

ΠΟΡΦΥΡΑ

da un'idea di Nicola Bergamo

"Saranno come fiori che noi coglieremo nei prati per abbellire l'impero d'uno splendore incomparabile. Come specchio levigato di perfetta limpidezza, prezioso ornamento che noi collocheremo al centro del Palazzo"

La prima rivista on-line che tratta in maniera completa il periodo storico dei Romani d'Oriente
Anno 2005 Giugno supplemento al numero



Il sacco di Costantinopoli nel 1204
e il bottino veneziano

a cura di:

Callegari Erminio

*Dedico questo mio lavoro
al Prof. Renato Polacco e alla mia famiglia*

CAPITOLO I

La quarta crociata

La quarta crociata, come dice Roberto di Clari, “con il suo ambiguo procedere e con la sua conclusione a Costantinopoli, sembra quasi chiarire quale scopo e dove esattamente volessero andare i cavalieri europei sin dalla prima epica spedizione in Terra Santa. Con ogni probabilità la metà ambita era davvero sempre stata Bisanzio, la cui conquista avrebbe significato per l’Occidente la riconquista di tutto il mondo orientale, e non soltanto sotto l’aspetto religioso.”

Esistevano infatti altri motivi, meno spirituali ed ideali. Primi fra tutti gli interessi economici e commerciali che fin dal secolo XI si muovevano sempre più fortemente verso la parte orientale d’Europa.

Le crociate, guerre cristiane contro gli infedeli per la riconquista di Gerusalemme e dei luoghi santi della cristianità, sono per definizione imprese ispirate e organizzate dal papato.

Nell’ 1198 ascendeva al soglio pontificio Innocenzo III (Lotario dei conti di Segni), convinto assertore della teoria delle due spade, ossia dei due poteri, spirituale e anche temporale, concentrati entrambi nelle mani del papa; Cristo aveva, infatti, posto Pietro a capo del re e delle nazioni. Innocenzo III, dunque, volendo in “*Spiritualibus et temporalibus paterna sollecitudine providere*”, mirò sin dall’inizio a riaffermare la supremazia del

papato sulle autorità laiche, e a riunire intorno alla chiesa di Roma tutta la cristianità.

Agli inizi la quarta crociata parve conservare un aspetto prettamente mistico-religioso. Innocenzo III, sin dai primi mesi del suo pontificato, indirizzò numerosi e decisi appelli per la crociata.

Nell'agosto del 1198, “inviò una lettera ai fedeli di Francia, Ungheria e Sicilia, indicando la spedizione in Terra Santa: la partenza era stata fissata al marzo 1199.”^{1[1]} Il papa scrisse anche all' imperatore di Costantinopoli Alessio III Angelo per ottenere la sua partecipazione e il suo aiuto.

Le reazioni furono deludenti: il re di Ungheria fu la sola testa coronata dell' Europa occidentale a rispondere all'appello; Filippo Augusto di Francia e Riccardo I d'Inghilterra avevano già fatto le loro crociate e in quel momento erano impegnati a combattere più vicino alla madrepatria.

Per Innocenzo III le cose erano chiare; l'imperatore doveva indurre la chiesa bizantina ad ammettere i suoi errori in materia di fede e di pratica e riportarla alla comunione della chiesa universale sotto la supremazia della Santa Sede.

Per promuovere la crociata, Innocenzo III si servì di predicatori, i quali rivolsero la propria propaganda a tutti i livelli sociali della popolazione, raggiungendo ogni parte d'Europa, per sollecitare la *Christianitas* a liberare la Terra Santa dagli infedeli, in cambio

^{1[1]}A. CARILE, *Per una storia dell' impero Latino di Costantinopoli (1204-1261)*, Bologna 1972, p.75.

prometteva ai crociati l'indulgenza plenaria cioè la remissione dei peccati.

Parallela a questa azione del papa si svolse in Francia l'opera di predicazione di Folco di Neuilly, rivolta soprattutto ai poveri, ma certamente diffusa anche nell'ambiente della piccola e media nobiltà francese, quell'ambiente dove l'itinerante predicatore “veste lunga, barba incolta, un cappellaccio in capo, predicava la crociata, chiedendo l'elemosina per i crociati poveri.”^{2[2]} La sua parola e il suo entusiasmo erano divenuti popolari e colpirono ben presto gli animi semplici del popolo e della società provinciale.

Quando Innocenzo III seppe di lui e della sua predicazione, trovò opportuno incoraggiarlo e Folco di Neuilly intensificò la sua propaganda, e “ebbe pieni poteri dal papa, sotto il controllo del cardinale legato Pietro Capuano, che sovrintendeva in Francia ai problemi politici e organizzativi della crociata.”^{3[3]}

Nell'impero la predicazione della crociata viene portata avanti dall'abate Martino di Pairis-Elsass, nella diocesi di Basilea, attivo partecipante dell'impresa di Costantinopoli, dalla quale tornerà carico di memorie e reliquie. Nell'Italia meridionale Innocenzo III affidò la predicazione all'abate Luca di Sambucina e al vescovo Lorenzo di Siracusa. Il vescovo di Liddo-Ramlah fu destinato alla predicazione in Sicilia.

^{2[2]}R. DI CLARI, *La Conquista di Costantinopoli (1198-1216)*, a cura di A. M. Nada Patrone, Genova 1972, pp.42-43.

^{3[3]}A. CARILE, *op. cit.*, p.76.

Oltre a questi predicatori, in ogni provincia ecclesiastica fu costituita una commissione di prelati addetti ai problemi organizzativi e giurisdizionali connessi con la crociata, come la riscossione delle offerte, che dovevano affluire a Roma.

Il papa concedeva ai crociati l'indulgenza plenaria e il vantaggio delle preghiere quotidiane in tutte le chiese d'Europa, ossia la persona, i possessi e la famiglia del crociato erano sotto la protezione della chiesa fino al ritorno della crociata.

Lo sforzo organizzativo messo in atto dal papato fu notevole. Le spese della spedizione sono ingenti e dall'altra parte "ricorrere all'autofinanziamento dei conti e baroni, poteva portare al disordine verificatosi durante la prima crociata. Luigi VII aveva imposto una tassa per finanziare la seconda crociata, mentre Federico I si era assunto per due anni l'onere del mantenimento dei peregrini in occasione della terza crociata; Filippo Augusto ed Enrico II imposero per lo stesso scopo la decima del saladino nei rispettivi regni e feudi, con scarso successo pratico."^{4[4]}

Innocenzo III impose al clero una tassa del 2,5% (un quarantesimo) sulle entrate; sollecitò tutti i cristiani a fare offerte per la Terra Santa, chiedendo dei contributi sostanziosi ai re di Francia e di Inghilterra.

Il crociato che riceveva il finanziamento del denaro così raccolto doveva offrire una cauzione, vale a dire, se non portava a termine un anno o più di servizio armato per la liberazione della Terra

^{4[4]}A. CARILE, *op. cit.*, p.78.

Santa, doveva restituire il denaro; mentre la cauzione veniva restituita solo dietro dichiarazione del patriarca di Gerusalemme, del re, del legato papale o di un maestro dei due ordini (Giovanniti e Templari) circa l'effettivo soggiorno in Terra Santa.

Di fatto il Papa interveniva in tutto il meccanismo della crociata, dalla formazione, al finanziamento, alla condotta militare, ed è proprio il non completo finanziamento che fece perdere il controllo al Papa sulla crociata.

La volontà papale di fare della crociata un'impresa di tutta la *Christianitas* sotto la guida del papato avrebbe richiesto una solida organizzazione finanziaria e dei piani che sembrano mancare.

Non solo la riscossione di imposte e collette e la loro amministrazione creò attriti e sospetti fra preti, vescovi e papa, come pure fra laici e clero; il finanziamento, come sostiene Carile “risultò di fatto insufficiente e la crociata, non essendo appoggiata ad alcuna struttura statale, veniva pericolosamente esposta a due alternative: sciogliersi o cadere sotto l'influenza di interessi determinanti in grado di sostenerla e condizionarla.”^{5[5]}

Egli cercò di smorzare i conflitti feudali per ottenere una larga partecipazione della cavalleria feudale, fornendo uno sbocco al bellicismo e allo spirito di avventura dei cavalieri europei.

^{5[5]}A. CARILE, *op. cit.*, p.80.

“L’aristocrazia feudale e soprattutto la pleiade dei cavalieri minori è sempre pronta a lanciarsi in avventure di guerra che appaghino il suo spirito eroico e la sua sete di guadagno: la società cortese è infatti dominata dagli ideali cavallereschi della prodezza, da mostrare agli occhi della dama, al servizio del Santo Sepolcro, nell’emulazione degli antenati.”^{6[6]}

La crociata era naturalmente connessa con la politica europea e con gli interessi del papato. Il papa come guida della Cristianità non stava semplicemente al di sopra delle parti; anche quando assunse la direzione della crociata, rimase invischiato nel gioco delle parti della politica europea.

L’assenza della Spagna e, in parte, della Germania, si spiega con i problemi locali della riconquista contro i Mori e delle lotte fra guelfi e ghibellini per la successione imperiale.

“Nel novembre del 1199 il conte Tibaldo di Champagne invitò amici e vicini nel suo castello di Ecri sull’Aisne per un torneo. Quando le giostre furono terminate, la conversazione tra i signori si indirizzò sulla necessità di una nuova crociata. Era una questione a cui il conte teneva moltissimo perché era nipote di Riccardo Cuor di Leone e di Filippo Augusto e fratello del conte Enrico che aveva regnato in Palestina. Per suo suggerimento fu chiamato un predicatore itinerante, Folco de Neuilly, perché parlasse agli ospiti. Infiammata dalla sua eloquenza, tutta la

^{6[6]}*Ibid.*,p.82.

compagnia fece voto di prendere la croce ed un messaggero fu inviato ad annunciare al papa la pia decisione.’’^{7[7]}

Dopo il torneo al castello di Ecry, l’entusiasmo per la spedizione si diffuse: a Bruges presero la croce Baldovino IX conte di Fiandra con la consorte Maria; numerosi baroni delle Fiandre e della Francia del Nord li imitarono.

L’arruolamento per la crociata nella cavalleria francese avvenne seguendo i legami verticali e orizzontali della piramide feudale:verticalmente, cioè dagli alti gradi ai cavalieri, l’arruolamento avvenne seguendo la gerarchia feudale, a seconda dei legami di dipendenza, anche se ovviamente non tutti i vassalli seguirono il loro signore; mentre orizzontalmente, fra pari nella gerarchia, giocarono i legami matrimoniali e di parentela.

A capo della crociata fu posto il conte Tibaldo di Champagne, una scelta approvata dallo stesso Innocenzo III.

Nei mesi che seguirono i conti e i baroni tennero una serie di riunioni per discutere le strategie.

Decisero di puntare verso l’Egitto in quel momento centro della potenza turca con l’intento di aggirare gli infedeli in Palestina prima di marciare su Gerusalemme:infatti l’itinerario via terra attraverso l’Europa orientale era considerato troppo rischioso. Scelta che obbligatoriamente rendeva necessaria l’attraversata via mare, così nelle riunioni di Sossoins e di Compiègne tenute nella primavera del 1201, i conti di Champagne, di Blois e di Fiandra

^{7[7]}S. RUNCIMAN, *Storia delle Crociate*, Torino 1966, vol. II, p.779.

si preoccuparono per il trasporto dell'armata e nominarono ciascuno due commissari che munirono di pieni poteri per trattare in ogni porto di mare il nolo di una flotta: prima che altrove i commissari avrebbero dovuto rivolgersi alle città mercantili italiane, le uniche che potevano disporre di un numero di navi sufficienti.

Villehardouin sostiene che “i messi furono sei, inviati rispettivamente da Tebaldo di Champagne (Goffredo di Villehardouin e Milone di Brabante), da Baldovino di Fiandra (Conone di Bethume e Alars Maquereau) e da Luigi di Blois (Giovanni di Frise e Gualtieri di Gandonville).”^{8[8]}

Il Clari non precisa il numero dei messi e ricorda solo Goffredo di Villehardouin e Conone di Bèthune, cioè le figure più rappresentative e le più conosciute dalla massa dei crociati.^{9[9]}

La questione della richiesta di navi alle città mercantili italiane è controversa: il Villehardouin ne dà una versione curiosa, ponendo la missione a Genova e Pisa dopo quella fortunata di Venezia. Il Clari, anche se meno informato, è più credibile per quel che riguarda l'itinerario di questa missione.

“I messaggeri organizzarono il loro viaggio e se ne andarono prontamente, finchè giunsero a Genova e parlarono con i Genovesi e dissero loro ciò di cui avevano bisogno; ed i Genovesi risposero che essi non li potevano aiutare proprio in nulla. Allora se ne andarono a Pisa e parlarono a quelli di Pisa ed

^{8[8]} G. DE VILLEHARDOUIN. *La conquête de Constantinople*, Paris 1939, p.17.

^{9[9]} R. DI CLARI, *op. cit.*, p. 130.

essi risposero che non avevano un tal numero di navi e che non potevano proprio far nulla. Allora se ne andarono a Venezia e parlarono al Doge di Venezia ed esposero il motivo della loro missione, cioè che essi cercavano un passaggio a nolo per quattromila cavalieri con i loro bagagli e per centomila uomini a piedi.”^{10[10]}

Entrambi i cronisti tacciono sul fatto che indiscutibilmente era a Venezia che i capi crociati pensavano di prendere a nolo la flotta. Secondo la *Devastatio Costinopolitana* fu scelta Venezia per consiglio del papa, ma questa interpretazione è sbagliata, in quanto sappiamo dai Gesta Innocentii che il pontefice non era molto contento dell’ accordo stipulato tra veneziani e crociati.

Lo stesso Nicol afferma, “papa Innocenzo III nutriva delle riserve sul coinvolgimento dei Veneziani nella sua nuova impresa, la quarta crociata.”^{11[11]}

Come realmente si svolsero le cose non lo si può sapere; anche perchè gli altri cronisti della quarta crociata tacciono su questi avvenimenti.

Venne scelta Venezia unica città in grado di costruire una flotta numerosa in periodo di tempo così breve.

VENEZIA

^{10[10]}R. DI CLARI, *op. cit.*, p. 132.

^{11[11]}D. M. NICOL, *Venezia e Bisanzio*, Milano 1990, p.167.

Gli ambasciatori giunsero a Venezia nella prima settimana di Quaresima del 1201^{12[12]} chiedendo di poter essere ammessi alla presenza del doge.

A quel tempo era doge Enrico Dandolo eletto il primo gennaio del 1193, “famoso per le sue azioni diplomatiche e militari, e che quantunque vecchio e di debolissima vista, conservava però tutta la vigoria dell’ animo, e corpo ancora aitante e robusto,”^{13[13]} tanto che il Villehardouin lo definisce *très sage et très preux*.^{14[14]}

Dopo aver atteso quattro giorni i sei ambasciatori vennero ricevuti dinnanzi al doge e al suo consiglio dove finalmente poterono esporre il motivo della loro missione: “ Messere, noi siamo venuti a te per parte degli alti baroni di Francia che hanno preso la croce per vendicare l’onta di Gesù Cristo e riconquistare, se a Dio piace, Gerusalemme, e poichè sanno che nessuna gente ha tanta possanza come voi, vi preghiamo per Dio che abbiate pietà della terra d’oltremare. Ed in qual maniera? disse il doge. In tutte le maniere, risposero i messi che voi sapiate consigliarli e dirigerli. Certo soggiunse il Doge, grande cosa voi ci chiedete, e noi vi risponderemo da qui a otto giorni, nè vi meravigliate se il termine è lungo, mentre conviene ben pensare a cosa di tanta gravità.”^{15[15]}

^{12[12]} G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, pp. 18-19, racconta d’essere arrivato durante la prima settimana di quaresima (tra il 4 e l’11 febbraio); P. RANNUSIO, *Delle guerre di Costantinopoli per la restituzione de gl’imperatori Commeni fatta dai signori venetiani et francesi l’anno MCCIV libri sei*, Venetia 1604, p.9 afferma giunsero il 13 febbraio.

^{13[13]} S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia 1973, p.105.

^{14[14]} G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, I, pp. 18-19.

^{15[15]} G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, p.109.

Passati gli otto giorni del termine stabilito gli ambasciatori tornarono a palazzo, dove il doge gli disse: “ Signori, noi faremo volentieri il contratto con voi e vi troveremo un numero sufficienti di navi per centomila marchi, se voi volete, a patto che anch’io possa partire con voi insieme con la metà di tutti i cittadini di Venezia atti a portare le armi e che ci sia data la metà di tutto ciò che si conquisterà. E vi metteremo a disposizione cinquanta gallee a nostre spese, e, entro un anno dal giorno che stabiliremo, noi vi porteremo in qualsiasi terra voi vorrete, sia Babilonia, sia Alessandria.”^{16[16]}Il piano ovviamente avrebbe dovuto ottenere l’approvazione del Maggior Consiglio e dell’Assemblea popolare prima di poter essere realizzato.

I legati dopo aver udito le parole del doge, risposero che centomila marchi erano troppi accordandosi per ottantasettemila marchi.

Villehardouin non riporta tali cifre ma parla di novantaquattromila marchi pari a quattro marchi per cavallo e due per uomo.^{17[17]}Il testo del trattato franco-veneziano riferisce una cifra di ottantacinquemila marchi da versare in quattro rate tra il 1201 ed il 1202.^{18[18]}Il Queller sostiene che all’inizio si pensò di far pagare ai crociati una somma di novantaquattromila

^{16[16]}R. DI CLARI, *op. cit.*, p.131.

^{17[17]}G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, p.111.

^{18[18]}G. I. TAFEL-THOMAS, *Urkunden zur alteren handels-und staatsgeschichte der republik venedig*, Wien 1856-7, I. p. 366 *pactum domini balduini comitis fladrensis, et Theobaldi comitis Trecensis et Lodovici comitis Blesensis, factum cum prefato domino Henrico Dandulo, Duce Venetie, pro passaggio terre sancte.*

marchi d'argento per poi accettare il pagamento di ottantacinquemila marchi da pagare in quattro rate.^{19[19]}

I crociati Fancesi e fiamminghi (la crociata non si era estesa Angiò e alla Guyenne, feudi del re inglese; non avevano toccato la Borgogna francese, e il regno d' Italia, il regno di Germania, il regno di Arles cioè l'impero) si impegnarono a pagare 85000 marche al peso di Colonia entro l'anno in quattro rate per il traghetto del proprio esercito di 33500 uomini e 4500 cavalli, da effettuarsi su un numero consistente di navi.

Il doge sottopose la questione al Gran Consiglio e all'assemblea del popolo, per ottenerne l'approvazione. Il consenso fu clamorosamente unanime, cosicchè il trattato fra Venezia e i crociati venne firmato e suggellato. Entrambe le parti avevano preso un impegno solenne: i veneziani avevano volontà e risorse per rispettare l'impegno preso, i crociati, invece, avevano sopravvalutato se stessi. "l'unico modo per trovare la somma convenuta di ottantacinquemila marchi era reclutare in dodici mesi un esercito di trentacinquemila uomini ma questo non avvenne mai".^{20[20]}

Dal momento in cui Goffredo di Villehardouin firmò il trattato, il dominio della crociata passò nelle mani di Venezia perchè, come molti imperatori bizantini avevano dovuto apprendere, i veneziani non erano disposti a condonare i loro debiti.

^{19[19]}D. E. QUELLER, *The fourth crusade. The conquest of Costantinople 1201-1204*, Leicester 1978, pp.10-11.

^{20[20]}D. M. NICOL, *op. cit.*, p.172.

I legati anticiparono subito una parte del denaro a Venezia: prendendo a prestito il denaro da una banca veneziana.

Naturalmente il trattato doveva essere approvato dal papa, in qualità di ispiratore della crociata non condivise il comportamento dei capi della crociata, in quanto prima di prendere degli accordi così onerosi avrebbero dovuto prima consultarsi con lui.

“Diede la sua approvazione a una condizione”:^{21[21]}i crociati non avrebbero dovuto attaccare altri cristiani se non per una causa giusta e essenziale; la cui moralità doveva essere stabilita dal legato papale che li avesse accompagnati.

Questo rivelava una notevole capacità di precognizione da parte di Innocenza III.

I veneziani che non furono mai dei crociati entusiasti, inizialmente furono riluttanti a imbarcarsi in un'impresa che poteva far perdere loro una quantità di affari, soprattutto se era vero che la crociata era diretta in Egitto, con cui avevano buoni rapporti commerciali.

Lo stesso Innocenzo III nei suoi primi mesi di pontificato ricordò al doge e al popolo di Venezia che chi forniva navi ai Saraceni armi, ferro e legname per le navi rischiava di essere scomunicato.

Il Villehardouin con ottimismo molto forzato, accenna ad un'adesione pronta, se non entusiastica.

^{21[21]}*Ibid*, p.173.

Il Clari invece ci dà una versione nettamente differente e sicuramente più vicina alla realtà: i veneziani si rifiutarono all'inizio di partire, chi con una scusa chi con un'altra: al miraggio di favolosi guadagni in terre lontane anteponevano con maggior spirito pratico i guadagni che potevano accumulare con i commerci. In un secondo tempo convinti che da questa crociata avrebbero tratto onori e soprattutto benefici commerciali, riversarono nella costruzione della flotta tutte le risorse economiche della città.

Lo sforzo navale, militare e finanziario di Venezia fu notevole: secondo Roberto di Clari furono imbarcati la metà degli uomini validi, per un totale di 17.264 uomini, a ciascuno dei quali venne corrisposto un regolare soldo mensile.

Lo stesso Martin da Canal ci dice “ Messere Enrico Dandolo, il nobile doge di Venezia, fece venire i carpentieri e fece subito approntare e costruire calandre e navi e gallee in quantità; e fece subito coniare monete d'argento per dare ai maestri il soldo e ciò che loro spettava, poichè quelle piccole che erano in uso non erano altrettanto comode: e dal tempo di messere Enrico Dandolo in qua si cominciò a coniare a Venezia la nobile moneta d'argento chiamata ducato, che circola in tutto il mondo per il suo pregio. I Veneziani procedettero con molta cura nella preparazione della flotta.”^{22[22]}

^{22[22]}M. DA CANAL, *Les Estoireis de Venise*, a cura di A. Limentani, Firenze 1972, p.47.

I Veneziani costruirono tre tipi di navi: “latine, navi tonde da carico addette al trasporto di uomini, bagagli e vettovaglie; nonchè di 300 macchine da guerra ossidionale; usciere, navi stalla per il trasporto dei cavalli; galere, navi sottili a remi: vere e proprie navi da guerra.”^{23[23]}

Per quanto riguarda il loro numero, le fonti narrative forniscono cifre contrastanti: la *Devastatio Costantinopolana* calcola 202 unità, Andrea Dandolo, valuta la flotta a trecento unità. Per i più recenti Marin Sanudo e Paolo Ramusio rispettivamente 320 e 480 unità. Anche i crociati erano entusiasti di portare avanti quella che consideravano la volontà di Dio, ma ben presto l'errore fatale del loro contratto con Venezia sarebbe divenuto evidente: l'entusiasmo li aveva indotti a proporre un numero esagerato di cavalieri e soldati che avrebbero risposto alla chiamata, e questo errore di calcolo li aveva pesantemente indebitati con Venezia.

I preparativi.

Terminata la propria missione, il Villehardouin accompagnato da Alard Maquerau, si divise dagli altri ambasciatori che si diressero verso Pisa e Genova in cerca di ulteriori aiuti e ritornò in Francia.^{24[24]}

^{23[23]} A. CARILE, *op. cit.*, p.103.

^{24[24]} P. RANNUSIO, *op. cit.*, p.13.

Poco dopo il suo arrivo a Troyes, Tebaldo di Compagne, ammalato da tempo morì. Venne sepolto nella chiesa di Saint Etienne, a Troyes.^{25[25]}

Prima di morire il conte “lasciò 50.000 ai crociati ed a colui che dopo di lui sarebbe divenuto capitano e signore dei crociati perchè fossero impiegate come i crociati avessero ritenuto opportuno.”^{26[26]}

Dopo la sua morte si pose il problema di chi avrebbe dovuto succedergli alla guida della crociata.

Questa ricerca significava, dal punto di vista militare, trovare un idoneo contingente di cavalieri, legati da vincoli feudali al loro signore.

Dopo il rifiuto del duca di Borgogna, Oddo, e del conte Tibaldo di Bar- Le-Duc, cugino del defunto, Goffrey di Villehardouin propose la candidatura del Marchese Bonifacio del Monferrato, cugino del re di Francia e zio del defunto re di Gerusalemme Baldovino V.

Il Villehardouin probabilmente incontrò il marchese durante il suo viaggio di ritorno in Francia, dove gli venne assicurata una possibile partecipazione alla crociata con un seguito consistente.

Geoffrey di Villehardouin, pur mettendo in secondo piano la partecipazione lombarda e germanica alla crociata, darà sempre prova della sua amicizia per il marchese.

^{25[25]} G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, pp.38-39, morì il 25 maggio 1201.

^{26[26]} R. DI CLARI, *op. cit.*, p. 127. Il Villehardouin, che pure era molto vicino a Tebaldo, non precisa la somma lasciata da lui ai crociati.

L'accettazione del marchese del Monferrato estese la crociata alla cavalleria lombarda. "Oltre ad elementi del Monferrato, fra cui l'abate Pietro di Locedio, sappiamo che seguirono il marchese elementi di Parma (il marchese Guido Pelavicino e, fra i cavalieri minori, Egidio Bufolo, Guido de Adam, padre del cronista, frate Gherardo Rangone) e di Verona (Ravano dalle Carceri, Giberto di Mercanuovo, Pegoraro de Mercanuovo).^{27[27]}

Bonifacio di Monferrato era un uomo maturo di cinquant'anni, governava il Monferrato dal 1183 ed era divenuto marchese nel 1192. Per molti aspetti era il candidato ideale: "la sua famiglia era strettamente legata alle fortune del regno di Gerusalemme, il che gli conferiva un particolare prestigio agli occhi dei crociati; e anche se al momento la circostanza non poteva non apparire rilevante, i suoi vincoli di parentela con la corona di Bisanzio erano altrettanto forti.^{28[28]}

Suo fratello Ranieri aveva sposato una figlia dell'imperatore Manuele, ricevendone il titolo di Cesare e un feudo, o come veniva chiamato nelle fonti occidentali, un regno nella provincia di Tessalonica. Un altro fratello, Corrado si era legato anch'egli per matrimonio alla famiglia imperiale, e aveva ricevuto onore a corte. Entrambi erano stati "trattati con la perfidia che agli occhi degli occidentali era tipica dei greci: Corrado aveva dovuto riparare in Siria, e Ranieri era stato assassinato."^{29[29]}

^{27[27]} A. CARILE, *op. cit.*, p.93.

^{28[28]} D. M. NICOL, G. COWAN, *Storia del Mondo Medioevale*, Vol. III, Milano 1978, p.505.

^{29[29]} D. M. NICOL, G. COWAN, *op. cit.*, p.505.

Come afferma Nicol, Bonifacio aveva buoni motivi per detestare i bizantini e forse meditava di reclamare la proprietà del fratello di Tessalonica.

A Saisons, ricevette la croce l'8 agosto 1201 nella chiesa di Notre Dame per mano di Nevelone I, vescovo della città ed anch'egli crociato.^{30[30]} Poi gli vennero consegnate venticinquemila lire lasciate in eredità da Tebaldo.

Dopo aver lasciato il convegno di Soissons, Bonifacio si diresse a Citeaux, dove ogni 14 settembre, si teneva la festa dell'esaltazione della croce e di conseguenza festa per i crociati.

Qui presero la croce, "presente il Marchese di Monferrato, alcuni cavalieri delle due Borgogne e di riflesso la crociata si estese pure in Provenza."^{31[31]}

Prima del ritorno in Monferrato Bonifacio fece una deviazione in Alsazia, per porgere i suoi omaggi all'amico e sovrano Filippo di Svevia. Aveva molti affari da discutere con Filippo, e si trattene nel suo palazzo di Hagenau per il Natale. "Entrambi avevano motivi di rancore contro i bizantini e nel corso del loro incontro, che si protrasse per settimane, dovettero sicuramente esternarli, finchè giunse il momento di concentrarsi pienamente sulla questione, grazie all'arrivo di un visitatore inatteso ma gradito."^{32[32]} Qui, durante il Natale del 1201, il capo della

^{30[30]} G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, pp. 42-43, afferma che fu Folco di Neully a rendere crociato Bonifacio di Monferrato.

^{31[31]} R. DI CLARI, *op. cit.*, p. 94.

^{32[32]} D. M. NICOL, *op. cit.*, .174.

crociata ebbe modo di incontrare il giovane Alessio Angelo, figlio di Isacco II ex imperatore di Costantinopoli.

Isacco era stato spodestato nel 1195 dal fratello Alessio, il quale dopo averlo accecato e gettato in prigione insieme al figlio ne prese il posto di imperatore.^{33[33]}

Alessio era riuscito a fuggire da Costantinopoli a bordo di una nave pisana, sbarcato ad Ancona si recò subito in Alsazia per cercare l'amicizia e il conforto della sorella e del marito Filippo di Svevia, alla cui corte si trattenne per circa quattro mesi.

Si era diretto in occidente per cercare appoggi per reinsediare al trono il padre Isacco II e far riconoscere il proprio diritto al trono bizantino.

Che fosse o no al corrente che si stava organizzando una crociata, sta di fatto che lì, alla corte di Filippo c'era il condottiero designato.

Come afferma lo stesso Nicol: "E' difficile pensare che la conversione a Hagenau, quel Natale, non vertesse sulla possibilità di usare la crociata per raddrizzare il torto fatto a suo padre."

Il piano maturato doveva essere approvato dal papa, ma visto che aveva scomunicato Filippo di Svevia e disapprovava la scelta di Bonifacio quale capo della crociata difficilmente avrebbe dato la sua approvazione.

^{33[33]}S. RUNCIMAN, *op. cit.*, p. 783.

Nonostante ciò Alessio III si recò a Roma nel febbraio del 1202 per perorare la sua causa: chiedendo aiuto e comprensione per scacciare l'usurpatore da Costantinopoli.

Il papa si rifiutò di aiutare il giovane principe bizantino in quanto suo padre , Isacco II, non aveva ottenuto il trono per diritto ereditario, inoltre l'occupante di quel trono, Alessio III, aveva dimostrato un qualche interesse nel discutere della possibile unione delle due chiese.

Il papa ribadì la sua posizione, quando poche settimane dopo arrivò a Roma, Bonifacio, il quale si presentò con una lettera in cui affermava d'aver discusso con Filippo di Svevia un piano che intendeva insediare Alessio a Costantinopoli con l'aiuto dell'esercito cristiano.

“il progetto di far passare la crociata per Costantinopoli, era fuori discussione, i crociati dovevano evitare di attaccare altri cristiani e dirigersi direttamente verso l'Egitto o la terra Santa.”^{34[34]}

Bonifacio ubbidì e la questione, ameno per un certo tempo rimase ferma a quel punto.

Appuntamento a Venezia.

Come era stato stabilito, i crociati iniziarono a dirigersi verso Venezia dopo aver valicato tra l'aprile e il giugno del 1202 il

^{34[34]}D. M. NICOL, *op. cit.*, p.175.

Gran San Bernardo ed il Moncenisio, i due passi più frequentati nel secolo XIII.^{35[35]}

Così narra l'avvenimento di Clary, "E quando Pasqua fu trascorsa, tutti si misero in cammino. Molti furono i padri e le madri, le sorelle ed i fratelli, le mogli ed i figli che gran dolore provarono per la partenza dei loro cari".^{36[36]}

Giunti a Venezia e resisi conto, che non potevano assolutamente essere ospitati tutti nella città, si consigliarono fra di loro e decisero di andare ad attendarsi nell'isola di San Niccolò.

Qui furono fatte costruire strutture in canna e terra oltre a diverse stalle per i cavalli e si portarono le vettovaglie necessarie alle truppe.^{37[37]} L'alloggio non dovette essere particolarmente confortevole visto che alcune fonti affermano che i pellegrini furono isolati dalla città e considerati quasi dei prigionieri.

Lo stesso Cessi afferma: "Il soggiorno veneziano di questa gente non fu lieto. Il governo, senza intenzione di esercitare sopra essi atti coercitivi, la ospitò come il solito, a S. Nicolò di Lido per le operazioni di imbarco, ma impartì ordini severissimi, normalmente usati, per impedire che vagasse per la città, turbasse la quiete, diffondesse malattie, o anche si abbandonasse a diserzioni, cui molti per una ragione o per l'altra erano disposti."^{38[38]}

^{35[35]} R. DI. CLARI, *op. cit.*, p.48.

^{36[36]} *Ibid.*, p. 134.

^{37[37]} P. RANNUSIO, *op. cit.*, p.19.

^{38[38]} R. CESSI, *Storia della repubblica di Venezia*, Firenze 1981, p.180.

Dopo che i crociati furono sistemati a S. Nicolò del Lido, il doge andò a parlare con loro e richiese il compenso pattuito per la flotta che essi avevano fatto preparare.

I Veneziani avevano lavorato intensamente per rispettare la loro parte dell'accordo e le navi da guerra e da trasporto erano pronte, ma fu ben presto evidente che solo un terzo degli uomini previsti arrivò a S. Niccolò nell'estate del 1202 e anziché 33.500, persone se ne presentarono solo 11.000.

Molti avevano rinunciato all'impresa, altri presero altre vie; “la flotta partita dalla Fiandra agli ordini di Jean de Nele, castellano di Bruges, si diresse in Siria senza congiungersi con la flotta veneziana; alcuni cavalieri di Francia si imbarcarono a Marsiglia recandosi direttamente in Siria; a Piacenza un contingente di francesi decise di dirigersi in Puglia presso il conte Gualtiero di Brienne. Con questo contingente si allontanarono pure il barone Rinaldo di Montmiral e il conte Stefano du Perche, che tornarono a Costantinopoli dalla Siria nell'ottobre 1204, a conquista avvenuta.”^{39[39]}

Il Villehardouin polemizza contro coloro che lasciarono la crociata per dirigersi in Siria, segno di sfiducia nella direzione politica della spedizione.

La posteriore pubblicistica crociata mette molto l'accento su queste defezioni e su quelle che seguirono, quasi per giustificare il comportamento dei crociati: se essi mancarono al loro compito

^{39[39]} R. DI. CLARI, *op. cit.*, p. 48.

di liberare il Santo Sepolcro, la colpa fu di coloro che, defezionando, compromisero il successo dell'impresa.

Mentre il Carile sostiene, che il discorso sulle defezioni dalla crociata quale troviamo nelle nostre fonti, accettato comunemente dalla bibliografia sulla quarta crociata, non torna affatto.

Che cosa era accaduto dunque in realtà? L'esercito crociato del 1201 si era incrinato e in parte dissolto sia perchè un contingente di cavalieri della Champagne se ne andò in Puglia al seguito del conte Gualtieri di Brienne, che il Villehardouin incontrò al Moncenisio mentre tornava da Venezia; sia perchè il 24 Maggio 1201 con la morte di Tebaldo di Champagne molti rinunciarono all'impresa. Ma l'estensione della crociata alla Borgogna e all'impero nell'agosto 1201 e il 14 settembre 1201, la nomina del marchese Bonifacio di Monferrato a capo dell'impresa, implicò un apporto decisivo di lombardi, toscani, tedeschi e arlesiani che alterò il quadro demografico della crociata introducendovi circa altri 1500 nuovi cavalieri.

E' vero che la flotta partita dalla Fiandra agli ordini di Jean di Nèle, castellano di Bruges, si diresse in Siria senza congiungersi con la flotta veneziana; che alcuni cavalieri di Francia si imbarcarono a Marsiglia e raggiunsero la Siria; che altri a Piacenza raggiunsero il conte di Brienne in Puglia e fra questi ultimi lo stesso Geoffrey de Villehardouin futuro principe di Acaia e Gilles de Trazegnies. Altre defezioni avvennero a Zara.

Ma va sottolineato che tali gruppi, dopo la presa di Costantinopoli si diressero ugualmente verso la Romania.

Realmente le defezioni dell'esercito che raggiunse Costantinopoli nel 1203 ammontano, secondo il Villehardouin a 46 fra i principi regionali e vassalli maggiori ivi compresi i decessi verificatosi prima della partenza.

Le defezioni furono largamente compensate dall'apporto di Bonifacio di Monferrato, infatti l'esercito era aumentato dopo l'aprile del 1201 di 44 principi e vassalli maggiori.

Ne risulta che i crociati effettivamente presenti a Venezia nel 1202 erano sensibilmente uguali a quelli effettivamente previsti.

Le assenze venutesi a trovare a Venezia, procurarono seri problemi per quanto riguarda il pagamento della flotta ai veneziani, "fu fatta la raccolta del denaro, si stipularono debiti con i mercanti della città, si diede alla zecca vasellame d'oro e d'argento, ma quando si calcolò l'ammontare della somma raccolta, ci si accorse che ne mancavano 34.000 degli 84.000 pattuiti inizialmente."^{40[40]}

Fu il doge Enrico Dandolo a salvare la situazione da questa stasi proponendo ai crociati, nel periodo tra agosto e settembre 1202, un compromesso conveniente per entrambi.

I crociati accettarono la proposta del doge Enrico Dandolo, cioè: conquistare Zara città che si era ribellata a Venezia nel 1183 ed era passata al re d'Ungheria. In cambio Venezia avrebbe

^{40[40]} R. DI CLARI, *op. cit.*, p. 49.

dilazionato la somma mancante permettendo l'avvio della crociata. Attaccare Zara avrebbe comportato quello scontro tra cristiani che il papa aveva proibito.

“La risoluzione presa dai crociati ad istigazione del doge di volgere le armi contro Zara, molto dispiacque a papa Innocenzo III, che mandò a Venezia il cardinale Pietro di Capua a distornerlo, ma invano, e la fermezza di lui destò non poca meraviglia nei Francesi, cui tale resistenza alla Sedia apostolica era allora insolita cosa.”^{41[41]}

Lo stesso legato pontificio Pietro Capuano inizialmente contrario si convinse che la conquista di Zara fosse una causa giusta e necessaria, se non altro per impedire il fallimento della crociata.

Enrico Dandolo annunciò ai veneziani e ai crociati riuniti in piazza San Marco che presa la croce, così come fecero molti suoi consiglieri, sarebbe partito lasciando la città alle cure del figlio.

“S’adunarono allora, in un giorno di domenica nella chiesa di S. Marco tutto il popolo della città e la maggior parte dei baroni e pellegrini. Avanti che la messa solenne cominciasse, il doge di Venezia salì in pulpito e parlò al popolo in questa guisa: Signori, voi siete associati alla miglior gente del mondo e pel più importante affare che altri uomini intraprendessero mai: io sono vecchio e debole ed avrei bisogno di riposo, essendo mal disposto nel corpo, ma vedo che nessuno saprebbe governarvi e condurvi al par di me che sono il vostro sire. Se volete

^{41[41]}S. ROMANIN, *op. cit.*, p.113.

acconsentire ch'io prenda l'insegna della croce per custodirvi e dirigerivi, e che mio figlio faccia le mie veci e custodisca la terra, andrò a vivere e a morire con voi e coi pellegrini”^{42[42]}

Molti ebbero l'impressione che la guida, morale ed effettiva, della crociata, fosse passata in mano ai veneziani, e per qualcuno fu un' impressione tanto forte da indurlo a rifiutare di partire per Zara, rinunciando all'impresa.

Il 10 Ottobre 1202, dopo mesi di indecisioni e ritardi, la flotta salpò da Venezia.

Il grosso dell'esercito, era talmente convinto che da Venezia si partisse per la Terra Santa che venne intonato il *Veni Creator Spiritus*.

Gli accordi per la deviazione su Zara vennero ratificati unicamente con i capi crociati, senza che la massa ne venisse informata.

“I baroni ed i grandi cavalieri crociati accettarono ciò che il doge aveva proposto, ma tutti quelli dell'armata non seppero nulla di questo piano, se non i più importanti.”^{43[43]}

Così il Clary ci descrive la partenza della flotta da Venezia: “fu la più bella cosa da guardare che mai si fosse vista dalla creazione del mondo. Infatti c'erano ben cento paia di trombe sia d'argento che di bronzo e tutte si misero a squillare al momento della partenza e tante campane e tamburi ed altri strumenti che fu una gran meraviglia. Quando essi furono in alto mare ed ebbero

^{42[42]}S. ROMANIN, *op. cit.*, p.113

^{43[43]}R. DI CLARI, *op. cit.*, p.137.

teso le vele e alzate in alto sui castelli delle navi le loro bandiere e le loro insegne, sembrò che il mare tutto formicolasse e che fosse tutto invaso dalle navi su cui essi navigavano e dalla gran gioia che essi dimostravano.”^{44[44]}

La flotta si fermò un mese in Istria: qui il doge sottomise Trieste, dove approdò il 15 ottobre, e successivamente Muggia,^{45[45]} mentre un'altra parte della flotta si recò a Pola.^{46[46]}

Il problema dalmatico era stato una delle prime preoccupazioni del dogado di Enrico Dandolo, ed era una delle costanti della politica veneziana controllare le città marinare dell'adriatico impedendo così lo sviluppo di concorrenti nel golfo di Venezia.

I pellegrini giunsero a Zara tra il 10 e l'11 novembre 1202 e ruppero subito le catene del porto per prendere la città.^{47[47]}

L'assedio iniziò fin dal giorno dopo nonostante molti dei baroni partecipanti all'impresa non fossero presenti all'assalto

Mancavano, infatti, il marchese del Monferrato, Etienne du Perchè costretto a letto a Venezia da un malore e Matteo di Montmorency. Quest'ultimo, insieme a Bonifacio di Monferrato, si ricongiunse alla flotta poco dopo la conquista della città.

Il 13 novembre i crociati iniziarono le operazioni militari. Gli abitanti esposero le immagini sulle mura per dimostrare la propria fede cristiana, ma, ciò malgrado, i crociati non ebbero

^{44[44]}*Ibid.*, p.138.

^{45[45]}A. CARILE, *op. cit.*, p. 113.

^{46[46]}*Ibid.*, p.138.

^{47[47]}G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, pp. 78-79.

alcuna pietà. L'assedio fu condotto sia per terra che per mare e il 24 novembre Zara fu conquistata.^{48[48]}

La città fu divisa a metà tra i pellegrini ed i veneziani. A quest'ultimi spettò la parte vicina al porto, dove erano attraccate le navi, mentre ai franchi fu data l'altra metà.

Canal, cronista veneziano che scrive tra il 1267 ed il 1275, ci riferisce che fu il papa stesso ad imporre ai crociati l'azione a Costantinopoli.^{49[49]}

Si tratta di una cronaca romanzata che spesso distorce i fatti a favore di Venezia e, riguardo a tale evento, non è credibile. Di Clari ritiene invece che la proposta d'intervento a Costantinopoli non partì da Alessio Angelo bensì da Bonifacio di Monferrato, all'epoca del viaggio di Haugenau.^{50[50]}

Così Romanin ci descrive la conquista “ Era il 10 novembre 1202 quando la flotta giunse sotto le mura di Zara. La città era ben munita ed avea ricevuto una guarnigione ungherese, e serrato il porto con grossissima catena. Quando il Dandolo si fu avvicinato alla fortezza, fece la chiamata, alla quale non avendo i cittadini obbedito, i Crociati incominciarono a tentare l'ingresso nel porto e spezzarne la catena vi penetrarono. Allora i Zaratini mandarono ambasciatori a trattare di pace, ma quella parte dei crociati e in specialità il cirtciense Guido di Vaux di Cernai, che erano contrari alla spedizione, riconfermarono l'animo degli inviati di

^{48[48]} *Ibid.*, pp.84-87.

^{49[49]} M. DA CANAL, *op. cit.*, pp.42-43.

^{50[50]} R. DI CLARI, *op. cit.*, pp.141-159.

Zara alla resistenza, assicurandoli che nulla avrebbero avuto da temere dai Francesi, cui una bolla del papa proibiva di prender parte a quell'oppugnazione. Ma gli altri, fedeli alla precedente loro promessa, assicurarono il doge che non gli sarebbero venuti meno, e tanto fu battuta la città da mare e da terra che al quinto giorno la città dovette arrendersi”^{51[51]}

Non potendo attraversare l'adriatico durante l'inverno la spedizione si fermò a Zara, in attesa della primavera.

Il Clari sostiene che durante questo periodo scoppiò una rissa sanguinosa tra veneziani e francesi, rissa che durò ben trentasei ore.

Questo primo scontro tra esercito crociato e veneziani dimostra, come i soldati francesi a Zara incominciarono a comprendere che ormai erano dentro un gioco politico che li avrebbe portati in direzioni nettamente lontane dalle mete prefisse al momento della partenza, e sfogarono il loro malumore contro coloro che ritenevano più direttamente responsabili del fallimento della loro impresa.

La decisione di far scalo a Zara diede l'impressione a Innocenzo III di aver perso, in qualche modo, il controllo sulla crociata. La prima reazione fu di scomunicare tutti i responsabili.

Preoccupati, i baroni mandarono a Roma, insieme a Pietro Capuano, degli ambasciatori nel tentativo di convincere il papa ad evitare la scomunica. I prescelti erano due chierici: Nevelon,

^{51[51]}S. ROMANIN, *op. cit.*, p.115.

vescovo di Saissons, e Jean de Noyon, cancelliere del conte Baldovino, e due cavalieri, Jean de Fraire e Robert de Bove. I legati, giunti a Roma nel febbraio 1203, tentarono in tutti i modi di convincere il papa al perdono sostenendo che la città era stata attaccata per una giusta causa. Innocenzo III accettò di assolvere i crociati ma non i veneziani, ritenuti i principali responsabili della conquista, pur senza vietare ai pellegrini di continuare a servirsi della loro flotta, almeno fino in Terra Santa.

Oltretutto essi conquistando Zara attaccarono il re d'Ungheria, unico monarca cristiano ad aver aderito alla crociata .

Bonifacio, in qualità di comandante della crociata, avrebbe dovuto assumersi la sua parte di colpa, ma aveva un alibi. Arrivò a Zara solo due giorni dopo i fatti, trattenuto da una questione; ma appena qualche giorno dopo il suo arrivo, giunsero a Zara dei messaggeri dalla corte di Filippo di Svevia con una precisa proposta del principe bizantino Alessio.

“Se i crociati avessero deviato dalla rotta per aiutarlo a riprendere quanto gli spettava a Costantinopoli, restaurando suo padre Isacco sul imperiale, Alessio prometteva di saldare tutti i debiti con Venezia, di finanziare la spedizione in Egitto, di rafforzare le loro schiere con 10.000 uomini per un anno e di mantenere una guarnigione permanente di cinquecento uomini a cavallo in Terra Santa. E inoltre faceva sapere che il popolo bizantino sarebbe stato talmente contento del suo ritorno che la Chiesa e il popolo

avrebbero reso obbedienza alla supremazia della Sede di Roma, rinunciando all'antico scisma.”^{52[52]}.

Così racconta il fatto il Villehardouin, “Signori il possente re dei Romani ci manda a voi, perchè vi raccomandiamo il giovane principe Alessio, e perchè lo consegniamo nelle vostre mani sotto la custodia del signore. Noi non siamo qui venuti per distogliervi dalla santa impresa che cominciaste, ma per offrirvi una strada facile e sicura a compiere i vostri nobili disegni. Sapendo pertanto che avete impugnate le armi per l'amore di Gesù Cristo e della giustizia, vi proponiamo di soccorrere coloro che sono oppressi da una ingiusta tirannia, e di far trionfare nel tempo stesso la religione e l'umanità. Noi vi proponiamo di recar l'armi vostre gloriose contro la capitale della Grecia, la quale geme sotto il giogo di un usurpatore e di assicurarvi per sempre la conquista di Gerusalemme.”

Le proposte di Alessio Angelo dettero corpo ad un partito deviazionista che aveva alla sua testa Bonifacio di Monferrato ed Enrico Dandolo.

L'idea di servirsi dell'impero di Costantinopoli come base di partenza e come centrale di rifornimenti per la riconquista della Terra Santa era ormai familiare ai latini e non era stata estranea neppure alla politica papale nei confronti di Bisanzio.

Perciò a questo partito aderirono alcuni alti ecclesiastici, quali Garnier di Trainel, vescovo di Troyes; Nevelon di Cherisy,

^{52[52]}S. ROMANIN, *op. cit.*, p. 117.

vescovo di Saissoins, amico di Filippo di Svevia; Corrado di Krossigk, vescovo di Halberstadt; Giovanni Faecete, vescovo di Acri. Il partito antagonista sosteneva che non si doveva disobbedire al divieto papale di attaccare l'impero di Costantinopoli, ma proseguire direttamente per la Terra Santa.

Esponenti di questo partito erano: l'abate cistercense di Vaux-de-Cernay e Simon de Montfort. Villehardouin non ha dubbi nel accusare questi come i veri disgregatori dell'impresa.^{53[53]}

Venezia avrebbe avuto il suo denaro ed inoltre, avrebbe esteso e rafforzato i suoi privilegi commerciali in tutto l'impero bizantino. L'attacco contro l'Egitto poteva essere rimandato. Riunitisi in assemblea la maggior parte dei crociati accettarono la proposta di Alessio.

Dandolo influì non poco nella decisione, consapevole dei benefici economici che avrebbe ottenuto, insediando sul trono bizantino un imperatore in debito con Venezia.

La decisione ormai era presa; la crociata sarebbe passata prima per Costantinopoli.

In primavera le navi erano pronte per il viaggio e il 20 aprile la maggior parte di esse partì per Corfù.

Alessio arrivò il giorno della festa di S. Marco, il venticinque aprile 1203 e insieme a Dandolo e Bonifacio che lo avevano aspettato a Zara, salparono passando per Durazzo dove i bizantini lo acclamarono imperatore.^{54[54]} Il 24 maggio la flotta lasciò

^{53[53]} A. CARILE, *op. cit.*, p.116.

^{54[54]} G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, pp.112-115.

Corfù, e dopo aver circumnavigato il Peloponneso, proseguì costeggiando le isole di Eubea e di Andro, alla volta di Abido sull'Ellesponto, dove le navi che avevano fatto vela per prime attendevano di essere raggiunte dal grosso della flotta.

Il 23 giugno i crociati giunsero in vista di Costantinopoli, restandone affascinati dallo splendore.

“E forse quì, che attecchisce nell'esercito crociato quella disposizione d'animo su cui si fonderà il disegno ambizioso della conquista e della fondazione di uno stato latino nel cuore della cristianità romea.”^{55[55]}

Dopo un consiglio di guerra svoltosi nel monastero di Santo Stefano, la flotta sbarcò a Calcedonia il 24 giugno 1203.

Non si ha notizia di un solo intervento della flotta bizantina che, secondo Niceta Coniata, era in uno stato di totale disorganizzazione.

“Cavalli e cavalieri sbarcarono e l'esercito crociato prese a fare scorrerie per i dintorni, prelevando il grano direttamente nei campi sui già si trovava a covoni.”^{56[56]}

Il 26 giugno la flotta veleggiò verso Scutari, il sobborgo asiatico di Costantinopoli, che fu raggiunto via terra dalla cavalleria. Bastò una squadra di ottanta cavalieri, per mettere in fuga il *megadoux*, cioè l'ammiraglio in capo della flotta romea Michele Stryphnos, alla testa di un corpo di cinquecento cavalieri.

^{55[55]} R. DI CLARI, *op. cit.*, p.126.

^{56[56]} R. DI CLARI, *op. cit.*, p.127.

Le truppe bizantine, composte solo in minima parte dagli antichi *stratiotai*, contadini combattenti che usufruivano per il loro servizio di un piccolo appezzamento di terra, pur avendo una antica tradizione militare, ora sotto l'incalzare dei crociati, si ritirarono quasi senza combattere.^{57[57]}

Questa sembra essere stata l'unica reazione militare del basileus Alessio III Angelo, che pure da mesi era stato informato sulle intenzioni dei crociati.

“Le enormi mura della città in passato aveva respinto tutti gli aggressori, non c'era motivo di temere che i crociati sarebbero riusciti dove tanti prima avevano fallito.”^{58[58]}

Inoltre Alessio III non ispirava grande devozione nel popolo bizantino, dato che era salito al trono non per i suoi meriti di soldato, ma attraverso un meschino complotto, tuttavia i bizantini preferivano vivere con lui piuttosto che con un imperatore fantoccio imposto dai latini.

“Mentre Alessio sfilava sotto le mura a bordo della nave del doge con issata la bandiera della tregua, la popolazione che affollava i bastioni anzichè acclamarlo come liberatore gli gridava insulti e scagliava sassi contro la nave.”^{59[59]}

Il vecchio e astuto Dandolo era troppo ben informato dai suoi agenti nella città per credere che i greci si sarebbero stretti intorno a un giovane pretendente che aveva giurato di porre per

^{57[57]} G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, p.65.

^{58[58]} D. M. NICOL, *op. cit.*, p.128.

^{59[59]} *Ibid.*, p.182.

sempre loro e la loro chiesa sotto il controllo dell'occidente latino.

Il 5 luglio la flotta attraversò il Bosforo e riuscì a sbarcare sulla costa europea; il giorno seguente una nave veneziana colpì e spezzò la catena di ferro che chiudeva l'imboccatura del porto, permettendo alla flotta di entrare nel Corno D'oro.

L'esercito, intanto, avanzava senza incontrare resistenze sino ad accamparsi sotto le mura di terraferma sul lato nord della città.

L'attacco finale doveva essere un'operazione combinata. I veneziani prepararono delle scale per salire ed eressero piattaforme sull'albero maestro delle loro navi, da cui i soldati potevano colpire oltre le mura. Erano di gran lunga inferiori di numero, ma ispirati da un pio entusiasmo e dalla disperazione, poichè le razioni scarseggiavano e la loro sopravvivenza dipendeva dal loro successo. Il 17 luglio, quando fu tutto pronto, si lanciò l'attacco.

Alessio III, non meno sorpreso dei crociati nel vedere la città difendersi decise di scappare rifugiandosi insieme con la figlia Irene in Tracia a Mosynipolis. I funzionari del governo bizantino, rimasti senza imperatore, rimisero sul trono il cieco Isacco, annunciando a Dandolo e ai crociati che, poiché il padre del pretendente era stato reintegrato non c'era più bisogno di continuare la lotta.

Convinti da Alessio i crociati fermarono gli attacchi, inviando in città un'ambasceria, comunicando che avrebbero riconosciuto

Isacco, solo se suo figlio Alessio fosse stato riconosciuto co-imperatore. Il primo agosto, con una solenne cerimonia nella chiesa di Santa Sofia, alla presenza dei più importanti baroni crociati, Alessio IV fu incoronato imperatore collega di suo padre.

La crociata aveva raggiunto lo scopo della sua deviazione su Costantinopoli; ora toccava ad Alessio e a suo padre onorare gli impegni assunti pagando quanto dovuto, dopo di che i veneziani e i crociati avrebbero proseguito per la loro strada.

Alessio, non disponendo della somma necessaria, si alienò l'aristocrazia e la chiesa, imponendo nuove tasse e confiscando grandi quantità di vasellame.

Durante l'inverno del 1203 l'atmosfera nella città divenne sempre più tesa: il rancore dei bizantini nei confronti dei crociati sfociò in violenza, un intero quartiere venne bruciato durante gli scontri. Alessio resosi conto che non sarebbe mai riuscito ad onorare l'accordo con i crociati, divenne sempre più brusco, nella speranza che se ne andassero.

I crociati inviarono una delegazione ad Alessio avvertendolo che se non avesse pagato al più presto lo avrebbero costretto con la forza, non senza una formale dichiarazione di guerra.

Agli occhi dell'imperatore i crociati avevano superato i limiti, tanto che per ben due volte tentò di bruciare le navi della flotta occidentale. Guardato con antipatia da entrambe le parti, i bizantini organizzarono una congiura per sostituirlo con un altro

imperatore capace di riscattare il tradimento ai danni della chiesa e del popolo di Bisanzio. Alessio, in nome del quale era stata dirottata la crociata, fu strangolato in prigione, pochi giorni prima della morte del padre, ed al suo posto venne eletto Alessio Ducas Marzuflo con il nome di Alessio V. Liberi da ogni obbligo morale i crociati ed i veneziani potevano mettere le mani sulle ricchezze di Bisanzio, fissarono la divisione del bottino, la spartizione dei territori e l'elezione di un imperatore. L'elezione dell'imperatore latino di Costantinopoli, sarebbe spettata ad una commissione di sei crociati e sei veneziani. Il candidato vincitore sarebbe entrato in possesso di un quarto della città e dell'impero e dei palazzi imperiali. I tre quarti rimanenti dell'impero sarebbero stati equamente divisi tra i crociati e i veneziani. Il trattato indubbiamente tutela e promuove gli interessi di Venezia, che entra in possesso di città, porti e isole già note ai loro mercanti. Il primo attacco dei crociati, il 6 aprile, fu respinto con gravi perdite. Sei giorni dopo vi fu un nuovo attacco, questa volta i crociati riuscirono ad entrare a Costantinopoli.

Nella notte del 12 Aprile 1204 la città assediata cominciò a bruciare e incendiandosi con estrema violenza, e bruciò tutta la notte e l'indomani fino a sera. Il 13 i crociati ne forzarono le porte senza incontrare resistenza. Da quel momento, la città protetta da Dio, era conquistata.^{60[60]}

^{60[60]}D. A. ZAKYTHINOS, *La conquista di Costantinopoli del 1204, Venezia e la spartizione dell'impero bizantino*, in *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965, p. 150.

Pochi eventi hanno appassionato gli storici quanto la conquista di Costantinopoli ad opera dei cavalieri della quarta crociata.

Le lamentele e le reazioni degli autori greci furono presto soffocate e fece testo il racconto ingenuo e circostanziato di Villehardouin.

Dopo la metà del secolo scorso, sorse attorno a questo evento fondamentale della storia europea il problema della “deviazione della quarta crociata” con numerosi studi di Mas Latrie, di G. Thomas, di Hopf, di Riant, e di Gabriel Hanotaux.

Problema che come giustamente ha notato Lemerle “rischia di essere un falso problema.”

Non essendoci prove concrete ad appoggiare la tesi della premeditazione, rimane molto difficile pronunciarsi a favore del caso, oppure dell'incidente.

Gli autori contemporanei non aiutano a chiarire questo punto oscuro. I cronisti occidentali che narrano queste vicende sono talvolta testimoni oculari come Roberto di Clari, semplice cavaliere della Piccardia, o Goffrey di Villehardouin, uno dei capi della spedizione. Tuttavia entrambi non forniscono notizie utili su ciò che avrebbe potuto nascondersi dietro l'impresa. Le loro cronache risultano utilissime in quanto fonti dirette ma criticabili in molti punti perchè eseguite da storici improvvisati. E comune a tutte queste opere romanzare le azioni narrate ed attribuire alla conquista di Costantinopoli un carattere provvidenziale. Non la pensava così lo storico greco Niceta

Choniata, anch' egli contemporaneo agli eventi narrati che credeva responsabile della diversione il doge Enrico Dandolo: "tutte le volte che egli si soffermava a riflettere, e considerava quante offese avessero dovuto sopportare i veneziani durante il regno dei fratelli Angeli e al tempo in cui , prima di loro, Andronico e, ancora prima, Manuele governavano l'impero romano, riconosceva di meritare la morte, per non avere ancora punito i romani dell' oltraggioso comportamento verso la sua gente. Tuttavia consapevole come era che avrebbe solo nuociuto a se stesso, se avesse tentato di vendicarsi dei romani con l'aiuto dei suoi soli concittadini, considerò l'opportunità di procurarsi altri alleati e di informare dei suoi segreti progetti coloro che, a quanto sapeva, nutrivano un implacabile odio contro i romani, alla cui prosperità guardavano con occhi invidiosi e avidi."^{61[61]}

Visione nettamente opposta quella che ci presenta un altro cronista occidentale, Martin da Canal, che scrive attorno al 1270 una storia di Venezia in francese. Questo storico era probabilmente nato a Venezia ma aveva vissuto a lungo lontano dalla sua città. Nonostante la sua cronaca non sia storicamente molto utile, essa è interessante perchè rispecchia, l'opinione pubblica veneziana dei primi decenni della prima metà del secolo XIII.^{62[62]} Per questo motivo da Canal sostiene che la diversione fu voluta dal papa e non accenna alle incomprensioni tra il doge e

^{61[61]} NICETA CHONIATE, *L' impero latino*, in *Bisanzio nella sua letteratura*, a cura di U. ULBINI, E. MALTESE, Milano 1984, p. 641.

^{62[62]} A. PERTUSI, *Maistre Martin da Canal interprete cortese delle crociate e dell' ambiente veneziano del secolo XIII*, in *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965. p.103.

il papa, rivela invece uno spirito antifrancese quando, ad esempio, attribuisce ai cavalieri francesi la proposta di saccheggio e spartizione di Costantinopoli.^{63[63]}

Nel suo recente libro Frolova sostiene “che la caduta di Costantinopoli nell’Aprile del 1204 si inserisce nel quadro dei rapporti secolari tra Oriente e Occidente, dominati dall’attrazione reciproca delle due “partes” dell’universo cristiano che vagheggiano per tutto il Medioevo il ricordo della pace romana” Durante i secoli, le due “partes” della cristianità europea, nate dallo stesso impero e da una cultura comune, si sono scisse fino a formare due mondi divergenti, impermeabili a generose reciproche penetrazioni.

Gli eventi del 1204 hanno rappresentato essenzialmente l’espressione politica e militare di uno scisma da lungo tempo consumato: scisma sociale, psicologico ed economico.

Lo storico greco Niceta Acominato a proposito della conquista di Tessalonica da parte dei Normanni nel 1185 scrive “In questo modo fra noi e loro (i latini) si è creato un baratro di divergenze; non abbiamo punti di contatto nelle nostre concezioni e ci troviamo diametralmente opposti pur essendo vicini fisicamente e avendo avuto spesso lo stesso habitat”

L’esito negativo della seconda crociata influenzò notevolmente in Occidente gli orientamenti politici e ideologici. Avanzava negli uomini l’idea di mettere fine alla rivalità bizantina.

^{63[63]} *Ibid.*

Alcuni rappresentanti della vita intellettuale, Bernardo di Chiaravalle, Pietro di Cluny, Suger de Saint Denis si schierarono a favore di un'alleanza franco normanna rivolta contro l'impero greco. Conquistare Costantinopoli apparirà come il modo di difendere il Santo Sepolcro e ricostituire l'unità della chiesa.

Frolow afferma "l'idea di crociata nata dalle guerre sante al servizio della chiesa, aveva seguito fin dalle origini uno sviluppo parallelo all'idea di porre fine allo scisma."

Sul piano sociale ed economico, Bisanzio prolunga fino all'XI secolo i sistemi e i metodi dell'antichità greco romana.

Controlla la vita economica di un'Europa chiusa in se stessa, regolata economicamente e socialmente da un regime feudale.

A partire dall'XI e XII secolo, una nuova età, "la seconda età feudale" diede all'Europa uno slancio sociale e un vigore straordinario.

La colonizzazione, conseguenza delle crociate rappresenta secondo Grousset "la parte migliore dello sforzo europeo per più di tre secoli. "Il mediterraneo ritornava ad essere il tramite tra Oriente e Occidente. Il ritorno alla vecchia funzione del Mediterraneo significò, come come nota Louis Halphen il risveglio dell'industria europea, specialmente quella tessile, con la conseguente apertura dei celebri mercati internazionali.

Quale conseguenza di questa vera e propria rivoluzione economica, abbiamo una rivoluzione sociale sorprendente per la sua ampiezza.

Bisanzio, al tempo di questa rinascita, non riusciva a liberarsi dalle antiche istituzioni greco romane e, nonostante la sua ricchezza ammirata e invidiata dai crociati, vedeva la propria economia cadere in una fase di ristagno e di rovina. Come sostiene Denis A. Zakythinos “sembrava che una legge brutale governasse le due parti del mondo cristiano nel Medioevo. L’antitesi Oriente e Occidente nei primi secoli e, in seguito, durante gli ultimi anni della vita dell’ impero fu sorprendente.”

Quando l’economia delle città italiane e francesi iniziò ad uscire dal lungo letargo, nell’ impero Bizantino è la vita rurale che domina le attività commerciali.

Lo scisma che separava le due “partes,” creatosi nell’animo della cristianità europea era profondo. Accanto ad una situazione economica disastrosa, anche politicamente “l’impero non era mai stato così vulnerabile”.^{64[64]} Cosa fu, si chiedeva uno studioso della corte nicena, che fece della nostra grande città una preda per i latini e riempì il mondo di ogni sorta di sciagure? Nient’altro che la consapevole condotta di coloro i quali sedevano sul trono e la negligenza e la pusillimità che ciò generò. Quando, dopo il 1204, ci si trovò a prendere in esame i motivi della caduta dell’impero bizantino, li si individuò nello sfarzo e nei vizi della corte imperiale. Angold afferma che mai “la retorica dell’ideologia imperiale era stata sottoposta ad una prova tanto dura come sotto gli Angeli e mai era apparsa così

^{64[64]}M. ANGOLD, *L’impero bizantino (1025 1204)*, Napoli 1992, p.410.

priva di valore. Ciò era dovuto anche alla penetrazione a tanti livelli degli occidentali nella società bizantina: questi erano richiesti per la loro abilità militare e commerciale. “Oltre a commettere parecchi errori nel governo dell’impero, i fratelli Angeli, divorati dalla cupidigia, si guardarono bene dall’accumulare ricchezze con mezzi leciti e, una volta accumulate, non le seppero conservare, ma le sperperarono a piene mani, sia per mantenere un corteggio superfluo, sia per far sfoggio di sontuosi abbigliamenti; le dissiparono ancor più con le cortigiane e con i propri parenti, tutt’affatto disutili allo Stato. Così non solo piluccarono e scorticarono i cittadini romani, escogitando sempre nuovi tipi di imposte, ma con ogni mezzo che avevano a disposizione riscossero tributi anche dalle genti latine.”^{65[65]}I Latini che secondo Angold erano stati insieme alla dinastia degli Angeli causa della vulnerabilità dell’impero bizantino, cominciarono ad affluire in numero sempre maggiore a Costantinopoli nel corso del XII secolo. Senza prestare credito alle cifre esagerate dei contemporanei, il numero dei Latini residenti stabilmente a Costantinopoli doveva aggirarsi sull’ordine delle migliaia di persone. Le diverse opinioni delle fonti non consentono, dunque, di ricostruire in modo sicuro il succedersi degli eventi e i motivi che li determinarono; conviene perciò proseguire evitando supposizioni non suffragabili e prendendo in considerazione esclusivamente i fatti certi.

^{65[65]}NICETA CONIATE, *op. cit.*, p. 643.

CAPITOLO II. Il sacco di Costantinopoli.

Analizzando le fonti relative al sacco di Costantinopoli, possiamo notare come tra le testimonianze greche e quelle latine ci sia una netta differenza. Mentre i greci sottolineano la ferocia della conquista, le fonti latine tendono a mitigare la tragicità dell'episodio salvo qualche cronista. L'unica cosa certa è che il sacco si svolse e che fu un episodio produttivo visto che il bottino fu effettivamente consistente, viste le innumerevoli ricchezze provenienti da Costantinopoli presenti nelle chiese occidentali. I latini poi, considerarono questa depredazione non solo come un risarcimento economico per le pene ed i pericoli corsi ma anche un atto di eroismo imposto dalla necessità di “togliere a tanti luoghi sacri di Costantinopoli le testimonianze più significative e famose di una così imponente eredità cristiana, giustificando l'operazione come una necessaria opera di protezione dalle mani profanatrici del clero scismatico ortodosso”^{66[66]} e il trasporto di queste verso Occidente. Anche nel modo in cui sono scritte le testimonianze latine si differiscono da quelle greche. I greci utilizzano uno stile decisamente tragico, cadendo molto spesso nella retorica, a giustificazione degli innumerevoli e irreparabili danni subiti dai latini. Le

^{66[66]}V. GALLIAZZO, *I cavalli di San Marco*, Milano 1981, p. 66.

testimonianze latine utilizzano uno stile scarno, una prosa asciutta, schematica, tutta cose, spesso arida.^{67[67]}

Il Saccheggio (13-15 aprile 1204).

Costantinopoli che da secoli aveva resistito ripetutamente agli attacchi dei Persiani, degli Arabi, degli Avari e dei Bulgari, la città imprendibile, la capitale dell'impero romano d'oriente cadeva in preda ad uno dei sacchi più tremendi e metodici che la storia abbia mai conosciuto. Malgrado il giuramento fatto in marzo di rispettare donne, sacerdoti, monaci e chiese, le truppe crociate s'abbandonarono ad un feroce e barbaro saccheggio che durò per ben tre giorni, nulla risparmiando nella loro volontà di ricchezza e senza alcun freno ai loro peggiori istinti.

Questa operazione tuttavia avvenne per gradi. In un primo momento i capi della crociata cercarono di consegnare i soldati negli accampamenti fuori città, con il preciso intento di occupare i luoghi più ricchi ed importanti di Costantinopoli.

Il Marchese del Monferrato occupò e fece sorvegliare il palazzo imperiale, a sud dell'ippodromo, dove si erano rifugiate alcune dame imperiali per sfuggire alle violenze dei vincitori; cercò poi di porre sotto controllo la chiesa di S. Sofia con gli annessi appartamenti del patriarca. Mentre il conte di Fiandra occupava il palazzo di Blacherne, i più nobili dei crociati si disperdevano

^{67[67]} NICETA. CHONIAE, *De signis Constantipolitanis*, a cura di O. MORISANI, F. GAGLIUOLO, A. FRANCESIS, Napoli 1960. p.9.

nella città per impadronirsi dei più bei palazzi e ville. Così ci narra l'episodio il Clary "Il Marchese fece occupare il palazzo di Bocca di Leone la chiesa di Santa Sofia e le case del patriarca; e gli altri uomini, come il conte, fecero occupare i più ricchi palazzi e le più ricche abbazie che si trovavano."^{68[68]}

Quando i capi dei crociati ebbero preso possesso delle abitazioni più ricche, si permise ai cavalieri poveri e alla truppa di entrare in città e di occupare le case ancora disponibili.

"I grandi e i potenti mandarono a perquisire tutte le migliori case e le più ricche della città e le occuparono prima che i cavalieri poveri e la truppa della armata se ne rendesse conto. E quando la povera gente se ne accorse, se ne andò ciascuno a gara e prese quello che trovò: ne trovarono abbastanza e a sufficienza ne presero e ancora ne rimasero perchè la città era molto grande e molto popolata."^{69[69]}

Il Clary, a differenza del Villehardouin, nella sua cronaca della conquista di Costantinopoli esprime i suoi sentimenti di delusione per il comportamento avido e disonesto dei capi.

La truppa, i cavalieri poveri dell' armata vennero traditi nei loro più elementari diritti; i più bei palazzi vennero occupati dai capi, all'insaputa della truppa; gli stessi capi si impadronirono a loro piacimento del bottino più ricco e prezioso, dei gioielli, dei drappi intessuti in seta ed oro, del vasellame d'oro e d'argento.

^{68[68]}R. DI CLARY, *op. cit.*, p.214.

^{69[69]}*Ibid.*, p.213.

Il Villehardouin parla nella sua cronaca di furti nel bottino comune, ma dalle sue parole potrebbe sembrare che solo i combattenti più umili abbiano agito in modo disonesto ed abbiano cercato di truffare i compagni; in ogni caso, per il maresciallo di Campagne, si trattò di casi isolati subito repressi dai capi.

Richiamato quindi il patto a suo tempo stabilito, di raccogliere tutto il bottino di valore superiore ai 25 soldi in una delle tre chiese scelte dai capi crociati, iniziò il saccheggio vero e proprio della città che durò tre giorni, dal 13 al 15 aprile.

I crociati sembravano animati da un desiderio di vendetta, a causa di tutti i disagi patiti durante la lunga spedizione, e desiderosi di trovare finalmente la desiderata ricompensa per le loro fatiche. Così coloro che dovevano salvare Costantinopoli dai greci ortodossi, considerati degli eretici, si comportarono peggio degli infedeli. Niceta ricorda che i saraceni, durante la conquista di Gerusalemme del 1187, non avevano oltraggiato il Santo Sepolcro, nè importunato le donne.^{70[70]}

A Costantinopoli nessuno riuscì a salvarsi: si violentarono le donne senza alcun rispetto per l'età o lo stato sociale, gli uomini furono derubati dei loro beni così come gli edifici furono denudati delle loro immense ricchezze, "i Latini non erano mai sazi, quanto più i donativi crescevano, tanto più aumentava la loro avidità."^{71[71]} Circa duemila furono i greci uccisi negli scontri

^{70[70]}NICETA CHONIATE, *Nicetae Chontatae Historia*, a cura di J. I. VAN DIETEN, Berlin – New York 1975, p.575.

^{71[71]}NICETA CHONIATE, op. cit., p.660.

ed è incredibile il fatto che a macchiarsi di questi delitti, oltre ai crociati, furono quegli occidentali (francesi italiani o tedeschi) che avevano per lungo tempo abitato a Costantinopoli e che avevano dovuto lasciare la città solo in questa fase bellica. Quest'ultimi avevano accumulato un forte risentimento nei confronti dei greci, non solo a causa dei contrasti più recenti, ma soprattutto in seguito agli avvenimenti degli ultimi trent'anni.

Già nel 1171 i veneziani a Costantinopoli erano stati arrestati e le loro merci confiscate provocando un congelamento dei rapporti tra le due città che durava da dieci anni. Nel 1182 un'altra rivolta antilatina causò distruzioni e morti tra gli occidentali risiedenti nella capitale. Questi contrasti legati agli eventi degli ultimi anni, possono spiegare l'appoggio dato dagli occidentali residenti a Costantinopoli, ai crociati nel saccheggio della città.

Il saccheggio segnò l'inizio della fine di tanti edifici e manufatti di una città come Costantinopoli, che, caso unico nella sua storia, aveva quasi integralmente conservato la fisionomia urbana e un' incredibile quantità di opere d'arte avute in eredità dal mondo antico.

I soldati, una volta acuartierati, prima depredarono i padroni di casa delle cose preziose, violentandone spesso le loro donne, quindi passarono di casa in casa a fare, se possibile, altrettanto.

Mai, dirà Roberto di Clary "dacchè il mondo fu creato, non erano mai stati visti nè conquistati tesori così grandi, nè così magnifici nè così ricchi, nè ai tempi di Alessandro, nè ai tempi di Carlo

Magno, nè prima, nè dopo. Neppure io credo, per quanto è a mia conoscenza, che nelle quaranta città più ricche del mondo vi siano tante ricchezze quante se ne trovarono a Costantinopoli.”^{72[72]}

Lo stesso Villehardouin affermava “e il bottino fu così grande, che nessuno saprebbe dirvene il conto in oro, argento, vasellame, pietre preziose, seta pesante e leggera, in pellicce di scoiattolo, di martora e di ermellino e in ogni altra sontuosa ricchezza che mai fu trovata sulla terra.”^{73[73]}

Dalle case i Latini, ormai privi di qualsiasi controllo, passarono alla devastazione e profanazione delle chiese. Si iniziò ovviamente dalla più importante, Santa Sofia.

Riguardo a questa chiesa Niceta racconta che: “l’altare maggiore, interamente ricoperto di metalli preziosi, fusi con il fuoco e intarsiati, di una bellezza e una policromia straordinaria, veramente rara e degna dell’universale ammirazione, fu fatto a pezzi e spartito fra quei predoni; la stessa sorte subì il tesoro della cattedrale, altrettanto ricco e infinitamente prezioso.

Quando si dovettero portare via, come avviene per ogni rapina, i vasi e gli oggetti destinati al culto, composti di materiali rari cesellati con incomparabile raffinatezza e maestria, come pure l’argento fino, tutto bordato d’oro, che rivestiva il cancello della tribuna, lo stupendo pulpito e le porte, e che era stato fuso per

^{72[72]}R. DI CLARI, *op. cit.*, p.215.

^{73[73]}G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, p.128.

creare parecchi altri fregi ornamentali, furono introdotti muli e asini già portati a basto fin nelle parti più interne della chiesa.

Ma poichè gli animali scivolavano, non riuscendo a reggersi sulle zampe a causa della levigatezza dell'impiantito, erano pungolati con le spade, sì che il pavimento della chiesa si imbrattò di sterco e di sangue. Intanto una donnaccia, gonfia di peccati, ministra delle Erinni, schiava dei demoni, fucina di turpe menzogne e nefandi incantamenti, si faceva beffe di Cristo: seduta sul seggio patriarcale, cantava con voce roca e di tanto in tanto si lanciava volteggiando in una danza pericolosa.”^{74[74]}

Anche il cronista Novgrodensis ci racconta delle ruberie avvenute a S. Sofia e descrive in modo preciso gli oggetti sacri di cui i crociati si impossessarono. Sull'altare si trovavano dodici croci, quaranta calici, numerosi candelabri e vasi d'argento che furono portati via senza scrupoli. Qualsiasi oggetto d'oro e d'argento venne rubato tanto che persino i libri liturgici furono mutilati per impossessarsi delle pietre preziose incastonate.

Lo stesso Roberto di Clary ci descrive le immense ricchezze presenti in questa chiesa: “L'altare maggiore della chiesa era così ricco che non gli si potrebbe attribuire un valore preciso. Infatti la pradella, su cui poggiava l'altare, era tutta d'oro e di pietre preziose, squadrate e molate, tutte fuse insieme, che aveva fatto fare un ricco imperatore, e questa pradella era lunga ben quattordici piedi, intorno all'altare c'erano colonne d'argento che

^{74[74]}NICETA CHONIAE, *op. cit.*, pp.666-667.

sostenevano un tabernacolo sull'altare, che era fatto a forma di campanile, tutto d'argento massiccio, tanto ricco che non se ne può stimare il valore. Entro la chiesa pendevano ben cento lampadari, e non c'era lampadario che non fosse appeso ad una grossa catena d'argento grossa quanto il braccio di un uomo; in ciascun lampadario c'erano almeno venticinque lumi e più, e non c'era lampadario che non valesse almeno duecento marchi d'argento.”^{75[75]}

Nessun luogo sacro o profano venne risparmiato cosicchè la chiesa di SS. Apostoli ricevette un uguale trattamento.

Il Clary descrive questa chiesa come “ancora più bella ed ancora più ricca di quella di Santa Sofia e che ci fossero tante bellezze che nessuno sarebbe capace di descrivere le dovizie e la magnificenza di quella chiesa.”^{76[76]}

Il cronista ci riferisce che qui vennero sepolti i sette corpi di sette apostoli, e di molti imperatori tra cui Costantino ed Elena, oltre ad una colonna di marmo alla quale venne legato Gesù prima di essere messo in croce.

Niceta Choniata ci riferisce che i crociati qui trovarono il corpo di Giustiniano ancora intatto, ma anche se restarono colpiti ed attoniti, non smentirono la loro avidità e non esitarono a spogliarlo dei suoi ornamenti funebri.

Anche la chiesa di S. Maria presso Blachernae, dove si narrava che ogni Venerdì lo Spirito Santo scendesse, fu depredata delle

^{75[75]}R. DI CLARI, *op. cit.*, p.220.

^{76[76]}*Ibid*, p.222.

sue reliquie. Secondo il Clary “quì si trovava la sindone in cui fu avvolto nostro Signore, che ogni Venerdì veniva esposta ritta in modo che si potesse ben vedere la figura di nostro Signore; non ci fu nessuno, nè Greco, nè Francese, che abbia saputo che cosa sia accaduto a questa sindone dopo che la città venne conquistata.”^{77[77]}

Stando ai patti, il bottino doveva essere portato nelle tre chiese prestabilite, ma i poveri cavalieri, gli scudieri e i sergenti non sempre obbedivano agli ordini dei grandi baroni, i quali da parte loro non facevano pressioni e non li minacciavano per persuaderli.

Dopo tre giorni di continui saccheggi, si era resa necessaria una pausa per il fatto che si era entrati nella settimana Santa ed ormai, essendo Venerdì Santo, ci si doveva preparare alla Pasqua.

Trascorsa la Pasqua, il saccheggio, prima anarchico ed affidato all'intraprendenza personale, divenne un'operazione organizzata e metodica: fu proprio questa seconda fase di violenze che portò alla rovina un' incredibile quantità di capolavori che ornavano i luoghi più illustri della città. Questa fase si svolse in due modi: una sacra, alla ricerca di reliquie il cui valore commerciale era enorme per l'epoca; l'altra profana, per cui si ricercavano oggetti di metallo, che poi, una volta fusi, sarebbero diventati moneta o lingotti utilizzabili in altra maniera. Il furto delle reliquie, iniziato

^{77[77]}R. DI CLARY, *op. cit.*, p.227.

in maniera minore all'inizio del saccheggio, divenne programmatico subito dopo Pasqua sotto la direzione di prelati cattolici, esperti nella loro importanza e valore. Grazie a Costantino e di altri successivi imperatori, Costantinopoli era divenuta un centro di raccolta delle più illustri reliquie di tutta la cristianità, meta di pellegrinaggi da ogni parte dell'Europa.

Santa Sofia e la cappella imperiale della Vergine del faro ne avevano raccolto un gran numero che riguardavano soprattutto il nuovo testamento.

Di Clary ci descrive il palazzo di Bukoleon con “cinquecento camere, una comunicante con l'altra, ed erano tutte rivestite di mosaico d'oro, e ci saranno state trenta cappelle, grandi e piccole, e ce n'era una che chiamavano la santa cappella, che era così ricca e grandiosa che non c'erano nè serrature nè chiavistelli nè altri infissi che fossero di ferro, bensì tutti d'argento. Ed il pavimento della cappella era di un marmo bianco così liscio e così chiaro che sembrava fosse di cristallo.”^{78[78]}

Qui furono rubate le reliquie della Vera croce, del sangue di Cristo, la corona di spine e molti altri oggetti sacri.

La chiesa di San Michele era divenuta il centro più illustre delle reliquie dell'Antico Testamento: conteneva una croce ottenuta con la vite piantata da Noé dopo il diluvio, il ramo d'olivo portato dalla colomba, la verga di Mosè, la tromba di Giosuè e tanti altri improbabili oggetti di quel periodo biblico.

^{78[78]}R. DI CLARI, *op. cit.*, pp.216-217.

Ogni santuario, ogni monastero della città si fregiava di reliquie particolari ed esclusive, che avevano fatto la fama e, al tempo stesso, la fortuna della chiesa locale. Non fu difficile soprattutto, per i prelati cattolici al seguito dei crociati, togliere a tanti luoghi sacri di Costantinopoli le testimonianze più significative e famose di una così imponente eredità cristiana, giustificando l'operazione come una necessaria opera di protezione dalle mani profanatrici del clero scismatico ortodosso.^{79[79]}

Interessante appare invece il sistematico saccheggio delle opere profane e in particolare di quelle che si trovavano nel centro storico della città, nell'area cioè dei Fori imperiali, del Palazzo imperiale e nell'ippodromo.

In questo caso i crociati, come dice il Galliazzo “si misero all'opera non, come spesso si va dicendo da persone barbare ed irrazionali che rompono e distruggono soltanto per dare sfogo ai loro animi di padroni irritati e feroci, ma mostrando nella loro rozza ignoranza ed ottusa praticità un senso di organizzazione che sorprende in una simile situazione e trova la propria spiegazione nella propria incomprendimento culturale del fatto artistico e nella mentalità utilitaristica di questi soldati.”^{80[80]}

Essi infatti smantellarono statue di bronzo che ornavano piazze ed edifici pubblici, solo dopo aver accuratamente preparato un apposito crogiuolo per farle fondere e trasformarle in monete.

^{79[79]}V. GALLIAZZO, *op. cit.*, p.62.

^{80[80]}V. GALLIAZZO, *op. cit.*, p.63.

Il necrologio di tanta rovina è stato narrato in tono appassionato da un testimone bizantino presente in quei giorni a Costantinopoli, Niceta Choniata, in un'intera opera, il *De signis Constantinopolitanis*.

Egli passa in rassegna le statue di bronzo mandate in fonderia, seguendo un itinerario ideale che dal Foro di Costantino andava fino al Forum Bovis, lungo la Mese, la grande arteria porticata "mediana" alla città, per ritornare poi sui suoi passi e soffermarsi sull'Ippodromo, fulcro ideale della città che custodiva un'incredibile quantità di opere d'arte raccolte dagli imperatori e fatte venire da ogni parte dell'impero.

Dal foro di Costantino passarono dunque alla fornace, una statua era di pesante bronzo di proporzioni gigantesche la cui testa fu trasportata a fatica su un carro trainato da ben quattro paia di buoi fino al palazzo Imperiale, dove forse stava il grande grogiuolo; uguale fine fece pure il gruppo bronzeo di Paride Alessandro che porgeva il pomo della discordia ad Afrodite.

Procedendo poi lungo la Mese, tra l'Artopoleia (o quartiere dei Panifici) ed il successivo Forum Bovis i crociati abbattono un singolare meccanicismo quadrangolare di bronzo, che si levava alto verso il cielo e su cui si vedevano rappresentati uccelli d'ogni genere, scene agresti, pastorali e di pesca tra gruppi di Amorini ignudi e saltellanti, mentre la sua cima terminante a piramide mostrava una statua femminile che si girava ai primi soffi di vento: perciò era detta Anemodulio, o ministro dei venti.

Con identica noncuranza per il bello passarono quindi nella vicina “Piazza del Bove” dove tirarono giù da un basamento costituito da quattro basse colonne sormontate da una lastra di marmo la statua equestre, sempre di bronzo, di Bellerofonte in sella al cavallo Pegaso, anch’essa fatta a pezzi venne fusa.

Ma dove la distruzione si fece totale e sistematica fu nell’Ippodromo, dove le principali opere d’arte di bronzo furono quasi tutte distrutte. Un gigantesco Eracle di quasi quattro metri opera di Lisippo, “magnificamente collocato su una cesta, su cui era stata distesa la pelle del leone il quale, anche nel bronzo, guardava torvo e quasi metteva un ruggito; egli stava senza faretra al collo, senza clava, senza arco, con il piede e la mano destra portate avanti e la gamba sinistra piegata al ginocchio: su questo poggiava quindi il gomito del rispettivo braccio, che teso in alto sorreggeva con la palma della mano la testa reclinata dell’eroe.”^{81[81]}

Seguirono la medesima sorte, la statua dell’asino e dell’asinaio fatte porre da Augusto ad Azio dopo la vittoria su Antonio. Vennero fuse le statue della scrofa e della lupa che allattarono Romolo e Remo, un uomo che lottava con un leone, nonché un coccodrillo ed un elefante, convertendole in piccole monete di bronzo. Finirono nella fornace anche un’aquila di bronzo, creazione di Apollonio di Tiana, la quale tratteneva nei suoi artigli un serpente velenoso e portava sulle ali spiegate dodici

^{81[81]}V. GALLIAZZO, *op. cit.*, p.64.

linee incise indicanti le ore del giorno; la stessa sorte subì una splendida statua di Elena di Tindaro. Nelle vicinanze di questa si ergevano molte statue di Aurighi, ma Niceta non ci dice che fine abbiano fatto.

In sostanza il lungo e dettagliato elenco fornito da Niceta Choniate mostra di prendere in considerazione tutte le principali opere di bronzo distrutte dai crociati nel 1204, ma non nomina per nulla i cavalli di San Marco nella distruzione di altre quadrighe.

Si ricava che il raggio di azione scelto dai crociati per tale operazione é assai ristretto rispetto all'estensione della città di Costantinopoli, come se si fossero mostrati sazi del metallo ricavato una volta che questo avesse soddisfatto le necessità di conio prestabilite.

Le statue di bronzo mandate alla fornace, in genere erano di imponenti dimensioni, e perciò trasferibili solo spezzandole, oppure si trovavano su plinti o colonne o basamenti relativamente bassi, particolarità più volte sottolineata dallo stesso Niceta.

Questo potrebbe far supporre che “la quasi totalità dei manufatti bronzei abbia interessato soprattutto le opere alla portata di mano e di facile smontaggio, lasciando al loro posto, almeno in un primo momento, tutte le sculture poste in posizione relativamente alta.”^{82[82]} Spiegazione più che plausibile per

^{82[82]}V. GALLIAZZO, *op. cit.*, p. 66.

giustificare la salvezza, in vari luoghi di Costantinopoli di molte statue iconiche ed equestri posizionate sopra alte colonne o in posizioni difficili da raggiungere e conservatesi poi per lungo tempo nei mesi successivi. La situazione e la bellezza dell'ippodromo ci viene fatta rivivere dallo stesso di Clary "In un altro luogo della città c'era un'altra meraviglia: c'era una piazza presso il palazzo Bocca di Leone che viene chiamata i giochi dell'imperatore. Questa piazza è lunga ben una balestrata e mezza e larga circa una; intorno a questa piazza ci sono ben trenta o quaranta gradinate dove vanno i greci per assistere ai giochi. E sopra queste gradinate c'era una loggia molto graziosa e molto bella dove l'imperatore e l'imperatrice si seggono durante i giochi insieme con gli altri nobili e le dame. Se avvenivano contemporaneamente due ludi, mentre si giocava, l'imperatore e l'imperatrice scommettevano su quale dei due giochi fosse il migliore e così tutti coloro che insieme ad essi assistevano ai giochi. Lungo questa piazza c'era una muraglia che era alta ben quindici piedi e larga dieci. Sopra quel muraglione c'erano statue di uomini e di donne, di cavalli e di buoi, di cammelli e di orsi e di leoni e di molte altre specie di animali di bronzo, che erano così ben fatte e così realisticamente atteggiare che non c'è un sì buon artista tra i pagani e tra i cristiani che sappia raffigurare e scolpire statue più belle di quelle sculture. E nei tempi passati queste solevano fare giochi per magia, ma ora non si muovevano più. Ed i francesi

guardarono con meraviglia questi giochi dell'imperatore quando li videro.^{83[83]}

Questa ingenua descrizione del povero cavaliere, che vede tutto uno zoo sulla Spina dell'Ippodromo, non fa che confermarci lo stupore davanti a tale visita. Al tempo stesso questo passo permette di giudicare, con gli occhi del pellegrino che partecipa alla crociata, la vera ed effettiva impressione che tali meraviglie avevano prodotto negli animi non del tutto insensibili dei crociati che riconobbero l'eccezionale bellezza e perfezione delle opere d'arte, ma che non seppero resistere alla sacra fame del denaro.

Il valore artistico dell'opera d'arte divenne inesistente, prevalendo su ogni altra considerazione il significato venale dell'opera artistica. Perita gran parte della città negli incendi, saccheggiato il rimanente dalle forze crociate, Costantinopoli ritrovava un po' di ordine e di pace non solo nella spartizione del bottino, ma anche nella successiva divisione della città e dei suoi domini tra Venezia e i principi franco- lombardi.

Il 16 maggio 1204, rispettando il patto stabilito prima della conquista della città, Baldovino di Fiandra veniva eletto imperatore dell'impero latino d'oriente, mentre al soglio patriarcale di Santa Sofia saliva non molto dopo il veneziano Tommaso Morosini.

L'elezione dell'imperatore latino.

^{83[83]}R. DI CLARY, *op. cit.*, p.224.

Dopo i tre giorni di saccheggio, “il bottino fu accumulato in tre chiese della città, ma l’ordine di raccolta fu dato solo dopo il 25 aprile.”^{84[84]} Il compito di custodire tali ricchezze fu affidato “a dieci cavalieri nobili tra i crociati e dieci veneziani ritenuti onesti,”^{85[85]} finchè non fosse giunta l’autorizzazione per un’equa divisione. “I grandi baroni non esitarono a ricorrere ad intimidazioni per indurre i cavalieri, gli scudieri ed i sergenti a consegnare tutto il bottino, ma con risultati insoddisfacenti.”^{86[86]}

La divisione del bottino avvenne dopo che fu scelto e incoronato l’imperatore. Come prevedeva il trattato franco veneto del 1204, venne eletta una commissione formata da dodici elementi,^{87[87]} con il preciso scopo di eleggere il nuovo imperatore. Le discussioni per la scelta degli elettori si protrassero per 15 giorni, collocabili cronologicamente tra la fine del saccheggio e il 2 maggio. “Unici riferimenti cronologici sicuri, in questa serie di fatti sono le date del 9 maggio, elezione dell’imperatore, e il 16 maggio, sua incoronazione, desumibili dal resoconto ufficiale dell’impresa, un manifesto diramato a fine

^{84[84]}A. CARILE, *op. cit.*, p.167.

^{85[85]}R. DI CLARY, *op. cit.*, p.217.

^{86[86]}A. CARILE, *op. cit.*, p.217.

^{87[87]}A. CARILE, *op. cit.*, p.228. nomina ben venti elettori.

mese dalla cancelleria imperiale al papa e a tutta la cristianità.”^{88[88]}

La scelta degli elettori si tenne nel palazzo del Bucoleone “Poi avvenne che tutti i conti e tutti i grandi uomini si riunirono un giorno nel palazzo della Bocca di Leone, che era occupato dal marchese, e decisero fra di loro di scegliere l’imperatore e di eleggere i loro dieci imperatori e dissero al Doge di Venezia di scegliersi i suoi dieci.”^{89[89]}

Il marchese Bonifacio veniva dato per eletto da tutti coloro che non erano addentro alla mene politiche dei capi della crociata.^{90[90]}

Gli stessi abitanti di Costantinopoli, da osservatori esterni, ne erano profondamente convinti.

Quali fossero le intenzioni del marchese del Monferrato si poteva chiaramente intuire dal suo comportamento: “l’occupazione di uno dei palazzi spettanti all’imperatore non lasciava dubbi in proposito.”^{91[91]}

Egli cercò di far sì che il gruppo dei sei elettori franco-lombardi fosse composto da uomini a lui devoti, “cercò di

^{88[88]} *Ibid*, p.176.

^{89[89]} R. DI CLARY, *op. cit.*, p.228. Le fonti veneziane parlano di dodici elettori complessivamente così pure il Villrhardouin.

^{90[90]} A. CARILE, *op. cit.*, p.135.

^{91[91]} *Ibid.*, p.136.

imporre i suoi e quelli che credeva avrebbero scelto lui come imperatore e voleva essere imperatore senza alcuna alea.”^{92[92]}

Gli altri signori, e soprattutto Baldovino di Fiandra, cercarono di fare la stessa cosa, “ciascuno volle mettere i suoi, Il Conte di Fiandra vi volle mettere i suoi, e così il Conte Luigi, il Conte di Saint-Pol e gli altri ricchi, tanto che in questo modo non riuscirono ad accordarsi nè come sceglierli, nè come eleggerli.”^{93[93]}

Il doge Enrico Dandolo, posto di fronte allo scatenarsi delle contese, fece appello all’unità crociata dell’esercito e propose, in via preliminare all’elezione, che i palazzi imperiali, di cui si erano già impadroniti i candidati, venissero custoditi “della comune warde de l’ost”, in modo che chiunque fosse eletto potesse impadronirsene senza contrasti.

Così narra l’episodio il Clary, “Signori intendetemi chiunque sia eletto imperatore, io voglio che i palazzi imperiali siano guardati dalla guardia comune di tutta l’armata, perchè se sarò io eletto imperatore, vorrò subito tutto senza alcuna difficoltà e voglio subito occupare subito il palazzo, e nello stesso modo, se sarà eletto il Conte di Fiandra, egli dovrà avere il palazzo senza alcuna difficoltà, e così se sarà eletto il Marchese e il Conte Luigi

^{92[92]}R. DI CLARY, *op. cit.*, p.228.

^{93[93]}R. DI CLARY, *op. cit.*, p.228.

e il Conte di Saint-Pol o se sarà un cavaliere povere: colui che sarà imperatore abbia il palazzo imperiale senza alcuna contraddizione nè da parte del Marchese, nè del Conte di Fiandra, nè dell'uno, nè dell'altro.”^{94[94]}

Il marchese di Monferrato fu costretto a lasciare il palazzo di Bucoleone sotto il controllo dell'esercito comune, come sottolineò il Clary, dimenticandosi che anche il clan dei fiamminghi dovette a sua volta lasciare le Blacherne.^{95[95]}

Costretto per forza di cose a lasciare il palazzo, il capo della crociata non riuscì neppure ad imporre i propri elettori.

La scelta degli elettori rimaneva in discussione, nemmeno il secondo aggiornamento, servì per il raggiungimento di un accordo e dunque venne fissata una nuova data per la scelta degli elettori. Nell'intervallo “li preudome de l'ost” ebbero modo di riflettere alle conseguenze che avrebbe subito la conquista nel caso che il candidato non eletto si fosse ritirato dall'impresa, rompendo l'unità dell'esercito e diminuendone il numero.”^{96[96]}

Dunque proposero in un secondo momento che l'imperatore eletto desse in feudo all'avversario sconfitto “tote la terre d'autre

^{94[94]}R. DI CLARY, *op. cit.*, p.228.

^{95[95]}A. CARILE, *op. cit.*, p.136.

^{96[96]}*Ibid.*, p.180.

part del Braz devers la Turkie, et l'isle de Grece; et cil en sera ses hom.”^{97[97]}

Secondo il Bon l'espressione “isle de Grece”, designerebbe la Grecia classica e più particolarmente il Peloponneso; ma più che altro sembrerebbe un espediente per aggirare le difficoltà che derivavano dal fatto che fu attribuito solo il Peloponneso e invece venne occupata anche parte della Grecia.

Quest'ultima proposta era molto conveniente, soprattutto per i due contendenti, perchè sbloccava la situazione e avrebbe permesso ad uno dei contendenti di essere eletto e all'altro di ritirarsi con soddisfazione.^{98[98]}

Anche i veneziani la proposta andava bene, in quanto la presenza di una così estesa signoria avrebbe delimitato ulteriormente la già precaria autorità del potere centrale nel futuro impero Latino.

Si giunse finalmente alla scelta degli elettori: sei veneziani e sei franco-lombardi, questi ultimi scelti fra i grandi ecclesiastici presenti alla crociata.

Il 9 maggio gli elettori si riunirono nel palazzo abitato dal doge, dove si era riunita la folla incuriosita. Qui fu celebrata la messa per aiutare l'assemblea a scegliere un “uomo saggio che

^{97[97]} G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, p. 64.

^{98[98]} A. CARILE, *op. cit.*, p.137.

fosse buono e adatto”, quindi, per evitare che la folla potesse influenzare la scelta degli elettori, questi ultimi furono mandati in una cappella separata dal resto del palazzo e furono lasciati soli.^{99[99]} I nomi dei possibili imperatori erano tre, Baldovino di Fiandra, Bonifacio di Monferrato ed Enrico Dandolo.

Il doge venne subito scartato poichè l’impero in caso della sua nomina, sarebbe caduto nelle mani degli italiani e degli oltremontani, non traendone nessun vantaggio, avrebbero abbandonato il paese privandolo della sua difesa militare; fu proprio un veneziano, Pantalon Barbo, ad opporsi alla nomina del doge e ad incitare i veneziani a votare Balduino anzichè Bonifacio che a suo dire non sarebbe stato volentieri a Costantinopoli.^{100[100]}

Il doge preferì il candidato fiammingo per la sicurezza militare che forniva il suo contingente e per la relativa inesperienza politica ed estraneità all’ambiente romeo.

Il marchese del Monferrato aveva una conoscenza diretta dei problemi politici e delle strutture dell’impero bizantino: “i suoi fratelli Raniero e Corrado avevano sposato rispettivamente la porforigenita Maria, figlia di Manuele Commeno e Teodora

^{99[99]} G DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, pp.64-67.

^{100[100]} A. CARILE, *La cronachistica veneziana (secoli XII –XVI) di fronte alla spartizione della Romania nel 1204*, Firenze 1969, p. 501.

Angelina, sorella di Isacco II e di Alessio III Angelo,”^{101[101]}egli ereditava una consuetudine di alleanze politiche che lo ponevano nella posizione più adatta per conciliarsi i membri dell’aristocrazia greca.

La sua vicinanza di interessi alla grande rivale di Venezia, Genova, non rendeva consigliabile affidare ad un tale personaggio, le sorti del monopolio mercantile che si voleva istituire in Romania. I veneziani fecero una scelta occidentale facendo convergere i loro voti su Baldovino a causa della sua “inesperienza politica, l’estraneità all’ambiente romeo oltre che alla sicurezza di carattere militare”^{102[102]}che le sue truppe offrivano. Stabilito che il futuro imperatore sarebbe stato Baldovino, al vescovo di Saissoins fu dato l’incarico di dare la notizia all’esercito.

Il 16 maggio 1204 Baldovino fu incoronato imperatore nella chiesa di Santa Sofia.

“L’imperatore fu portato in una parte del monastero dentro ad una camera, là fu svestito delle sue vesti e gli tolsero le scarpe e lo si calzò con calze vermiglie di seta e gli misero scarpe tutte coperte di ricche gemme, poi fu vestito con una camicia molto ricca tutta ricamata sul davanti e dietro dalle spalle sino alla

^{101[101]}A. CARILE, *op. cit.*, p.184.

^{102[102]}*Ibid.*

cintola con bottoni d'oro. E poi gli fu fatta indossare una "palla": un tipo di indumento che davanti arrivava fino al collo del piede e dietro era così lungo che egli poteva cingersene e poi rigettarselo indietro sopra il braccio sinistro, proprio come un manipolo da prete. Questa palla era molto ricca e molto bella, tutta ricamata di ricche pietre preziose. Dopo gli si fece indossare un mantello molto ricco, completamente ricoperto di pietre preziose; e le aquile che vi erano ricamate sopra, erano fatte con gemme preziose ed erano così brillanti che sembrava che il mantello fosse di fuoco.^{103[103]}

Completata la vestizione fu portato davanti all'altare, dove si inginocchiò e prima lo denudarono per poi rivestirlo, quindi venne incoronato "due vescovi portarono la corona sull'altare e poi tutti i vescovi andarono e presero la corona tutti insieme, la benedissero e le fecero un segno di croce sopra e gliela misero sul capo, poi gli misero al collo una grandissima pietra preziosa come fermaglio, che l'imperatore Manuele aveva acquistato per settantaduemila marchi. Quando l'ebbero incoronato, lo fecero sedere su di un trono alto, e lì rimase finché la messa fu terminata, tenendo in una mano il suo scettro e nell'altra il globo

^{103[103]} R. DI CLARY, *op. cit.*, pp.231-232.

d'oro, sormontato da una piccola croce, ed i suoi ornamenti valevano di più di tutti i tesori di un re.^{104[104]}

Terminata la cerimonia, i baroni lo accompagnarono al palazzo di Bukoleon dove venne fatto sedere sul trono di Costantino, e “tutti allora lo riconobbero come imperatore e tutti i Greci che erano presenti lo adorarono come imperatore consacrato.”^{105[105]}

Poi secondo l'usanza bizantina furono apparecchiate le tavole e l'imperatore mangiò con tutti i baroni nel suo palazzo.

“Dopo che l'imperatore ebbe mangiato, i baroni se ne andarono e se ne tornarono tutti ai loro alloggiamenti e l'imperatore rimase nel suo palazzo.”^{106[106]}

La divisione del bottino.

Riguardo il bottino, le posizioni dei cronisti contemporanei sono in parte simili: tutti lamentano il fatto di essere stati depredati dai loro stessi compagni dell'impresa crociata.

Il Clary sostiene che gli stessi che dovevano custodire il bottino se ne impossessarono di una buona parte insieme agli stessi baroni.

^{104[104]}R. DI. CLARI, pp.232-233.

^{105[105]}*Ibid.*

^{106[106]}R. DI. CLARI, *op. cit.*, pp.232-233.

“E quegli stessi che avrebbero dovuto custodire il bottino, si presero invece i gioielli d’oro e tutto quello che volevano e rubarono le cose più preziose e ciascuno dei potenti si prese o gioielli d’oro o drappi di seta tramati d’oro o quello che gli piaceva di più e se lo portò via. Così incominciarono a rubare il bottino di modo che non se ne divise quasi nulla tra la truppa, tra i cavalieri poveri ed i soldati che avevano collaborato a guadagnare il bottino, se non l’argento comune.”^{107[107]}

Lo stesso Villehardouin afferma che già nel momento della raccolta del bottino all’interno delle chiese ci fu chi si dimenticò di consegnare quanto aveva preso.^{108[108]}

Tanto che molti dei colpevoli furono impiccati in un secondo momento, comunque nè il Clary nè il Villehardouin menzionano alcun veneziano tra i ladri.^{109[109]}

Dato che le interpretazioni delle fonti non sempre concordano tra loro risulta difficile stabilire l’entità dell’ ammontare del bottino.

Lo stesso Villehardouin che ci fornisce con precisione i dati relativi al trattato franco veneto, risulta approssimativo nel riferirci la cifra spartita dopo il sacco ad opera dei latini.

^{107[107]}R. DI CLARY, *op. cit.*, p.216.

^{108[108]}G. DE VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, pp.54-55.

Villehardouin afferma che il bottino fu diviso a metà e che della metà spettante ai franco-lombardi, vennero tolti 50.000 marchi per darli ai veneziani, così da poter sciogliere il debito contratto all'inizio della spedizione.

Ai crociati spettò una somma pari a quattrocentomila marchi d'argento, non risultando chiaro dalla cronaca se la quota comprenda la parte ceduta ai veneziani.^{110[110]}

Per il Brand non risulta chiaro che fine abbiano fatto parte dei soldi visto che dalla cronaca del Villehardouin risulta che furono divisi tra cavalieri, sergenti e scudieri solo centomila marchi.^{111[111]}

Che avvenne dunque degli altri duecentocinquantamila o trecentomila marchi?^{112[112]}

Carile sostiene che l'espressione usata dal Villehardouin "et bien en departirent cent mil entr'alx ensable par lor gent,"^{113[113]} deve interpretarsi nel senso che le tre categorie di combattenti ebbero ciascuna nel complesso centomila marchi.^{114[114]} Presupponendo che questa interpretazione sia esatta, si possono ricavare il numero delle presenze franco-lombarde a Costantinopoli nel 1204. Il cronista Ernoul sostiene che il bottino fu diviso nel seguente modo: venti marchi a

^{110[110]}A. CARILE, *op. cit.*, p.168.

^{111[111]}C. M. BRAND, *Byzantium confronts the west 1180-1204*, Cambridge Massachusetts 1968 p.263.

^{112[112]}A. CARILE, *op. cit.*, p.168.

^{113[113]}VILLEHARDOUIN, *op. cit.*, p.58.

^{114[114]}A. CARILE, *op. cit.*, p.169.

cavaliere, dieci marchi a scudiero, cinque marchi a sergente.^{115[115]}

Partendo da questa suddivisione lo storico considera la possibilità di trarre da queste cifre il numero degli uomini.

Il Carile, partendo come si è detto dalla quantità di soldi spartiti, ritiene che i soldi ripartiti siano centomila a categoria e quindi i cavalieri siano stati cinquemila, ossia il 14,28% degli uomini disponibili, e abbiano ricevuto il 57,14% della somma totale.^{116[116]} Questa categoria era suddivisa tra principi regionali, grandi signori intermedi, cavalieri minori.

I sergenti a cavallo sarebbero stati diecimila, il 28,58% del totale, e con il 28,58% del denaro; ventimila i sergenti a piedi, cioè il 57,14% dei crociati, con una cifra pari al 14,28% della somma totale.

I cinquantamila marchi o centomila marchi restanti potrebbero essere stati usati per sostenere le spese dell'esercito, che doveva restare unito fino al marzo 1205, il costo della spedizione per un anno fu di 85000 marchi per il solo settore franco-lombardo.

Possiamo supporre che la spedizione crociata, ritenendo il numero delle presenze veneziane di 17.264 persone, fosse di circa 35.000 franco lombardi.

^{115[115]}ERNOUL ET BERNARD LE TRESORIER, *Cronique*, Paris 1871. p.375.

^{116[116]}A. CARILE, *op. cit.*, pp.169-171.

Da questa cifra di circa 52.264 persone, sarebbero usciti quei gruppi che avrebbero dato inizio all'occupazione militare della Romania.

CAPITOLO III

Il bottino veneziano (1204).

Secondo l'accordo franco-veneziano il doge potè acquisire il controllo non solo di parte del bottino ma anche di parte del territorio bizantino. Enrico Dandolo ottenne, infatti il dominio su tre ottavi di Costantinopoli, oltre alla quarta parte e mezza dell'intero impero. Visto che l'imperatore nominato apparteneva alla fazione franca, ai veneziani sarebbe spettata la nomina del patriarca di Costantinopoli. Il patriarca greco era fuggito e il clero greco era stato scacciato da S. Sofia, sostituito da quindici canonici latini della cattedrale, di recente nomina, che si assunsero il compito di nominare patriarca il veneziano Tommaso Morosini, che allora si trovava in Italia.

“La conquista della città di Costantinopoli non aveva soltanto fatto di Venezia la dominatrice di vasti territori -*quartae et dimidiaie partis* - del distrutto impero bizantino, ma aveva assicurato alla Repubblica anche un influsso predominante, politico ed ecclesiastico, nella capitale stessa. Certo non per lungo tempo; ma i governanti veneziani, per niente afflitti da inibizioni di alcun genere, sfruttarono a fondo gli anni decisivi per assicurare alla loro città, e soprattutto alla chiesa dogale di San Marco, le cose più preziose del famoso bottino della famosa crociata.”^{117[117]}

^{117[117]}O.DEMUS, *Bisanzio e la pittura a mosaico del duecento a Venezia*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. PERTUSI, Firenze 1974, p.125.

Il Rammusio, più di quattro secoli dopo, ne precisa la consistenza sulla scorta di una documentazione non sempre fondata su testimonianze originali: cavalli, bestie da soma, servi, vesti, stoffe preziose, pellicce, vasellame d'oro, d'argento, di bronzo, gemme cammei vetri preziosi, calici, ampolle, corone d'oro, medaglie ed anelli tempestati di gemme, pietre preziose di ogni genere, insomma tutte quelle suppellettili di valore che in buona parte costituiscono in buona parte il tesoro di San Marco; inoltre quadri, immagini e statue, tra cui il Rammusio pone pure i Cavalli di San Marco secondo lui tolti dall'Ippodromo; infine un'importante raccolta di reliquie di prim'ordine, come un ampolla con il sangue di Gesù Cristo, un frammento della santa croce, una spina della corona, un frammento di colonna della flagellazione ed altre ancora.

Ma anche molti carichi di prezioso materiale in pietra. Dandolo racconta "in lo qual tempo la più de la giexia de Messer San Marco fo fabricada delle piere delle colonne et zoieli adutti di Costantinopoli con Gallie e navi" ed anche Magno ripete la notizia "Enrico Dandolo mandò da Costantinopoli molte taole de marmo et colonne de pofido et marmoro con molto mosaico per adornar la chiesa de San Marco"

La critica storica dell'ottocento a sfondo moralistico dal Molinier al Kretschmayr ha adossato grosse colpe ai veneziani per il trafugamento di reliquie e di opere preziose da Costantinopoli a Venezia.

Il Molinier sostiene: quando avvenne l'accordo tra i franchi e i veneziani per la divisione delle spoglie, "naturellement" egli scrive "les Venitiens, qui agissaient en crèanciers peu scrupuleux, se firent la part del leon,"^{118[118]} inoltre egli continua dicendo che "il fault compter aussi les objets qu'ils avaient pu s'approprier et ne pas rapporter à la masse commune; et aussi faire la part des deprèdations personelles du patriarche latin Tommaso Morosini, qui continua dignement l'oeuvre commencèe par ses compatriotes."^{119[119]}

Anche il Kretschmayer, nella sua storia di Venezia, scrive che i veneziani furono sospettati in maniera particolare di avere rubato e asportato clandestinamente parte del bottino che avrebbe dovuto esser portato nelle tre chiese destinate a raccogliarlo; e che specialmente furono instancabili nel depredare le chiese di oggetti di valore e di reliquie in maniera metodica.^{120[120]}

Ma tali colpe, se di colpe si tratta devono essere equamente ripartite fra i partecipanti francesi, fiamminghi e veneziani alla IV crociata, come ha osservato il Gallo, occorre tenere presente innanzi tutto la mentalità di quei tempi.

L'opera di spoliazione rientrava nella concezione medievale del "bottino di guerra", e quindi era ritenuta legittima; inoltre il trafugamento di reliquie e di oggetti di carattere religioso ha un aspetto devozionale che non può essere sottovalutato. Non era

^{118[118]}R. GALLO, *Il tesoro di San Marco e la sua storia*, Firenze 1967, p. 9.

^{119[119]}*Ibid*, p.10.

^{120[120]}R. GALLO, *op. cit.*, p.10.

tanto il valore intrinseco d'oro e d'argento di tali oggetti che attirava l'uomo del Medioevo, nè credo la loro particolare esecuzione artistica, quanto il loro contenuto religioso, atto a risvegliare la sua devozione e il desiderio pio di possederle.^{121[121]}

In ogni caso è possibile rilevare una differenza, tra il modo usato in codeste spoliazioni, e quello degli altri conquistatori.

Mentre questi ultimi, almeno durante la conquista, s'abbandonarono a saccheggi e a distruzioni indiscriminati, i Veneziani spoliarono senza dubbio, ma non distrussero: “asportando con cura, metodicamente salvando un' ingente quantità di cose preziose, sia pure per impadronirsene.”^{122[122]}

Il che non meraviglia, perchè per i veneziani era un' abitudine secolare, si può dire ormai dalla fondazione di Venezia, costruita come un nido di “gazza”; tutti apprezzavano le opere della civiltà bizantina, considerandosi i suoi eredi legittimi, ed il loro gusto era, tra tutti il più affine.

“Non ritenevano Costantinopoli una città culturalmente straniera; ma anzi, talmente sorella maggiore della propria, tanto che il doge Enrico Dandolo arrivò a proporre al Senato nientemeno che di trasportare la capitale della Repubblica veneta dalle lagune al Bosforo.”^{123[123]}

Non se ne fece nulla; ma la sola possibilità d'una così singolare proposta, attesta in qual modo almeno una parte dei veneziani

^{121[121]}A. PERTUSI, *Exuviae sacrae constantinopolitanae a proposito degli oggetti bizantini esistenti oggi nel tesoro di San Marco*, in “Studi Veneziani”, II, 1978, p.251.

^{122[122]}S. BETTINI, *Saggio introduttivo in Venezia e Bisanzio*, Venezia 1974, pp. 76-77.

^{123[123]}S. BETTINI, *op. cit.*, p.77.

considerasse Costantinopoli; ed è chiaro che non si distrugge una città, che si pensa possa diventare la capitale del proprio dominio.

Bettini sostiene che per giudicare obiettivamente il comportamento dei veneziani, anche se effettivamente furono gli spoliatori quantitativamente più cospicui, conviene abbandonare l'abito mentale medievalistico-europeo, col quale taluni generici storici vedono gli avvenimenti.

Al tempo di Raniero Zeno nessun veneziano che camminasse nel centro di Venezia poteva evitare di pensare a Bisanzio, perchè la città sembrava un museo di oggetti d'artigianato e souvenir bizantini. “La piazza era stata pavimentata di mattoni rossi disposti a spina di pesce e la facciata di San Marco era dominata dai quattro cavalli di bronzo dorato, il primo e più grandioso dei trofei profani portati da Costantinopoli dal doge Enrico Dandolo.”^{124[124]}

I CAVALLI DI SAN MARCO

Tutta la tradizione veneziana è concorde nell'affermare che i Cavalli di San Marco siano stati portati a Venezia da Costantinopoli nell'anno 1204 o secondo altri, nel 1205, od ancora nel 1206, cioè subito dopo la conquista di questa città da

^{124[124]}D. M. NICOL, *op. cit.*, p.240.

parte delle forze venete e franco lombarde, ma nessuna testimonianza diretta e contemporanea è giunta fino a noi.

La presenza della quadriga a Venezia è documentata, per la prima volta, dal mosaico medievale del portale di Sant'Alipio sulla facciata della basilica di San Marco, datato dagli studiosi intorno al 1270.

E' probabile che soltanto nel momento della spartizione del bottino i cavalli siano stati stimati per il loro peso di metallo senza particolari attenzioni per il loro pregio artistico.

In realtà capire perchè fra tanti famosi manufatti antichi di bronzo si sia soltanto salvata la quadriga di San Marco, significa comprendere anche il valore che essa doveva senz'altro avere nel contesto culturale di Costantinopoli e non solo per i suoi pregi artistici, ma soprattutto per la sua carica ideologica ed il suo valore simbolico.^{125[125]}

Non è pertanto casuale che il più che novantenne doge Enrico Dandolo, motore e guida di imprese che avevano rovesciato l'impero più potente d'Oriente ed aveva portato la potenza veneziana a grande splendore, abbia scelto e programmato, di impadronirsi di un simbolo che doveva essere in intimo rapporto con il potere e con l'autorità dello stesso imperatore bizantino.

Le fonti classiche e bizantine parlano di innumerevoli opere d'arte di marmo o di bronzo presenti a Costantinopoli, ma quanto alle quadrighe presenti in città nel periodo che va da Costantino

^{125[125]}V. GALLIAZZO, *op. cit.*, p.67.

in poi si soffermano su due esemplari: la quadriga del sole nel Milton trasferita poi nell'ippodromo e la quadriga portata da Teodosio da Chio e sistemata sulla torre che s'innalzava sopra i carceres sempre nell'ippodromo e più precisamente sulla sua entrata.

I cavalli di San Marco rappresentano un vero e proprio caso in quanto non hanno ancora raggiunto una cronologia unanimemente accettata, ma vengono sbalzati dal IV secolo a. C. al IV secolo d. C., con tutte le soste intermedie.^{126[126]}

La maggioranza degli studiosi di fonti bizantine dal secolo XVII in poi identificano i Cavalli di San Marco con quelli che stavano a Costantinopoli sopra la torre dell'Ippodromo posta, proprio sopra i carceres o postazioni di partenza delle corse: affermano nel Seicento e Settecento il Du Cange e il Banduri, mentre lo Heyne non vi troverebbe nessuna identità fra essi e quelli di Venezia, in quanto Niceta li fa "ferocientes et in cursum ruentes" cose che dice di non vedere nella basilica marciana.

Della stessa opinione del Du Cange è invece la maggioranza degli studiosi contemporanei di topografia bizantina: il Vogt in uno studio del 1935 sull'Ippodromo non ha dubbi; Il Guillard, ha più volte ribadito l'origine chiota e la sicura presenza dei cavalli di S. Marco sulla torre. Lo Janin nel 1950 è contraddittorio, identifica in un primo momento la quadriga marciana con quella portata da Chio per volontà di Teodosio, poi,

^{126[126]}L. VLAD BORRELLI, *Ipotesi di datazione per i cavalli di San Marco*, in *Storia dell'arte marciana:sculture, tesoro,arazzi*, a cura di R. Polacco,Venezia 1994, pp.34-35.

in un successivo passo, sostiene che la stessa stava “presso le colonne tortili della Neolaia.”

Il Dragon in un acuto studio apparso nel 1974 afferma che i quattro Cavalli di San Marco fossero gli stessi che stavano sulla torre dei carceres.

La cosa certa è dunque la presenza della quadriga all'interno dell'Ippodromo di Costantinopoli, ed è appunto nel significato che esso aveva per questa città e per il suo imperatore, che si può trovare l'interesse di Enrico Dandolo per questi cavalli ricoperti d'oro esposti sopra la torre dei carceres.

“L'ippodromo infatti aveva a Costantinopoli la stessa fondamentale importanza che aveva la stessa agorà nella città greca ed il foro in quella romana.”^{127[127]}

Questo nell'età bizantina era la sede dei giochi circensi e delle cerimonie ufficiali, ma anche il vero cuore civile e politico della città e dell'impero.

Il modello architettonico a cui si ispirava l'ippodromo è senz'altro il circo Massimo di Roma, tranne in qualche piccola variante, e come quest'ultimo stava in prossimità del Palatino, sede dei palazzi imperiali e vicino al Campidoglio, massimo centro religioso dell'urbe, così nella nuova Roma, ritroviamo l'ippodromo intimamente collegato con il Palazzo Imperiale vicino alla chiesa di Santa Sofia, in cui risiedeva il Patriarca di Costantinopoli.

^{127[127]}V. GALLIAZZO, *op. cit.*, p.74.

Nella sua versione definitiva, che risale sostanzialmente all'età di Costantino, l'ippodromo era una struttura architettonica a pianta regolare stretta ed allungata, di circa 450 metri per 123,50, orientata Nord-Est, Sud-Ovest, provvista lungo il perimetro interno, tranne sul lato d'entrata, di ampie gradinate che scendevano fino ad una canaletta d'acqua o euripo punto di divisione fra i posti a sedere e l'arena.

Oltre a varie porte di accesso lungo tutto il perimetro, l'entrata principale era data dal lato minore a Nord-Est, che comprendeva dodici porte con relativi postamenti o ridotti di partenza e di arrivo dei cocchi, cioè i carceres, i quali si disponevano a curva e proprio tra la sesta e la settima porta, in posizione centrale si innalzava una torre di metri 22,76 senz'altro il punto più alto di tutto l'ippodromo su cui erano sistemati i cavalli dorati.

Il valore simbolico dell'ippodromo era evidente sia a Roma che a Costantinopoli, come attestano gli autori classici e quelli bizantini: si presentava come una riduzione in scala dell'universo, in cui l'arena era la Terra, i canaletti d'acqua o Euripi che andavano attorno alla spina o correivano attorno alle scalinate raffiguravano il mare e l'oceano, e l'immane obelisco.

In questo contesto simbolico i quattro cavalli sulla torre dell'ippodromo in posizione centrale e visibile da tutti assumevano il significato di cavalli del sole e perciò dorati, divenendo l'immagine più chiara ed immediata dell'astro stesso e

quindi del potere imperiale che tutto unifica e controlla direttamente in tutto l'impero: "in sostanza essi dovevano apparire ancora in periodo tardo e al di là di una simbologia solare ormai offuscata se non perduta, come l'insegna più illustre ed evidente dell'impero e del potere imperiale."^{128[128]}

Proprio questa loro posizione di simbolo dell'autorità imperiale e dell'esistenza stessa dell'impero bizantino deve aver suggerito al previdente doge Enrico Dandolo di trasferire a Venezia la bandiera e l'emblema più caro e rappresentativo di quell'emblema passato ormai sotto il dominio delle forze crociate veneto-franche per diritto e premio di conquista.

Al vecchio doge, che con abile maestria era riuscito a distruggere una delle capitali del mondo programmandone la spartizione del bottino e dei territori, non poteva essere sfuggito il valore emblematico dei Cavalli dell'Ippodromo, in un momento in cui Venezia da repubblica marinara di modeste dimensioni veniva ad assumere le proporzioni di grande potenza coloniale.

Questo trasferimento di poteri e di territori da Costantinopoli a Venezia non fu privo di conseguenze sotto il profilo architettonico urbanistico per la città lagunare, per cui la Basilica di San Marco e la piazzetta antistante, finirono per essere coinvolte nel nuovo assetto politico-istituzionale.

La presenza dei cavalli sulla facciata della basilica di San Marco, in posizione elevata e centrale rispetto alla grande piazza

^{128[128]}V. GALLIAZZO. *op. cit.*, p.76.

sottostante, sembra ripetere la stessa posizione dominante dei cavalli sulla torre dei carceres di Costantinopoli.

Inoltre proprio come succedeva nell' impero bizantino, il doge presenziava ai giochi sulla piazza di San Marco, dall'alto della facciata "loggia della Basilica, mettendosi proprio sotto i Cavalli, come osservava Francesco Petrarca nel 1364 in un lettera in cui parla dei festeggiamenti e degli spettacoli organizzati dalle autorità di Venezia per la sottomissione di Candia. Se l'episodio non fu casuale, come molti credono, Piazza san Marco era adibita ai giochi come "l'invaso" nell'ippodromo di Costantinopoli.

Appare indubbio che il trasferimento della quadriga dell'ippodromo sia stata progettata per tempo dal doge Enrico Dandolo, resta tuttavia incerto il periodo esatto in cui avvenne per tutta una serie di evidenti motivi.

Per prima cosa l'assoluto silenzio di Niceta Choniata su questo specifico ed importante monumento ancora nel 1206, anno in cui aveva terminato il *De signis Constantinopolitanis*, potrebbe far credere che la quadriga non fosse ancora stata rimossa dalla sua originaria collocazione.

Sembra difficile se non del tutto improbabile che i Cavalli siano arrivati nel 1204 a Venezia, anno in cui le operazioni di conquista e di distribuzione delle terre impegnarono totalmente la flotta veneziana.

Tutte le forze di terra e di mare fino alla morte di Enrico Dandolo avvenuta nel giugno del 1205, furono occupate a difendere i

possessi conquistati e non vi è motivo di pensare che una delle cinquanta galere venisse usata per trasferire in patria i quattro Cavalli, dato che sappiamo che proprio uno di essi fu portato a Venezia dal sopracomito Domenico Morosini.

Le stesse fonti veneziane parlano di quattro galere inviate a Costantinopoli in rinforzo della flotta proprio nel 1205, segno evidente di uno stato di necessità che doveva assorbire nelle operazioni militari il maggior numero di navi possibili, mentre in più occasioni sottolineano che l'invio della quadriga è avvenuto sotto il primo podestà veneziano di Costantinopoli Marino Zeno, eletto nel 1205.^{129[129]}

Tutto indurrebbe a credere che i cavalli siano giunti a Venezia o sul finire del 1205, o, nella primavera del 1206 insieme ad altre navi che portarono nella città lagunare, colonne, marmi ed altre prede preziose frutto della conquista di Costantinopoli.

Contrariamente a quanto affermato dal Sanudo, i Cavalli non furono subito collocati sulla facciata della Basilica di San Marco, ma finirono all'Arsenale dove vi rimasero per ben cinquant'anni sempre con il pericolo di venire rovinati o distrutti. Solo più tardi, durante la ristrutturazione della basilica, si pensò di decorare la facciata con i cavalli.^{130[130]}

Il Galliazzo non trova credibile il fatto che i cavalli siano finiti nell'arsenale, dimenticati da tutti, “perchè il trasferimento della quadriga non è avvenuto per finalità estetiche o casualmente, ma

^{129[129]}F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima et singolare*, Venezia 1604, foglio 11 e foglio 375.

^{130[130]}G. PEROCCO, *The horses of San Marco in Venice*, Milan -London 1979, p.56.

proprio con il preciso scopo di avere a Venezia e in un luogo illustre e visibile da tutti la “bandiera” e l’insegna più importante e significativa del conquistato impero di Costantinopoli.”^{131[131]}

Durante la rimozione dei cavalli dalla torre dell’ippodromo fatta con corde o altro da mano non molto esperta, portò alla perdita o quanto meno all’incrinatura degli zoccoli o di parte delle zampe più saldamente fissate al basamento.

Sanudo racconta che uno dei cavalli ebbe uno zoccolo spezzato durante il trasporto a Venezia nella galera di Domenico Morosini (1205-1206) e che questi conservò il pezzo mentre al dogado spettò provvedere a costruirne un altro.^{132[132]}

Tuttavia Galliazzo ritiene che la perdita dello zoccolo non sia avvenuto durante il viaggio ma al momento dello stacco di questo cavallo dal suo basamento in Costantinopoli.^{133[133]}

Sottoposti ad un rapido e frettoloso restauro, smontate le teste e sostituite con dei falsi le zampe andate spezzate, i Cavalli di San Marco ebbero una dignitosa ed araldica sistemazione tra le arcate del “grande finestrone” centrale della basilica, in un punto focale in cui sembravano convergere le linee prospettiche della facciata della chiesa e quelle degli edifici che fanno da contorno all’imponente piazza sottostante.

^{131[131]} V. GALLIAZZO, *op. cit.*, pp.73-74.

^{132[132]} M. SANUDO, *La vita dei dogi di Venezia*, a cura di G. Monticolo, in R.I. S., XXII/IV / I, 1900, p.528.

^{133[133]} GALLIAZZO, *op.cit.*, p.78.

VENEZIA E IL TESORO DI SAN MARCO

Il tesoro di San Marco raccoglie gli oggetti più preziosi della basilica ed ha costituito per secoli uno dei motivi di orgoglio dell'antica repubblica di Venezia.^{134[134]}

Esso è stato conservato nell'interno della Basilica, che era anche la cappella del doge e di cui il doge era la massima autorità.

Le cure spirituali di San Marco vennero affidate al Primicerio, primo sacerdote, al quale spettava la proposta di nomina, fatta dal doge, dei canonici, dei sacrestani e dei sottosacrestani, mentre l'amministrazione della basilica era affidata dal doge ad alcuni "procuratori di San Marco."

Ai procuratori di San Marco, appartenenti alle più alte dignità dello stato, erano assegnati le cure del santuario, dove si conservavano le reliquie, e il tesoro, in due locali interni alla basilica nelle quali oggi si conservano.^{135[135]}

Le più importanti reliquie del santuario e alcune delle opere più preziose opere del tesoro provengono dal bottino di guerra della IV crociata (1204) in cui i veneziani, accanto ai crociati, in gran parte francesi e tedeschi, si disse fecero "la parte del leone" rispetto alla quota spettante "una quarta parte e mezzo" delle spoglie.

^{134[134]} G. PEROCCO, *Venezia e il Tesoro di San Marco* in *Il Tesoro di San Marco*, Milano 1986, p.3.

^{135[135]} *Ibid.*, p.73.

Alcuni oggetti furono inviati direttamente a Venezia da Enrico Dandolo, morto nel 1205 e poi sepolto a Santa Sofia di Costantinopoli in una tomba ancora oggi bene in vista nei matronei meridionali della basilica.

La colonia veneziana a Costantinopoli elesse il primo podestà, che risiedeva nel monastero del Pantakrator, uno dei più celebri della città, mentre il veneziano Tommaso Morosini fu il primo patriarca di Costantinopoli dopo la conquista della città, con sede in Santa Sofia.

Nella storia dell'arte di Venezia questo avvenimento resta il più importante per tutto il suo lungo corso.

La Serenissima fu letteralmente affascinata dalle opere d'arte che la vittoria, solo qualche anno prima impensabile, pose a sua disposizione in misura così straordinaria.

Costantinopoli, i suoi palazzi, i suoi monasteri, le sue chiese, i suoi artisti, tutte le carovane che venivano dall'Asia, le esperienze e le aperture di un mondo nuovo, furono in gran parte nelle mani dei veneziani.

“Frammento per frammento della basilica di San Marco, capitello per capitello, colonne, marmi, mosaici, pavimenti, sculture, cornici, ed opere d'arte del tesoro vanno esaminati uno per uno, alla luce di quest'evento così eccezionale e determinante per tutta la durata dell'intero secolo.”

La conquista di Costantinopoli determina un rinnovamento di tutta l'arte veneziana, pittura, scultura, architettura, arti applicate,

una forma di Rinascimento prima del Rinascimento, che continuerà anche quando l'avventura politica bizantina si concluderà nel 1261 e sul trono imperiale ritornerà la dinastia dei Paleologi negli ultimi due secoli della vita di Bisanzio.

GLI SMALTI SUPERIORI DELLA PALA D'ORO

Fanno parte di questo prezioso bottino alcuni degli smalti che adornano la pala d'oro nella basilica di San Marco.

Opera monumentale singolare perchè veramente unica nel suo complesso: “guarnita, intessuta, quasi sovraccarica di pietre preziose, di gemme, di smalti su un telaio d'oro e d'argento d'orato.^{136[136]}Essa stimola la compiacenza visiva, in quel luccichio continuamente vibrante delle pietre, nel freddo bagliore delle perle, nei vivaci contrasti dei colori preziosi degli smalti.

Lo stesso Polacco ci dice: “il fascino esercitato dalla pala d'oro di San Marco sull'osservatore nasce dalla singolarità dei suoi bagliori di luce e dei suoi effetti di colore tali da sottrarla dalla temporale dimensione terrena, per proiettarla nella sfera dell'eternità della celeste Gerusalemme.”^{137[137]}

L'idea da cui si sviluppa questo tipo di architettura, definita dal Lorenzoni “ricchezza senza limiti” è quella della luce, intesa

^{136[136]}G. LORENZONI, *La pala d'oro di San Marco*, Firenze 1965.

^{137[137]}R. POLACCO, *Considerazioni e osservazioni sulla pala d'oro di S. Marco*, in “Studi in memoria di Giuseppe Bonvini”, Ravenna 1989, vol. II, p.543.

come unico elemento in grado di dare forma al concetto del cosmo cristiano.

Già Salomone nel tempio di Gerusalemme e Giustiniano nella Meghali Ecclesia constantinopolitana avevano, con mezzi diversi, dato forma architettonica a tale ideologia, che invece per opera dell'intraprendente Sigeri viene attuata col presupposto della luce intesa come elemento anagogico, cioè di elevazione verso Dio.

“Ecco dunque le ampie vetrate policrome inserirsi nell'agile intelaiatura marmorea degli svettanti pilastri e delle ogive che definiscono questo microcosmo italiano, vero miracolo della logica aristotelico-tolmistica, perfetta immagine della Città Celeste con le mura di pietre preziose (realizzate nella cattedrale dai vetri colorati) con le porte turrette (attualmente a St. Dènis con i due torrioni di facciata e dei transetti).”^{138[138]}

La pala misura nel suo insieme, poco meno di m. 3,50 per circa m. 2,10; qui racchiusi vi sono tuttora ben ottantatre smalti grandi e numerosi medaglioni smaltati di più piccole dimensioni, in un inventario precedente al 1976, si contavano milletrecento perle, quattrocento granate, novanta ametiste, trecento zaffiri, trecento smeraldi, quindici rubini, settantacinque balasci, quattro topazi e due cammei.

Anche se molte pietre sono sparite “questa dovizia crea la fantasmagoria del colore puro, del colore atonale, nella sua

^{138[138]}R. POLACCO, *San Marco la basilica d'oro*, Milano 1991, p.154.

lucentezza più vivida, ed è questo che incanta lo spettatore anche il più smaliziato, facendo in modo quasi che non ci si accorga della scarsa omogeneità del complesso, nato dalle diverse edizioni della pala stessa.”^{139[139]}

Essa non è infatti il frutto di un lavoro omogeneo, tanto che il Bettini la definisce “un bell’esempio di incomprendimento stilistica, piuttosto brutta, ancorchè contenga smalti tra i più preziosi di tutta l’arte bizantina.”^{140[140]}

Non vi è dubbio che, all’origine, doveva essere una “fronte” d’altare, di dimensioni assai minori delle presenti. Secondo la iscrizione e la tradizione, un primo antependium d’argento fu ordinato a Costantinopoli, a proprie spese dal doge Pietro Orseolo (976-978), dalla quale proverebbero, secondo la maggior parte degli studiosi, molti piccoli smalti della pala attuale.

Una seconda pala fu commissionata dal doge Ordelafo Falier (1102-1108) ad alcuni artigiani di Costantinopoli, e venne eseguita nel 1105,^{141[141]} come si può desumere dall’iscrizione che, “correndo su due lamine d’argento dorato della parte inferiore ai lati del trittico, formato dalla Vergine orante dal doge Falier e dalla Vasilissa Irene, precisa che “nova facta fuit” sotto il ducato del Ordelafo.”^{142[142]} Poco più di un secolo dopo, precisamente nel 1209, al tempo del dogado di Pietro

^{139[139]}G. LORENZONI, *op. cit.*, p.1.

^{140[140]}S. BETTINI, *Le opere d’arte importate a Venezia, in Venezia dalla quarta crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965, p.156.

^{141[141]}SANUDO, *op. cit.*, p.168; D. M. NICOL, *op. cit.*, p.93.

^{142[142]}R. POLACCO, *op. cit.*, p.546.

Ziani(1205-1229) e del procuratore Angelo Falier la pala venne ampliata grazie a pietre preziose ed agli smalti che erano stati portati da Costantinopoli.

Infatti l'iscrizione della pala stessa ricorda che la pala *rennovata fuit* nel 1209 sotto il dogado di Pietro Ziani.^{143[143]}

Si è supposto che questi smalti provenissero dall' iconostasi della chiesa del Pantokrator di Costantinopoli perchè il patriarca di questa città durante una visita a Venezia nel 1348 riconobbe questi smalti, non provenienti da Santa Sofia come a Venezia si credeva, ma dal monastero del Pandocrator nella capitale, occupato dai veneziani nel 1204.

Così Giovanni Veludo ci descrive la visita: “dovendo l'imperatore Giovanni Paleologo recarsi al Concilio di Ferrara, approdò a Venezia nel febbraio del 1348. Lo seguivano il fratello Demetrio, despota della Morea, il greco patriarca Giuseppe e altri prelati e ragguardevoli personaggi; ed ebbero dal doge e dal senato accoglimento pubblico e solenne... Vollerò il patriarca e i suoi seguaci visitare la chiesa di San Marco, qui videro le divine immagini del cosiddetto sacro templon, lucenti del nitore dell'oro; le quali e per la copia delle preziosissime gemme e per la bellezza e la grossezza delle perle e per la varietà e la finezza dell'arte sono meraviglia agli spettatori. E queste al tempo della conquista, allorchè la città venne in potere ai latini, furono di là trasportate per legge di bottino; ridotte alla forma di grande

^{143[143]}W. F. VOLBACH, *Gli smalti della pala d'oro*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di H. R. Hanloser, Firenze 1965, p.3.

quadro, collocato sopra l'altare, che è nel santuario; ben difesa davanti e da dietro con fortissimi coprimenti, e a chiavi e suggelli custodita. E aprendosi que' coprimenti due volte l'anno, le feste di Natale e di Pasqua, è di universale ammirazione quel quadro, composto di tante parti; orgoglio e gioia de' possessori; ma cui fu tolto, e a noi la presenti, argomento di tristezza. E quantunque si dicessero che quelle immagini erano della santa Chiesa Maggiore (Haghia Sophia), nondimeno abbiamo esattamente riconosciuto e dai titoli e dalla piastre dei Commeni, che codeste appartenevano al Monasterio dell'Onnipotente (Pantokrator)... Ciò tutto avendo diligentemente osservato il patriarca, ed era seco anche il doge, ne prese assai diletto.”^{144[144]}

Polacco, avanza a differenza del Bettini, qualche riserva riguardo la possibilità che il patriarca potesse ricordare con tanta precisione la provenienza di questi smalti (che non erano poi tanto singolari a Bisanzio, ma al contrario assai diffusi nelle chiese della capitale) 234 anni dopo la loro asportazione dal luogo originario.^{145[145]}

L'unica spiegazione che lo studioso accoglie è che forse appartenevano alla chiesa del Pantokrator perchè gli smalti riproducono “uno stile aulico e commeno e la residenza del podestà della colonia veneziana si trovava accanto alla chiesa del Pantokrator.”^{146[146]},

^{144[144]}G. VELUDO, *La pala d'oro*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di A. Pasini, Venezia 1885-1886, p.152.

^{145[145]}R. POLACCO, *op. cit.*, p.154.

^{146[146]}*Ibid.*.

Negli anni 1342-45, e soprattutto dal 1343, quando fu eletto doge Andrea Dandolo, la pala fu totalmente rinnovata nella sua intelaiatura e acquistò l'aspetto attuale: "l'impresa dovette essere iniziata dal Bonesegna, che vi si firmò, e condotta innanzi dalla sua stessa, o da altra, officina veneziana di oreficeria."^{147[147]}

Tale rimase sostanzialmente la pala d'oro fino ad ora: "giacchè i successivi restauri non ne mutarono la struttura ma la ripulirono e la reintegrarono e infine fissarono stabilmente la parte superiore."^{148[148]}

Il Bettini divide la distribuzione cronologica degli smalti della pala d'oro in quattro momenti successivi: fine x (bizantini); inizio sec. XII (bizantini e veneto bizantini) ultimi decenni del sec. XII (bizantini); sec. XIV (veneziani).

Il Polacco invece ritiene tutti bizantini gli smalti tranne pochissimi (quattro) che vennero inseriti tra il 1343 e il 1345.

Certi reliquiari bizantini o icone a smalto, come quelli di Martvili in Georgia e il grande trittico di Kakhuli, ci possono dare un'idea di come poteva essere il primo frontale dell'Orseolo: "una tavola tutta cesellata e costellata di gemme, nella quale gli smalti erano incastrati, senza la guida di un equilibrio architettonico prestabilito, ma solo della ricerca di contrapposti bilanciamenti cromatici, risolti sopra un piano, dal quale esulavano suggerimenti di impalcature

^{147[147]}S. BETTINI, *op. cit.*, p.164.

^{148[148]}S. BETTINI, *op.cit.*, p.164.

Passando ad un'analisi interna della pala, dobbiamo riferirci esclusivamente alle parti figurali, cioè agli smalti, per cercare di definirne lo stile e perciò la cronologia.

La decorazione a smalto consiste nella fusione di pasta vitrea, di colori diversi, che, come sostiene Lorenzoni “appunto perchè di colori diversi, ha vari punti di fusione.”^{149[149]} Nel medioevo esistevano due procedimenti: lo “champlevè” e il “cloisonné”: per il primo si costruivano alveoli a bordi rialzati, nei quali si doveva poi mettere la pasta vitrea a fondere, per il secondo, invece, c'era una cavità unica con partizione interna tramite piccoli divisori quasi sempre d'oro. Gli smalti della Pala d'oro di Venezia sono del tipo “cloisonné,” come d'altronde tutti quelli bizantini.

Gli smalti, trasferiti sulla Pala d'oro nel 1209, potrebbero essere stati asportati dopo la presa di Costantinopoli, dalla chiesa dedicata all'arcangelo Michele, con funzione di mausoleo degli imperatori Comneni, interposta tra la chiesa del Cristo Pantokrator commissionata dall'imperatrice Irene morta nel 1124, e quella della Vergine Eleussa, fatta costruire dal marito, l'imperatore Giovanni II Comneno.

Come sottolinea il Polacco “la singolarità della forma quadrilobata e la tecnica *à fond repoussé* del grande smalto centrale raffigurante l'arcangelo, assai più raffinata e diversificata della tecnica *cloisonné* che connota le altre sei feste, ci inducono a credere che esso costituisse un'importante icona,

^{149[149]}G. LORENZONI, *op. cit.*, p.1.

forse la più prestigiosa del *templon*, perchè raffigurante il titolare di questo mausoleo dedicato appunto a S. Michele e destinato ad essere il monumento sepolcrale dei componenti della dinastia regnante a Bisanzio.”^{150[150]}

Gli smalti della Pala dunque vanno raggruppati in tre nuclei fondamentali: il primo formato dall’ipotizzata predella con smalti quadrati marciani e cristologici e dalla grande tavola con Vergine, sovrani e profeti, Cristo, evangelisti e apostoli, Etimasia cherubini angeli e arcangeli; il secondo dall’icona quadrilobata con l’arcangelo Michele al centro e dalle sei formelle centinate raffiguranti altrettante feste di un dodecaeorton bizantino; il terzo dai piccoli smalti incastonati nel fregio superiore e nelle cornici.

A riprova che il fregio superiore con il S. Michele e le sei feste liturgiche proviene dal bottino di Costantinopoli abbiamo le iscrizioni di queste formelle tutte in greco.

Le iscrizioni delle formelle ordinate da Ordelfaffo Falier a Bisanzio nel 1205 sono in latino tranne alcune scritte in greco per incompatibilità del latino con il tema monografico in esse raffigurato come il Polacco ha dimostrato.

RELIQUIE

^{150[150]}R. POLACCO, *La pala d’oro di San Marco dalla sua edizione bizantina a quella gotica*, in *Storia dell’arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, p.371.

Le reliquie più prestigiose sono quelle fatte trasferire a Venezia dal doge Enrico Dandolo.

Tutte queste furono depositate presso il tesoro di San Marco di cui periodicamente si redigevano gli inventari tuttora conservati e che si rivelano di grande utilità per un'indagine in tal senso. La reliquia più preziosa mandata a Venezia da Enrico Dandolo consiste in un pezzo di stoffa inzuppato nel sangue di Cristo crocifisso. Si tratta del sangue che Cristo perse dopo essere stato trafitto da Longino, il centurione che in questo modo voleva assicurarsi della sua morte. Presente nell'inventario di San Marco redatto nel 1325, il reliquiario fu per lungo tempo nascosto e murato finché fu trovato nel 1617.^{151[151]}

La stoffa è contenuta in un vasetto cilindrico di cristallo di rocca, chiuso sul lato superiore da “un disco di bel diaspro orientale nel centro del quale havvi un crocefisso, sormontato dal sole e dalla luna.”^{152[152]} Il reliquiario bizantino, che risale probabilmente ai sec. X-XI, fu racchiuso nel 1617 in un ostensorio “orbicolare di argento sbalzato, cesellato e dorato, con cinque Santi, su alto fusto, probabilmente opera della bottega veneziana del da Sesto, intorno al 1420.”^{153[153]}

^{151[151]}A. PASINI, *op. cit.*, p.24.

^{152[152]}G. TIEPOLO. *Trattato delle ss. reliquie di S. Marco del santuario della chiesa di S. Marco*, Milano 1617, pp.33-34.

^{153[153]}E. STAINGRABER, *Opere occidentali dei secoli XV-XVI*, in *Il Tesoro di San Marco*, Firenze 1971, p.180.

“Ma in origine questo reliquiario era racchiuso nella custodia in rame, che J. Durand aveva visto sospesa all’interno del brucia profumo a forma di edificio a cinque cupole.”^{154[154]}

Qualche goccia di questo sangue fu donata alla parrocchia di S. Maria Nova da Niccolò Contarini durante la peste del 1630, ma quando la chiesa fu chiusa al culto la reliquia venne consegnata al patriarca Monico per essere ricollocata nel Tesoro (1841).^{155[155]} Il reliquiario è più antico del precedente, risale al 1615 circa, ed è opera di un orafo veneziano, forse del Gastaldo Marc’Antonio Priuli che in quell’epoca realizzò un reliquiario ovale simile a quello del Sangue di Cristo.

Si tratta di una teca ovale di cristallo montata su un sostegno di bronzo e di rame a sbalzo. Si narra che già nel XIII secolo il doge Raniero Zeno avesse donato alla chiesa di S. Simeone grande una goccia di Cristo.

Oltre a questa reliquia arrivò a Venezia anche una parte della SS. Croce conservata in una teca in argento dorato.^{156[156]}

E’ particolare il fatto che insieme alla croce, il reliquiario contenga parte del prezioso sangue di Cristo. Pasini ritiene che responsabili della convivenza delle due reliquie siano stati i veneziani che volendo evitare che il prezioso sangue di Cristo potesse andare perso preferirono dividerlo in due reliquie.

^{154[154]} *Ibid*, pp.180-181.

^{155[155]} A. PASINI, *op. cit.*, p.27; A. PASINI, *Il Tesoro di San Marco in Venezia dal 1797al presente*, Venezia 1878, p. 33; R. POLACCO, *I reliquiari del prezioso sangue nel Tesoro di San Marco*, in *Contributi per la storia dell’oreficeria, argenteria e gioielleria*, Venezia 1997, pp.110-116, chiarisce il problema dei vari reliquiari del prezioso sangue nel tesoro marciano e nelle chiese di Venezia.

^{156[156]} M. SANUDO, *op. cit.*, p.533.

Il reliquario aiuta a conoscere a chi era appartenuta la reliquia, infatti conserva un'iscrizione che riporta il nome della proprietaria, l'imperatrice Maria.

Si è quindi potuto supporre che si trattasse della moglie di Andronico I (1183-1185), Maria Armeniaca, oppure della moglie di Niceforo Botoniate (1078-1081).

Questa reliquia era stata dimenticata in una cassa quando fu trovata il 24 agosto 1468 dai procuratori di San Marco.^{157[157]}

La croce era stata lasciata qui dentro insieme ad altri oggetti preziosi tra cui un S. chiodo della croce sempre portato da Costantinopoli. Gallo sostiene che questa reliquia era scomparsa di nuovo, senza lasciare traccia. Pasini infatti ricorda che per “quante indagini abbia io fatte, non mi fu dato mai di scoprire che addivinesse della terza, cioè del celebre reliquario (la croce dell'imperatrice Maria). E' lecito supporre che quelli i quali avevano allora cura della basilica Marciana, considerando che di reliquie della Croce ve n'era a dovizia, a testimonio di riconoscenza per la custodia diligente del Santuario, facessero dono alla teca di Costantino Almirante al buon e bravo Domenico Guizzetti: questa mia per altro è semplice supposizione.”^{158[158]}

Mentre il Gallo ritiene questa ipotesi improbabile sostenendo “E' vero che il Guizzetti si era prestato ad nascondere alcune reliquie, in momenti difficili, dopo la caduta della Repubblica; ma una

^{157[157]}R. GALLO, *op. cit.*, p.36.

^{158[158]}A. PASINI, *op. cit.*, pp.24-25.

reliquia così insigne e famosa non poteva essergli data per le sue prestazioni.”^{159[159]}

Altre fonti confermano la presenza del reliquiario sino al 1825 (l’inventario del Cicognara del 1816, e l’inventario generale del 1825) mentre risulta assente dall’inventario del 1845 e perciò “se ne deve pertanto dedurre che è venuto a mancare dal santuario negli anni tra il 1825 e il 1845.”^{160[160]}

Attualmente fa parte del tesoro, il reliquiario è a forma “di tavola di argento sbalzato e parzialmente dorato, con figure di Elena e Costantino e inserzioni greche e latine, il medaglione posto nella parte alta è d’oro.”^{161[161]}

Per quanto riguarda la facciata anteriore, la tavola presenta una croce a quattro bracci, fiancheggiata in alto da altre due piccole croci mentre ai lati, in basso sono ricavati a sbalzo una coppia di sovrani. Gli imperatori, probabilmente Costantino ed Elena, sono rappresentati mentre venerano la croce.

Sopra la stauroteca c’è un reliquiario bizantino racchiuso all’interno di un medaglione d’oro. Sul lato anteriore, il medaglione presenta il busto di Cristo che benedice con la mano destra, mentre tiene in mano il Vangelo con la sinistra.^{162[162]}

Sul lato posteriore, il reliquiario reca un’ iscrizione che è stata conservata dal Tiepolo e che il Pasini ha così tradotto in italiano “che mirabile cosa produce la fede di Costantino patricio ed

^{159[159]}R. GALLO, *op. cit.*, p.39.

^{160[160]}*Ibid.*

^{161[161]}E. STEINGRABER, *op. cit.*, p.191.

^{162[162]}E. STAINGRABER, *op.cit.*, p.192.

almirante! imperrochè mostra una gulgota d'argento dorato, ed è quel Gulgota ove ebbe stanza la croce.”^{163[163]}

Secondo il Tiepolo il reliquiario sarrebbe stato fatto eseguire dal fratello del imperatore Niceforo Foca (963-969).

Ma il Durand fa presente che il nome di Costantino era assai comune tra i dignitari del basso impero, e ritiene che potrebbe essere appartenuto a Costantino Dallsene che comandava la flotta alla fine dell' XI secolo, epoca alla quale sembrano risalire parecchi degli oggetti del Tesoro.

Steingraber crede che il reliquiario sia del XI secolo poichè il busto del Cristo sulla parte anteriore ricorda analoghe immagini su monete coniate tra il regno di Costantino VII Porfirogenito (944-959) e quello di Michele VII Parapinace (1071-1078).

La somiglianza è particolarmente marcata con l'emissione di Michele IV il Paflagonio (1034-1071).^{164[164]}

Un' altra reliquia portata dal doge consisteva in un pezzo di cranio di S. Giovanni Battista.^{165[165]}

Ma la parte del corpo del santo non è più conservata all'interno del suo primo reliquiario, una cassetta d'argento, bensì in un calice bizantino già appartenente al Tesoro.

L'ultima reliquia di Enrico Dandolo è il braccio di San Giorgio protetto da una lamina d'argento anteriore al 1204, con montatura veneziana del 1325 di argento dorato con busti e fiori

^{163[163]}R. GALLO; *op. cit.*, p.38.

^{164[164]}E. STEINGRABER, *op. cit.*, p.193.

^{165[165]}M. SANUDO, *op. cit.*, p.533.

smaltati.^{166[166]} Questa preziosa reliquia era stata presa dai crociati nella chiesa della Blacharne.

Come sottolinea Pasini la lamina d'argento dorato ricorda la forma di “un cono un poco schiacciato alto ed arrovesciato”,^{167[167]}

Al di sopra dell'orlo cesellato si può vedere la reliquia protetta da un vetro che deve aver sostituito un identico cristallo di rocca, mentre alla sommità è rappresentato S. Giorgio, “vestito di un antica armatura trecentesca, su un poderoso cavallo rinascimentale che rammenta il famoso bronzo di Leonardo, contro il drago che soffia contro.”^{168[168]}

Si tratta, quindi, di un reliquiario parlante che intende rappresentare, tramite alcune figure in movimento, il significato e l'origine della reliquia.^{169[169]}

Era utilizzata come portafortuna in battaglia poichè l'iscrizione dice: “portando la reliquia di Giorgio il guerriero, fede completamente armata sbaragliò i nemici.”^{170[170]}

S. Giorgio era considerato oltre a S. Marco e a S. Teodoro il terzo patrono della città e perciò Dandolo probabilmente scelse questa reliquia per la sua città.

Tutte queste reliquie, giunte a Venezia in una stauroteca d'oro ingemmato, erano particolarmente venerate nella città lagunare

^{166[166]} H. R. HANLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, in *il Tesoro di S. Marco*, Firenze 1971, p.162.

^{167[167]} A PASINI, *Il Tesoro di S. Marco in Venezia illustrato da Antonio Pasini, Canonico della Marciana*, Venezia 1885, p.43.

^{168[168]} H. R. HANLOSER, *op. cit.*, p.162.

^{169[169]} *Ibid.*

^{170[170]} A. PASINI, *op. cit.*, p.44.

dato che si erano salvate dal terribile incendio che distrusse parte del tesoro nel 1231.

“Nel giorno seguente all’Epifania, a circa un’ora di notte, si manifestò un pauroso incendio in un locale tutto rivestito di legname ove si custodivano, tra l’altro, la reliquia del Legno della Santa Croce, L’ampolla del vero Sangue di Cristo e la Reliquia della crepa (cranio) di San Giovanni Battista.”^{171[171]}

Nella descrizione dell’incendio non viene fatta parola della reliquia del braccio di San Giorgio, che il Dandolo comprende fra quelle avute da Costantinopoli, forse perchè essa si trovava custodita in un altro luogo.^{172[172]}

D’altra parte, H. R. Hanloser giustamente ha osservato che “è singolare la circostanza che nell’incendio sia sfuggito un tesoro incomparabile di arredi sacri bizantini, in numero maggiore di quanti non se ne trovino sparsi in tutto il mondo,”^{173[173]} sostenendo che si siano salvati, “proprio perchè in uso e perciò conservati in sacrestia”^{174[174]}

Ma la sacrestia a sinistra del presbiterio venne fatta costruire nel 1846 dal proto Giorgio Spavento.

E’ probabile invece che funzionasse da sacrestia uno dei tre locali attuali del Tesoro.

Pertusi pertanto ritiene probabile il fatto che così tanti tesori si siano salvati in quell’incendio perchè erano conservati non nelle

^{171[171]}R. GALLO, *op. cit.*, pp.13-14.

^{172[172]}R. GALLO, *op.cit.*, p.15.

^{173[173]}A. PERTUSI, *op. cit.*, p.253.

^{174[174]}*Ibid.*

prima camera ma nella “secunda camera” chiamata oggi Tesor, in cui si custodivano moltissimi oggetti preziosi (in particolare gli arredi sacri dell’altare maggiore) e che non fu fortunatamente intaccata dall’incendio.^{175[175]}

Sono presenti nel Tesoro altre reliquie provenienti dalla quarta crociata ma non portate da Enrico Dandolo.

Si ritiene comunemente, ma senza una prova certa che sia giunta a Venezia, dopo il sacco, un’altra reliquia della Vera Croce di un’imperatrice bizantina.

Come si può notare dall’iscrizione greca sulle guaine d’argento che rivestono le estremità della croce, la reliquia apparteneva ad Irene, moglie di Alessio I Commeno (1081-1118). L’oggetto sacro proveniva dal convento della Vergine piena di Grazia dove Irene si era ritirata dopo essere rimasta vedova. Il reliquiario presenta sulla faccia anteriore l’iscrizione che ha permesso di stabilire il nome della proprietaria, forse attribuibile ad un poeta di corte bizantino, Nicola Kallikles, che già altre volte aveva composto dei versi per l’imperatrice.

Il reliquiario risale quindi nel periodo compreso tra l’entrata in convento e la morte di Irene ossia tra il 1118 ed il 1133.

Questa reliquia è formata da due frammenti del legno della Vera Croce che sono contenuti in una teca in argento d’orato, a forma di croce, posata su un piedistallo. Questa croce, le cui facce

^{175[175]}A. PERTUSI, *op. cit.*, p.254..

principali sono formate da lastre di cristallo, fu fatta a Venezia, nel XVI secolo.^{176[176]}

Infine giunsero a Venezia, dopo il sacco, un chiodo della vera croce ed un frammento della colonna della flagellazione.

Il Sacro Chiodo, era stato occultato insieme alla croce dell'imperatrice Maria,^{177[177]} è conservato in un reliquiario di argento d'orato, a forma di tavoletta. Questa tavoletta era sicuramente bizantina ma venne trasformata in un altro reliquiario del XVI sec.^{178[178]}

Il frammento della colonna, una pietra granitica della grossezza di un pugno, proveniva dalla chiesa di SS. Apostoli di Costantinopoli.^{179[179]} E' conservato in un reliquiario in argento cesellato, lavorato a sbalzo ed in parte dorato su cui è stato iscritto il nome dei procuratori (Michele Morosini e Pietro Corner) che nel 1375 commissionarono la teca.

Anche questo è un reliquiario parlante rappresentante Cristo sofferente e legato alla croce, tra i due sbirri.^{180[180]}

Fa parte del tesoro anche un reliquiario in argento dorato contenente due delle spine della Santa Corona di spine data in pegno al podestà Alberto Morosini in cambio di un prestito ai baroni franchi 13.134 iperperi d'oro nel 1238.

^{176[176]}A. PASINI, *op. cit.*, p.28.

^{177[177]}R. GALLO, *op. cit.*, pp.36-37.

^{178[178]}A. PASINI, *op. cit.*, p.33; H. R. HANLOSER, *op. cit.*, p.144.

^{179[179]}D. M. NICOL, *op. cit.*, p.242.

^{180[180]}H. R. HANLOSER, *op. cit.*, pp.166-167.

A causa del mancato pagamento del debito, il mercante veneziano Nicolò Querini si sostituì e fece in modo che la corona fosse dapprima conservata presso il monastero del Pantokrator. Il contratto prevedeva che, se alla scadenza prevista per il mese d'ottobre il prestito non fosse stato riscattato. Querini sarebbe divenuto proprietario della corona e l'avrebbe portata a Venezia dove, entro quattro mesi, l'imperatore Baldovino avrebbe potuto riscattarla.

Luigi XI , sollecitato da Baldovino, intervenne estinguendo il debito con il versamento di 10.000 iperperi d'oro e portando la corona a Parigi dove, in onore della reliquia, fu costruita la Sainte Chapelle.

Il mancato pagamento dell'intera cifra (3.134 iperperi d'oro provocò il trattenimento di una spina , a cui molto tempo dopo se ne aggiunse una seconda.^{181[181]} La spina è conservata in un calice d'argento dorato che precedentemente era utilizzato come ostensorio (XIII sec).^{182[182]}

Ad eccezione delle reliquie inviate da Enrico Dandolo e delle spine della S. Corona, non è rimasto il ricordo di chi le fece arrivare a Venezia.

TABELLA DELLE RELIQUIE BIZANTINE DEL TESORO.

E' lecito chiedersi se le reliquie delle quali non si conosce il trasportatore furono conservate nel Tesoro perchè di grande valore o perchè donate allo stato da importanti personaggi.

^{181[181]}R. GALLO, *op. cit.*, pp.15-16; D. M. NICOL, *op. cit.*, pp.222-224.

^{182[182]}H. R.HANLOSER, *op. cit.*, p148.

Se come indizio consideriamo quelle il cui donatore è noto, è più probabile la prima ipotesi.

Infatti i doni che il doge riceveva grazie al suo incarico non potevano essere considerati doni personali ma allo Stato e pertanto questi oggetti venivano conservati nel Tesoro. La maggior parte dei doni del Santuario ha tale provenienza.

Per quanto riguarda la S. corona di Spine anch'essa è un dono allo Stato visto che il mercante che paga il debito dei baroni franchi ordina che tale reliquia sia conservata a Venezia, presso il dogado, ed il debito contratto viene sciolto dallo Stato francese, tramite il sovrano Luigi IX.

Le reliquie non subirono spostamenti rilevanti in quanto doni pubblici. L'unica eccezione è costituita dalla Corona di Spine che però fu data solo in pegno a Venezia.

Al contrario si ebbero delle donazioni ad altre chiese veneziane di gocce del prezioso sangue di Cristo (ad esempio durante la pestilenza del 1630 alla chiesa di S. Maria Nova) che talvolta tornarono al santuario.

Il compito di soprintendere alla fabbrica della chiesa, e quindi anche al tesoro, fu inizialmente affidato al procuratore di S. Marco. In seguito responsabili del Tesoro divennero i Procuratori di Supra.^{183[183]}

Dopo la caduta della Repubblica, la Municipalità provvisoria decise di farsi rilasciare gli argenti dalle chiese che “non

^{183[183]}R. GALLO, *op. cit.*, pp.7-9.

risultassero strettamente indispensabili per i bisogni del culto, impegnandosi di rifonderne il valore.”¹⁸⁴[184]

Questi aiuti dovevano contribuire ad affrontare una situazione economica particolarmente grave.

Fortunatamente le reliquie non vennero “prese” perchè le teche vennero giudicate di scarso valore.

Tuttavia per non esporle ad nuovi eventuali pericoli, vennero consegnate a Domenico Guizzetti, membro del Comitato del Pubblico Soccorso, che le restituì al Tesoro non appena gli austriaci occuparono Venezia (1798).

Attualmente il Tesoro ne conta otto.

TABELLA DELLE RELIQUIE BIZANTINE CHE FANNO PARTE ATTUALMENTE DEL TESORO.

I TESORI DELLE CHIESE VENEZIANE

Buona parte delle reliquie portate nelle singole chiese fu trasportata da fedeli veneziani (mercanti o preti)desiderosi di arricchire la propria chiesa con i resti dei Santi. Vennero trasferite a Venezia durante tutto il corso della dominazione latina a

¹⁸⁴[184] *Ibid.*

Costantinopoli con un flusso abbastanza costante. In totale abbiamo notizia di 15 reliquie trasferite a Venezia.

S. ATANASIO

Uno dei primi corpi giunti a Venezia fu quello di S. Atanasio, patrono dei filatori. Questa reliquia era stata portata dall'imperatore Eraclio dalla Persia a Costantinopoli, dove rimase fino al 1204 quando fu presa da Valaresso, della famiglia dei nobili Valaressi, che la trasportò a Venezia.

Qui il Santo venne deposto presso la cappella della chiesa di SS. Trinità^{185[185]} ma, dopo la demolizione dell'edificio nel 1832,^{186[186]} la salma venne trasferita presso la chiesa di S. Francesco della Vigna dove tuttora riposa.^{187[187]}

S. LUCIA

Le reliquie di Santa Lucia giunsero a Venezia tra il 1204 ed il 1206^{188[188]} insieme a quelle di sant'Agata che però non venne usata per arricchire le chiese della città lagunare ma venne donata ad alcuni pellegrini siciliani probabilmente perché la santa era originaria di questa terra.

Nella città orientale la santa si trovava presso la chiesa di Blacherne dove venne trovata dai crociati.^{189[189]}

^{185[185]} D. M. NICOL, *op. cit.*, p.242.

^{186[186]} G. LORENZETTI, *op. cit.*, p.370.

^{187[187]} R. GALLO, *Reliquie e reliquiari veneziani*, in "Rivista di Venezia", XII, Venezia 1934, p.9.

^{188[188]} A. NIERO, *S. Lucia vergine e martire*, Venezia 1926, p.32.

^{189[189]} R. JANIN, *Le géographie ecclesiastique de l'empire byzantin*, Paris 1953, p.177.

A Venezia il corpo venne depositato nel monastero di San Giorgio ma nel 1280 fu trasferita, con decreto del Senato,^{190[190]} presso la chiesa di Sant'Annunziata.

La decisione venne presa in seguito ad un incidente, alcune barche cariche di pellegrini si capovolsero in laguna a causa del maltempo mentre cercavano di raggiungere il monastero di San Giorgio.^{191[191]}

Per evitare “altri pellegrinaggi pericolosi” S. Lucia venne depositata il 18 gennaio 1280 presso la chiesa di Sant'Annunziata che nel 1343 venne a lei consacrata.

S. SIMEONE.

Il corpo di S. Simeone venne portato a Venezia nel 1204 da due crociati veneziani, Andrea Baldovino e Angelo Drusiaco,

Il santo era sepolto nell'oratorio di S. Maria, presso la chiesa di S. Sofia a Costantinopoli, quando venne preso e portato a Venezia nella chiesa di S. Simeone.^{192[192]}

Nel 1317 fu trasferito sull'altare maggiore della chiesa e nel 1733, mentre si stavano rinnovando i pavimenti, si ritrovò l'arca in cui il profeta aveva riposato per i primi 114 anni.

Era facilmente riconoscibile dalla scrittura onciale utilizzata per l'incisione che diceva “istud est corpus Symeonis prophete portatus de Costantinopolin ad hunc locum, MCCIII.”^{193[193]}

^{190[190]} A. NIERO, *op. cit.*, p.199.

^{191[191]} *Ibid.*, p.198.

^{192[192]} ANDREA DANDOLO, *Chronica per extensum descripta*, a cura di E. Pastorello, in *Rerum italicarum Italicarum Scriptores*, n. ed., XII, 1, Bologna 1938.

^{193[193]} G. BONI, *Il sepolcro del beato Simeone profeta*, Venezia 1888, pp.100-102.

La data non è esatta visto che la maggior parte delle fonti riferiscono che l'episodio avvenne nel 1204, inoltre è più facile che i due veneziani abbiano potuto compiere questo furto molto più facilmente dopo la seconda presa della città piuttosto che nel 1203.

Attualmente il corpo del Santo è conservato nel sarcofago costruito nel 1317.

I CALICI BIZANTINI DI SAN MARCO

I calici di San Marco di provenienza costantinopolitana vennero prodotti durante il cosiddetto Rinascimento macedone, un fenomeno culturale che sullo scorcio del IX secolo ebbe vita per opera di una dinastia particolarmente aperta a una sorta di mecenatismo imperiale dedito soprattutto alle arti figurative, attivo fino al XII secolo.^{194[194]}

Questi oggetti che costituiscono la parte più cospicua del nucleo del oreficeria bizantina giunta a Venezia dopo il Sacco di Costantinopoli del 1204 e l'insediamento dell'impero Latino, "rappresentano il più vasto repertorio di calici bizantini esistente al mondo, la cui eccezionalità è sottolineata dalla presenza di ben venticinque esemplari in pietra dura su un numero complessivo di trentadue."^{195[195]}

^{194[194]} M. GALUPPO, *Ipotesi sui calici bizantini di San Marco*, in "Atti dell' Istituto veneto di scienze lettere ed arti", Tomo CLI, 1992-93, p.888.

^{195[195]} *Ibid.*

L'impiego così consistente delle pietre dure può essere giustificato dalla loro preziosità: il loro valore equivaleva a quei tempi quanto meno a quello dell'argento.

“Una testimonianza del costume diffuso in area bizantina dell'impiego di pietre dure per i calici è fornita dal *Calice in agata di Sanpietroburgo* (X o XI sec.) la cui coppa presenta delle affinità con alcuni dei calici marciiani.”

I calici a Costantinopoli non vennero usati dalla Chiesa esclusivamente per la celebrazione il mistero dell'Eucaristia, ma talvolta vennero offerti in dono alle chiese più prestigiose e spesso venivano predisposti per essere sospesi sul ciborio insieme alle corone votive.

“Nel contesto del cerimoniale ecclesiastico, dunque, esistono più tipi di calici liturgici, destinati ad usi diversi.”

I calici propriamente eucaristici prevedevano nel loro impiego nel rito greco ortodosso il supporto di una patena, per lo meno nella prima fase della cerimonia di consacrazione.

Per quanto concerne i vasi usati dalla Chiesa si sa che ne esistevano di diversi tipi a seconda dell'impiego, c'era il calice per le grandi cerimonie, quello per la Comunione dei neobattezzati, il calice d'uso quotidiano e appunto *l'appensorius*.

Dai tempi di Costantino il Grande si distinsero a Bisanzio in particolare due generi di calici ritenuti più adatti all'Eucaristia per le loro caratteristiche funzionali: quello con stelo e privo di manici, e quello più basso con due anse.

Dopo una graduale selezione di forme, i calici bizantini mantennero durante il Medioevo due tipologie legate ai recipienti antichi, rielaborate con nuovi temi iconografici e decorativi.

A San Marco si riscontra che ben diciotto elementi della collezione appartengono al tipo con alto stelo e senza anse, soltanto due al gruppo a stelo con due anse; undici presentano uno zoccolo inferiore a dei manici, mentre solo uno appartiene all'ultima categoria, contraddistinta da zoccolo inferiore ma priva di manici.

Le venticinque coppe bizantine della raccolta marciana realizzate in pietre dure sono agate, sardoniche, albastri, blocchi di cristallo di rocca, porfido, diaspro e serpentino.

Niceta Choniata ricorda nel *De Signis* che le pietre dure ornavano i più bei palazzi di Costantinopoli fino ai tempi della IV crociata.

I colori impiegati per gli smalti variano nel corso dei secoli, nel X secolo mostrano la predilezione per colori spesso chiari e brillanti, come il turchese ed il blue cielo, usati ampiamente per i personaggi ritratti nel *Calice a sonde* detto “*dell'imperatore Romano,*” mentre nell' XI secolo ritroviamo smalti opachi.

La diversità del repertorio iconografico rispetto ai calici usati dalla chiesa romana occidentale vanno ricercate nel modo diverso di porsi di fronte al mistero eucaristico, riscontrabile nella differenza degli stessi momenti liturgici: “nell' Eucaristia celebrata secondo il cerimoniale ortodosso gli elementi del pane e del vino restano velati salvo che durante la consacrazione e la

comunione, le formule di consacrazione vengono pronunciate dal celebrante dietro l'iconostasi e in questo momento i fedeli pregano assiduamente i personaggi che vi sono rappresentati: il Cristo, la Vergine, gli Arcangeli e i Santi,"comparendo questi ultimi in molti calici marciari.

La chiesa ortodossa, contrariamente a quella romana, non pose mai delle limitazioni nell'uso dei materiali da impiegare per la realizzazione delle coppe eucaristiche.

Nonostante ciò è probabile che la maggior parte dei calici prodotti a Bisanzio non fossero in pietra dura, ma d'oro e d'argento, data la maggior reperibilità e la facilità di lavorazione di questi metalli nobili, deducendone che andarono inesorabilmente dispersi dopo l'arrivo dei crociati a Bisanzio nel 1204, quando vennero anche fuse moltissime opere d'oreficeria per coniare monete.

Nel tesoro di San Marco i calici che alludono in modo esplicito all'Eucaristia sono quattordici, mentre altri cinque pur non presentando tali caratteristiche potrebbero aggiungersi al gruppo di quelli destinati al culto.

Alcuni calici eucaristici presentano degli orli superiori spessi e molto articolati, dato che nel rito ortodosso l'Eucaristia veniva impartita con l'ausilio di un cucchiaio, "strumento che esclude la necessità di un bordo superiore della coppa sottile e adatto all'assunzione del liquido."

Quindi le possibili coppe usate nelle mense bizantine andrebbero ricercate tra quei calici che presentano orli superiori sottili, come il *Calice di diaspro verde* ed il *Calice anepigrafo*.

ICONA DELL'ARCANGELO MICHELE STANTE

“Icona d’argento dorato su legno con figura dell’Arcangelo ritta in rilievo, al centro in un giardino del Paradiso. Decorazione di smalti, pietre moderne e filigrana. Cornice con tre medaglioni di Cristo, S. Pietro, S. Menna e quattro coppie di Santi guerrieri smaltati. Mancano tre medaglioni.”

Arte costantinopolitana probabilmente prima metà sec. XI.”^{196[196]}

Altezza cm 46, larghezza cm 35; spessore cm 2.7.

Il complesso è conservato nel suo stato originario.

Molto probabilmente questa icona, giunse a Venezia con il bottino del sacco di Costantinopoli, dopo la quarta Crociata.^{197[197]}

“Nessun’altra opera pervenutaci può forse evocare l’abbagliato stupore dei viaggiatori medioevali alla vista delle ricchezze di Costantinopoli quanto le immagini di San Michele in argento dorato e smalto conservate nel Tesoro di San Marco.”^{198[198]}

Non identificabile nell’inventario alquanto approssimativo del 1283, la troviamo in quello del 1325 alla voce “*Iconam cum Angelo, ad Smaltum, ornatam aur*”^{199[199]}, poiché sembra far

^{196[196]} H.R. HAHNLOSER, *op. cit.*, p.23.

^{197[197]} M. E. FREZER, *Smalti e oreficeria bizantini*, in *Il Tesoro di San Marco*, Milano 1986, p.179.

^{198[198]} *Ibid.*, p.179.

^{199[199]} R. GALLO, *op. cit.*, p.279, n. 7.

riferimento al rilievo molto pronunciato che caratterizza quest'opera.

ICONA CON IL BUSTO DELL'ARCANGELO MICHELE

“Tavola d'argento dorato su legno. Nel busto pietre preziose, perle (in parti mancanti) e cabochons di vetro moderni, su fondi di filigrana. L'icona al centro, compresi i due regoli orizzontali, che la delimitano e i 24 medaglioni di smalto, più la decorazione del tergo, vengono da Costantinopoli e risalgono alla prima metà del XI secolo. La cornice moderna, riutilizza filigrana veneziana del XIII secolo con le listelle di smalto del 1345 circa e vetri moderni incastonati.”^{200[200]}

Altezza cm 44; larghezza cm 36; spessore cm 2 (con la cornice); altezza cm 33; larghezza cm 22 (senza cornice).

Costantinopoli, fine del X- prima metà dell' XI secolo.

Anche questa icona, giunse a Venezia con il bottino del sacco di Costantinopoli.

“Questo splendido busto dell'arcangelo Michele in smalto e argento lavorato a sbalzo costituisce uno dei pezzi più enigmatici del Tesoro di San Marco.”^{201[201]}

^{200[200]} A. GRABAR, *L'Oreficeria e le altre arti suntuarie bizantine in Il Tesoro di San Marco*, a cura di H. R. Hanloser, Firenze 1971, p. 25.

^{201[201]} M. E. FRAZER, *op. cit.*, p. 149.

L'arcangelo Michele è presentato a mezzo busto, frontalmente, nel gesto di alzare davanti al petto la mano destra mentre nella sinistra porta un *labarum*. Egli indossa la dalmatica e il *loros*.

Una notevole varietà di tecniche si assommano nella realizzazione di questa immagine, capolavoro unico di questo genere di opere 'sinfoniche,' uscite dalle botteghe degli orafi costantinopolitani.

Questa icona si trova menzionata nell'inventario del 1325 e va probabilmente identificata con *l'iconam cum angelo argenti laboratoram ad opus levandum*,^{202[202]} mentre nell'inventario del 1816-20 Cicognara segnala che all'epoca la cornice esterna recava "sedici medaglioni in mosaico e smalto che compongono un primo giro alternato con mandrini diversi smaltati e niellati."^{203[203]},

Come risulta dal Pasini venne restaurata nell'ottocento.

Il retro della tavola ha subito una modificazione: "dal raffronto fra lo stato attuale e il disegno conservato negli Archivi di Venezia emerge che negli spazi, ora vuoti, fra i bracci della croce esistevano quattro medaglioni," ma la cornice esterna recava anche allora diciotto medaglioni.

E' evidente che, come spesso accaduto per gli oggetti del Tesoro, la composizione originale ha subito a Venezia profonde modificazioni, ma se pure le gemme di vetro del *loros* fossero

^{202[202]} R.GALLO, *op. cit.*, p.279, n.7.

^{203[203]} *Ibid.*, p.379, n.13.

moderne, come ipotizzato dal Grabar, certo è che si armonizzano perfettamente con lo schema originale bizantino.

La maggior parte dei medaglioni di smalto inseriti nella cornice veneziana sembrano appartenere al programma iconografico originale bizantino e sono semplicemente montati in modo disordinato, forse in occasione dei restauri della metà dell'ottocento, come suggerito dal Pasini.

La datazione del San Michele è stata generalmente fissata alla seconda metà del X o alla prima metà dell'XI secolo, sulla base del raffronto con altre opere attribuite dagli studiosi contemporanei all'XI secolo.

“E' probabile che il busto di Michele provenga da uno dei numerosi santuari dedicati all'arcangelo, forse proprio da uno dei due eretti all'interno della cinta del palazzo imperiale di Costantinopoli,”^{204[204]} ma è difficile stabilire se originariamente fosse un'icona, come suggerisce l'inventario del 1325, o non piuttosto una legatura.

Se fosse un'icona, costituirebbe un esempio unico, fra le opere pervenuteci dell'XI secolo, per l'elaborata decorazione del retro, che reca non soltanto una croce ma anche numerosi medaglioni: si pensa infatti che le icone a due facce usate nelle processioni o poste fra i pilastri di un'iconostasi non siano anteriori al XII o XIII secolo.

^{204[204]} M. E. FRAZER, *op. cit.*, p.155.

La combinazione, in questo pezzo, di una facciata anteriore elaborata e di un retro corrispondente, ma meno fragile, richiama i due piatti delle legature, funzione che Dalton gli ha attribuito nel 1911.

Il Muraro e il Grabar rifiutano tale ipotesi, sostenuta invece dal Gallo che ne parla come di una legatura.

Considerando valida l'ipotesi della legatura, il San Michele avrebbe contenuto un manoscritto di dimensioni eccezionali, come il l'evangelario del monastero di Iviron sul monte Athos, del XI secolo, che misurava cm 40 x 27 rispetto ai 46 x 35 del San Michele.

Le dimensioni ridotte dei medaglioni, che si possono decifrare soltanto da vicino, potrebbero far pensare anche ad un'icona per uso privato, forse della persona per cui intercede la Vergine.

L'imperatrice Zoe (1028-50) possedeva un'icona per la devozione privata con l'immagine di Cristo: "ornata con un materiale insolitamente lucente" in grado di predire il futuro. Il Weitzmann nel 1978 sostenne che "lo splendore dell'oro e lo smalto scintillante del San Michele sono stati volutamente scelti per esprimere le caratteristiche celesti di un angelo.

ARTOPHORION O LAMPADA O BRUCIA PROFUMO A
FORMA DI EDIFICIO A CUPOLE.

Argento, in parte dorato. Altezza massima cm 36; larghezza massima cm 30 (esclusa l'abside cm 23); peso Kg. 4 circa.

Secolo XII.

Oggetto estremamente complesso ed elaborato sia nella struttura che nella decorazione e nell'iconografia, il tempietto è una delle opere più interessanti ed enigmatiche del Tesoro di San Marco.^{205[205]}

^{205[205]} A. AUGUSTI, *Artophorion a forma di tempietto*, in *i Tesori della Fede*, a cura di R. Polacco, S. Mason, Venezia 2000, p.151, n.1.

“Questo reliquiario d’argento dorato del Tesoro Marciano si erge su una pianta quadrata (cm 23X23) con quattro esedre emergenti dai suoi lati, su una delle quali si apre una porticina a due battenti centinati. La larghezza tra i vertici degli emicicli absidali è di 30 cm. Cinque cupolette disposte a croce greca coprono il piccolo edificio, mentre sovrastano gli spigoli, interposti tra le quattro esedre, a mo’ di torretta angolare, quattro coperture piramidali a base quadrata dalla sezione verticale lievemente arcuata; quattro croci a estremità espanse sono state aggiunte sui loro vertici. L’altezza dalla base alla sommità della lanterna centrale è di 36 centimetri. Il vano interno, formato da base e pareti articolate dalle quattro absidiole, è isolato dalle quattro cupolette periferiche e dalle quattro volte a vela angolari tramite una lamina metallica inserita dopo l’arrivo a Venezia dell’oggetto, mentre comunica con la sola cupoletta centrale, resa estraibile, tramite un foro circolare del medesimo diametro di quest’ultima, praticato sulla lamina stessa. Tale diaframma metallico, lungo il suo perimetro, all’esterno, e quindi sulla sommità delle pareti perimetrali, al livello d’imposta di volte e cupole, è recinto da una merlatura a coda di rondine (anch’essa aggiunta come emerge da diversità materiche e tecniche.) Una lanterna con cupola a spicchi, impostata su arcatelle, si erge sulla sola cupola centrale,

cinque piccole pigne a sei spicchi con microsfera sui vertici, tranne la maggiore, decorano la sommità di tutte e cinque le cupole.”^{206[206]}

Il Pasini ci dice che “estratta la cupoletta al centro, “pel vano calasi giusto la teca di vetro e d’oro,”^{207[207]} dunque questo curioso cofanetto custodiva la più importante reliquia del Tesoro, il Preziosissimo Sangue.^{208[208]}

Dagli inventari di San Marco, nel corso dei secoli fecero parte del Tesoro molti reliquiari del Preziosissimo Sangue, ma l’inventario del 1283 ne cita uno solo, la stessa teca citata dal Pasini “Ampolla una de cristallo in qua est sanguis Salvatoris nostri Jesu Christi, ornata auro et una perla desuper et est in quadam ecclesia argenti.”^{209[209]}

Questa ampolla con il Preziosissimo Sangue, menzionata alla fine del XIII secolo, “non può che essere quella scampata miracolosamente all’incendio del santuario del 1231 e inviata a Venezia da Costantinopoli, con altre reliquie, dal doge Enrico Dandolo nel 1204.”^{210[210]}

Lo stesso Pasini ci dice “il reliquiario proviene da Costantinopoli e conterebbe del sangue che nel 320 sarebbe colato da un

^{206[206]} R. POLACCO, *Il Tempietto d’argento dorato del Tesoro di San Marco a Venezia (sec XII)* in “Arte Documento”, n.13, p.129.

^{207[207]} A. PASINI, *op. cit.*, p.25, n. 27.

^{208[208]} D. GABIROT CHOPIN, *La filigrana veneziana* in *Il Tesoro di San Marco*, Milano 1986, p.245.

^{209[209]} R. GALLO, *op. cit.*, p.273, n.1.

^{210[210]} D. GABORIT CHOPIN, *op. cit.*, p.245.

crocefisso che gli ebrei avrebbero schernito e traforato con coltelli; in seguito questi si sarebbero convertiti, mentre il vescovo avrebbe raccolto il sangue in bottigliette e spedito ai principi di tutto il mondo.”^{211[211]}

Della stessa opinione è Polacco che afferma “Trattasi senz’altro della boccetta cilindrica in cristallo di epoca fatimida che, secondo la tradizione, conteneva il sangue sgorgato da un crocefisso colpito da un infedele nel 320 d.c. a Beirut.”^{212[212]}

Hanloser ci descrive il reliquiario come una boccetta di cristallo di rocca con iscrizione cufica e arabeschi. Probabilmente intagliata in Egitto attorno al 1000. Montatura di oro. Arte veneziana verso la metà del secolo XIII . Il tutto perfettamente conservato, ad eccezione della perla che costituiva il coronamento, sostituita da una fiamma.^{213[213]} Il venerdì santo l’arcidiacono di San Marco benediceva la folla con questo reliquiario, fissandolo al collo con una catena lunga cm 325.^{214[214]}

Dopo l’incendio del 1231 la reliquia venne racchiusa nel tempietto d’argento.

^{211[211]} A. PASINI, *op. cit.*, p.25.

^{212[212]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.129.

^{213[213]} H. R. HANLOSER, *op. cit.*, p.116- 117, n. 128.

^{214[214]} *Ibid.*

Il Grabar dopo aver indicato la funzione originaria in bruciaprofumi del tempietto d'orato, esclude l'esecuzione in Costantinopoli del prezioso manufatto per la forma delle cupole presenti solo a San Giovanni degli Eremiti o San cataldo di Palermo, presumendo l'Italia meridionale o Venezia come luogo d'origine, collocandolo alla fine del XII secolo.^{215[215]}

Niero ritiene il prezioso argento una lampada processionale, per Kalavrezou si tratta di un incensiere, mentre la Grassi lo ritiene un cofanetto nuziale.^{216[216]}

Contraddicendo quanto affermato dal Grabar, Polacco fa notare che la pianta quadrata a quattro esedre non è inconsueta nel mondo cristiano e bizantino, ed inoltre che le cupole ritenute simili a quelle di San Cataldo o di San Giovanni degli Eremiti di Palermo ricordate dallo stesso Grabar, non sono bombate ma emisferiche e che “quindi nulla hanno a che fare con il ‘bruciaprofumi’ marciano.”^{217[217]}

Inoltre ricorda sempre il Polacco “la merlatura che recinge la sommità delle pareti del Tempietto marciano non ha nulla a che vedere con l'oggetto essendo stata aggiunta in un secondo

^{215[215]} G. GRASSI, *L'ecclesiola del Tesoro di San Marco* in *La Basilica di San Marco arte e simbologia*, a cura di B. Bertoli, Venezia 1993, p.236.

^{216[216]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.129.

^{217[217]} *Ibid.*

momento, in occasione della sua trasformazione in portareliquiario.”^{218[218]}

In tale occasione la cupola centrale venne staccata e resa estraibile, con un conseguente rinforzo della sua base.

Su quest’ultima e sulla base del Tempietto compaiono “due monogrammi incisi, la cui esistenza è inspiegabilmente passata finora sotto silenzio.”^{219[219]}

Si tratta di una M e una V che non appartengono al manufatto originario, in quanto incisi sulle parti aggiunte; “la conferma ci viene dal fatto che trattasi di lettere latine, soprattutto la V, assente dall’alfabeto greco, in contrasto con le iscrizioni greche delle porticine profondamente incise.”^{220[220]}

Le due lettere sono appena graffiate e potrebbero riferirsi, o al nome dell’artefice che a Venezia operò l’adattamento del prezioso o essere lette come *Votum Marco* cioè riferirsi alla Basilica di San Marco.

Ma di sicuro come ci riferisce Polacco non corrisponderebbero al monogramma degli ipotetici sposi destinatari del prezioso oggetto come la Grassi ipotizza, in quanto in questo caso le lettere non sarebbero state graffiate ma incise con precisione.

^{218[218]} *Ibid.*

^{219[219]} G. GRASSI, *op. cit.*, p.242.

^{220[220]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.131.

Polacco sostiene che il tempietto “non ha né le dimensioni, né il peso, né la struttura degli incensieri processionali e neppure di una lampada dai cui fori a stento si potrebbe vedere la luce proveniente dall’interno,”^{221[221]} sostenendo che l’oggetto avrebbe potuto avere la funzione *di artoforion* (per la conservazione del pane eucaristico,) dove i fori avrebbero evitato favorendo il passaggio dell’aria l’insorgere di muffe sul pane consacrato.^{222[222]}

Distaccandosi dal pensiero comune lo studioso seguito da Salvatori e Perocco e dalla Augusti, considera il tempietto di fattura bizantina facente parte del bottino del 1204.

“L’iconografia con cui è effigiata la ò sulla porta del tempietto ci conduce ai laboratori imperiali di Bisanzio, e soprattutto la pianta quadrata a quattro esedre non è inconsueta nel mondo cristiano e bizantino.”^{223[223]}

In conclusione Il Tempietto atto ad accogliere il pane, corpo di Cristo una volta giunto a Venezia da Costantinopoli, e dopo essere stato modificato, divenne idoneo a contenere il reliquiario del prezioso Sangue di Beirut.

^{221[221]} *Ibid.*p.133.

^{222[222]} R.POLACCO, *op. cit.*, p.133.

^{223[223]} *Ibid.*

ICONA DELLA VERGINE NICOPEIA.

DIMENSIONI: Senza montatura, l'icona misura:

Altezza: cm 48.

Larghezza: cm 36.

Con la doppia cornice l'icona misura:

Altezza: cm 58.

Larghezza: cm 55.

PROVENIENZA: Costantinopoli.

DATAZIONE: Prima metà del XII secolo (periodo Commeno.)

DESCRIZIONE: Parte Pittorica.

Su una tavola di legno è dipinta l'immagine della Vergine con il Figlio; dei due personaggi oggi si può ammirare distintamente la sagoma intera del mezzo busto della Vergine che sostiene delicatamente il Bambino, dipinto in posizione assiale sul petto.

Si deve tenere presente che prima del restauro del 1969 l'immagine della Vergine appariva estremamente affusolata, e le pieghe del *maphorion* e le sue mani si scorgevano appena, vista la presenza di una lamina liscia d'argento dorato, che ricopriva gran parte della superficie pittorica, lasciando scorgere solo il volto della Vergine e la figura del figlio occultando completamente oltre che il fondo oro dell'icona, o almeno ciò che rimaneva, anche le pieghe del manto, che si presentano oggi molto più visibili e ricche nella loro articolazione.

La parte visibile dei due corpi prima del restauro era altresì celata dalla cascata di collane di perle, manini ed altri preziosi pendenti donati alla Vergine dai fedeli nel corso dei secoli e che nel momento in cui la studiò Andrèe Grabar, conservava ancora gli elementi di un'antica decorazione sontuosa, che sempre secondo

lo studioso, doveva essere ancora più estesa; in ogni caso al momento la suddetta decorazione si limitava ai nimbi di Cristo e della Vergine e ai due medaglioni che contenevano il monogramma delle parole METHER THEOU, ossia madre di Dio, ed erano applicati sulla superficie liscia del fondo aureo. Il nimbo di Maria era diviso in nove parti, di cui cinque decorate a pietre *cabochon*, quattro da placchette smaltate nella tecnica *champlevé*.

COLLOCAZIONE:

La *Nicopeia*, detta Madonna Marciana, si trova tuttora, custodita sull'altare di San Giovanni Evangelista, dal XVII secolo.

L'icona si mostra montata come una tavola d'altare mobile, infatti la superficie pittorica appare racchiusa in una doppia cornice, quella interna del XVII secolo ornata con sedici placchette bizantine di smalto, con figure di Santi e Profeti e pietre, o meglio paste vitree colorate; quella esterna sempre del XVII secolo, d'argento dorato decorata con rilievi ed altre pietre.

E' opinione diffusa che la Madonna della chiesa di San Marco, venerata con l'attributo di *Nicopeia*, provenga da Costantinopoli. Ma quando e come l'avrebbe avuta Venezia?^{224[224]}

^{224[224]} R. GALLO, *op. cit.*, p.133.

La *Nicopeia* rappresenta nella storia di Venezia un simbolo indiscusso di protezione; è la ‘Madonna *de Gratia*’ per eccellenza all’interno della Basilica il suo altare è tuttora meta di fedeli fiduciosi nel suo aiuto, ma il culto attuale non è paragonabile a quello che le si dedicava in passato.

Il culto dell’icona della *Nicopeia* si sviluppò con grande intensità verso la metà del XVI secolo e, crescendo poco a poco con il tempo, riuscì a guadagnarsi la partecipazione collettiva di tutta la città.

“E’ comunque un fatto sicuro che nel XVI secolo si viene sempre più sviluppando il culto per l’icona marciana”^{225[225]}

Ma sarà il secolo successivo, il Seicento, a consacrare il vero e proprio culto di questa icona, detta nei documenti “Nostra Dona fata de man de San Lucha” o “Sacra immagine di Maria Vergine, dipinta dallo evangelista Luca” e da quanto risulta in nessun testo o documento fino al 1645 venne chiamata *Nicopeia*; in quell’anno infatti, l’abate Carlo Querini nella sua relazione la definì ‘Nicopeia’: che come uscita del penello di S. Luca, fu con istraordinario culto riverita è stata chiamata Imagine della Gloriosissima Vergine Nicopeia, cioè a dire di Vittorie riportatrice, nome ottenuto per molte vittorie acquistate da gl’imperatori col suo pietoso favore.”^{226[226]}

^{225[225]} A. RIZZI, *La Madonna Nicopeia*, in “Quaderni della Soprintendenza ai Beni storici e Artistici di Venezia”, 8, 1979b, p.12.

^{226[226]} C. QUERINI, *Relatione dell’immagine Nicopeia che si trova in Venezia nella Ducale di San Marco*, Venetia 1645. Anche il Querini come il Tiepolo narra che due sarebbero state le icone della Vergine maggiormente venerate nella capitale levantina: l’*Odigitria* e la *Nicopeia*.

La tradizione si divide tra chi sostiene che l'icona sia giunta in città dopo la conquista di Costantinopoli, avvenuta nel 1204, probabilmente tra le reliquie e oggetti sacri che il Dandolo inviò a Venezia, e chi vuole sia giunta nel periodo di dominazione latino-veneziana che durò fino al 1261.

Giovan Battista Ramusio fa nel 1559 la prima esplicita menzione di questo dipinto “il quale usavano continuamente gl'imperatori Greci portare seco nelle loro imprese, avendo in quello riposta ogni lor speranza della conservazione dell'Imperio.”^{227[227]}

L'icona conservata nella soprasagrestia della basilica Marciana, sarebbe stata quella strappata nel 1204, prima della seconda presa di Costantinopoli, dai crociati ai bizantini di Alessio V Ducas Marzuflo.

Questa tradizione venne accolta nei vari trattati che sull'icona marciana pubblicarono Giovanni Tiepolo, Carlo Querini, Flaminio Corner nel 1761 che la definì “aiutatrice invittissima, compagna insuperabile nelle battaglie, e con greco vocabolo Nicopeia, che significa vincitrice.

Non d'accordo nel ritenere la quarta crociata l'occasione per cui i veneziani sarebbero venuti in possesso dell'icona marciana è Giovanni Grevembrok, e più recentemente lo stesso Gallo la ritiene sicuramente l'icona che i Veneziani tolsero con un atto di sacrilega violenza da Santa Sofia, collocandola nella loro chiesa del *Pantokrator* sede del podestà veneziano a Costantinopoli e

^{227[227]} A. RIZZI, *op. cit.*, p.11.

che successivamente venne portata in salvo a Venezia, quando Michele Paleologo riconquistò il trono nel 1261.

Possiamo dedurre quindi che l'icona, ha avuto una sua storia nella capitale levantina, dove aveva assunto il significato di palladio e difesa dell'esercito imperiale, ed una secolare tradizione a Venezia, dove assunse il significato diverso di Madonna della Grazia, di Vergine esauditrice di suppliche o preghiere, lasciando, quindi, in secondo piano l'aspetto della vittoria tipico della tradizione bizantina.

Negli inventari degli oggetti del Tesoro, già dal 1325 compare una: "Iconam unam cum figurae Sanctae Mariae cum Filio dipinctam, ornatam argento"^{228[228]} che si è soliti identificare con la *Nicopeia* che si venera oggi in San Marco, e con diciture simili comparirà nei numerosi inventari successivi; nell'inventario del 1463 viene ricordata come dipinta da San Luca " 1 figura Virginis manu beati cum suo ornamento in uno quadro ex argento et auro."^{229[229]}

Dal XVI secolo in poi si nota una precisa volontà da parte delle autorità, incaricate di inventariare gli oggetti del tesoro e gli arredi sacri della Basilica, di mettere in risalto il fatto di ritenerla un'immagine miracolosa e di renderla protagonista di un sentito culto di venerazione; la *Nocopeia* divenne oggetto, dalla fine del Cinquecento agli inizi del Settecento, anche delle attenzioni delle

^{228[228]} R. GALLO, *op. cit.*, p.278.

^{229[229]} R. GALLO, *op. cit.*, p.146.

autorità che si prodigarono a restaurarla e a custodirla in luoghi sempre più importanti all'interno della chiesa di San Marco.

Se realmente giunse da Costantinopoli nel XIII secolo, passò prima per una possibile collocazione segreta dove venne occultata per tenerla lontana da chi avrebbe potuto reclamarla, poi nella Soprasacrestia, da dove durante le grandi festività veniva presa e collocata sull'Altare maggiore insieme ad altre importanti reliquie e poi dopo una solenne cerimonia venne collocata sull'altare di San Isidoro il 24 agosto 1589.

Nell'inventario del 21 settembre del 1606 si trova per la prima volta “fornida d'argento e d'oro con zoglie, et alcune panizuole vode. In capela fata de novo,”^{230[230]} le zoglie, ossia i gioielli erano con tutta probabilità i primi di una lunga serie di preziosi doni votivi, con cui si esprime la venerazione dei fedeli nei suoi confronti e che arrivò al punto di occultarne quasi per intero la superficie pittorica, già in parte nascosta dalla camicia di argento dorato.

Il primo restauro della superficie pittorica documentato da fonti d'archivio dell'icona marciiana fu fatto nel novembre del 1594 da ‘Tomio Banta greco depentor’^{231[231]} a cui vennero dati come testimonia l'atto di pagamento: ducati uno, denari grossi tre, denari piccoli tre, “per aver conzatto il quadro della Madonna de Gratia fatta per mano di San Luca.”^{232[232]}

^{230[230]} *Ibid.*, p.307.

^{231[231]} A. RIZZI, *op. cit.*, p.13.

^{232[232]} *Ibid.*

Dalle notizie di molti autori veneziani dei secoli XVII, e XVIII e XIX, si deduce che tutta la popolazione confidava nella soluzione dei problemi grazie all'intervento prodigioso e grazie all'intervento della Madonna de gratia, soluzione che solitamente si manifestava dopo un periodo minimo di tre giorni di processioni e di preghiera, fiducia alimentata dal fatto l'icona della *Nicopeia* giunse a Venezia accompagnata dalla tradizione degli autori bizantini, che nelle loro cronache l'avevano sempre dipinta come Protettrice degli imperatori nelle loro più impegnative battaglie e salvezza di Costantinopoli, nei suoi momenti più critici; sempre tramandata dagli autori greci era la descrizione delle sfarzose processioni trionfali che attraversavano tutti i luoghi più importanti della città, durante i quali l'imperatore cedeva il posto d'onore alla *Nicopeia*, collocata sul carro trionfale, ornato delle più preziose gemme, d'oro e d'argento e trainato da quattro splendidi destrieri dal manto di un candido bianco.^{233[233]}

L'imperatore solitamente seguiva o anticipava, a cavallo o a piedi, l'icona prodigiosa della Vergine, vestito con abiti più sfarzosi ed accompagnato dai suoi familiari e dai dignitari d'alto rango; allo stesso tempo il Patriarca si circondava delle più alte cariche ecclesiastiche.

Si assisteva così anche nel rituale del trionfo, all'espressione della sintesi politico-religiosa intrinseca alla cultura bizantina ed in parte riscontrabile anche nel mondo veneziano.

Infatti esiste una stretta analogia tra Venezia e Costantinopoli nello sviluppo del culto verso la *Nicopeia* ; in entrambi i casi la *Theotocos* si era conquistata la fiducia del popolo e dei governanti attraverso i miracoli, e similmente il modo di manifestare la fede in lei, sia a Costantinopoli che a Venezia, si concretizzava in un forte culto votivo, che si esprimeva attraverso la costruzione o le modifiche di edifici ecclesiastici o imperiali nel caso di Costantinopoli, per renderli adatti ad accoglierla, oppure nello sfarzo di processioni, che potevano sembrare tutto tranne che ispirate dal sentimento religioso, ma non era così, poichè lo sfarzo, i preziosi l'oro e l'argento erano vissuti non nella loro componente materialistica, bensì in modo direttamente proporzionale all'intensità della fede che nelle due città si riponeva in questa Santa Immagine, così alla risoluzione dei problemi più difficili corrispondevano le processioni ed i riti via più solenni e sfarzosi.

Cronologicamente l'icona marciana viene inserita nei vari studi, naturalmente con formula dubitativa tra l'VIII e il X secolo.

LE MODIFICHE DELLA FACCIATA DI SAN MARCO DOPO
LA CONQUISTA DI COSTANTINOPOLI

Alla fine dell' Ottocento, durante i lavori di restauro, la rivestitura marmorea della facciata di San Marco venne rimossa in diversi punti, e si vide che sotto il rivestimento esiste una facciata di mattoni ornata ideata per essere esposta a vista.^{234[234]}

Questa facciata non venne eretta come sostegno di quella di marmo, ma apparteneva ad un progetto indipendente, e sicuramente è attribuibile alla chiesa eretta sotto il doge Contarini consacrata nel 1094.

“La facciata originale si differenziava dunque in modo considerevole dall'attuale, ancora esistente, ma nascosta dal rilievo marmoreo: aveva una lunghezza di soli tre assi e mancavano i profondi nicchioni dei portali.”^{235[235]}

La facciata a cinque assi in mattoni, nascosta sotto il rilievo marmoreo, può essere stata innalzata solo all'inizio del XIII secolo, dopo la conquista di Costantinopoli.

Ubicazione: Facciata ovest

ERCOLE COL CINGHIALE DI ERIMANTO.

Marmo greco a granuli molto grossi.

cm 159 x 88

^{234[234]} V. HERZNER, *Le modifiche della facciata di San Marco dopo la conquista di Costantinopoli* in *Storia dell'arte marciana: l'architettura* a cura di R. Polacco, Venezia 1997, p.67.

^{235[235]} *Ibid.*, p.71.

STATO DI CONSERVAZIONE

Nel 1973: tracce di guano di piccione, croste nere, grave solfatazione, decoesione reticolare dei cristalli su: braccio destro, parte del volto, muso del cinghiale, torace e gambe di Ercole e quasi tutta la figura. Perdita d'immagine su: dita di ambedue le mani, muso del cinghiale, mano in secondo piano di Euristeo, dita dei piedi. Fessurazioni a destra del collo del cinghiale; fessure profonde sulla gamba destra e su parte del fondo; rottura orizzontale a metà formella con due diramazioni sulla destra. Mancano la zampa in primo piano del cinghiale e la mano in primo piano di Euristeo: sulla mano sinistra della piccola figura è un perno di rame fissato con piombo che doveva forse fermare il braccio, separato dalla lastra da una rottura; ma forse proprio a questo perno è imputabile la perdita della mano destra. La lastra è decurtata probabilmente lungo tutto il perimetro. La cornice, costituita da due pezzi, è lavorata a sè e presenta numerose stuccature in cemento. Tracce di pigmento rosso(preparazione per doratura oppure il colore del sangue e del vello del cinghiale) sul cinghiale e nella parte rivolta internamente della cornice a dentelli. La pulitura appena conclusa (1994) ha confermato le osservazioni sul colore del 1973. Non sono stati trovati episodi importanti di doratura, ma numerosi resti di grassi color bruno, traccia di un trattamento di pattinatura (?).

Il Tigler ci riferisce che per Grevenbroch Ercole “allude all'impegno della veneta religione, sempre intenta ad allontanare

dal proprio Dominio l'Eresia e non solo, ma ancora la libertà della Patria indifesa a sostenere,^{236[236]} mentre per il Cicognara il rilievo si troverebbe sulla facciata ovest della Basilica solo per motivi estetici, come d'altronde tutti gli altri rilievi impiegati nella stessa facciata, “codeste sculture sono disgiunte affatto dal resto, e unicamente poste per interrompere il nudo muro della facciata, acciò splendesse l'arte dovunque e la magnificienza.”^{237[237]}

Aggiungendo lo stesso Cicognara che “era costume in quella età, il raccogliere ogni cosa per arte preziosa e disporla affinché non perisse.”^{238[238]}

Selvatico dice Latini i due Ercole “Latini del pari mi simigliano quegli altri bassorilievi eguali per dimensioni ai due nominati, (S. Demetrio e il S. Giorgio) che raffigurano le forze d'Ercole,”^{239[239]} ed “potrebbero forse appartenere alle rovine delle ricordate città del veneto estuario, nè io le stimerei posteriori al sesto secolo.”^{240[240]}

Durand, che li crede entrambi veneziani e duecenteschi, non si stupisce della presenza dell'eroe del mito pagano, la cui figura nel basso medioevo non doveva più essere considerata pericolosamente suggestiva dalla Chiesa, visto che a quella data

^{236[236]} G. TIGLER, *Catalogo in Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, p.85.

^{237[237]} P. E. SELVATICO, *op.cit.*, p.53.

^{238[238]} *Ibid.*

^{239[239]} P. E. SELVATICO, *op. cit.*, p.53.

^{240[240]} *Ibid.*

Ercole non costituiva più oggetto di fede, ma era stato accolto nella leggenda e nella narrativa.^{241[241]}

Per il Burchardt il rilievo apparterebbe alla scuola romana antica, mentre l'altro sarebbe un'imitazione veneziana del XIII secolo.

Il Saccardo sostiene che nella Basilica di san Marco “si vedono rappresentate le due delle celebrate fatiche D'Ercole, o piuttosto due episodi delle stesse.”^{242[242]}

Nel bassorilievo che stiamo esaminando “noi vi vediamo rappresentate le fatiche del cinghiale di Erimanto, come solersi farlo nell'antichità.”^{243[243]}

Benchè di questa fatica siano rare le rappresentazioni, esse offrono tuttavia poche varianti fra loro e con quella che abbiamo sotto gli occhi.

Il Begerio che in 37 tavole pubblicò un gran numero di monumenti raffiguranti Ercole, dedica tre figure all'impresa del cinghiale: due statue ed una moneta.^{244[244]}

Delle due statue una è mutilata e raffigura Ercole che porta Ercole sulle spalle il cinghiale, “nell'altra completa vi è più di un vaso simile ad un motivo situato ai piedi dell'eroe. Quest'ultima ed il rovescio di medaglia ivi inciso offrono grande rassomiglianza, ed ambedue poi si avvicinano, salvo qualche variante al nostro bassorilievo.”^{245[245]}

^{241[241]}J. DURAND, *Iconographie et ornementation de l'église Saint Marc, à Venice*, in *Annales Archeologiques*, XIV, 1854, p.172.

^{242[242]}F. SACCARDO, *op. cit.*, p.259.

^{243[243]}*Ibid.*, p.259..

^{244[244]}BEGERII, *HERCULES ETHNICORUM*, 1705 in folio.

^{245[245]}F. SACCARDO, *op. cit.*, p.259.

In questi soggetti Ercole è di apparenza meno forti e manca di barba; il lavoro inoltre è in essi meno accurato che nel nostro, e vi si nota la mancanza di qualche accessorio inerente al mito, talchè sembrano di data più recente.

Quale essa sia, ce lo indica la medaglia appartenente a Postumo, che imperò dall'anno 257 all'anno 267. Questo tipo è certo rarissimo, trovandosi secondo il Venuti non meno di seicento monete che portano effigiate fatiche d'Ercole e contandosi sulle dita quelle che hanno la fatica del cinghiale.

Venturi indica il “grande bassorilievo che rappresenta Ercole con il cinghiale di Erimantho sulle spalle”^{246[246]} come opera costantinopolitana medioevale,^{247[247]} “i veneziani la tolsero a Costantinopoli per adornarne San Marco.”^{248[248]}

Il rilievo sarebbe “un'imitazione greca di un'opera dei bassi tempi, che riproduceva un motivo, quale si vede nei vasi arcaici; ma nell'imitazione venne meno la struttura ossea, così che il vindice eroe ha il corpo come di pelle impagliata.”^{249[249]}

Le opere “dei bassi tempi” che servirono probabilmente a modello sono quella del museo di Ravenna, rappresentante Ercole che uccide la cerva di Ceynea, sacra ad Artemide, la figura della collezione Sangiorgi a Roma rappresentante un satiro che versa acqua in un vaso, e che “ha nel fondo rami di

^{246[246]}A. VENTURI, *op. cit.*, p. 519.

^{247[247]}G. TIGLER, *op. cit.*, p. 86.

^{248[248]}*Ibid.*

^{249[249]}*Ibid.*

pini, come nel foglio del dittico nuziale nel Museo di Cluny della fine del IV secolo o dell'inizio del V.”^{250[250]}

Bettini sbaglia descrivendo il soggetto del rilievo come “eroe che porta le spoglie del leone Nemeo e le presenta ad Euristeo.”^{251[251]}

Il Tigler riferisce che il Demus nel 1954, rilevando l'insoddisfacente livello critico sull'opera, ignorata da archeologi e da storici dell'arte medioevale, individua la similitudine del rilievo con l'Ercole di Ravenna, datato comunemente al principio del VI secolo; ma accentuandone le differenze tra i due, il che impedirebbe l'appartenenza alla serie delle dodici fatiche, “ipotizzando una datazione del pezzo al principio del V secolo oppure al X secolo bizantino.”^{252[252]}

Il Demus che lascia aperte entrambe le possibili datazioni, considera la cornice del rilievo veneziana del duecento, mentre la superficie del rilievo potrebbe essere stata rilavorata.

Nel 1960 e poi nel 1966 lo stesso studioso afferma con più sicurezza che l'Ercole antico del V secolo sarebbe stato appiattito da una rilavorazione duecentesca.

Diemer fa notare come sia poco credibile l'ipotesi del Demus, per cui uno scultore come il maestro d'Ercole avrebbe rilavorato il modello da cui traeva ispirazione, “evidentemente giudicato

^{250[250]}A: VENTURI, *op. cit.*, p.521.

^{251[251]}S: BETTINI, *La scultura bizantina*, Firenze 1944, Vol. II, p.7. Un frammento dell'Ercole di Erimanto si trova al museo bizantino di Atene.

^{252[252]}O. DEMUS, *Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco*, in “*Jarbruch der österreichischen byzantinischen Gesselschaft*”, III, 1954, p.93.

esemplare e quindi non bisognoso di correzione era stato reimpiegato e portato appositamente da Bisanzio.”^{253[253]}

Per Dorigo “la coppia Erculea consiste di lastre greche di grana diversa, le loro misure sono assai differenti, risultando l’una di chiara matrice tardoclassica in palmi romani, (Ercole di Erimanto) l’altra probabilmente in palmi bizantini.”^{254[254]}

Le cornici inferiori sono aggiunte in ambedue i casi, mentre le altre mentre le altre sono giustapposte nel caso dell’originale, e fanno parte invece della copia.^{255[255]}

La messa in opera avviene in momenti diversi, poichè le spandrilie degli archi estremi della facciata originariamente non esistono (lo rivelò a suo tempo la fondazione della colonna del ‘arco di sant’Alipio), e con gusto murato rispetto alle coppie precedenti, incorniciate invece in marmo verde.^{256[256]}

^{253[253]}G. TIGLER, *op. cit.*, p. 86.

^{254[254]}W. DORIGO, *Sul problema di copie veneziane da originali bizantini*, in “Venezia e l’archeologia”, *Un importante capitolo nel gusto della storia dell’antico nella cultura artistica veneziana*, Atti del convegno (Venezia 1988), Supplementi alla rivista di archeologia, 7, Roma 1990, p. 154. L’Eracle nord misura, cm 159 x 88 -64/65 x 36 pollici romani; Eracle sud misura, cm 174,2 x 93,5 - 67x 36 - 22x 12 palmi bizantini.

^{255[255]}*Ibid.*

^{256[256]}*Ibid*

La relazione Rebecchi al convegno *Venezia e l'archeologia* non è agli atti: secondo quello che afferma Polacco nel 1991 contradicendone i risultati, Rebecchi assegna a uno stesso ambito tecnico esecutivo gli Ercoli di Venezia e Ravenna; per Polacco quello veneziano è plasticamente più incisivo.^{257[257]}

Ubicazione: Facciata ovest.

SAN DEMETRIO.

^{257[257]} R. POLACCO, *op. cit.*, pp.107-112.

Marmo greco a grana molto grossa.

cm 166 x 99.

STATO DI CONSERVAZIONE

Sottile crosta di sporco, forte solfatazione, forte decoesione cristallina, esfoliazione. Fessurazioni su tutta la parte sinistra, sul faldistorio, sotto il braccio destro e sul fondo superiore.

Rotture all'angolo inferiore sinistro dove le due parti separate sono trattenute da cinque grappe metalliche. Danni e varie mancanze su tutta la superficie, fortemente delavata ed esposta ad erosione, eppure ancora per la maggior parte ancora leggibile. Le più gravi perdite di immagine riguardano la parte inferiore del volto, il collo e le spalle, l'avanbraccio sinistro, la superficie della guaina della spada e la gamba destra. La cornice è stata fortemente integrata con materiale plastico. E, credo, da escludere che l'opera in forte aggetto, sia mai stata rilavorata. piccole tracce di guano per doratura sulla cornice in alto a sinistra e sulle scaglie dell'armatura. Gentile Bellini attesta la parziale doratura alla fine del quattrocento.

Iscrizione su due tavolette ai lati della testa: “s(an)/c(tu)/s
DI/MI/TRI/VS.”

E' quasi certo che sia arrivato a Venezia come parte del bottino da Costantinopoli nel 1204.^{258[258]}

^{258[258]}O. DEMUS, *The church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960, p.108.
G.TIGLER, *op. cit.*, p.15.

Per il Selvatico é scultura latina “ di latino stile senza dubbio sono il San Demetrio ed il San Giorgio, che in due tavolette di marmo greco fregiano la facciata principale,”^{259[259]} del VI secolo e “l’altro (San Giorgio) imitazione eseguita nel decimoterzo.”^{260[260]}

Durand che nota il costume militare alla bizantina osserva che la forma Dimitrius ricorda la pronuncia neogreca; crede l’opera di uno scultore bizantino ma su comissione dell’architetto italiano della facciata.^{261[261]}

Anche il Saccardo ritiene il rilievo veneziano “alle prime sculture veneziane appartengono: sulla terza pilastrata, il S. Demetrio e il S.Giorgio, bassorilievi del XIII secolo,”^{262[262]} dipendenti dalla tradizione bizantina.^{263[263]}

Il Venturi sostiene che “si riempiono di stucco le iscrizioni più antiche, specialmente le greche, e si misero tasselli di marmo con le denominazioni latine,”^{264[264]} nel S. Demetrio della facciata, “senza che però si scorgano le lettere della più antica iscrizione.”^{265[265]}

Sempre secondo il Venturi “il S.Demetrio, di forme più rotonde del San Giorgio, a cui fa riscontro, sembra eseguito sul modello di questo da uno scultore indigeno(veneziano),più

^{259[259]}P. E. SELVATICO, *op. cit.*, p.53.

^{260[260]}P. E. SELVATICO, *op. cit.*, p.53.

^{261[261]}O. DEMUS, *op. cit.*, p.172

^{262[262]}F. SACCARDO, *op. cit.*, p.53.

^{263[263]}G. TIGLER, *op. cit.*,p.90.

^{264[264]}A. VENTURI, *op. cit.*, p.532.

^{265[265]}*Ibid.*

nutrito dello studio dell'antico, più forte, più caratteristico e pieno(dell'autore bizantino del San Giorgio).”^{266[266]}

Nel 1979 la Hempel e il Julier contraddicono la teoria del Venturi sulla rilavorazione delle scritte.^{267[267]}

Il Toesca che descrive il rilievo “ il San Demetrio che trae la spada, inserito sulla facciata di San Marco con altri, vari per età e per arte, si rispecchia la cultura aulica bizantina nel senso quasi classico della forma e della composizione: il modellato pressochè a tutto tondo in qualche parte, riesce anche allo scorcio così da collocare nello spazio la nobile figura; il cui atto esprime forza e sicurtà.”^{268[268]} datandolo nel XIII secolo.

Il Demus che concorda con il Toesca nella provenienza e nella datazione del rilievo, non si esprime per quanto riguarda il problema dell'iscrizione, ma esclude che l'opera sia stata realizzata a Venezia da uno scultore bizantino,^{269[269]}“perchè altrimenti questi avrebbe potuto scolpire anche il *pendant* (San Giorgio), invece d'epoca e mano diversa.”^{270[270]}

Fu il Grevembroch a riconoscere il San Giorgio come *pendant* del San Demetrio sostenendo che“ i due santi guerrieri stiano nella Basilica di San Marco come guardiani simbolici dell'accesso alla chiesa.”^{271[271]}

^{266[266]} *Ibid.*

^{267[267]} G. M. HEMPEL, J. JULIER, *In Die Sculpturem von San Marco in Venedig*, Munchen-Berlin 1979, p.71.

^{268[268]} P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, il Medioevo*, Torino 1927, vol. II, p.790.

^{269[269]} O. DEMUS, *Die Rielefikonen der westfassade von San Marco*, in “Jabruch der ossterreichiscen Byzantinischen Gesellschaft” III, 1954, pp. 95, 100.

^{270[270]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.90.

^{271[271]} J. GREVEMBROCH, *Monumenta Veneta, e antiquis ruderibus temporum, aliarumque aedium vetustae collapsarum collecta studio et cura Petri Gradonici Jacobi Sens. f. Anno MDCCLIV*, pars secunda (Ms. nella biblioteca del museo civico Correr, Venezia, cod. Grandenigo Dolfin n. 228 II.)

Il Demus vede anche una stretta affinità col Arcangelo Gabriele che giustamente assegna all'arte bizantina,^{272[272]} ritornando sui suoi passi nel 1960 attribuendolo all'arte veneziana.^{273[273]}

Belting nel 1990 ne precisa la datazione al 1080 circa, avvicinando l'opera a un tondo del Victoria and Albert Museum; al San Michele sbalzato in argento del Tesoro Marciano; ai capitelli reimpiegati nella Kariye Cami del 1078-1081 e al volo di Alessandro.^{274[274]}

Così potrebbe diventare plausibile che l'opera potesse essere stata realizzata per la chiesa contariniana (1063-1094), “dove avrebbe potuto fare coppia con l'Ercole col cinghiale di Erimanto, non diversamente da quanto accadeva nelle coeve chiese russe.”^{275[275]}

A riguardo il problema delle iscrizioni affrontato dal Venturi, il Belting teorizza una probabile realizzazzione a Bisanzio.^{276[276]}

Dorigo sostiene con molta sicurezza che nella coppia San Demetrio/ San Giorgio nella quale “l'imitazione iconografica del secondo sul primo risulta evidentissima nel contesto di chiare differenze linguistiche,”^{277[277]} come osservò a suo tempo il Grevembroch, rivela dimensioni e rapporto lunghezza/larghezza molto simili, mentre l'unità di misura impiegata per il primo è

^{272[272]}O. DEMUS, *op. cit.*, p.100.

^{273[273]} *Ibid.*,p.132.

^{274[274]}H. BELTING, *Bild und Kult: eine geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munchen 1990, p.220.

^{275[275]}G. TIGLER, *op. cit.*, p.90.

^{276[276]}H. BELTING, *op. cit.*, p.221.

^{277[277]}W. DORIGO, *op.cit.*, p.154.

probabilmente romana, per il secondo probabilmente bizantina; “le due lastre, ambedue di marmo greco sono state messe in opera insieme, entro uguali listelli di breccia verde.”^{278[278]}

La prova secondo lo studioso della provenienza orientale della lastra consiste nell’ unità di misura dei pollici romani (68x40), che ricava dalla misurazione della lastra.^{279[279]}

La funzione di difesa attribuita alla coppia San Demetrio/ San Giorgio viene condivisa anche dal Polacco,^{280[280]} “e individua il primo come bizantino per l’equilibrio perfetto fondo e l’altro più liberamente interpretato (copia eseguita sul modello del primo)pur nella fedeltà generica ad un ipotetico prototipo della stessa provenienza.”^{281[281]}

Il Tigler sostiene che il rilievo probabilmente appartiene al XI secolo più che al XII secolo come proposto dal Belting nel 1990, datazione rilevata dal confronto con l’icona russa del San Demetrio della galleria Tretjakov di Mosca.

Lo studioso contraddice il Belting rilevandone il carattere classico che - con accenno al contrapposto- padroneggia lo spazio a forte rilievo, “si noti ad esempio come vi è descritta plausibilmente la ‘sella psicatis’ invece passivamente riprodotta nel san Giorgio.”

^{278[278]} *Ibid.*

^{279[279]} *Ibid.*

^{280[280]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.112.

^{281[281]} R. POLACCO, *op.cit.*, p.113.

Questo classicismo è in auge a Bisanzio durante la rinascenza macedone del X secolo, da cui l'opera secondo il Tigler non dovrà quindi essere troppo differita.

Ubicazione: Facciata ovest.

ARCANGELO GABRIELE.

marmo greco a grossa grana

cm 164,5 x 77

STATO DI CONSERVAZIONE

Forte solfatazione e conseguente gravissima esfoliazione e decoesione dei cristalli su ala sinistra, panneggio sulle gambe e gamba calzata sinistra. Perdita d'immagine dovuta alla proliferazione di alghe. Una rottura orizzontale quasi completamente dimezza la lastra: altra rottura all'angolo superiore destro. Gravi lacune su mano e ala sinistra e sul fogliame sopra la parte destra del piano di base. La lastra presenta una certa convessità al centro. E' stata fissata con sette grappe di rame lungo il perimetro esterno. Si nota un perno di cm 2 di larghezza al fianco destro della figura.

Il processo di degrado del marmo prima del 1973 è stato fermato con soluzioni chimiche: si notavano tracce di intervento come residui di carta assorbente su quasi tutta la superficie, pellicole di sostanze chimiche sulle grappe e tracce opalescenti sul marmo.

Tuttavia il processo di degrado, dovuto all'esposizione agli agenti atmosferici e alla vulnerabilità di questo tipo di marmo pare essere ancora in atto. Il volto è del tutto perduto, tracce di preparazione chiara per doratura lungo le pieghe della veste. La doratura e policromia è attestata dal dipinto del Gentile.

Iscrizione sul margine superiore "ANGELVS/GABRIEL"

Per Grevemroch gli arcangeli compaiono a San Marco quali celesti protettori del doge.^{282[282]}

Il Durand così lo descrive "Angelous Gabriel, debout, entier, de face, robe courte, manteau, bottines."^{283[283]}

Saccardo lo fa rientrare nelle sculture veneziane "alle prime sculture veneziane in San Marco appartengono: sulla terza pilastrata, un angelo a Bassorilievo del X secolo."^{284[284]}

Venturi afferma che "tra le due figure (S.Demetrio e il S. Giorgio) vi è l'arcangelo Gabriele, scolpito nello stesso modo del San Demetrio; e nella seconda cappella, laterale al presbiterio, a sinistra, si vedono due santi (Cosma e Damiano), sotto un arco binato, con la testa similmente tonda."^{285[285]}

^{282[282]} GREVEMBROCH, *op. cit.*, f.20.

^{283[283]} J. DURAND, *op. cit.*, p.172.

^{284[284]} F. SACCARDO, *op. cit.*, p.271.

^{285[285]} A. VENTURI, *op. cit.*, p.534.

Questo farebbe pensare che “il S. Demetrio, l’arcangelo e forse i due santi siano stati eseguiti a Venezia da un artista indigeno educato alla maniera bizantina.”^{286[286]}

Il Demus, confermando le affinità con il S. Demetrio, da lui indicato di fattura bizantina, assegna anche il Gabriele ad artista bizantino, sostenendo che l’iscrizione collocata sul margine superiore venne aggiunta a Venezia.^{287[287]}

Il rilievo apparterebbe ad una manifestazione tarda dello stile commeno, individuabile tra il XII e il XIII secolo, sicuramente prima della IV crociata.^{288[288]}

Il Demus nel 1960 dopo aver assegnato l’opera al XIII secolo “scultura di ottima qualità e certamente opera del XIII”^{289[289]} cambia parere, ed assegna il rilievo ad artista bizantino “In alcuni aspetti assomiglia al rilievo del S. Demetrio con i suoi dettagli plasticamente aggettanti, d’altra parte, mostra alcuni tratti gotici, come l’acanto dello sfondo, le scarpe appuntite, e la corretta prospettiva della pedana, così potrebbe essere stata fatta a Venezia da uno scultore che ebbe familiarità con il tardo stile dei Commeni, ma allo stesso tempo, ricettivo verso i motivi e le forme del nuovo stile gotico.”^{290[290]}

Dorigo sostiene che “la coppia dell’annunciazione della facciata, che è lavorata in due marmi greci di grana diversa, è

^{286[286]} *Ibid.*

^{287[287]} O. DEMUS, *op. cit.*, p.100.

^{288[288]} *Ibid.*

^{289[289]} *Ibid.*, p.132.

^{290[290]} *Ibid.*

chiaramente assemblata da altre destinazioni (l'angelo non è annunciante e forse non era Gabriele; la Vergine è orante non annunciata, misurando il rilievo in questione in palmi bizantini (21x10).”^{291[291]}

Inoltre lo studioso pur riconoscendo che la lastra, “riadattata e sprovvista di cornice propria, potrebbe essere stata resecata,”^{292[292]} non applica l'ipotesi di uno scultore bizantino stabilitosi a Venezia, e sembrerebbe ritenere la lastra un'opera importata da Bisanzio.^{293[293]}

Per Polacco, l'angelo è sicuramente bizantino tardo commeno: “il complesso e fluido linearismo del mantello in cui si inserisce l'elegante *silhouette* della figura con tunica corta (divitission), i calzari appuntiti (kampaghia), la flessuosa linea di contorno che traccia la *silhouette* delle ali e il *suppledion* in prospettiva,”^{294[294]} sono tutti elementi che si ritrovano in angeli bizantini del XII secolo.

Lo studioso porta l'esempio dell' “angelo Gabriele della porta ageminata centrale dell'atrio, datata al terzo decennio del terzo secolo XII.”^{295[295]}

^{291[291]}W. DORIGO, *op. cit.*, p. 139.

^{292[292]}*Ibid.*

^{293[293]}G. TIGLER, *op. cit.*, p. 91.

^{294[294]}R. POLACCO, *op. cit.*, p.113.

^{295[295]}*Ibid.*

Ubicazione: Facciata ovest.

MARIA ORANS.

Marmo greco a media granulometria.

Cm 12 x 81.

STATO DI CONSERVAZIONE

Croste di sporco fortissima solfatazione. Perdita d'immagine quasi ovunque, su naso mento, parte del velo spalla, braccia e mano sinistra e su alcune pieghe della veste.

Il rilievo assai frammentario, attraversato da due rotture orizzontali sotto i gomiti e sotto le ginocchia, e da molte altre fessurazioni, è soggetto a grave dilavamento e processo di decoesione gravissima dovuta all'erosione. La testa fissata con perno metallico già in un precedente restauro, rischiando di cadere è stata ricollocata e fissata nel 1970; l'intera lastra ha avuto allora un restauro consolidante con uso di resine.

Tasselli sotto il gomito sinistro, altri sul fondo, e cinque o sei sui due lati, forse per chiudere fori per grappe.

Lungo il bordo ci sono varie grappe metalliche e di altre si vedono le tracce. Tracce di pigmento chiare e rosate (preparazione per doratura) sulla veste sotto il braccio sinistro; color rosso-vinaccia sull'aureola, sull'iscrizione di sinistra e tracce sulla veste sotto il braccio di destra. Il trattamento di pulitura effettuato ha permesso una migliore leggibilità del rilievo e messo in luce il pigmento violaceo. Nel "Teler" di Gentile la figura appare in parte dorata, in parte colorata.

Iscrizione ai lati della testa: “MHP/OY.”

Per il Burckardt il rilievo è veneziano ispirato da modelli bizantini.

Il Saccardo inserisce il rilievo tra le sculture bizantine, indicandola come Madonna orante bassorilievo del XI secolo.

“Questa forma ieratica della Madonna trovasi spesso ripetuta a bassorilievo nella Basilica, sono tavole simili assai tra loro e portate d’altrove. Tale rappresentazione della Vergine (espressa secondo l’uso greco dell’orazione) si trova frequentemente nelle monete bizantine della seconda metà del XI secolo. A questa età devono riferirsi i numerosi bassorilievi di tal forma esistenti a San Marco.”^{296[296]}

Il Toesca inserendo il rilievo tra le sculture orientali e bizantine dice, “nel San Marco, all’esterno: tra i rilievi della fronte; la Madonna orante, forse ritoccata nel volto.”^{297[297]}

Il Demus che per primo studia in modo serio il rilievo nel 1954, lo dice veneziano, mettendolo in stretta connessione con un prototipo bizantino come la Madonna della Mangana, “forse giunto col bottino del 1204,” ma non crede che il prototipo sia identificabile con alcuna delle oranti bizantine oggi in Italia.

Quest’opera secondo lo studioso apparterebbe alla bottega del Maestro d’Ercole, “così denominata dalla personalità principale che avrebbe iniziato la sua attività verso la metà del

^{296[296]} F.SACCARDO, *op. cit.*, p.270.

^{297[297]} P. TOESCA, *op. cit.*, p.895.

secolo eseguendo il pannello con l'Ercole e la cerva, e che dopo aver compiuto il San Giorgio e L'Orante sarebbe passato alla decorazione dei portali occidentali.”^{298[298]}

Secondo la Pratesi il rilievo fu studiato sulla Vergine della Deesis nella navata meridionale del braccio occidentale della Basilica Marciana.

Da quest'ultima fu infatti tratto sempre a dire della studiosa “il modulo complessivo dell'immagine, il disegno della veste, il taglio delle pieghe, la tipologia del volto e delle piccole mani, è indubbio che l'opera rappresenta uno dei migliori sforzi di assimilazione del linguaggio bizantino che sia dato di trovare nell'ambito di tutta la plastica dugentesca sì da giustificare anche i dubbi sulla sua venezianità.”^{299[299]}

Il Niero considera il rilievo di origine bizantina e così lo descrive “la vergine con le braccia allargate e l'ampio mantello che le scende le spalle, quasi gonfiato dai venti primaverili lagunari, può corrispondere alla cosiddetta Vergine del manto o *Blachernitissa*, venerata nel noto santuario della Blacherne in Bisanzio sulla cinta muraria della città, e festeggiata ogni anno in una celebrazione nazionale.”^{300[300]}

Dorigo considera la scritta in greco come una prova dell'origine bizantina del rilievo; inoltre la misura in palmi

^{298[298]} L. COCHETTI PRATESI, *Contributi alla scultura veneziana del DuecentoIII, La corrente bizantineggiante*, in “Commentari”, XII, 1961, p.16.

^{299[299]} *Ibid.*, p.21.

^{300[300]} A.NIERO, *op. cit.*,p.135.

romani (cm 177x 81=24x11 palmi romani) veniva usata a Costantinopoli.^{301[301]}

Polacco sostiene che “delle due icone (Vergine Orante e L’arcangelo Gabriele) quella della Vergine trova precisi referenti in esemplari costantinopolitani e si deve perciò ritenere d’esecuzione bizantina.”^{302[302]}

Il Tigler nota come lo “stato miserevole dell’opera riduca le possibilità di un giudizio stilistico,.”^{303[303]} inoltre mancano i fori sulle mani o segni di stuccatura elementi che secondo lo studioso costituirebbero una prova piuttosto sicura della provenienza bizantina del rilievo.

Il volto sempre secondo lo studioso non sarebbe stato rilavorato come affermato dal Toesca e dallo stesso Demus, e in conclusione il rilievo sarebbe veneziano del XIII secolo.

^{301[301]} W.DORIGO, *op. cit.*, p.154.

^{302[302]} R.POLACCO, *op. cit.*, p.113.

^{303[303]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.88.

Ubicazione: Facciata ovest.

FREGIO SOPRA L'ARCHITRAVE DELLA PORTA DI
SANT' ALIPIO.

a. Diacono fra due pilastri.

cm 45 x 50

b. Nozze di Cana.

cm 44 x 41-42

c. Evangelista in una nicchia.

cm 44 x 21

d. Adorazione dei Magi.

cm 44 x 30

e. Evangelista in una nicchia.

cm 44 x 21

i. Annuncio ai pastori e adorazione dei pastori.

cm 43 x 44

g. Evangelista in una nicchia.

cm 44 x 23

h. Cristo fra San Paolo e San Pietro in una nicchia.

cm 44 x 26.5

i. Evangelista in una nicchia.

cm 44 x 23

k. Cinque apostoli. cm 43 x 43,5

l. Diacono fra due pilastri.

cm 43,5 x 46

STATO DI CONSERVAZIONE

Marmo greco di incerta granulazione.

Nel 1973: croste nere, guano di piccione, forte solfatazione con decoesione granulare. Lungo i margini delle formelle si sono create fessurazioni di vario tipo, sia per l'esposizione agli agenti atmosferici che per l'adattamento (con tagli) a un fregio delle formelle di riuso.

Mancanze a: parte bassa dell'incensiere, parte della superficie della gamba destra e della relativa veste; b: parte del braccio destro e relativa veste del Cristo, naso della figura sinistra, punta del naso e delle dita della mano destra della figura destra, numerose perdite di immagine sulle anfore; c: piccole perdite d'immagine sulle parti sporgenti; f: sugli animali in basso a

sinistra; perduto parte del braccio sinistro e della mano del pastore più piccolo e la testa del quadrupede ai piedi dell'angelo; g: perdite d'immagine sulle parti sporgenti; h: perdite d'immagine sulla mano e sul libro di San Pietro, sulla mano benedicente e sulle due ginocchia del Cristo, sulla mano che impugna la mano del San Paolo; i: il braccio sinistro è in parte perduto, il sottostante libro è isolato; k: perduta la mano destra del quarto Apostolo da sinistra; l: piccola lacuna al bordo inferiore della dalmatica. Sulle formelle a. (pilastro destro) e l. (pilastro sinistro) nel 1973 sono stati localizzati resti di pigmento rosso, forse preparazione per doratura.

Il trattamento di pulitura e consolidamento conclusosi nel 1994 ha fortunatamente recuperato la doratura (vesti) e policromia (incarnati, capigliatura), che, come sostiene Mario Piana è forse da assegnare al XIII secolo.

Il Polacco considera opera medioevale l'architrave probabilmente proveniente dal sacco di Costantinopoli del 1204,^{304[304]} eseguita a Costantinopoli tra il V e il VI secolo.

Zanetti opponendosi alla tradizione che le sculture antiche di San Marco siano tutte greche del bottino del 1204, sostiene che il fregio non ha niente dello stile bizantino, ma nemmeno dell'arte veneziana dei tempi in cui fu costruita la basilica;^{305[305]} “sarebbe però certo di spoglio visto che solo uno dei cinque portali ne è decorato, mentre se lo scultore fosse stato presente non avrebbe

^{304[304]}R. POLACCO, opinione espressa dallo studioso durante una conversazione.

^{305[305]}G. ZANETTI, *Delle origini di alcune parti principali appresso i veneziani*, Venezia 1841, p.80.

probabilmente rinunciato a estendere il fregio anche sugli altri portali.^{306[306]}

Lo stesso Zanetti sostiene essere le colonne del ciborio, delle quali nega l'origine greca, del XI secolo “dei primi tempi di quel sacro augusto edificio.”^{307[307]}

Cicognara nota un'affinità tra il rilievo e il fregio, datandole alla tarda antichità, opponendo il fregio quale classico materiale di rimpiego, ai rilievi del portale maggiore fatti per dove stanno.^{308[308]}

Moschini individua le colonne come greche, mentre il Selvatico distanziandosi sia di chi le vuole greche sia da chi le dice veneziane, le vede italiane del XI secolo.

Durand crede l'architrave costituito da vari frammenti di un sarcofago tardo antico.

Zorzi che come Cicognara ipotizza che le iscrizioni siano state aggiunte in un secondo momento, confronta colonne e fregio (considerati coevi e affini) con sarcofaghi romani, assegnando le due colonne anteriori e l'architrave all'arte ravennate del VI secolo.^{309[309]}

Tedeschi studioso dell'Istria, ricordando i legami tra l'arte ravennate e quella istriana, “pensa che le colonne provengano da Santa Maria Formosa di Pola, chiesa più volte saccheggiate dai

^{306[306]}G. TIGLER, *op. cit.*, p.96.

^{307[307]}G. ZANETTI, *op. cit.*, p.80.

^{308[308]}L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'oper di winkelmann e di D'Agincourt*, Prato 1823-1824.vol. III, p.341.

^{309[309]}A. P. ZORZI, *Colonne storiare che sostengono il ciborio dell'altare maggiore, in La Basilica di San Marco in Venezia*, Venezia, 1888-92, p.289.

Veneziani (nel 1243 questi saccheggiavano la città; nel 1545 e 1546 Jacopo Sansovino preleva alcune colonne dalla chiesa poi usate per lo scalone della biblioteca Marciana; nel 1605 ne sono prelevate le quattro colonne di alabastro oggi nel coro di San Marco).^{310[310]}

Secondo il Tigler, il Tedeschi confonde queste ultime con le colonne istoriate del ciborio.^{311[311]}

Venturi crede polano lo scultore del VI secolo delle colonne anteriori e veneziano del XIII secolo quello delle posteriori e del fregio, “lo scultore dell’architrave della porta a sinistra e delle colonne posteriori del ciborio di San Marco imitava sarcofagi romani dei bassi tempi.”^{312[312]}

Il Gabelentz osserva il carattere paleocristiano dell’iconografia del fregio, stabilendo confronti iconografici e formali tra colonne e fregio, datando il tutto al VI secolo.

Il più autorevole sostenitore dell’ appartenenza al XIII secolo delle colonne è Weigand che “nota il carattere poco classico di particolari architettonici come basi e capitelli delle colonnine che separano le scene.”^{313[313]}

Il Demus nel 1965 considera capisaldi di una scuola neopaleocristiana del Duecento veneziano il fregio, le colonne, gli Evangelisti della porta dei Fiori, il sarcofago Morosini, il

^{310[310]} G. TIGLER, op. cit., p.98.

^{311[311]} *Ibid.*

^{312[312]} A. VENTURI, op. cit., p.538.

^{313[313]} G. TIGLER, op. cit., p.97.

rilievo della tradizione presso il tesoro e un tondo della collezione estense di Vienna, opere che vede affini anche stilisticamente. Nel 1960 lo stesso Demus “sembra ritenere tardoantiche solo le colonne anteriori, studiando in modo approfondito la questione della datazione del fregio di Sant’ Alipio: se è vero che solo i due pezzi estremi sono sicuramente duecenteschi perché nati per la sagoma arrotondata del portale non sarebbe da escludere che gli altri siano paleocristiani.”^{314[314]}

A favore dell’ipotesi del reimpiego del fregio lo stesso Demus ne cita l’incompletezza: “ci sono solo cinque Apostoli, solo tre episodi cronologici dove l’Adorazione dei pastori manca di Maria, Giuseppe bue ed asino.”^{315[315]}

Ipotizzando che il fregio completo sia del XIII secolo lo studioso pensa che può essere stato in parte distrutto nel XIV secolo, quando vennero rimaneggiati i portali laterali della facciata, e prima comunque dello stato attuale attestato dal ‘teler’ di Gentile Bellini.

Il Tigler non concorda con questa ipotesi ritenendo inverosimile che nel XIV siano stati gettati via gran parte dei rilievi.

A favore del reimpiego da un diverso contesto Demus cita l’osservazione di Hanloser, “ i quattro rilievi più lunghi sono lievemente concavi,” ma Il Tigler nota non lo sono tanto che si possa credere alla provenienza da un arco; piuttosto si sarà trattato di un ambone o di un fregio.

^{314[314]} Ibid.

^{315[315]} Ibid.

Alla fine il Demus per riunire tutti questi elementi conclude dicendo l'opera costituita da pezzi tardo antichi ma rilavorati nel XIII secolo.

Hubala ritiene tardoantiche le colonne posteriori mente assegna alla metà del XIII secolo il fregio di Sant'Alipio.

Gosebruch ritiene i rilievi del fregio appartenenti all'arte tardo antica, sospettando una tale datazione anche per le colonne. Lo studioso invece fa invece confusione secondo il Tigler” ritenendo di stabilire una netta distinzione fra le musuole tardo antiche, in cui gli angoli degli elementi circolari ed elesoidali si vedrebbe sempre l'uso del trapano, e quelle duecentesche veneziane dove gli elementi plastici avrebbero sempre un tale scultoreo arrotondamento da non rendere più percepibili i fori del trapano.”^{316[316]}

Lo stesso Tigler nota come ci siano casi sicuramente duecenteschi di fuseruole con i fori di trapano visibili, ad esempio “la patera in calle delle strazze 1043.”^{317[317]}

Herzog, che giunge in maniera del tutto indipendente ad una datazione paleocristiana, ritenendo i pezzi terminali con le cornici a fuseruola a fianco dei rilievi con i Diaconi appaiano separati, e perciò databili al Duecento, mentre tutto il resto del rilievo risulterebbe omogeneo non escludendo rilavorazione fatta eccezione per i tagli e la scalpellinatura parziale della conice.

^{316[316]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.99.

^{317[317]} *Ibid.*

Lo studioso sostiene come i danni provocati dal riadattamento, dimostrino che si tratta di materiale di spoglio, danni che nelle foto ottocentesche precedenti all'intervento del 1881-1883, quando in occasione del consolidamento dell'architrave le formelle vennero fissate con perni metallici, datando il fregio alla prima metà del V secolo proponendone l'origine costantinopolitana.

Il Tigler ritiene assai probabile la datazione al V secolo del fregio di Sant'Alipio, non negando che gli scultori veneziani del XIII secolo abbiano tratto ispirazione dai modelli costantinopolitani del V-VI secolo(anche di quelli di epoche successive) presenti in città, ma sempre secondo lo studioso “non risulta però molto credibile una loro intenzione, e diabolica capacità di creare falsi così perfetti da eludere le ragioni dell'occhio.”^{318[318]}

Anche l'idea della rilavorazione portata avanti dal Demus viene ritenuta insostenibile dal Tigler, peraltro non confermata dalle osservazioni sul materiale di Hempel.

Nel 1994 lo studioso ebbe l'occasione di vedere delle impalcature di fregio pulito, osservando e trovando Mario Piana d'accordo che “i due pezzetti terminali non sono mai stati staccati dai pezzi a. ed l.(al contrario di quanto dice Herzog), la sagoma leggermente incurvata di a. ed l. verso l'esterno non costituisce per il lo stesso studioso alcuna prova

^{318[318]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.99.

di contemporaneità con la compagine architettonica; invece dimostra a maggior ragione come i pezzi, le cui forme sono state profondamente modificate da tagli (nell'Adorazione dei Pastori è stata tagliata via la Madonna) siano stati abilmente adattati all'irregolare situazione in cui sono stati inseriti.^{319[319]}

FIGURA DI IMPERATORE BIZANTINO SEC XII-XIII REGGENTE LABARO-SCETTRO E ORBE CROCIATO.

Bassorilievo marmo greco, cm 100 x 100.

Murato sopra due porte tra i numeri civici 3717 e 3718 in un piccolo passaggio detto campiello Angaran, tra la chiesa di S.Pantalon e il sotoportego Paruta.

STATO DI CONSERVAZIONE

Relativamente buona ma con processo di solfatazione in atto, specie nella zona inferiore.^{320[320]}

^{319[319]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.99.

^{320[320]} A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1987. p.513.

Esiste un secondo tondo con figura d'imperatore bizantino del XII secolo nella collezione Dumbarton a Washington, (diametro di cm 90, in pietra bianca e grana fitta) affine a quello in campiello Angaran.

Quasi certamente vennero portate a Venezia dopo la conquista di Costantinopoli nel 1204.^{321[321]}

Selvatico così ne parla “a molti, nè a ragione pare bizantino anche un medaglione incastrato nella muraglia di una casa a S. Pantalone, il quale porta vestito di tutto il suo pomposo costume, un imperatore d'Oriente,”^{322[322]} però prima di “giudicare proprio bizantina una scultura specialmente sacra vuoi grande circospezione,”^{323[323]} perchè la chiesa orientale raramente adoperò le immagini scolpite preferendo quelle dipinte, per cui “diventa difficile credere che le immagine cristiane scolpite che veggansi sparse nella chiesa di San Marco e in varie altre di Venezia, siano venute dall'Oriente.”^{324[324]}

Zanotto così ne parla “vicino alla chiesa di S. Pantalon, entrando a sinistra nel vicino campiello Angaran, sulla muraglia a destra è da vedersi un medaglione di marmo greco in cui è scolpito, in costume un imperatore d'Oriente, lavoro bizantino forse del IX secolo.”^{325[325]}

^{321[321]}S. BETTINI, *op. cit.*, fg.51.

^{322[322]}P. E. SELVATICO, *op. cit.*, p.53.

^{323[323]}*Ibid.*

^{324[324]}*Ibid.*

^{325[325]}F. ZANOTTO, *Guida di Venezia*, Venezia 1856, p.443.

Erroneamente poi lo studioso lo identifica come proveniente da Acri e portato a Venezia nel 1256 da Lorenzo Tiepolo, “argomentiamo non senza probabilità, proveniente da Acri questo medaglione procuratovi da Lorenzo Tiepolo. che abitava qui presso, ricordando il Sanudo, aver egli qui spedito un sasso del forte Mangoja collocandolo a S.Pantaleone dove abitava.”^{326[326]}

Tassini nel 1863 lo indica come lavoro greco del IX secolo “in campiello Angaran, detto Zen, scorgesi innestato nella muraglia un medaglione di marmo Greco nel quale è scolpito un imperatore d’Oriente in costume, lavoro del nono secolo.”^{327[327]}

Lo stesso sottolineava poi l’errore dello Zanotto “erroneamente il Zanotto vorrebbe che questo fosse il marmo del forte Mangoja portato a Venezia da Lorenzo Tiepolo.”^{328[328]}

Il Venturi sostiene che il bassorilievo sia del XII secolo avanzato “il bassorilievo sul muro di una vecchia casa del piccolo campo Angaran in Venezia; rappresentante un *basileus* col labaro e il globo crocigero, ci sembra del XII secolo avanzato.”^{329[329]}

Il Toesca la inserisce fra le sculture orientali e bizantine “all’ esterno di una casa in campo Angaran una patera con figura di

^{326[326]} *Ibid.*

^{327[327]} G. TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1933, p.20.

^{328[328]} *Ibid.*

^{329[329]} A. VENTURI, *op. cit.*, p.540.

imperatore bizantino^{330[330]} non affrontando però il problema della sua datazione.

In uno studio di Pierce-Tyler l'opera, come l'altra affine esistente a Washington, è riferita al tempo di Isacco II Angelo(1183-1195 e 1203-1204) o del fratello Alessio (1195-1203).^{331[331]}

Bettini lo data al X secolo indicandolo come bizantino “assegneremo alle botteghe Costantinopolitane più rigide e schematiche, produttrici dei rilievi di Berlino, le due figure della Cattedrale di Caorle, il ritratto di Imperatore in campo Angaran a Venezia, il quale si lega con una testa di steatite del X secolo a Berlino.”^{332[332]}

Il Lorenzetti ne dice come di “interessante medaglione marmoreo con la figura di un Imperatore d'Oriente, frammento di scultura bizantina del X sec(?).”^{333[333]}

^{330[330]}P. TOESCA, *op. cit.*, p.813 n. 33.

^{331[331]}H. PEIRCE, R. TYLER, *Three Byzantine Works of Art*, in “Dumbarton Oaks Papers”, 2, 1941, pp. 3-9.

^{332[332]}S. BETTINI, *La scultura bizantina*, Firenze 1944, Vol II, p.35.

^{333[333]}G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Trieste 1974, p. 565.

‘CARMAGNOLA’

Porfido egiziano. Altezza del volto cm 21. distanza tra le estremità degli occhi cm 14,5; altezza cm 40.

Nel 1974 è stato tolto dalla balaustra della terrazza esposto alla mostra Venezia e Bisanzio e portato provvisoriamente nella procuratoria di San Marco.

STATO DI CONSERVAZIONE

Piuttosto ben conservata, la testa presenta piccole lacune nella parte sinistra e bassa nel naso, sul labbro inferiore e sopra al labbro superiore. Foro in alto, forse per fermare la testa a un muro.

Secondo Delbruk quando il pezzo era esposto sulla terrazza il collo era integrato da una aggiunta in basso, ed inoltre i capelli mostrerebbero tracce di colorazione marrone chiara e gli occhi avrebbero contenuto pasta vitrea.

La testa asimmetrica fece ipotizzare allo studioso che la testa facesse parte o di un busto visto lievemente da sinistra.

L'identificazione del ritratto antico, che doveva trovarsi sul loggiato fin dal Duecento, con il disgraziato condottiero piemontese Francesco Bussone, detto il Carmagnola, decapitato in Piazza San Marco nella primavera del 1432, è probabilmente dovuta alla barbara usanza di esporre la testa insanguinata del condannato, dove sicuramente il colore stesso del marmo dovette avere nella fantasia popolare un ruolo determinante.^{334[334]}

Non sappiamo quale significato venisse attribuito alla testa prima di tale data, visto che l'identificazione quattrocentesca valse a cancellare le eventuali precedenti “ma forse fino ad allora non si era ancora persa nella memoria la sua provenienza da Costantinopoli, dove secondo un'ipotesi recente, avrebbe fatto parte, nel Philadelphion (corsivo), di una delle statue sedute in porfido dei cosiddetti giudici giusti, che vennero visti colà fino a gran parte del Medioevo, per poi venire mutilati nel 1204.”^{335[335]}

La testa mozza sull'alto del loggiato, bene in vista sia dalla piazza che dalla piazzetta, non solo avrebbe avuto valore di spoglia trionfale, ma si sarebbe inserita nel contesto figurativo già con un suo significato di ammonimento o come tale almeno venne accolta a Venezia nel corso dei secoli.^{336[336]}

“E' molto probabile che sia stata reimpiegata a Venezia con significato apotropaico, sia per il valore magico dato

^{334[334]} I. FAVARETTO, *Presenze e rimembranze di arte classica nell'area della basilica marciana* in *Storia dell'arte marciana sculture, tesoro, arazzi*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, p.76.

^{335[335]} *Ibidi.*, p.77.

^{336[336]} *Ibidi.*

generalmente al porfido, che per l'inquietante sguardo diabolico.^{337[337]}»

Il Conway dopo averla confrontata con altre opere tardo antiche in porfido(busto da Arthribis del museo del Cairo, e i tetrarchi) la assegna ad arte alessandrina, credendola un ritratto di un imperatore d'oriente.^{338[338]}

Anche Wulff assegna l'opera all'arte alessandrina del IV secolo, ipotizzando si tratti di uno dei successori di Costantino.^{339[339]}

Il Saccardo la inserisce tra le sculture latine, quelle che “si trovano tutte sull'esterno della Basilica e sono tra le prime che vi furono infisse”^{340[340]} dicendone come testa di un imperatore Romano, e non come volgarmente si crede la testa del Carmagnola.^{341[341]}

Il Tigler ci dice che lo studio più importante compiuto a riguardo di questa bellissima opera è quello del Delbruck del 1914, dove lo studioso avrebbe notato che “il naso presenterebbe una forma insolita mancando della parte sporgente ed essendo tozzamente modellato a forma di triangolo.”^{342[342]}

Il Dlbruck nota dei lievi danni sulla superficie del naso ma a ragione, secondo lo stesso Tigler considera questa parte come originale.

^{337[337]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.226.

^{338[338]} M. CONWAY, *A Porphyry Statue at Ravenna*, “The Burlington Magazine” XXII, 117, 1912-1913.

^{339[339]} O. WULFF, *Alchristilche und mitelalterliche byzantinische und italienische Kunst. II, Die Byzantinische Kunst von der estern Blute bis zu Iherem Ausgan*, Berlin 1914.

^{340[340]} F. SACCARDO, *op. cit.*, p.270.

^{341[341]} *Ibid.*

^{342[342]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.227.

Il Tigler giunse alla stessa conclusione in quanto constatò di persona che la superficie del naso al tatto risulta liscia come il resto dell'intero rilievo.

Perciò quest'opera secondo il Delbruck non è che un ritratto di un personaggio al quale sarebbe stato violentemente amputato il naso e poi sostituito con un rudimentale trapianto.

L'ipotesi definita dal Tigler "scurrile" è arditamente sostenuta basandosi su testi di medicina indiana, secondo i quali i medici indiani sarebbero stati capaci di trapiantare pezzi di carne umana e in questo caso di modellarla a forma di naso.

A questo punto il Delbruck dopo una breve ricerca individuò quegli imperatori bizantini ai quali venne tagliato il naso.

Di questi uno solo Giustiniano il rinotmetos, governò dal 685 per poi tornare al potere dal 705 al 711.

"Si tratterebbe dunque del ritratto di questo odioso personaggio, del quale peraltro una testimonianza coeva (quella del vescovo di Ravenna Agnello) dice che oltre al naso gli sarebbero state tagliate anche le orecchie e che si sarebbe fatto rifare entrambe in oro."^{343[343]}

Il Delbruck nota una certa somiglianza del rilievo con alcune immagini di Giustiniano I, soprattutto con una medaglia presente al Louvre , supponendo arditamente che Giustiniano II volutamente avesse voluto "dare di sé un'immagine ispirata a quella dell'illustre suo omonimo predecessore."^{344[344]}

^{343[343]} G. TIGLER, op. cit., p.227.

^{344[344]} Ibid.

L'intera ipotesi è contraddetta dalla Pierce e dal Tyler i quali propongono una datazione molto più tarda, identificando l'opera come il ritratto di Basilio II Bulgaroktnos (970-1025).

Delbruck nel 1932 non concorda minimamente con la tesi dei due studiosi, ribadendo la sua teoria; ammettendo che l'uso del porfido finì molto tempo prima della sua presunta datazione del ritratto.

“La testa di Giustiniano sarebbe un caso eccezionale ed il blocco di porfido usato sarebbe di reimpiego, visto che a quest'epoca i Bizantini non avevano più facile accesso all'Egitto ormai musulmano.”^{345[345]}

Gli stessi Heiberg, Rumpf, Wessel, Sande, concordano con l'ipotesi che il volto ritratto sia proprio quello di Giustiniano I.

Il Grabar nel 1936 si dimostra molto scettico riguardo alle tesi chirurgiche del Delbruck.

In linea generale quasi tutti gli studiosi ritengono più probabile una datazione all'epoca di Giustiniano I “anche perché allora l'Egitto era ancora bizantino.”

Il Mango distaccandosi nettamente dagli altri studiosi, ipotizza invece che la testa sia quello che resta di una delle due statue dei figli di Costantino (Costante e Costanzo) di porfido.

Da Manuele Crisolora che scrive nel 1411 sappiamo che queste statue vennero danneggiate gravemente dai Latini, si

^{345[345]} Ibid.

trovavano ancora al loro posto, lo studioso suppone che i Veneziani si siano limitati a decapitarne una.

L'intera ipotesi viene smontata letteralmente dalla testimonianza di pellegrini russi, che descrivono esattamente i danni provocati dai latini alle due statue.

In uno studio recente tre chirurghi americani riproposero la tesi del Delbruck, il Carmagnola viene citato come esempio di trapianto in epoca bizantina, ed il risultati di tale operazione, “creduti fedelmente illustrati nella scultura, sono messi a confronto con la prassi moderna della chirurgia plastica.”

Il Breckendrige contraddice questa ipotesi, affermando in modo molto convinto che la testa sia effettivamente il ritratto di Giustiniano I.

I ritratti noti di Giustiniano II che non si è mai fatto ritrarre senza naso (visto che questo fregio era considerato infamante) studiati dallo stesso Breckendrige, evidenziano un tipo fisico del tutto diverso, magro e smunto.

Il Tigler afferma di non vedere nessuna deformità sulla testa, e tanto meno tracce di rilavorazione, sostenendo che “non è sempre legittimo identificare a tal punto un ritratto col ritratto da dedurre alla resa sommaria di un particolare anatomico della scultura una reale malformazione della persona; non è poi ammissibile trattare questi tipi di imperatore , piuttosto generici, alla stregua di precisi ritratti moderni .”^{346[346]}

^{346[346]} G. TIGLER, op. cit., p.227.

Ubicazione: Facciata nord. Parte inferiore.

MARIA ORANS.

Marmo greco a grossi granuli.

Cm 106 x 50.

Quadro dentellato: altezza cm 207; striscia di marmo sopra la madonna e sotto la conchiglia: altezza cm 17,5.

STATO DI CONSERVAZIONE

Tracce di guano di piccione, alcune superfici lievemente dilavate, solfatazione. Manca la punta dell'indice della mano destra. Per l'infelice tangenza fra le mani e le colonne laterali è lecito supporre che la lastra sia stata decurtata ai lati, e forse anche in alto sopra il nimbo. La cornice architettonica è composta di più pezzi; così pure la cornice a scacchi separata dal

rilievo. Sui palmi di entrambe le mani si notano otturazioni in gesso, prova dell'esistenza di originari fori.

Iscrizione ai lati della testa: "MP/OY."

Il rilievo marciano, unico in Venezia e raro in occidente proviene dalla capitale del Bosforo, da cui venne trasportato dopo la quarta crociata.^{347[347]}

Il Selvatico afferma che "molti ruderi furono collocati sul prospetto di San Marco dopo il 1205 e non torna irragionevole l'opinione che fossero da Costantinopoli trasportati dopo la famosa vittoria di Enrico Dandolo, vittoria che fu preceduta e seguita dall' atterramento di molti insigni fabbriche di quella metropoli,"^{348[348]} tra questi "In San Marco vi appartengono forse certe immagini di Madonne a bassorilievo colle braccia alzate secondo il rito dell'orazione; le quali sono sparse per le pareti interne ed esterne della basilica."^{349[349]}

Saccardo ne dice come "la B. Vergine fra due angeli bassorilievo rinnovato su modello antico, meno i due angeli (SEC XIII),"^{350[350]} inserendola tra le prime sculture veneziane in San Marco del secolo XII e XIII.^{351[351]}

Anche il Demus e lo stesso Gabelentz concordano con il Saccardo ritenendo il rilievo veneziano fatto a imitazione di un modello antico.

^{347[347]} A. NIERO, *Simbologia dotta e popolare nelle sculture esterne in La Basilica di San Marco*, a cura di Bruno Bertoli, Venezia 1993, p.127.

^{348[348]} P. E. SELVATICO, op. cit., p.52.

^{349[349]} Ibid.

^{350[350]} F.SACCARDO, op. cit.,p.272.

^{351[351]} Ibid.

Il Tigler sostiene che “Le colonne laterali, con i capitelli, la lastra sopra la testa della Vergine, e tutta la parte superiore (conchiglia fuseruola, ovulo e fogliame) devono essere considerati a sé”^{352[352]}

Il Brandeburg per queste parti cita “i termini di confronto della lastra con i cervi e di quella scalpellata del chiostro di Sant’ Apollonia, lasciando poi aperta la questione se la parte architettonica dell’Orante sia anch’essa paleocristiana e rilavorata nel XIII e XII secolo, oppure del tutto una coppia duecentesca e rilavorata nel XIX secolo.”^{353[353]}

Il Tigler afferma con sicurezza che quest’opera non può essere un’imitazione ‘moderna,’ poiché come nota Sotriou soltanto a Costantinopoli si praticavano i fori nelle mani che servivano per far zampillare l’acqua, “La Vergine, con il *maphorion* sul capo e il peplo che le scende dalle spalle, tiene le braccia allargate e le mani aperte in cui sono visibili i fori dai quali zampillavano le acque.”^{354[354]}

Perciò con la stessa sicurezza lo stesso studioso sostiene che il rilievo è “un originale bizantino forse del XII secolo, dove la stuccatura nelle mani è prova di sicura provenienza costantinopolitana.”^{355[355]}

Della stessa opinione è il Niero che identifica il rilievo tra i due angeli come “ la Vergine *Zoodokos Peghè* o fonte di vita, ben

^{352[352]} G. TIGLER, op. cit., p.37.

^{353[353]} *Ibid.*

^{354[354]} A. NIERO, op. cit., p.127.

^{355[355]} G. TIGLER, op. cit., p.37.

nota a Bisanzio nel suo santuario di età giustiniana o nell'altro al monastero della fontana, databile all' XI-XII secolo.”^{356[356]}

Polacco non concorda con il Tigler e il Sotriou ritenendo i fori nelle mani non una prova certa per indicare il rilievo come proveniente da Costantinopoli, pur non negando la possibile estrazione bizantina della scultura.

ANGELI AI LATI DELLA MARIA ORANS.

Marmo greco a grossi granuli con lievi venature grigiastre.

Angelo di destra: cm 70x36,5; Angelo di sinistra: cm 71x42.

STATO DI CONSERVAZIONE

Superfici molto danneggiate; guano di piccione; croste nere; forte dilavamento e solfatazione. Del tutto perduti i volti. Fessurazione verticale lungo il profilo destro e all'angolo superiore destro della lastra sinistra, il cui angolo sinistro è integrato con diverso materiale. Negli anni 70 è stata usata una resina artificiale per riattaccare i pezzi delle lastre.

Ai lati della Maria Orans “si vedono due angeli lievemente chini, quasi seguissero il cerimoniale di corte bizantino.”^{357[357]}

Il Gabelentz nota come nell'arte bizantina la Vergine orante spesso compare fra due angeli,^{358[358]} non è perciò forse da

^{356[356]} A:NIERO, *op. cit.*, p.127.

^{357[357]} A. NIERO, *op. cit.*, p.127.

^{358[358]} H. GABELENTZ, *op.cit.*,p.133.,

escludere che questi, che il Saccardo indica come veneziani del XIII secolo,^{359[359]} “siano bizantini del XII secolo e facenti parte del complesso della stessa Maria Orans,”^{360[360]} per cui come sostiene Niero giunti a Venezia nel 1204 a seguito della conquista di Costantinopoli insieme alla Maria.

^{359[359]} F.SACCARDO, *op. cit.*, p.272.

^{360[360]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.272.

Ubicazione: Padiglione nord-ovest.

Formella: in basso due aquile incrociate e affrontate che bevono o beccano da un cantaro; in alto due pavoni beccano il fogliame di una palma a ombrello. Cornice a fuseruola e a scacchi; fregio a tralci stilizzati con motivi geometrici.

Marmo greco. Pezzi separati ma probabilmente coevi.

STATO DI CONSERVAZIONE

Superficie in buono stato. Il trattamento di pulitura eseguito nel 1994 ha eliminato le croste nere.

Nel dipinto di Gentile Bellini il pezzo mostra, come i sottarchi del portale maggiore, rilievi dorati su fondo rosso; ma i resti del colore vennero eliminati in occasione del precedente restauro ottocentesco.

Molto probabilmente questo rilievo giunse a Venezia insieme al bottino della quarta crociata nel 1204.

Il Niero ne dice come di “gruppo di pavoni di cui due si abbeverano alla vasca della fonte e due sono collocati ai lati dello zampillo dell’acqua, pur non escludendone l’origine araba, si può tuttavia ritenere che siano stati caricati del classico simbolismo paleocristiano dell’anima nutrita da Dio per l’immortalità”^{361[361]}

Rizzi la data al XIII secolo, individuando nell’ elemento centrale una palma albero della vita notando l’uso del trapano.

^{361[361]} A. NIERO, *op. cit.*, p.133.

TRIMORFO (DEESIS) FIGURA ERETTA DI CRISTO
FIANCHEGGIATA DALLA VERGINE E S. GIOVANNI.

Ubicazione: parete meridionale del piedicroce della basilica.

Datazione: secolo X-XI.

Trimorfo (Deesis) figura di eretta di Cristo fiancheggiata dalla
Vergine e S. Giovanni.

Non esistono dubbi tali di datazione e provenienza riguardanti alcune opere puramente bizantine, sicuramente il rilievo venne portato a Venezia dopo il sacco di Costantinopoli.^{362[362]}

La pietà popolare inventò una romantica storia attorno a questo rilievo, consistente in tre separati pannelli di marmo.

Secondo tale storia, uno scultore, incaricato di rappresentare Giove, Giunone e Mercurio, creò invece le tre figure di Cristo della Vergine e del Battista e conseguentemente patì il martirio. I rilievi possono essere considerati materiali di spoglio da Bisanzio.

Questo è confermato non solo dalle straordinariamente raffinate pieghe lineari che sono incise sulla superficie, ma anche dai tipi delle figure e specialmente dai motivi ornamentali che mostrano lo stile greco del tardo X o XI secolo, in una forma talmente pura che è impossibile pensare ad essi come imitazione.

Alcuni dettagli tecnici dei rilievi ci riportano anch'essi a Bisanzio. La sottile differenza di misura fra il pannello centrale e i pannelli laterali rendono abbastanza chiaro che i rilievi non erano stati pensati per essere stati posti a fianco a fianco, ma che essi erano destinati ad essere separati da alcuni elementi interponentisi, come pilastri o qualcosa del genere.

La collocazione più probabile dei tre rilievi nel loro contesto bizantino originale dovrebbe essere stata su un' iconostasi o su un "templon": la figura eretta del del Cristo, del tipo conosciuto

^{362[362]}O. DEMUS, *La chiesa di San Marco a Venezia*, Washington 1960, p.101.

come “Chalkites” dovrebbe essere posta sopra la porta centrale e le altre sopra le porte laterali.

“Il rilievo può avere adornato una delle chiese che furono saccheggiate dai crociati nel 1204.”^{363[363]}

Ubicazione: Cappella della Nicopeia.

Il rilievo mostra due giovani Santi (Cosma e Damiano?) situati sotto un' arcata sormontata da tre busti nella Cappella della Nicopeia.

La struttura è molto simile a quella del “Trimorfo,” tuttavia la sua datazione è probabilmente posteriore.

Le linee più convenzionali, i contorni protuberanti e le teste a forma di uovo situano questo rilievo nel periodo tardo comeno molto probabilmente nella seconda metà del XII secolo, rendendolo contemporaneo ai due rilievi a cui si rapporta di più strettamente nello stile l'immagine di Alessandro della facciata nord e l'imperatore del campiello Angaran.

^{363[363]} O. DENUS, *op. cit.*, p.101.

PLUTEI.

Nella basilica di San Marco è presente una grande varietà di lastre marmoree scolpite, per lo più plutei, per la maggior parte esempi di scultura attribuibile all'età mediobizantina.^{364[364]}

Esaminandoli nel loro aspetto formale, questi si possono dividere in due gruppi: “quelli che sono stati reimpiegati quindi adattati all'attuale posizione, e quelli che sono stati appositamente scolpiti per quella collocazione.”^{365[365]}

Per il secondo gruppo la sua datazione è da ascriversi all'epoca della sistemazione dei matronei in età contariniana, sistemazione rimasta pressoché inalterata come più volte dimostrato dal Forlati e dal Buchwald.

^{364[364]} S. MINGUZZI, *Plutei mediobizantini conservati in San Marco* in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, p.113.

^{365[365]} *Ibid.*

Il primo gruppo invece presenta diversi problemi: la loro messa in opera rappresenta solo il termine *ante quem* della loro realizzazione risultando difficile inoltre stabilirne la provenienza.

Per quanto riguarda la decorazione esterna ed interna di San Marco il Demus ha indicato la possibilità che, particolarmente per quel che riguarda le facciate, l'inserzione dei vari pezzi di scultura possa essere legata ad un programma iconografico preciso, volto all'esaltazione dello stato veneziano.^{366[366]}

Lo stesso Polacco ci dice che due furono i fatti principali che concorsero a determinare la trasformazione delle facciate della Basilica di San Marco: "il nuovo ruolo politico assunto dal ducato a seguito della quarta crociata, e i danni provocati dal terremoto del 1220 e dall'incendio del 1231, che ovviamente imposero un allestimento di cantieri con il compito di porre rimedio alle ferite apertesi sull'edificio, ma anche di una revisione generale, che consentisse l'ostentazione dei trofei di vittoria, che esaltasse agli occhi di tutti la potenza di Venezia divenuta signora di un quarto e mezzo dell'impero Latino."^{367[367]}

Dal punto di vista iconografico questo gruppo di plutei evidenzia la presenza concomitante di due generi diversi: uno basato su un tipo di decorazione a schema geometrico e il

^{366[366]} F. ZULIANI, *I marmi di San Marco, Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all' XI secolo, Alto Medioevo*, Venezia 1970, p.28.

^{367[367]} R. POLACCO, *San Marco e le sue sculture nel duecento*, in *Interpretazioni veneziane, Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura D. Rosane, Venezia 1984, p.59.

secondo con decorazione di tipo simbolico, ispirandosi e riprendendo i temi di epoca giustiniana, realizzandoli in modo diverso.^{368[368]}

Ubicazione: Facciata meridionale (parete del Tesoro), fig.71.

Misure: cm 119 x 90.

Marmo bianco, greco.

Forse l'esempio più compiuto ed elegante tra le sculture di questo gruppo a San Marco, tanto da rendere indiscutibile, in questo caso, la provenienza bizantina e non una fattura veneziana.

“Il rilievo si trova sul muro esterno della Basilica, sistemato con il materiale giunto a Venezia in seguito alla IV Crociata, per cui il suo ingresso a Venezia potrebbe senza difficoltà essere collegato a questa occasione.”^{369[369]}

La lastra è divisa in tre parti; le due laterali contengono un motivo vegetale stilizzato, terminante con un'elaborata forma gigliata a cinque petali.

La decorazione del riquadro centrale è costituita da un intreccio di elementi di fettuccia a forma di triangolo isoscele con il lato di base convesso, che unendosi gli uni agli altri formano uno schema geometrico consistente, all'interno in un cerchio, in un quadrato posto sugli spigoli, e di quattro semicirconferenze ai lati e nel quadrato di cornice. Al centro si

^{368[368]} S. MINGUZZI, *op. cit.*, p.114.

^{369[369]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.96.

trova inscritto un fiorone, mentre quattro mezze rosette si trovano nei lobi tra il quadrato mediano e quello di cornice.

Secondo lo Zuliani l'esecuzione risulterebbe impeccabile data la grande regolarità ed accuratezza nel taglio, tanto da fargli ipotizzare che l'opera sia stata eseguita in un cantiere di alte capacità tecniche.

Il Cattaneo la indicava insieme a quella della cripta come il più tipico esempio dello "stile bizantino del IX secolo" sostenendone l'appartenenza alla basilica particiaca.^{370[370]}

Ipotesi considerata del tutto improbabile dallo Zuliani dato che "l'intreccio fettucce nella forma così elaborata di questo pezzo pare definirsi solo alla fine del X secolo, negli esemplari greci."^{371[371]}

Il Toesca, analizzando il rilievo notava come in questo tipo di transenne marciante, "gli ornamenti a nastri sono leggermente incrociati quali in lavori bizantini, il modellato è più rotondeggiante, forse furono eseguiti a Venezia sul termine del X secolo, quando diventarono più intensi gli in flussi dell'arte bizantina."^{372[372]}

Il Karaman al contrario nella sua distinzione tra intreccio bizantino e veneziano, ne dice come opera tipica della maniera bizantina del IX-X secolo.^{373[373]}

^{370[370]} R. CATTANEO, *L' Architettura in Italia, dal VI secolo al Mille*, Venezia 1888, p.41.

^{371[371]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.96.

^{372[372]} P. TOESCA, *op. cit.*, p.439.

^{373[373]} F. ZULIANI, *op. cit.*, 95.

Lo Zuliani ritiene il pezzo databile al X-XI secolo data la mancanza di un aggancio cronologico preciso sulla base di materiale sicuramente databile.

Il Polacco analizza il pluteo dal punto di vista simbolico affermando che “il tema costituisce una sintesi teologica, espressa geometricamente, dell’idea di conoscenza progressiva della Rivelazione.”^{374[374]}

Il disegno del pluteo rappresenterebbe una cosmografia o più esattamente la creazione narrata nel II libro della *genesì* “... poi il Signore piantò un giardino in Eden ... un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di là il fiume si divideva e formava quattro corsi.”^{375[375]}

Nel rilievo l’Eden è simboleggiato dalla rosetta centrale, il cerchio che la recinge rappresenta il fiume che vi scorre, nel quadrato è indicata la terra che i quattro fiumi, diramandosi, irrigavano e rigenerano facendola fruttificare.

“Il quadrato quadrilobato diviene simbolo della Creazione e della Redenzione realizzata in Cristo e destinata a raggiungere tutti gli uomini attraverso l’Evangelizzazione che prepara la terra alla manifestazione finale dell’ Agnello in trono nella Gerusalemme celeste descritta nell’ Apocalisse, che è anche la terza immagine biblica frequentemente espressa attraverso il quadrato quadrilobato.” ^{376[376]}

^{374[374]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.130.

^{375[375]} *Ibid.*

^{376[376]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.130.

Ubicazione: Facciata meridionale (parete del Tesoro), fig.39.

Misure: cm 127x 81,5

Pluteo marmoreo di fattura molto accurata, il tema principale è quello delle losanghe digradanti.

“Quasi sicuramente di provenienza constantinopolitana, probabilmente in relazione come parecchio materiale dell'esterno di San Marco, alla quarta crociata.”^{377[377]}

^{377[377]}F. ZULIANI, *op. cit.*, p.96.

La losanga esterna è costituita da un tralcio di vite, delicatamente modellato, quella centrale, più stilizzata contiene un elegante fronda con rami simmetrici.

Nei quattro triangoli degli estremi, compaiono rami di piante diverse: particolarmente fine il melograno in alto a destra, al quale si accosta, a bocca spalancata, una vivace testina di lupo o di cane.

“Il gusto prezioso, le forti reminiscenze classiche nell’eleganza dei particolari, fanno di questo pezzo assai elaborato un *unicum*, anche di fronte agli analoghi plutei di Santa Sofia di Costantinopoli, ed esempio assai alto del ‘neoatticismo’ costantinopolitano della fine del V e della prima metà del VI secolo.”^{378[378]}

Ubicazione: Facciata meridionale (parete del Tesoro), fig.40.

Misure: cm 114,3 x 82.3

Quasi sicuramente questo pluteo arrivò a Venezia con il sacco di Costantinopoli nel 1204.

In questo rilievo è da osservare il sistema delle fettucce a due solchi che formano, con quattro intrecci, la cornice esterna, e la presenza di numerosissimi forellini a succhiello, un tempo riempiti probabilmente, di paste vitree.

La trasformazione della cornice plastica in fettucce fa pensare al VI secolo avanzato, o al VII secolo, quando troviamo le

^{378[378]} E. M. ANTONIADIS, *Ekfrasis tes Aghhias Sophias*, Atene 1908, p.262.

prime tracce della nascita di questo motivo che tanta fortuna avrà a partire dal IX secolo nell'area bizantina.^{379[379]}

Ubicazione: Facciata meridionale (parete del Tesoro), fig.144.

Cm 81x 128

Marmo greco a grossi granuli

Questo pluteo che rappresenta due pavoni ai lati di un vaso da cui sorge una pianta probabilmente giunse a Venezia dopo la quarta crociata.^{380[380]}

Il Niero ne dice “ sul registro superiore i due pavoni, di origine ed importazione bizantina, presso il cãntaro con l'alberello fiorito, ripetono il classico motivo simbolico dell'anima che si nutre all'albero della vita.”^{381[381]}

Ubicazione: Facciata meridionale (parete del Tesoro),fig.143.

Cm 90x117.

Marmo greco venato a grossi granuli

^{379[379]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.70.

^{380[380]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.162.

^{381[381]} A. NIERO, *op. cit.*, p.139.

Questo pluteo giunse sicuramente a Venezia come facente parte del sacco di Costantinopoli.

Grosso foro al centro tanto che il Tigler ipotizza che per un certo tempo il pluteo potrebbe essere stato riusato come fontana.^{382[382]}

Il Niero che data il rilievo inserendolo tra il Xe l'XI secolo così lo descrive “ lastra di origine ed importazione bizantina dove appaiono due grifoni affrontati attorno al cantaro, da dove esce un arbusto proprio anche della vegetazione barenosa lagunare, con la spiga centrale e sei ampie foglie laterali.”^{383[383]}

Lo Zuliani ne propone una collocazione cronologica ai secoli XI-XII e ritiene Costantinopolitana l'origine.

Fiancate d'ambone

“Probabilmente si tratta di gran parte di materiale di riporto, provenienti dalle spoliazioni della IV crociata, utilizzato fin dall'origine a fine decorativo per rivestimento.”^{384[384]}

Utilizzate variamente come elementi di rivestimento (il gruppo più compatto si trova si trova sulla facciata settentrionale), vi sono in San Marco diverse lastre o frammenti di lastre che all'origine dovevano costituire le fiancate, caratteristicamente trapezoidali, delle scalette di alcuni amboni.^{385[385]}

^{382[382]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.221.

^{383[383]} A. NIERO, *op. cit.*, p.139.

^{384[384]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.72.

^{385[385]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.72.

Questo materiale viene generalmente datato al VI secolo, perché modellato in quello stile neoattico tipicamente costantinopolitano di quegli anni.

Ubicazione: Ambone meridionale, fianco Sud, fig.42.

Misure: cm. 98 x 93,5 x 190.

Questo fianco d'ambone è stato riutilizzato in posizione coricata, presentando le consuete cornici digradanti fortemente sagomate dello stile costantinopolitano del VI secolo.

Nel riquadro centrale compare una semplice croce a terminazioni espanse.

Ubicazione: Facciata settentrionale.

Posizione 43ae43b.

Misure: cm 202 x 214

Ubicazione: Facciata settentrionale

44ae 44b

facciata settentrionale

Misure cm 214 x 222.

Due coppie di fiancate d'ambone assai simili, che probabilmente provengono dallo stesso complesso, secondo la forma tipica dell'ambone a due rampe.

In queste lastre il trapezio centrale, ormai ridotto praticamente ad un triangolo, contiene una fronda assai schematizzata.

Ubicazione: Facciata settentrionale, fig. 45ae 45b.

misure cm 230 x181.

Coppie di lastre d'ambone, che si distingue dalle precedenti per la presenza, alternata convessa, di una cornice a fuseruola convessa, di una cornice a fuseruola a doppie perle. Nel piccolo triangolo centrale compare solo una fogliolina.

Questa fiancata d'ambone viene datata dallo Zuliani al VI secolo.

Fiancate d'ambone fig.46, 47,48.

I tre frammenti di due lastre d'ambone, di cui il Cattaneo ha presentato un disegno ricostruttivo, ipotizzando che si tratti delle fiancate delle scale dell'antico ambone di San Marco, datandole al 976.

Il frammento n.46 si trova sulla fronte interna della facciata della loggia, e misura cm. 105x 79.

“Mostra parte della cornice inferiore e sinistra della rampa di sinistra; della decorazione del riquadro centrale resta metà della curiosa ghirlanda d'alloro, con rosetta al centro, una delle rosette ai lati della base, e parte del tralcio di vite che esce dalla parte superiore della ghirlanda.”^{386[386]}

A questa stessa lastra apparteneva anche il n.47, che si trova sul parapetto della scala che sale all'ambone settentrionale, e che misura cm. 120 x 46 x 39.

^{386[386]} F: ZULIANI, *op. cit.*, p.76.

Questo pezzo mostra la parte superiore destra del riquadro centrale, con il resto del tralcio di vite, e parte della cornice adiacente.

Dell'altra lastra resta un frammento abbastanza grande, tale da rendere plausibile la ricostruzione fatta dal Cattaneo; anche questo si trova sul alto interno del parapetto della scala che sale all'ambone settentrionale, e misura circa
cm. 176 x 77 x 47.

Dell'intera lastra resta parte della croce, la palmetta che esce dalla parte dello spigolo superiore, la girandola che sta a lato del braccio superiore della croce, e la palma stilizzata che partendo dal bordo inferiore si spiega verso l'interno.

Lo Zuliani definisce contraddittori i caratteri stilistici di queste lastre, "da una parte l'impianto generale, con quelle cornici a forte risalto plastico rimandano irresistibilmente agli esempi classici del VI secolo; dall'altra l'impianto decorativo con quelle rosette le foglie così semplificate, la croce del tipo con tralci e mano benedicente al centro, sono elementi che appartengono al repertorio più consueto dell'arte bizantina del IX fino all'XI secolo."

Forse sempre secondo lo studioso questi frammenti sono da ritenere fra gli esempi più arcaici di questo stile e databili quindi all' VIII secolo.

La provenienza è probabilmente come molte fiancate di ambone, da ritenersi constantinopolitana facente parte del bottino della quarta crociata.

Ubicazione: Facciata settentrionale della Basilica, fig.36.

Misure: cm 196x93.

Marmo bianco, secondo il Polacco proveniente da S. Poliuto a Costantinopoli, forse dopo il sacco di Costantinopoli nel 1204.

Lo Zuliani lo data alla fine del V o agli inizi del VI secolo, in ogni caso sempre secondo lo studioso non oltre gli anni della decorazione dei S. Sergio e Bacco e di Santa Sofia, prodotto di un gusto nuovo e diverso.^{387[387]}

Il Volbach, notando il richiamo allo stile tessalonicense-costantinopolitano del pluteo, lo data alla prima metà del VI secolo.^{388[388]}

Il Venturi che lo definisce genericamente bizantino non ci fornisce nessuna ipotizzabile datazione.^{389[389]}

Il rilievo è composto all'esterno da una cornice di foglie che gira sui tre lati, di una seconda che presenta un motivo in cui si può riconoscere, benché fortemente stilizzato, quello classico del fregio di palmette e di fiori di loto, un bordo di fuseruole e doppie perle. Nella parte centrale da un cespo d'acanto, trattato

^{387[387]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.66.

^{388[388]} *Ibid.*

^{389[389]} A. VENTURI, *op. cit.*, 1902, p.521.

vistosamente col trapano, si dipartono quattro tralci continui d'acanto, disposti simmetricamente a riempire tutta la superficie.

Ubicazione: Facciata settentrionale della Basilica, fig.37.

Misure: cm 193x94.

Questo pluteo fa coppia con la lastra precedente e si presume arrivato anch'esso nel 1204.

Il campo centrale è qui occupato da una doppia fila di foglie d'acanto, alternate a larghi lobi.

“la lastra è tagliata, in mezzo, da un' irregolare linea di frattura, nella parte sinistra rispetto alla corrispondente, il taglio appare più morbido, e le frastagliature delle foglie ridotte e poco accentuate.”^{390[390]}

Lo Zuliani data il rilievo alla fine del IV o agli inizi del VI secolo, mentre il Volbach che nota “la forma delle foglie ricorda la decorazione dei capitelli bizantini” assegna il rilievo alla prima metà del VI secolo.

Ubicazione: Ambone settentrionale, fianco nord fig. 38.

Misure: cm 108x45

Si tratta di uno di quei tipici elementi decorativi marmorei che si trovano, particolarmente nella Costantinopoli del VI secolo,

^{390[390]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.66.

a decorare la parte inferiore delle architravi, nello spazio tra i capitelli.

Lastre similissime, oltre che ai S. Sergio e Bacco, si trovano sotto le travi che formano l'intelaiatura dei grandi finestroni di Santa Sofia.

Il Zuliani lo data al VI secolo e ne sostiene la provenienza da Costantinopoli forse con il sacco del 1204.

Ubicazione: Battistero Posizione, fig.79.

Misure cm 84x267.

Definito dal Cattaneo “il più considerevole pezzo di scultura antica di San Marco,” questa lastra con molta probabilità proviene da Costantinopoli, il modo di rendere le palmette del fregio superiore o i motivi floreali a rosette rimandano alla Costantinopoli mediobizantina.^{391[391]}

Dello stesso parere è il Polacco che inoltre ipotizza che il rilievo abbia fatto parte delle spolia arrivate nel 1204.

La lastra è perfettamente conservata e risulta di dimensioni ragguardevoli e di raffinata esecuzione, murata sulla parete del battistero, è decorata anche sul retro, con una sottile croce su gradoni e globo.

I bracci della croce spartiscono la superficie in quattro triangoli dal fondo levigato. La decorazione del retro, ora non visibile, mostra chiaramente che la posizione originaria della

^{391[391]} S. MINGUZZI, *op. cit.*, p.116.

lastra era verticale e doveva essere visibile da entrambi i lati, mentre la sua funzione originaria doveva essere simile a quella delle false porte del matroneo di Santa Sofia di Costantinopoli che dovevano dividere gli ambienti.

Il rilievo secondo lo Zuliani apparterebbe ai primi tempi del periodo macedone, quando accanto al persistere della fortuna della fettuccia, ebbe particolare sviluppo il motivo delle palmette in croce.^{392[392]}

Ubicazione:Cripta, lacunare del loculo di San Marco Fig. 72.

Con molta probabilità anche questo pluteo arrivò a Venezia dopo la quarta crociata.

La lastra è secondo lo Zuliani di elevate qualità tecniche, il tema è quello del cerchio di fettucce inscritto in una losanga, a sua volta inscritta nella cornice rettangolare, la rosa centrale è convessa al centro foglie solcate, e rosette di varia forma costituiscono gli altri motivi decorativi.^{393[393]}

^{392[392]} F. ZULIANI, *op. cit.*, p.106.

^{393[393]} *Ibid*, p.98.

Il taglio netto e rilevato, assente nella produzione propriamente veneziana, rende indubbia la provenienza constantinopolitana del rilievo.^{394[394]}

La stessa Minguzzi nota che “questo schema trova precise rispondenze in lastre conservate nell’area greco-costantinopolitana o di influenza bizantina.”^{395[395]}

Lo Zuliani data il pluteo al X o XI secolo, mentre il Cattaneo all’ anno 829 seguito dal Musolino.

Ubicazione: Capella Zen.fig. 107.

Misure cm.271 x 21. la sezione è triangolare: lo spessore massimo è di cm. 18, 5.

Questa bellissima cimasa di marmo bianco greco è in discrete condizioni di conservazione, probabilmente venne ridotta agli estremi, ed è spezzata in quattro pezzi fissati, piuttosto grossolanamente come ci riferisce lo Zuliani con graffe di ferro.^{396[396]}

Con molta probabilità giunse da Costantinopoli con il bottino conseguente alla conquista di Costantinopoli nel 1204.^{397[397]}

^{394[394]} *Ibid.*

^{395[395]} S. MINGUZZI, *op. cit.*, p.114.

^{396[396]} F. ZULIANI, *op. cit.*,p.132.

^{397[397]} Notizia avuta durante una conversazione con il prof. Polacco.

Lo Zuliani nota come questa non potesse essere in origine un' architrave di una porta, ma bensì un' architrave di un'iconostasi del tipo prevalente a Bisanzio o in Grecia.^{398[398]}

Il Polacco giustamente non concorda con lo Zuliani ritenendo impossibile che questa cimasa fosse in origine un' architrave di un'iconostasi poiché, la sezione triangolare non permetterebbe alla stessa di appoggiare su capitelli.

La decorazione della cimasa è costituita da cinque medaglioni (che contengono una conchiglia di San Giacomo, ad eccezione di quello centrale che mostra una specie di fiore a quattro petali) fiancheggiati da entrambi i lati da cinque arcatelle all'interno delle quali si ritrovano delle palmette, mentre il bordo inferiore è attorniato da un cordone.^{399[399]}

Altri tre pezzi della stessa cimasa si trovano sui matronei, ancora uno accanto all'altro, "nell' interpilo nord del pilastro centrale sud-ovest: si tratterebbe di due spallette con una decorazione a treccia e di un pluteo con grifoni che si muovono tra dei tralci."^{400[400]}

Questo motivo risulta di evidente origine bizantina, e si troverebbe comunemente nelle regioni longobarde, così come alcuni degli elementi decorativi di questa lastra sono ben attestati in opere di oreficeria oltrechè in scultura.

^{398[398]} F.ZULIANI, *op. cit.*, p.132.

^{399[399]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.63.

^{400[400]} *Ibid.*

“La cosa più interessante è che questi quattro pezzi sono tra loro solidali; il cosiddetto architrave era in origine al di sopra di un pluteo, del quale riprende la cornice a cordone, il particolare dei gigli, le terminazioni a ‘P’ della tenia, il modo di utilizzare il trapano e la divisione in tre sezioni della decorazione.”^{401[401]}

Si tratterebbe di un frammento di recinzione oppure della fronte di un altare assai ampio (essendo il complesso largo 275 cm ed alto 109 cm,) che ben si sarebbe adattato alla natura di martyrium della prima San Marco.

^{401[401]} *Ibid.*

Ubicazione: Facciata nord. Parte inferiore.

Lastra sotto il primo arco da ovest: 'Etimasia' (dodici agnelli adoranti il trono vuoto, con Bibbia e croce su cui è l' 'Agnus dei').

Marmo greco a grossi granuli.

cm 71 x 189.

STATO DI CONSERVAZIONE

Superficie sporca (croste nere) ma relativamente in buono stato. Solfatazione avanzata, decoesione sulle due palme. Perdita d'immagine sulle cornici. Oltre a più piccole crepe, tre profonde fessurazioni verticali attraversano la lastra. Una fessura passa proprio sull'ultima lettera dell'iscrizione. Le lacune sono state stuccate prima del 1973 con materiale plastico.

Iscrizione in alto: "+OI AGIOI O A/ MNOC APOCTOLO."

Niccolò Albrizzi che ne pubblica un'incisione nel 1687, vi vede una velata profezia della vittoria cristiana sull'islam.^{402[402]}

^{402[402]}N. ALBRIZZI, *Esdrae leo de silva Leopoldus I, ad cuius concetitationem rugitum et verba vidit incendi totum corpus aquilae imperii turcici. Opusculum consurgit.* Venezia 1687.

Il Tigler riferisce che il Gautier, non riuscendo a leggere l'iscrizione e confondendo gli agnelli con delle vacche, “crede trattarsi del sogno del faraone spiegato da Giuseppe ebreo.”^{403[403]}

Il gesuita Secchi in uno studio sulla “cattedra di San Marco” analizza “l'altorilievo antichissimo incastrato per ornamento nel muro esterno della chiesa di San Marco a Venezia verso la torre dell'orologio,”^{404[404]} proponendone un'incisione alla fine del volume.

Come per la “cattedra di San Marco” anche per l'Etimasia lo studioso gesuita propugna un'origine alessandrina paleocristiana, “Egli è probabilissimo che i Veneziani, i quali nel medioevo ebbero quasi tutto il commercio del Egitto e possedevano una ruga nel gran Cairo, l'abbiano trasportato dalla chiesa patriarcale d'Alessandria distrutta dai musulmani.”^{405[405]}

A dimostrazione di tale affermazione lo studioso porta come prova sia la presenza della croce patriarcale, “tutta propria della chiesa alessandrina”^{406[406]} e “delle due palme cariche di datteri, che ne empiono cofani, scolpiti a destra e a sinistra di quella scena celeste simbolo frequentissimo dell'Egitto.”^{407[407]}

De Verneilh, in un saggio dedicato a dimostrare la derivazione della chiesa di St. Front di Perigueux da San Marco, propone per

^{403[403]}G. TIGLER, *op. cit.*, p. 75.

^{404[404]}G. SECCHI, *La cattedra alessandrina di San Marco evangelista e martire conservata in Venezia entro il tesoro marciano delle reliquie*, Venezia 1847 p.234.

^{405[405]}*Ibid.*

^{406[406]}*Ibid.*

^{407[407]}*Ibid.*

legittimare la sua ipotesi l'Etimasia marciana, che mette a confronto con un fregio a bassorilievo di St. Front, “dove l'Agnus Dei sta sul monte Sion fra sei agnelli per parte,”^{408[408]}concludendo che sia nella chiesa di Venezia che nella chiesa francese gli artisti “greci” dimostrerebbero una certa familiarità con il tema paleocristiano e paleobizantino dell'agnello simbolico.^{409[409]}

Il Durand dopo una precisa descrizione della lastra “.....”

contraddice le deboli argomentazioni del Secchi sull'origine alessandrina dell'Etimasia, confermando però il carattere paleocristiano dell'iconografia.

De Rossi eminente archeologo cristiano sostenendo “che gli agnelli e le colombe rappresentano la chiesa dei fedeli di Cristo perigrinante in terra e beata in cielo: chiesa fondata dagli apostoli, e perciò dal loro duodenario collegio principalmente rappresentata,” la accosta a raffigurazioni simboliche dell'arte paleocristiana, datandola al VII secolo.

Datazione contraddetta dal Saccardo che la indica come anteriore al 692 (e all'iconoclasia),perchè in quell'anno il concilio in “Trullo” vietava di illustrare l'agnello nelle crocefissioni al posto del Cristo-uomo.^{410[410]}

^{408[408]}G.TIGLER. *op. cit.*,

^{409[409]}F.DE VERNEILIH, *Des influences byzantines. Lettre à M.l. Vitet, de L'Accademia Francaise*,in “*Annales archeologique*” XIV, 1854, pp. 225-248.

^{410[410]}G. SACCARDO, *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venezia 1888-92,p 257.

Saccardo che per primo usa il termine Etoimacia non, vede nessun legame con il fregio bassorilievo di St. Front in Francia, stilisticamente non confrontabile, non escludendo però l'importazione da parte dei veneziani nel Pèrigord di un tema così paleobizantino.^{411[411]}

Gabelentz sostiene, dopo aver elencato raffigurazioni confrontabili in mosaici romani e bizantini che “non esiste caso di esatta corrispondenza iconografica col nostro,”^{412[412]}e seguendo come traccia cronologica le monete bizantine, ipotizza portando a sostegno della sua tesi la prova, che solo nel regno di Giustiniano II (685-695 e 701-711) vi sarebbe testimoniato l'uso della croce a doppia traversa, una datazione verso l'anno 700.^{413[413]}

Leclercq nel suo copioso studio sull'agnello simbolico la data al VII secolo. Brehier, ritiene che originariamente fungesse da pluteo, ritiene l'opera ravennate del VI secolo, “confrontandola per il simbolismo pastorale con i mosaici, e per le palme con i sarcofagi ravennati, accettando il 692 *come terminus ante quem*. Musolino nel suo libro la Basilica di San Marco in Venezia data l'opera come risalente al X secolo.

Demus la indica come opera di carattere pseudobizantino, opera dell' XI secolo scolpita per la chiesa contariniana,

^{411[411]}*Ibid.*

^{412[412]}G. TIGLER, *op. cit.*,

^{413[413]}H. VON DER GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903. p.125.

rilavorata nel XIII secolo quando fu ubicata nell'attuale posizione.

Polacco la dice prudentemente “di intonazione paleobizantina”^{414[414]}

“Pur dovendosi con ogni probabilità abbandonare la prima ipotesi allessandrina o copta, già resa improbabile dall'uso del marmo greco, mi pare che non vi siano seri argomenti per sradicarsi dalla più probabile datazione paleobizantina (VI-VII secolo).”^{415[415]}

Con molta probabilità la lastra dell'Etimasia arrivò a Venezia come parte del bottino di Costantinopoli nel 1204, a conclusione della conquista della città da parte dei veneziani.

In alternativa giunse a Venezia attraverso un commercio di marmi bene organizzato con Costantinopoli e soprattutto con Marmara da dove materiale marmoreo lavorato o semilavorato veniva esportato nell'Europa.

Ubicazione: Facciata nord. Parte inferiore.

VOLO DI ALESSANDRO MAGNO.

Marmo greco a grossi granuli

cm 113 x 189

STATO DI CONSERVAZIONE.

^{414[414]}R. POLACCO, *San Marco la Basilica d'oro*, Modena 1991, p.79.

^{415[415]}G. TIGLER, *op. cit.*,

“Si ritiene che la lastra di San Marco sia arrivata a Venezia col bottino di Costantinopoli nel 1204.”^{416[416]}

Il Cattaneo che ne rimase colpito per la sua singolarità, “fra i bassorilievi del prospetto laterale a settentrione, uno ve n’ha che colpisce più di ogni altro per la singolarità del soggetto e per la forma speciale in cui si trova scolpito, ”^{417[417]}così ce lo descrive “ritta nel mezzo sta una figura d’uomo montata sopra un carro sollevato da due grifoni alati e sostenente nell’una e nell’altra mano uno spiedo che porta infilzato sulla punta un animaluccio qualunque, contro cui i grifoni si avventano avidamente.”^{418[418]}

In passato a causa della polvere e “delle immondezze depositatevi il suo aspetto era molto confuso,”^{419[419]}tanto che il Cicognara lo indica “come il bassorilievo di Cerere coi pini accesi tra le mani, montata su un carro tirato da draghi o ippogrifi volanti, in atto di cercare per ogni angolo della terra la figlia rapita da Pluto.”^{420[420]}

L’originalità del monumento data la composizione schiacciata in particolare simmetria, ingannò il Cicognara che lo pensò più una produzione degli antichi popoli d’Italia “o più veramente delle persiane sculture.”^{421[421]}

^{416[416]}C. FRUGONI, *La lastra marmorea dell’ascensione di Alessandro Magno*, in *La Basilica di San Marco, arte e simbologia*, a cura di Bruno Bertoli, Venezia 1993, p.169.

^{417[417]}F. SACCARDO, *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell’arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venezia 1888-92, vol. II, p.254.

^{418[418]}*Ibid.*

^{419[419]}*Ibid.*

^{420[420]}L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all’opera di Winkelmann e di D’agincourt*, Prato 1823-1824, vol. II, p.73.

^{421[421]}F. SACCARDO, *op. cit.*, p.254.

Il Selvatico pur accettando l'interpretazione del volo di Cerere, rifiuta l'assegnazione ad arte etrusca o persiana “non so perchè fu reputata etrusca o persiana dal Cicognara,”^{422[422]} vedendovi una chiara impronta orientale (bizantina).

Il Durand nel 1865 pubblica uno studio sull'argomento con una bella e precisa incisione Ed. Eckschlager, riconoscendo correttamente il soggetto del Volo di Alessandro.

Per Durand il costume di Alessandro è simile a quello degli imperatori bizantini, “ma presenta anche elementi sassanidi in ricordo della conquista della Persia da parte del re macedone.”^{423[423]}

Lo studioso che elenca altri esempi del volo nell'arte medioevale (Basilea, Friburgo in Brisgovia, Remangen) lascia aperta la questione della provenienza del pezzo.

Bayet nonostante avesse notato delle similitudini con sculture sassanidi, assegna il rilievo della Basilica di San Marco all'arte bizantina dopo aver fatto vari confronti con lavori costantinopolitani.^{424[424]}

Il Saccardo la datò bizantina del secolo X o XI e reimpiegato già nella chiesa contariniana: “a suo dire non può essere del XII o XIII secolo, poichè di quell'epoca non ci sarebbero a Venezia sculture di mano greca confrontabili con questa,”^{425[425]} si

^{422[422]}P. E. SELVATICO, *Sulla architettura e scultura in Venezia dal medioevo ai nostri giorni*, Venezia 1847, p.52.

^{423[423]}J. DURAND, *L'ègende d'Alexandre le Grand* “*Annales archèologiques*” XXV 1865, p. 504.

^{424[424]}C. BAYET, *L'art Byzantin*, Paris 1884, p.190.

^{425[425]}G. TIGLER, *op. cit.*, p.70.

tratterebbe principalmente dell'illustrazione di una leggenda divenuta popolare.

Durante i restauri Meduna del 1860 circa^{426[426]} della facciata settentrionale della basilica, venne scoperto che anche la faccia posteriore della lastra era lavorata a basso rilievo, avendo sul retro scolpito “un dittico con due archetti a pieno centro, nel campo dei quali beccano due pavoni, eleganti colonine sostengono gli archi, quattro rose occupano i campi angolari ed un bel fregio cinge tutto intorno alla lastra.”^{427[427]}

Il Tigler afferma che questa descrizione farebbe pensare a un pluteo paleobizantino del VI o VII secolo, non “della fronte di un' urna cineraria”^{428[428]} come sostiene il Saccardo.

Berteux data al X secolo il rilievo, confrontandolo con l'Alessandro del mosaico pavimentale di Otranto, dove però manca il carro.^{429[429]}

Venturi lo identifica “come bizantino ma puerilmente eseguito,”^{430[430]} sostenendo l'origine persiana della leggenda e dell'iconografia.

“Oltre che nel bassorilievo della Basilica di San Marco, la rappresentazione adorna una cassetta d'avorio, i manoscritti medioevali della Biblioteca Nazionale di Parigi, i rilievi della

^{426[426]} *Ibid.*

^{427[427]} *Ibid.*

^{428[428]} F. SACCARDO, *op. cit.*,

^{429[429]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.70.

^{430[430]} A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902.vol. II, p.526.

cattedrale di San Demetrio a Wladimir; e si vedeva pure in una dalmatica della cattedrale di D'Agnani.”^{431[431]}

Supka propone un'origine siriana del rilievo, che assomiglia nell'iconografia e per lo stile “al vassoio di rame niellato e smaltato al Ferdinandeum di Innsbruck, proveniente da Amida, assegnabile per un'iscrizione del 1114-44 all'arte ortochida (selgiuchida) del XII secolo.”^{432[432]}

Il rilievo di Venezia è considerato bizantino dell' XI o XII secolo dai manuali di Dalton, Wulff, Toesca che erroneamente lo definisce pluteo e Brehier.

Grazie a numerose scoperte la conoscenza dell'iconografia bizantina del tema è arricchita dalla scoperta di altri esempi Xyngopulos, Orlandos, Gleixner 1961, un rilievo del museo di Tebe, un altro frammentario a Santa Sofia di Istanbul, e due smalti circolari della pala d'oro di San Marco di provenienza costantinopolitana, in uno dei quali come pensa Grabar “si vede il mondo dal cielo come lo avrebbe visto Alessandro.”^{433[433]}

Lo stesso Grabar individua in una chiesa di gusto bizantino a Kiev in Russia (1077-78, 1118), i temi classici di Alessandro ed Ercole negli stessi anni in cui fu costruita la basilica contantiniana. Ipotizzando che a questi riti doveva essere conferito un significato connesso con la regalità.

^{431[431]} *Ibid*, p.528.

^{432[432]} G: SUPKA, *Beitrage zur Dartstellung der Luftfahart des grossen*, in “*Zeitschrift fur christliche Kunst*” XXIV 1911, 10, col 309 sgg.

^{433[433]} A. GRABAR, *Imagines de L'ascension d'Alexandre en Italie et in Russie*, in *Mèlanges Orlandos*, Athenes 1964, p.291.

“Altri rilievi con la rappresentazione dell’ascensione di Alessandro si trovano ancora in Russia, nella cattedrale della Dormizione (1158-1161) e nella chiesa di San Demetrio(1193-1197) a Vladimir e in quella di San Giorgio a Juriev Polsky (1230-1234).”^{434[434]} I temi scelti per decorare queste chiese, come spesso a Costantinopoli, mostrano l’influsso dell’arte palatina di Bisanzio e testimoniano il rapporto strettissimo esistito fra la Russia e Costantinopoli, dato che dal X al XIII secolo “l’art palatin de Bysance a dù ètre exclusivament costantinopolitane.”

La Frugoni individua il volo di Alessandro giustamente con l’episodio tratto dal romanzo greco del V-VI secolo dello Pseudo-Callistene dove si racconta “come il grande Macedone, giunto ai limiti della terra di cui aveva esaurito le conquiste, avesse pensato di dare la scalata al cielo su un carro trascinato da grifoni, animali ferocissimi, metà aquila e metà leone, ponendo loro davanti due bastoni con della carne infilzata a mo’ di esca. Le bestie, nel tentativo di afferrarli,cominciarono allora a salire; per ritornare a terra Alessandro abbassò i suoi spiedi facendo mutare rotta ai temibili destrieri, costretto, in alcune varianti della leggenda, dall’ira divina insofferente di tanta audacia.”^{435[435]}

La leggenda risulta importante per il suo significato e messaggio politico, nel mondo bizantino l’immagine ha sempre

^{434[434]}C. FRUGONI, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine iconografica e fortuna di un tema*, Roma 1966, pp. 166-167.

^{435[435]}C. FRUGONI, *op. cit.*, p.167.

significato positivo comparando spesso su oggetti di uso principesco (anelli, cofanetti d'avorio smalti).^{436[436]}

In Occidente la stessa immagine ha significato opposto comparando per lo più in edifici sacri quale *exemplum* negativo di superbia.^{437[437]}

La collocazione, in San Marco, del rilievo accanto a quella di Ercole e dei santi guerrieri si rifà ad una tradizione bizantina che sceglieva, “tra i soggetti di decorazione delle chiese, quelli che potevano essere usati in funzione apotropaica”^{438[438]}

“Belting data il pezzo al 1080 circa avendone fatto il confronto con un gruppo di sculture constantinopolitane, tra i quali i capitelli della Karye Cami (chiesa di Chora) con busti parimenti ornati da fori di trapano, e un’*Odeghitria* del museo archeologico di Istanbul, rilevando anche la forte somiglianza col rilievo citato di uguale soggetto a Santa Sofia (già datato al VI-VII secolo e creduto il ritratto dell’imperatore Eraclio).”^{439[439]}

Grabar dopo un confronto con il rilievo situato nell’esornatece della chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli molto simile alla lastra veneziana, giunge a una datazione individuata tra il la fine del XI o XII secolo.^{440[440]}

^{436[436]} *Ibid.*

^{437[437]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.69.

^{438[438]} C. FRUGONI, *op. cit.*, p.168.

^{439[439]} *Ibid.*

^{440[440]} A. GRABAR, *Scultures Byzantines du moyen age*, Paris 1976, p.75.

POSIZIONE SULLA PIANTINA

FOTOGRAFIA

‘Tetrarchi’

Quattro figure in altorilievo, poste sui due lati dell’angolo del Tesoro, numerate da 1 a 4, dalla chiesa verso palazzo Ducale. Porfido rosso egiziano. Altezza delle figure cm 136, delle teste cm 17-17,5, delle basi cm 24; larghezza della basi cm 78,5, profondità delle basi ai lati cm 29-32, al centro cm 16.

STATO DI CONSERVAZIONE

Le statue più piccole del naturale, sono poste su mensole modanate che sporgevano da due colonne di circa cm 40 di raggio. La coppia 3-4 è conservata frammentariamente, essendo stata tagliata in tre pezzi (all’atto del prelievo), di cui sono stati qui reimpiegati solo quello centrale(largo cm 22) e quello destro. Il piede e caviglia con tutta la relativa porzione di base del n. 4 è stato integrato in un altro materiale (un porfido rosato) all’atto della messa in opera, visto che la porzione originale si era staccata verosimilmente durante lo smontaggio. Le parti delle colonne che costituiscono lo sfondo sono state ritagliate attorno alle figure; rimane solo una piccola porzione a sinistra della testa del n.1 e sopra i copricapi della coppia nn.1-2. Le due coppie sono sistemate in modo che il

retro della nn.1-2 si giustappone alla figura n.3: qui si può vedere che i tagli sono stati operati con perfetta regolarità.

Il mantello del n. 1 era stato probabilmente integrato in un antico restauro lungo il margine sinistro con uno o due pezzi aggiunti: queste parti sono oggi mancanti e vi si notano due fori verosimilmente per i perni. Così anche l'incavo triangolare al posto del naso del naso n. 3 può essere interpretato come traccia di un'antica integrazione.

Bisogna pensare che questi pezzi rimasero esposti già a Bisanzio per quasi mille anni.

Mancanze 1: Danni all'orecchio destro, naso in gran parte mancante, minore lacuna sul copricapo, lacuna sul mantello all'altezza della spalla e lungo il margine.

Mancanze 2: Lacuna sulla mano sinistra (sopra le prime due dita); minori lacune sull'orecchio sinistro e la superficie del naso, sul mento e sul sopracciglio sinistro, sulla spalla.

Rottura di andamento all'incirca verticale lungo il manto.

Mancanze 3: perdita di immagine lungo i tagli, specie sulla spalla e lungo le pieghe del manto parallele alla spada.

Danneggiata parte della superficie del volto e del copricapo.

La parte bassa con il piede è separata da una spaccatura.

Mancanze 4: Manca la parte superiore del copricapo, danneggiato il naso, l'orecchio sinistro e il bordo del mantello.

La superficie dei quattro rilievi è generalmente levigata, si notano alcune parti lasciate intenzionalmente grezze: gli sfondi fra le figure presentano puntinatura di scalpello a vista; le barbe (nn.1 e 3) sono solo accennata da rigatura.

Delbrück ha ipotizzato l'ipotesi, nata dalla constatazione del largo uso della policromia nella scultura di età imperiale, che gran parte delle figure fosse in origine colorata e dorata (capelli, barbe, pietre preziose delle cinture, spade, scarpe, loriche.)

Il Tigler non ha trovato nessuna traccia di policromia sulle quattro figure, ma concorda con il Delbruck nell'interpretazione dei fori quadrangolari sui berretti in funzione di serti di metallo dorato (e non di gemme o di vetri come sostenuto da altri, anche perché il berretto del n.1 ha un foro anche sul retro, e le pietre preziose avrebbero avuto senso solo davanti.)

Girolamo Maggi nelle sue Miscelanee, pubblicate a Venezia nel 1564, cerca di provare con molto sfoggio di erudizione che quelle statue rappresentano Armodio e Aristogitone, gli uccisori del tiranno Ipparco, e che furono poste in quell'angolo per rammentare ai Veneziani, che si radunavano giornalmente nell'atrio e nel palazzo, doversi distruggere la tirannide e onorare gli uccisori dei tiranni.^{441[441]}

^{441[441]} L. LEVI, *Una curiosa leggenda veneziana in un carne neogreco*, in "L'Ateneo Veneto" XXXIV, vol.II, Venezia 1911, p.5.

La notizia venne ripresa da Cesare Vecelio, che con un espressione quanto mai generica dice “constare solum a Grecia statuas Hasce esse advectas et nihil praeterca.”^{442[442]}

Nel 1581 Francesco Sansovino riferisce che le figure di porfido, i due pilastri davanti al fianco sud della chiesa e la pietra del bando all’angolo sud-ovest della facciata sarebbero stati portati da Acri al tempo del doge Grandenigo.^{443[443]}

Come giustamente nota il Tigler il dogato del Grandenigo durò dal 1298 al 1311 mentre l’impresa di Acri è del 1258.

Emanuele Cicogna restituito il trasporto dei pilastri acritani al 1258 dissocia da questi i gruppi porfirei e li suppone provenienti da Costantinopoli nel 1204, insieme con tutte le spoglie della Quarta crociata, datandoli in età costantiniana per alcuni particolari archeologici fra le quali al forma del saluto.^{444[444]} Lo stesso studioso ipotizzò che le figure non fossero state fatte per Costantinopoli, ma che vi fossero state portate da Nicomedia, “sulla scorta di un paesaggio dei Patria, che amplia le notizie della Parastaseis, le quali parlano di qualche scultura dell’Ippodromo portata a Costantinopoli da Nicomedia e da altre città microasiatiche e greche.”^{445[445]}

^{442[442]} C. VECELIO, *Habiti antichi et moderni*, Venezia 1590, p.15.

^{443[443]} M. CANGIANO DE AZVEDO, *I cosiddetti Tetrarchi di Venezia* in “Commentari” XIII, 1962, p.163.

^{444[444]} *Ibid.*

^{445[445]} M. CANGIANO DE AZVEDO, *Nota sui Tetrarchi di Venezia* in “Rendiconti degli atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia”, XXXIX, 1966-67, p.154.

Il Saccardo nel 1887 contraddice il Sansovino per quanto riguarda la provenienza da Acri, assegnando i rilievi alla prima metà del IV secolo.^{446[446]}

Concorrono a favore di quest'ultima ipotesi più argomentazioni, tra le quali il fatto che il porfido venne molto amato da Diocleziano e dai suoi immediati successori, nel momento in cui venne considerato uno status symbol imperiale, mentre l'abbracciarsi venne introdotto al posto del saluto romano solo al tempo di Costantino.

Lo stesso Saccardo nota giustamente la similitudine con le colonne di porfido della biblioteca vaticana, sulle quali si trovano rilievi su mensole di coppie di imperatori che si abbracciano, giungendo alla conclusione che si tratti di Costantino con i figli.

Si tratterebbe dei primi tetrarchi, cioè degli Augusti Diocleziano e Massimiano e dei Cesari Galerio e Costanzo Cloro, in questo caso le colonne dalle quali vennero ritagliati i rilievi sarebbero state realizzate per la residenza imperiale di Diocleziano a Nicomedia e poi portate a Costantinopoli da Costantino.

Nel 1902 Strzygowsky, in aperta polemica con Riegl, cita i tetrarchi insieme ad altre opere in porfido della tarda antichità (sarcofaghi da Tor Pignattara e da Santa Costanza al Vaticano,) quale prova della sua ipotesi dell'importanza nella

^{446[446]} G. SACCARDO, *I Pilastrini acritani*, in "Archivio Veneto", XXXIV, 1887, p.285.

tarda antichità dei vecchi centri artistici orientali in questo caso l'Egitto.^{447[447]}

I caratteri stilistici di astrazione anticlassica e di fissità geometrizzante notati dal Riegl sono ricondotti dallo Strygowisky a precisi influssi orientali, “provenienti cioè da civiltà che sarebbero rimaste profondamente estranee al classicismo e naturalismo greco romano.”^{448[448]}

Come è attestato dai vari ritrovamenti archeologici e dalle fonti letterarie, il porfido veniva lavorato principalmente in Egitto, sia presso le cave del mons Mons Phorpiteres (deserto orientale) che ad Alessandria.

A testimoniare questa osservazione Strzygowski cita un busto presente al museo del Cairo, molto vicino allo stile dei tetrarchi.

Lo studioso che ritiene i tetrarchi provenienti da Acri, nota anche in particolari dell'abbigliamento caratteri propriamente orientali (siriaci e egiziani): “le impugnature delle spade sarebbero di tipo egiziano, i berretti cilindrici e bassi sarebbero del tipo attestato a Palmyra in Siria, anche nelle scarpe nota una foggia orientale.”^{449[449]}

Lo stesso taglio dei capelli corti e a casco si ritroverebbero anche in altre sculture in porfido della stessa epoca, mentre gli stessi tratti somatici finirono col essere definiti egiziani.

^{447[447]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.224.

^{448[448]} *Ibid.*

^{449[449]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.224.

Delbruck accetta con moderazione l'ipotesi del Strzygowsky di un monopolio egiziano della lavorazione del porfido, ritenendo infatti che per i ritratti imperiali fosse essenziale la stretta adesione alle direttive della corte, forse mediate da precisi disegni, ritenendo perciò improbabile che tali ritratti siano stati eseguiti nel lontano Egitto.

L'idea più debole del Delbruck è quella del preteso ritrattismo di queste opere: “infatti la difficoltà di identificare i personaggi è motivata dall'assenza di ogni precisa caratterizzazione individuale, sono i vestiari e gli attributi che permettono di stabilire che si tratti di imperatori, mentre il carattere accigliato, autoritario militare e rozzo, esprime una concezione del potere che va al di là delle singole personalità dei vari ritrattati.”

Sia Delbruck che Strzygowsky prendono in considerazione la possibilità che centri di produzione siano stati Nicomedia capitale tetrarchica o Antiochia.

Il Verzone nel 1958 riprendendo le notizie fornite dai due studiosi sul *Philadelphion* di Costantinopoli, una piazza dove sappiamo si trovavano statue in porfido di personaggi che si abbracciavano, propone che i rilievi provengano proprio da qui, contraddicendo la provenienza da Acri, ipotizzando proprio come il Cicogna e il Saccardo che il gruppo sia stato portato da Bisanzio col sacco del 1204.^{450[450]}

^{450[450]} P. VERZONE, *I due gruppi in porfido di S.Marco ed il Philadelphion di Costantinopoli*, in “Palladio”, n.8, 1958.

Lo studioso porta a sostegno dell'ipotesi costantinopolitana un elemento già noto agli studiosi precedenti, e cioè la straordinaria affinità con i 'Tetrarchi' veneziani di un torso del museo ottomano di Istanbul, ritrovato nel 1875 presso la teodosiana porta aurea di Costantinopoli.^{451[451]}

“Il torso è di marmo, il che dimostrerebbe che questo stile non era limitato al porfido.”^{452[452]}

L'idea ancora presente nello studio di Strzygowiski, di un condizionamento dello stile da parte del materiale e della tecnica, sembrerebbe dover essere rivista e riformulata.

Secondo lo stesso studioso le due coppie veneziane in cui rispettivamente un uomo barbuto abbraccia un glabro, raffigurerebbero due volte le stesse persone, cioè Costanzo Cloro che trasmette l'impero a Costantino, “si daterebbe perciò fra il 330 data della fondazione ufficiale di Costantinopoli, ed il 337 quando Costantino morì.”^{453[453]}

Secondo il Tigler questa ipotesi non è molto convincente, propendendo per l'ipotesi condivisa dalla maggioranza degli studiosi e cioè che “nel contesto di una rappresentazione di Tetrarchi (della seconda o prima Tetrarchia) gli Augusti siano barbati in segno di maggiore autorità rispetto ai Cesari, i quali nel sistema inventato da Diocleziano avevano un ruolo nettamente subordinato, come di vicari.”^{454[454]}

^{451[451]} *Ibid.*

^{452[452]} *Ibid.*

^{453[453]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.224.

^{454[454]} *Ibid.*

Cangiano De Azvedo non si trova d'accordo nell'identificare il gruppo con i Tetrarchi o con personaggi dell'epoca di Costantino, spostando la datazione dall'inizio del IV secolo tra il 340 e il 350 o tra 364 e il 367.^{455[455]}

L'Orange nel 1965 contraddice De Azvedo riconducendo all'età di Diocleziano tanto la moda quanto il taglio di capelli e la barba corta dei rilievi.

“Il berretto di tipo militaristico è caratteristico del look di Diocleziano (che lo indossa in due busti ritratto di Salona), e viene indossato dai carnefici in affreschi di catacombe cristiane.”^{456[456]}

Lo stesso studioso nota che secondo alcuni storici bizantini, tra i quali Kodinos, Costantino portò da Nicomedia a Costantinoipoli varie sculture; non sarebbe quindi da escludere che i Tetrarchi possano provenire da Nicomedia.

Nel 1965-66 gli scavi condotti da archeologi turchi e tedeschi presso la chiesa di Myrelasion ad Istanbul portarono al ritrovamento del frammento dei Tetrarchi mancante a Venezia, ed esattamente del piede e della mensola di base del n.4,(ultimo verso la porta della carta).

Ciò confermerebbe l'ipotesi del Verzone di una provenienza del gruppo dal *Philadelpion*, dato che questa piazza non si troverebbe lontana dal Myrelasyon.

^{455[455]}M. CANGIANO DE AZVEDO, *op. cit.*, p.179.

^{456[456]}G. TIGLER, *op. cit.*, p.225.

La scoperta è molto importante, anche se il frammento è molto piccolo, tanto da far dire a Cangiano De Azvedo “oggi è il piede di uno di loro che dà un calcio a molte ipotesi e a molte datazioni proposte.”^{457[457]}

Il ritrovamento elimina l’ipotesi che i gruppi provenissero da S. Giovanni d’Acri, rivalutando la vecchia indagine di E. Cicogna per la quale si era affermata la loro provenienza costantinopolitana con le spoglie della quarta crociata.^{458[458]}

“Il frammento venne trovato in una rotonda, connessa con altri ambienti che la dimostrano parte di un palazzo, il quale per la tecnica costruttiva è databile intorno o poco prima della metà del V secolo, mentre la parte decorativa sembra potersi collocare dopo il 450.”^{459[459]}

L’editore Naumann, osserva come in questa zona vi fosse situato il palazzo di Arcadia, sorella di Teodosio II, ed è forse proprio qui che si trovava la sala rotonda, anche se lo stesso studioso non è del tutto alieno dal pensare che il tutto appartenesse al *Capitolium* ove nel 425 aveva sede l’università.

Naumann propende per l’ipotesi di Verzone, che nel gruppo porfireo vede i figli di Costantino abbracciati, posti originariamente come ornamento nel *Philadelphion*.

^{457[457]} M. CANGIANO DE. AZVEDO, *op. cit.*, p.153.

^{458[458]} *Ibid.*

^{459[459]} *Ibid.*

Il frammento rinvenuto potrebbe essere finito nella rotonda casualmente, tanto che questa non dista neanche molto dal *Philadelphion* stesso.

“Sicuro è che i Tetrarchi giunsero a Venezia da Costantinopoli, sicuro è che il frammento con il piede è stato ritrovato presso la soglia della porta della scala NE di accesso alla cupola della rotonda, la quale sarebbe appartenuta ad un complesso edificio costruito intorno o poco prima del 450, su cui fu poi costruito nel X secolo il palazzo di Romanos I Lekapenos, dove più tardi si situò il *Myrelaion* un convento femminile.”^{460[460]}

Secondo De Azvedo la barba di due delle figure veneziane venne eseguita in un secondo momento, cioè posteriormente all'esecuzione delle prime figure.

È da notare che il frammento è stato trovato nello strato che fu poi sigillato dalle costruzioni del X secolo, le quali non hanno portato materiale estraneo di riempimento, ma hanno, al contrario, distrutto e asportato quanto era caduto dall'alto dell'edificio del V secolo e di conseguenza ne hanno abbassato il livello pavimentale di qualche metro.

Dunque il frammento porfirio apparterebbe al palazzo del V secolo, e soprattutto niente ci dice che sia stato portato dall'esterno o da Nicomedia, dunque i Tetrarchi

^{460[460]}M. CANGIANO DE. AZVEDO, *op. cit.*, p.154.

originariamente si trovavano nel palazzo che Naumann dice di Arcadia.

“Perciò le figure imperiali furono scolpite espressamente per il palazzo di Arcadia, così come non si può pensare che la parte ‘veneziana’ fosse disgiunta da quella costantinopolitana.”^{461[461]}

L’ultimo studioso che si è occupato a fondo dei Tetrarchi è l’Orange nel 1984, il quale contraddice l’idea del Verzone che nel gruppo porfireo vi siano rappresentate due volte le stesse persone, notando una diversità di età fra la coppia nn.3-4(creduta più anziana) e la coppia nn.1-2.

“Il principio della tetrarchia sempre secondo lo stesso studioso avrebbe impedito un abbraccio fraterno fra un ‘Augusto’ e un ‘Cesare’, trattandosi invece di una coppia più anziana di ‘Augusti’ (nn.3-4) e di una coppia più giovane di Cesari; “la combinazione obbedirebbe all’intento politico di affermare l’unione fra Occidente e Oriente dell’impero.”^{462[462]}

Il Tigler non trova del tutto convincente questa ipotesi, apparendo in contraddizione con l’osservazione molto più convincente che i personaggi barbati debbano essere considerati di maggiore autorità rispetto a quelli glabri.

Dallo studio dell’Orange si apprende un elemento prezioso, un frammento di rilievo dello stesso tipo del gruppo di Venezia, una testa di porfido alta cm 17 con berretto militare dello

^{461[461]}M. CANGIANO DE AZVEDO, *op. cit.*, p.155.

^{462[462]}G: TIGLER, *op. cit.*,p.225.

stesso genere di quelli dei tetrarchi si troverebbe a Nis in Serbia.

Questa città è il luogo natale di Costantino, si potrebbe dunque immaginare che lo stesso imperatore di origini dubbie e che era arrivato al potere in modo illegittimo, proprio con un colpo di stato contro il sistema tetrarchico, avesse voluto professare pubblicamente la corretta discendenza del suo impero dalla prima tetrarchia.

Rimane da chiarire di come si sia creato il curioso equivoco della provenienza del gruppo da Acri.

Le cronache quattrocentesche affermano giustamente che i Veneziani dopo la quarta crociata portarono da Costantinopoli molte 'tavole' di marmo e porfido, ma non parlano delle opere di scultura.

Dopo l'impresa di Acri nel 1258, i veneziani dopo aver lasciato la città ai genovesi dicono gli storici ed i cronisti portarono via pietre del castello della Monzoia, senza menzionare alcuna opera artistica.

“Il Tigler si chiede allora se la data del 1258 dell'impresa di Acri non possa essere stata confusa, dai cronisti col contemporaneo arrivo di questo gruppo di opere da Bisanzio, dove la situazione stava incominciando a diventare pericolosa, per i tentativi di restaurazione dell' impero bizantino, che poi avranno successo nel 1261.”^{463[463]}

^{463[463]} G. TIGLER, *op. cit.*, p.226.

Dunque il Tigler come d'altronde il Polacco ritengono che il gruppo dei Tetrarchi sia arrivato a Venezia nel 1258.

Il Niero sostiene che il gruppo rappresenta i tetrarchi romani istituiti dall'imperatore Diocleziano, datandoli all'inizio del quarto secolo, non trovandosi d'accordo con il Tigler per quanto riguarda l'anno del loro arrivo, "Il gruppo come dimostrato recentemente proviene dal *Philadelphion* di Costantinopoli, dove era collocato sopra una colonna e dove fu trasferito a Venezia poco dopo la quarta crociata(1204)."^{464[464]}

PORTE CLATRATE

Le porte di bronzo clatrate costituiscono una delle 'prede' più prestigiose portate a Venezia dopo la conquista di Costantinopoli nel 1204.^{465[465]}

Queste sono: la porta centrale esterna e quella che a sud del narcece immette nella Capella Zen legate alla componente artistica che caratterizza l'apparato decorativo della terza fabbrica di San Marco, quella di gusto paleocristiano.

^{464[464]} A. NIERO, *op. cit.*, p.139.

^{465[465]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.83.

“Le valve del portale maggiore esterno (m 5,50 x 3,90) sono costituite da una transenna di bronzo, databile al VI secolo, formata da 34 file sovrapposte di quattro archetti (altezza 20 cm circa e larghezza 12 cm circa) ciascuna, fissata su una tavola lignea rivestita da pelte in alto e da robuste lamine bronzee in basso, di lega più scadente rispetto alle griglie inchiodate dalle borchie con testa a rosetta che stanno al centro di ogni archetto, e da quelle inserite nel punto in cui i peducci dei due archetti superiori sono tangenti al vertice di un archetto inferiore.”^{466[466]}

L’intelaiatura perimetrale presenta una decorazione con listello percorso da borchie fiancheggiate da cordoli. Ma nelle traverse superiore ed inferiore sono evidenti i segni di un adattamento delle valve bronzee al portale che ora chiudono.^{467[467]}

Gli studi più recenti concordano nel sostenere il narcece occidentale della basilica marciana manufatto del XII secolo, “ma è altrettanto vero che nessuno esclude massicci interventi su di esso e in quello successivo.”

E’ molto probabile che fino al Duecento l’atrio avesse la forma di un porticato e che la ristrutturazione con l’inserimento di sculture che rimpiccioliscono le arcate occidentali, trasformandole in porte, prevedesse la presenza di cancelli esterni.

^{466[466]} *Ibid.*, p.111; R. POLACCO, *Porte ageminate e clatrate in S. Marco a Venezia in Le porte di bronzo dall’antichità al secolo XIII*, Roma 1990, pp.279-292.

^{467[467]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.110.

La griglia è realizzata con un tipo di decorazione, chiamata con termine vitruviano *opus clatratum*, che compare non solo in valve bronzee dell'antichità classica e della romanità augustea, ma anche in età paleocristiana.

Questo tema decorativo si trova anche nei mosaici paleobizantini, “se si considera la disposizione a ventaglio, o a coda di pavone, delle tessere bianche che fanno da sfondo alle scene di caccia del pavimento del *mega palation di Costantinopoli*; ricomparendo nel battistero neoniano di Ravenna nella decorazione dei *suppedia* del Cristo e dell'*Etimasìa* a Torcello nel secolo XI e nello sfondo del mosaico sopra la porta del Tesoro di San Marco, XIII secolo,” oltre che nel vertice della cupolona del narcece e sullo sfondo della Madonna, *pinax* sopra il vertice del battistero.

La porta che immette nella Cappella Zen dell'atrio occidentale è uguale nelle dimensioni e nel suo disegno, “la griglia è a giorno e, non essendo stata fissata su tavola rivestita di lamine, manca di tutte le borchie a rosetta.”

La sua sistemazione può essere ascritta alla metà del secolo decimoterzo, cioè quando l'atrio venne rinnovato e si rese necessaria la chiusura delle arcate con opere scultoree e la presenza di porte e cancelli bronzee.

“Non è da escludere dunque che la griglia della Capella Zen e quella fissata sulle valve del portale centrale facciano parte del bottino della IV crociata.”

Per le loro grandiose dimensioni non è da escludersi che questi battenti latrati provengano anch'essi, come i cavalli, dall'ippodromo costantinopolitano.

Bertucius aurifex venetus ne riprodusse la griglia clatrata eseguendo gli altri battenti delle altre porte esterne di S. Marco e firmando nel 1300 quello sinistro del portale a sinistra di chi guarda quello centrale della facciata della basilica di S. Marco.

I cosiddetti “Pilastrini acritani”

Da piazza S. Marco dirigendosi verso il portale di Palazzo Ducale si vedono sulla sinistra due alti pilastrini quadrangolari riccamente adornati, poco distanti dalla facciata meridionale della basilica di San Marco.

Che funzione avevano una volta questi monumenti che non sostengono niente?

La loro funzione infatti è tutt'altro che chiara: “fiancheggiano la via d'accesso al battistero, ma evidentemente sono stati collocati qui prima che fosse installato il battistero in vani che originariamente facevano parte dell'atrio della chiesa, probabilmente furono messi in questo luogo già intorno alla metà del XIII secolo.”^{468[468]}

La spiegazione più plausibile è che i pilastrini vennero collocati accanto alla basilica, ben visibili anche dalla riva, come

^{468[468]} F. W. DEICHMANN, *I pilastrini acritani*, in “Rendiconti degli atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia”, III, 1977-78, p.75.

monumenti trionfali, come trofei delle vittorie della Repubblica nelle guerre dell'Oriente.

I Veneziani ritenevano i pilastri con i loro capitelli come provenienti da Acri dopo la conquista della stessa città nel 1258, che i genovesi tenevano come baluardo del loro dominio in Terra Santa.

“La leggenda acritana è certo un’elaborazione veneziana di poco posteriore all’arrivo delle opere stesse, una specie di rivincita ideale sul nemico genovese che aveva consegnato Bisanzio e la fiorente colonia veneziana nelle mani di Michele VIII.”^{469[469]}

Nel 1964 gli scavi intrapresi a Istanbul hanno risolto il mistero della provenienza dei pilastri in modo definitivo. Questi, intrapresi da N. Firatli e M. Harrison, portavano alla luce un grande capitello di pilastro, la cui forma, le dimensioni, e gran parte della decorazione corrispondevano a quelli dei pilastri “acritani” di Venezia.

“Ma c’erano altresì forti differenze, riconoscibili a prima vista: l’abaco del capitello costantinopolitano è liscio e gli angoli non portano più la decorazione perché evidentemente questa era lavorata una volta al giorno, perciò rotta e sparita, e di conseguenza agli angoli si mostra il denudato fondo abbozzato. Tutto ciò sta in forte contrasto con la folta

^{469[469]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.60.

decorazione dell'abaco e degli angoli dei capitelli a Venezia.”⁴⁷⁰[470]

Un'ulteriore conferma della provenienza costantinopolitana dei pilastri veneziani la fornirono i monogrammi degli stessi pilastri, che si trovarono con le stesse variazioni su sculture architettoniche trovate a Sarachane a Istanbul.

Rimane un problema da risolvere: la finora indiscussa provenienza acritana dei pilastri veneziani.

Da un riesame delle fonti contemporanee alla conquista di Acri risulta che né i pilastri né la pietra del bando dagli stessi non vengono mai menzionati.

Riferimenti all'esportazione dei pilastri dopo la conquista di Acri si trovano nelle opere storiche molto più tarde, cioè del '500 e '600, epoca in cui si venne a formare una vera e propria leggenda intorno ai pilastri e alla pietra del bando, leggenda che trova la sua espressione visibile nella “grande tavola della fine del Cinquecento del pittore F. Montemezzano incastrata nel soffitto della Sala dello Scrutinio del Palazzo Ducale, rappresentante la conquista di Acri dove i pilastri sono dipinti mentre vengono caricati su una nave veneziana.”⁴⁷¹[471]

Le dimensioni dei pilastri (altezza 3,93 e 3,98 m; larghezza 0,96 x 0,98 m) escludono la possibilità che questi potessero appartenere una volta ad un'architettura decorativa senza funzione nella struttura dell'edificio.

⁴⁷⁰[470] F. W. DEICHMANN, *op. cit.*, p.78.

⁴⁷¹[471] *Ibid.*, p.77.

Probabilmente dovevano servire come sostegni indispensabili di un' architettura monumentale, sicuramente ecclesiastica, potrebbero essere appartenuti ad un colonnato della chiesa di San Polieucto di Costantinopoli, mentre le loro rientranze farebbero pensare che avessero formato l'angolo di due colonnati.

Sicuramente queste due colonne sono i primi esempi a noi noti di sostegni di colonnato con sezione quadrata, con fusti marmorei che portano ampie decorazioni plastiche.

Analizzando i capitelli possiamo poi notare come nessun tratto della decorazione abbia radici nella tradizione del capitello antico, mentre il fitto tessuto decorativo dei lati si ricollega nella sua struttura con quello dei capitelli bizantini dell'epoca di Giustiniano.

Ogni lato dei fusti porta due quadri uno sopra l'altro con raffigurazioni non solo indipendenti fra loro, ma anche indipendenti dalla struttura e dalla funzione dei pilastri stessi.

Analogamente ai fusti anche nei capitelli i singoli elementi e la loro composizione sono una novità per la decorazione di un capitello, "attestano un gusto decorativo che non ha precedenti nella scultura architettonica costantinopolitana, ma forse nemmeno nell'architettura tardoantica nel suo insieme."

I capitelli più vicini a quelli dei pilastri veneziani sono due capitelli d'imposta nella chiesa di S. Sofia di Salonicco, anche se la disposizione dei motivi risulta meno densa.

La decorazione dei pilastri, soprattutto dei capitelli, mostra la tendenza di creare nuovi disegni e composizioni decorative, “e se si sono adoperate forme appartenenti alla tradizione architettonica, esse sono state trasformate fortemente.”

Nei capitelli vi è la tendenza di formare un rilievo fitto, le singole figure avvicinate l’una all’altra si toccano in molti punti costituendo un insieme continuo ornamentale.

“Per un gusto siffatto la scultura architettonica tradizionale offriva solo pochi motivi idonei,” perciò si cercarono motivi idonei, nuove ispirazioni non solo per i pilastri ed i capitelli, ma per tutta la chiesa di S. Polieucto.

“La decorazione architettonica della chiesa di San Polieucto rappresenta un momento di grande importanza storica nello sviluppo dell’arte paleocristiana: si rivoluziona la tradizione decorativa architettonica e si introducono nuove forme che si inventano ex novo o si trasferiscono modelli ornamentali da altre categorie decorative.”

Secondo tutti gli studiosi i pilastri arrivarono a Venezia probabilmente nel 1258 non da Acri, ma bensì dalla chiesa di San Polieucto di Costantinopoli.

AMBONI

I due amboni, l'uno di porfido rosso, e l'altro di porfido verde, situati all'interno della basilica marciana, “sono opere di importazione provenienti da Costantinopoli, probabilmente facenti parte del bottino ricchissimo, che i Veneziani recuperarono dall'occupazione della capitale dell' Impero bizantino nel 1204.”^{472[472]}

Tra i due quello di maggior prestigio è quello di porfido rosso, che in teoria ci si sarebbe aspettati di trovarlo sulla parte sinistra, cioè in *cornu evangelii*; “ perché *l'evangelium* è più rilevante dell'*epistola*, invece l'ambone rosso è posto in *cornu epistolae*.”^{473[473]}

La ragione di questa scelta è che i due amboni non sono stati scelti per la lettura da una parte dell'*epistola*, dall'altra dell'*evangelium*, bensì la lettura di ambedue avveniva nei due amboni di sinistra, mentre quello di destra, di porfido rosso, era riservato al doge, egli subito dopo la sua elezione saliva su questo ambone o più propriamente “*pergulum dulcis*” pronunciando al popolo pronunciando la frase “me volè o no me volè” attendendo la risposta “te volemo”

L'immagine più antica di questi due amboni, è quella offerta dai mosaici marciani della parete occidentale del transetto meridionale, con le due scene della *Preghiera per ritrovare il*

^{472[472]} G. LORENZONI, *Il porfido, marmo di porpora. In qualche esempio del Veneto medievale*, in *La Porpora realtà e immaginario di un colore simbolico*, a cura di O. Longo, Venezia 1998, p.306.

^{473[473]} *Ibid.*

corpo di San Marco e il *Ritrovamento del corpo di San Marco*. Nella prima ritroviamo l'ambone doppio, nella seconda l'ambone ducale; il che, ci permetterebbe una datazione *ante* 1260 circa delle strutture autentiche, riprodotte nei mosaici.

“Per il *post* si pensa tradizionalmente al 1204: cioè alla conquista di Costantinopoli da parte degli occidentali, con la quarta crociata.”^{474[474]}

Chiaramente nella basilica marciana troviamo un chiaro esempio di gerarchia: il posto di maggior prestigio è riservato al doge, non solo rispetto alle autorità religiose, ma anche rispetto alla sacralità religiosa in generale.

Molto probabilmente per i veneziani, il porfido rosso rappresentava la sacralità politica come a Costantinopoli e a Roma, mentre il verde rappresentava la sacralità religiosa.

Dalla stessa Costantinopoli e in seguito allo stesso avvenimento sarebbero giunti a Venezia sia il ciborio sovrapposto all'ambone nord, che il ciborio “capitello” della navata nord.^{475[475]}

Nella “predica di S. Marco in Alessandria” ora alla Brera di Milano, ma eseguito per la scuola di S. Marco a Venezia, la basilica ritratta ricorda molto probabilmente l' Apostolion di Costantinopoli.

^{474[474]} G. LORENZONI, *op. cit.*, p.313.

^{475[475]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.38.

I due manufatti ai lati della loggia superiore visibili nel quadro dentro i quali venivano esposte secondo le fonti le icone imperiali o sacre sono identici all' "ambone" superiore sinistro di San Marco.

“Quest’ultimo fu dunque importato da Costantinopoli con il battino della quarta crociata e sistemato ove lo vediamo per la prima volta sul mosaico, sopra l’ambone poligonale.”^{476[476]}

Se non fosse per la sua geometria diversa, il suo gemello raffigurato nel quadro di Bellini “ potrebbe riconoscersi nel cosiddetto capitello contenente il Crocefisso addossato al pilastro nord-occidentale del vano coperto dalla cupola dell’ Ascensione, ritirato dalla piazza alla fine del secolo. XIII e comunque asportato da Costantinopoli.”^{477[477]}

Probabilmente questo ambone di sinistra non proviene proprio dall’ Apostolion di Costantinopoli, ma come il quadro di Bellini nacque con la funzione di ciborio, e non di ambone attribuitagli invece a Venezia.

^{476[476]} R. POLACCO, *I mosaici di San Marco* in “Venezia arti” , 3, 1989, p.194.

^{477[477]} R. POLACCO, *op. cit.*, p.194.

RELIQUIARIO MARMOREO DEL VI SECOLO DEI SANTI ERMOLAO E PANTALEONE.

La base misura cm 26, l'altezza cm 11, la profondità cm 17, lo spessore delle pareti laterali cm 3, lo spessore del fondo cm 1, l'altezza del coperchio cm 6, l'altezza degli acroteri cm 4,5.

Datazione: VI secolo.

“Si tratta di un reliquiario avente forma di un piccolo sarcofago con coperchio e spioventi e con acroteri agli angoli. Il suo stato di conservazione risulta buono: solo l'acroterio anteriore destro e quello posteriore sinistro appaiono reintegrati e la serratura metallica, applicata successivamente, ha imposto un incavo nello spessore marmoreo per esservi inserita. Il cofanetto sulle sue quattro superfici laterali esterne lungo al base e il bordo superiore, è decorato da un torio rigonfio compreso tra due listelli, dei quali più largo e più aggettante è quello esterno, mentre più stretto e assai meno emergente dalla superficie è quello interno. Il coperchio che si infila con due sporgenze ai lati interni entro due due cavità

corrispondenti nel sarcofago, è decorato lungo il vertice di convergenza dei due spioventi da un toro tondeggiante con estremità dilatate che, al centro, si apre in una pasticca ellittica concava e priva di foro che consenta comunicazione con l'interno.”^{478[478]}

L'elemento più rilevante presentato da questo elegantissimo reliquiario è costituito dalle iscrizioni greche la cui lettura, ha consentito al Polacco di individuarne la provenienza prima che lo stesso arrivasse a Venezia.

Probabilmente questo reliquiario giunse a Venezia nel 1205 da Costantinopoli dopo la quarta crociata.

Fondamentale per l'identificazione e la provenienza della lipsanoteca marmorea da Costantinopoli a Venezia nel 1205 nella chiesa di San Simone profeta è la testimonianza del Corner, “evvi tradizione, che le reliquie di S. Ermolao... fossero condotte in Venetia insieme col corpo del Santo Profeta Titolare, ma poste separatamente in un urna di marmo greco; nel di cui coperchio vedendovi scritti con greci caratteri i nomi d' Ermolao e Pantaleone, fa credere che a quelle di Sant' Ermolao unite vi siano alcune ossa del celebratissimo medico S. Pantaleone martire da lui generato a Cristo con la predicazione evangelica.”

Le fonti archivistiche coeve, anteriori o posteriori al Corner non sono altrettanto precise, in quanto non forniscono

^{478[478]} R. POLACCO, *Recupero del reliquiario marmoreo del VI secolo dei Santi Ermolao e Pantaleone* in p.148-149.

definizioni precise del reliquiario, “cassa con la sua grata di ferro,” “cassa,” “cassetta,” “cassa lignea,” e solo nella visita pastorale del patriarca le Fontane 1917-1919 si parla di “urna” e di “custodia di marmo con portella di ottone.”

La tipologia del reliquiario è comune nell’area dell’impero bizantino con concentrazioni in Asia Minore, nei Balcani, in Crimea e in medio Oriente e a Pola, “il tipo di rilievo tondeggiante e morbido, è riscontrabile in una richissima serie di marmi di probabile importazione da Bisanzio nell’area lagunare.”

L’esecuzione dell’urna sembrerebbe collocarsi nel VI secolo, mentre la provenienza è sicuramente costantinopolitana per importazione avvenuta nel 1205.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

M. DA CANAL, *Les estoires de Venise*, a cura di A. Limentani, Firenze 1972.

R. DI CLARI, *La conquista di Costantinopoli (1198-1216)*, a cura di A. M. Nada Patrone, Genova 1972.

N. CHONIAE, *De signis constantinopolitanis*, a cura di O. Molisani, F. Gagliuolo, A. Francis, Napoli 1960.

N. CHONIAE, *Niceta Choniata Historia*, a cura di J. I. VAN DIETEN, Berlin- New-York 1975.

A. CARILE, *Per una storia dell' impero latino di Costantinopoli (1204-1261)*, Bologna 1972.

A. CARILE, *Per una storia dell'impero latino di Costantinopoli (1204-1261)*, Bologna 1978.

M. ANGOLD, *L'impero bizantino (1025-1204)*, Napoli 1992.

A. AUGUSTI, *Artophorion a forma di tempietto*, in *I Tesori della Fede*, a cura di R. Polacco, M. Mason, Venezia 2000.

S. BETTINI, *La scultura bizantina*, Firenze 1944, vol. II.

S. BETTINI, *Saggio introduttivo in Venezia e Bisanzio*, Venezia 1974.

S. BETTINI, *Le opere d'arte importate a Venezia dalla quarta crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965.

G. BONI, *Il sepolcro del beato Simone profeta*, Venezia 1888.

BAYET, *L'art Byzantin*, Paris 1844.

H. BELTING, *Bild and Kult: eine geschichte des bildes vor dem zeitalter der kunst*, Munchen 1990.

M.CANGIANO DE AZVEDO, *I cosiddetti 'Tetrarchi' di Venezia*, in "Commentari", XIII, 1962.

M.CANGIANO DE AZVEDO, *Nota sui 'Tetrarchi' di Venezia*, in "Rendiconti degli atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XXXIX, 1966-67.

R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal VI secolo al mille*, Venezia 1888.

R. CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze 1981.

L.CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opera di Winkelmann e di D'agincourt*, Prato 1823-1824.

L.COCHETTI PRATESI, *Contributi alla scultura veneziana del Duecento: La corrente bizantineggiante*, in "Commentari" XII, 1961.

O. DEMUS, *Bisanzio e la pittura a mosaico del duecento a Venezia in Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1974.

G. LORENZONI, *Il porfido, marmo di porpora. In qualche esempio del Veneto medievale*, in *La Porpora realtà e immaginario di un colore simbolico*, a cura di O. Longo, Venezia 1998.

F. W. DEICHMANN, *I pilastri acritani*, in “Rendiconti degli atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia”, III, 1977-78.

S. RUNCIMAN, *Storia delle crociate*, Torino 1966, vol. II.

A. GRABAR, *Scultures Byzantines du moyen age*, Paris 1976.

P. E. SELVATICO, *Sulla architettura e scultura in Venezia dal medioevo ai nostri giorni*, Venezia 1847.

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902, vol. II.

C. BAYET, *L'art Byzantin*, Paris 1884,.

J. DURAND, *Lègende d'Alexandre le Grand “Annales archèologiques” XXV*, 1865.

P. E. SELVATICO, *Sulla architettura e scultura in Venezia dal medioevo ai nostri giorni*, Venezia 1847.

L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opera di Winkelmann e di D'agincourt*, Prato 1823-1824, vol. II.

- F. SACCARDO, *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venezia 1888-92, vol. II.
- C. FRUGONI, *La lastra marmorea dell'ascensione di Alessandro Magno*, in *La Basilica di San Marco, arte e simbologia*, a cura di Bruno Bertoli, Venezia 1993.
- R. POLACCO, *San Marco la Basilica d'oro*, Milano 1991.
- H. VON DER GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903.
- G. SACCARDO, *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venezia 1888-92.
- F. DE VERNEILH, *Des influences byzantines. Lettre à M.l. Vitet*, de *L'Académie Française*, "Annales archéologiques" XIV, 1854.
- G. SECCHI, *La cattedra allessandrina di San Marco evangelista e martire conservata in Venezia entro il tesoro marciano delle reliquie*, Venezia 1847.
- G. TIGLER, *Catalogo in Le sculture esterne a San Marco*, Milano 1995.
- N. ALBRIZZI, *Esdrae leo de silva Leopoldus I, ad cuius concitationem rugitum et verba vidit incendi totum corpus aquilae imperii turcici. Opusculum consurgit*. Venezia 1687.
- E. M. ANTONIADIS, *Ekphrasis tes Aghhias Sophias*, Atene 1908.

- R. CATTANEO, *L' Architettura in Italia, dal VI secolo al Mille*, Venezia 1888.
- R. POLACCO, *San Marco e le sue sculture nel duecento*, in *Interpretazioni veneziane, Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura D. Rosane, Venezia 1984.
- F. ZULIANI, *I marmi di San Marco, Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all' XI secolo*, *Alto Medioevo*, Venezia 1970.
- S. MINGUZZI, *Plutei mediobizantini conservati in San Marco* in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997.
- C. QUERINI, *Relatione dell'immagine Nicopeia che si trova in Venezia nella Ducale di San Marco*, Venetia 1645.
- A. RIZZI, *La Madonna Nicopeia*, in "Quaderni della Soprintendenza ai Beni storici e Artistici di Venezia", 8, 1979b.
- G. GRASSI, *L'ecclesiola del Tesoro di San Marco* in *La Basilica di San Marco arte e simbologia*.a cura di B. Bertoli, Venezia 1993.
- D. GABIROT CHOPIN, *La filigrana veneziana* in *Il Tesoro di San Marco*, Milano 1986.
- R. POLACCO, *Il Tempietto d'argento dorato del Tesoro di San Marco a Venezia (sec XII)* in "Arte Documento", n.13.
- A. AUGUSTI, *Artophorion a forma di tempietto*, in *i Tesori della Fede*, a cura di R. Polacco, S. Mason, Venezia 2000.

A. GRABAR, *L'Oreficeria e le altri arti sontuarie bizantine* in *Il Tesoro di San Marco*, a cura di H. R. Hanloser, Firenze 1971.

M. E. FREZER, *Smalti e oreficeria bizantini*, in *Il Tesoro di San Marco*, Milano 1986.

P. VERZONE, *I due gruppi in porfido di S. Marco ed il Philadelphion di Costantinopoli*, in "Palladio", n.8, 1958.

G. SACCARDO, *I Pilastrini acritani*, in "Archivio Veneto", XXXIV, 1887.

M. CANGIANO DE AZVEDO, *Nota sui Tetrarchi di Venezia* in "Rendiconti degli atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XXXIX, 1966-67.

B. VECCELIO, *Habiti antichi et moderni*, Venezia 1590.

L. LEVI, *Una curiosa leggenda veneziana in un carme neogreco*, in "L'Ateneo Veneto" XXXIV, Venezia 1911. vol. II.

O. DEMUS, *La chiesa di San Marco a Venezia*, Washington 1960.

L. COCHETTI PRATESI, *Contributi alla scultura veneziana del Duecento III, La corrente bizantineggiante*, in "Commentari", XII, 1961.

A. NIERO, *Simbologia dotta e popolare nelle sculture esterne* in *La Basilica di San Marco*, a cura di Bruno Bertoli, Venezia 1993.

- O. WULFF, *Alchristilche und mitelalterliche byzantinische und italienische Kunst. II, Die Byzantinische Kunst von der estern Blute bis zu Iherem Ausgan*, Berlin 1914.
- M. CONWAY, *A Porphyry Statue at Ravenna*, "The Burlington Magazine" XXII, 117, 1912-1913.
- G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Trieste 1974.
- S. BETTINI, *La scultura bizantina*, Firenze 1944, vol II.
- H. PEIRCE, R. TYLER, *Three Byzantine Works of Art*, in "Dombarton Oaks Papers", 2, 1941.
- G. TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1933.
- F. ZANOTTO, *Guida di Venezia*, Venezia 1856.
- A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1987.
- A. P. ZORZI, *Colonne storiatoe che sostengono il ciborio dell'altare maggiore, in La Basilica di San Marco in Venezia*, Venezia, 1888-92.
- L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'oper di winkelmann e di D'Agincourt*, Prato 1823-1824. Vol. III.
- G. ZANETTI, *Delle origini di alcune parti principali appresso i veneziani*, Venezia 1841.

H. BELTING, *Bild und Kult: eine geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munchen 1990.

J. GREVEMBROCH, *Monumenta Veneta, e antiquis ruderibus temporum, aliarumque aedium vetustae collapsarum collecta studio et cura Petri Gradonici Jacobi Sens. f. Anno MDCCLIV, pars secunda* (Ms. nella biblioteca del museo civico Correr, Venezia, cod. Grandenigo Dolfin n. 228 II.).

O. DEMUS, *Die Rieleskulpturen der Westfassade von San Marco*, in "Jahrbuch der österreichischen Byzantinischen Gesellschaft" III, 1954.

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, il Medioevo*, Torino 1927, vol.II.

G. M. HEMPEL, J. JULIER, *In Die Sculpturen von San Marco in Venedig*, Munchen-Berlin 1979.

O. DEMUS, *The church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960.

W. DORIGO, *Sul problema di copie veneziane da originali bizantini*, in "Venezia e l'archeologia". *Un importante capitolo nel gusto della storia dell'antico nella cultura artistica veneziana, Atti del convegno (Venezia 1988), Supplementi alla rivista di archeologia*, 7, Roma 1990.

BEGERII, HERCULES ETHNICORUM, 1705 in folio.

J. DURAND, *Iconographie et ornamentation de l'église Saint Marc, à Venice*, in *Annales Archeologiques*, XIV, 1854.

- M. GALUPPO, *Ipotesi sui calici bizantini di San Marco*, in *Atti dell' Istituto veneto di scienze lettere ed arti*, Tomo CLI, 1992-93.
- R. JANIN, *Le geographie ecclesiastique de l'empire byzantin*, Paris 1953.
- A. NIERO, *S. Lucia vergine e martire*, Venezia 1926.
- R. GALLO, *Reliquie e reliquiari veneziani*, in "Rivista di Venezia", Venezia 1934.
- A PASINI, *Il Tesoro di S. Marco in Venezia illustrato da Antonio Pasini, Canonico della Marciana*, Venezia 1885.
- H. R. HANLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, in *il Tesoro di S. Marco*, Firenze 1971.
- A. PASINI, *Il Tesoro di San Marco in Venezia dal 1797al presente*, Venezia 1878.
- E. STAINGRABER, *Opere occidentali dei secoli XV-XVI*, in *Il Tesoro di San Marco*, Firenze 1971.
- G. TIEPOLO. *Trattato delle ss. reliquie di S. Marco del santuario della chiesa di S. Marco*, Milano 1617.
- R. POLACCO, *La pala d'oro di San Marco dalla sua edizione bizantina a quella gotica*, in *Storia dell' arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997.
- G. VELUDO, *La pala d'oro*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di A. Pasini, Venezia 1885-1886.
- W. F. VOLBACH, *Gli smalti della pala d'oro*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di H. R. Hanloser, Firenze 1965.

- S. BETTINI, *Le opere d'arte importate a Venezia*, in *Venezia dalla quarta crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965.
- R. POLACCO, *San Marco la basilica d'oro*, Milano 1991.
- R. POLACCO, *Considerazioni e osservazioni sulla pala d'oro di S. Marco*, in "Studi in memoria di Giuseppe Bonvini", Ravenna 1989.
- G. LORENZONI, *La pala d'oro di San Marco*, Firenze 1965.
- M. SANUDO, *La vita dei dogi di Venezia*, a cura di G. Monticolo, in R.I. S., XXII/IV / I, 1900.
- G. PEROCCO, *The horses of San Marco in Venice*, Milan-London 1979.
- F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima et singolare*, Venezia 1604, foglio 11 e foglio 375.
- L. VLAD BORRELLI, *Ipotesi di datazione per i cavalli di San Marco*, in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, a cura di R. Polacco, Venezia 1994.
- G. PEROCCO, *Venezia e il Tesoro di San Marco* in *Il Tesoro di San Marco*, Milano 1986.
- S. BETTINI, *Venezia e Bisanzio*, Venezia 1974.
- A. PERTUSI, *Exuviae sacrae constantinopolitanae a proposito degli oggetti bizantini esistenti oggi nel tesoro di San Marco*, in "Studi Veneziani", II, 1978.
- R. GALLO, *Il tesoro di San Marco e la sua storia*, Firenze 1967.

O.DEMUS, *Bisanzio e la pittura a mosaico del duecento a Venezia, in Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. PERTUSI, Firenze 1974.

ERNOUL ET BERNARD LE TRESORIER, *Cronique*, Paris 1871.

B. M. BRAND, *Byzantium confronts the west 1180-1204*, Cambridge Massachusetts 1968.

A. CARILE, *La cronachistica veneziana (secoli XII –XVI) di fronte alla spartizione della Romania nel 1204*, Firenze 1969.

NICETA CHONIAE, *Nicetae Chontatae Historia*, a cura di J. I. VAN DIETEN, Berlin – New York 1975.

NICETA. CHONIAE, *De signis Constantipolitanis*, a cura di O. MORISANI, F.GAGLIUOLO, A. FRANCESIS, Napoli 1960.

V. GALLIAZZO, *I cavalli di San Marco*, Milano 1981.

M. ANGOLD, *L'impero bizantino (1025 1204)*, Napoli N. 1992.

A. PERTUSI, *Maistre Martin da Canal interprete cortese delle crociate e dell' ambiente veneziano del secolo XIII*, in *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965.

NICETA CHONIAE, *L' impero latino*, in *Bisanzio nella sua letteratura*, a cura di U. ULBINI, E. MALTESE, Milano 1984.

C. A. ZAKYTHINOS, *La conquista di Costantinopoli del 1204, Venezia e la spartizione dell'impero bizantino*, in

*Venezia dalla prima crociata alla conquista di
Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965.

R. CESSI, *Storia della repubblica di Venezia*, Firenze 1981.

D. M. NICOL, G. COWAN, *Storia del Mondo Medioevale*,
Milano 1978, vol. III.

M. DA CANAL, *Les Estoireis de Venise*, a cura di A.
Limentani, Firenze 1972.

D. E. QUELLER, *The fourth crusade. The conquest of
Constantinople 1201-1204*, Leicester 1978.

G. I. TAFEL-THOMAS, *Urkunden zur alteren handels-und
staatsgeschichte der republik venedig*, Wien 1856-7.

S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia 1973.

P. RANNUSIO, *Delle guerre di Costantinopoli per la
restituzione de gl'imperatori Commeni fatta dai signori
venetiani et francesi l'anno MCCIV libri sei*, Venetia 1604.

E. M. NICOL, *Venezia e Bisanzio*, Milano 1990.

G. DE VILLEHARDOUIN. *La conquète di Costantinopoli*,
Paris 1939.

S. RUNCIMAN, *Storia delle Crociate*, Torino 1966, vol. II.

R. DI CLARI, *La Conquista di Costantinopoli (1198-1216)*, a
cura di A. M. Nada Patrone, Genova 1972.

A. CARILE, *Per una storia dell'impero Latino di
Costantinopoli (1204-1261)*, Bologna 1972.

R. POLACCO, *I reliquiari del prezioso sangue nel Tesoro di San Marco* in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, Venezia 1997.

R. POLACCO, *Porte ageminate e clatrate in S. Marco a Venezia* in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Roma 1990.

R. POLACCO, *Recupero del reliquiario marmoreo del VI secolo dei santi Ermolao e Pantaleone* in

V. HERZNER, *Le modifiche della facciata di San Marco dopo la conquista di Costantinopoli* in *Storia dell'arte marciana: l'architettura* a cura di R. Polacco, Venezia 1997.
