria.

A fronte della pluralità ideativa ed esecutiva di questi mosaici, che mi sono sforzato di spiegare in relazione alle altre opere d'arte veneziane di committenza pubblica, mi sorprende di leggere che una certa critica, osservando come Giambono fosse ancora vivo e operoso alla metà del Quattrocento, sottolinei questo aspetto con sorpresa e fastidio³¹. È chiaro al contrario, dovendolo io ribadire qui per maggiore chiarezza, che tanto in palazzo che nella cappella ducale i cicli decorativi di carattere ufficiale presentano quasi sempre l'opera di maestri diversi. Al rigore iconografico dei soggetti e dei temi svolti non corrisponde mai la continuità e la coerenza stilistica dei cicli illustrati. Il motivo di ciò è trasparente. Esso si riferisce all'eminente valore politico che queste opere d'arte sostenevano per lo Stato veneziano, in quanto erano create per essere poste all'attenzione delle ambascierie italiane e straniere in visita ufficiale, piuttosto che agli intendenti d'arte. In queste pitture, sculture e mosaici lo Stato veneziano esprimeva il meglio di se stesso non solo per le capacità espressive autoctone, ma anche per l'accoglimento, seppur subordinato e parziale, di altre espressioni artistiche coeve presenti a Roma e in altre città della penisola per lo più alleate politicamente, ma talvolta anche nemiche.

338 Nel 1449, come è stato giustamente osservato da Luciano Berti, l'alleanza politica tra Firenze e Venezia si stava esaurendo, tanto che la Serenissima cominciò ad applicare sanzioni anti-fiorentine a partire dal 1451, quando fu scelta come alleata, al suo posto, la Repubblica di Pisa. La pace nella penisola italiana sarà poi sancita nel 1454³². Anche i buoni rapporti tra la Serenissima e la Curia romana, che avevano caratterizzato la prima metà del Quattrocento, nella seconda parte del secolo si erano guastati a causa dell'espansionismo veneziano nei territori della Romagna soggetti allo Stato Pontificio. Solo agli inizi del Cinquecento, come vedremo, la Curia romana riprenderà i buoni rapporti con la Serenissima nel nuovo quadro politico della penisola culminato nella Lega di Cognac e nella Guerra Europea (1526-1530) combattuta dal papa, Venezia e il re di Francia contro l'imperatore germanico e re di Spagna Carlo V³³.

I mosaici veneziani nella cappella Foscari si concludevano quindi, con il ricorso ideativo ad Andrea del Castagno (1447 circa) e al veneziano Jacopo Bellini (1451), mentre l'artista toscano era impegnato a Firenze ad affrescare il *Cenacolo* di Sant'Apollonia e la loggia con gli *Uomini illustri* di villa Carducci di Legnaia a Firenze. È comunque probabile, data la fitta sequenza in quegli anni delle opere commissionate ad Andrea a Firenze, che questi non fosse tornato una seconda volta fra le lagune, ma rimanesse legato alla Serenissima tramite gli allievi pittori e mosaicisti che aveva lasciato nel Veneto e che troveremo operosi negli anni successivi nella basilica di San Marco: Silvestro di Pietro e Antonio di Iacopo (notizie dal 1442 al 1512 circa). Il primo di essi, inoltre, ha lasciato a Venezia la continuità del suo lavoro di mosaicista nell'erede e nipote veneziano Pietro di Zorzi, la cui attività a sua volta si esplica con l'aiuto del figlio pre' Vincenzo (notizie dal 1462 al 1524).

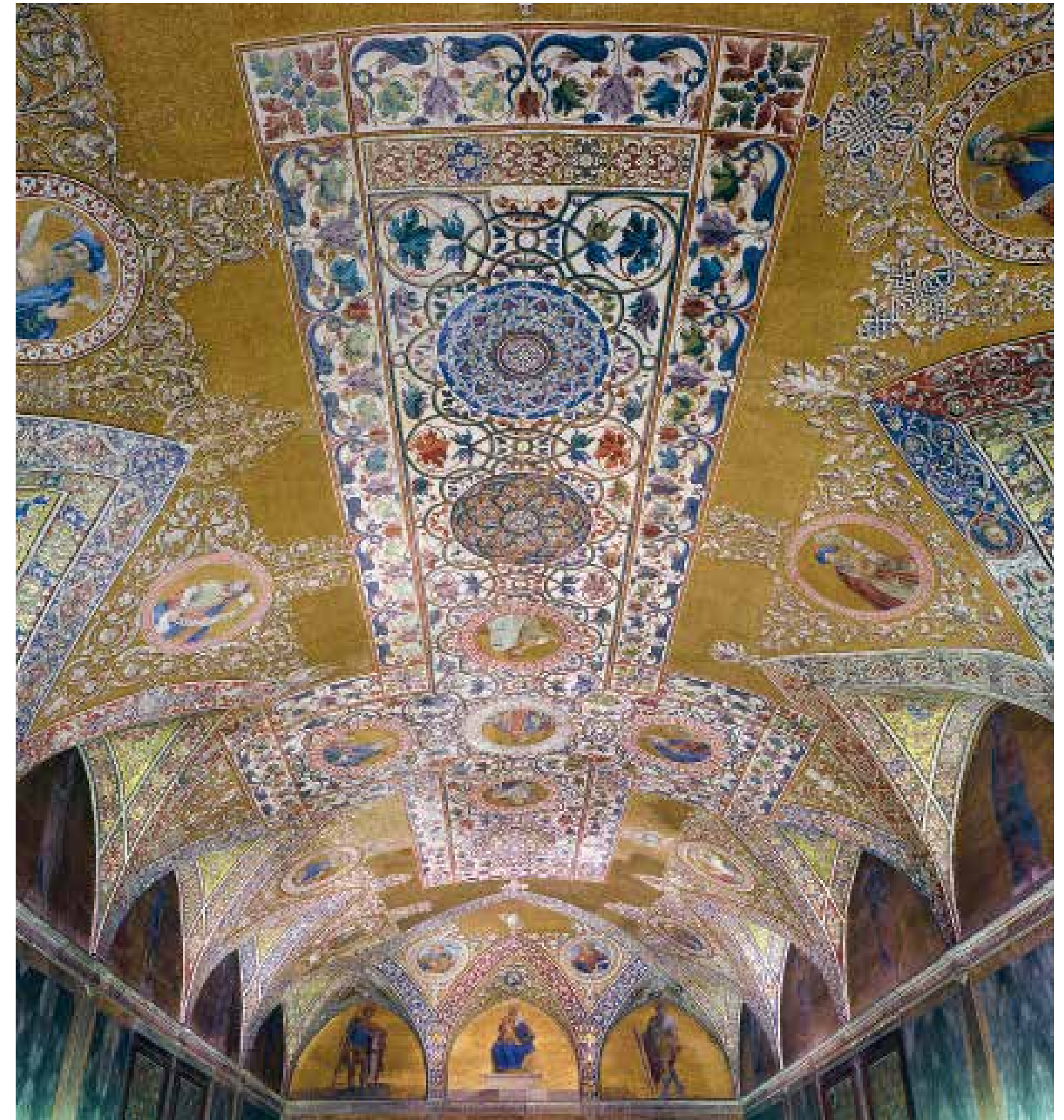
LA SAGRESTIA NUOVA E LA SUA DECORAZIONE MUSIVA
NEGLI ANNI DEI DOGI AGOSTINO BARBARIGO (1486-1501),
LEONARDO LOREDAN (1501-1521), ANTONIO GRIMANI (1521-1523)
E ANDREA GRITTI (1523-1538)

Come per la cappella Foscari, anche la Sagrestia Nuova di San Marco ebbe bisogno di lunghi anni per essere completata. La sua costruzione architettonica risale, infatti, al progetto del proto di San Marco, l'architetto veneziano Giorgio Spavento – o, in alternativa, a quello di Palazzo Ducale, il veronese Antonio Rizzo – per volere del doge Agostino Barbarigo. La relativa decorazione musiva fu progettata, come credo, nel 1495-1496 e incominciata, invece, a partire dal 1501, al tempo dei dogi Leonardo Loredan e Antonio Grimani, per essere conclusa, infine, solo nel 1530 sotto il doge Andrea Gritti.

La struttura architettonica dell'edificio veneziano è di concezione completamente nuova e rinascimentale, nell'accezione lombarda e italo-centrale delle partizioni architettoniche delle pareti³⁴ e della volta. Quest'ultima e le diciassette lunette alle pareti sono interamente rivestite da mosaici a fondo oro. La grandiosità dell'insieme rimanda a un modello aulico sul quale l'edificio veneziano è stato esemplato, seppure con una certa libertà e proporzioni molto diverse rispetto al modello stesso.

Motivi di opportunità politica e riscontri di carattere stilistico mi hanno indotto a formulare l'ipotesi che la Sagrestia Nuova di San Marco non sia la semplice riproposizione dell'antica sagrestia, ma sia ispirata, per precisa intenzione dogale, alla struttura e alla decorazione della Cappella Sistina in Vaticano: l'edificio, bene inteso, voluto da papa Sisto IV e, quindi, precedente all'intervento di Michelangelo. In sintesi, mi sembra plausibile credere che progettando un'opera nuova come questa il doge Agostino Barbarigo abbia voluto dimostrare non tanto una scelta di carattere estetico, quanto lo schieramento politico della Serenissima, negli equilibri degli Stati della penisola, a fianco della Curia romana: in sostanza, un significativo gesto di ossequio verso il pontefice. Ciò corrisponde ad altre manifestazioni pubbliche espresse agli inizi del suo dogado: da un lato, la *pietas* e la moderazione come continuatore del troppo breve dogado del fratello Marco³⁵; dall'altro, la promozione nel 1495 di una lega anti-francese che vedeva alleati di Venezia papa Sisto IV, l'imperatore Massimiliano d'Austria, la monarchia di Spagna e il Ducato di Milano³⁶.

Va precisato che la costruzione della Sagrestia Nuova non poté svolgersi sullo stesso sedime occupato dalla precedente sagrestia (della quale poco sappiamo se non che doveva trovarsi, per motivi di praticità e di sicurezza, non lontana dal Palazzo Ducale e in ambienti prossimi all'andito Foscari e al Tesoro, oggi adibiti a depositi), ma si dovette scegliere un luogo diverso per non dover interrompere il servizio alla liturgia nella cappella ducale. Il nuovo edificio, dunque, sorse e fu decorato in un lungo arco di tempo, mentre il primo, seppur destinato a cessare, svolse ancora per anni le funzioni per le quali era stato usato sin dai tempi antichi finché il clero marciano non si trasferì nella nuova sede. Quest'ultima si apre, in modo molto riservato, appena oltrepassato un piccolo atrio ricavato posteriormente all'altare della cappella di San Pietro³⁷, sul lato a nord-est della zona absidale di San Marco. Essa ha la forma di una grande aula longitudinale, illuminata solo da tre finestre aperte sulla parete di fondo, con il soffitto non troppo elevato e le pareti scandite dalle lunette raccordate agli spicchi della volta. Le lunette e la volta sono interamente rivestite da mosaici a fondo oro che hanno il potere di dilatare illusionisticamente lo spazio già considerevole dell'ambiente. La decorazione musiva, ana-



[3.]

340 logamente ai dossali, fu iniziata dalla volta e dalla parete di fondo con l'altare, seguendo un progetto unitario risalente alla fine del 1495 che rappresenta e celebra gerarchicamente la Chiesa. Vi sono raffigurati il Cristo fra gli evangelisti, i profeti, gli apostoli e, infine, la Vergine Maria con il Bambino fra i santi patroni di Venezia. La complessità del disegno della volta e la coerenza stilistica delle cinque figure centrali – in rapporto alle sottostanti figure dei dodici Apostoli (più *San Paolo* e *San Marco*) nelle lunette – dichiarano la presenza iniziale di un progetto unitario per la decorazione musiva, le cui fonti non sono rintracciabili in area veneziana, bensì nello stile inconfondibile del pittore Pietro Vannucci, detto il Perugino. A questo illustre maestro si devono, infatti, dal punto di vista stilistico, le prime diciotto figure mosaicate nell'ambiente, su un totale di trentasei³⁸.

La presenza per ben due volte a Venezia del grande maestro umbro – che fra il 1480 e il 1484 aveva partecipato a Roma alla prima fase della decorazione della Cappella Sistina – nell'agosto 1494 in relazione a un incarico ufficiale per affreschi nelle sale di Palazzo Ducale è un dato certo che risulta su base documentaria. Per ciò che riguarda, invece il suo secondo soggiorno, dall'ottobre al dicembre 1495, i motivi rimangono ignoti anche se, in considerazione della stagione autunnale e invernale, ritengo probabile la predisposizione di disegni e cartoni necessari alla decorazione musiva della Sagrestia Nuova. È questa un'ipotesi che formulo, per ora, su semplice base indiziaria e stilistica, in attesa cioè di una futura conferma documentaria.

Prima a essere eseguita in mosaico fu, come è naturale, la volta – procedendo dal centro –, dove il *Cristo* e gli *Evangelisti* risentono dell'ideazione del Perugino, mentre i profeti derivano alcuni dal cartone di Alvise Vivarini, Vittore Carpaccio e Cima da Conegliano, per proseguire sulle pareti, a partire dal fondo, dove più si dichiara ancora una volta lo stile del Perugino. L'esecuzione musiva non presenta alcuno stacco, dal punto di vista tecnico, tanto che possiamo attribuire questa prima fase dei lavori ai mosaicisti Pietro di Zorzi e a prete Vincenzo, quest'ultimo suo figlio e collaboratore. In questi primi decenni del Cinquecento sono essi i più quotati mosaicisti della basilica di San Marco, come indicano il rifacimento *ex novo* del *Cristo in trono benedicente* nel catino dell'abside maggiore, firmato da maestro Pietro nel 1506, e altri rifacimenti musivi presso la cupola dell'Emmanuele. Questi interventi, eseguiti in settori di primaria importanza dell'iconografia marciiana medievale, stanno a indicare che questi maestri avevano meritato da parte dei procuratori di San Marco *de supra* la preferenza rispetto alle altre concorrenti botteghe familiari dei Bastiani e dei Novello, mentre nel 1517 esordivano Marco Luciano Rizzo e Vincenzo Bianchini³⁹. La Scuola del mosaico marciانا agli inizi del Cinquecento era dunque saldamente rappresentata ancora dagli ulti-

mi maestri eredi di Andrea del Castagno. Ma questo fu valido solo fino al luglio 1524, quando il mosaicista Pietro di Zorzi, che era stato nominato anche custode della sagrestia assieme al figlio prete Vincenzo, scoperto e riconosciuto colpevole di furto, fu incarcerato. Il fatto risulta dal pagamento della cauzione per la scarcerazione del mosaicista e dal simultaneo licenziamento di entrambi i maestri in data 12 luglio⁴⁰. Essi furono quindi esautorati immediatamente dal lavoro musivo che stavano svolgendo nella chiesa e nella Sagrestia Nuova. Assistiamo, dunque, anche in questo lavoro musivo, condotto continuativamente per più di vent'anni a uno stadio piuttosto avanzato, alla sua improvvisa interruzione nel luglio 1524. A questa data, io credo, potevano essere state eseguite circa ventiquattro figure su un totale di trentasei. Ciò recava danno soprattutto al clero marciانو che attendeva da tanti anni di poter utilizzare il nuovo ambiente per le aumentate esigenze liturgiche. Passati ormai tanti anni dall'inizio dell'opera, anche l'ideazione delle rimanenti dodici figure a mosaico fu rivista aggiornandone lo stile alla moda del Rinascimento, secondo i canoni della *renovatio urbis* propagandata dal doge Andrea Gritti. Il lavoro congiunto e ben distribuito fra tre nuovi mosaicisti condusse finalmente alla conclusione il complesso musivo nel 1530, come indica esplicitamente la data apposta da Marco Luciano Rizzo nella sua ultima fatica.

Nessun altro documento ci aiuta a precisare la scansione cronologica delle due fasi della decorazione musiva della Sagrestia Nuova, ma solo un netto stacco di carattere formale e stilistico rivelatore di ciascun artista, ancora chiaro nella traduzione musiva dei cartoni che presentano fra loro lievi diversità nelle cornici a palmette contornanti gli oculi figurati della volta. Dopo il *Cristo* e gli *Evangelisti*, al centro della volta, riconosco ancora al Perugino il profeta *Gioele*, mentre *Isaia* appartiene alla poetica più tarda di Alvise Vivarini⁴¹; a Cima da Conegliano riferisco ancora i profeti *Geremia* e *Daniele*⁴², e a Vittore Carpaccio ascrivo i rimanenti *Amos*, *Osea*, *Giona*, *Michea*, *Naum* e *Abdia*⁴³.

È comunque dopo il luglio 1524 che, non potendo più disporre dei due primi maestri, i procuratori di San Marco *de supra* diedero inizio alla ripresa del lavoro musivo a opera di altre maestranze che si erano appena formate o esordivano proprio allora. Si tratta di Marco Luciano Rizzo (1517), pre' Alberto Giglio e Francesco Zuccato (1524); mosaicisti che, lavorando dal 1524 al 1530 al completamento della decorazione musiva della Sagrestia Nuova, hanno siglato le figure con le loro iniziali o, in alternativa, vi hanno apposto la firma per il riconoscimento del loro lavoro.

Marco Luciano Rizzo era stato già assunto a mosaicista della basilica di San Marco dopo aver superato la prescritta prova di assunzione il 6 maggio 1517. Pre' Alberto Giglio, invece, che aveva chiesto e ottenuto

l'11 agosto 1524 dai procuratori *de supra* di eseguire direttamente nella Sagrestia Nuova la sua prova d'arte con la quale sperava di poter essere assunto, il 29 ottobre dello stesso anno fu giudicato idoneo e accolto tra gli altri maestri. Nello stesso giorno anche l'esordiente Francesco Zuccato era stato assunto a lavorare di mosaico nella basilica di San Marco e nella Sagrestia Nuova con paga retroattiva: dal 1° luglio 1524, ma il documento non accenna al superamento della prova prescritta. Tra le varie supposizioni che si possono fare al riguardo, darei credito alla possibilità che Francesco Zuccato abbia ricevuto un giudizio di favore in relazione al ruolo del padre Sebastiano, pittore familiare con Tiziano e "sindaco" della Scuola dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, mentre perdurava l'indisponibilità del collega mosaicista Vincenzo Bianchini⁴⁴.

Osservo come, analogamente a ciò che era avvenuto il secolo precedente nella cappella Foscari, la conclusione del lavoro musivo è frutto di un nuovo progetto che si sovrappone in modo forzato al primo e, almeno in parte, lo trasforma. In questo secondo caso, il progetto iconografico iniziale raffigurante l'allegoria della Chiesa – rappresentata gerarchicamente – dal Perugino (1495) fu ripreso nel 1525 con l'intenzione di celebrare i santi patroni di Venezia da un collettivo di artisti veneti fra i quali si segnala soprattutto Tiziano⁴⁵. Non mi stupisce, quindi, alla fine di questo lavoro, di riscontrare nel settore conclusivo della Sagrestia Nuova delle anomalie di carattere iconografico e stilistico: un numero di apostoli nelle lunette eccedente di due unità rispetto alla norma (oltre al *San Paolo* sono ripetuti, per iperbole rispetto alla volta, *San Matteo* e *San Marco*) e, a fianco della *Vergine Maria*, la presenza di *San Teodoro* e di *San Giorgio* (rispettivamente il secondo patrono e il co-patrono della città) in aggiunta alla ripetizione delle figura di *San Marco*.

Osservo ancora che la semplice cornice a palmette che si accompagnava alle figure mosaicate nella prima fase del lavoro a opera di Piero di Zorzi, in questa seconda fase esecutiva è stata sostituita da una fascia più larga con motivi a grottesche, secondo l'indirizzo "toscoromano" introdotto in quegli anni a Venezia. I profeti, in particolare, della campata presso l'ingresso, presentano fasce decorative vegetali che non racchiudono più figure di angeli, ma di amorini e di eroti. Si veda, in particolare, il tondo con *Ezechiele*, di chiara ideazione tizianesca, sostenuto da una sorta di pennacchio figurativo costituito da un fauno e una ninfa intrecciati fra loro, tra i quali c'è spazio per la maschera inquietante di una gorgone⁴⁶. Se il Carpaccio, come credo, ha avuto il merito di ideare alcuni profeti della volta, tenendo conto del modello pittorico espresso nel soffitto belliniano della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Murano, per la decorazione delle lunette sulla controfacciata è stata data fiducia incondizionata a Tiziano che,

associato al fratello Francesco, dipingeva in quegli anni giovanili in Palazzo Ducale su incarico del doge Andrea Gritti. Il *San Cristoforo*, dipinto ad affresco dal giovane pittore sulle scale dell'appartamento dogale, offre non pochi spunti per spiegare la plastica costruzione del disegno che ritroviamo nelle figure a mosaico dei santi protettori della città: santi guerrieri raffigurati in pose gladiatorie che anticipano la serie dei *Cesari* del cadorino⁴⁷. Nelle fasce decorative che inquadrano queste ultime lunette appaiono ancora medaglioni con putti svolazzanti e profili di imperatori romani. Nella lunetta centrale che sovrasta l'ingresso, il mosaicista Marco Luciano Rizzo ha firmato un mosaico che potrebbe risalire ancora a Tiziano, se il disegno non ricordasse anche lo stile di Cima. Vi è raffigurata la *Vergine Maria con il Bambino* che troneggia trattenendo la vivacità del divino Bambino seduto sul suo grembo. Non saprei dire se l'immagine rispecchi ancora, dal punto di vista iconografico, la lunetta musiva duecentesca sopra l'entrata della basilica, tanta è la distanza che separa le due opere d'arte, ma osservo in quest'ultimo mosaico di Rizzo, un'ispirazione religiosa più appropriata rispetto a quell'urgenza di sentimenti laici e pagani presente nei coevi mosaici di Francesco Zuccato ideati da Tiziano. Nonostante ciò anche quest'ultimo mosaicista dovette inchinarsi alle esigenze degli altri firmando con il suo nome una figura di evangelista (*Matteo?*) derivata ancora dal cartone di Perugino. In quest'ultima fase dei lavori nella Sagrestia Nuova sono cinque le figure mosaicate da Francesco Zuccato, quattro quelle che spettano a Marco Luciano Rizzo⁴⁸, e tre quelle che sono dovute a pre' Alberto Giglio.

È comunque certo, per concludere, che fu proprio questo nuovo e rivoluzionario messaggio nel campo dell'arte sacra, del quale si faceva portavoce Tiziano con Francesco Zuccato, grazie alla fiducia accordata a lui dal doge Andrea Gritti, che stupì fortemente i contemporanei decretando il grande successo del pittore cadorino e il primato del suo mosaicista traduttore.

I MOSAICISTI ZUCCATO. I MOSAICI DEL "POZZO" NELL'ATRIO (1537-1549) E QUELLI DELL'ARCONA DELL'APOCALISSE (1560-1563) CON UN'APPENDICE DI COMPLETAMENTO (1580-1590)

Se gli esordi del mosaicista Francesco Zuccato erano stati, come abbiamo detto, intorno al 1524-1530, nella fase conclusiva della decorazione della Sagrestia Nuova, l'attività prodigiosa di questo maestro – spesso coadiuvato dal fratello Valerio, anch'egli mosaicista – si è espressa successivamente in un settore più appariscente della basilica di San Marco quale è appunto l'ingresso principale e il settore centrale dell'atrio chiamato il "pozzo". Si tratta, anche per quest'ultimo, di

4. Francesco e Valerio Zuccato,
La risurrezione di Lazzaro,
1545-1549 circa, atrio

5. Francesco e Valerio Zuccato,
Crocifissione, 1549 circa, atrio

6. Francesco e Valerio Zuccato,
Morte di Maria, 1545-1549 circa,
atrio



[4.]



[5.]



[6.]

un ambiente di nuova concezione architettonica che fu ricavato nella seconda campata centrale dell'atrio duecentesco, in origine cupolata, che fu aperta al centro del cielo con una sorta di camino oltre il quale si scorge l'interno della basilica.

Sull'architetto responsabile di tale trasformazione, che dovette avvenire fra il 1535 e il 1537, non siamo documentalmente informati, ma poiché il 7 aprile 1529 era stato eletto proto di San Marco Jacopo Sansovino⁴⁹, è intuitivo credere che essa spetti al medesimo e faccia parte di quegli oculati interventi messi in atto dall'architetto fiorentino per consolidare e revisionare le strutture pericolanti dell'edificio. In questo caso si tratta del passaggio preferenziale del fedele dalla piazza all'interno della cappella ducale. Dalla luce abbagliante dell'esterno si poteva, quindi, indugiare con un solo colpo d'occhio su alcuni mosaici dell'atrio illuminati dalla luce indiretta e, insieme, su quelli delle volte all'interno: più lontani e attenuati alla vista dei precedenti. Dopo la cappella che racchiude l'altare maggiore di San Marco, il "pozzo" dell'atrio era dunque il luogo più visto e frequentato tanto dal semplice fedele che dalle ambascierie ufficiali in visita a Venezia.

Il primo intervento degli Zuccato nell'ammodernamento dei mosaici dell'atrio all'entrare in chiesa era stata la prova di assunzione di Valerio nel 1532, con il rifacimento *ex novo* del mosaico, nella lunetta soprastante il portale laterale destro, raffigurante *San Clemente VII papa benedicente*. Il mosaico sostituisce e aggiorna iconograficamente un antico mosaico duecentesco, ormai deteriorato, che presumo raffigurasse *Papa Clemente I* o, meglio, *Papa Clemente V* (1250 circa-1314), per analogia con le nuove motivazioni politiche ed estetiche che sono alla base dei mosaici della Sagrestia Nuova. Tanto la Serenissima che il nuovo pontefice⁵⁰ erano garanti del riequilibrio delle alleanze fra gli Stati della penisola sancito, dopo la lotta di Venezia contro la Lega di Cambrai, dalla pace di Bologna (1530), tanto che l'*Incontro di Carlo V e Clemente VII a Bologna* sarà raffigurato nel 1604 da Marco Vecellio in un telo della Sala del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale⁵¹. Il suddetto mosaico raffigura a mezzo busto il pontefice dal volto espressivo di tre quarti, derivato da un cartone di Tiziano che risente della ritrattistica di Sebastiano del Piombo e di Raffaello. Esso è opera stilisticamente misurata e tecnicamente virtuosistica, non meno degli altri mosaici contemporanei del fratello Francesco. Il suo valore figurativo, inoltre, sembra rafforzarsi nel contrasto con il confinante tessuto musivo duecentesco dell'atrio⁵².

Il 1532 è un anno particolarmente difficile per la Scuola musiva di San Marco che, conclusa due anni prima la decorazione della Sagrestia Nuova grazie allo sforzo collettivo dei mosaicisti veneziani e l'esordio di Francesco Zuccato, vede poi la maggior parte di essi allontanarsi da Venezia o rendersi indisponibile per altri lavori.

Vincenzo Bianchini, che era stato assunto assieme a Rizzo il 6 maggio 1517, era stato poi condannato per vari fatti criminosi, ma poi riassunto tra i maestri il 10 dicembre 1533. Il 31 agosto 1531 erano stati accolti come nuovi mosaicisti il pittore Giovanni Demio e Domenico Bianchini, fratello di Vincenzo, oltre a Bartolomeo Bozza, quest'ultimo come garzone degli Zuccato al posto di un certo Iacopo che proprio allora si era dimesso. Erano divenuti invece indisponibili, come abbiamo detto, Marco Luciano Rizzo e pre' Alberto Giglio, ma anche Crisogono e Giovanni Novello, e Luigi de' Pace, quest'ultimo passato a lavorare a Roma⁵³.

Mentre dunque il mosaicista Valerio Zuccato esordiva nell'atrio marciano con quest'opera approvata e promettente, la maggiore disponibilità a lavorare a mosaico in San Marco era quella del fratello Francesco. Quest'ultimo realizzò, infatti, ancora nell'atrio, in un arco del braccio nord, il rifacimento *ex novo* della figura intera di *San Geminiano*, utilizzando per essa un cartone di Tiziano tratto dalla *Pala di san Nicolò*, già nell'omonima chiesa veneziana, che si conserva oggi nella Pinacoteca Vaticana⁵⁴. La figura in mosaico del santo, con il solo volto in controparte rispetto al dipinto dal quale deriva, è firmata dal mosaicista sulla pedana di sostegno, mentre si legge ancora sul fondo oro la data della sua esecuzione: il 1535.

Superiormente a questa figura il fratello Valerio ha firmato un ulteriore rifacimento musivo *ex novo*, con la mezza figura di *Santa Caterina*: quest'ultima racchiusa in un tondo, per analogia iconografica con le altre figure di sante mosaicate nel XIII secolo. I tratti del volto della santa e l'articolato fraseggio delle mani che reggono la ruota del martirio tradiscono, anche in questo caso, la derivazione dell'opera musiva da un analogo cartone di Tiziano, quest'ultimo figurativamente prossimo a *La Bella* di Palazzo Pitti.

Il catino che sormonta quell'abside o esedra che racchiude la porta maggiore che immette, a sua volta, nella cappella ducale, presenta un mosaico di *San Marco parato da messa* (1545) che i fratelli Zuccato hanno rifatto ancora su modello e cartone di Tiziano. Un'iscrizione latina incornicia, in alto, il catino invitando il fedele a entrare: «EGO SUM HOSTIUM. PER ME QUI INTROVERIT SALVABITUR ET PASQUA INVENIET». L'iscrizione latina, invece, che accompagna la figura di *San Marco*, ha il valore pubblicitario di una didascalia riferita all'arte che in essa hanno espresso i fratelli Zuccato e, indirettamente, Tiziano. La pregnanza del messaggio, che sembra trasmesso al fedele direttamente dal santo patrono (incarnato in chi celebra la liturgia sacra), ha portato a sopravvalutare il mosaico come l'espressione di questo genere più alta esistente al mondo⁵⁵.

Questo, nella sostanza, è il mosaico del "pozzo" che il visitatore vede per primo e che, come abbiamo sottolineato, è stato eseguito per cattu-

344 rare la sua attenzione all'entrata della cappella ducale. Ma la decorazione musiva dell'ambiente è costituita principalmente da quattro lunette con *Episodi della vita della Vergine Maria e di Cristo*, da otto pennacchi raffiguranti alcuni *Profeti*, e da quattro semilunette rappresentanti gli *Evangelisti*. Il margine superiore del "pozzo" è decorato, infine, con un fregio musivo, con motivo a grottesche, interrotto al centro da quattro occhi architettonici includenti i *Dottori della Chiesa*.

Come nel precedente ciclo musivo della Sagrestia Nuova, anche nei mosaici del "pozzo" si riscontrano in più punti del tessuto musivo le sigle e le firme dei soli fratelli Zuccato, con le date del 1545 e 1549, che ritengo conclusive di un intervento incominciato intorno al 1537 con l'apporto di cartoni estranei all'ideazione di Tiziano e la fattiva collaborazione con loro di altri mosaicisti traduttori di questi cartoni. In mancanza di documenti e in assenza delle registrazioni di pagamento nei perduti registri e quaderni chiesa, è ancora lo stile dei singoli episodi mosaicati a farci da guida nell'interpretazione della processualità creativa del ciclo, insieme a quanto avveniva a livello di commissioni in Palazzo Ducale. Alla fine degli anni trenta la fiducia del doge Andrea Gritti verso Tiziano era andata appannandosi, a causa della pigrizia e della lentezza del cadorino nel concludere i suoi lavori, a vantaggio del rivale Antonio de' Sacchis da Pordenone che, affermatosi a Venezia nelle chiese di San Rocco (1529) e di San Giovanni Elemosinario (1531), monopolizzava ora le commissioni in Palazzo Ducale e in San Marco. Morto tuttavia prematuramente anche quest'ultimo pittore a Ferrara nel gennaio 1539, lasciando i suoi lavori nelle mani del seguace Pomponio Amalteo, furono introdotti altri artisti nel cantiere di San Marco per l'iniziativa di Jacopo Sansovino, come Giuseppe Porta detto il Salviati e Giovanni Demio, mentre Tiziano fu riconsiderato e reintegrato preferendolo a Lorenzo Lotto. La decorazione musiva del "pozzo" era nata, quindi, sulla base di alcuni cartoni abbozzati e incominciati nel 1538 dal Pordenone, completati dopo la morte dell'artista nel 1539 dall'Amalteo, e integrati ulteriormente nel 1540 da Giuseppe Salviati (*Profeti*) e da Giovanni Demio (*Evangelisti*). Delle quattro lunette, solo *La risurrezione di Lazzaro* mantiene il disegno formalmente saldo e proto-manierista del Pordenone, mentre le altre tre risentono in vario modo della stesura dell'allievo Pomponio Amalteo, come dal confronto con le portelle del duomo di Valvasone, anch'esse già incominciate dal maestro nel 1535, ma concluse posteriormente dall'allievo. Nell'ultimo soggetto, infine, raffigurante la *Deposizione nel sepolcro*, la didascalia in latino apposta sul marmo della tomba ingannò i due mosaicisti che commisero un errore nel declinare la parola "saxus": «NATURAE SAXIBUS [sic!] / ZUCHATORUM FRATRUM / INGENIO»⁵⁶. Firmata dai medesimi Zuccato è anche la soprastante *Crocifissione*, mentre le fasce a grottesche

che incorniciano le lunette recano la sigla «V. Z. F.» corrispondente al lavoro musivo condotto da Valerio⁵⁷.

La traduzione musiva del "pozzo" era stata anche il frutto, non più ripetibile, di un lavoro collettivo, durato una decina d'anni, che aveva visto all'opera tanto gli Zuccato che i Bianchini. I primi eseguirono tutte le lunette, mentre questi ultimi realizzarono i profeti *Giona, Sofonia, Amos, Gioele, Sem, Noè* (più altri due privi di cartiglio). Lo scledense Giovanni Demio eseguì solo i quattro *Evangelisti*. È probabile che, dovendo frequentarsi strettamente sugli stessi palchi di lavoro, gli Zuccato siano venuti in odio ai Bianchini in questa circostanza e che da allora sia nata una forte rivalità fra le due famiglie di mosaicisti veneziani, sfociata poi in aperto rancore. L'opera musiva rappresenta, comunque, al meglio, l'interpretazione dello stile toско-romano a Venezia, analogamente al soffitto del Salone della Libreria sansoviniana (1557) e ad altre pitture, malauguratamente distrutte dagli incendi del 1574 e 1577, che decoravano gli uffici pubblici e le sale di Palazzo Ducale. Dal punto di vista tecnico si può rilevare che dal 1535 al 1539 i mosaicisti della Scuola marciana utilizzarono largamente nei loro mosaici i materiali vitrei donati ai procuratori *de supra* dal vetraio Nicolò Dal Sol, proprietario di una fornace di Murano, come cauzione e salvacondotto a favore del figlio Plinio, condannato dieci anni prima per omicidio ed esiliato dal dogado, come risulta da un documento del 23 ottobre 1534⁵⁸.

In successive opere musive, i medesimi Zuccato ripresero ancora la parola latina che era stata loro di inciampo, declinandola giustamente, al fine di dimostrare la casualità dell'errore. È il caso, appunto, della pala musiva con *San Vittore adorato da sacerdoti e canonici*, eseguita su un cartone di Giulio Licinio per la distrutta chiesa di Santa Maria Nova (1559), oggi conservata nel Museo di San Marco⁵⁹. In essa Francesco e Valerio Zuccato hanno rielaborato spunti tizianeschi (*I Cesari* di Tiziano) e sansoviniani (il primo progetto del Salone della Libreria, fu sostituito in seguito da una più articolata scansione di quadri a soffitto e alle pareti)⁶⁰. Sul basamento che sostiene l'atletica figura del santo è la scritta con la quale gli Zuccato hanno voluto alludere metaforicamente al parallelismo tra la tecnica e la materia della loro opera musiva e, dall'altro, tra il disegno e il colore dei pittori dai quali le prime derivano: «QUOD ARTE ET COLORIBUS PICTORUM / HOC ZUCHATI FRATRES INGENIO / ET NATURAE SAXIS».

Fu tutto inutile, perché li attendevano peggiori tranelli che i concorrenti Bianchini avrebbero ordito contro di loro, in quanto questi ultimi invidiavano quella posizione primaria nella Scuola musiva marciana che gli Zuccato avevano meritato e mantenevano con l'aiuto di Tiziano. Essi ambivano perciò a contendere loro le paghe superiori corrisposte dai procuratori di San Marco *de supra*. Infatti alcuni anni

7. Francesco e Valerio Zuccato, Visione di san Giovanni a Patmos dell'Eterno con i sette candelabri, 1560-1563 (restauro 1892-1893), arcone



[7.]

8. Francesco e Valerio Zuccato, Le sette Chiese d'Asia sostenute da angeli, 1560-1563 (restauro 1892-1893), arcone

9. Francesco e Valerio Zuccato, San Michele Arcangelo trafigge Lucifero, 1560-1563 (restauro 1892-1893), arcone



[8.]



[9.]

dopo (1563), introdottisi furtivamente sui palchi dell'arcone dell'Apocalisse, dove gli Zuccato avevano recentemente lavorato, i Bianchini aggiunsero malignamente delle contraffazioni pittoriche sopra il lavoro dei colleghi e, quindi, li accusarono per questo tanto che i procuratori di San Marco dovettero indire un processo a carico degli Zuccato. Il suo esito nel 1566 vedrà costretti gli accusati a correggere a loro spese le poche difformità che erano state riscontrate, ma si concluderà con la piena riabilitazione di Francesco Zuccato a primo mosaicista della Scuola veneziana e la fine della carriera del fratello Valerio.

Una delle opere di rifacimento musivo della basilica di San Marco più controverse e ancora oggi storicamente meno chiarite è la decorazione musiva dell'arcone dell'Apocalisse, opera realizzata dai due fratelli Zuccato, in collaborazione fra loro, sulla volta che sovrasta l'ingresso principale della basilica. Essa è suddivisa in cinque grandi episodi che raffigurano la visione apocalittica di san Giovanni a Patmos, la cui esecuzione data, per i primi tre, fra il 1560 e il 1563, mentre gli ultimi due risalgono al 1568-1570⁶¹. Vi è ancora un'appendice costituita dal suo completamento iconografico con i mosaici eseguiti da Arminio Zuccato, figlio di Valerio, nei sottarchi e intradossi fra il 1578 e il 1590, su cartoni di Jacopo Palma il Giovane⁶².

Il culmine dell'arcone è occupato dalla raffigurazione della *Visione di san Giovanni a Patmos dell'Eterno con i sette candelabri*. Vi è rappresentato, in basso, san Giovanni dormiente sopra un letto di nuvole, mentre al centro domina la visione con la figura isolata del Padre Eterno emergente da una pedana piramidale di nuvole più dense che sorreggono anche i sette candelabri (ovvero candelieri). La foggia di questi ultimi non è quella, a più bracci, della tradizione ebraica, né di quella bizantina, ma dichiaratamente cristiana e occidentale, se dobbiamo prestar fede al rifacimento ottocentesco del mosaico e a un'incisione iconograficamente simile che si attribuisce alla cerchia di Tiziano. Ancora a Tiziano è debitrice la composizione di tutto il mosaico, tanto esso è imparentato con la coeva *Trasfigurazione di Cristo* della chiesa veneziana di San Salvador⁶³.

Gli altri quattro principali soggetti apocalittici sono distribuiti, due a due, sull'intradosso dello stesso arcone. Si tratta, da una parte, delle *Sette Chiese d'Asia sostenute da angeli*, e di *San Michele Arcangelo trafigge Lucifero*; e, dall'altra, dell'*Adorazione dell'Agnello mistico*, e della *Vergine Immacolata con il Bambino che schiaccia il drago dalle sette teste*. Questi episodi sono intervallati fra loro dai testi latini in caratteri capitali di iscrizioni che, come avveniva anche altrove nella cappella ducale, furono riprese dalla precedente decorazione musiva che allora fu rifatta assieme alla struttura architettonica della volta. Anche in

questo caso, come per l'apertura del "pozzo" dell'atrio, intuimmo la necessità di dar corso al rifacimento architettonico di questo settore da parte di Jacopo Sansovino, proto della basilica di San Marco. Un grave cedimento strutturale è, infatti, all'origine della distruzione di precedenti mosaici che esistevano su quella volta e del loro rifacimento a opera dei fratelli Zuccato: «QVERE FEROR RECTE GRADIBVS SERVARE IVBETE . IAM REGNATVRVS VINCIT NVNC HIC SVPERATVR»; «BEATI QVI AD CAENA NVPTIARVM MAGNI VOCATI SVNT . CVM NATO MVLIER LIBERATVR IVRE DRACONIS».

La testimonianza di una visita in San Marco nel 1543, tratta dalle *Memorie* del sacerdote siciliano Antonio Lo Duca di Cefalù, con la quale egli aveva cercato nei mosaici di San Marco la conferma iconografica di una visione avuta nella sua chiesetta di Sant'Angelo presso la cattedrale di Palermo – rafforzata da una seconda apparizione avuta nel 1541 a Loreto – non porta a riconoscere con sicurezza quale fosse il mosaico veneziano che suscitò l'interesse del mistico siciliano⁶⁴.

Nel caso in questione dell'arcone dell'Apocalisse, solo l'episodio al culmine è stato interamente rifatto nel 1892-1893 dalla ditta Antonio Salviati su di un precedente cartone di Antonio Ermolao Paoletti (1870 circa) che riprese fedelmente il disegno dell'opera cinquecentesca. Per gli altri quattro episodi, distribuiti due a due in ciascuna semibotte, l'intervento di ricostruzione muraria e di rifacimento musivo è stato meno drastico riuscendo a conservare *in loco* alcune parti del mosaico cinquecentesco, mentre un frammento con *Cinque teste* – tratto dall'*Adorazione dell'Agnello mistico* – si conserva oggi "in cassina" nel Museo marciano⁶⁵. E esso, più di ogni altro particolare, ci restituisce l'idea della straordinaria qualità della ritrattistica tizianesca presente anche nella traduzione musiva che, come è testimoniato dall'orafo veneziano Pietro Trevisan nel processo del 1563, era stata eseguita sui cartoni di un «Horazio forestier». In questo personaggio l'acume di Anton Maria Zanetti riconobbe ipoteticamente Orazio Vecellio, figlio e collaboratore di Tiziano⁶⁶.

Gli episodi, quindi, che occupano le curvature della semibotte, *Le sette Chiese d'Asia sostenute da angeli* e *l'Adorazione dell'Agnello mistico*, sono stati parzialmente rifatti nel corso del medesimo intervento tardottocentesco, seppure con l'intenzione di rispettare fedelmente il disegno che presentavano i mosaici degli Zuccato. Dispiace, soprattutto, la perdita quasi totale della stesura musiva cinquecentesca del primo episodio, che fu al centro della contestazione dei mosaicisti Bianchini contro i loro concorrenti e che fu ripetutamente analizzato nelle suddette testimonianze processuali in relazione al particolare di un «campaniel più grande despengazzado» sopra le tessere d'oro, come risulta dalla diretta testimonianza di Tiziano

che, in precedenza, aveva dichiarato di aver eseguito anche lui cartoni per gli Zuccato⁶⁷. Ancora sono da sottolineare altri passi della dichiarazione giurata di Tiziano, in quanto pertinenti al suddetto mosaico. Alla contestazione dei giudici che gli chiedevano se quei due campanili dipinti sopra le tessere d'oro potevano essere realizzati utilizzando invece tessere colorate, il maestro cadorino risponde di sì e aggiunge che vi sono anche chiese senza campanili e che, per darsene ragione, bisognerebbe esaminare i cartoni. In effetti, nel mosaico che raffigura la visione apocalittica delle *Sette Chiese d'Asia* solo due chiese recano due piccoli campanili. Le altre cinque ne sono prive ed è probabile, quindi, che proprio questa mancanza abbia sollecitato la fantasia dei mosaicisti concorrenti a completare furtivamente in pittura questo dettaglio con un procedimento che nella basilica di San Marco era vietato da antiche disposizioni confermate con decreto del 21 agosto 1537⁶⁸. La testimonianza al processo dei mosaicisti Bianchini e di Bartolomeo Bozza verte su questi argomenti di carattere tecnico e li approfondisce, distinguendo innanzitutto l'illecito dipingere con il pennello sopra le tessere musive dalla concessa e lieve coloritura della calce per l'allettamento in opera delle tessere. Essi affermano poi l'abitudine, nei mosaici degli Zuccato, di non eseguire la posa delle tessere in modo compatto e ordinato, aiutandosi poi con il pennello e i colori nel ritoccare le vesti delle figure e per realizzare in modo più realistico le nuvole. La conseguente ispezione da parte dei procuratori di San Marco *de supra* sui palchi della basilica, in varie zone che erano state oggetto in passato di lavori musivi da parte degli Zuccato e dei Bianchini, con lavaggio d'acqua e soffregatura di spugna, non conferma tuttavia le accuse mosse da questi ultimi, ma ottiene solo, come nel caso del mosaico dell'*Albero di Jesse*, una migliore visibilità dell'opera per la rimozione della polvere che nel tempo si era sedimentata, come osserva Jacopo Tintoretto. La testimonianza difensiva, invece, di Francesco Zuccato mette in luce la prassi esecutiva di divisione a metà del lavoro attuata in questi mosaici assieme al fratello, tanto da non poter distinguere ciò che spetta all'uno da quello che spetta all'altro⁶⁹. Dato che nel corso del lavaggio e della soffregatura con spugna i due grandi campanili dipinti sopra le tessere erano scomparsi, gli Zuccato saranno condannati a una correzione: la loro reintegrazione in opera con tessere musive e il rifacimento di una piccola porzione di fondo dorato. L'*Adorazione dell'Agnello mistico* è il soggetto apocalittico realizzato nella curvatura della semibotte opposta che fronteggia il mosaico incriminato. Le figure in basso, pertanto, sono disposte, analogamente alle precedenti, sopra un accenno di nuvolaglie che accentuano l'iconografia rotatoria del soggetto culminante al vertice con il fulcro

10. Francesco e Valerio Zuccato, Adorazione dell'Agnello mistico, 1560-1563 (restauro 1892-1893), arcone

11. Francesco e Valerio Zuccato, La Vergine Immacolata con il Bambino che schiaccia il drago dalle sette teste, 1560-1563 (restauro 1892-1893), arcone

tematico. Questo schema circolatorio delle figure, tipico di alcune opere di Tiziano degli anni sessanta, trova consonanze con altre opere del grande cadorino come l'*Adorazione della Santissima Trinità* (Madrid, Museo del Prado) e la *Pala della Pentecoste* nella chiesa votiva veneziana della Salute.

Gli ultimi due grandi episodi dell'arcone dell'Apocalisse, nonostante siano stati uniformati ai primi tre nel restauro tardottocentesco, presentano caratteristiche diverse dai precedenti che abbiamo esaminato. Confina in basso con il soggetto delle *Sette Chiese d'Asia*, la visione apocalittica di *San Michele Arcangelo trafigge Lucifero*. Il principe degli arcangeli e di tutte le schiere celesti incide sul proscenio della volta vestito da soldato romano ed è colto nell'attimo del suo slancio atletico con il quale trafigge con la lancia il diabolico mostro strisciante ai suoi piedi. Poco lontano, la firma in lettere capitali romane del mosaicista Francesco Zuccato si dispone in tre righe, analogamente alla punta della lancia, per indicare la data del 1570 che conclude il suo lavoro incominciato, presumibilmente, due anni prima con l'ultimo soggetto apocalittico che lo fronteggia: *La Vergine Immacolata con il Bambino che schiaccia il drago dalle sette teste*. Questa visione apocalittica non si presenta con la stessa dinamicità della precedente, ma come la contrapposizione fra la forza del Bene e quella del Male. Mentre l'Eterno Padre scende vorticosamente dall'alto con un gesto di protezione verso il divino Bambino sostenuto in aria da due angeli che lo sorreggono avvolto in un candido lenzuolo, l'Immacolata prega, compunta, in piedi sopra la mezzaluna, il capo coronato di stelle. Il mostro, che appare all'estremità della scena e vorrebbe arrampicarsi sopra un masso, assomiglia all'idra di Lerna che Ercole vinse. Si intende, quindi, facilmente che il mostro non otterrà vittoria, anche perché le sue sette teste non trovano accordo fra loro. Da una esce un inutile fiotto d'acqua, mentre altre due si sfidano fra loro con fare minaccioso.

Quanto al disegno dei due cartoni per questi soggetti dell'arcone dell'Apocalisse dobbiamo uscire dall'ambito tizianesco, al quale preferibilmente era legato Francesco Zuccato, per trovare in questi due mosaici strette analogie formali con lo stile di Giuseppe Porta il Salviati intorno al 1567, come prova il confronto stilistico con le portelle d'organo dello stesso maestro già nella chiesa di Santo Spirito in Isola e oggi custodite nella sagrestia della chiesa votiva veneziana della Salute. Si vedano, in particolare, le due coppie di ante con *Saul scaglia la lancia contro David* e *Il trionfo di David*, ma anche il dipinto ovale dell'*Angelo con il profeta Elia*, già facente parte della cantoria del medesimo strumento musicale.

La decorazione musiva dell'arcone dell'Apocalisse avrà un'appendice di completamento sul finire del Cinquecento a opera di Arminio



[10.]



[11.]

Zuccato, figlio di Valerio e dell'attrice drammatica Apollonia, erede e nipote del mosaicista Francesco. Nominato appena adolescente nella deposizione di Francesco Zuccato al processo del 1563, nel testamento del padre (14 marzo 1576) egli figura già come mosaicista autonomo. I suoi inizi, perciò, andranno posti a fianco dello zio e del padre sui palchi dell'arcone dell'Apocalisse, dove può aver lavorato come loro semplice aiuto. I suoi esordi come mosaicista indipendente sono invece negli anni settanta, ma al di fuori di San Marco dove sarà assunto solo il 25 gennaio 1578, con iniziativa tardiva, dopo il superamento della prescritta prova⁷⁰.

Il primo impegno del mosaicista per la basilica di San Marco fu quello di completare la decorazione musiva dell'arcone dell'Apocalisse, dove avevano lavorato il padre e lo zio, limitatamente ai suoi piedritti e ai sottarchi. La figurazione, di estensione piuttosto limitata, comprende le figure incoronate di *Alessandro Magno* e del cosiddetto *Ultimo re*, ovvero *Lo pseudo-Constans*, *San Giovanni evangelista con un angelo che gli porge il libro*, *San Giovanni evangelista che predica alle folle*, e due *Gruppi di astanti* (1580-1585 circa). Nei sottarchi della volta Arminio ha realizzato due scene concitate con i *Cavalieri dell'Apocalisse* contrapposte ad altre due, assai più pacate e convenzionali, che raffigurano la cavalcata degli *Eletti sopra i cavalli bianchi* (1590).

Nell'esecuzione dei mosaici dei piedritti Arminio ha utilizzato dei cartoni di Jacopo Palma il Giovane che per il loro accentuato "romanismo" stilistico completano coerentemente la decorazione complessiva dell'arcone iniziata vent'anni prima. Nei sottarchi, invece, dove è mancato a metà del lavoro il sostegno dei cartoni del Palma, il mosaicista ha dovuto ricorrere ai cartoni di un Domenico Tintoretto piuttosto corsivo e impacciato.

I MOSAICISTI BIANCHINI E "L'ALBERO DI JESSE" (1542-1550) CON UN'APPENDICE DI COMPLETAMENTO (1557-1563)

La loro origine udinese e la professione di barbiere del padre del capostipite Vincenzo, quest'ultimo implicato in fatti criminosi e di frode, sottolineano cupamente la sua figura e ne indeboliscono, almeno a tratti, l'attività professionale di mosaicista che fu ripetutamente interrotta con la reclusione in carcere e il bando dalla città. D'altro canto il fratello Domenico, anch'egli mosaicista di San Marco, ha goduto al suo tempo di una fama maggiore come compositore di musiche per liuto⁷¹. Vincenzo Bianchini ebbe poi un figlio: Giovanni Antonio, che fu anch'egli mosaicista della cappella ducale, ma si dedicò anche all'architettura.

12. Vincenzo Bianchini e collaboratori, *Albero di Jesse*, 1542-1550, particolare, transetto

L'*Albero di Jesse*, con una superficie di 126 m² (364,05 piedi veneti) e sedici figure rappresentate in nove anni di lavoro continuativo (1542-1550), è l'opera di maggiore impegno realizzata da questa famiglia di mosaicisti.

Il mosaico dell'*Albero di Jesse* si giustifica in relazione alle nuove necessità di consolidamento architettonico e strutturale dell'edificio sacro promosse dal proto Jacopo Sansovino. In questo caso, un preoccupante dissesto della muratura di fondo del transetto, che in precedenza era aperta da alcune file di finestre, fu consolidata orbonando interamente queste ultime. L'enorme parete della chiesa di San Marco, rimasta improvvisamente libera e a disposizione dopo il necessario intervento di consolidamento strutturale, fu così ricoperta interamente da un nuovo e grande mosaico che raffigura un soggetto medievale che nelle cattedrali è generalmente associato alle vetrate.

La profezia mariana di Isaia «Egredietur virga de radice Jesse» (Isaia II, 1-3) presenta al vertice dell'albero Maria con il Bambino, mentre siedono sui rami i tredici re di Giuda e, alla base dell'albero, la figura giacente del progenitore della stirpe di David. Sulla cornice esterna del soggetto si legge ancora un'iscrizione in lettere capitali che esalta l'immacolata concezione di Maria: «DE RADICE PIA PROCESSIT VIRGO MARIA QUE SALVATOREM GENVIT SERVANDO PVDOREM»⁷².

La registrazione documentaria su questo mosaico, commissionato dai procuratori di San Marco *de supra* al capobottega Vincenzo Bianchini, è singolarmente ricca e accurata rispetto ad altre riferite ai mosaici marciani del Cinquecento. In questo caso fortunato conosciamo i termini cronologici esatti del lavoro di traduzione musiva che, cominciato il 1° marzo 1542, fu concluso alla fine del 1550 e collaudato il 18 febbraio 1551 da Nicolò Cortivo e Jacopo Sansovino⁷³. Ridolfi, a distanza di più di cento anni, avanza per primo l'ipotesi che si tratti di un'opera realizzata sui cartoni di Giuseppe Porta il Salviati, opinione confermata da Zanetti⁷⁴.

Come per l'arcone dell'Apocalisse degli Zuccato anche l'*Albero di Jesse* di Vincenzo Bianchini possiede un'appendice di completamento del vasto lavoro musivo che è dovuta, in gran parte, al figlio Giannantonio e si data dal 1557 al 1563.

Essa è costituita da alcune figure di santi che troneggiano sui piedritti a fianco della grande parete, nonché dalla corniciatura a grottesche (teste leonine, festoni e anfore) che completano il grandioso soggetto. L'ideazione di queste figure e di questi soggetti rimane incerta tra il modello salviatesco e quello, alternativo rispetto al primo, riferibile ai cartoni di Giovanni Demio e di Andrea Schiavone.





[13.]



[14.]



[15.]



[16.]

13-16. Maffeo Verona, Alvise Gaetano, Giacomo Pasterini, Deposizione di Cristo dalla croce, 1617; Discesa di Cristo al Limbo, 1617; Risurrezione di Cristo, 1617; Trasfigurazione di Cristo, 1617, facciata

L'INFAUSTA CONGIUNTURA DEL 1618.

CONCLUSIONE

Come dicevo all'inizio, finché la Repubblica Serenissima fu un prospero Stato sovrano in relazione di equilibrio con gli altri Stati della penisola, anche la sede del potere politico e la cappella ducale espressero con coerenza e con la massima dignità le loro rispettive funzioni a opera del doge, dei magistrati e del clero veneziano. Le espressioni artistiche negli edifici pubblici avevano lo scopo di essere metafora eloquente di questo potere e da guida per chi aveva i mezzi economici e gli strumenti tecnici e culturali per seguire e imitare.

Nel dipinto celebrativo di una festività, qual è il giorno del Corpus Domini dell'anno 1496, Gentile Bellini ha raffigurato in un telerò, dipinto per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, la processione religiosa che occupa tutta la piazza San Marco e coinvolge la cappella ducale e il settore del palazzo ad essa collegato. Per questo motivo, nel descrivere al centro del quadro la facciata della basilica marciana, l'artista riprende minuziosamente ogni dettaglio dell'edificio restituendolo in uno stato di quasi assoluta perfezione e compiutezza quale esso era allora, al tempo del doge Agostino Barbarigo. Certamente siamo lontani dal ricordo dell'edificio duecentesco che ci aveva trasmesso il mosaicista autore del mosaico sopra il portale di Sant'Alipio, eppure la basilica di San Marco nonostante le sue trasformazioni avvenute in più di due secoli, è ancora perfettamente riconoscibile per la sua struttura pentapartita dei portali, delle lunette superiori e delle cupole estroflesse e innalzate sopra il suo coronamento gotico. In Gentile Bellini i marmi della facciata sono tutti policromi e le sculture dorate degli arconi scolpiti sembrano voler gareggiare con l'oreficeria in argento dorato. I mosaici policromi, a fondo oro, sembrano invece richiamare gli smalti bizantini della Pala d'Oro e degli altri oggetti del Tesoro. Solo sulla loggia dei *Cavalli*, in una nicchia sulla destra che sarà occupata nel Seicento da un mosaico molto modesto, si può intravedere, forse, qualcosa di non finito o in corso d'opera che ci dà il senso di un continuo lavoro di abbellimento e di restauro al quale era sottoposta anche allora la facciata principale.

Sono passati da allora più di seicento anni, con guerre, incendi, terremoti e altri eventi naturali che hanno assottigliato ed eroso i materiali e la forma di questo equilibrio estetico del massimo edificio religioso della città che è il frutto della secolare programmazione e lungimiranza dei dogi e dei procuratori di San Marco *de supra* succeduti nel tempo gli uni agli altri.

Tuttavia, già molto prima della caduta fatale della Serenissima nel 1797, ci sono dei momenti nei quali il mondo veneziano, costituito

da questi valori fondati sulla solida tradizione e, insieme, sulla coraggiosa innovazione, si incrina e si spegne fino a generare i microbi di un morbo insidioso, o di una malattia cronica.

Anche il mosaico della Scuola veneziana, che ha sempre abitato protetto dall'ombra delle cupole di San Marco, ha avuto più volte nella sua storia momenti di crisi e la Scuola è rimasta deserta di maestri e di allievi. Se nel 1496 essa era, infatti, ancora fiorente, non così era stato agli inizi del secolo e non lo sarà nemmeno agli inizi del Cinquecento quando molti maestri lasciarono Venezia cedendo alle lusinghe romane di papa Clemente VII e degli eredi del banchiere Agostino Chigi. Del resto mantenere un equilibrio numerico di maestri e allievi non era sempre così facile, dato che talvolta si dovettero assumere persino fra i mosaicisti della basilica persone violente o criminali che avevano avuto a che fare con la giustizia, ma, quel che è peggio, nei secoli bui della decadenza, scultori, incisori e restauratori che si improvvisavano mosaicisti per motivi economici o clientelari. Già i greci ortodossi della comunità veneziana che sorge poco distante da San Marco avevano criticato nel Cinquecento, dal loro sterile conservatorismo, il pericolo del troppo diffuso clientelismo presente fra le maestranze attive nella basilica di San Marco. Il processo agli Zuccato nel 1563, come abbiamo sottolineato, sembrò incrinare in un sol colpo ciò che sino allora si era faticosamente costruito, ma la gara autorevole fra i maestri, indetta tre anni dopo dai procuratori di San Marco *de supra*, ristabilì ordine e certezza per il lavoro futuro dei mosaicisti.

Superata poi l'euforia della giornata di Lepanto, a cinquant'anni da questi fatti gravi e allarmanti, il mosaico veneziano conosce un'ennesima crisi che non è più tecnica, ma istituzionale, in quanto essa è legata non alle maestranze, ma al vertice direttivo e ispettivo che stabilisce, programma e controlla gli interventi di restauro e di rifacimento musivo. Vorrei dire che si osserva, forse per la prima volta, come l'attenzione del doge e dei procuratori si allontani progressivamente dal considerare il valore primario dei mosaici, subordinandolo a questioni legate al cerimoniale liturgico, agli spettacoli teatrali in piazza e alle pompe. La figura del mosaicista scade allora inevitabilmente di rango, lasciando il posto ad altre figure di artisti, e il suo lavoro si riduce alla semplice manutenzione ordinaria.

I primi decenni del Seicento esprimono, secondo me, l'inizio di una crisi inarrestabile in cui era caduta la Scuola del mosaico veneziana per carenza di idee e di figure autorevoli.

Cade fra il 1611 e il 1617 un episodio di rifacimento musivo, suddiviso in tre fasi e sufficientemente documentato sulla parete soprastante l'altare di san Giovanni Evangelista (che si apprestava proprio allora a ospitare l'icona costantinopolitana della *Madonna Nicopeia*). In esso vi lavorano i mosaicisti Lorenzo Ceccato e Giacomo

mo Pasterini sui cartoni (pittura su tela) dell’Aliense e di Leandro Bassano. La documentazione archivistica ci fa conoscere il nome di don Cipriano Turin, del convento di Sant’Antonio di Castello, quale responsabile della trascrizione delle legende e dell’iconografia dei mosaici che dovevano essere rifatti, come da un suo disegno schematico a matia (29 × 57 cm) che riproduce gli antichi mosaici prima della loro demolizione⁷⁵.

Nella stessa busta archivistica relativa ai restauri della Cappella e di Palazzo Ducale ho trovato un altro disegno a penna (21,5 × 58,5 cm), che ritengo sia anch’esso di Cipriano Turin, datato sul retro «1617», che riproduce solo lo schema, i soggetti e le legende delle quattro lunette musive nell’ordine superiore della facciata principale di San Marco. Anche questi mosaici, come i primi, stavano per essere affidati per il rifacimento ai mosaicisti Alvise Gaetano e Giacomo Pasterini su nuovi cartoni di Maffeo Verona. In questo caso però Turin non volle tratteggiare i soggetti, ma si limitò ad annotare nel penultimo di essi, che raffigura la *Risurrezione*: «Il Christo (h)a nella sua bandiera un S. Marcho in lion di color rosso». L’importanza di questo dettaglio iconografico, che si voleva fosse riportato nel mosaico moderno, non era sfuggita al clero marciano se la stessa cosa è sottolineata qualche anno prima dal canonico Giovanni Stringa, che ricorda un aneddoto, risalente ancora alla metà del Quattrocento, dal quale risulta non tanto il valore religioso del soggetto, quanto la sua interpretazione politica⁷⁶. Un ambasciatore genovese in visita a Venezia aveva, infatti, fatto osservare maliziosamente al procuratore *de citra* Orsatto Zustinian che in quel mosaico della *Risurrezione* il Cristo reggeva un vessillo con la croce rossa in campo bianco (uguale alla bandiera della Repubblica di Genova). Egli aveva dedotto da ciò un augurio di vittoria della Superba sulla Serenissima. Ma il patrizio veneziano, all’insaputa dell’illustre visitatore che nel frattempo era stato ricevuto in Palazzo Ducale, dette incarico a uno dei quattro mosaicisti disponibili di sostituire all’istante questo particolare con il simbolo del leone di san Marco in *moleca*, in modo di sorprendere all’uscita lo stesso ambasciatore⁷⁷. La sottolineatura di Giovanni Stringa non è casuale, dato che anche il nuovo mosaico, rifatto nel 1617-1618 sul cartone di Maffeo Verona, si è adeguato a questa indicazione riportata nel disegno dello stesso Turin.

Per quello che mi concerne, invece, devo sottolineare il fatto che, dopo circa duecento anni di vita e il commosso ricordo di Gentile Bellini nel 1496, si cancellavano quei mosaici di Iacobello della Chiesa e del suo anonimo socio dai quali ha preso le mosse il mio discorso. Tuttavia, per concludere, c’è ancora, in quel fatidico anno del 1618, un altro avvenimento di cui rammaricarsi per i mosaici di San Marco. Si tratta, a mio vedere, di un episodio di disinteresse e di dequalificazione che riguarda l’uso dell’ambiente straordinario e ufficiale del-

la cappella Foscari. Il primo dicembre 1618, infatti, il doge Antonio Priuli concedeva alla Scuola della Madonna dei Mascoli – già ospitata nella cripta sin dal 1221, ma impedita dal continuare a usare quel luogo per l’intensificarsi del fenomeno naturale dell’acqua alta – l’altare della Madonna nella «Cappella Nova verso san Basso», ovvero la cappella Foscari⁷⁸. Nulla, evidentemente, legava la piccola confraternita veneziana all’edificio voluto e decorato a mosaico per l’iniziativa del doge Franceso Foscari, se non la coincidenza della devozione alla Vergine Maria. A quella data, inoltre, nella quale la confraternita trovava la nuova e generosa ospitalità in questo ambiente della basilica di San Marco, i suoi iscritti erano molto diminuiti di numero rispetto ai trecento iniziali. Infatti la cappella Foscari può ospitare al massimo solo una ventina di persone.

La decorazione musiva della cappella Foscari, era stata eseguita nella prima metà del Quattrocento, come ho sottolineato nel primo capitolo, ed era stata restaurata solo pochi anni prima, nel 1613, dal mosaicista Alvise Gaetano. Forse già allora, sotto il doge Marcantonio Memmo, si era individuato, a vantaggio della Scuola dei Mascoli, questo piccolo ambiente inutilizzato che mostrava i segni del tempo. Anche i mosaici della cappella Foscari, ovviamente, non destavano a quel tempo un grande interesse, perché fuori moda, ma si dovevano restaurare almeno per l’incolumità degli utenti. Per questo motivo contingente, io credo, si risarcirono i danni della volta, le lacune in qualche figura e si cancellò soprattutto la data che le tessere musive recavano, con la presunzione di svecchiare e di rendere praticabile l’ambiente destinato alla piccola confraternita⁷⁹.

Il 17 aprile 1618, infine, dopo anni di lavori e di calcolati adeguamenti ai tre altari principali della chiesa, si inaugurava – poco lontano dalla cappella Foscari – la collocazione definitiva dell’icona costantinopolitana della *Madonna Nicopeia*. Il progetto era stato tenacemente voluto e attuato dal primicerio di San Marco (futuro patriarca di Venezia), Giovanni Tiepolo, dai dogi Giovanni Bembo e Nicolò Donà e dai procuratori di San Marco *de supra* Barbon Morosini e Giovanni Cornaro⁸⁰. Ciò riguardava non solo il rafforzamento del culto popolare per l’immagine sacra, ma il riordino di tutto il cerimoniale liturgico marciano, compreso il nuovo allestimento delle reliquie fortuitamente ritrovate in un deposito dell’edificio dallo stesso Giovanni Tiepolo nel 1615⁸¹.

Di fronte a tali circostanze concomitanti e alle profonde trasformazioni d’uso degli spazi marciani, che sono così fortemente connotati dalla presenza di tanti mosaici antichi e moderni, mi domando quale cura e attenzione potesse essere rivolta a questi ultimi nel corso del Seicento.

¹ Vedi F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, p. 35v. Diversamente da quanto affermato sulla base di antiche testimonianze indirette (P.G. MOLMENTI, *I Procuratori di San Marco*, in *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell’arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venezia 1881-1893, *Parte 1* [1888], pp. 29-37), la magistratura, di durata vitalizia, fu creata, molto probabilmente, dal Consiglio del doge Angelo Partecipazio (810-827) o del figlio e successore Giustiniano (827-829) per garantire la custodia del corpo del santo traslato a Venezia da Alessandria d’Egitto nell’828, allo scopo di meglio conservare il suo primo sacello (*Martyrium*), costruito dai veneziani; edificio che sarebbe poi diventato la basilica di San Marco. Vedi, in proposito, G. DISTEFANO, *Venezia secondo il Codice dei Frari, a proposito dei procuratori di San Marco*, Venezia 2009; ID., *La Basilica di San Marco dalle origini ai giorni nostri*, Venezia 2017, pp. 20-21.

² Quest’ultima voluta dal doge Andrea Dandolo (1343-1354), insieme al rinnovamento del battistero, come propria cappella funeraria.

³ JUSTINIANUS PETRUS (P. GIUSTINIANI), *Rerum Venetarum Historia ab Urbe Condita ad Annum MDLXXV, liber septimus*, Venetiis 1575, p. 154; M. SANUDO, *Vite de’ Duchi*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. 22, Mediolanum 1733, col. 1007. Ha sostenuto per primo questa convincente ipotesi M. MURARO, *The Statutes of the Venetian Arts and the Mosaics of the Mascoli Chapel*, in «The Art Bulletin», XLVIII, 1961, pp. 263-274.

⁴ La tavola, che potrebbe appartenere al pittore trecentesco Pietro di Nicolò “pittore di santi”, padre del più noto Nicolò di Pietro (Venezia, notizie 1394-1427), si conserva oggi nel Museo di San Marco.

⁵ La data dell’iscrizione non si riferisce alla conclusione dell’opera, ma alla sua solenne dedicazione e, quindi, all’inizio dei lavori edili conclusi, verosimilmente, uno o due anni dopo. I personaggi nominati assieme al doge Francesco Foscari sono il procuratore di San Marco *de supra* Leonardo Mocenigo (1418-1442) del ramo da San Samuele, fratello del doge Tommaso – suo predecessore –, e il procuratore di San Marco *de supra* Bartolomeo Donato (1427-1431) del ramo da Cannaregio, che fu tra i sessantuno elettori di Foscari, e unito a lui da vincoli di parentela poiché suo figlio Andrea sposò Camilla, figlia del doge, nel 1432 (G. GULLINO, *Mocenigo Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma 2011, pp. 150-153; ID., *Foscari Francesco*, ivi, 49, Roma 1997, pp. 306-314; P. DE PEPPER, *Donà Bartolomeo*, ivi, 40, Roma 1991, pp. 719-720.

⁶ G. VASARI, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, a cura di G. Milanese, VII, Firenze 1881, pp. 466-468.

⁷ Vedi, in riferimento alla genesi di questi due manufatti artistici veneziani, il prototipo costituito del *Tabernacolo del Santissimo Sacramento* (datato 1º luglio 1363) della chiesa di San Vito a Treviso: opera commissionata alla cerchia degli scultori Dalle Masegne dal notaio trevigiano Pietro da Piombino. Appena posteriore, invece, ai due manufatti marciani è l’esemplare eseguito per la chiesa di San Francesco di Modena (1388-1390 circa).

⁸ Particolarmente questi ultimi sono nominati in un documento del 1432, riferito a Paolo Uccello, come «operarii» ovvero i magistrati responsabili del lavoro musivo, negli anni 1424-1425. Si tratta dei procuratori di San Marco *de supra* Leonardo Mocenigo e Marino Caravello; gli stessi che trattavano in quegli anni di alcuni conti sospesi con la vedova del mosaicista Iacobello della Chiesa (E. MERKEL, *Mosaici e pittura a Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, I, Milano 1989, pp. 223-227).

⁹ La precoce venuta di scultori lombardi nel Quattrocento e, quindi, di architetti bergamaschi è indice del prevalente accoglimento a Venezia del Rinascimento anche per questa via. L’introduzione, seppure temporanea e moderata, di alcuni artisti toscani e umbri, Lorenzo Ghiberti, Paolo Uccello, Andrea del Castagno e scolari, con il faentino Francesco Torelli, dimostra coerenza con la politica filo-fiorentina e filo-toscana promossa e sostenuta dal doge Francesco Foscari. Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento migliorano i rapporti della Serenissima con la Curia romana tanto che il doge Agostino Barbarigo fu indotto a invitare a Venezia il Perugino, reduce dal lavoro nella Cappella Sistina, per progettare la decorazione musiva della Sagrestia Nuova della basilica di San Marco a imitazione del superiore modello vaticano. Il grande artista umbro si trattenne fra le lagune tre mesi (ottobre-dicembre 1495); quanto bastò per lasciare nei futuri traduttori dei suoi cartoni l’impronta indelebile del suo stile, seppure intercalata a quella di altri pittori locali e, alla fine, interrotta dove inizia la conclusione del ciclo dovuta all’ideazione di Tiziano.

¹⁰ Francesco Foscari fu il terzo e più deciso fautore dell’espansionismo della Serenissima in terraferma, dopo Bartolomeo Gradenigo (1339, Treviso e la Marca trevigiana) e Antonio Venier (1388, Treviso e Bassano del Grappa).

¹¹ E. MERKEL, *I mosaici rinascimentali di San Marco*, in «Arte Veneta», 41, 1987, pp. 21-30: 21-22.

¹² G. LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale in Venezia*, Venezia 1868, pp. 52-56; E. MERKEL, *Venezia 1430-1450*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, cit., p. 49.

¹³ La conoscenza tra Filantropino e Michele Giambono risaliva almeno al 19 aprile 1430, quando entrambi furono chiamati a Padova per valutare un *San Michele Arcangelo* dipinto da Jacopo Bellini per l’omonima chiesa antenorea, al fine di determinare la corrispondenza spettante all’artista veneziano.

¹⁴ P. MODESTI, *Le chiese e le monache di San Zaccaria (XV-XVIII secolo)*, in “*In centro et oculis urbis nostrae*”: *la chiesa e il monastero di San Zaccaria*, a cura di B. Aikema, M. Mancini e P. Modesti, Venezia 2016, pp. 126-128.

¹⁵ L’identificazione dell’artista faentino è di Corrado Ricci, con conferme storico-archivistiche di Carlo Grigioni e approfondimenti di Giuseppe Fiocco, Ettore Merkel e Anna Tambini (C. RICCI, bibliografia, in «Rassegna d’Arte», fasc. 4, 1920, p. IX; C. GRIGIONI, *Il pittore Francesco da Faenza collaboratore di Andrea del Castagno a Venezia*, in «L’Arte», 25, 1922, pp. 7-9; G. FIOCCO, *L’arte di Andrea Mantegna*, Venezia 1959, pp. 42-44; E. MERKEL, *La Scuola di Andrea del Castagno nei mosaici marciani*, in «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 131, 1972-1973, pp. 377-419; ID., *Un problema di metodo: la “Dormitio Virginis” dei Mascoli*, in «Arte Veneta», 27, 1973, pp. 65-80; ID., *La mostra “Dopo Mantegna” di Padova*, in «Arte Veneta», 30, 1976, pp. 259-261; ID., *I mosaici rinascimentali di San Marco*, cit., p. 22; A. TAMBINI, *Storia delle Arti figurative a Faenza. Il Rinascimento. Pittura, Miniatura, Artigianato*, 3, Faenza 2009, pp. 12-25, 80-81).

¹⁶ “*Dopo Mantegna*”. *Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 28 giugno-14 novembre 1976), a cura di C. Bellinati, Milano 1976, schede di Italo Furlan.

¹⁷ F. CORNER, *Ecclesiae Venetae Torcellanae Antiquis Monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, Venetiis 1749, p. 39.

¹⁸ Il septo marmoreo costituito dalle cancellate marmoree che chiudono l’ingresso alla cappella Foscari e le balaustre che ne fiancheggiano l’altare (1431) appartengono al Gotico internazionale, ma, analogamente a ciò che avvenne nella ripresa quattrocentesca del cantiere di Palazzo Ducale, trovano ispirazione in due precedenti strutture-sculture marmoree edificate a Venezia e a Treviso: le spallette del ponte della Paglia (1360 circa) e la balaustra con busti di santi e fioroni (1388-1389 circa) della trevigiana chiesa di Santa Lucia, edificio quest’ultimo rinnovato al tempo di Marco Zeno, primo podestà veneziano della città.

¹⁹ Si tratta dell’affresco dell’*Annunciazione* (1432), che si accompagna al cenotafio di Cortesia Marassi da Serego, in Sant’Anastasia a Verona. Esso costituisce l’immediato precedente rispetto ai mosaici della cappella Foscari nella basilica di San Marco.

²⁰ P. SACCARDO, *I mosaici*, in *La Basilica di San Marco in Venezia*, cit., *Parte III* (1893), p. 309, note 1-5. Almeno cinque sono i restauri musivi effettuati nel corso dei secoli e documentati nella cappella Foscari. Il primo riguarda una superficie di circa 10 piedi quadrati sulla volta, a opera di Alvise Gaetano (giugno 1613); il secondo risale a un intervento limitato di Pietro Monaco (1784); il terzo a una ripresa di Giacomo Monaco, nipote di quest’ultimo (1805). Dopo il quarto, che riguarda quattro figure e il cartiglio con la firma di Giambono nella *Presentazione di Maria al tempio* (1870), nel quinto e ultimo intervento la vetrata istoriata con l’Eterno fu sostituita da un semplice rosone a rulli trasparenti, in quanto essa in precedenza ripeteva la stessa iconografia raffigurata a mosaico nella lunetta (post 1872). La licenza è documentata dal dipinto di Giacomo Favretto, *Interno della chiesa di San Marco* (1872), esposto allora alla Promotrice Veneta di Belle Arti e oggi in collezione privata (vedi N. STRINGA, *Spigola favrettiana*, in *L’attenzione e la critica. Scritti di storia dell’arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di M.A. Chiari Moretto Wiel e A. Gentili, Padova 2008, pp. 397-399; *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, catalogo della mostra [Roma, Chiostro del Bramante, 24 aprile-11 luglio 2010], a cura di P. Serafini, Cinisello Balsamo 2010, pp. 15, 32, nota 50). È quindi probabile che

nel corso del primo intervento di restauro del 1613 sia stata eliminata la data (forse il 1450) che questi mosaici in origine riportavano (MERKEL, *Un problema di metodo*, cit., p. 78, nota 7). Difficile credere che questi mosaici quattrocenteschi abbiano avuto bisogno di un restauro prima del 1613.

²¹ E. MERKEL, *Venezia, Basilica di San Marco*, in *Pisanello. I luoghi del Gotico internazionale nel Veneto*, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, pp. 280-281.

²² H. THODE, *Andrea del Castagno in Venedig*, in *Festschrift fuer Otto Benndorf*, Wien 1898, pp. 314-315; L. BERTI, *Andrea del Castagno*, Firenze 1966, pp. 6-7, 19-20, 31. Lo studioso ha riconosciuto l'autoritratto del pittore nel *San Luca* di San Zaccaria, per la sua stringente analogia fisionomica con il ritratto di Andrea utilizzato da Giorgio Vasari nelle sue *Vite*; lineamenti fisionomici che lo storico aretino attinse dagli affreschi castagneschi (oggi perduti) nel coro di Sant'Egidio a Firenze (1451-1453).

²³ Si tratta non di prova documentaria, ma di testimonianze indiziarie che legano questi mosaicisti a Venezia e alla basilica di San Marco. Maestro Jacopo, ovvero Iacobello della Chiesa (morto nel 1424, notizie ante 1438), Nicolò Filantropino (notizie 1435-1436), Matteo Tibaldi (notizie 1444-1455), Antonio di Iacopo (notizie a Venezia 1442-1498) e Silvestro di Pietro (notizie a Venezia 1442-1512).

²⁴ Si vedano: s. MAGNO, *Cronaca*, Venezia, Biblioteca Marciana, cod. It. VII, 516 (1516) (=7882), c. 16; SANUDO, *Vite de' Duchi*, cit., coll. 1132-1134; del disordine, all'interno della basilica, dovuto a questi lavori di mosaico nel 1448/1449, aveva approfittato un certo Sarnati, oriundo di Creta, per rubare allora alcuni oggetti del Tesoro di San Marco.

²⁵ L'evidente mancanza di unitarietà stilistica dei due soggetti, oltre alla carenza di dati documentari e la confusione delle fonti indirette, ha prodotto dall'Ottocento a oggi nella critica d'arte un'inverosimile ridda di ipotesi, spesso fantasiose, che non è il caso di riassumere. Ma vedi, in proposito, MERKEL, *Un problema di metodo*, cit., pp. 65-80; c. PESARO, *Michele Giambono*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 18, 1992, pp. 13-69.

²⁶ La critica d'arte ha generalmente associato fra loro l'esame dei due mosaici, come se essi fossero stati progettati ed eseguiti nello stesso momento. Ciò è molto probabile, dal punto di vista tecnico, per l'esecuzione di un solo impalcato di lavoro relativo alla semi-botte, ma l'ideazione della *Morte di Maria* sembra essere stata più complessa rispetto a quella della *Visitazione* per l'utilizzo da parte di Jacopo Bellini e di Giambono di un cartone preparatorio approntato da Andrea del Castagno fin dal 1442 o, più probabilmente, come si può arguire in base all'evoluzione del suo stile, nel 1447.

²⁷ Lasciati alla sua morte al figlio maggiore Gentile, essi sono oggi custoditi a Londra (British Museum) e a Parigi (Musée du Louvre). Alcuni fogli sono in diretta relazione con questo specifico impegno del maestro per l'ideazione della seconda e ultima fase della decorazione musiva della cappella Foscari.

²⁸ La malattia e le tragiche vicende personali del figlio Jacopo indussero il doge Francesco Foscari ad abdicare alla carica pochi giorni prima della morte.

²⁹ Vedi MERKEL, *La Scuola di Andrea del Castagno*, cit., pp. 383-384.

³⁰ Desumo trattarsi dell'apostolo (evangelista) *Matteo*, per l'evidente analogia con lo stesso soggetto affrescato da Andrea del Castagno nella chiesa di San Zaccaria (agosto 1442).

³¹ G. ROSSI SCARPA, *La Cappella dei Mascoli: il trionfo dell'architettura*, in *Storia dell'arte marciana*, II, *I mosaici*, atti del convegno internazionale (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, 3 voll., Venezia 1997, pp. 222-234; C. Bertelli, *Storia di due città: Siena e Venezia*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo-6 novembre 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, p. 389.

³² L. BERTI, *Andrea del Castagno*, cit., p. 8.

³³ B. SAGREDO, *Il viaggio della mia vita. La Guerra Europea 1526-1530*, a cura di V. Venurini e M. Zorzi, Venezia 2016.

³⁴ Alle pareti, che sono rivestite di marmo, sono poggiati i dossali di Antonio e Paolo Mola da Mantova, con tarsie di fra' Sebastiano Schiavone da Rovigno e Bernardino Ferrante da Bergamo, su probabili disegni di Vittore Carpaccio, databili al 1496 (U. DANIELE, E. VIO, *Tarsie lignee della Sagrestia di San Marco*, Milano 1998).

³⁵ Delle quali fa fede l'allogazione a Giovanni Bellini nel 1488 del suo paliotto dogale, opera densa di significati di carattere personale, che l'artista concluse verso il 1490 consegnandola a Barbarigo nel suo appartamento di Palazzo Ducale rinnovato dopo

l'incendio occorso il 14 settembre 1483 (MERKEL, *I mosaici rinascimentali di San Marco*, cit., pp. 24-25).

³⁶ E. MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 1*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 19, 1994, pp. 73-140: 105.

³⁷ Anche la collocazione nella basilica del nuovo edificio suggerisce questo ulteriore legame con Roma.

³⁸ Osservo, come per la cappella Foscari, che anche la matematica non contraddice il progetto iniziale del Perugino, ma lo completa e lo trasforma in corso d'opera grazie all'apporto ideativo, di peso analogo, fornito da altri pittori veneti e veneziani.

³⁹ Vedi MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 1*, cit., pp. 81-104.

⁴⁰ Il documento è pubblicato in MERKEL, *La Scuola di Andrea del Castagno*, cit., pp. 417-418. Da allora il delicato incarico di custode dei paramenti sacri e delle supellettili in argento conservate nella sopra-sagrestia della basilica di San Marco fu svolto da un certo Giovanni Terzio, capitano di piazza, finché nel 1562 lo stesso ruolo fu ricoperto dal mosaicista Francesco Zuccato, con malleveria di 500 ducati garantita da Tiziano (E. MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 2*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 20, 1996, p. 189).

⁴¹ È questo l'unico profeta della serie a recare un cartiglio con un versetto biblico a lui riferito: «GLORIA VESTRA IN BRACHIO FORTI». La presenza dei pittori da Murano nella basilica di San Marco non è eccezionale in considerazione del ruolo primario che Antonio e Bartolomeo Vivarini svolsero a Venezia e a Padova nella seconda metà del Quattrocento. Vedi anche la grande vetrata della basilica domenicana dei Santi Giovanni e Paolo, il cui settore superiore risente dell'ideazione di Bartolomeo. Quest'ultimo pittore era ancora vivo alla data del 1499 e, quindi, potrebbe aver partecipato al progetto del Perugino risalente a qualche anno prima. D'altra parte anche Alvise Vivarini, suo nipote, può aver fornito, in alternativa, il cartone per questa figura in considerazione della stima che gli aveva dimostrato il doge Agostino Barbarigo incaricandolo di dipingere due teleri per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, opere alle quali il pittore attendeva a partire dal 24 maggio 1492, ma che lasciò incompiute alla sua morte nel 1505.

⁴² Vedi, per un confronto puntuale con le opere dell'artista coneglianese, il suo Polittico di Miglionico (Matera) del 1499, ma di antica provenienza veneziana in quanto fu acquistato a Venezia nel 1598 da don Marcantonio Mazzoni (*Cima da Conegliano*, catalogo della mostra [Treviso, Palazzo dei Trecento, 26 agosto-11 novembre 1962], a cura di L. Menegazzi, Venezia 1962, pp. 27-28).

⁴³ I confronti più calzanti sono con il *Cristo con gli strumenti della passione adorato da quattro angeli* (1496), già nella chiesa di San Pietro Martire di Udine, dipinto oggi custodito nel Museo Civico udinese come deposito delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (G. PEROCCO, *L'opera completa di Carpaccio*, Milano 1967, p. 93).

⁴⁴ MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 1*, cit., pp. 109, 124.

⁴⁵ Nella figura di un apostolo (*San Filippo?*), firmata dal mosaicista Marco Luciano Rizzo, si potrebbe ipotizzare, dal punto di vista stilistico, un cartone preparatorio di Giorgione o di Sebastiano dal Piombo.

⁴⁶ È facile sottolineare l'improprietà di questo soggetto pagano nella decorazione di una sagrestia, quanto riconoscere in esso l'eccelsa ideazione di Tiziano e la sorprendente qualità della traduzione musiva di Francesco Zuccato.

⁴⁷ Vedi i dodici ritratti dei *Cesari*, che Tiziano realizzò nell'aprile 1537 per l'appartamento di Troia allestito da Giulio Romano nel Palazzo Ducale di Mantova, nelle riproduzioni a stampa di Egidio e Marco Sadeler (F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*, Milano 1969, p. 109).

⁴⁸ Marco Luciano Rizzo si assenterà da Venezia nel 1532, essendo stato chiamato a Roma da papa Clemente VII, alla fine dell'anno precedente, per eseguire certi mosaici nella basilica di San Pietro (M. SANUDO, *I Diarii*, Venezia 1900, 55, coll. 437-38).

⁴⁹ Al posto del proto e architetto veneziano Bartolomeo Bon, che era defunto in quell'anno. Sansovino, a sua volta, ricoprirà questo ruolo sino al 1570, anno della sua scomparsa.

⁵⁰ Papa Clemente VII (1478-1534), al secolo Giulio de' Medici, alleato di Venezia, si distreggiò da grande diplomatico nei maneggi politici e nelle guerre che scossero gli equilibri della penisola, subendo tuttavia nel 1527 il Sacco di Roma da parte delle soldatesche dei lanzichenecci.

⁵¹ W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia 1987, pp. 246, 256-259.

⁵² Nonostante ciò la storiografia ottocentesca e la critica d'arte più recente non hanno preso in considerazione quest'opera come derivata da un cartone di Tiziano (MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 1*, cit., p. 126).

⁵³ Ivi, pp. 95-104, 109-119, 124-125.

⁵⁴ A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana*, Venezia 1771, p. 576; E. MERKEL, *Tiziano e i suoi mosaicisti a San Marco*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza 1980, p. 279.

⁵⁵ Così si esprimevano, alla fine del Cinquecento, il poligrafo Francesco Sansovino e, alla metà del Seicento, lo storiografo Carlo Ridolfi, suggestionati, forse, dalla didascalia: «UBI DILIGENTER INSPEXERIS, ARTEMQUE AC LABOREM / FRANCISCI ET VALERII ZUCATI VENETO-RUM FRATRUM / AGNOVERIS, / TUM DEMUM IUDICATO». Ma si tratta, evidentemente, di un'iperbole che non coglie tanto l'arte, quanto la capacità di realizzare in quel luogo di primaria importanza iconografica una figura “moderna” che esprime una scelta estetica e politica. Il mosaico risale, infatti, proprio all'anno nel quale Jacopo Sansovino, coinvolto direttamente nel grave incidente di cantiere (crollo della volta in costruzione della Libreria Marciana), fu riabilitato presso il doge Andrea Gritti e i procuratori di San Marco *de supra* grazie all'intervento determinante di Tiziano e di Pietro Aretino.

⁵⁶ Avvertiti dell'errore commesso, essi vollero rimediarsi applicando sopra la parola incriminata la correzione scritta su un cartellino cartaceo che tendeva a staccarsi o a essere staccato dai loro rivali e concorrenti che avevano trovato questo argomento per tacciarli di ignoranza.

⁵⁷ Mi sembra di poter dedurre che già nella seconda metà degli anni quaranta Valerio Zucato avesse incominciato a porsi nel ruolo, a lui più congeniale, di collaboratore dell'opera musiva realizzata prevalentemente dal fratello Francesco, come risulterà esplicitamente nei successivi mosaici dei due fratelli e, infine, nelle testimonianze processuali (1563).

⁵⁸ *Documenti per la storia dell'augusta ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo fino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*, prefazione di B. Cecchetti, Venezia 1886, p. 32.

⁵⁹ La pala musiva è oggi di proprietà della Gallerie dell'Accademia di Venezia che l'hanno concessa in deposito alla basilica di San Marco.

⁶⁰ Vedi N. IVANOFF, *La Libreria Marciana. Arte e iconologia*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 6, 1968, pp. 75-78; G. ROMANELLI, A. PAOLUCCI, *La Libreria Marciana*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), a cura di R. Pallucchini, Milano 1981, pp. 277-299.

⁶¹ La prima fase, comprendente la parte più elevata dell'arcone (tre episodi), fu conclusa entro il 1563, compresa la correzione di alcuni settori effettuata dai medesimi mosaicisti entro il 20 ottobre 1563 (MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 2*, cit., p. 189).

⁶² Ivi, pp. 130-136.

⁶³ Per il dipinto di Tiziano e la sua datazione, vedi *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 ottobre-21 dicembre 1997), a cura di A. Emiliani, Venezia 1997, pp. 82-84; E. MERKEL, *La “Trasfigurazione di Cristo” di Tiziano: storia di un dipinto*, in *La “Trasfigurazione di Cristo”. Tiziano Vecellio per il Sinodo di Belluno-Feltre*, catalogo della mostra (Belluno, chiesa San Rocco, 9 ottobre-6 novembre 2005), Cinisello Balsamo 2005, pp. 25-27.

⁶⁴ Potrebbe essersi trattato di un mosaico antico con l'*Adonazione dei Magi*, soggetto che nell'iconografia bizantina prevede molte presenze angeliche, tratto dall'arcone soprastante l'iconostasi. Non è da escludere, in alternativa, che Antonio Lo Duca avesse osservato l'analogia fra la sua visione e l'antico mosaico che raffigurava, sulla precedente volta dell'Apocalisse, *Le sette Chiese d'Asia sostenute da angeli*. Anche il confronto fra i mosaici veneziani e il dipinto di Paolo Pino raffigurante la sua visione, oggi custodito nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Roma, è troppo vago per chiarire la questione (C. BERNARDI SALVETTI, *Santa Maria alle Terme e Antonio Lo Duca*, Città di Castello 1965, pp. 100, 117, 177-178, 260, 285, 289; MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 2*, cit., pp. 145-147).

⁶⁵ Vedi MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 1*, cit., pp. 135-136.

⁶⁶ ZANETTI, *Della pittura veneziana*, cit., pp. 575-576; MERKEL, *Tiziano e i suoi mosaicisti*, cit., pp. 280-281.

⁶⁷ MERKEL, *Tiziano e i suoi mosaicisti*, cit., p. 282.

⁶⁸ *Documenti per la storia*, cit., pp. 41-42. Esso fu ribadito ancora il 5 giugno 1551.

⁶⁹ ASVE, *Procuratori di San Marco de supra, Chiesa*, b. 78, fasc. 2, cc. 43-66.

⁷⁰ Vedi, per il profilo più completo del mosaicista: MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano. Parte 2*, cit., pp. 130-142.

⁷¹ Vedi, per la ricostruzione biografica e musicologica dell'artista, F. FOIS, *Dominico Bianchini ditto Rossetto. Un friulano musicista e mosaicista nella Venezia del Cinquecento*, Cagliari 2005.

⁷² Alla base dell'*Albero di Jesse*, poggiati ai due lati di esso sulla loggia dei matronei che percorrono tutta la chiesa, sono stati esposti da tempo ed erano rimasti depositati in quel luogo sino a pochi anni or sono, quattro mosaici staccati che, a mio giudizio, sono estranei al suddetto mosaico. Si tratta, infatti, di ciò che resta del primo rifacimento ottocentesco (rifiutato) dell'*Etimasia (Paradiso)*, mosaico che decora la volta occidentale della chiesa. Essi raffigurano *Adamo* ed *Eva*, in adorazione del Trono, e due *Arcangeli con il labarou* che completano, al centro, lo stesso episodio che si conclude superiormente con la *Gloria di Cristo tra la Vergine Maria e san Giovanni Battista*. Oggi i quattro frammenti musivi staccati si trovano nei depositi del Museo Diocesano di Venezia (Venezia, Archivio della Procuratoria di San Marco, Restauri, b. 61, fasc. *Mosaici da vendere*). Sono grato per la gentile segnalazione alla dottoressa Antonella Fumo.

⁷³ *La basilica di San Marco in Venezia*, cit., *Parte III* (1893), p. 381.

⁷⁴ Per una diversa opinione vedi: s. MASON, *Mosaici della “gentil maniera”. Il caso di Giovanni Demio*, in *Storia dell'arte marciana*, II, *I mosaici*, cit., pp. 256-266: 261.

⁷⁵ E. MERKEL, *Il rifacimento ex novo dei mosaici marciani come metodo di “restauro” in un esempio del Seicento tra Aliense e Leandro Bassano*, in «Arte Veneta», 32, 1978, pp. 302-308.

⁷⁶ G. STRINGA, *La chiesa di San Marco, Cappella del Serenissimo Principe di Venetia*, Venetia 1610, pp. 5-6.

⁷⁷ MERKEL, *Rifacimenti musivi in facciata della basilica di San Marco*, in *Storia dell'arte marciana*, II, *I mosaici*, cit., pp. 305-322: 313, 321, nota 14.

⁷⁸ Il successore Alvise Mocenigo il 16 maggio 1702 autorizzerà la medesima scuola a collocare un bancone, prossimo all'ingresso della cappella, dove custodire argenti e suppellettili d'uso liturgico.

⁷⁹ MERKEL, *Un problema di metodo*, cit., p. 78, nota 7.

⁸⁰ ID., *La Nicopeia costantinopolitana della basilica di San Marco. Le stratificazioni degli interventi di oreficeria*, in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto*, a cura di L. Caselli ed E. Merkel, Venezia-Treviso 2007, pp. 37-39.

⁸¹ G. TIEPOLO, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca, conservata già molti secoli nella Ducal Chiesa di San Marco della città di Venezia*, Venezia 1618.

CREDITI FOTOGRAFICI

ETTORE VIO

- 1–2 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini

- EMANUELA CARPANI 1–2 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

- ADRIANO FAVARO 1–2 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giovanni Vio

- ANTONIO MENEGUOLO 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mario Carrieri per Olivetti
- 2–5 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Stumpf-Mittenzwey e U. Rossi
- 6–8 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Ferdinando Patini
- 9–10 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Stumpf-Mittenzwey e U. Rossi

- ALBERT J. AMMERMANN 1–6 ASPSM, *Sezione Documenti*, *Fondo* ISMES

- MARCO BORTOLETTO 1 ASPSM, *Sezione Disegni*
- Archivio fotografico G.A.VE, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali. Gallerie dell'Accademia di Venezia
- 8 ASPSM, *Sezione Fotografie*, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologica del Veneto

- MICHELA AGAZZI 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giovanni Vio
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- ASPSM, *Sezione Disegni*
- ASPSM, *Sezione Disegni*
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, *Fondo Lastre*
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- Dorigo 2002
- Manin 1835
- 10 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- 11–12 ASPSM, *Sezione Disegni*, Ettore Vio
- ASPSM, *Sezione fotografie*, foto Osvaldo Böhm
- Soprintendenza per i beni Archeologici e Architetonici del Veneto n. 137404
- Zuliani 1970 n. 39
- Soprintendenza per i beni Archeologici e Architettonici del Veneto n. 137402
- Soprintendenza per i beni Archeologici e Architettonici del Veneto n. 137398
- Zuliani 1970, n. 39
- Zuliani 1970, n. 40
- Soprintendenza per i beni Archeologici e Architettonici del Veneto n. 137397
- Lemerle, 1945, tav. XIII c-f
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini

- RUDOLF DELLERMANN 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giovanni Vio
- 2–3 Disegno Karin Uetz
- 4–6 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Karin Uetz
- 7 ASV, disegno di Antonio Pellanda
- 8 ASPSM, *Sezione Disegni*
- 9 Domenico Bresolin, (MCCV).
- 10 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- 11–13 ASPSM, *Sezione Disegni*
- 14 ASPSM, *Sezione Fotografie*

- HENRY MAGUIRE 1 John Ruskin, da Costantini, Zannier 1986, pl. 23
- ASPSM, *Fondo Ongania*
- Istanbul, Museo Archeologico, foto Firatli 1990, no. 313, pl. 96
- Manno 1996, p. 31.
- Arslan 1971, fig. 124.
- ASPSM, *Fondo Ongania*
- 8 Foto Henry Maguire
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Carrieri per Olivetti
- 10–11 Foto Henry Maguire
- ASPSM, *Fondo Ongania*
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Carrieri per Olivetti
- Thomas Hope, in Mango 1995

- GUIDO TIGLER 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*
- ASPSM, *Sezione Dotografie*, foto Scala
- ASPSM, *Sezione Dotografie*, foto Osvaldo Böhm
- 4–5 Disegno Frank Becker
- 6 Disegno Karin Uetz
- 7 ASPSM, *Sezione Fotografie*
- ASPSM, *Sezione Disegni*
- Foto dell'autore
- ASPSM, *Sezione Fotografie*
- ASPSM, *Sezione Fotografie*
- Istanbul, Museo Archeologico
- ASPSM, *Sezione fotografie*
- Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum,
- ASPSM *Sezione Fotografie*
- Venezia, San Giovanni e Paolo
- 17–19 ASPSM, *Sezione Fotografie*
- Sopoćani, chiesa della Santissima Trinità
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro
- Venezia, San Giacomo dell’Orio (da Santa Maria Materdomini)
- Padova, Biblioteca Capitolare
- ASPSM, *Sezione fotografie*
- Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d’Oro
- ASPSM, *Sezione Fotografie*
- 28–29 ASPSM, *Sezione fotografie*

- ANDREW HOPKINS 1–4 Westminster Abbey copyright
- 5–8 ASPSM, *Sezione Fotografie*

- MARIA BERGAMO 1–2 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- Disegno di M. Bergamo, F. Berton, G. Bruschi
- ASPSM, *Sezione Fotografie* foto Antonella Fumo
- Disegno Mario Piana
- Museo Correr, Jacopo De’ Barbari
- Disegno di M. Bergamo, F. Berton, G. Bruschi
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- ASPSM, *Sezione Disegni*
- 10–13 ASPSM, *Sezione Fotografie*

- LORENZO LAZZARINI 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini
- ASPSM, *Sezione Disegni*, rilievo Seres di Martina Serafin
- 8 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- 9–21 Foto Lorenzo Lazzarini
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

- MARIO PIANA 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Scala
- Disegno Mario Piana
- ASPSM, *Sezione Fotografie*
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mario Piana
- Rilievo del Laboratorio HeSuTech, rielaborazione Mario Piana
- ASPSM, *Biblioteca*, Visentini-Zatta, foto Dino Chinellato
- ASPSM, *Biblioteca*, Visentini-Zatta, foto Dino Chinellato
- ASPSM, *Sezione Disegni*, disegno Cesare Fustinelli
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi

- ELISABETTA MOLTENI 1 ASPSM, *Biblioteca*, Visentini-Zatta, foto Dino Chinellato
- ASPSM, *Fondo Ongania*
- ASPSM, *Biblioteca*, Visentini-Zatta, foto Dino Chinellato

- LUCA SENTIERI 1–8 foto Luca Sentieri

- MARA MASON 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

- 2–4 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto
- Ravenna, Museo Arcivescovile
- Trieste, San Giusto, foto Mara Mason
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto
- Trieste, Basilica di San Giusto, foto Mara Mason
- 9–10 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini
- 11–13 ASPSM, *Sezione fotografie*, foto Pianeta Immagine
- Aquileia, Basilica, foto Mara Mason
- 15–18 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Scala
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini

- IRINA ANDREESCU-TREADGOLD 1–2 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- ASPSM, Opera Ongania
- 4a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- 5a–d Foto Irina Andreescu
- Monastero di Hosios Loukas
- Foto Irina Andreescu
- 8–9 Monastero Santa Caterina
- 9a ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 10a ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- 10b ASPSM, *Sezione Dotografie*, foto Nicola Benassi
- Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 10d–e Monastero di Hosios Loukas
- 11a ASPSM, *Sezione fotografie*, foto Nicola Benassi
- 11b ASPSM, *Sezione disegni*, rilievo I. Andreescu, disegno E. Vio
- Torcello, Monastero di Santa Maria Assunta

- 11d Ravenna, Basilica Ursiana
- 11e Monastero di Daphni
- 11f Sinai, Monastero Santa Caterina
- 11g Monastero di Hosios Loukas
- 11h Sinai, Monastero Santa Caterina
- 11i ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 12a–b Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 13a–b Foto Irina Andreescu
- 13c ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- 14a ASPSM, *Sezione Disegni*, rilievo I. Andreescu, disegno E. Vio
- 14b ASPSM, *Sezione Disegni*, rilievo I. Andreescu, disegno E. Vio
- 15a–b Foto Irina Andreescu
- 15c ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- 16a ASPSM, *Sezione Disegni*, rilievo I. Andreescu, disegno E. Vio

- 16b ASPSM, *Sezione Disegni*, rilievo I. Andreescu, disegno E. Vio
- 17a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 17c ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- 17d Monastero di Hosios Loukas
- 17e Trieste, basilica di San Giusto
- 17f–h Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 18a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 18c–d Monastero di Hosios Loukas
- 18e–f Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 18g–h Trieste, basilica di San Giusto
- 19a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 19c Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 19d New York, Metropolitan Museum of Art
- 19e Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 20a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi

- 20c Trieste, basilica di San Giusto
- 20d Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 20e–f Monastero di Hosios Loukas
- 21a ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 21b Trieste, basilica di San Giusto
- 21c Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 21d Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 21e–f Monastero di Hosios Loukas
- 22a ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 22b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 22c Monastero di Hosios Loukas
- 22d Trieste, basilica di San Giusto
- 22e Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 23a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 23c ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto

- 23d Monastero di Hosios Loukas
- 23e ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto
- 24a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 24c Monastero di Hosios Loukas
- 24d Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 24e Trieste, basilica di San Giusto
- 25a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 25 c. Monastero di Hosios Loukas
- 26a–b ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 26c Monastero di Hosios Loukas

- 26d–e Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- 26f Trieste, basilica di San Giusto
- 26g Monastero di Hosios Loukas
- 26h – Ravenna, basilica Ursiana
- 27–28 Torcello, basilica di Santa Maria Assunta

- BEAT BRENK 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- Disegno dell'autore
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- Monastero di Hosios Loukas
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- Ravenna, Basilica Ursiana
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- Ravenna, Basilica Ursiana
- Monastero di Daphni
- Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- Monastero di Athos Panteleimon
- Torcello, basilica di Santa Maria Assunta
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica
- Trebisonda, Santa Sofia, da Eastmond
- Istanbul, Monastero di Lips, da Marinis
- Mileševa, Tomba del re Vladislav
- 20–21 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 22 Torcello, Basilica di Santa Maria Assunta
- 23 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi

- DEVIS VALENTI 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- ASPSM, *Fondo Ongania*
- Disegno di Devis Valenti
- 4–8 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- Foto Devis Valenti

- FRANCESCA FLORES D'ARCAIS 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- 4–ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Carrieri
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini
- 6 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giovanni Vio
- 8–9 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- 10–13 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Scala

- ENZO DE FRANCESCHI 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- 4–ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- Caorle, Museo Diocesano, foto Pace. Per gentile concessione della Curia Patriarcale di Venezia
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini
- Trieste, Musei Civici di Storia ed Arte, inv. 14/3408
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- Trieste, Musei Civici di Storia ed Arte, inv. 14/3408
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- Trieste, Musei Civici di Storia ed Arte, inv. 14/3408
- Foto Enzo De Franceschi
- Kosovo, Patriarcato di Peć, Chiesa della Vergine Odigitria, foto De Franceschi. Per gentile concessione del Patriarcato di Peć
- Foto Enzo De Franceschi
- Dečani, Chiesa del Monastero del Pantokrator, foto De Franceschi-Per gentile concessione del Monastero di Dečani
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- Gračanica, Chiesa dell'Annunciazione, foto De Franceschi. Per gentile concessione del Monastero di Gračanica

- DEBRA PINCUS 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- 2–5 foto Debra Pincus
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- 7–8 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mario Carrieri
- Foto Debra Pincus
- Lake Price, *Interiors and Exteriors in Venice lithographed by Joseph Nash from the Original Drawings*. London 1843, plate x
- 11–12 National Gallery of Art, Washington, D.C., Samuel H. Kress Collection
- Disegno architetto Alberto Torsello, Venezia, con la direzione di Joseph Pincus
- 14–15 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- ASPSM, disegno dello *Studio di Mosaico*
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mauro Magliani
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine

- 20 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mauro Magliani
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi

- ETTORE MERKEL 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini
- 6–ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine
- 11 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Sandro Vannini
- 12 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- 13–16 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giovanni Vio

- ELISABETTA CONCINA 1 ASPSM, *Sezione Calchi*, foto Nicola Benassi
- Archivio Centrale di Stato. ACS, MPI, AA.BB.AA., II vers., II serie, Allegati grafici, b. 17.
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi
- 3b–d ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Franco Favaro
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi

- THOMAS WEIGEL 1 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giovanni Vio
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- 4–5 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giorgio Deganello
- Foto Thomas Weigel
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mario Carrieri

- SIMONETTA MINGUZZI 1–2 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Dino Chinellato
- ASPSM, *Sezione Disegni*
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- ASPSM, *Sezione Disegni*
- ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo
- ASPSM, *Sezione Disegni*

- MICHAEL JACOFF 1–2 ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giovanni Vio
- Venezia, Museo Correr, 2018 © Archivio Fotografico. Fondazione Musei Civici di Venezia.
- Cattedrale di Chartres
- Venezia, Museo Correr, 2018 © Archivio

Fotografico. Fondazione Musei Civici di Venezia.

6. ASPSM, *Sezione Fotografie*

7. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

8. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine

THOMAS DALE

1-2. Pinacoteca Manfrediniana, foto Antonella Fumo

3. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Dino Chinellato

4. Pinacoteca Manfrediniana, foto Antonella Fumo

5-9. Pinacoteca Manfrediniana, foto Antonella Fumo

10. Forlì, Abbazia di San Mercuriale, foto Scala

11. Disegno di Catherine Alexander

12. Venezia, Museo Correr, foto Thomas Dale

13-14. Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, foto Thomas Dale

15. New York, Metropolitan Museum of Art

16. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

17. Battistero del Duomo di Parma, foto Scala

18. Venezia, Museo Correr

19. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

20-21. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

22-23. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Thomas Dale

24. ASPSM, *Sezione fotografie*, foto Nicola Benassi

ANNE MARKHAM SCHULZ

1-2. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mauro Magliani

3. Londra, Victoria & Albert Museum

4. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

5-7. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mauro Magliani

8. Venezia, basilica di Santa Maria dei Frari, foto Cameraphoto

9. Isola Bella, Palazzo Borromeo, foto Maulini

10. Parigi, Musée du Louvre

11-16. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Mauro Magliani

VALENTINA FERRARI

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

2-4. ASPSM, *Sezione fotografie*, foto Cameraphoto

5. Bologna, chiesa di San Francesco Grande

6. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Seres di Martina Serafin

7. Bologna, chiesa di San Francesco Grande

8-10. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto

11. Bologna, chiesa di San Francesco Grande

12. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto

13-19. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto

20. Bologna, chiesa di San Francesco Grande

21. Venezia, Palazzo Ducale

22-26. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto

PETER SCHREINER

1. Foto J. Steinke

2. Foto Effenberger

3. Disegno Berger 1988

4. Disegno Rudolf Naumann

5. Venezia, Biblioteca Marciana

6. Foto Schreiner

7-11. Foto J. Steinke

12. Londra, Tate Modern

13. Foto Centro Tedesco di Studi Veneziani

14. Foto H. Klein

MAURIZIO MARABELLI

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto

2-10. ASPSM, *Sezione Fotografie*

LIVIA BEVILACQUA

1. © Sapienza Università di Roma, Archivio *Portae Byzantinae Italiae*, foto F. Allievi

2. ASPSM, *Sezione Disegni*

3. ASPSM, *Sezione Fotografie*

4. © Sapienza Università di Roma, Archivio *Portae Byzantinae Italiae*, foto F. Allievi

5-6. ASPSM, *Sezione Fotografie*

7-8. © Sapienza Università di Roma, Archivio *Portae Byzantinae Italiae*, foto F. Allievi

9. E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 1

10. ASPSM, *Sezione Fotografie*

VICTORIA AVERY, EMMA JONES

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

2-3. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Dino Chinellato

4-8. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

9. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi

10-17. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

18-62. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Matteo De Fina

XAVIER BARRAL I ALTET

1. *Museo di San Marco*, foto Cameraphoto

2. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Pianeta Immagine

3. *Museo di San Marco, Sezione Ongania*, foto Cameraphoto

4. *Museo di San Marco, Sezione Ongania*, foto Cameraphoto

5. ASPSM, *Sezione Calchi*

6. ASPSM, *Sezione Fotografie*

7. Foto Xavier Barral i Altet

8. ASPSM, *Sezione Disegni*

MARCO PRETELLI

1-6. Per gentile concessione del Ruskin Library and Research Center, Lancaster University

MARIA DA VILLA URBANI, ANTONELLA FUMO

1. ASPSM, *Sezione Disegni*

2-5. ASPSM, *Sezione Documenti*

6-8. ASPSM, *Sezione Disegni*

CIRO ROBOTTI

1-3. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

CLAUDIO MENICHELLI

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

2. Forlati 1969

3-6. ASPSM, *Sezione Fotografie*

MARTINA SERAFIN

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Lensini

2. ASPSM, *Fondo Ongania*

3. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

CORINNA MATTIELLO

1-2. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Ferdinando Patini

3. ASPSM, disegno di Corinna Mattiello

4-9. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Ferdinando Patini

10. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Cameraphoto

11. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Ferdinando Patini

12-13. ASPSM, disegno di Nicola Benassi

14. ASPSM, *Sezione fotografie*, foto Ferdinando Patini

GIANANTONIO BATTISTELLA

1-5. ASPSM, *Fondo Ongania*

ANTONELLA FUMO

1. ASPSM, *Sezione Disegni*

2. ASPSM, *Sezione Fotografie*

3. ASPSM, *Sezione Dipinti*, foto Dino Chinellato

4. ASPSM, *Sezione Casine*, foto Antonella Fumo

5-6. ASPSM, *Sezione Calchi*, foto Antonella Fumo

GIANPAOLO TREVISAN

1. ASPSM, *Fondo Ongania*

2. ricostruzione digitale Gianpaolo Trevisan

3-4. ASPSM, *Fondo Ongania*

5. Sheffield, Collection of the Guild of St George, Museums Sheffield, CGSG00121

6. ASPSM, *Fondo Ongania*

7. «The Graphic», xxII, 563, 11 settembre 1880, *Supplement*

8. «Punch», lxxviii, 10 gennaio 1880

9. ASPSM, *Fondo Ongania*

10. Sheffield, Collection of the Guild of St George, Museums Sheffield, CGSG00780

11. ASPSM, *Fondo Ongania*

12. Sheffield, Collection of the Guild of St George, Museums Sheffield, CGSG04028

13. ASPSM, *Fondo Ongania*

14. Lancaster, Ruskin Foundation, Ruskin Library. Lancaster University, 1996P0707

15. ASPSM,*Fondo Ongania*

16. Lancaster, Ruskin Foundation, Ruskin Library. Lancaster University, 1996P1633

17. Sheffield, Collection of the Guild of St George, Museums Sheffield, CGSG00201

18. Sheffield, Collection of the Guild of St George, Museums Sheffield, CGSG00276

19. Oxford, ©Ashmolean Museum, University of Oxford, wa.rs.ws.ii.49

20. ASPSM, *Fondo Ongania*

21. da *L'arte della stampa nel Rinascimento italiano*. Venezia, 2 voll., Venezia 1894, II

ANTONELLA FUMO, DINO CHINELLATO

1. ASPSM, *Fondo Ongania*

3. Foto Dino Chinellato

5. ASPSM, *Fondo Ongania*

7. Foto Dino Chinellato

8. ASPSM, *Fondo Ongania*

9. Foto Dino Chinellato

10. ASPSM, *Fondo Ongania*

12. ASPSM, *Fondo Ongania*

13. Foto Dino Chinellato

14. ASPSM, *Fondo Ongania*

16-19. Foto Dino Chinellato

20. ASPSM, *Fondo Ongania*

21. Foto Dino Chinellato

IRENE FAVARETTO, CHIARA VIAN

1. ASPSM, *Sezione fotografie*, foto Antonella Fumo

GIOVANNI VIO

1. Archivio Giovanni Vio

2. Carlo Ponti, 1860

3. Gianni Berengo Gardin, 1994

4. Archivio Ugo Mulas, 1962

5. Toni Nicolini, 1978

6. Sergio Dall'Omo, 1978

7-18. Archivio Giovanni Vio

RENATO VITALIANI, ROBERTO SCOTTA

1. ASPSM, *Sezione Disegni*

2-18. ASPSM, Dipartimento ICEA - Università di Padova

19. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

20-24. ASPSM

PIER PAOLO ROSSI, CHRISTIAN ROSSI

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

2-15. ASPSM, *Fondo Ismes*

DAVIDE BELTRAME

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

2. Foto Elio Trevisan

3-4. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Davide Beltrame

LUIGI FREGONESE, CARLO MONTI

1-17. ASPSM, Immagini prodotte nell'ambito del progetto di ricerca *Progetto San Marco 3D. Sviluppo del modello tridimensionale del complesso basilicale* tra la Procuratoria di San Marco di Venezia e il Politecnico di Milano - Polo Territoriale di Mantova - Dipartimento ABC. Laboratorio di Ricerca MantovaLAB – He.Su.Tech. Group, Responsabili Scientifici prof. Luigi Fregonese - Carlo Monti. Gruppo di Ricerca: Andrea Adami, Francesco Fassi, Cristiana Achille, Laura Taffurelli, Silvia Chiarini, Stefano Cremonesi, Jacopo Helder, Olga Rosignoli, Daniele Treccani, Anna Spezzoni.

VALENTINA CANTONE, RITA DEIANA,

GIOVANNA VALENZANO

1-2. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi

3. Hosios Loukas, Katholikon, Dipartimento di beni culturali dell'Università di Padova, foto Valentina Cantone

4-7. Dipartimento di beni culturali dell'Università di Padova, foto Valentina Cantone

8-9. Dipartimento di beni culturali dell'Università di Padova, foto Rita Deiana

10. Dipartimento di beni culturali dell'Università di Padova, foto Valentina Cantone

11. Dipartimento di beni culturali dell'Università di Padova, foto Rita Deiana

GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

2-3. ASPSM, *Sezione Restauri*, foto Arcadia Ricerche

4-5a-b. ASPSM, *Sezione Restauri*, foto Seres di Martina Serafin

6-11. ASPSM, *Sezione Restauri*, foto Arcadia Ricerche

LAURA FALCHI, ELISABETTA ZENDRI

1. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Giovanni Vio

2. Dipartimento di Scienze Ambientali, Informatica e Statistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia

3. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

4. Dipartimento di Scienze Ambientali, Informatica e Statistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia

5. Dipartimento di Scienze Ambientali, Informatica e Statistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia

6. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Antonella Fumo

7. ASPSM, *Sezione Fotografie*, foto Nicola Benassi

La Procuratoria di San Marco e Marsilio

Editori hanno fatto il possibile

per rintracciare tutti gli aventi diritto

e si rendono disponibili nel caso in cui

alcune referenze fotografiche fossero state

involontariamente omesse

Fotolito
Opero s.r.l., Verona

Stampato da
L.E.G.O. s.p.a., Vicenza
per conto di
Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, autorizzazioni@clearedi.org e www.clearedi.org

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2019 2021 2021 2022 2023