



UNIVERSITÀ  
CA' FOSCARI DI  
VENEZIA



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI VERONA

**Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova**

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI STORICI, GEOGRAFICI, ANTROPOLOGICI

Curriculum: Studi Storici

CICLO XXXII

**Scrivere alla greca a Venezia:**

**alfabeti ibridi e identità a confronto (secoli XI-XV)**

**Tomo I**

**Coordinatrice del Corso:** Ch.ma Prof.ssa Maria Cristina La Rocca

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Antonio Rigo

**Dottoranda:** Desi Marangon



## INDICE

Introduzione	7
<b>PRIMA PARTE</b>	
<b>I. Venezia e Bisanzio. Fra mito e storiografia</b>	<b>21</b>
I.1 «Il fascino da favola dell'Oriente e insieme lo spirito nordico della patria»	23
I.2 Il discorso eurocentrico e le ombre della questione orientale sul passato veneziano	27
I.3 Venezia, l'Adriatico, il Mediterraneo: le storiografie nazionali e la congiuntura europea per una geografia condivisa dei mari	37
I.4 «Venezia bizantina»: il problema delle origini e la costruzione del mito	44
I.5 La IV crociata: percezioni stereotipiche, profezie e incontri	60
I.6 «Una, molte, altre, diverse Venezia»: la pluralità in relazione	70
<b>II. Lo spazio grafico di una città bizantina: Costantinopoli</b>	<b>76</b>
II.1 Introduzione	77
II.2 L'epigrafia bizantina: oggetti iscritti, scritture monumentali, graffiti.	
Una prospettiva diacronica	79
II.2.1 Un periodo di trasformazione: il VII secolo	82
II.2.2 Il consolidamento di una nuova epigrafia: l'XI secolo	86
<b>III. Circolazione di forme grafiche e cultura visuale fra Oriente e occidente: il ruolo del quartiere veneziano di Costantinopoli</b>	<b>105</b>
III.1 Segni grafici in contesto: le scritture greche e l'interazione con l'osservatore	106
III.2 Multilinguismo, multigrafismo e contatto linguistico	108
III.3 Mobilità nei fondaci nel Levante islamico	114
III.4 Mobilità nei quartieri del Levante bizantino	115
III.5 Un luogo di mediazione fra Oriente e Occidente: il quartiere veneziano di Costantinopoli	116
III.6 Il legame fra paesaggio e scritture	130
<b>IV. Fenomenologia grafica delle scritture alla greca a Venezia: la prima fase (XII-XIII secc.)</b>	<b>133</b>
IV.1 L'analisi delle forme grafiche fra i secoli VIII-X: influssi longobardi e carolingi	134
IV.2 L'analisi delle forme grafiche fra i secoli XI-XIII: la comparsa degli	

elementi alla greca	137
<b>V. La genesi, la selezione dei tipi morfologici e i canali di trasmissione delle scritture alla greca</b>	<b>154</b>
V.1 Introduzione	155
V.2 Ipotesi sulla genesi del fenomeno paleografico	156
V.3 La dentellatura nel corpo centrale delle lettere arrotondate: modelli e canali di trasmissione	163
V.4 Altri tipi morfologici alla greca: modelli e canali di trasmissione	171
V.5 Mondi grafici in contatto: l'ideologia della scrittura a Bisanzio e la recezione delle forme greche a Venezia	177
<b>VI. Un'atmosfera bizantina. Emulazioni grafiche e dispositivi visuali alla greca nelle iscrizioni musive della basilica di San Marco</b>	<b>183</b>
VI.1 Introduzione	184
VI.2 L'architettura: una struttura per i mosaici	188
VI.3 La decorazione musiva e l'apparato epigrafico	192
VI.3.1 Il naos	192
VI.3.2 L'atrio	199
VI.4 Le maestranze bizantine	211
VI.5 Gli ideatori del programma epigrafico	214
VI.6 Illuminazione e visibilità delle iscrizioni	223
VI.7 Il rapporto referenziale con il <i>linguistic cityscape</i> veneziano dei secoli XI-XIII	227
<b>SECONDA PARTE</b>	
<b>VII L'icona e la civiltà greca: alcuni aspetti rilevanti</b>	<b>235</b>
VII.1 L'icona	236
VII.2 Iconografia e <i>nomina sacra</i> : le icone come veicoli di segni grafici	240
<b>VIII Venezia e l'icona</b>	<b>247</b>
VIII.1 L'arte occidentale e le icone	248
VIII.2 Venezia, le icone e il Levante	250
VIII.3 Icone a Venezia: spazio pubblico, spazio privato	253
<b>IX Fenomenologia grafica delle scritture alla greca a Venezia: la seconda fase (XIV sec.)</b>	<b>258</b>
IX.1 L'analisi delle forme grafiche: il XIV secolo	259



<b>X La genesi, la selezione dei tipi morfologici e i canali di trasmissione delle scritture alla greca</b>	<b>264</b>
X.1 L'inserzione del tipo morfologico di M alla greca: modelli e canali di trasmissione	265
X.2 Mondi grafici in contatto: l'ideologia della scrittura a Bisanzio e la recezione delle forme greche a Venezia	267
<b>XI Un programma di esposizione grafica: la scrittura alla greca durante il dogado di Andrea Dandolo (1345-1354)</b>	<b>270</b>
XI.1 Introduzione	271
XI.2 La Pala D'oro	273
XI.3 La Pala Feriale	281
XI.4 Il battistero	283
XI.5 La Cappella di Sant'Isidoro	287
XI.6 L'epigrafia fra storia e memoria	297
XI.7 L'opera cronachistica di Andrea Dandolo	305
XI.8 Historia Destructionis Troiae	314
XI.9 Il programma di esposizione grafica di Andrea Dandolo	319
XI.10 Il rapporto referenziale fra le scritture alla greca e il <i>linguistic cityscape</i> veneziano	324
<b>Conclusioni</b>	<b>333</b>
<b>Tavole</b>	<b>345</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>347</b>

## PRIMA PARTE

## INTRODUZIONE

Il progetto di ricerca svolto in questi tre anni ha permesso di approfondire lo studio delle iscrizioni latine caratterizzate dall'influenza bizantina, prodotte a Venezia nel corso del medioevo e della prima epoca rinascimentale. Si è trattato, più precisamente, di isolare all'interno del sistema grafico latino in uso nelle iscrizioni veneziane la presenza di lettere omografe afferenti alla maiuscola greca coeva, che portarono alla creazione di una sorta di mimesi grafica bizantineggiante o di scrittura ibrida greco-latina.

Tale fenomeno paleografico è stato definito 'Scrittura alla greca' da Armando Petrucci: egli vi fece ricorso per la prima volta durante una presentazione al seminario di Erice del 1988, i cui atti furono poi pubblicati nel 1991<sup>1</sup>. Nel contributo si delineava il fenomeno riportando alcuni esempi di tale diffusione, ravvisabili nelle testimonianze epigrafiche localizzate in alcuni centri d'Italia nel Quattrocento la cui storia era stata connotata da intensi contatti con Bisanzio e dove non erano naturalmente mancati numerosi accenni anche a Venezia. Egli formulò l'ipotesi che l'origine e diffusione di tali particolarismi grafici dovesse risalire alla fortuna delle maiuscole d'apparato bizantine sviluppate sin dalla tarda antichità, che per tutti i secoli del medioevo avevano conosciuto grande fortuna a Bisanzio e che già Herbert Hunger aveva individuato nelle *Auszeichnungs-Majuskeln*<sup>2</sup>. Petrucci aveva avuto modo di riflettere sul fenomeno grazie alla monografia di Stanley Morison, edita nel 1972, in cui lo studioso proponeva un'interpretazione delle scritture come il riflesso degli orientamenti politici e della volontà di autorappresentazione di determinati gruppi sociali; egli inoltre citava, seppure brevemente, le iscrizioni musive presenti nella basilica di San Marco, aggiungendo che la varietà degli alfabeti ibridi impiegati era tale che il fenomeno avrebbe meritato uno studio monografico<sup>3</sup>.

Nello stesso anno in cui il contributo di Petrucci veniva presentato, vedevano la pubblicazione anche le ricerche condotte da Guglielmo Cavallo e Francesco

---

<sup>1</sup> Petrucci, *Scrivere 'alla greca' nell'Italia del Quattrocento*, pp. 121-136.

<sup>2</sup>Hunger, *Minuskel und auszeichnungsschriften*, pp. 201, 220; Id., *Epigraphische auszeichnungsmajuskel*, pp. 193-210, in particolare pp. 199-200.

<sup>3</sup> Morison, *Politics and script*.

Magistrale in relazione alle scritture alla greca del Mezzogiorno normanno<sup>4</sup>. Secondo la tesi degli studiosi, l'utilizzo nelle scritture musive palermitane di un sistema alfabetico greco, e poi di una sorta di ibridazione fra entrambi i sistemi che portava infine al prevalere di quello latino, doveva essere letto tenendo conto delle varie fasi del rafforzamento del potere normanno nel Meridione d'Italia, che si accingeva a subentrare con sempre maggiore vigore al precedente dominio bizantino e al suo substrato culturale.

Alcune delle testimonianze citate da Armando Petrucci venivano poi riprese e accompagnate da uno studio più approfondito nella monografia di Elisabetta Barile, edita nel 1994<sup>5</sup>. La ricerca si concentrava principalmente sulle scritture notarili ed epigrafiche del Quattrocento veneziano ma non mancava di offrire un breve *excursus* sulle iscrizioni localizzate nella città di Venezia a partire IX secolo, scegliendo come elemento guida M con morfologia alla greca, dal momento che quest'ultimo rappresenta un elemento praticamente privo di ambiguità. Anche se focalizzato principalmente sulle scritture rinascimentali di ambito cancelleresco e non prettamente epigrafiche medievali, lo studio di Elisabetta Barile è risultato senz'altro un tassello fondamentale per la presente ricerca nonché il punto da cui partire. La proposta di collocare gli inizi del fenomeno a Venezia nel IX secolo non verrà però accettata nel presente lavoro, poiché l'analisi dei tipi alla greca presenti nell'iscrizione considerata la più antica testimonianza del fenomeno presenta alcuni errori di valutazione. Ad ogni modo, secondo Barile la presenza di tali grafismi corrisponderebbe al desiderio degli umanisti veneziani di promuovere Venezia in veste di *alterum Byzantium*, e dunque nell'intento di far assurgere la città lagunare ad erede spirituale e materiale dell'Impero Bizantino, ricollegando il fenomeno alla temperie culturale legata al mito della nuova Roma.

Sino a qui, dunque, le letture proposte si inquadravano sempre all'interno di un'analisi sociale e culturale della scrittura, interpretando la presenza degli elementi

---

<sup>4</sup> Cavallo-Magistrale, *Mezzogiorno normanno e scritture esposte*, pp. 315-329.

<sup>5</sup> Barile, *Littera antiqua e scritture alla greca*.

alla greca nelle iscrizioni latine secondo una prospettiva che includesse la volontà della committenza, tesa dunque a escludere un processo di osmosi casuale di queste forme, la quale sembrava piuttosto strettamente legata a dinamiche di potere e costruzione identitaria.

Mentre avveniva la pubblicazione degli studi che abbiamo citato, curati per lo più da paleografi ed esperti della storia della scrittura, verso la metà degli anni '90 del Novecento gli storici dell'arte stavano a loro volta concentrando la propria attenzione sulle porte di bronzo giunte da Costantinopoli e utilizzate nelle chiese italiane: si trattava di manufatti che già Petrucci aveva identificato come primi veicoli di trasmissione dei grafismi alla greca. Nelle iscrizioni delle porte ageminate di San Marco Renato Polacco individuò il ricorrere di lettere greche inserite nei testi epigrafici latini mentre al contempo vedeva la luce un'altra importante pubblicazione sulla Pala d'Oro, dove i contributi di Bischoff e Pertusi proponevano un'analisi paleografica delle iscrizioni in greco e latino evidenziando l'impiego di un alfabeto ibrido<sup>6</sup>.

Agli interrogativi sorti dalle riflessioni su tale coesistenza e commistione di sistemi grafici veniva fornita una risposta univoca, che riconduceva la scrittura alla greca alla volontà della committenza occidentale, la quale avrebbe ordinato l'uso del latino nelle iscrizioni ma non avrebbe avuto il pieno controllo sugli esecutori materiali, indentificati come greci; questi ultimi, non sarebbero stati in grado di ricreare correttamente le forme dell'alfabeto latino, ormai in disuso da secoli a Costantinopoli, producendo pertanto un alfabeto ibrido e alternandolo all'uso del greco.

La stagione degli studi sulle scritture alla greca raggiungeva così il suo apice ma negli anni a venire non vi avrebbe fatto seguito alcuno studio approfondito e monografico. Nel primo decennio degli anni Duemila tornò a interessarsi alla questione Debra Pincus<sup>7</sup> in un breve contributo che riprendeva sostanzialmente alcune considerazioni già contenute nella monografia di Barile, e di Stefano Riccioni

---

<sup>6</sup> Polacco R., *Porte ageminate e clatrate in S. Marco a Venezia*, pp. 279-292; *Id.*, *Considerazioni sul bilinguismo greco-latino*, pp. 15-24; Pertusi-Bischoff, *Le iscrizioni della pala d'oro*, pp. 75-80.

<sup>7</sup> Pincus, *Scrivere alla greca*, pp. 25-30.

sui mosaici di San Clemente a Roma, dove veniva posta attenzione alle maestranze e all'influenza delle fonti manoscritte nella trasmissione dei grafismi alla greca<sup>8</sup>. Infine, Flavia De Rubeis, in un recente contributo metteva in luce la presenza di lettere alla greca in alcuni dei prodotti grafici presenti a Venezia nel corso del tardo medioevo<sup>9</sup>.

Gli studi fino ad ora pubblicati hanno dunque rappresentato la base di partenza per la ricerca, sia dal punto di vista dell'analisi interpretativa che paleografica. Si è dunque condotto uno studio che potesse porre in relazione il dato paleografico con la società che l'ha prodotto, dove grande attenzione è stata posta all'ideologia scrittura e alla sua dimensione storica in senso più ampio.

Per quanto riguarda gli aspetti paleografici, l'individuazione dei tipi morfologici alla greca nelle testimonianze veneziane è avvenuta sulla base degli elementi isolati nei contesti presi in esame dalla storiografia precedente. I tipi morfologici individuati sono i seguenti: M in forma di *my* con l'aggancio delle traverse (talvolta lievemente incurvate) al di sotto delle estremità delle aste e il prolungamento dei tratti obliqui fino al rigo di base, inclusa la variante spiccatamente geometrica che assume la forma di una H a tre aste; A in forma di *alpha* con traversa a forcilla e tratto di coronamento orizzontale o con tratto di coronamento spostato verso sinistra e traversa ascendente; N in forma di *ny* con innesto del tratto obliquo verso il corpo centrale della lettera o con traversa a gradino; E in forma di *epsilon* e C in forma di *sigma*, con forma arrotondata e apici vistosi; B in forma di *beta* con occhielli staccati e talvolta separati dall'asta; X in forma di *chi* composta da due semicerchi, quasi in forma di due parentesi congiunte al centro e speculari; H in forma di *eta*, dove è presente un nodo ornamentale o un piccolo arco sul tratto mediano; T in forma di *tau*, O in forma di *omicron*, I in forma di *iota*; P ed R con occhielli rialzati. A questi elementi devono essere aggiunte delle lettere di incerta attribuzione, talvolta interpretate come una stilizzazione occidentale di modelli greci, più che come inserzioni vere e proprie

---

<sup>8</sup> Riccioni, *Segni epigrafici e sistemi illustrativi "alla greca" nel mosaico di San Clemente a Roma*, pp. 371-380.

<sup>9</sup> De Rubeis, *La capitale romanica e la gotica epigrafica*, pp. 185-202.

lettere greche: si tratta delle lettere C, E e D onciali, Q e O la cui morfologia presenta una dentellatura a metà dei tratti tondi, creando quasi una sovrapposizione di archetti che ricorda la forma di un otto o di un tre speculare.

Il criterio paleografico, seppure fondamentale, presenta tuttavia degli aspetti problematici non di poco conto: non sempre, infatti, è stato possibile distinguere con chiarezza le morfologie di origine bizantina da quelle di origine latina, giacché non di rado le lettere omografe presentano delle forme comuni a entrambe le tradizioni grafiche. Accanto agli aspetti prettamente paleografici, si è inoltre rilevato l'utilizzo di altri dispositivi visuali tesi ad emulare la tradizione delle scritture bizantine, come la presenza di nodi in funzione decorativa eseguiti al centro delle aste delle lettere, una tessitura testuale estremamente fitta e densa di nessi, abbreviazioni o lettere incluse, un *lettering* particolarmente massiccio e oblungo, o ancora, la disposizione verticale anziché orizzontale di alcune iscrizioni, con particolare riferimento ai *nomina sacra*. Il tentativo di definire ciò che può essere ricondotto al fenomeno della scrittura alla greca ha così portato a un confronto con aspetti problematici di notevole rilevanza; esso presenta inoltre una fenomenologia grafica ampia, composta da tipi morfologici e stili differenti in rapporto a differenti fasi cronologiche.

Come abbiamo avuto modo di vedere, gli studi sino ad ora intrapresi si limitano a singoli contesti, talvolta singoli supporti, sempre circoscritti ad un arco cronologico molto breve. Per tale ragione, risultano pressoché assenti linee guida che permettano di tracciare una storia della scrittura alla greca di lungo corso. Rimangono indagate in modo non ancora esaustivo le ragioni che portarono all'impiego di questa moda grafica, i suoi canali di trasmissione, il ruolo delle maestranze e il ruolo della committenza. L'impostazione del presente lavoro di ricerca ha dunque permesso di tracciare per la prima volta in modo organico le linee evolutive del fenomeno, offrendo delle possibili risposte a tali quesiti e fornendo un primo presupposto da cui partire nell'indagine di una moda grafica che coinvolse sul lungo periodo alcune delle



città d'Italia – e verosimilmente, anche altri centri dell'Europa occidentale e orientale – che da sempre avevano vantato un rapporto privilegiato con Bisanzio.

Il primo passo della ricerca è consistito nel censimento epigrafico delle testimonianze caratterizzate dal fenomeno di nostro interesse. La raccolta delle iscrizioni è stata condotta sulla base di tre criteri di selezione: il criterio paleografico, basato sui tipi morfologici individuati negli studi precedenti; il criterio topografico, che ha circoscritto il reperimento delle iscrizioni alla città di Venezia; infine, il criterio cronologico, che ha fissato come termine la prima metà del Quattrocento.

La possibilità di effettuare un esame autoptico, preliminare alla schedatura di ogni iscrizione, ha costituito un ulteriore criterio di selezione: il catalogo epigrafico si compone infatti di sole schede per le quali sia stato possibile effettuare un esame autoptico o in alternativa disporre di materiale fotografico di buona qualità. Nei casi di iscrizioni non reperibili o non visibili, in condizioni cioè che non ne consentivano una analisi accurata, le testimonianze sono state comunque segnalate nel corso del lavoro di ricerca.

Per quanto riguarda invece i dispositivi visuali di richiamo alla tradizione bizantina, che non rientrano all'interno di un criterio meramente paleografico, essi sono stati posti ugualmente al centro di una riflessione di più ampio respiro nella prima parte di questo lavoro.

L'adozione di tali criteri, che talvolta potrà apparire restrittiva, si è rivelata necessaria al fine di consentire una selezione accurata e coerente delle testimonianze, rendendo cospicua ma non ingestibile la mole epigrafica oggetto di studio.

Una volta stabiliti i presupposti del censimento epigrafico si è dunque proceduto al reperimento delle iscrizioni, avvenuto tramite la consultazione del materiale precedentemente pubblicato, relativo soprattutto alle iscrizioni medievali o ai contesti in cui esse potevano essere collocate. Una delle fasi più impegnative ma al contempo stimolanti del censimento epigrafico ha riguardato il lavoro sul campo, ovvero la ricognizione attuata nel tessuto urbano della città di Venezia e nelle sue isole, con inclusione dei reperti custoditi nei musei archeologici o negli edifici di culto,

laddove fossero presenti cicli musivi, affreschi, lastre tombali, icone, sculture esterne o qualsiasi altro tipo di supporto idoneo a ospitare le scritture di nostro interesse.

L'osservazione autoptica è risultata inoltre fondamentale al fine di indagare con maggiore chiarezza alcuni dei temi approfonditi nel corso della ricerca, con particolare attenzione al rapporto fra l'iscrizione e il suo supporto, la localizzazione dell'iscrizione e lo spazio urbano e più in generale i meccanismi legati al concetto di visibilità, come l'illuminazione, la dimensione reale delle lettere, la vicinanza allo sguardo dell'osservatore o la rilevanza della singola iscrizione all'interno del contesto generale in cui essa figura; infine, non si è mancato di riflettere sul mutamento di queste variabili in senso diacronico.

Le problematiche stesse legate alla natura del fenomeno paleografico hanno contribuito ad orientare la ricerca verso una prospettiva interdisciplinare, in grado sì di basarsi su un'analisi paleografica delle iscrizioni ma al contempo incline a non tralasciare il rapporto di quest'ultima con gli aspetti maggiormente legati alla materialità della scrittura, come il supporto, il contesto di localizzazione e le maestranze, o ancora con quelli legati a un'interpretazione sociale e storica dei fenomeni grafici, come il ruolo della committenza e le ripercussioni dovute all'evolversi delle relazioni politiche e diplomatiche con Bisanzio. Si è dunque cercato di fornire un'interpretazione inclusiva e articolata con il fine di raccogliere i risultati dei contributi precedenti, rimasti fino ad ora confinati negli ambiti distinti della paleografia o della storia dell'arte.

Un ulteriore sguardo al multilinguismo nel medioevo e al rapporto fra scritture e spazio urbano ha completato il quadro. Si è ritenuto dunque opportuno trarre spunto dall'impiego della metodologia legata al concetto di *linguistic landscape* o paesaggio linguistico: la definizione si riferisce all'uso e coesistenza di una o più lingue nello spazio pubblico, applicando un approccio inclusivo che comprenda ogni

tipologia di supporto e forma scritta<sup>10</sup>. Lo sviluppo degli studi legati a tale metodologia si ricollega al cosiddetto *spatial turn*, che ebbe inizio a partire dagli anni '80 del secolo scorso e influenzò numerose discipline, in particolare le scienze sociali. Si verificò dunque un cambio di prospettiva teso a porre al centro dell'attenzione lo spazio e la relazione fra quest'ultimo e i vari oggetti di studio. Ciò indusse gli studiosi a considerare alcuni spazi come parte di un sistema culturale più ampio, che si intreccia con i monumenti, la memoria, il paesaggio e nel nostro caso, anche le scritture<sup>11</sup>.

La metodologia, fino ad ora applicata sino ad ora esclusivamente a contesti di epoca contemporanea, se non per brevi cenni all'epoca antica e moderna, si è dimostrata foriera di nuovi sviluppi soprattutto per quanto riguarda le indagini sul multigrafismo delle realtà urbane di recente configurazione: essa stimola la riflessione sull'uso di una lingua in un determinato territorio, che spesso coincide con lo spazio urbano, esaminando i rapporti di potere insiti nelle scelte linguistiche delle scritture esposte nonché il ruolo di queste scritture nella costruzione simbolica dello spazio pubblico. In un'epoca di globalizzazione e multiculturalismo, accade infatti sempre più frequentemente che nuove istituzioni, attività commerciali ed entità demografiche si sviluppino, andando così a influenzare il carattere, la composizione e lo stato della città. Gli attori che operano sullo spazio urbano, siano essi enti privati o pubblici, minoranze o élites politico-economiche, sono responsabili della produzione di scritture esposte, che hanno la funzione di demarcare tale spazio; sulla base delle scelte linguistiche messe in atto, è possibile trarre degli spunti di riflessione riguardo

---

<sup>10</sup> La definizione di *linguistic landscape* o *linguistic cityscape* si deve a R. Landry e R. Y. Bourhis (*Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study in Journal of Language and Social Psychology*, 16, 1997, pp. 23–49).

<sup>11</sup> Lefebvre, *The production of space* è senz'altro il punto da cui partire. A scopo esemplificativo si vedano inoltre Cosgrove, *Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea*, pp. 45-62 e Malpas, *Place and experience: a philosophical topography*, mentre più recenti sono i contributi di Simonsen, *Bodies, sensations, space and time* e Tuan, *Perceptual and cultural geography*, pp. 878-881.

al prestigio delle lingue che appaiono predominanti o ai rapporti di potere fra i diversi attori che operano nello spazio urbano<sup>12</sup>.

La metodologia legata al *linguistic landscape*, al cui sviluppo si assiste solo negli ultimi due decenni del secolo scorso, presenta numerose problematiche, talvolta non ancora completamente risolte; tali punti critici non devono tuttavia indurre a ritenere poco efficace la metodologia, ma contribuiscono anzi a delinearne il potenziale innovativo e un certo margine di flessibilità. Nel presente lavoro di ricerca non si è adottato il metodo in senso stretto ma si è piuttosto cercato di accoglierne gli spunti più interessanti, utilizzandoli per la prima volta come chiave di lettura per un contesto tardo medievale multigrafico, quale è appunto Venezia fra i secoli XII e XV. Gli spunti offerti hanno così permesso di guardare alla produzione epigrafica veneziana sotto una nuova luce, ponendo ad esempio il fenomeno della scrittura alla greca in costante confronto con il resto delle scritture esposte nello spazio urbano, valutando la possibilità di scorgere una relazione referenziale o al contrario conflittuale con queste ultime.

L'insieme di queste nuove prospettive ha portato all'adozione di precise terminologie. Si è dunque preferito il termine 'iscrizione' in luogo di 'epigrafe' in

---

<sup>12</sup> Gli studi che traggono le fila dal *linguistic landscape* sono innumerevoli e in continua crescita. I riferimenti maggiormente significativi dal punto di vista metodologico si trovano in Gorter, *Linguistic Landscape: a New Approach to Multilingualism*; Blackwood-Tufi, *The linguistic landscape of the Mediterranean*; Cenoz-Gorter, *Linguistic landscape and minority languages*, pp. 67-80. Solitamente l'analisi si svolge effettuando un primo censimento e una prima catalogazione dei materiali nell'area di interesse e si basa sui seguenti criteri: quantitativo numerico, dimensione delle lettere, font (nel nostro caso, caratteristiche paleografiche), localizzazione e lingua di utilizzo; quest'ultimo criterio può concentrarsi sul multilinguismo esterno (uso di lingue differenti) o interno (variazioni della stessa lingua). L'esame dei dati si svolge infine suddividendo i dati in gruppi diversi, solitamente sulla base del committente e della lingua di utilizzo. Dopo aver raccolto il materiale e averlo catalogato, si procede all'esame. Per ogni gruppo individuato, si valuta la scelta linguistica, la localizzazione, la dimensione delle lettere, la posizione nello spazio pubblico di lingue diverse, i testi multilingui e altre variabili a discrezione dello studioso, selezionate sulla base dell'esigenze e dei quesiti posti dalla ricerca. Il fine comune di tali ricerche è generalmente delineare l'impatto delle scritture in relazione a uno specifico target di osservatori, le aspirazioni degli attori sociali e il ruolo delle scritture nell'esprimere la loro identità e farsi rappresentarla nello spazio pubblico o infine le relazioni di potere fra attori sociali differenti: le istituzioni governative, i nuovi flussi migratori, i gruppi religiosi o ancora le élite economiche.

ragione dell'approccio inclusivo adottato: la connotazione di quest'ultima, infatti, la porta ad essere associata istintivamente a un supporto di tipo lapideo e monumentale, caratteristiche effettivamente fra le più diffuse per l'epoca classica e tardo antica ma non per il medioevo; il termine induce inoltre a tralasciare le iscrizioni graffite, che sono invece parte integrante della cultura grafica medievale.

La definizione di 'segni grafici' si riferisce invece a entrambe le componenti di natura alfabetica o visuale che caratterizzano determinati supporti e che hanno carattere simbolico, spesso in associazione con le iscrizioni vere e proprie, quali ad esempio i cristogrammi. Il termine 'prodotto grafico' è stato utilizzato come sinonimo di iscrizione, laddove si volesse porre in maggiore rilevanza la tradizione e il contesto sociale di riferimento. Infine, l'utilizzo della definizione 'spazio grafico' è stata impiegata in riferimento allo spazio in cui compaiono le superfici che presentano iscrizioni.

Si è infine fatto ricorso a '*linguistic landscape*' in riferimento all'insieme delle componenti multigrafiche e multilinguistiche presenti in un dato spazio grafico; la variante di *linguistic cityscape* concentra l'attenzione sul paesaggio specifico della città ed è meno generica. Si è scelto di mantenere i termini in inglese poiché a questi ultimi è legato un apparato teorico e metodologico che è sembrato perdere di efficacia nel processo di traduzione, nonostante l'uso di 'paesaggio linguistico' non sia estraneo nella letteratura scientifica italiana.

Una volta completato il censimento epigrafico e la compilazione del catalogo, si è proceduto allo studio del dato epigrafico vero e proprio.

Il capitolo che apre l'elaborato ripercorre i tratti salienti della produzione storiografica relativa alla storia di Venezia, con particolare riguardo per la sua espansione nel Mediterraneo orientale e per l'intreccio di rapporti e influenze con l'Impero Bizantino: l'obiettivo non consiste nell'offrire una contestualizzazione di tipo storico ed evenemenziale, quanto piuttosto nell'approfondire la genesi e l'utilizzo di determinate categorie storiografiche, la fascinazione per Venezia e i suoi miti e infine

la geografia contesa dei mari Adriatico e Mediterraneo, il cui riverbero non può dirsi ancora del tutto dissolto.

Dopo il capitolo iniziale, il lavoro si divide a questo punto in due parti: si tratta di una divisione che riflette due delle tre fasi di scrittura alla greca individuate (secoli XI-XIII la prima, XIV la seconda e XV la terza). Le riflessioni sulla terza fase, la quale è sostanzialmente il prodotto di un revival dei tipi precedenti ed esula dai limiti cronologici del medioevo, è stata inserita all'interno delle conclusioni, dal momento che essa aveva inoltre già costituito l'oggetto principale dello studio monografico di Elisabetta Barile.

Ciascuna delle due parti è organizzata secondo una struttura analoga di cinque capitoli, all'interno dei quali si procede anzitutto indagando i presupposti che portarono alla circolazione di determinate forme grafiche fra il mondo Bizantino e quello Latino, e procedendo poi con l'analisi della fenomenologia grafica e la formulazione delle ipotesi riguardo i possibili canali di trasmissione e selezione dei tipi morfologici che distinguono ogni fase. Il capitolo con cui si conclude ognuna delle due parti, rispettivamente il VI e il XII, approfondisce la dimensione storica e sociale della scrittura alla greca tramite un caso di studio emblematico, dove si procede all'interpretazione del dato epigrafico con l'applicazione dei presupposti metodologici che abbiamo già avuto modo di citare.

La prima parte del lavoro corrisponde appunto con la prima fase e si riferisce alle testimonianze epigrafiche datate fra il XI e il XIII secolo. Il capitolo di apertura offre un confronto con l'epigrafia bizantina tramite una disamina delle iscrizioni presenti a Costantinopoli, cuore dell'Impero, mentre il secondo si concentra sul quartiere veneziano della Città come luogo di circolazione di forme grafiche fra Oriente e Occidente. Si è deciso di dare particolare risalto alla città di Costantinopoli e al suo quartiere poiché si è ritenuto imprescindibile il legame fra le scritture e il paesaggio: le prime iscrizioni alla greca giunsero infatti a Venezia proprio da Costantinopoli, dove i mercanti veneziani qui attivi sembrano aver avuto un ruolo di mediazione.

A questo punto si è analizzata la fenomenologia grafica delle scritte alla greca a Venezia nel corso di questa prima fase, con una riflessione preliminare sulla produzione epigrafica precedente così da evidenziare con maggiore chiarezza il momento in cui gli elementi alla greca fanno la prima comparsa. Si sono poi formulate delle ipotesi su una possibile genesi multimediale della moda grafica, sulla selezione di determinati tipi morfologici e infine sui canali di trasmissione. Il caso di studio scelto per il capitolo di chiusura di questa prima parte riguarda le iscrizioni alla greca presenti nella basilica di San Marco, dove queste ultime si presentano in numero decisamente preponderante anche in relazione all'intero catalogo epigrafico.

La seconda parte dell'elaborato si concentra sull'analisi della seconda fase dell'epigrafia alla greca. Il capitolo di apertura ripercorre la storia dell'icona nella cultura bizantina e il potenziale di quest'ultima come veicolo di segni grafici. Si procede poi a contestualizzare l'utilizzo dell'icona nel contesto occidentale e in particolare veneziano, focalizzando ancora una volta l'attenzione sulle componenti grafiche dell'oggetto ma anche sulla visibilità e sulle esperienze di lettura e culturali ad esso legate. Si prosegue con l'analisi della fenomenologia grafica delle iscrizioni alla greca trecentesche e ancora una volta si formulano ipotesi sull'origine dei tipi utilizzati, sui modelli e canali di trasmissione, dove l'icona sembra aver rivestito un ruolo importante. Il caso di studio scelto per il capitolo di chiusura, per la verità piuttosto articolato, riguarda il programma di esposizione grafica di Andrea Dandolo.

Una simile impostazione è stata ideata per porre in evidenza il legame fra le scritte e lo spazio grafico della città, con grande attenzione per il contesto materiale e il supporto a cui sono legate le iscrizioni. Fondamentali sono risultate inoltre le ipotesi sull'individuazione e sul ruolo delle maestranze e della committenza nella produzione di determinate forme grafiche. Il confronto fra l'ideologia della scrittura nel mondo grafico Orientale e Occidentale non è inoltre mai passato in secondo piano, così come il tema della ricezione dell'epigrafia alla greca da parte dei percipienti occidentali e soprattutto veneziani. Questi dunque i presupposti e

l'impianto metodologico alla base del presente studio sui rapporti culturali, politici e diplomatici intercorsi fra Venezia e l'Impero bizantino nel riflesso della cultura scritta.



## CAPITOLO I

### VENEZIA BISANZIO

### FRA MITO E STORIOGRAFIA

Nel corso di questo capitolo non si intende propriamente affrontare la storia dei rapporti fra Venezia e l'Impero Bizantino tramite una narrazione di tipo evenemenziale o limitata alla descrizione cronachistica degli eventi, quanto piuttosto cercare di riflettere sulla genesi di determinate categorie storiografiche in riferimento a una «Venezia bizantina» o al «Bizantinismo veneziano» e, più in generale, alle letture applicate in epoca moderna alla storia dei rapporti fra le lagune e la Roma d'Oriente. La naturale contrapposizione fra storiografia e mito dovrà essere attenuata in favore di una valorizzazione del ruolo ricoperto da quest'ultimo nella costruzione delle identità, siano esse singole o collettive. Si auspica che il compito di questa ricostruzione sia dunque quello di analizzare i miti con il fine di chiarire il loro ruolo nel racconto storico, abbandonando l'idea di una «innocenza epistemologica»<sup>13</sup>.

La prima parte del capitolo sarà dunque dedicata alla storia della storiografia, mettendo a fuoco i meccanismi di costruzione della memoria e dell'immagine del medioevo, con particolare attenzione per il medioevo veneziano, nei secoli XIX e XX. L'età di mezzo veniva percepita come un passato molto lontano che tuttavia non le impediva di divenire al contempo pietra di continuo paragone col presente, come appare evidente in alcuni degli autori che si è scelto di citare. Si tratta di un presupposto importante, nel momento in cui si voglia passare al vaglio con la necessaria criticità lo sguardo delle generazioni degli studiosi precedenti, i quali diedero un contributo significativo alla storia della venezianistica. Si procederà in seguito con l'analisi di alcuni dei temi ritenuti fondamentali nella storia dei rapporti fra Venezia e Bisanzio, i quali hanno visto la necessità di essere problematizzati alla luce degli orientamenti storiografici più moderni: le origini di Venezia, la quarta crociata e l'espansione in Oriente.

---

<sup>13</sup> Si veda la monografia che Daniela Rando ha dedicato nel 2014 all'argomento, *Venezia medievale nella modernità*, con particolare attenzione per i presupposti metodologici presenti nella prefazione. La citazione si trova nel medesimo volume a p. 11. Per il rapporto fra mito e storiografia si veda invece Mali, *Mythistory*, pp. 10-11, 19.

## I.1 «Il fascino da favola dell'Oriente e insieme lo spirito nordico della patria»<sup>14</sup>

Nei primi decenni dell'Ottocento si manifestava il rinnovato interesse per Bisanzio, dove l'eredità classica e la fascinazione per l'Oriente si fondevano in un legame indissolubile. Negli stessi anni veniva così ad inaugurarsi la produzione di una narrazione funzionale e talvolta elogiativa dello sviluppo della civiltà europea nonché delle brame di conquista di quest'ultima. Venezia sembrava del resto poter incarnare perfettamente un simile paradigma, grazie alle vicende legate ai progetti coloniali nel Levante, i commerci nel Mediterraneo, la IV crociata e infine le esplorazioni di Marco Polo nell'estremo Oriente<sup>15</sup>.

Nel corso dell'Ottocento era ormai cosa nota come i documenti racchiusi negli archivi veneziani rappresentassero una fonte incredibile di dati utili alla ricostruzione storica non solo delle vicende relative a Venezia, ma bensì a tutti gli stati europei, con una chiara dimensione sovranazionale. L'archivio di stato divenne meta di un pellegrinaggio intenso di studiosi, in particolar modo francesi e tedeschi, che contribuirono a rendere non solo la città un luogo importante per la memoria storica europea ma anche a mettere in luce i rapporti intercorsi fra quest'ultima e il Levante greco e islamico attraverso il filtro delle crociate e dell'espansione in Oriente, temi che si intrecciavano con gli interessi nazionalistici e coloniali degli Europei del tempo. Prima di addentrarci nella disamina del grande interesse risvegliato dalle fonti archivistiche veneziane in rapporto soprattutto all'Oriente greco, è però necessario volgere per un istante lo sguardo al clima politico e culturale che permeava le ricerche degli accademici verso la metà del XIX secolo.

La disciplina di maggior rilievo era senz'altro rappresentata dall'antichità classica, con particolare riguardo per la filologia e le grandi scoperte archeologiche del tempo. A questo dobbiamo aggiungere che proprio negli anni '20 dell'Ottocento

---

<sup>14</sup> Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, 2, p. 505: la traduzione della frase viene riportata da Randi, *Venezia medievale*, p. 94 nr. 393.

<sup>15</sup> Rando, *Venezia medievale*, p. 11.

era scoppiata la guerra di indipendenza greca contro l'impero ottomano, che culminerà agli inizi del decennio successivo con la creazione del Regno di Grecia. Gli intellettuali europei e soprattutto tedeschi, come Friedrich Thiersch, Gottlieb Tafel e Georg Thomas, diedero grande sostegno alla rivolta greca, sia sotto il profilo economico sia cercando di mobilitare i propri studenti, poiché riconoscevano nelle vicende della Grecia moderna delle similitudini con le problematiche che in quel momento stava affrontando loro stessa patria, la Germania, a quel tempo ancora divisa. Dal punto di vista accademico, essi contribuirono a innovare lo studio della filologia bizantina applicandovi le metodologie della disciplina filologica classica, che all'epoca godeva del primato assoluto. La nuova disciplina bizantinistica era dunque nata dal presupposto che il medioevo greco non doveva per forza essere valutato in modo negativo rispetto ai prototipi dell'età classica e che anzi dovesse essere concepito come qualcosa di autonomo e a se stante<sup>16</sup>.

Nel 1850 giungiamo però al fulcro della questione che ci interessa, poiché proprio in quest'anno ebbe inizio il progetto di edizione e studio di alcune fonti bizantine conservate presso l'archivio imperiale di Vienna; originariamente custodite negli archivi di Venezia, furono trasferite nella capitale asburgica dopo il trattato di Campoformio del 1797. Venezia era dunque divenuta uno strumento euristico per conoscere la civiltà bizantina, mentre al contempo venivano a delinearsi con maggiore chiarezza le relazioni fra la Serenissima e l'Oriente.

Fra il 1856 e il 1857, finanziati dall'Accademia austriaca delle scienze, venivano pubblicati i tre volumi dei *Documenti per la più antica storia del commercio e dello stato di Venezia*, dove grande attenzione veniva posta su Costantinopoli e il Levante, usciti all'interno dei *Fontes rerum Austriacarum*. Tale pubblicazione fu sentita come un affronto all'orgoglio degli storici italiani dell'epoca, i quali vi scorgevano un tentativo di appropriazione di una storia di cui si sentivano gli unici eredi nonché un ulteriore tentativo da parte dell'impero austro-ungarico di affermare il proprio

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 253-255.

dominio sul Veneto<sup>17</sup>. Questi cinque volumi rappresentano una delle opere più importanti non solo per la storia di Venezia ma per gli esordi della bizantinistica stessa, e contribuirono a gettare nuova luce sulla storia delle crociate, sul Mediterraneo orientale e naturalmente sui commerci con l'Impero Bizantino, dove all'analisi delle fonti era stato applicato il rigore della disciplina filologica<sup>18</sup>.

Georg Thomas affermò che lo scopo dell'opera non consisteva nel portare a galla semplicemente la verità della narrazione storica ma anche «il lungo e nascosto cammino della vita spirituale nazionale»<sup>19</sup>; è qui interessante l'importanza attribuita all'operato del doge Andrea Dandolo come cronista, nella cui narrazione appaiono chiari questi intenti, nonché più in generale nelle prime raccolte documentarie veneziane del Trecento. In entrambi i casi, secondo lo studioso, si scorgeva l'azione di chi era devoto alla patria e così pure all'amore per la ricerca della verità. Per tali ragioni, Thomas ma anche Tafel – l'altro collega e noto studioso – riconoscevano nella Venezia del Trecento l'incarnazione dei principi che avevano guidato il loro stesso lavoro.

Nel 1864 la Baviera accoglieva il suo giovane re, Ludwig II. Thomas, in quanto membro dell'Accademia delle Scienze, ne celebrò la salita al trono con un discorso intitolato *La posizione di Venezia nella storia universale* grazie al quale possiamo tracciare a chiare linee i valori e gli interessi della temperie culturale in cui la generazione di questi intellettuali si muoveva: non solo ed essi stava a cuore la preservazione degli eventi storici narrati nelle fonti, ma erano inoltre attenti a tutto ciò che li riconduceva allo spirito della nazione. Nel discorso di Thomas veniva poi menzionato «lo spirito classico-ellenistico» della città lagunare, che arriva a essere definita come «l'Atene di Pericle» e come un luogo di «pari nobiltà dell'Ellade e di

---

<sup>17</sup> Rando, *Venezia medievale*, pp. 256-258. Nel 1866 avvenne l'annessione del Veneto al Regno d'Italia ma si dovette attendere un ventennio prima che l'edizione avesse seguito, questa volta con l'etichetta di *Diplomatarium Veneto-Levantinum*, edita sotto la guida della Reale Deputazione Veneta di Storia.

<sup>18</sup> Simonsfeld, *Thomas, Georg Martin Th.*, p. 698, consultabile anche al sito <https://www.deutsche-biographie.de/sfz82557.html> (ultima visita 21/10/19).

<sup>19</sup> Traduzione riportata in Rando, *Venezia medievale*, p. 259 nr. 36.

Roma»<sup>20</sup>. Da questi contenuti emerge quasi dichiaratamente l'influenza kantiana e romantica, dove i valori legati all'esaltazione della nazione, che Venezia sembra appunto qui incarnare, si sposano con l'esaltazione della classicità e dunque delle antiche città di Atene e Roma, di cui per altro in quegli anni ci si accingeva a riscoprire il passato con epocali campagne di scavi archeologici. Thomas riteneva l'antica arte greca come un'espressione meravigliosa della patria e della collettività di cui il cittadino doveva essere parte e dove lo spirito comunitario era inscindibile da quello patriottico. In quest'ottica, devono essere interpretate anche le acclamazioni dello studioso nei riguardi del Fondaco dei Tedeschi di Venezia, in cui egli riconosceva il riflesso della grande società commerciale nordeuropea e che a suo dire richiama «immagini splendide di un passato grande e benedetto fino al presente»<sup>21</sup>.

Thomas non era rimasto indifferente nemmeno nei confronti di un altro personaggio legato intimamente ad Andrea Dandolo, ovvero Francesco Petrarca, che ricoprì un ruolo importante nel tardo medioevo italiano, avendo egli dato inizio alla riscoperta dei classici, e nel quale lo studioso riconosceva i propri intenti di amore verso la patria: il poeta si era infatti prodigato affinché il doge Andrea Dandolo accettasse di stipulare una pace con la rivale Genova, facendosi promotore di quell'unità nazionale che l'Italia conoscerà solo cinque secoli più tardi. Venezia rappresentava dunque per lo studioso la proiezione di tutti i valori che egli riteneva fondamentali: grazie ai suoi scritti, egli riuscì nell'intento di carpire l'attenzione di una generazione di studiosi verso l'epoca medievale di Venezia, i suoi rapporti con il Levante greco e islamico ma al contempo con l'Europa centrale. La metodologia e

---

<sup>20</sup> Il titolo originale del discorso è il seguente: *Die Stellung Venedigs in der Weltgeschichte*. Fu subito tradotto da Minotto e apparve nella Gazzetta ufficiale di Venezia dello stesso anno; si confronti inoltre la premessa di Predelli in *Diplomatarium*, 2, p. XV, Documento I e si veda anche Randi, *Venezia Medievale*, p. 261 nr. 44.

<sup>21</sup> Thomas, G. B. *Milesio's Beschreibung des deutschen Hauses in Venedig*, pp. 14-15. Non è impossibile che Thomas si stesse riferendo anche agli antichi segni lapidei lasciati dai mercanti e tutt'ora visibili nel fondaco dei Tedeschi descritti e catalogati in Barbon, *I segni dei mercanti al fondaco*, pp. 5-56.

l'interpretazione applicate alla narrazione storica gli erano dunque derivate dalla formazione di filologo classicista e da patriota figlio del proprio tempo<sup>22</sup>.

## 1.2 Il discorso eurocentrico e le ombre della questione orientale sul passato veneziano

Nel corso della prima metà dell'Ottocento, l'operato di accademici come Thomas e Tafel aveva dunque rivestito un ruolo fondamentale nel rivolgere l'attenzione degli studiosi alle fonti veneto-bizantine. Fu però a partire dagli anni '60 dello stesso secolo che una nuova problematica, al tempo ancora non propriamente indagata, appassionò gli studiosi, ovvero la IV crociata e il conseguente dominio veneziano nel Levante.

L'interesse per queste tematiche e per la storia della Grecia medievale fu risvegliato da Karl Hopf: egli si recò nel cuore nell'impero austroungarico dove poté dedicarsi allo studio dei documenti conservati negli archivi di Vienna, e a Venezia, a quel tempo anch'essa sottoposta alla dominazione asburgica, dove ebbe a sua volta la possibilità di consultare i materiali contenuti negli archivi di importanti famiglie veneziane, come quella del Cicogna<sup>23</sup>. Nel 1873, al termine dei lunghi viaggi condotti in Grecia e in Italia che gli avevano permesso di ispezionare numerose fonti, lo studioso pubblicò una monografia sulla storia della Grecia medievale e un'ulteriore edizione critica relativa alle cronache dei crociati stabilitisi nei territori greci<sup>24</sup>.

Nel corso del suo soggiorno in laguna, Karl Hopf non intendeva però farsi ammaliare dal mito romantico e decadente in cui era scivolata la Serenissima, dopo che questa aveva terminato la sua vicenda millenaria pochi decenni prima. Egli si mostrava anzi piuttosto critico. In quanto «figlio del Nord» giudicava la città ormai sprofondata nella decadenza, che a suo dire si era ridotta solo a un'ombra degli

---

<sup>22</sup> Rando, *Venezia medievale*, pp. 265-266.

<sup>23</sup> Streit, *Hopf, Karl*, pp. 102-103; il testo è consultabile anche su <https://www.deutsche-biographie.de/sfz33735.html#ndbcontent> (ultima visita 21 ottobre 2019).

<sup>24</sup> Rando, *Venezia medievale*, p. 268.

antichi splendori, dove lo stato di rovina materiale dei suoi edifici ne rifletteva il declino economico e della sua classe dirigente, un tempo aristocratica. Il giudizio sulla società veneziana, accusata di essere dedita all'ozio e alla corruzione, traeva inoltre spunto da un pregiudizio piuttosto noto, in relazione all'inerzia del popolo italiano, poco laborioso e dedito agli agi<sup>25</sup>. In queste righe, per altro non prive di un aspetto moralistico, si percepiscono i probabili echi della rivoluzione del 1848 contro l'impero asburgico avvenuta solo pochi anni prima, che aveva segnato un inasprimento nei rapporti fra Venezia e Vienna.

Ad ogni modo, egli intendeva davvero dissipare l'alone mistico che aleggiava sulle ceneri della Venezia ottocentesca, mettendo a fuoco le «tonalità funeree dell'esaltazione romantica per Venezia», come viene efficacemente descritta nelle parole di Daniela Rando, e che a quel tempo avevano conosciuto grande fortuna grazie ai poemi di Lord Byron e Platen<sup>26</sup>. Hopf non esitava a individuare la ragione del fascino di quella decadente città nella sua storia, che a suo parere sino ad allora restava ancora da scrivere: in queste affermazioni vi era certamente un accenno polemico in riferimento all'opera di Pierre Daru, il quale si era mosso nel solco della tradizione francese, dipingendo Venezia come un sistema politico decadente guidato da una classe oligarchica non estraneo ai toni romanzeschi<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 268-269.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>27</sup> Dursteler, *A companion to Venetian history*, p. 9. Un primo esempio si trova nell'opera di Pierre Duru, che dipinse Venezia che basandosi sulla letteratura francese e sui documenti d'archivio trasferiti a Parigi dopo il 1797, scrisse una storia della Serenissima ritraendo la città ormai in declino, nel segno dell'anti-mito alimentato dalla letteratura francese. Dipinse l'immagine di una struttura oligarchica decadente attribuendone la caduta a un declino strutturale e a un decadimento morale. La pubblicazione dei volumi suscitò la reazione dei veneziani, fra cui la ben nota *Storia documentata di Venezia*, di Samuele Romanin, in dieci volumi pubblicati a metà del XIX secolo. Si trattava di un periodo importante per la storia di Venezia, in cui si era risvegliato un nuovo interesse e in cui si voleva valorizzare il passato illustre della città: si pensi che nel 1848 vi fu la rivolta contro gli austriaci mentre nel 1866 Venezia veniva unificata al regno d'Italia. Si tratta inoltre di un momento in cui si sta creando l'idea di Risorgimento e di stato italiano, per cui tutto si inserisce all'interno di questo quadro. Un altro nome significativo è quello di Pompeo Molmenti, anch'egli intento a proteggere Venezia dall'anti-mito. Egli approcciava Venezia da un punto di vista sociologico e culturale, essendo così innovativo, e chiari anche che la strenua resistenza di Venezia allo straniero diventa l'emblema del Risorgimento.



Il pensiero di Hopf non si limitava però a un'analisi della Venezia medievale, che offriva spesso il pretesto per analisi geo-politiche del presente: mentre egli dava ragione delle linee metodologiche seguite per svolgere il suo lavoro di indagine storica, il cui presupposto era una profonda conoscenza della documentazione d'archivio, non mancava di sottolineare l'importanza della questione orientale, la scaltrezza dei mercanti veneziani, la corruzione dell'Impero Bizantino e i negoziati con l'impero ottomano, definito il «selvaggio vincitore»; alla vigilia della guerra di Crimea del 1853, lo sguardo dello studioso misurava gli accadimenti del passato e il loro riflesso nel presente<sup>28</sup>.

A tali ricerche, fecero seguito ulteriori studi sulla storia del ducato di Atene, di Negroponte e della dominazione veneziana su Andros, prontamente tradotte a Venezia da Giovanni Battista Sardagna, le cui intenzioni furono «di narrare le imprese gloriose dai Veneziani compiute nelle crociate e nelle colossali lotte coi Turchi» poiché lo studioso era convinto che fosse «cosa degna da offrire agl'Italiani, che ora studiano tanto i grandi fatti che i loro maggiori compirono, unica e vera gloria che ci rimanga»<sup>29</sup>; simili dichiarazioni, esternate a meno di un decennio dalla già citata rivoluzione del 1848, riflettevano ancora una volta il clima culturale della Venezia risorgimentale, più che un'analisi vera e propria del tardo medioevo.

La grande passione di Hopf era però la genealogia, a cui vi si dedicò con ampi lavori prosopografici relativi soprattutto alle famiglie veneziane nel Levante greco che confluirono nella raccolta che prese il nome di *Analecta veneto-bizantini*, edita nel 1859<sup>30</sup>. Proprio sull'unione di questi due aggettivi varrà la pena soffermarci per un istante, in quanto l'accostamento di 'veneto-bizantino' si poneva in antitesi polemica con l'uso recente dell'espressione 'franco-bizantino' all'epoca in voga soprattutto fra gli studiosi francesi, in riferimento alla dominazione occidentale in Grecia. Hopf sosteneva d'altro canto che il riferimento alla venezianità di questa dominazione

---

<sup>28</sup> Rando, *Venezia medievale*, p. 270.

<sup>29</sup> Sardagna, *Cenni sull'importanza degli studi intorno alla milizia veneziana*, p. 7.

<sup>30</sup> Hopf, *Veneto-Byzantinische Analecten* che ritroviamo ristampata come volume monografico nel 1966.

rappresentasse qualcosa di a se stante e che meritasse pertanto di essere menzionata parallelamente accanto al più generico dominio occidentale, dal momento che Venezia aveva esercitato un controllo sulle isole del Mediterraneo orientale per lunghi secoli e nel caso delle isole dell'Eptaneso fino al 1797<sup>31</sup>.

Il ruolo di prim'ordine assunto da Venezia veniva ulteriormente ribadito in un volume monografico che narrava la storia della Grecia dal medioevo all'età contemporanea, che dunque terminava nel momento di unificazione del paese. Nelle vicende, la Serenissima ricopriva sempre un ruolo di massimo rilievo soprattutto in riferimento alle crociate e al sistema feudale instaurato dalle aristocrazie che avevano preso possesso delle isole egee. Anche in questo caso non erano assenti i toni polemici nei confronti della scuola storiografica francese, accusata di lasciare nell'ombra le vicende veneziane in Oriente per dare invece risalto alla storia nazionale francese<sup>32</sup>.

Le opere monumentali di Hopf non furono tuttavia esenti dalle critiche mosse dagli studiosi successivi a causa di un uso talvolta disinvolto delle fonti, dove non era sempre possibile distinguere le informazioni riportate rispetto da ciò che invece era stato da esse desunto. Tali lavori non erano inoltre privi di alcuni pregiudizi legati soprattutto a una lettura troppo influenzata dalle cronache, attraverso la quale veniva riproposto in altri termini lo stereotipo del *graeculus perfidus*, per natura pusillanime e teso all'inganno, in contrasto con l'immagine dei franchi abili commercianti, dove Venezia si distingue anche per la natura del suo buon governo esercitato nelle sue colonie; si trattava del resto di una narrazione storica fortemente permeata da stereotipi ricorrenti nella storia dei rapporti fra l'Occidente e l'Oriente<sup>33</sup>. Tale atteggiamento si legge in modo molto chiaro fra le righe riportate in traduzione da Daniela Rando, dove la studiosa riflette in particolare sul parere di Hopf in relazione al breve dominio veneziano su Tessalonica (1423-1430): «Il rigido governo che

---

<sup>31</sup> Rando, *Venezia medievale*, p. 272.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>33</sup> Hunger, *Graeculus perfidus*, Ἰταλὸς ἰταμός, pp. 13-48.

Venezia aveva introdotto qui come in tutte le altre colone non andava affatto a genio agli arconti greci, fiacchi e opportunisti; essi non sapevano nulla dell'ordine e della disciplina occidentale, ma avevano solo imparato a tessere intrighi sotto l'egida di despoti miserabili e a salassare la massa del popolo in miseria»<sup>34</sup>.

Nonostante i limiti, i lavori di Hopf avevano però il merito di essersi serviti di un ingente materiale bibliografico, riportato anche in regesto, parte del quale fu perduto per sempre nell'incendio della Staatbibliothek di Berlino nel corso della II guerra mondiale. Egli, inoltre, aveva pubblicato per la prima volta dei volumi fondati su una ricerca d'archivio e non limitatamente sulla base delle fonti letterarie, che al tempo rappresentavano le uniche testimonianze utilizzate per ricostruire il passato di Venezia e di Bisanzio. Infine, lo sguardo dello studioso sul Levante favorì l'idea che per scrivere una storia complessiva di Venezia, le vicende relative alla Grecia e più in generale ai territori dell'Impero Bizantino fossero complementari e perfino necessarie, ponendo rinnovata attenzione anche sugli aspetti prosopografici della feudalità veneziana<sup>35</sup>.

Per quanto riguarda la storiografia francese dedicata ai medesimi temi, fra gli anni '50 e '60 dell'Ottocento uno dei rappresentanti più noti fu senz'altro Louis Mas Latrie, che all'interno di un'ottica colonialista chiaramente influenzata dalle ambizioni del presente, estrapolava dalle vicende dei Veneziani in Oriente delle tematiche che andavano in qualche modo a sovrapporsi alle relazioni intrattenute fra la Francia e le popolazioni dell'Africa francese del Nord. Egli nutriva inoltre grande interesse per la Cipro dei Lusignano, dove vi aveva individuato numerose testimonianze del passato legato ai trascorsi della patria, non solo nelle fonti scritte più classiche ma anche in quelle epigrafiche; chiaramente questi interessi non potevano che giungere a intrecciarsi con le vicende della Serenissima, che ancora una volta venivano ampiamente indagate tramite l'ausilio degli archivi di Venezia. La città lagunare e la

---

<sup>34</sup> Rando, *Venezia medievale*, pp. 228-279, per la versione originale in tedesco e per ulteriori riferimenti bibliografici, si veda la nota nr. 116 a p. 279.

<sup>35</sup> Rando, *Venezia medievale*, pp. 273-274, 282.

Francia, unite nel medioevo da rapporti commerciali, erano infatti accumulate agli occhi di Mas Latrie dall'egemonia esercitata sui territori del Mediterraneo orientale, e in particolare in riferimento alla dominazione franca di Cipro (qui il termine franco indicava indistintamente sia il versante francese che veneziano). Si trattava ad ogni modo di un dominio che veniva analizzato nuovamente secondo la prospettiva colonialista del presente, tesa a giustificare l'amministrazione illuminata degli Europei occidentali e antitetica rispetto a quella che era invece definita l'oppressione della barbarie turca. Così come per Hopf, dunque, anche per Mas Latrie i documenti della storia veneziana erano sembrati funzionali ad approfondire i propri interessi storici, che nel caso dello studioso francese si concentravano soprattutto sulla storia della Francia medievale e la sua espansione nel Mediterraneo nel Levante greco e islamico<sup>36</sup>.

Abbiamo dunque avuto occasione di riflettere come nella seconda metà dell'Ottocento abbia conquistato ampio spazio nella storiografia francese e mitteleuropea uno dei grandi temi della venezianistica, relativo alla cosiddetta questione orientale, su cui proprio gli scritti di Mas Latrie e Karl Hopf avevano contribuito a richiamare l'attenzione. Al centro del dibattito si era spesso ritrovata la figura di Enrico Dandolo e la sua decisione di deviare la crociata su Costantinopoli, che avrebbe in tal modo contribuito alla frammentazione e al definitivo indebolimento dell'Impero Romano d'Oriente a favore della presto emergente potenza ottomana. Abbiamo già ricordato come un simile dibattito si intrecciasse chiaramente con le vicende geo-politiche del tempo; ciò ingiunse inoltre alcuni studiosi a vedere nella caduta del 1204 un precedente significativo alla caduta definitiva di Costantinopoli avvenuta nel 1453, considerata un baluardo cristiano contro l'Islam.

Una delle opinioni più influenti era senz'altro quella formulata da Mas Latrie nella monografia dedicata alla storia di Cipro e relativa all'idea del tradimento dei Veneziani: essi avrebbero infatti firmato un trattato con il sultano egiziano nel 1202,

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 282-300, in particolare 293-294.

deviando in ragione di tale patto la crociata su Costantinopoli e allontanando l'esercito cristiano dall'Egitto<sup>37</sup>. La datazione proposta per il documento non era tuttavia quella corretta, come ribadì Gabriel Hanotaux pochi anni dopo in un saggio nel quale cercava di smontare l'accusa di tradimento verso i cristiani rivolta a Venezia, riconsiderando anche l'importanza da attribuire alle cronache ostili alla città lagunare e concludendo che «non c'era bisogno di ricorrere a un'accusa di tradimento che i documenti non ci autorizzano ad ammettere»<sup>38</sup>. Ad ogni modo, la storia delle relazioni fra Venezia e Costantinopoli non avrebbe mancato di essere letta secondo le chiavi interpretative del presente nemmeno dalla generazione di storici successiva a Hopf e Mas Latrie, che si trovavano ad operare ormai al tramonto dell'Ottocento e dove la situazione della Grecia moderna, degli stati europei e dell'impero ottomano risultavano vivevano una fase di transizione e criticità.

Si considerino allora a titolo esemplificativo le parole di Heinrich Gelzer in riferimento alla caduta della Roma d'Oriente nelle mani dei Latini, che non erano certamente prive di una patina moralizzante e religiosa e che riprendevano al contempo gli stereotipi della storiografia precedente sul buon governo dei Latini e sulla decadenza dell'impero dei Greci, al punto che la riconquista di Costantinopoli ad opera dei crociati veniva considerata come «il fantasma della sventura che rende ancora oggi i Neoelleni quasi inutilizzabili per la politica pratica, in quanto li lascia inseguire la costruzione della *megali idea*»<sup>39</sup>. La Roma d'Oriente e il suo Impero erano dunque caduti sotto le armate di Maometto II ma la sua eredità non si era estinta, ereditata dalla Terza Roma degli zar, che rappresentava per altro a quel tempo l'unica potenza in grado di contrastare l'impero ottomano; in essa Gelzer riponeva le speranze affinché fossero cacciati i Turchi dall'Asia Minore e restituita Santa Sofia al culto cristiano. La storia bizantina veniva dunque letta alla luce degli sviluppi che si

---

<sup>37</sup> Mas Latrie, *Historie de l'Île de Chypre*, vol. I, pp. 161-164.

<sup>38</sup> Hanotaux, *Les Vénitiens ont-ils trahi la chrétienté en 1202?*, pp. 74-102.

<sup>39</sup> Gelzer, *Abriss der byzantinischen Kaisergeschichte*, pp. 1050-1051: la traduzione è riportata da Rando, *Venezia medievale*, p. 312; più in generale su Gelzer si veda nello stesso volume le pp. 308-313.

stavano verificando in relazione alla questione orientale, alla Russia degli zar e agli stati dell'Europa occidentale<sup>40</sup>.

Il clima politico e culturale che permeava il pensiero degli studiosi francesi e mitteleuropei fra il finire dell'Ottocento e gli inizi del Novecento non era, come è prevedibile, estraneo nemmeno sul fronte dell'indagine storica italiana. Sulla scia di queste tendenze, nel 1899 l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti promuoveva una missione a Creta, con l'intento di raccogliere e preservare le vestigia della Serenissima risalenti al periodo compreso fra il 1211 e il 1669, di cui veniva incaricato un giovane Giuseppe Gerola su indicazione di Federico Halbherr; i risultati di questo lavoro sarebbero poi confluiti in un'edizione in cinque volumi che videro la pubblicazione fra il 1905 e il 1932 e che gli valsero il premio Mussolini<sup>41</sup>.

Negli anni che seguirono, il giovane studioso trentino fu protagonista di un'analogha missione a Rodi e nelle isole del Dodecaneso, passate sotto il controllo italiano nel 1912 in seguito alla guerra con l'impero ottomano<sup>42</sup>. Come è naturale, Gerola era un uomo del suo tempo e anch'egli come gli storici tedeschi, prussiani e francesi che abbiamo avuto modo di citare non era immune dai nazionalismi, come si intuisce piuttosto chiaramente dal giudizio che compare in relazione alla missione a Creta, definita «geniale e patriottica impresa»; egli era del resto il figlio di una famiglia di Rovereto di chiare simpatie risorgimentali<sup>43</sup>.

Negli scritti di Giuseppe Gerola emerge ancora una volta un intento di giustificazione nei confronti delle conquiste veneziane nel Mediterraneo orientale dove non manca l'elogio del suo buon governo, sempre teso verso il benessere dei sudditi greci. Si tratta naturalmente del medesimo atteggiamento colonialista che abbiamo già riscontrato nella storiografia di poco precedente, dove Venezia assumeva il profilo

---

<sup>40</sup> Rando, *Venezia medievale*, p. 313.

<sup>41</sup> Gerola, *I monumenti veneti dell'isola di Creta*. sulla vicenda di Gerola si veda Rando, *Venezia medievale*, pp. 318-324 e la voce sul Dizionario bibliografico degli italiani curata da Varanini, *Gerola, Giuseppe* consultabile anche on-line [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-gerola\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-gerola_(Dizionario-Biografico)/) (ultima visita 24 ottobre 2019).

<sup>42</sup> Anche in questo caso i risultati delle sue ricerche confluirono nell'edizione di alcuni volumi curati da Gerola, *I monumenti medievali delle tredici Sporadi*.

<sup>43</sup> Per la citazione e ulteriore bibliografia si veda Rando, *Venezia medievale*, pp. 318-319.

della potenza civilizzatrice e colonizzatrice, mentre al contrario il dominio saraceno del X secolo e quello recente ottomano su Creta veniva prospettato come crudele tirannide<sup>44</sup>.

A ciò si deve aggiungere che la missione affidata a Gerola fu progettata e sviluppata nel contesto di un clima politico preciso: una volta che il Dodecaneso era divenuto un possedimento italiano, infatti, si cercava di rimarcare come la presenza italiana in quelle terre fosse storicamente sempre stata presente e in un certo qual modo legittima. Ovviamente in questa prospettiva non poteva che assumere grande rilevanza il passato delle repubbliche marinare, con particolare attenzione per Genova e Venezia: si trattava dunque di un tema caro alla storiografia post-risorgimentale e che all'indomani dell'acquisizione del Dodecaneso rivestiva un ruolo fortemente significativo<sup>45</sup>. È dunque negli anni precedenti alla guerra italo-turca (1911-1912), terminata appunto con la cessione del Dodecaneso all'Italia, che si svolse la missione archeologica di Giuseppe Gerola a Creta, finanziata dall'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti a patto che vi fossero documentati i monumenti veneziani ancora conservati. A finanziare l'impresa, però, non vi era solo l'Istituto ed altre istituzioni locali ma anche numerosi finanzieri veneziani, i quali avevano mire economiche sui Balcani e in altri territori dell'impero Ottomano<sup>46</sup>.

Con tali presupposti, nonostante si fosse cercato in ogni modo di valorizzare la presenza veneziana nelle isole del Dodecaneso, questa effettivamente non era risultata poi così tangibile, come dimostra il numero di monumenti documentati in realtà un po' esiguo (si trattava di una presenza molto più vistosa a Creta o nell'Eptaneso, del resto). Inoltre, molti dei castelli e dei fortificati definiti veneziani o genovesi erano in realtà fortezze bizantine sorte sulle antiche acropoli greche, di cui essi si erano appropriati solo in seguito, rafforzandoli in funzione militare e politica. Gli interessi degli studiosi italiani erano in generale scarsi per le tradizioni del luogo,

---

<sup>44</sup> Gerola, *I monumenti veneti dell'isola di Creta*, vol. I, p. XLIV.

<sup>45</sup> Perotti, *Il patrimonio medievale: strategie di appropriazione*, p. 78.

<sup>46</sup> Petricioli, *Archeologia e mare nostrum*, pp. 19, 24-25.

soprattutto in relazione all'arte minore o popolare, sminuita rispetto al potenziale di quella veneziana<sup>47</sup>.

Mentre da un lato venivano dunque esaltate le abilità diplomatiche e strategiche della Serenissima nella gestione dei propri possedimenti, dall'altro si sentiva inoltre l'esigenza di far conciliare la natura prettamente commerciale della città con ideali più alti di difesa della fede cristiana, e ciò era vero soprattutto in relazione alle crociate<sup>48</sup>. Appare dunque chiaro come le vicende dei Veneziani nel Levante venissero interpretate al fine di rendere lecite le ambizioni coeve dell'Italia rivolte verso i possedimenti d'Oltremare di recente acquisizione, ponendo in evidenza la lunga tradizione della presenza italiana in quei territori.

L'insieme di tutto il materiale raccolto ed elaborato da Gerola fu riposto nell'allora museo Civico di Venezia: l'auspicio era di emulare la missione cretese anche nelle altre terre del Mediterraneo un tempo soggette al controllo della Serenissima, come Albania, Eubea, Epiro, Morea, Eptaneso, Cipro ed altre piccole isole nell'Egeo, per poter giungere alla creazione di un museo Veneto-Levantino nel cuore della Laguna, affinché quei materiali potessero «parlare alla madrepatria delle sue colonie e dell'antico suo splendore in Oriente»<sup>49</sup>. L'idea non fu poi concretizzata, sebbene ripresa in più occasioni anche nel corso del dopoguerra: ad ogni modo, si trattava di un progetto dove si può facilmente scorgere la stessa temperie culturale in cui erano immersi gli studiosi coevi dell'Europa occidentale, sulle linee di una storiografia che si manteneva strettamente connessa con la scrittura della storia dei singoli stati e dello scenario politico vigente.

L'operato di tre generazioni di studiosi, da Hopf a Gerola, contribuì dunque a gettare nuova luce su temi specifici della storia di Venezia che sarebbero divenuti fondamentali anche per la storiografia successiva, dove un'accurata analisi delle fonti veniva accompagnata da metodologie e approcci innovativi. La crociata e

---

<sup>47</sup> Perotti, *L'ambiguità del dialogo con le testimonianze della cultura autoctona*, p. 119.

<sup>48</sup> Perotti, *Il patrimonio medievale: strategie di appropriazione*, p. 78.

<sup>49</sup> Le parole sono dell'allora presidente dell'Istituto Veneto, Antonio Fogazzaro e vengono riportate in Rando, *Venezia medievale*, p. 321.



l'espansione franco-veneziana nel Mediterraneo divennero presto il riflesso delle attività colonialiste degli stati europei del presente, al tempo molto attenti anche alla questione orientale e le tensioni politiche con l'impero ottomano. Certo appaiono evidenti i limiti della storiografia a cavallo fra Ottocento e Novecento, dove non di rado si riscontra una lettura moraleggiante degli eventi, come suggerisce il ricorso anche a termini come 'tradimento' o 'colpa', in riferimento all'agire di Venezia. Infine, negli scritti di Gerola appare in modo evidente il ruolo della Serenissima in quanto dominante, all'interno di una visione che ignorava le influenze reciproche e le interazioni con i territori controllati sotto il profilo economico e culturale, «prigioniera della grande narrazione del discorso coloniale euro-centrico»<sup>50</sup>.

### **1.3 Venezia, l'Adriatico, il Mediterraneo: le storiografie nazionali e la congiuntura europea per una geografia condivisa dei mari**

Abbiamo sin qui tracciato le linee della storiografia ottocentesca mitteleuropea, francese ed italiana in riferimento all'immagine ed ai significati attribuiti all'immagine di Venezia nel medioevo, con particolare attenzione alla sua espansione nel Levante e alla situazione geo-politica dell'Europa che fece da sfondo a tali studi. Sebbene tali approcci risultino per molti aspetti superati, è innegabile l'influenza esercitata a tutt'oggi sulla storiografia più recente, il cui riverbero non è trascurabile. Certamente si tratta di stereotipi e categorie storiografiche che ebbero grande fortuna ma il cui limite più evidente è la scelta di un'unica prospettiva, imprigionata nell'ottica del dominio e alla conquista. Nello stesso frangente, tuttavia, anche la storiografia neogreca viveva un momento di grande sviluppo, osservando i medesimi eventi da una visuale molto differente.

---

<sup>50</sup> La citazione è tratta da Rando, *Venezia medievale*, p. 323.

Il primo concetto in cui ci si imbatte esplorando le ricerche degli storici neogreci si lega senz'altro al termine di 'venetocrazia', in greco Βενετοκρατία; quest'ultimo esige alcune premesse di tipo storiografico e interpretativo, essendo stato naturalmente influenzato dall'orientamento ideologico della società greca che caratterizzò gli ultimi due secoli.

Il termine 'venetocrazia' fece la prima comparsa in concomitanza alle riflessioni di Paparrigopoulos sulla 'turcocrazia', a cui veniva associata l'idea di una conquista perpetrata ai danni della Grecia. Tale lettura si ripropone in modo evidente soprattutto in alcuni studi dei primi decenni del Novecento, dedicati alle insurrezioni in particolar modo cretesi, letti come una sorta di presa di coscienza nazionale dell'ellenismo contro l'oppressore<sup>51</sup>.

Se dovessimo però circoscrivere con più esattezza il significato della definizione di 'venetocrazia', potremmo affermare che esso si riferisce al dominio veneziano sul territorio greco, la cui data di inizio si situa nel 1204 con la creazione dell'impero marittimo veneziano conseguente alla IV crociata e che si conclude nel 1797 con l'occupazione delle isole dell'Eptaneso da parte dei francesi, all'indomani della caduta della Serenissima. Tale definizione, che a una prima occhiata può sembrare neutrale e concisa, è in realtà strettamente legata agli aspetti dell'identità, dell'autocoscienza e alla percezione del passato dei Greci moderni. D'altronde il concetto stesso di «territorio tradizionale greco» risulta assai complesso poiché talvolta riferito ad aree geografiche tradizionalmente legate alla civiltà classica o bizantina ma che tuttavia non trovano corrispondenza nei confini della Grecia moderna, di cui l'esempio più

---

<sup>51</sup> Per il termine di «τουρκοκρατία» se ne veda l'uso nei volumi di Paparrigopoulos, *Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους* e di Sathas, *Τουρκοκρατούμενη Ελλάς*, entrambi editi verso la metà del XIX secolo. Per il termine di «βενετοκρατία», a titolo esemplificativo se ne veda l'uso nei lavori di Xanthoudidis, *Η Ενετοκρατία εν Κρήτη και οι κατά των Ενετών αγώνες των Κρητών* e anche di Zoudianos, *Ιστορία της Κρήτης επί Ενετοκρατίας*, dove lo studio di Creta veneziana si concentra sui conflitti e le ribellioni. Per ulteriore bibliografia si veda la p. 67 in particolare nr. 25 di Papadia-Lala, *La «Venetocrazia» nel pensiero greco*.

noto è la città di Costantinopoli<sup>52</sup>. Ma d'altronde è il concetto stesso di unità del suddetto territorio a risultare problematico poiché frammentato e soggetto a dominazioni diverse per frangenti temporali diversi.

Vi è poi un'ulteriore problematicità di tipo cronologico poiché secondo la scansione utilizzata dalla storiografia greca il 1453 risulta un limite fondamentale fra l'epoca bizantina e post-bizantina; quest'ultima perdura fino all'insurrezione del 1821 e oltre. Una simile impostazione risente dell'influenza esercitata dai lavori che segnarono dei capisaldi nella storiografia ottocentesca greca fra il 1850 e il 1870, fra i quali di distinse in modo chiaro Konstantinos Paparrigopoulos: egli contribuì a colmare la lacuna esistente fra il mondo della Grecia classica e quella dell'appena creato Regno di Grecia, utilizzando Bisanzio come l'elemento di raccordo, in una visione unitaria che contemplava la storia del popolo greco come un susseguirsi ininterrotto<sup>53</sup>. Ciò appare evidente soprattutto nell'introduzione del primo volume, dove un sottotitolo introduce a chiare lettere l'argomento che si andrà a trattare, ovvero la storia della nazione greca: «Per storia del popolo greco si intende la narrazione di tutto quanto è accaduto al popolo greco dai tempi antichi fino ad oggi e vale la pena che sia ne sia mantenuta viva la memoria negli uomini» e prosegue ancora con la precisazione che «possono dirsi appartenenti al popolo greco tutti coloro che parlano la lingua greca come propria lingua»<sup>54</sup>. Da queste affermazioni traspare una chiara dichiarazione di intenti ad abbracciare tutta la grecità ben oltre i confini geografici dell'allora Grecia, dove certamente il pensiero corre alla *megali idea*.

---

<sup>52</sup> L'utilizzo del termine si trova in Paparrigopoulos, *Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους*, vol. 11, p. 89, mentre la riflessione sul concetto di «ελληνικός χώρος» viene sviluppata nel contributo di Papadi-Lala, *La «Venetocrazia» nel pensiero greco*, pp. 61-70.

<sup>53</sup> Per un inquadramento storico della figura di Paparrigopoulos si veda il volume di Dimaras, *Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος*. L'influenza di questa impostazione storica si ripercosse non solo sulla storiografia ma in senso culturale più ampio come la letteratura, come dimostra l'opera di Kavafis e le storie di Penelopi Delta.

<sup>54</sup> La traduzione è a cura di chi scrive. Il testo originale in greco è il seguente: «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους λέγεται η διήγησις όλων, όσα συνέβησαν εις το Ελληνικόν έθνος από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερα, και είναι άξια να διατηρηθώσιν εις την μνήμην των ανθρώπων. Ελληνικόν έθνος ονομάζονται όλοι οι άνθρωποι, όσοι ομιλούσι την Ελληνικήν γλώσσαν, ως ιδίαν αυτών γλώσσαν».

Si trattava del resto di in un momento chiave della formazione dell'identità nazionale greca, dove il paese cercava di rivendicare un proprio spazio fra Oriente e Occidente nonché un ruolo culturale di prestigio agli occhi delle nazioni europee al centro della scena geopolitica tardo ottocentesca. Questa ritrovata grecità si serviva della storia come forza unificatrice e identitaria, dove la lotta contro la dominazione straniera non poteva che rappresentare una delle tematiche più peculiari, soprattutto alla luce della situazione politica vissuta dal paese appena riunificato, che in quegli anni sperimentava gli effetti del nazionalismo dei Balcani e le tensioni i Turchi. Dalla narrazione storica non era poi estranea la finalità pedagogica, che avrebbe presto finito con l'influenzare la nuova generazione di cittadini greci nonché la formazione degli storici delle generazioni successive<sup>55</sup>.

Alla luce di tali premesse risulta dunque evidente come la venetocrazia finisca per essere frammentata in due sezioni, scontando il limite della scansione cronologica comunemente attuata nella storiografia greca che non ne favorisce una trattazione sul lungo periodo; non va però sottovalutato che tale scansione non è una prerogativa degli storici greci ma ricorre anche nel panorama di ricerca internazionale, dove il XV secolo e la caduta di Costantinopoli non hanno smesso di rappresentare un momento di definitivo stacco. Nonostante queste problematiche, non sono però mancati tentativi di trattare unitariamente la storia della venetocrazia in relazione a determinate aree, come Creta e le isole Ionie, questi sì trasversali per l'aspetto cronologico ma ancora una volta circoscritti sotto quello geografico<sup>56</sup>.

Avendo affrontato questo primo aspetto terminologico e concettuale, non è difficile rilevare come nella storiografia neogreca di fine Ottocento Venezia venisse vista come un elemento nemico e di disturbo alla continuità dell'ellenismo, soprattutto in relazione ai fatti del 1204 di cui era ritenuta la maggior responsabile. Si

---

<sup>55</sup> Arvanitakis, *Un viaggio nella storiografia neogreca*, pp. 96-97.

<sup>56</sup> Per la storia degli studi sulla venetocrazia relativi a Creta con un approfondimento del clima culturale che vi fece da sfondo, si veda il contributo di Aspasia Papadaki, *La storia di Creta sotto il dominio veneto*, pp. 71-82. Per un approfondimento sulla storiografia neogreca in relazione alle Isole Ionie e alla venetocrazia, si rimanda al contributo di Arvanitakis, *Un viaggio nella storiografia neogreca*, pp. 91-111.

trattava tuttavia di un atteggiamento ambivalente poiché al contempo non si negava il ruolo positivo della sua influenza culturale e la si apprezzava come alleata nel momento delle lotte contro gli Ottomani. Per tali ragioni gli storici greci si concentrarono in particolar modo sugli aspetti conflittuali della dominazione veneziana, legati per lo più alle rivolte (di cui quelle cretesi erano le più note) e interpretate come gli esordi di una grecità che andava via via affermandosi in modo sempre più chiaro.

Come già abbiamo avuto modo di accennare si trattava di una narrazione influenzata da fenomeni di più recente portata ma che presentava tuttavia delle criticità: con le dovute accortezze, una simile lettura poteva essere accettabile per Creta ma nel caso delle isole Ionie presentava evidenti incongruenze e forzature, dal momento che si trattava di territori sottoposti alla Serenissima da un tempo lunghissimo, privi di elementi di conflitto di impatto davvero significativo e oltretutto portatori di un sistema di valori, sul piano costituzionale e culturale, piuttosto orientato verso l'Occidente<sup>57</sup>. Si presentava inoltre come un intento di difficile attuazione quello di conciliare le vicende dell'Eptaneso con il processo di costruzione identitaria messo in atto per la nazione Grecia appena ricostituitasi: non essendo mai cadute sotto il dominio ottomano, quelle terre non avevano realmente partecipato alla ribellione nazionale; non vi si potevano documentare grandi ribellioni né esse avevano alimentato in alcun modo il mito dei *kleftes*, i guerriglieri che guidarono la lotta armata contribuendo poi alla nascita dell'esercito rivoluzionario e che avevano assunto la valenza di figure chiave nella liberazione greca dai turchi<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Povolo, *The creation of Venetian historiography*, p. 505. Nello stesso frangente storico, nel primo decennio del Novecento, vedevano la luce i tomi di Samuele Romanin sulla storia di Venezia, dove grande attenzione viene posta sulla documentazione d'archivio. Ciò che appare interessante è la lettura del tutto opposta che viene data a queste rivolte. Romanin attribuiva infatti allo stato veneziano le caratteristiche di pace e concordia: le rivolte, pertanto, non erano dovute alle mancanze della classe dirigente ma piuttosto una conseguenza della grande libertà e autonomia che la Serenissima aveva concesso ai suoi sudditi. Nonostante il culto positivistico delle fonti, dunque, non ci si risparmiava dal leggere i documenti nell'ottica del mito di Venezia.

<sup>58</sup> Arvanitakis, *Un viaggio nella storiografia neogreca*, pp. 98-99.

Fra gli anni '60 e '80 del Novecento, la Venetocrazia acquisisce gradualmente un nuovo significato e viene coinvolta nella formazione di un'identità greca. Secondo queste letture, infatti, in seguito all'occupazione dei territori dell'Impero di Costantinopoli da parte degli eserciti franchi nel 1204, i Greci avrebbero sviluppato una coscienza etnica e un senso di coesione, malgrado la frammentazione del territorio dovuto a dominî differenti e il venire meno di un centro politico. Proprio in queste circostanze essi avrebbero compreso l'esistenza di un sistema di valori comuni per lo più basato su «la lingua, la fede religiosa, i valori culturali e il rapporto con il passato»<sup>59</sup>, che sembra richiamare alla memoria più o meno volutamente lo schema erodoteo. In questo modo la venetocrazia cominciò ad essere percepita come un momento fondamentale per lo sviluppo della coscienza neoellenica, mentre al contempo si accoglieva l'idea di una sua interazione con il contesto storico greco.

Se dunque da un lato i Greci percepirono per lungo tempo la presenza dei veneziani nell'Egeo (e per la verità, dei Latini in generale) come un'occupazione straniera del suolo ellenico, un elemento estraneo con cui non vi era stata iterazione ma bensì conflitto, al contempo la storiografia europea occidentale vedeva la questione da una prospettiva speculare, incline a considerare il territorio greco o *Stato da Mar* come un'estensione di Venezia. Le ricerche di Roberto Cessi assunsero un'importanza del tutto rilevante all'interno di questa prospettiva tendenzialmente unilaterale, tesa a porre al centro del discorso storico Venezia; nelle opere monumentali curate dallo studioso, nelle quali egli ripercorreva tutta la storia della Serenissima, non solo il Mediterraneo Orientale ma anche l'Adriatico veniva percepito come «funzionale al dominio marittimo, politico ed economico di Venezia»<sup>60</sup>.

Il riflesso di questa impostazione storiografica si ripresenta non del sempre velatamente nella terminologia tutt'ora in uso negli studi dedicati alla storia di questi territori, comunemente definiti 'Romània Veneziana' e non disgiunti da un variegato

---

<sup>59</sup> Vacalopoulos, *Ιστορία του νέου ελληνισμού*, vol. 1, pp. 15-111.

<sup>60</sup> Ivetic, *L'adriatico nella venezianistica di Roberto Cessi*, pp. 231-248, citazione a p. 232.

lessico che richiama costantemente l'idea della conquista, della colonia e del dominio<sup>61</sup>.

Negli ultimi decenni si è cercato di trattare in modo unitario la storia della venetocrazia in Grecia, come appare evidente dalle iniziative promosse da Chryssa Maltezos in relazione a convegni e pubblicazioni, grazie alle quali si è cercato di far emergere le reciproche influenze culturali fra le due parti coinvolte, superando dicotomie rigide e talora retoriche<sup>62</sup>. A tal proposito, basterà citare l'esempio di Creta, la quale viene ormai considerata come un terreno di fertile scambio e osmosi culturale fra Greci e Veneziani, dove convivevano identità talvolta ibride e certamente molto complesse. In seguito a tali sviluppi, la storia della venetocrazia è giunta ormai a inserirsi nell'ambito più ampio della storia europea, con la produzione di una narrazione storica a sua volta influenzata dai temi rilevanti per gli storici della nostra epoca<sup>63</sup>.

Possiamo infine riflettere su come la natura stessa della statualità veneziana si presenti molto complessa sul piano cronologico e geografico, in quanto suddivisa fra i territori della Dominante, i dominî sulla terraferma e i dominî d'Oltremare: ciò ha comportato lo sviluppo di percorsi paralleli e non sempre dialoganti, improntati da un lato allo studio di Venezia e della sua espansione nell'entroterra, (approfondito soprattutto da storici italiani ma anche americani, francesi e mitteleuropei) dall'altro all'espansione nell'Adriatico e nel Mediterraneo, la cui narrazione fu talvolta lasciata agli storici di quella che all'epoca era la Jugoslavia, e della Grecia; il prevalere delle storiografie nazionali dipinse la presenza veneziana sui mari Adriatico, Ionio, Egeo e Mediterraneo orientale al pari di un'occupazione straniera<sup>64</sup>.

Questi percorsi paralleli hanno ritrovato una propria congiuntura nella storiografia italiana più moderna, grazie anche ai contributi di Marino Berengo,

---

<sup>61</sup> Papadia-Lala, *La «Venetocrazia» nel pensiero greco*, pp. 61-70.

<sup>62</sup> Sempre a cura della stessa autrice, si veda: *I greci durante la venetocrazia: uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.); Italia-Grecia: temi e storiografie a confronto; Όψεις της ιστορίας του Βενετοκρατούμενου ελληνισμού; Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*.

<sup>63</sup> Papadia-Lala, *La «Venetocrazia» nel pensiero greco*, pp. 69-70.

<sup>64</sup> Ivetic, *L'adriatico nella venezianistica di Roberto Cessi*, pp. 231-248, citazione a p. 231.

Angelo Ventura e Gaetano Cozzi all'indomani del secondo conflitto mondiale, e certamente grazie anche alle prospettive di ricerca offerte da storici provenienti da ambienti internazionali e cosmopoliti come Fernand Braudel o più recentemente David Jacoby e Chryssa Maltezos. Tale cambio di prospettiva ha inoltre favorito l'inclusione di Venezia nel contesto europeo, permettendo un'analisi che andasse al di là del suo mito, delle specificità attribuitele e dell'idea di città incomparabile, che in realtà già Braudel aveva contribuito a ridimensionare grazie a una sua ricollocazione nel contesto mediterraneo. Berengo e Ventura inserirono la Serenissima nel sistema europeo di antico regime, mentre al contempo autori come William McNeill, nell'intento di rivalutare il mito di Venezia, inserirono a pieno titolo la città all'interno di un quadro di interazioni militari, politiche e culturali che interessarono in senso più ampio anche i franchi, i greci, i turchi e i russi<sup>65</sup>.

Ad ogni modo, sebbene la nuova immagine proposta per Venezia e le sue avventure nel Levante sia ormai permeata nel discorso storiografico moderno, così come la prospettiva allargata a una storia europea ricca di scambi e confronti, il riflesso di molte fra le categorie citate, i linguaggi e gli stereotipi in uso nelle epoche passate sembra riproporsi in modo talvolta percettibile.

#### **I.4 «Venezia bizantina»: il problema delle origini e la costruzione del mito**

«Tutta la fase genetica della storia di Venezia si sviluppa all'ombra dell'Impero di Costantinopoli. È cosa notissima». In questi termini si esprimeva Gherardo Ortalli nel contributo presentato in occasione del convegno di studi sull'Adriatico dalla tarda antichità all'età carolingia, dove egli rifletteva sulla 'bizantinità latina' di Venezia<sup>66</sup>. Il dibattito sulle origini della città ha suscitato negli ultimi due decenni numerosi interrogativi, ai quali la storiografia più recente, grazie anche al significativo apporto

---

<sup>65</sup> Grubb, *When Myths Lose Power*, p. 94.

<sup>66</sup> Ortalli, *Realtà veneziana e bizantinità latina*, pp. 309-320, citazione a p. 312.



dei dati archeologici, ha cercato di offrire nuove risposte. L'obiettivo è quello di fare maggiore chiarezza sulle dinamiche delle prime fasi di popolamento delle lagune, affrontando con maggiore criticità il paradigma delle migrazioni che tendevano a proporre un'idea piuttosto meccanica e quasi improvvisa di questi fenomeni. Le nuove interpretazioni, pur senza rinnegare il legame con l'Oriente greco, hanno permesso di considerare il nascente ducato veneziano sotto una nuova luce, restituendolo al contesto del suo entroterra e alla fascia costiera adriatica<sup>67</sup>.

Dal quadro venuto a delinearsi, l'idea di una 'Venezia Bizantina' si è posta in tutta la sua complessità e certamente necessitava di un approccio più problematico, soprattutto in relazione alla questione delle origini. Le narrazioni sulla genesi della città acquisiscono del resto grande rilevanza in epoca tardo medievale, ancor prima che nei secoli iniziali di vita del ducato.

Come osservato da Agostino Pertusi, nell'approccio alle fonti è necessario considerare che il concetto stesso di origine risulta molto complesso: esso costituisce una griglia epistemologica comune alla storiografia ellenistico-romana, cristiana medioevale e anche moderna, che induce a concepire il susseguirsi degli eventi come un tutt'uno, dove sembra vigere una sostanziale astoricità. Mentre il pensiero classico è però caratterizzato da un andamento ciclico, quello cristiano sarebbe invece rettilineo e necessariamente inserito all'interno di dinamiche legate agli aspetti religiosi e politici espressi dalla *christianitas* e dall'*imperium*<sup>68</sup>. Di tali elementi è naturalmente necessario tenere conto nel momento in cui ci si accinge ad utilizzare le fonti a disposizione sulla nascita di Venezia.

Secondo quanto riportato dalle cronache, in età romana l'insediamento relativo alla città propriamente intesa non era abitato stabilmente. Il territorio faceva parte di quella X regio denominata *Venetia et Histria*, che includeva grossomodo la fascia

---

<sup>67</sup> A orientare gli studi in questo senso pensò soprattutto Stefano Gasparri. Si vedano in particolare i seguenti contributi Gasparri, *Venezia fra l'Italia bizantina e il regno italico: la civitas e l'assemblea*, pp. 61-110; Id., *Venezia fra i secoli VIII e IX*, pp. 3-18. Recenti sviluppi che variano dall'archeologia, alla storia dell'arte alla storia in senso stretto si trovano in Gelichi-Gasparri, *Venice and its neighbors from the 8th to 11th*; Gasparri-Gelichi, *The age of affirmation*.

<sup>68</sup> Carile, *Le origini di Venezia nella tradizione storiografica*, pp. 135-136.

costiera dell'Adriatico e il suo vicino entroterra. Nello specifico, si parla di *Venetia maritima* in riferimento alla striscia di terra che si affacciava sulle lagune e che avrebbe accolto i discendenti dei cittadini romani in fuga dalle cosiddette invasioni barbariche: in seguito all'avanzata dei longobardi, nel VI secolo, e dei franchi, nell'VIII secolo, i profughi di Altino, Oderzo, Concordia ed Aquileia si sarebbero rifugiati nell'arcipelago lagunare, arrivando a ricreare una sorta di dualismo tra l'entroterra barbarico e le lagune, le quali sarebbero rimaste sotto il controllo dell'impero romano d'Oriente. Le cronache, le iscrizioni e le fonti documentarie successive, per la gran parte da ricondurre all'ambiente della cancelleria veneziana, non fecero altro che consolidare e divulgare queste narrazioni, offrendo ulteriore terreno fertile per le costruzioni narrative tardomedievali. Fu così che la fondazione di Venezia venne attribuita agli esuli cristiani, discendenti dell'Impero Romano e in fuga dai barbari.

La fortuna e la diffusione di queste narrazioni – le quali, lo ricordiamo, furono elaborate alcuni secoli dopo agli eventi – si spiega facilmente. Nei secoli centrali del medioevo, Venezia rappresentava uno dei più influenti centri sulla scena geo-politica internazionale: a differenza delle potenze rivali, e in realtà anche a differenza di centri ben più piccoli e meno influenti dell'entroterra, la città non affondava le proprie radici in un passato classico. Proprio in questo frangente storico l'antichità classica assunse un valore rilevante: ciò era dovuto a ragioni molto pragmatiche, dal momento che i diritti di proprietà e di sovranità si basavano soprattutto sulla rivendicazione di quel passato. Questi, dunque, sono alcuni dei meccanismi capaci di innescare quel processo di mitogenesi che influenzerà tutta la produzione storiografica veneziana, mirato a presentare le invasioni come la causa scatenante di una migrazione di cittadini portatori di una *romanitas* cristiana, che formò la base di una nuova società sorta su un gruppo di isole tra le paludi, libera e indipendente sin dai suoi albori, e che erediterà tutti i simboli del potere civico e religioso delle antiche città di provenienza degli esuli<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Calaon, *La Venetia maritima fra il VI e il IX secolo*, p. 53.

Le cronache rappresentano uno dei principali strumenti per la diffusione di queste leggende, considerate poi alla stregua storia ufficiale in seguito alla sistematica raccolta e sistemazione dei testi condotta fra i secoli XIII e XIV. Se tuttavia rivolgiamo la nostra attenzione alle fonti risalenti all'arco cronologico compreso fra il finire del secolo VII e gli inizi del IX, ovvero i secoli di poco precedenti che coincidono con l'età longobarda e poi franca nonché con il momento di formazione della città, noteremo che queste sono sostanzialmente scarse; la situazione appare complessa al punto che ricostruire le vicende che portarono alla genesi della città è stato definito un tentativo di fare «una storia senza fonti scritte»<sup>70</sup>.

Tuttavia, è possibile integrare tale carenza utilizzando alcune testimonianze esterne alla realtà lagunare, che possono fornire ulteriori elementi per fare maggiore chiarezza su questa fase della storia veneziana. Esse derivano per lo più dal gruppo bizantino (Istria, Dalmazia, Comacchio, Ravenna) e dall'entroterra longobardo (il Veneto e l'area padana); vi sono infine ulteriori fonti provenienti da terre geograficamente più lontane, come le realtà marittime della Campania bizantina. Grazie a tali documenti, apprendiamo che i veneziani erano dediti in questi anni al commercio di schiavi, che acquisivano sulle coste laziali e toscane e rivendevano poi in Africa. Il guadagno era assicurato anche grazie anche ai buoni rapporti con i Saraceni. Essi erano inoltre cacciatori di reliquie nei territori dell'ex Impero bizantino oramai conquistati dai musulmani. I Veneziani erano dunque in possesso di una flotta da guerra e si dedicavano principalmente alla vendita di schiavi e alla caccia di reliquie, mentre il traffico legato alle spezie, alle derrate alimentari e ad altri beni orientali sembra svilupparsi solo in epoca successiva<sup>71</sup>.

Dopo tale premessa, veniamo ora alla narrazione vera e propria delle vicende che legarono la nascente Venezia a Costantinopoli. La riconquista della laguna ad opera di Giustiniano sembra datarsi al termine della campagna militare contro i goti, nel 535, a cui fece seguito un'opera di fortificazione intrapresa nelle isole della laguna

---

<sup>70</sup> Gasparri, *Venezia fra i secoli VIII e IX*, pp. 1-12, in particolare p. 1.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 1-2; Lane, *Storia di Venezia*, pp. 11-13.

veneta, promossa dal generale Narsete nel 552. Nel 563 si compì la riconquista della penisola italiana che fu però di breve durata, poiché solo pochi anni dopo fu la volta dei longobardi, che assunsero il controllo del territorio italiano; secondo la tradizione, proprio questi ultimi avrebbero provocato nuovi spostamenti di popolazioni nelle lagune<sup>72</sup>.

Stando così le cose, l'invasione dei Longobardi avrebbe spinto la popolazione a una migrazione improvvisa che li avrebbe indotti a vivere nelle isole della laguna, sfruttando la pesca o le saline: in questo modo, i Longobardi, appunto, avrebbero dominato l'entroterra mentre i Bizantini la *Venetia maritima*<sup>73</sup>.

L'ipotesi di una migrazione improvvisa da parte delle popolazioni dell'entroterra desta oggi tuttavia delle perplessità. Le indagini archeologiche hanno dimostrato in modo convincente come si sia trattato piuttosto di un fenomeno graduale determinato inoltre dai cambiamenti climatici, con particolare riferimento alla formazione del delta e da fenomeni di subsidenza. Tali cambiamenti furono in atto sin dall'epoca romana, quando già alcuni centri non erano più agibili come scali poiché i porti ne risultavano parzialmente interrati. Furono dunque anche questi i fattori che incisero sugli sviluppi del commercio, favorendo il sorgere di nuovi centri marittimi, come Torcello, Cittanova e naturalmente Rialto.

---

<sup>72</sup> Fra le fonti più antiche ve n'è una longobarda, la *Historia Romana* di Paolo Diacono risalente all'VIII secolo, in cui si descriveva la discesa di Attila su Concordia, Altino e Padova, completamente rase al suolo; Vicenza, Verona, Bergamo, Milano e Pavia avrebbero invece subito un saccheggio. A circa due secoli più tardi risalgono gli scritti di Giovanni Diacono, questa volta un veneziano al servizio del doge Pietro II Orseolo a ridosso dell'XI secolo: nella sua *Historia Veneticorum*, il motivo che indusse gli abitanti della Venetia alla fuga non sono più gli Unni di Attila ma i Longobardi stessi. In seguito a questi eventi, sarebbero così sorti degli insediamenti nelle isole di Torcello, Murano, Rivoalto, Metamauco, Poveglia, Chioggia minore, Chioggia Maggiore e infine Cavarzere, i quali corrispondono in modo affatto casuale con i maggiori centri del dogado. Ad ogni modo, si tratta tuttavia di fonti risalenti a un periodo di molto successivo rispetto l'epoca della genesi del ducato veneziano, la quale, come già evidenziato da Stefano Gasparri, rimane piuttosto oscura.

<sup>73</sup> A riprova di questi spostamenti vi sarebbe l'iscrizione torcellana del 639 che ricorda l'edificazione della basilica di Santa Maria a Torcello, custodita nella chiesa omonima e ritrovata in modo fortuito nel corso di alcuni scavi eseguiti nel XIX secolo: essa testimonierebbe l'avvenuto trasferimento della sede episcopale da Altino a Torcello. È tuttavia opportuna una certa cautela nell'utilizzo di tale iscrizione come fonte storica attendibile. L'iscrizione viene citata in Lazzarini, *Un'iscrizione torcellana*, pp. 123-132; Pertusi, *L'iscrizione torcellana dei tempi di Eraclio*, pp. 317-339 poi ristampata anche *Id., Saggi veneto-bizantini*, pp.1-31; Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, pp. 5-42.

A quel punto, e più precisamente fra il V e il VII secolo, le élites spostarono i propri interessi economici e militari verso quei poli destinati a divenire in breve tempo i maggiori centri del ducato (come Cavarzere, Chioggia, Rialto, Olivolo, Metamauco, Torcello, Jesolo, Cittanova, Caorle o infine Grado). I ritrovamenti archeologici sembrano inoltre suggerire un'espansione dei commerci fino al Mediterraneo, al Mar Nero e all'Egitto, allargando l'orizzonte di interesse anche al di là di Costantinopoli; nello stesso frangente, un nuovo sistema di spostamenti improntato sullo sfruttamento dei fiumi interni veniva attivato, di cui il più importante era il Po, e che portò a una proliferazione di piccoli porti<sup>74</sup>.

Queste considerazioni consentirono di guardare alla storia di Venezia da una prospettiva inedita: lo spostamento verso questi luoghi era stato per lo più determinato dal desiderio del tutto volontario di trarne vantaggio. La laguna, pertanto, aveva improvvisamente smesso di ricoprire un ruolo passivo<sup>75</sup>.

Traendo le fila dalle nostre riflessioni, possiamo concludere che in epoca tardo antica una grave crisi avesse certamente colpito i centri un tempo fluenti dell'entroterra; ed è altrettanto certo che le migrazioni e la fondazione di nuovi insediamenti possano essere viste come la conseguenza di dei mutamenti verificatisi nella situazione sociale ed economica. Questi processi, però, si erano svolti in un arco cronologico di più ampio respiro e in modo più graduale rispetto quanto narrato dalle fonti cronachistiche; pertanto, tali avvenimenti necessitano ora di essere reinterpretati alla luce della complessità dei fattori economici e dei cambiamenti del paesaggio, in

---

<sup>74</sup> D'amico, *Approaches and perspectives on the origin of Venice*, pp. 209-230, nello specifico 222-223, con ulteriore bibliografia; Per ulteriori approfondimenti si veda Calaon, *Ecologia di Venetia prima di Venezia*, p. 806. A queste riflessioni si aggiungano i risultati dei recenti scavi effettuati a partire dal 2006 a Torcello, San Lorenzo di Ammiana, San Francesco del Deserto e Comacchio, che hanno posto in evidenza come la scelta di risiedere nelle lagune fosse stata in realtà strategica; non sembra pertanto opportuno parlare di rifugiati. Del resto, queste terre erano probabilmente già abitate in epoca romana e dunque ben prima dei tempi delle invasioni, soprattutto per quanto riguarda l'area settentrionale della laguna. Questi risultati sembrano allinearsi con quanto sostenuto nei contributi più recenti della storiografia ma del resto già negli anni '90 del secolo scorso Claudio Azzara aveva suggerito, rileggendo il noto passo di Cassiodoro, che la laguna fosse abitata da pescatori e coltivatori di sale sin da epoche precedenti alla condizione descritta per il VI secolo (Azzara, *Venetiae*; il passo di Cassiodoro è: *Magni Aurelii Cassiodori Senatoris, Variorum libri XII*, 24).

<sup>75</sup> D'amico, *Approaches and perspectives on the origin of Venice*, p. 223.

un'ottica più generale e di lunga durata che contempra l'apporto degli *environmental studies*<sup>76</sup>. Se è dunque vero che nell'entroterra padano si era verificata una crisi che indebolì il traffico delle merci, le coste adriatiche settentrionali non sembrarono però risentite, dal momento che intensificarono i commerci con il Levante greco e islamico. In questo scenario, rileviamo infine l'emergere di una élite dominante, a cui fa seguito un preciso spostamento degli interessi economici verso il mare, catalizzato dagli interessi bizantini<sup>77</sup>.

Per quanto riguarda l'effettiva presenza bizantina in laguna, questa si stava progressivamente indebolendo e tale processo subì una decisa accelerazione nel 751, dopo l'annessione di Ravenna al *Regnum Langobardorum* e la conseguente dissoluzione del sistema esarcale che faceva capo ai territori italiani soggetti all'Impero d'Oriente. Ad ogni modo è altresì vero che un'interruzione drastica non vi fu mai e nemmeno la conquista dell'entroterra avvenuta per mano di Carlo Magno nel 774 sembra aver davvero compromesso i legami fra Costantinopoli e il nascente ducato; un ducato che si trovava alla periferia di due grandi imperi e che forse anche per questo era riuscito a mantenere una propria indipendenza politica, seppure con alterna fortuna.

I secoli VIII e IX appaiono un nodo cruciale nella formazione di Venezia come entità civica e religiosa: proprio in questi anni si verificano degli avvenimenti che segnano irrimediabilmente il processo evolutivo della città. Fra l'803 e l'810 il ducato veneziano corse il rischio di subire un'annessione all'impero carolingio, in seguito all'incursione delle truppe franche di Pipino nelle lagune. La flotta bizantina intervenne, pronta a difendere i propri interessi in quello che riteneva un territorio su cui esercitare di diritto la propria sfera d'influenza. Nell'810 la sede ducale venne trasferita da Metamauco a Rialto, in seguito a una crisi politica interna causata da una fazione filo-bizantina e dal contemporaneo prevalere delle azioni militari greche nell'Adriatico intraprese da Niceta, Paolo di Cefalonia e Arsafio. Il trattato di

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>77</sup> Calaon, *La Venetia maritima fra il VI e il IX secolo*, p. 55.

Aquisgrana firmato nell'812 sancì infine che Venezia restasse nella sfera d'influenza politica di Costantinopoli<sup>78</sup>. Verso la metà del IX secolo, il ducato veneziano giunse così a godere di una relativa autonomia rispetto al potere bizantino e a quello carolingio; dopo il trattato di Aquisgrana, infatti, si era ristabilito una sorta di equilibrio fra le sfere di influenza orientale e occidentale che aveva assicurato al nascente ducato una sorta di protezione da interferenze politiche troppo marcate<sup>79</sup>.

La storia della città di Venezia sembra dunque sorgere dal trasferimento della sede ducale operato da Agnello Partecipazio da Metamauco a Rialto, anche se le isole che ne componevano l'arcipelago doveva essere state abitate sin da tempi più remoti; bisognerà comunque attendere circa un secolo perché tale insediamento assuma i contorni di un vero e proprio centro urbano<sup>80</sup>.

In relazione ai processi di formazione demici e abitativi, le fonti fanno ricorso a una terminologia dubbia, alternando talvolta *civitas* a *castra* o ancora ad *insulae*. Il centro che fra questi riveste maggiore importanza e che ci consente di riflettere su tali dinamiche è come abbiamo detto Rivoalto: allo stabilimento della sede del ducato seguirà l'edificazione di un palazzo ducale e di una cappella palatina, destinata a divenire la futura basilica di San Marco e ospitare le reliquie dell'evangelista. Si tratta di una fase complessa, in cui vengono emesse monete con le effigi di sovrani franchi e in cui al contempo il doge ottiene dei titoli bizantini. I veneziani si mostrano dunque nella qualità di mediatori fra l'Impero Romano d'Oriente e Carlo Magno, riuscendo a mantenere un certo equilibrio fra le due potenze. Dal punto di vista commerciale, grazie al trasporto di reliquie, schiavi, spezie, tessuti, olio, vino legami ed armi, le flotte veneziane riescono a immettere nel mercato occidentale i prodotti del Mediterraneo, e al contempo di far confluire nel mercato del Levante quelle d'Occidente, acquisendo il monopolio negli scambi marittimi<sup>81</sup>. Efficace appare

---

<sup>78</sup> Cessi, *Venezia Ducale*, pp. 153-159; Pertusi, *L'impero bizantino e l'evolvere dei suoi interessi*, pp. 72-73.

<sup>79</sup> Gelichi, *Aachen, Venice and archaeology*, pp. 111-120.

<sup>80</sup> Gelichi, *La storia di una nuova città*, pp. 51-98.

<sup>81</sup> Calaon, *La Venetia maritima fra il VI e il IX secolo*, p. 62.

quindi la metafora proposta da Dominik Heher, che assimila l'idea di Venezia a un ponte fra Oriente e Occidente, i cui pilastri sorgono sulle terre di Bisanzio, nel Levante islamico e nell'entroterra italiano<sup>82</sup>, o ancora l'immagine vivida richiamata dalle parole di Maurice Lombard, per cui Venezia fu un arco teso fra Oriente e Occidente<sup>83</sup>; entrambe le rappresentazioni sembrano delineare in modo eloquente la natura del ducato in questi anni.

Il IX secolo rappresenta un momento cruciale per la definizione di Venezia, in particolar modo per la presenza di due eventi cruciali: la sinodo di Mantova e la stipula del *Pactum Lotharii*, sui quali rifletteremo qui di seguito brevemente. Il primo di questi, ovvero la sinodo di Mantova, si svolse nell'827, momento in cui veniva risolta la disputa relativa al primato metropolitico sulla chiesa istriana fra il patriarcato di Aquileia e quello di Grado a sfavore di quest'ultima, fatto che minacciava di fatto l'indipendenza di Venezia stessa: Grado ricadeva infatti sotto l'influenza dell'ambito bizantino, mentre Aquileia del regno longobardo. La cesura nell'antica Venetia non avrebbe dovuto intaccare anche il patriarcato, il quale, in ragione della più antica fondazione di Aquileia, sarebbe spettato a quest'ultima. A sostegno di Aquileia veniva inoltre invocata la leggenda marciiana, secondo la quale l'imperatore Eraclio avrebbe fatto dono al patriarca di Grado della cosiddetta cattedra di San Marco. In un simile contesto, l'anno successivo alla sinodo avvenne la traslazione del corpo di San Marco, per finalità che è facile immaginare non si limitassero alla pura sfera devozionale ma bensì orientate in funzione oppositiva ad Aquileia<sup>84</sup>.

Il secondo momento che abbiamo citato riguarda appunto la stipula dal *pactum Lotharii*, uno dei documenti più antichi per Venezia redatto nell'840 e frutto di un accordo fra il doge Pietro Tradonico e l'imperatore del sacro romano impero

---

<sup>82</sup> Heher, *Das byzantinische Venedig*, pp. 99-114. La citazione si trova a p. 100: «Die Pfeiler der „Brücke“ Venedig standen in Byzanz, in der islamischen Welt und auf dem langobardisch bzw. fränkisch beherrschten italienischen Festland gleichermaßen».

<sup>83</sup> Lombard, *La marina adriatica*. p. 173.

<sup>84</sup> Per un'analisi dettagliata della questione, si veda il contributo di Azzara, *Il concilio di Mantova*, pp. 61-72 e inoltre Cuscito, *La chiesa aquileiese*, pp. 367-408 e Carile-Fedalto, *Le origini di Venezia*, pp. 333-327.



Lotario, su temi legati all'amministrazione territoriale e giuridica. Qui il doge figurava per la prima volta stringere patti in autonomia. Roberto Cessi ne diede una lettura basata sull'intento di porre in risalto una sorta di autonomia lagunare e bizantina, ridimensionando e certamente sottovalutando gli sviluppi coevi del regno longobardo<sup>85</sup>. Secondo lo studioso, in seguito al patto il primo governo di Rivoalto avrebbe mantenuto stretti legami con l'Impero bizantino e il riflesso di questi legami sarebbe apparso evidente anche nella cultura materiale della vita quotidiana<sup>86</sup>. Gli aspetti legati alla cultura materiale verranno posti nuovamente in evidenza da Carile, che sottolineava come una «intermediazione di merci e di idee, di oggetti e di persone» avesse costituito la base dei rapporti fra i Greci antichi prima e i Bizantini poi, e le lagune<sup>87</sup>. A conclusioni più complesse e talvolta contrastanti giungono però numerosi contributi raccolti nel volume recentemente curato da Stefano Gasparri e Sauro Gelichi, dove in numerosi aspetti della cultura materiale sembra rivelarsi una chiara influenza carolingia<sup>88</sup>.

Per comprendere a fondo l'origine del ducato è dunque opportuno considerare l'unitarietà dei rapporti fra Venetia e Istria e inoltre la vicinanza dei regni occidentali, che presupponevano costanti scambi e movimenti di merci ma anche di uomini<sup>89</sup>. Abbiamo appena ricordato come la storiografia più recente abbia del resto mosso dei dubbi circa l'orientamento eccessivamente filobizantinista di Roberto Cessi e dei contributi che ne seguirono, inclini a considerare solo marginalmente l'influenza degli imperi dell'entroterra. La mancanza di fonti coeve alla nascita del ducato ha poi certamente contribuito a generare leggende prive di fondamento sulle origini di Venezia, finendo per alimentare l'idea di una netta contrapposizione fra *romanitas* e

---

<sup>85</sup> Per il Pactum Lotharii si veda *Documenti relativi alla storia di Venezia*, pp. 101-8; Carile-Fedalto, *Le origini di Venezia*, pp. 391-392.

<sup>86</sup> Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, p. 34;

<sup>87</sup> Carile, *Il ducato venetico*, p. 93 e si veda in particolare la nota nr. 20 per bibliografia dettagliata.

<sup>88</sup> Gasparri-Gelichi, *The age of affirmation*.

<sup>89</sup> Gasparri, *Venezia fra i secoli VIII e IX*, p. 12.

*barbaritas*, che deve però ora cedere il passo a un concetto meno rigido di confine e di osmosi culturale fra le due identità<sup>90</sup>.

Sulla scia di queste nuove prospettive, è stato in più occasioni suggerito come il bizantinismo di Venezia sembri pertanto, spesso, il frutto di una nostra percezione dovuta alle cronache e all'architettura di epoca successiva che non data prima del XII secolo, piuttosto che una reale cifra distintiva del ducato; anche il dato legato alla cultura materiale di VIII secolo, sembra piuttosto da ricondursi a una influenza occidentale, invece che a quella che potremmo definire bizantina e non particolarmente diffusa<sup>91</sup>. In realtà, anche i bizantinisti del secolo scorso che avevano cercato di tracciare le linee più precise delle influenze culturali greche su Venezia non si erano sottratti dall'ammettere una certa difficoltà, come esordiva già Agostino Pertusi in un saggio apparso nel 1976: «il quadro della cultura greco-bizantina nella zona venetica nel medioevo non è molto ricco di episodi culturali», e aggiungeva poco più oltre «che a Venezia ci fosse una certa propensione verso forme di ispirazione bizantina, nessun dubbio; ma quando si tenta di passare dal piano artistico [...] a quello degli scambi culturali, intesi questi nel senso più ristretto della tradizione e del sapere letterario e scientifico, ci si accorge che l'impresa rimane quanto mai difficile»<sup>92</sup>.

Se dunque gli studi più recenti hanno suggerito di non sottovalutare almeno per i secoli legati alla genesi del ducato un orientamento rivolto verso la terraferma e all'arco nord adriatico, ponendo dichiaratamente in luce quanto la questione di bizantinismo veneziano sia talvolta controversa, rimane un dato che comunque non può essere sottovalutato come certamente durante l'impero di Alessio Comneno Bisanzio abbia costituito il modello culturale e politico significativo. Tuttavia, nemmeno su questo punto non vi è sempre accordo fra gli studiosi: secondo Giorgio Ravegnani, questo orientamento rappresentò una costante del dogado dagli inizi fino

---

<sup>90</sup> Gasparri, *Le fonti*, p. 3.

<sup>91</sup> Gelichi, *Paesaggio e insediamenti nell'arco adriatico nell'alto medioevo*, p. 174.

<sup>92</sup> Pertusi, *Cultura Bizantina a Venezia*, pp. 326-349, cit. p. 326.

al secolo XII, momento in cui il legame con la Roma d'Oriente cominciava ad allentarsi, Venezia si apprestava a lasciare la condizione di suddita e si prefigurava lo scenario caratterizzato dalle tensioni imminenti alla quarta crociata<sup>93</sup>. Antitetico è il parere di Veronica Ortenberg West-Harling, che propone di individuare gli inizi delle influenze bizantine, o per meglio dire, di un'esibizione consapevole di queste ultime, a partire dal XIII secolo, in corrispondenza e proprio in seguito agli eventi della quarta crociata: «The fascination of Venice itself, and of its historians, with Byzantium comes to the fore in a much more obvious way after 1204, when Byzantium appears to have gone, and Venice begins to see itself as the new Constantinople»<sup>94</sup>. Possiamo forse conciliare tali visioni così opposte, alle quali si è evidentemente giunti guardando la questione da prospettive differenti, suggerendo che forse un'influenza bizantina su Venezia fu sempre presente, seppure su piani differenti.

Nella prima fase a cui fa riferimento Ravegnani, e fino a tutto il corso del secolo XII, tale influenza si era resa manifesta soprattutto nei documenti della cancelleria ducale, nei quali figurava in modo pressoché costante, salvo una breve interruzione, il nome del sovrano bizantino all'epoca regnante: sono condivisibili le considerazioni di Gherardo Ortalli, quando afferma che non sembra che tale pratica non possa ridursi a «un meccanico sopravvivere di procedure senza rilievo, di insignificanti formulari o di usi tratlatizi svuotati di significato»<sup>95</sup>.

Per quanto riguarda l'ambito istituzionale, rileviamo poi la messa in pratica del sistema della coreggenza, anch'esso mediato dalla corte bizantina, con cui il doge incaricato veniva affiancato da un collega; per un breve periodo, la coreggenza implicò una componente dinastica. Si trattava tuttavia di un'epoca di grandi mutamenti per il dogado, che faticava a trovare una propria stabilità: le lotte fra famiglie rivali e fazioni politiche, filo-occidentali o talvolta filo-bizantine, portarono spesso alla deposizione anche violenta degli eletti alla carica ducale, che andavano

---

<sup>93</sup> Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, pp. 67-75, in particolare p. 68.

<sup>94</sup> Ortenberg West-Harling, *'Venecie due sunt'*, pp. 237-264, in particolare 264.

<sup>95</sup> Ortalli, *Realtà veneziana e bizantinità latina*, p. 318.

successivamente incontro alla morte, all'accecamento, all'abbandono della patria o al ritiro spirituale, mostrando per altro un altro punto di contatto con le sorti degli imperatori bizantini deposti<sup>96</sup>.

Uno degli ambiti in cui l'assunzione di Bisanzio a modello appariva in modo più evidente riguardava poi il rituale di corte, dove il passaggio di carica veniva effettuato dal collega più anziano al più giovane tramite anche il conferimento di particolari insegne del potere: la spada, lo scettro, il seggio. Stabilire l'origine di questi simboli non è impresa facile ma è da ritenersi plausibile l'ipotesi che la spada derivi dal titolo di *spatharios*, di cui molti dogi verranno rivestiti, mentre lo scettro e il seggio sarebbero riconducibili a quelle che erano le antiche insegne dei consoli imperiali, carica di cui sarebbero stati rivestiti ancora una volta i primi reggitori del ducato.

Gli aspetti legati al cerimoniale di corte e ai titoli aulici ci permettono di esplorare altre due ambiti di grande importanza che legherebbero Venezia all'Impero Romano d'Oriente. Il primo riguarda i matrimoni contratti fra i dogi e alcune donne appartenenti all'élite della corte imperiale. Nonostante i contributi più recenti abbiano invitato a prendere con cautela questi dati, cercando di ridimensionare il peso dei vincoli matrimoniali come quozienti nel valutare la 'bizantinità' veneziana, il recente lavoro di social network analysis condotto da Johannes Preiser-Kapeller ha posto in evidenza come i matrimoni contratti fra i dogi e le donne greche di rango nobile non siano a un primo sguardo effettivamente molto numerosi; al contempo si tratta di un dato che, rapportato al numero complessivo delle unioni miste con i sovrani degli stati dell'Europa Occidentale ed Orientale, risulta secondo solo all'Ungheria, mentre negli altri centri d'Italia non ha di fatto alcun corrispettivo numerico<sup>97</sup>.

Il secondo ambito, a cui abbiamo già brevemente accennato, riguarda i titoli nobiliari bizantini conferiti ai dogi nel corso dei secoli VIII-XI, periodo in cui si svolse

---

<sup>96</sup> Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, pp. 67-69.

<sup>97</sup> L'elaborazione dei dati è stata effettuata da Johannes Preiser-Kapeller e si è basata sullo studio monografico di Angeliki Panagopoulou, *Οι διπλωματικοί γάμοι στο Βυζάντιο (6ος-12ος αιώνας)*. La mappa è consultabile nel seguente indirizzo: [https://www.academia.edu/36603055/Mapping\\_foreign\\_marriages\\_of\\_Byzantium\\_700-1204\\_CE](https://www.academia.edu/36603055/Mapping_foreign_marriages_of_Byzantium_700-1204_CE) (ultima visita: 1 settembre 2019)

quel processo che portò all'autodeterminazione e all'autonomia del dogado veneziano. Il dato che qui assume maggiore rilevanza riguarda il crescente prestigio dei titoli conferiti, che sembra procedere di pari passo con il prestigio acquisito da Venezia stessa agli occhi dei Bizantini<sup>98</sup>. Significativamente, a partire dal dogado di Oderlaffo Falier (1102-1117) i dogi non fecero più uso dei titoli nobiliari bizantini, forse ritenendoli inappropriati: Venezia si era ormai avviata verso un destino di autodeterminazione e riteneva forse inappropriato l'uso delle dignità precedentemente conferite, percepite ora come in contrasto con il nuovo status raggiunto e con le nuove conquiste territoriali.

Va inoltre ricordato che la concessione di titoli nobiliari non fu riservata solo ai reggitori del ducato veneziano ma anche ai duchi di Napoli, Amalfi e Gaeta, centri che certamente in modo non casuale erano accumulati da un'originaria subordinazione a Bisanzio; non si trattava però di un semplice atto seguito alla dipendenza politica ma rappresentava altresì un modo da parte dei riceventi per raggiungere maggiore prestigio sociale poiché ricevendo la dignità palatina essi venivano posti su un piano egualitario con gli esponenti della nobiltà bizantina, aumentavano il prestigio della famiglia; una volta rientrati a Venezia dopo aver

---

<sup>98</sup> Pertusi, *Quaedam regalia insignia*, pp. 3-124; Lazzarini, *I titoli dei dogi di Venezia*, pp. 271-313. Il primo titolo di cui abbiamo notizia riguarda la dignità di *ypathos*, ovvero di console, conferito dall'imperatore Leone III al doge in seguito all'aiuto fornito all'esarca di Ravenna cacciato da Longobardi. Quando l'ammiraglio Niceta si recò nelle lagune, nell'807, egli conferì invece al fratello del doge Obelerio il titolo di *spatharios*, ovvero di portatore di spada. Pochi anni più tardi, il figlio di Agnello Partecipazio, Giustiniano, fu inviato a Costantinopoli ottenendo la dignità di *ypathos*: era la prima volta in cui un figlio del doge si recava nella capitale dell'Impero ma si tratterà di una tradizione che verrà poi ripetuta dai successori al potere ducale, ottenendo dagli imperatori una sorta di riconoscimento. Nell'879 Orso Partecipazio si guadagnò il titolo di *protospatharios*, cioè primo portatore di spada, accordatogli da Basilio II, a cui seguì uno scambio di doni. Non siamo a conoscenza di ulteriori dettagli relativi alle ragioni per cui tale titolo fu conferito, per altro a seguito di ulteriori doni, ma possiamo inserire l'accaduto in un quadro più generale di buoni rapporti stabiliti fra Venezia e Costantinopoli; all'opposto, l'assenza di notizie relative al conferimento della dignità nobiliare fra gli anni 932 e 1004 potrebbe essere imputabile a un momento di lontananza la capitale e le lagune. Come abbiamo già avuto modo di vedere, una svolta significativa nella politica estera veneziana accorse sotto l'egida di Pietro II Orseolo, rivestito del titolo di *patrikios*, patrizio, mentre pochi anni più tardi Domenico Contarini ottenne la dignità di *anthypatos*, ovvero proconsole e a seguire quello più prestigioso di *maghistros*; il successore Domenico Selvo poté invece fregiarsi dei titoli di *protoedros* e *protosevastos*, ottenuti da Alessio I Comneno per le azioni militari congiunte con i greci.

ricevuto il titolo mentre si trovavano in visita a Costantinopoli, avrebbero potuto servirsene per ottenere maggiore successo presso il *cursus honorum* che li avrebbe poi portati alla carica ducale.

Infine, un cenno è necessario all'influenza esercitata dai modelli dell'arte e dell'architettura bizantina nei progetti di edificazione delle nuove opere veneziane e degli oggetti pervenuti in laguna fino al secolo XII. Maestranze giunte da Costantinopoli erano attive in città sin dai tempi dell'imperatore Leone V (813-820) quando egli finanziò la costruzione della chiesa di San Zaccaria. Sembra del resto che i Greci stessi avessero cercato di promuovere nell'Adriatico il culto di santi bizantini. Appare a tal proposito interessante notare come la prima chiesa dedicata a San Teodoro sia stata eretta dal generale Narsete, dopo la vittoria sui Goti; dobbiamo tuttavia tenere a mente che la notizia proviene da una fonte cronachistica che tendeva ad associare gli eventi significativi avvenuti in laguna con il nome di personalità storiche illustri, talvolta scivolando in facili anacronismi o riportando notizie talvolta poco attendibili. Ad ogni modo, l'introduzione di culti dei santi orientali si verificò nello stesso tempo anche nella Dalmazia, con l'invio delle reliquie dei santi Trifone e Anastasia rispettivamente a Cattaro e Zara, a cui fece seguito l'arrivo delle reliquie di San Zaccaria a Venezia, nell'819, per volere di Leone V appunto<sup>99</sup>.

Solo dieci anni più tardi, le maestranze bizantine venivano coinvolte nei lavori di costruzione della basilica di San Marco, mentre nel 976 il doge Pietro I Orseolo ordinò una pala d'argento e d'oro da Costantinopoli, poiché fosse sistemata sopra l'altare della basilica di San Marco; sembra che alcune parti del primo manufatto siano state riutilizzate per la seconda Pala d'Oro ordinata nella capitale dell'Impero da Orderlaffo Falier nel 1105, che si può ammirare ancor oggi nella medesima collocazione sopra l'altare, ma non vi sono certezze a riguardo.

---

<sup>99</sup> Heher, *Das byzantinische Venedig*, pp. 113.

È poi noto come la terza basilica marciana detta anche contariniana, i cui lavori ebbero inizio durante il dogado di Domenico Contarini per proseguire poi sotto Domenico Selvo e Vitale Falier nella seconda metà dell'XI secolo, sia stata realizzata assumendo come modello la chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli e sulla base di un progetto dove sembra piuttosto certo l'operato di artisti greci<sup>100</sup>. Da questi elementi possiamo dunque intuire come, seppure attraverso fasi incerte e talvolta intermittenti, a partire dal IX secolo l'influenza bizantina sembri intensificarsi su piani differenti; si scorge quanto meno un tentativo da parte di Costantinopoli di imporsi quale principale punto di riferimento politico, religioso e culturale nelle lagune<sup>101</sup>. Un tentativo che, sulle soglie del nuovo millennio, sembra concretizzarsi definitivamente in un'alleanza e convergenza di interessi.

La genesi del ducato veneziano e l'evoluzione dei vincoli con Bisanzio sono dunque problematiche su cui gli studiosi hanno a lungo dibattuto e su cui, come si è visto, non si è ancora raggiunta una posizione definitiva. Abbiamo già ricordato come la storiografia del secolo scorso abbia insistito molto su due punti principali, ovvero l'assioma dell'unicità di Venezia, di Venezia come un altro mondo, e il bizantinismo veneziano. I particolari promotori di questa unicità e di questa bizantinità erano stati importanti storici italiani il cui contributo rimane a tutt'oggi fra i capisaldi della venezianistica<sup>102</sup>. Abbiamo visto come il limite di questo orientamento storiografico tendesse a sottovalutare o a non considerare affatto i rapporti di Venezia fra XI e X secolo con i territori dell'entroterra.

Queste nuove prospettive non devono tuttavia oscurare gli altri elementi che riconducono Venezia alla tradizione bizantina, ritenendoli privi di significato, generici o sostanzialmente infondati. Certamente il baricentro politico e culturale della storia veneziana aveva bisogno di essere ripensato, soprattutto per quanto riguarda il

---

<sup>100</sup> Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, p. 68.

<sup>101</sup> Heher, *Das byzantinische Venedig*, p. 112.

<sup>102</sup> Si vedano soprattutto i contributi di Roberto Cessi, Antonio Carile, Agostino Pertusi, Folena e Branca, nonché Nicol e Branca. Fa il punto della questione Veronica Ortenberg West-Harling, *Venezie due sunt'*, pp. 237-264.

periodo relativo alla sua genesi, il quale per molti aspetti continua a rimanere oscuro. Tutto ciò poteva essere attuato solo tramite una presa di posizione decisa, in grado di segnare una discontinuità rispetto al passato. Tuttavia non saremmo forse distanti dal vero se continuassimo ad affermare che Lagune, pur trovandosi all'estrema periferia dell'impero, non dovevano aver mai smesso di accendere l'interesse degli imperatori bizantini, e questo non solo per motivi di carattere territoriale ma anche ideologico-culturale: proprio sul suolo italico era infatti sorta la prima *sedes imperii*; sarebbe superfluo ricordare quale ruolo avesse giocato la Roma d'Occidente all'interno di quei processi emulativi che portarono alla definizione dell'identità di Costantinopoli.

Forse un nuovo equilibrio fra queste due diverse prospettive verrà raggiunto in seguito a ulteriori sviluppi del dialogo storiografico intrapreso, al termine una proficua fase di assestamento. Ciò che rimane certo, è che Venezia sembra riproporsi continuamente come una realtà di difficile definizione, in grado di destreggiarsi con abilità fra gli imperi d'Oriente e d'Occidente, metabolizzando elementi di tradizioni differenti e plasmando una identità talvolta ibrida ma sempre in qualche modo fedele a se stessa.

### **1.5 La IV crociata: percezioni stereotipiche, profezie e incontri**

Un'altra tematica di grande rilevanza per la storia della città è quella relativa alle crociate e all'espansione nel Mediterraneo orientale, in seguito al quale ebbe origine l'impero marittimo veneziano. Si tratta di eventi rappresentati dalle fonti cronachistiche e dalla storiografia come un punto di rottura fra il mondo greco e l'Europa Occidentale, come ben ricordano le parole di Niceta Coniate, che descrisse l'evento come «un abisso di diversità» fra i due mondi, ormai caratterizzati da



reciproca diffidenza, odio e indignazione<sup>103</sup>. Sebbene non si voglia negare la portata di questo conflitto, si tende oggi a constatare come la crociata e l'occupazione materiale dello spazio bizantino da parte dei Latini abbia rappresentato un'occasione conoscitiva e di definizione delle rispettive identità.

Gli storici hanno a lungo dibattuto sulla effettiva colpa dei veneziani nella deviazione della crociata su Costantinopoli e sulla premeditazione di questo intervento, i quali come abbiamo visto nelle pagine precedenti dedicate alla storiografia ottocentesca furono talvolta accusati di tradimento e di aver complottato con il sultano d'Egitto. Tali colpe si rivelarono però il frutto del pregiudizio degli storici, più che una conclusione tratta da letture attendibili delle fonti. Gli studi di Madden e Queller hanno fatto ulteriore chiarezza sulla questione: certamente i veneziani avevano degli interessi a Costantinopoli, e così del resto gli altri Franchi, ma non sembra lecito ipotizzare una premeditazione nella deviazione della crociata. Essi colsero piuttosto al volo la possibilità di trarre beneficio da un simile evento, ponendo sul trono un imperatore più condiscendente rispetto i propri interessi<sup>104</sup>.

L'organizzazione della più nota fra le crociate, guidata da Enrico Dandolo e promossa da papa Innocenzo III nel 1198, richiese alcuni anni, che si rivelarono necessari per formare la flotta: si era infatti programmato un attraversamento via mare, dal momento che l'attraversamento via terra attraverso i Balcani e l'Anatolia non sembrava possibile. Sei baroni plenipotenziari, fra cui Goffredo di Vellehardouin, che narrerà lo svolgersi della crociata, si recarono a Venezia per chiedere che fosse allestita la flotta: la richiesta venne accolta ma nel patto erano inclusi larghi compensi per la città lagunare. Si decise dunque di fare rotta verso l'Egitto, da cui sarebbe stato più semplice salpare per la Terrasanta; il tragitto, tuttavia, avrebbe dovuto rimanere segreto. Papa Innocenzo III espresse il suo favore alla crociata ma ammonì i veneziani affinché nessuna azione fosse intrapresa a danno del re d'Ungheria, a sua volta

---

<sup>103</sup> *Nicetae Choniatae Historia*, p. 391

<sup>104</sup> Queller-Madden, *Some further arguments in defense of the Venetians*, pp. 433-473, in particolare p. 434.

partecipe della crociata e al contempo protettore di Zara, passata sotto al suo dominio dopo essersi ribellata proprio ai Veneziani.

Nell'aprile del 1202 i crociati si riunirono a Venezia, risultando però numericamente inferiori alle aspettative e a quanto pattuito; di conseguenza, vi erano 34.000 marchi in meno con cui ripagare il trasporto marittimo. Enrico Dandolo propose dunque ai crociati una dilazione del pagamento in cambio del loro supporto in un'azione militare da svolgersi presso la città di Zara. Il Papa, non appena venuto a conoscenza dell'accaduto, vi appose immediatamente il divieto ma era ormai tardi: nell'ottobre dello stesso anno la crociata era partita dal Lido<sup>105</sup>. Circa un mese dopo fu intrapreso l'assedio di Zara, che terminò in breve tempo con il saccheggio della città, gravemente danneggiata.

Siamo giunti dunque al primo punto su cui riflettere, ovvero la questione economica legata al trasporto dei crociati. Da questo punto di vista, è innanzitutto non dimenticare che i Veneziani erano crociati al pari di tutti gli altri; il fatto che avessero proposto di venire ripagati con la partecipazione all'azione su Zara, faceva solo parte dei patti e rientrava nell'ambito della mentalità mercantile, per cui chi aveva ricevuto un servizio era tenuto ad onorare i suoi debiti<sup>106</sup>.

Una volta giunti a Zara, mentre i crociati vi trascorrevano l'inverno accadde un fatto del tutto inatteso: si recò infatti da Enrico Dandolo un'ambasceria dell'imperatore germanico Filippo di Svevia e di Alessio Angelo, figlio dell'imperatore Isacco. L'imperatore bizantino e il figlio avevano subito in precedenza la prigionia in seguito alla presa di potere da parte di Alessio III, che adesso sedeva sul trono; mentre il primo subì l'accecamento, Alessio Angelo riuscì a fuggire alla corte degli Svevi ed era ora determinato a cercare l'appoggio dei Latini per riconquistare il potere. Egli promise dunque ai crociati la sottomissione della chiesa di Costantinopoli a quella di Roma, l'invio di truppe di rinforzo alla crociata e ingenti somme di denaro, in cambio del loro appoggio nell'attuazione dei suoi piani. La proposta incontrò un iniziale

---

<sup>105</sup> Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, pp. 105.

<sup>106</sup> Queller-Madden, *Some further arguments in defense of the Venetians*, pp. 433-473.

disappunto da parte dei capi, ma Bonifacio da Monferrato ed Enrico Dandolo si mostrarono più che disposti ad aiutarlo.

Dopo Zara, venne dunque la volta di Costantinopoli, caduta nelle mani dei Latini senza grande difficoltà, dal momento che l'imperatore Alessio III fu del tutto incapace di organizzarne la difesa. Presto i crociati piombarono sulle mura marittime e terrestri della città, arrivando alla Torre di Galata e togliendo la catena che chiudeva il Corno d'Oro che qui si agganciava.

Gli storici hanno lungamente discusso sull'eventualità di una premeditazione o di un progetto preciso, senza però giungere a una conclusione definitiva; ciò che avvenne nel 1203 fu probabilmente il frutto della concatenazione degli eventi e dell'opportunità dei Latini, che non si fecero sfuggire l'occasione della conquista.

Una volta che i crociati furono entrati a Costantinopoli, si rimise dunque sul trono l'imperatore esautorato, Isacco II, liberato dalla prigionia con l'intento di togliere il pretesto della conquista ai Latini. L'imperatore confermò gli impegni e le ricompense promesse dal figlio; la situazione si acquietò, almeno momentaneamente. All'indomani dei fatti, Alessio Angelo fu incoronato imperatore nella chiesa di Santa Sofia, ma subito si ritrovò a dover fronteggiare l'ostilità del popolo e dell'aristocrazia oltre che quella dei crociati, dal momento che si accorse di non essere in grado di ripagarli della somma pattuita. Dovette pertanto chiedere loro di fermarsi a Costantinopoli un altro anno ma proprio in questo arco di tempo essi misero a repentaglio la sicurezza cittadina, causando disordini e violenze per le strade. La situazione stava ormai degenerando, in un crescendo di tensioni che sembrava non potersi arrestare.

Giunti a questo punto, Alessio IV non sapeva come liberarsi degli alleati che egli stesso aveva indotto ad occupare la capitale dell'Impero, mentre al contempo aveva suscitato l'odio dei nazionalisti, che vedevano in lui un traditore: l'esito, non imprevedibile, fu un colpo di stato che gli costò la vita<sup>107</sup>. Gli successe un esponente

---

<sup>107</sup> Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, pp. 110-111.

del partito filo-nazionalista, Alessio V Ducas Murzuflo che cercò inizialmente di convincere i Latini arroccatisi nei pressi della torre di Galata a lasciare la città, promettendo loro del denaro; non riuscendovi, però, passò all'azione, provocando numerosi scontri armati con i nemici.

La reazione da parte crociata non tardò ad arrivare ed essi decisero di impadronirsi della città intera, non prima di aver concluso un accordo per dare una nuova sistemazione all'Impero qualora fossero riusciti a insediarsi: l'imperatore e il patriarca bizantini sarebbero stati sostituiti da Latini; la capitale e la provincia bizantina sarebbero state divise fra l'imperatore latino, i Veneziani e il resto dei crociati, ottenendone egli un quarto, mentre gli altri un quarto e mezzo. I veneziani, inoltre, avrebbero visto ricompensati tutti i privilegi elencati precedentemente nelle crisobolle, l'esclusione dei loro rivali commerciali dall'impero e l'esenzione per il doge del giuramento di fedeltà al regnante latino, in una chiara posizione di vantaggio rispetto agli altri duchi crociati.

L'imperatore bizantino e i suoi stretti collaboratori fuggirono durante la notte, senza organizzare alcuna resistenza. Costantinopoli cadde e per tre giorni fu abbandonata al saccheggio. Molte opere e reliquie furono trafugate o andarono distrutte ma va precisato che si trattava di un *modus operandi* più confacente agli altri Latini, mentre i veneziani tendevano ad appropriarsi dei tesori dell'arte per trasferirli nella capitale, sia in qualità di bottino di guerra sia per il pregio stesso degli oggetti. Quanto ad Alessio V, egli fu poi catturato e lasciato precipitare da una colonna<sup>108</sup>. Conquistata la Città, ciò che era stato pattuito fu messo in pratica. Una commissione composta da sei Veneziani e sei crociati elesse Baldovino di Fiandra come imperatore latino, mentre una nuova commissione mista decretava l'assegnazione dei territori conquistati; a conclusione dei lavori, fu redatto il documento noto come *partitio terrarum imperii Romanie*, con la spartizione definitiva dell'Impero fra i conquistatori<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Nelson, *High justice*, p. 146.

<sup>109</sup> Pozza, *I patti con l'Impero latino di Costantinopoli, 1205-1231*, pp. 33-45.

Come si scorge fra le righe di questa ricostruzione, non possiamo affermare che la conquista di Costantinopoli fosse stata davvero pianificata: i crociati si erano inizialmente recati nella capitale dell'Impero nel 1203 con l'intento di porre sul trono l'imperatore ad essi favorevole e si aspettavano che la Città potesse aprire le sue porte senza grosse resistenze, come già si era verificato nel caso di altri imperatori precedenti, a cominciare da Alessio Comneno stesso. Il piano di conquista del 1204, dunque, fu attuato solo in seguito alla morte di Alessio IV ad opera di Murzuflo<sup>110</sup>. Possiamo dunque accogliere le conclusioni di Queller e Madden quando affermano che «while we do not argue that the Venetians were pure in heart, we do contend that they did not conspire to divert the crusade from Egypt to Constantinople nor did they plan city's capture»<sup>111</sup>.

Sin qui abbiamo avuto modo di ricostruire le vicende relative alla IV crociata tramite l'uso dei documenti per lo più provenienti dalla cancelleria veneziana, dove emergono complicati processi politici e diplomatici guidati da una certa consapevolezza; si tratta tuttavia di un dato che non trova però piena corrispondenza nelle fonti cronachistiche, dove la narrazione si fa più vaga e sintetica e dove viene a delinearsi un atteggiamento tipico della classe dirigente veneziana, incline a fornire una giustificazione per i fatti della crociata.

La questione appariva del resto molto complessa. Vi erano innanzitutto delle problematiche legate alla cristianità occidentale nel suo insieme, poiché l'attacco a Zara aveva rappresentato una aggressione verso altri cristiani, abbracciando delle mire ben diverse da quelle che avevano mosso l'impresa della crociata, il cui obiettivo avrebbe dovuto essere la liberazione della Terrasanta dai musulmani. Alla notizia dell'assedio di Zara, Innocenzo III aveva lanciato la scomunica a danno dei Veneziani: egli si era infatti reso conto che un simile attacco avrebbe comportato un indebolimento di tutta la cristianità occidentale e dissuadeva ora i crociati dal

---

<sup>110</sup> Queller-Madden, *Some further arguments in defense of the Venetians*, p. 463.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 472.

proseguire l'impresa su Costantinopoli. Tuttavia non poté far altro che accettare il corso degli eventi, trovandone talvolta una giustificazione della volontà divina poiché «giusta era la punizione dei Greci ma ingiusta l'opera dei crociati»<sup>112</sup>.

La situazione era invece diversa per quanto riguardava la presa di Costantinopoli, in qualche modo legittimata dal progetto di riunificazione delle due chiese perpetrato dalle élites ecclesiastiche e civili del tempo; ma ad ogni modo, appariva evidente come si fosse trattato di un attacco sferrato contro un impero a sua volta cristiano. Sin dai primi momenti della presa della Città, alcuni dei soldati avevano mostrato dei dubbi che tuttavia i vescovi e i prelati dell'esercito avevano provveduto a dissipare accusando i Greci slealtà, essendo traditori e assassini del loro stesso sovrano, oltre che eretici; ed è per tali ragioni, a loro dire, che i crociati sarebbero certamente stati assolti. Si cercava dunque di eccitare gli animi facendo leva su ciò che costituiva la base della mentalità occidentale, come la disobbedienza a Roma e le offese che i Greci rivolgevano agli invasori<sup>113</sup>.

Nella cronachistica appare d'altronde chiaro l'intento di giustificare il doge e i cittadini. Si prenda a titolo esemplificativo la narrazione della crociata riportata nella *Historia Ducum Veneticorum*, che, seppure piuttosto concisa, non tralascia di descrivere le colpe dei Greci, come l'uccisione dell'imperatore e le minacce rivolte ai Veneziani; o ancora, vi si sottolinea come la presa della città sia stata compiuta sotto auspici divini, cioè per «divina procurante sapientia» e come lo stesso valga anche per la sorte su Alessio Murzuflo. In una aggiunta duecentesca a una delle edizioni del *Chronicon Altinate*, ritroviamo poi una visione d'insieme molto simile, dove il racconto indugia sulla fuga di Alessio e la sua richiesta di essere aiutato a riconquistare il trono, richiesta che fu poi accordata dai crociati per «misericordia moti». Si accenna infine al piano messo in atto dai Bizantini per distruggere la flotta veneziana, tentativo che non

---

<sup>112</sup> Carile, *La cronachistica veneziana*, p. 174.

<sup>113</sup> *Ibidem*, pp. 172-176.

si realizzò poiché «Deo adiuuante, nichil eis nocere potuerunt» ma che tuttavia ebbe l'effetto di suscitare l'ira dei Latini e spingerli a conquistare Costantinopoli<sup>114</sup>.

Un'altra cronaca di significativa rilevanza su cui possiamo soffermarci è quella di Martino da Canal, *Les estoires de Venise*, compose fra il 1267 e il 1275<sup>115</sup>. Anche in questo caso, ritorna il topos dei Greci che figurano come «traitres», mentre la crociata viene dipinta come un'impresa in cui i veneziani sono i protagonisti e «au seruise de Sainte Yglise». Rispetto a cronisti che si esprimeranno sulle medesime questioni in momenti successivi, Martino da Canal non sembra calcare la mano sulle giustificazioni che abbiamo visto precedentemente, riportando comunque tali argomentazioni ma con un tono meno polemico<sup>116</sup>.

Accanto alle cronache, fioriva negli stessi anni la produzione di libelli profetici, basati su profezie per lo più vaticinate dopo l'accadimento dei fatti stessi a cui si riferivano, sulla spinta di chiari intenti propagandistici e di legittimazione politica: si trattava dunque di «decreti ineluttabili, stabiliti da Dio», i quali conferivano un «alone misterioso e fatale di sentenza che si adempie, seguendo il ritmo imperscrutabile di una volontà che trascende le volontà umane». Questo tipo di produzione ben si accorda con il modo di percepire e assimilare nel proprio vissuto storico le vicende relative alla IV crociata, che rivela un intento assolutorio costante e del tutto manifesto. Alcune di queste profezie si diceva fossero riportate all'interno di iscrizioni presenti nella stessa Costantinopoli, rette da statue o all'apice di colonne tortili<sup>117</sup>.

La IV crociata, come è stato premesso, fu un momento cruciale di incontro fra l'Occidente latino e l'Oriente greco: se da una parte tale evento acuì le diffidenze e talvolta l'odio reciproco, dall'altra ebbe il merito di accrescere anche la reciproca conoscenza. Il 1204 si presenta pertanto come un momento fondamentale nei processi di reciproca costruzione identitaria, la quale fino ad allora era rimasta strettamente legata a uno spazio vissuto ben preciso; ma i crociati si erano ora infiltrati

---

<sup>114</sup> Cessi, *Origo civitatum Italie seu Venetiarum*, pp. 116-117.

<sup>115</sup> Per il testo si veda l'edizione a cura di Limentani, *Les estoires de Venise*.

<sup>116</sup> Carile, *La cronachistica veneziana*, pp. 177-178.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 178 e in particolare nr. 8; cit. a p. 179.

nello spazio bizantino, creando un proprio impero a Costantinopoli e uno stato franco nel Peloponneso, e arrivando a minacciare l'esistenza stessa dei Greci. Una fase precedente a questo distacco e presa di coscienza era avvenuto con lo scisma delle chiese nel 1054, in un crescendo di ostilità dovuta all'aumento progressivo della presenza dei mercanti occidentali a Costantinopoli<sup>118</sup>. In seguito alla presa di Costantinopoli, i bizantini percepivano se stessi come vittime contro le quali era stato sferrato un attacco al sistema di valori di riferimento, mentre come abbiamo visto per i Latini la crociata significava il compimento del volere della Provvidenza, quasi un atto dovuto<sup>119</sup>.

Del resto proprio in questa occasione il senso di alterità nei rapporti fra Greci e Latini, e dunque Veneziani, si fece più marcato, con una precisa ripresa di stereotipi già presenti nelle fonti sin dai tempi più antichi e che sarebbe ora sfociata in un'azione mirata di 'diffamazione collettiva', come la definì Herbert Hunger in un saggio edito nel 1987, dove veniva pubblicato il testo presentato nel corso della IV conferenza dell'Unione tenuta dallo studioso nella sede dell'Accademia Nazionale dei Lincei, in cui lo studioso ripercorreva le vicende relative all'incontro della civiltà greca e romana prima, bizantina e latina poi, con particolare attenzione per i temi dell'identità e della percezione dell'alterità<sup>120</sup>. Essa si basava sull'impiego di stereotipi che erano stati ripresi dalla letteratura latina nel corso della propaganda normanna in funzione antibizantina e che avevano di fatto accompagnato l'immagine dei Greci presso l'Occidente per tutto il lungo millennio del medioevo: superbia, ignavia, perfidia<sup>121</sup>. Tali caratteristiche permearono profondamente nella cronachistica e nelle fonti letterarie, finendo non di rado per influenzare la critica moderna.

Potremmo d'altro canto invertire la prospettiva gettando lo sguardo sulle fonti bizantine, ponendo nuovamente attenzione alle opere cronachistiche, dove è

---

<sup>118</sup> Un discorso più complesso legato soprattutto al concetto di transculturality, si trova in Mitsiou, *The Byzantines and the "Others"*, pp. 65-74, in particolare p. 67.

<sup>119</sup> Angelov, *Byzantine ideological reactions to the Latin conquest*, pp. 292-310.

<sup>120</sup> Hunger, *Graeculus perfidus*, 'Ιταλὸς ἱταμός', pp. 13-48, cit. p. 36.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 36, mentre per la genesi e l'uso degli stereotipi nelle fonti latine, si vedano le pp. 15-31.



possibile cogliere numerosi spunti grazie ai quali emerge in modo evidente la percezione dei Greci verso l'Occidente.

Nell'*Alessiade* è ad esempio significativo riflettere sulla scelta dei termini utilizzati in riferimento ai crociati, dove si incontra la dicitura di βάρβαρος, Λατίνος, Ιταλός, Κέλτος, Νορμάνος e infine Φράγγος, in un'alternanza fra termini arcaicizzanti tratti dalla storiografia classica e da una terminologia più moderna. Emerge pertanto una difficoltà di identificazione dei crociati stessi. La caratteristica che più indisponeva i bizantini, era però l'irruenza, la sfrontatezza e l'insolenza, che si esprimono spesso nella paronomasia di 'Ιταλός ιταμός, termini ripresi nuovamente da Anna Comnena, Michele Psello e in una novella dell'imperatore Michele VIII<sup>122</sup>.

Gli autori descrivono l'aspetto ma anche l'indole di questi uomini, percepiti come incredibilmente ambiziosi, avidi di denaro e potere, individui di cui non era possibile avere fiducia. Niceta Coniate ed Eustazio di Tessalonica posero a loro volta attenzione sulla natura dei Latini, a loro dire irascibili, assetati di sangue, feroci, focalizzando l'attenzione su altri marcatori culturali caratteristici, come l'aspetto esteriore (essi portano i capelli corti e non hanno la barba) e quello linguistico, ovvero alla loro incapacità di parlare correntemente il greco<sup>123</sup>.

Le crociate, e in particolare la IV crociata, rappresentarono dunque il culmine di un processo conoscitivo senz'altro non privo di una componente conflittuale ma talvolta anche creativo, in cui gli stereotipi dell'epoca antica venivano rispolverati in funzione propagandistica sopravvivendo per tutto il medioevo e anche oltre. In concomitanza all'avvento delle crociate assistiamo a un intensificarsi dei rapporti fra Latini e Bizantini, dovuta soprattutto alle imprese militari e agli scambi commerciali, che furono però anche di tipo culturale e artistico. E se da un lato questi processi

---

<sup>122</sup> Hunger, *Graeculus perfidus*, 'Ιταλός ιταμός, pp. 37-38.

<sup>123</sup> Mitsiou, *The Byzantines and the "Others"*, p. 68 nr. 21. Il testo in italiano è a cura di Agnello, *Alessiade*. Per una breve riflessione sulla lingua utilizzata da Alessia Comnena si veda l'introduzione e in particolare pp. 30-32; per il testo di Niceta Coniate si veda *Grandezza e catastrofe di Bisanzio* mentre per Eustazio di Tessalonica si veda *La espugnazione di Tessalonica*, a cura di Kyriakidis.

contribuirono a generare una situazione conflittuale fra le diverse identità, hanno altresì contribuito a una definizione delle identità stesse<sup>124</sup>.

### 1.6 «Una, molte, altre, diverse Venezia»: la pluralità in relazione

La conquista di Costantinopoli aveva significato entrate ingenti per Venezia, sia per il bottino di guerra – opere d'arte, reliquie e altri oggetti preziosi – sia per le acquisizioni territoriali. Ma l'impero latino non era tuttavia destinato ad avere vita facile. L'occupazione della capitale aveva infatti spinto a cercare rifugio in altre terre alcuni degli esponenti più influenti dell'élite bizantina, che avevano ricreato dei propri regni in Epiro, Nicea o Trebisonda, provvedendo a organizzare degli eserciti, talvolta in alleanza con i bulgari dello zar Kalojan, per sferrare degli attacchi all'impero latino appena formatosi. I regni ricostituiti dai Bizantini, seppur accumulati da istanze anti-latine e dalla brama di riconquista di Costantinopoli, erano però incapaci di coalizzare le forze per un intervento risolutivo, poiché divisi fra loro da gravi tensioni dovute a un forte antagonismo. Pertanto, mentre Costantinopoli era caduta per prima e senza troppi sforzi, non fu affatto semplice per i crociati stabilire un controllo sulle altre aree precedentemente appartenenti all'Impero, soprattutto quando questi ultimi decisero di imporre il proprio dominio senza considerare gli interessi degli arconti bizantini che qui, da sempre, regnavano.

La nascita dell'impero coloniale veneziano poté dirsi davvero completa dopo la conquista delle isole egee. Non si trattò propriamente di un'impresa finanziata dalle istituzioni ma piuttosto di un'iniziativa intrapresa da alcune famiglie nobili. In realtà, i patti avevano assegnato a Venezia solo Andro, Egina, Salamina e una parte dell'Eubea mentre di fatto le restanti isole erano poi passate sotto il controllo di nemici, pirati o mercenari. L'instabilità della situazione aveva infine spinto Marco Sanudo, un

---

<sup>124</sup> Hunger, *Graeculus perfidus*, 'Ιταλὸς ἰταμός, pp. 15-47.

esponente della nobiltà veneziana nipote di Enrico Dandolo, ad armare una flotta ed impadronirsi di Nasso; l'esito positivo della campagna lo indusse a programmare una nuova iniziativa, questa volta di più ampia portata, con il benestare dell'imperatore latino di Costantinopoli e del doge Pietro Ziani. Il piano, attuato senza troppi impedimenti, ebbe sviluppi sul lungo periodo e portò all'insediamento da parte di diverse famiglie nobili veneziane nelle isole di Santorini, Ceo, Nasso, Paro, Milo, Andros, Tinos, Mykonos, Sciro, Scopelo, Sciato, Cerigo, Cerigotto. Marco Sanudo si impadronì di Nassos e alcune isole minori, giungendo a creare il ducato dell'Egeo Pelago. Per quanto riguarda la giurisdizione di queste isole, sembra che il legame con la madrepatria non fosse particolarmente vincolante<sup>125</sup>.

Nei decenni che seguirono, i crociati dovettero far fronte a continui attacchi militari contro il l'impero latino, che rendevano la situazione sempre più critica; era d'altronde vero che i due maggiori regni ricostituiti dai Bizantini, Epiro e Nicea, seppur accumulati da istanze anti-latine e dalla brama di riconquista della antica sede imperiale, erano incapaci di coalizzare le forze per un intervento risolutivo poiché divisi fra loro da gravi tensioni e da un forte antagonismo. Certo, Costantinopoli poteva essere presa solo tramite un attacco congiunto via terra e via mare, e fino ad allora le imponenti mura terrestri unite alla potenza della flotta veneziana avevano impedito che ciò accadesse. Malgrado ciò, negli anni '60 del Duecento era ormai a tutti chiaro come l'impero latino versasse in condizioni disperate dal punto di vista territoriale, militare ed economico. Fu così che il 24 luglio del 1261 un esercito inviato dai Paleologi di Nicea sostenuto dai genovesi riuscì a introdursi in città, dal momento che la flotta era al momento impegnata in un'azione militare sul Mar Nero, proprio contro l'impero niceno: dopo cinquantasette anni, Costantinopoli era tornata ad essere la sede degli imperatori dell'Impero Romano d'Oriente<sup>126</sup>.

La perdita della città aveva rappresentato un duro colpo per i veneziani, che venivano così privati di tutti i privilegi di cui avevano goduto prima del 1204, ereditati

---

<sup>125</sup> Ravegnani, *Bisanzio e le crociate*, p. 140.

<sup>126</sup> Laiou-Morrisson, *La restaurazione dell'Impero Bizantino*, pp. 14-16.

con l'aggiunta di ulteriori benefici dai Genovesi grazie al trattato di Ninfeo, siglato con i Greci alla vigilia dell'attacco finale. Dato l'evolversi della situazione, inoltre, gli stessi possedimenti acquisiti dai Latini nella Romània erano ora a rischio, poiché si temevano azioni di rappresaglia, che poi effettivamente si verificarono. Nonostante la riconquista, l'Impero Bizantino non sarebbe però mai più tornato a godere di un'estensione territoriale pari a quella raggiunta durante la dinastia dei Comneni: molte delle isole dell'Egeo erano rimaste sotto il controllo occidentale, mentre la Grecia continentale era nelle mani dei Latini o in alternativa di piccoli regni greci non sottomessi a Bisanzio<sup>127</sup>.

I Veneziani del resto non avevano mai avuto intenzione di conquistare ampie porzioni della terraferma poiché queste avrebbero comportato un grande dispendio di energie per mantenerne la giurisdizione. Si era piuttosto interessati al controllo dei porti e degli scali posti sulle rotte di maggior interesse nonché alla stipula di accordi con gli effettivi amministratori di quelle aree, che naturalmente dovevano assicurare il maggior vantaggio possibile per la città. Di fatto, solo Durazzo, Corfù, Modone e Corone erano sotto il loro controllo, mentre le altre zone insulari erano state acquisite in ragione di accordi vantaggiosi<sup>128</sup>.

Abbiamo inoltre visto come in questo frangente Venezia avesse inoltre cercato di consolidare i propri possedimenti nel Levante greco anche tramite interventi diretti nelle questioni feudali delle piccole isole dell'Egeo, dove si erano insediati esponenti delle famiglie nobiliari veneziane e che occupavano una posizione strategica fondamentale<sup>129</sup>. Vi erano dunque dei territori sottoposti direttamente a Venezia, come Corone, Modone, Negroponte e Creta, mentre altre piccole isole godevano di una maggiore indipendenza, seppure sempre sottoposta al controllo della madrepatria.

---

<sup>127</sup> Nicol, *Venezia e Bisanzio*, pp. 234-235.

<sup>128</sup> Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, pp. 118-119.

<sup>129</sup> Cessi, *Dopo la guerra di Chioggia*, pp. 225-252.

L'amministrazione coloniale e lo sfruttamento economico delle risorse locali venivano gestiti con modalità diverse, anche se non mancano gli elementi ricorrenti: il governo coloniale appare sempre composto da due controparti, i consiglieri e un rappresentante unico, il quale poteva essere un bailo, un rettore o un duca. Tale uniformità amministrativa ci lascia intuire la presenza di un sistema fortemente centralizzato, dove il margine di autonomia non doveva essere significativo, forse anche per scongiurare il pericolo del separatismo. Bisogna considerare che la statualità veneziana si distingueva per il fatto di non puntare su una centralizzazione ma di essere al contempo capace di esercitare un'amministrazione dei territori che assicurava una certa coesione e stabilità incline al compromesso, lasciando un certo margine di libertà all'elemento locale, mai davvero costretto nella direzione di una forzata omologazione. Tale attitudine fu posta in atto nei domini dell'entroterra come in quelli marittimi, dove non di rado le tradizioni giuridiche e il sistema bizantino precedentemente in uso venivano conservati o in qualche modo assimilati<sup>130</sup>.

A partire dalla metà del Trecento, si può constatare come si sia verificato un mutamento nell'animo dei Greci stabiliti nei territori dell'Impero, spesso in zone liminali che correavano continuamente il rischio di una conquista; un mutamento che, fatalmente, sembra in qualche modo combaciare con le politiche di annessione perpetrate dal governo veneziano, finalizzate a rafforzare il proprio dominio sul Mediterraneo orientale e porsi come erede della seconda Roma. Il rischio di divenire sudditi del sultano era ormai concreto, mentre anche la fine di Bisanzio cominciava a farsi sempre più imminente. Per tale ragione, con sempre maggiore frequenza essi preferivano passare sotto la tutela dei veneziani, o la invocavano, anche se come abbiamo visto non sempre queste offerte venivano accettate. A tal proposito è emblematica la testimonianza del bailo veneziano Maffeo Venier in una lettera inviata al doge Andrea Dandolo, datata al 15 marzo del 1355. Dopo aver constatato lo stato di profonda crisi in cui versava l'Impero, egli affermava che i Greci si metterebbero di

---

<sup>130</sup> Ortalli, *Storia cultura ricerca. Note sull'esperienze storiografica greca* p. 134.

buon grado sotto il dominio latino e in particolare veneziano: «Questo jmperio à mala condition e quanto al vero è a grande extremitade, sì per caxon de Turchi che i da molestia grande e da tute parte, sì eciamdio per lo segnior e reçimento che i à, del qual mal se contenta e la universitade de lor vorìa la segnorìa dei Latini, façando in prima mencion dela Segnorìa et Comun nostro si la podesse aver»<sup>131</sup>.

In questa fase sembra poi avvenire una sorta di assimilazione fra la Serenissima e i territorî su cui essa esercitava un controllo: l'organizzazione che abbiamo osservato, infatti, andava a ricreare delle piccole Venezie, le quali risentivano poi del modello della madrepatria anche sul piano urbanistico, architettonico e in senso più ampio della cultura visuale. Il caso maggiormente indagato è probabilmente quello di Candia, definita una «alia civitas Venetiarum apud Levantem»<sup>132</sup> proprio in ragione di questa forte componente della culturale visuale che negli studi più recenti è stata indicata con il termine di *colonial landscape*.

All'indomani dell'acquisizione di Tessalonica, il cronista Doukas ci riferisce di un tacito accordo di lealtà fra gli abitanti e i loro reggitori, per cui i Veneziani, dopo aver accolto di buon grado la notizia, promettevano di prendersi cura della città, farla prosperare e trasformarla in una seconda Venezia, mentre i Tessalonicesi si impegnavano ad essere fedeli a Venezia come se in questa comunità vi fossero nati<sup>133</sup>.

Allo stesso periodo a cavallo fra il tardo medioevo e la modernità compare inoltre nei documenti l'allegoria del corpo come metafora organicistica dello stato, dove le specificità locali dello spazio greco si pongono di nuovo in equilibrio con

---

<sup>131</sup> Lazzarini, *La battaglia di Porto Longo*, pp. 35-36, documento IV.

<sup>132</sup> Thiriet, *Régestes des deliberations du Sénat*, vol. III, p. 206, nr. 2994.

<sup>133</sup> Doukas, *Historia turco-bizantina*, p. 247, 17-2. Il testo originale greco è il seguente: «Αὐτοὶ δὲ οἱ Βενέτικοι ἀσπασίως τὴν ἀγγελίαν δεξάμενοι τοῦ παραδοῦναι τὴν Θεσσαλονίκην αὐτοὺς συνέθεντο τοῦ φυλάξαι καὶ θρέψαι καὶ εὐτυχίσει τὴν πόλιν καὶ εἰς δευτέραν Βενετιάν μετασχηματίσαι καὶ αὐτοὶ οἱ Θεσσαλονικαῖοι ἔστρεξαν τοῦ εἶναι πιστοὶ ἐν τῇ κοινότητι τῶν Βενετῶν ὡσπερ αὐτοὺς τοὺς ἐν τῇ Βενετίᾳ καὶ γεννηθέντας καὶ τραφέντας». Il passo viene riportato anche da Tsaras (*Ἡ Θεσσαλονίκη ἀπὸ τῶν Βυζαντινῶν στοὺς Βενετσιάνους*, p. 91); in seguito l'autore torna sulla questione dell'acquisto di Tessalonica da parte dei Veneziani specificando che, nonostante si trattasse di una pratica diffusa all'epoca, in realtà la città non fu comprata bensì ceduta a questi ultimi dal despota Andronico Paleologo poiché egli riteneva di garantirvi così una maggiore protezione contro l'esercito turco. Le trattative furono per altro lunghe e l'esito della cessione affatto scontato, come è evidente nei documenti raccolti da Melville-Jones in *Venice and Thessalonica 1423-1430: the Venetians documents*.

l'unitarietà di un sistema complessivo statale<sup>134</sup>. Proprio a questo sembra rimandare uno degli atti del Senato datato al 1375, in cui Modone e Corone vengono definiti «oculi capitales communis»<sup>135</sup> e ancora in riferimento anche a Negroponte «vere dici possunt oculus et manus dextra civitatis»<sup>136</sup>, dove la metafora del corpo acqueo e insulare diviene una metafora del corpo dello stato veneziano. Tale metafora viene nuovamente riproposta anche nell'ambito di considerazioni più generiche relative alle comunità nel Levante greco, che appaiono come «caro de carne nostra et os de ossibus nostris»<sup>137</sup>.

La percezione dei possedimenti d'Oltremare, infine, sembra quasi entrare a far parte di una geografia collettiva ed emozionale, quando agli inizi del XV secolo si arriva definire le acque dell'Egeo «chaxa nostra»<sup>138</sup>.

Una, molte, altre, diverse Venezie: una pluralità che si relaziona al suo interno e con la capitale, e dove rimane costante il dialogo fra centro e periferie all'interno di un ordine precostituito. Quella che viene a delinarsi si tratta in ultima istanza di una «immagine corale, pluralistica, partecipata», «costruita sui rapporti orizzontali e le pratiche diffuse, dei valori delle memorie condivise»<sup>139</sup>. E mentre è in atto questo processo di assimilazione metaforico e territoriale dello spazio vissuto greco, a Venezia è in pieno divenire quel discorso narrativo che porterà a plasmare l'immagine stessa della città e il consolidamento dei suoi miti, ormai destinati a sancire un legame indissolubile fra il Bosforo e le Lagune.

---

<sup>134</sup> L'uso del corpo come metafora organicistica dello Stato si diffuse a partire dal XII secolo, forse anche in ragione della filosofia aristotelica. Si veda Briguglia, *Il corpo vivente dello Stato: una metafora politica*, pp. 459-471.

<sup>135</sup> Thiriet, *Requêtes des délibérations du Sénat*, vol. I, p. 138, nr. 559.

<sup>136</sup> ASdV, *Senato Misti*, reg. 30, ff. 127 r-v, citato anche da Gallina, *L'affermarsi di un modello coloniale*, p. 291 nr. 66.

<sup>137</sup> Thiriet, *Requêtes des délibérations du Sénat*, vol. I, p. 98, nr. 374.

<sup>138</sup> Morosini, *Chronique*, vol. I, p. 142, citato anche da Gallina, *L'affermarsi di un modello coloniale*, p. 298 nr. 101.

<sup>139</sup> Queste definizioni si trovano in Orlando, *Altre Venezie*, pp. 3-25. Sebbene nel testo originale l'autore faccia ricorso alla definizione di 'Altre Venezia' in riferimento ai centri del dogado, esse sono sembrate efficaci anche per descrivere la situazione oggetto di interesse; pochi anni dopo, del resto, Orlando stesso sceglierà di intitolare 'Altre Venezie' uno dei paragrafi di *Venezia e il mare nel Medioevo* (p. 49-51), dedicato alle varie dipendenze veneziane nel Mediterraneo, inclusi quartieri e fondaci.

## CAPITOLO II

# LO SPAZIO GRAFICO DI UNA CITTÀ BIZANTINA: COSTANTINOPOLI



## II.1 Introduzione

Questo capitolo si origina da una premessa metodologica che è alla base di tutta la ricerca che stiamo svolgendo: vi è un legame imprescindibile fra scritture e spazialità. Se consideriamo infatti lo spazio come un sistema culturale che in senso più ampio si interseca con i monumenti, il paesaggio e la memoria, appare evidente come le scritture che qui si trovano collocate non possano fare a meno di essere incluse in questo insieme di elementi fortemente caratterizzanti: la parola scritta è infatti la manifestazione visibile delle scelte linguistiche e culturali vigenti in un determinato territorio, le quali non sono scevre da sfumature politiche. Come avremo modo di vedere più approfonditamente, l'importanza di questo legame appare quanto mai rilevante poiché i segni grafici assumono un diverso significato in base alla relazione visiva e referenziale che essi instaurano con le scritture che compongono il *linguistic landscape* di un determinato luogo, omologandosi con coerenza o dando origine a dei contrasti rispetto al mondo grafico circostante. Appare dunque evidente come sia le omologazioni che i contrasti grafici influenzino la percezione dello spazio pubblico e degli attori che vi agiscono: è proprio da qui che si origina la componente atmosferica delle scritture.

Alla luce di tali premesse, la ri-significazione delle forme grafiche bizantine inserite nelle iscrizioni Veneziane non si comprende senza una riflessione sull'originaria collocazione delle lettere greche e sul legame indissolubile tra queste e il sistema di valori legato all'Impero Bizantino. Il confluire delle forme grafiche da Costantinopoli nello spazio urbano veneziano, caratterizzato invece da tipologie scrittorie sviluppatesi nell'ambito di una tradizione latina occidentale, difficilmente poteva essere il frutto di un'osmosi spontanea dovuta a un semplice contatto fra mondi grafici diversi.

Nel corso di questo capitolo analizzeremo dunque gli sviluppi dell'epigrafia bizantina nei suoi luoghi d'origine, cercando di ricostruire a larghe linee lo spazio grafico dei maggiori centri urbani dell'Impero Romano d'Oriente. Una simile

riflessione non potrà che prendere avvio da un'analisi delle evoluzioni intercorse dall'epoca tardo antica alla caduta di Costantinopoli e certamente l'analisi potrebbe proseguire anche oltre tali limiti cronologici, esplorando gli esiti dell'epigrafia post-bizantina; ciò esulerebbe tuttavia dagli obiettivi della presente indagine.

Ad ogni modo, la prospettiva diacronica è sembrata fondamentale per la comprensione di quei processi di stratificazione epigrafica che hanno contribuito a comporre il panorama delle scritture bizantine, le quali contribuivano a caratterizzare uno spazio grafico in continua evoluzione: le nuove epigrafi e il trascorrere dei secoli, infatti, non dovevano obliterare così facilmente le testimonianze accumulate nelle epoche precedenti. La prospettiva diacronica sarà dunque fondamentale per cercare di riproporre in modo fedele le scritture greche che componevano il *linguistic landscape* bizantino nel frangente storico di nostro interesse, che corrisponde con la prima fase della scrittura alla greca ovvero ai secoli XI, XII e XIII; come specificato poco sopra, tale ricostruzione si limiterà alle testimonianze in lingua e alfabeto greco, tralasciando la presenza di ulteriori testimonianze multigrafiche, certamente presenti nell'Impero<sup>140</sup>.

La ricostruzione di un prototipo di spazio grafico bizantino verrà limitata a un caso di studio particolare e fra i più rilevanti, ovvero Costantinopoli. L'importanza dell'insediamento consente infatti all'indagine di avvalersi di studi precedenti e di raccolte di dati molto più corpose rispetto ad altri centri dell'Impero. Per le stesse ragioni, si è scelto poi di dedicare un approfondimento alle vicende del quartiere veneziano presso la capitale, considerato sotto vari aspetti un luogo fondamentale di mediazione fra l'Oriente greco e Venezia, sebbene i riflessi per così dire epigrafici di questi intrecci non siano stati sino ad ora ancora pienamente indagati.

Affronteremo dunque i temi relativi al multilinguismo nel quartiere prima e dopo la caduta dell'impero latino di Costantinopoli, al ruolo dei mercanti in qualità di

---

<sup>140</sup> Un breve accenno alla questione del multilinguismo di Costantinopoli, che verosimilmente doveva comportare anche un certo livello di multigrafismo, si trova in Pontani, *Costantinopoli "intorno al 1204"*, pp. 30-41, in particolare pp. 31, 35.

mediatori, alla circolazione delle lingue e dei saperi, allo sviluppo topografico del quartiere e alla prossimità di quest'ultimo con le iscrizioni bizantine di maggior interesse. Si rifletterà infine sulla mobilità dei mercanti veneziani all'interno e all'esterno del quartiere e sulla possibilità per questi ultimi di acquisire familiarità con le scritture greche, siano esse scritture a carattere monumentale o la cui circolazione era affidata a oggetti di minori dimensioni. Lo sviluppo di queste tematiche consentirà di ipotizzare nuovi canali di contatto e trasmissione della scrittura fra le civiltà grafiche del mondo greco e latino, ponendo ancora una volta in evidenza come il legame fra le forme greche e lo spazio urbano fosse quanto mai concreto e percettibile agli occhi di una componente importante della popolazione veneziana; una componente forse non altamente alfabetizzata, certamente non pratica delle scritture librarie greche, ma indubbiamente familiare con i territori toccati dalle rotte verso il Levante.

La scelta di concentrare l'analisi su Costantinopoli, seppure nella consapevolezza della specificità del contesto, ha dunque carattere paradigmatico nell'auspicio di ulteriori sviluppi della ricerca.

## **II.2 L'epigrafia bizantina: oggetti iscritti, scritture monumentali, graffiti.**

### **Una prospettiva diacronica**

Per lungo tempo si è ritenuto che l'epigrafia avesse rivestito un ruolo di minor rilevanza nella civiltà bizantina, in ragione del sensibile decremento nella produzione di testi esposti nello spazio pubblico verificatosi a partire dall'età tardo antica, in seguito a fattori di mutamento di più ampio respiro che coinvolsero l'impero nella sua interezza<sup>141</sup>. Come ricordato da Andreas Rhoby in un recente articolo<sup>142</sup>, sarà invece

---

<sup>141</sup> Mango, *Byzantine Epigraphy (4th to 10th centuries)*, pp. 235–240.

<sup>142</sup> Rhoby, *Text as art?*, nr. 21 p. 269; Mango, *Epigraphy*, pp. 711–713. Come riportato anche da Andreas Rhoby, Cyril Mango afferma che «A discipline of Byzantine Epigraphy does not yet exist» ma a tal proposito si vedano appunto alcuni fra i lavori più significativi dello stesso studioso che ha

opportuno porre maggiore attenzione al carattere di questi mutamenti, che interessarono ciò che è stato talvolta definito *epigraphic habit*, soprattutto in riferimento al periodo classico<sup>143</sup>.

Si può piuttosto constatare il ricorso a nuovi metodi di comunicazione che si servivano di supporti differenti rispetto a quelli in uso nel periodo antico ma che non erano per questo meno efficaci. Si verifica dunque un incremento delle iscrizioni realizzate su pietra, mosaico, affresco, intaglio e smalto su oggetti di piccole dimensioni, e inoltre tessuti, sigilli, monete. L'elenco potrebbe proseguire ma è evidente come si tratti di una vasta tipologia di materiali che rappresentarono una componente importante ma a lungo sottostimata della cultura epigrafica bizantina. Le iscrizioni non erano perciò affatto scomparse ma si servivano semplicemente di nuove forme per demarcare lo spazio pubblico e imprimersi nella memoria visuale dell'osservatore, abbandonando parzialmente la dimensione monumentale caratteristica della pratica epigrafica classica e legando sempre più la propria collocazione a spazi chiusi, in stretta dipendenza con le strutture degli edifici sacri e le nuove pratiche religiose. La graduale ma crescente predilezione per gli spazi chiusi, in concomitanza alla diffusione delle forme grafiche su supporti materiali di

---

contribuito a dare nuova linfa alla disciplina: Rhoby A. (a cura di), *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009; *Id.* (a cura di), *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010; *Id.*, (a cura di), *Byzantinische Epigramme auf Stein*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014.

<sup>143</sup> Ramsay MacMullen, *The Epigraphic Habit*, pp. 233-246. Il termine si riferisce alla pratica ampiamente diffusa nel mondo antico relativa alla scrittura su materiali molteplici e diversificati, come il papiro, l'ostrakon e i supporti lapidei. Il termine è indicativo della svolta intrapresa negli ultimi due decenni del secolo scorso dagli epigrafisti, che iniziarono a considerare le iscrizioni in rapporto ad altri fattori che esulavano dalla mera analisi funzionale del supporto materiale (spesso prettamente lapideo) e contenutistica delle iscrizioni, ampliando l'analisi al livello di alfabetizzazione degli scriventi e dei lettori, a fenomeni di urbanizzazione e ulteriori tematiche spesso mediate dalle scienze sociali. Il termine per certi versi ricorda il concetto di *linguistic landscape* ma a nostro avviso sarebbe sconsigliabile un utilizzo sinonimico, in quanto la locuzione *epigraphic habit* pone sì l'accento sulla diffusione della scrittura ma non sul rapporto fra scritte e spazi, sul multigrafismo visuale o sulla componente atmosferica di quest'ultima. L'origine dei due termini, dunque, ha certamente risentito dello stesso fermento culturale di cui la sociolinguistica fu pervasa negli anni '80 del Novecento ma si basa su un approccio metodologico e su obiettivi ben diversi.

dimensioni minori, influì sulla dimensione stessa delle lettere, che a sua volta diminuì, perdendo parzialmente quel carattere di vistosa ed elegante monumentalità.

Dal punto di vista della densità grafica, lo spazio urbano delle più importanti città imperiali non doveva affatto risultare impoverito: in epoca tardo antica era pertanto venuto a crearsi una sorta di palinsesto epigrafico, in cui le nuove forme di comunicazione scritta si amalgamavano alle precedenti, talvolta inglobando od obliterando la visibilità delle antiche lettere tramite nuovi utilizzi. Accadeva così che i nuovi inserti grafici non compromettessero la visibilità delle antiche vestigia né inibissero la capacità di queste ultime di interagire con l'osservatore: certo, le modalità e le circostanze erano mutate, ma tale interazione continuava ad avere luogo.

Una conferma che le iscrizioni non passassero inosservate sembra potersi rintracciare nelle *Παραστάσεις σύντομοι χρονικά*, a cui dedicheremo ulteriore spazio nelle pagine successive: si tratta di una raccolta di descrizioni dei monumenti di Costantinopoli compilata pochi secoli dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, e più precisamente agli inizi del secolo VIII. Fra le varie testimonianze riportate, ve ne sono alcune da cui trapela in modo evidente l'impossibilità di decifrare le iscrizioni di epoca classica e tardo antica per i lettori bizantini; in questo modo se ne attesta però al contempo la presenza, come conferma l'entusiasmo degli eruditi alla ricerca delle iscrizioni ancora giacenti nel foro<sup>144</sup>. Ma procediamo ora per ordine, ripercorrendo le tipologie, le caratteristiche, i mutamenti e la lunga vita delle epigrafi bizantine, su cui sarà possibile riflettere più chiaramente individuando due momenti di transizione, che si verificheranno rispettivamente nel VII e nell'XI secolo.

---

<sup>144</sup> La deduzione è presente in Rhoby, *Text as art?*, 269, il quale cita inoltre Cameron e Herrin, *Constantinople in the early eighth century*; ulteriori approfondimenti bibliografici sono reperibili in Rhoby, *The meaning of inscriptions*, pp. 735–736 e n.18; Mango, *Byzantine Epigraphy (4th to 10th centuries)*, pp. 240–241; Mango, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*.

## II.2.1 Un periodo di trasformazione: il VII secolo

Gli sviluppi e l'affermazione della nuova tradizione epigrafica non erano il frutto di cambiamenti improvvisi bensì di processi gradualmente. Nel periodo intercorso fra IV e VIII secolo le tradizionali categorie di suddivisione tipologica del materiale iscritto sembrano rimanere pressappoco le medesime dell'epigrafia antica, seppure progressivi mutamenti nei contenuti e nei formulari sono già in atto. Nell'ultimo scorcio dell'VIII secolo, si registra ormai un arresto nella produzione epigrafica: intere categorie tipologiche saranno presto estinte e come abbiamo già avuto modo di ricordare poco fa, questa forte diminuzione riguarderà soprattutto le testimonianze a carattere monumentale, legate agli epitaffi funerari e alle scritte esposte negli spazi pubblici.

Come per molti altri aspetti della cultura bizantina, il VII secolo sembra dunque un momento cruciale per l'avvio di nuove metamorfosi anche nella tradizione epigrafica: è il crepuscolo di ciò che sarà a tutti gli effetti la produzione scrittoria medievale, mentre la produzione tardo antica potrà dirsi presto conclusa. Questo ci induce non solo a prestare maggiore attenzione a nuove categorie emergenti, spesso considerate in modo secondario rispetto alla tradizione dell'epigrafia classica, ma anche a osservare i nuovi sviluppi di quelle già affermate<sup>145</sup>.

Un esempio emblematico di quanto detto può essere individuato nella pratica delle iscrizioni musive eseguite a scopo onorifico o commemorativo, già presente nelle epoche più antiche, che proseguirà nel VII secolo e lungo tutto il corso del periodo bizantino, non subendo alcun arresto nemmeno in quei territori ormai entrati sotto il controllo del califfato. Lo dimostra chiaramente l'epigrafe dedicatoria realizzata nei mosaici della chiesa di San Demetrio, a Tessalonica, dove compaiono le raffigurazioni e i nominativi del benefattore e di un membro del clero: il sentimento, l'iconografia e la disposizione spaziale di questa nuova varietà di epigrafia onorifica

---

<sup>145</sup> Una trattazione esaustiva e sistematica in relazione a questa fase di cambiamento è presente in Toth, *Reflections on a Period of Transformation*, p. 17.

presentano una nuova impostazione e conosceranno una crescente diffusione nel periodo medio e tardo bizantino<sup>146</sup>. L'epigrafia sembra infatti ricoprire un ruolo di rilevanza sempre maggiore nelle pratiche dedicatorie, come suggerisce la presenza di una vasta gamma di manufatti che impreziosivano lo spazio liturgico dei luoghi di culto, come gli arredi d'altare, cibori, manoscritti, stoffe, vasi ma anche altri oggetti di uso quotidiano donati alle istituzioni religiose come offerte votive. La maggior parte dei preziosi arredi di cui erano ricolme le chiese bizantine recavano delle lettere dipinte o intagliate sulla superficie, che riproponevano un formulario in cui il nome del dedicante si accompagnava alle invocazioni al divino; tale rimarrà la consuetudine fino agli ultimi giorni dell'Impero.

In questa fase, dunque, l'epigrafia realizzata su piccoli oggetti o su affreschi e mosaici custoditi all'interno delle chiese assume un carattere spiccatamente commemorativo e intrinsecamente legato alla sfera religiosa. Non tutte le categorie tipologiche fino ad allora presenti conobbero però simile fortuna, come sembra dimostrare l'importante flessione rilevabile nell'epigrafia funeraria di tipo lapideo, ormai limitata ai soli individui più facoltosi. Eppure, nei secoli precedenti essa aveva rappresentato la parte quantitativamente più consistente fra le testimonianze a nostra disposizione. Proprio a partire dal VII secolo, tuttavia, l'epigrafia funeraria sembra allontanarsi materialmente e in modo graduale dai siti cimiteriali, per essere sostituita da iscrizioni o graffiti obituarî: in questa nuova fase, gran parte delle iscrizioni funerarie si situano quasi esclusivamente all'interno di spazi ecclesiastici, riservati ai membri più influenti e facoltosi della società<sup>147</sup>.

Un altro tipo di produzione che conosce un importante decremento dopo il VII secolo riguarda la commissione di editti, decreti, lettere e altri documenti riportati in regesto su pietra affinché fossero collocati all'interno dello spazio urbano. Da un punto di vista quantitativo, il numero delle testimonianze normative lapidee decrebbe

---

<sup>146</sup> Toth, *Reflections on a Period of Transformation*, p. 21.

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 23-24. Si veda inoltre il caso delle testimonianze relative al Partenone che in epoca bizantina era noto come chiesa di Santa Sofia e le cui superfici erano interamente ricoperte di iscrizioni graffite (v. *passim* Orlandos et al., *Τα Χαράγματα του Παρθενώνος*)

considerevolmente (soprattutto se paragonato alle testimonianze risalenti all'epoca imperiale romana) anche se certamente le garanzie d'asilo e l'immunità fiscale continuarono ad essere promulgate e fissate sulla pietra. L'editto di Giustiniano, datato al 688-689, nel quale si fa menzione delle saline assegnate in favore della chiesa di San Demetrio di Tessalonica, testimonia del resto come l'esposizione di un documento pubblico in cui sia coinvolto il patrocinio imperiale rimanga parte della tradizione epigrafica bizantina<sup>148</sup>.

Possiamo quindi osservare come questo documento si ponga nel solco di una tradizione già consolidata nei secoli precedenti, presentando altresì un elemento innovativo: l'iscrizione venne infatti collocata all'interno di uno spazio ecclesiastico, anticipando una pratica che diverrà la norma negli anni a venire e soprattutto nel secolo X, quando l'operato di imperatori e membri illustri dell'aristocrazia verrà narrato da iscrizioni e lettere dipinte sulle mura di chiese e monasteri, assicurando eterna memoria alla generosità dei benefattori<sup>149</sup>.

Un ulteriore esempio del nuovo risvolto che caratterizzò questa pratica nella sua fase di consolidamento si può individuare nell'editto emanato da Eraclio I nel 638, noto come *Ekthesis*, nel quale l'imperatore bizantino poneva fine alle controversie cristologiche circa la natura umana e divina di Cristo, imponendo il monotelismo. Il contenuto di tale editto fu inciso in un'iscrizione successivamente collocata nel nartece della chiesa di Santa Sofia, dove rimase fino al 648, anno in cui Costante II, nipote dell'imperatore, ne decise la rimozione<sup>150</sup>. Alcuni decenni più tardi, un'epigrafe contenente il decreto di Costantino VI e relativo alle decisioni del terzo concilio di Costantinopoli del 680/681, fu a sua volta collocata in uno degli spazi liminali di Santa Sofia, dove numerosi altri testi realizzati su pietra dura o materiale deperibile erano

---

<sup>148</sup> Feissel e Spieser, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques*, pp. 156–159, pl. VIII, 2.

<sup>149</sup> Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, p. 210; *Ead.*, *Reflections on a Period of Transformation*, p. 27. L'autrice cita anche Feissel, *Epigraphie et constitutions impériales*, 67-98; Kalopissi-Verti, *Church Inscriptions as Documents*, pp. 79–88.

<sup>150</sup> Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, p. 28. Per ulteriori informazioni sulla disposizione della *ekthesis* e sul suo smantellamento si veda il testo dell'editto di Costante II: Riedinger, Straub, e Wissenschaften, *Acta Conciliorum Oecumenicorum Series Secunda*, 208, I. pp. 38–210, I. 5.



probabilmente già esposti<sup>151</sup>. Si tratta dunque di una tradizione consolidata e che si protrarrà per lungo tempo, come infine attesta l'iscrizione di Manuele Comneno I, il cui editto imperiale relativo a questioni teologiche fu posizionato nella stessa chiesa a metà del XII secolo<sup>152</sup>.

Questo nuovo aspetto caratterizza dunque una pratica epigrafica già consolidata ed è inoltre parte di un processo che è stato definito «sacralisation of the East Roman state, its law, and its whole ideological apparatus» che dal punto di vista epigrafico si traduce nell'agire all'interno di spazi sacri ad opera degli imperatori bizantini, desiderosi di autorappresentarsi come dediti alla fede cristiana<sup>153</sup>.

Nel VII secolo si assiste anche all'inesorabile declino di un'altra categoria epigrafica legata alla collocazione negli spazi pubblici, ovvero la statuaria romana e di conseguenza le sue iscrizioni, che andarono incontro formalmente ad una interruzione<sup>154</sup>. L'epigrafia bizantina sembra dunque rinunciare all'esposizione negli spazi aperti prediletti in epoca romana, che grazie alla collocazione lungo ampie vie trionfali e fori poteva esercitare un sicuro impatto sull'osservatore, preferendo invece il misticismo degli spazi chiusi degli edifici legati al culto cristiano, nuovo emblema del potere imperiale.

Torniamo ora all'epigrafia realizzata su supporti meno monumentali, volgendo l'attenzione a oggetti iscritti di piccole dimensioni. Gran parte del materiale iscritto riconducibile al VII secolo e alle fasi successive si presenta di vario genere ed è strettamente legato alle evoluzioni della cultura materiale, specialmente in associazione a quella vasta gamma di pratiche devozionali e credenze popolari. Si tratta per lo più di immagini e oggetti sacri pensati per una collocazione in luoghi di preghiera pubblici e privati, che testimonia la venerazione e i pellegrinaggi dei

---

<sup>151</sup> Feissel, *Epigraphie et constitutions impériales*, pp. 31–35: vi si legge una riflessione sulla disposizione monumentale delle legislazioni imperiali nei maggiori centri.

<sup>152</sup> Mango, *The conciliar edict of 1166*, pp. 317–330; Gouillard, *Le Synodikon*, pp. 216-226; Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos*, pp. 287–288.

<sup>153</sup> La citazione è presente in Haldon, *Byzantium in the Seventh Century*, p. 291; si vedano inoltre i capitoli II e III all'interno dello stesso volume.

<sup>154</sup> Toth, *Reflections on a Period of Transformation*, p. 30.

credenti in visita ai luoghi sacri. All'interno di questa dimensione più intima e personale del credente, si colloca anche una delle pratiche fra le più diffuse e al contempo meno indagate della cultura grafica bizantina, ovvero i graffiti. Si tratta di scritte labili ed estemporanee che presentano un formulario piuttosto ripetitivo, in cui si leggono solitamente messaggi di pietà e devozione strettamente legati alla vita quotidiana dello scrivente, del quale talvolta compare l'indicazione onomastica<sup>155</sup>. Per ora sarà sufficiente farvi solo un breve accenno ma torneremo in modo più dettagliato sull'argomento nelle pagine seguenti.

## II.2.2 Il consolidamento di una nuova epigrafia: l'XI secolo

Abbiamo dunque visto come il VII secolo rappresenti lo spartiacque fra l'epigrafia tardo antica e quell'insieme di nuove pratiche scrittorie che andranno a costituire l'epigrafia bizantina vera e propria. Queste ultime acquisiranno contorni più definiti nel corso dei secoli XI e XII, stabilendo delle categorie tipologiche e dei formulari che diverranno canonici e che verranno riproposti con continuità fino al tramonto dell'Impero Romano d'Oriente. I secoli intorno al Mille rappresentano dunque la seconda fase cruciale dell'epigrafia bizantina, in cui le pratiche scrittorie sviluppatesi dopo la tarda antichità trovano un consolidamento.

Come abbiamo già ricordato, all'inizio di questa seconda fase le iscrizioni sembrano proliferare nei contesti legati per la maggior parte a chiese e monasteri, consolidando una tendenza che era apparsa già evidente nei primi secoli dopo la tarda antichità. Lo spazio grafico bizantino del secolo XI si arricchisce però di un numero corposo di ulteriori testimonianze, ampliando il numero di supporti utilizzati ma al contempo utilizzando formulari piuttosto ripetitivi.

---

<sup>155</sup> Felle, *Esporre la Scrittura*, pp. 335-370; V. Scheibelreiter-Gail, *Inscriptions in late antique private house*, pp. 135-165; Russell, *The archaeological context of magic*, pp. 35-50; Foskolou, *The magic of the written world*, pp. 329-348.

Gli aspetti legati al potenziale visuale della scrittura assumono ora maggiore rilevanza, con particolare riferimento alle funzioni apotropaica e decorativa. Al contempo, la scrittura diviene meno leggibile per via delle evoluzioni paleografiche da essa intraprese, rendendo la tessitura testuale più fitta e composta da legature, abbreviazioni e dall'alternanza con lettere minuscole. Le iscrizioni, inoltre, si arricchiscono di nuovi elementi grafici che esulano dalla componente prettamente alfabetica, come spiriti e accenti, mentre continua l'uso di inserire il *signum crucis* in apertura del testo epigrafico: tale accorgimento veicolava un contenuto sacro o funerario ancor prima che la lettura dell'iscrizione venisse effettuata<sup>156</sup>.

Le nuove scritture esposte agiscono anche nella definizione dello spazio, incarnando i principi dell'ideologia, dell'autorità e riflettendo lo *status* sociale della committenza. Si osserva infine un uso più generalizzato della scrittura, a cui fa seguito un incremento consistente delle testimonianze epigrafiche. Tutte queste caratteristiche diverranno peculiari anche nella produzione epigrafica di epoca comnena e paleologa.

Il secolo XI rappresenta anche un momento emblematico per la storia di Venezia e dell'Impero Bizantino, quando la crisobolla emanata da Alessio I Comneno nel 1082 sancisce l'inserimento ufficiale del quartiere veneziano nel tessuto urbano del Corno d'Oro, sotto il segno di una favorevole alleanza politica. D'altronde, sarà proprio sul finire del secolo XI che la componente visuale dell'epigrafia bizantina apparirà evidente in tutto il suo potenziale, essendo giunto al culmine quel processo che riguardò l'ideologia della scrittura e influenzò la genesi e lo sviluppo della tipologia scrittoria greca utilizzata nella produzione libraria di testi liturgici, definita maiuscola liturgica, alla quale Pasquale Orsini ha dedicato uno studio accurato<sup>157</sup>. In questa fase, significativamente, si deve inoltre individuare l'origine dell'inserzione di elementi greci e dell'influenza morfologica di questi ultimi nelle scritture esposte veneziane nonché nei territori limitrofi bizantini, in particolare Kiev. Nello stesso

---

<sup>156</sup> Mango, *Byzantine epigraphy (4th to 10th Centuries)*, pp. 242–249; Rhoby, *Text as art?*, p. 278. Lettere minuscole, accenti e abbreviazioni si diffondono a partire dal secolo XI nelle iscrizioni a prescindere dal livello di formalità della scrittura.

<sup>157</sup> Orsini, *Scrittura come immagine*.

frangente, si assiste alla diffusione di scritture pseudo-cufiche a carattere decorativo nel panorama grafico dell'Impero Romano d'Oriente, a ulteriore riprova di quanto la componente visuale debba essere ritenuta cruciale – soprattutto in questa fase – per la comprensione dei fenomeni legati all'epigrafia medio e tardo bizantina.

Prima di addentrarci nella disamina più dettagliata di questa nuova produzione epigrafica, sarà opportuno gettare un ulteriore sguardo sulle testimonianze antiche e tardo antiche ancora presenti nello spazio urbano di Costantinopoli e degli altri centri dell'impero sul finire dell'XI secolo. Grazie alla testimonianza delle *Παραστάσεις σύντομοι χρονικά* si è infatti constatato come lo spazio urbano, ancora agli inizi del secolo VIII, fosse caratterizzato da numerosi edifici monumentali, statue e oggetti recanti iscrizioni e realizzati di epoca classica o tardo antica. La tradizione epigrafica precedente, con la sua committenza e i suoi lettori, si presta nuovamente nel secolo XII a una riflessione capace di metterne in luce tutta la complessità, aprendo alcuni scorci sulla lunga vita degli oggetti iscritti che prosegue ben oltre il momento della creazione, assumendo nuove sembianze nel corso delle epoche successive.

In questa prospettiva, appare emblematica la testimonianza di Michele Psello, dove si afferma che le statue antiche potevano acquisire potere apotropaico se munite di nuovi sigilli e formule scritte ed è plausibile che tali *σφραγίδες* ed *εγγράμματα* si riferiscano ad amuleti molto in uso durante il medio periodo bizantino<sup>158</sup>. Tale fu la fascinazione suscitata dalle vestigia di questo *passé oublié* che indusse un ristretto circolo di intellettuali (come Psellos, Skylitzes o Zonaras) a cimentarsi nella composizione di nuove iscrizioni<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, p. 208. Nella bibliografia indicata dall'autrice compare anche Mango, *Antique statuary and the byzantine beholder*, p. 61 e Spier, *Medieval Byzantine magical amulets*, p. 25-62.

<sup>159</sup> La definizione di *passé oublié* viene utilizzata da Rhoby, *Text as art*, p. 270 che cita Dagron, *Constantinople imaginaire*, p. 150; quest'ultimo utilizzò il termine in riferimento alle antiche iscrizioni che giacevano a Costantinopoli prima del 1204. Sul tema si veda la bibliografia indicata in Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, p. 209, con ulteriori approfondimenti relativi agli usi e alla lettura delle iscrizioni antiche nel corso dell'epoca medio bizantina: Papalexandrou, *Memory tattered and thorn*, pp. 56-80.

Il potere legittimante, seppure enigmatico, delle antiche lettere doveva però essere percepito da un target assai più ampio di osservatori, che sembrano ricoprire un ruolo attivo nella caratterizzazione nello spazio pubblico, talvolta rielaborando le iscrizioni presenti su oggetti già presenti nel territorio; in questo modo, gli stessi media potevano assumere significati nuovi e diversi, a seconda dell'interazione con percipienti diversi.

Questa breve digressione nelle pratiche legate al folklore e alla dimensione più popolare, che riveste un ruolo importante in determinate pratiche scritte, ci consente di introdurre un'altra categoria della cultura scritta a Bisanzio legata agli aspetti della vita quotidiana e dunque per propria natura più estemporanea ed evanescente: stiamo naturalmente parlando dei graffiti.

Come abbiamo avuto modo di accennare, questa pratica aveva già connotato le superfici degli edifici sacri nei secoli precedenti ma è a partire dal secolo XI, e dunque in linea con un generale incremento della produzione epigrafica, che se ne osserva il pieno sviluppo. Se ne ha prova soprattutto nell'ampia diffusione di queste testimonianze nei siti localizzati in Terrasanta, Costantinopoli, Efeso, Cappadocia e Atene. Come si è visto, tale pratica era già presente fin dal secolo VII ma non si può ignorare il fatto che la maggior parte dei graffiti greci recanti una data è riconducibile al secolo XI.

Doveva certamente trattarsi di una consuetudine molto comune, con cui sembrano essere familiari individui di qualunque appartenenza linguistica e sociale stanziati nel territorio. Non sarà del resto un caso se si riconducono allo stesso arco cronologico anche le iscrizioni runiche incise sul dorso del Leone del Pireo, un tempo localizzato nell'omonimo porto e oggi posizionato sulla soglia dell'Arsenale veneziano, in seguito alla conquista della Morea nel 1688 ad opera del doge Francesco Morosini, a ulteriore riprova dell'ampia diffusione di questa pratica, come osservato anche da Ida Toth<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, p. 211. Per un approfondimento sulle fonti e sulle relative vicende si veda Kaldellis, *The Christian parthenon*, pp. 83-84, mentre sul Leone del Pireo Kreutzer, pp. 715-727. Snaedal, *Runes from Byzantium*, pp. 187-214.

Per quanto riguarda l'aspetto contenutistico, il formulario di graffiti realizzati in questa fase riporta frequentemente l'indicazione onomastica di chi verosimilmente incise il ricordo della visita, a volte seguiti da invocazioni religiose, con particolare preferenza per la Theotokos. Inoltre, come già accennato, alcuni di essi riportano la data in cui venne compiuta l'incisione. Dal punto di vista tipologico, circa un quarto di questi graffiti è di tipo obituario e si riferisce a membri del clero o della comunità, desiderosi di legare per sempre il ricordo del proprio nome a luoghi ed edifici sacri<sup>161</sup>. Un'altra percentuale considerevole, che non appare spesso di facile interpretazione, riguarda i graffiti di tipo figurativo e le innumerevoli croci, secondo alcuni ipotesi tracciate con la finalità di cristianizzare i luoghi<sup>162</sup>. Infine, è attestato l'uso di incidere graffiti obituarî sulla superficie delle mura e delle colonne degli edifici sacri, contenenti poche ed essenziali informazioni relative al defunto: il nome, la professione e l'indicazione cronologica relativa alla scomparsa. Fra le professioni indicate, leggiamo riferimenti ai mestieri di tintori e raccoglitori di conchiglie, grazie alle quali cogliamo l'ulteriore indizio dell'effettiva diffusione di tali pratiche quasi ad ogni strato sociale<sup>163</sup>. Si tratta di una consuetudine appare interessante anche in ragione della sua presenza in Occidente, e soprattutto nell'area veneta, particolare che ci induce a ritenere plausibile una certa attitudine dell'osservatore non solo bizantino ma anche occidentale nel rilevare queste incisioni, con cui quest'ultimo era probabilmente

---

<sup>161</sup> Come osserva Ida Toth lo studio dei graffiti di epoca bizantina è ancora agli inizi e si tratta di un campo quasi inesplorato. Si veda tuttavia la corposa bibliografia riportata in nota (*Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, p. 211 nr. 32). Per un ulteriore approfondimento: Orlandos, *Τα Χαράγματα του Παρθενώνος*, sui graffiti del Partenone, mentre su quelli della Cappadocia Xenaki, *Corpus des graffites en Cappadoce*, pp. 157-166; altri studi sono stati portati avanti da C. Jolivet-Levy, *Invocations peintes et graffiti dans les eglises de Cappadoce (IXe-XIIIe siècle)*, pp. 163-178; Foss, *Pilgrimage in Medieval Asia Minor*, p. 138; Miltner, *Das Coemeterium der sieben Schläfer*, pp. 201-211; Mango, *The Byzantine Inscriptions of Constantinople*, p. 59; A. A. Evdokimova, *Korpus grebeskih graffiti Sofii kijevskej na freskah pervogo etazna*, pp. 463-518.

<sup>162</sup> Jacobs, *Cross Graffiti as Physical Means to Christianize the Classical City*, pp. 175-222.

<sup>163</sup> Si veda il caso delle chiese di San Giorgio (precedentemente, Ephesteion) e della Panagia Lykodemou ad Atene in McCabe, *Byzantine funerary graffiti in the Hephaisteion in the Athenian Agora*, pp. 127-128, citato anche da Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, pp. 213-214.

familiare<sup>164</sup>. Le lettere venivano per lo più graffiate su superfici piatte e orizzontali, quali colonne, piedritti e affreschi, all'interno e all'esterno degli edifici.

Secondo i risultati di alcune ricerche effettuate nelle isole di Creta e Cipro, i mercanti latini non sarebbero estranei a frequentazioni nei luoghi di culto della cristianità ortodossa, dove veniva a crearsi talvolta un palinsesto di graffiti in alfabeto greco, latino e talvolta misto; questo potrebbe fornire un ulteriore indizio sulla possibilità per gli osservatori occidentali di sviluppare una certa familiarità grafica con le lettere greche<sup>165</sup>. Non è invece chiara l'origine delle lettere alla greca presenti nelle scritture umanistiche latine graffite sulle pareti del Castello di Bodrum e di Rodi fra XV e XVI secolo, forse frutto della moda calligrafica che prevedeva l'inserzione di elementi tratti dalle scritture bizantine e romaniche; si tratta ad ogni modo di revival all'interno di testimonianze che esulano dal periodo storico di cui ora ci stiamo occupando e che citiamo solo ai fini di completezza<sup>166</sup>. Possiamo infine supporre che tali scritture estemporanee non si trovassero incise solo sulle superfici degli edifici sacri e dei luoghi di culto, ma anche su supporti materiali localizzati in altre aree dello spazio urbano, non pervenutici, forse perché eseguite su materiali deperibili come legno e corteccia<sup>167</sup>.

---

<sup>164</sup> Per la catalogazione dei graffiti in Veneto, si veda il volume delle IMAI curato da Flavia De Rubeis, *Inscriptiones Veneto: Belluno, Treviso, Vicenza*; per ulteriori riflessioni sulla pratica dei graffiti è invece utile Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali*, in particolare pp. 613-614.

<sup>165</sup> Per ulteriori sui graffiti presenti a Cipro, si veda Trentin, *Medieval and post-medieval graffiti*, mentre per quelli cretesi sono stati catalogati da Tsougarakis e Aggelomati Tsougaraki, *Σύνταγμα (Corpus) χαραγμάτων εκκλησιών και μονών της Κρήτης*.

<sup>166</sup> Maiuri, *I castelli dei Cavalieri di Rodi a Cos e a Budrùm (Alicarnasso)*, pp. 275-343.

<sup>167</sup> Uno spunto di riflessione è offerto dalla testimonianza relativa alle iscrizioni novgorodiane incise su corteccia di betulla. L'uso di scrivere su corteccia di betulla è attestato in Siberia fra X e XV secolo e comprende anche una testimonianza di uno scrivente greco (si veda Keidan, *Le iscrizioni novgorodiane*, pp. 175-196; Faccani, *Messaggi dall'antica Novgorod*, pp. 69-84 e v. *passim* Faccani, *Iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla*). Sebbene ci troviamo al di fuori dalla sfera culturale prettamente bizantina, si tratta di una suggestione che ci induce a considerare come spesso i materiali deperibili rappresentassero i supporti privilegiati per le scritture spontanee e fossero ampiamente diffusi nella vita quotidiana del medioevo, non solo limitatamente ai luoghi di culto e agli edifici di pietra. A tal proposito, una ulteriore suggestione ci viene fornita dalle vicende narrate nel poema cavalleresco dell'Orlando furioso, la cui pazzia viene innescata dalla lettura delle scritte d'amore ad opera della propria amata rivolte al contendente saraceno, che a sua volta le dedica una poesia in arabo incisa all'interno di una grotta. Il bosco, luogo privilegiato dei due amanti, è infatti ricoperto di queste incisioni: alberi, pietre, stipiti della piccola casa che li ospitò e infine la grotta. Questo ci

Il gruppo di queste iscrizioni informali può essere però ulteriormente ampliato; siamo infatti in possesso di iscrizioni ugualmente riconducibili a una committenza più spontanea e meno elaborata, fino ad ora rimaste altrettanto sottostimate. Una testimonianza di queste scritte è rintracciabile nella cronaca di Teofane Confessore, dove vengono narrate le vicende di un forte terremoto verificatosi ad Antiochia nel novembre del 528: in quell'occasione, un uomo pio ebbe in sogno una visione, in cui gli si ingiungeva di invitare tutti i sopravvissuti al terribile evento a scrivere sugli epistili delle porte *Χριστός μεθ' ημών στήτω*, affinché l'ira di Dio venisse placata<sup>168</sup>.

Ancora una volta appare evidente come la dimensione popolare di determinate pratiche scritte si vada gradualmente affermando, coinvolgendo aspetti folkloristici e legati ai poteri evocativi delle lettere, che certamente non dovevano essere solo appannaggio degli eruditi, come a lungo si è creduto, ma che avevano un impatto concreto nella vita quotidiana degli osservatori comuni.

Gettiamo ora un ultimo sguardo fra le scritte presenti nel paesaggio familiare all'osservatore bizantino, senza allontanarci dall'ambito dell'edilizia abitativa. Le fonti forniscono infatti racconti di grande interesse relative a iscrizioni localizzate all'interno e all'esterno delle abitazioni appartenente all'aristocrazia. Sembra del tutto verosimile la presenza di tetti decorati con lettere d'oro (*χρυσογραμμία*), mentre le facciate erano talvolta abbellite da iscrizioni in prosa e versi, come sembra suggerire l'epigramma riferito all'abitazione di Leon Sikountenos nella Tessalonica di XII secolo, dove narrazioni più antiche (*παλαιάς ιστορίας*) accompagnavano il ritratto dell'imperatore Manuele Comneno<sup>169</sup>.

---

suggerisce quanto le scritte fossero presenti anche al di fuori dello spazio urbano vero e proprio e dell'attitudine degli osservatori medievali a rapportarsi con scritte multigrafiche, confermandoci infine ulteriormente la tonalità emotiva insita nella percezione queste ultime, che innescano appunto la pazzia di Orlando. L'episodio viene accennato nell'introduzione di Batini, *L'Italia sui muri*.

<sup>168</sup> A. Rhoby, *inscriptions and byzantine beholder, the question of the perception of script*, pp. 1-2 che cita ulteriori fonti utili per una panoramica del fenomeno: Faraone 2009, 227-255: 231. Per il testo: C. De Boor 1883, 178, 2-5 e Mango – R. Scott 1997, 270. Il passaggio viene inoltre ripetuto nella cronaca di Giorgio Monaco (643, 7-10 de Boor) e Giorgio Cedreno (I 646, 16-19 Bekker).

<sup>169</sup> Rhoby, *inscriptions and byzantine beholder, the question of the perception of script*, p. 5. La citazione si trova nella versione vaticana del romanzo di Libistro e Rodamne risalente al secolo XIV in Lendari 2007, 152, v. 318: τὸ στέγος εἶχεν φοβεράν χρυσογραμμία ὄλον. L'epigramma si trova nel



Concludendo questa rapida presentazione nella tipologia di scritte che potremmo definire a carattere estemporaneo, citeremo un'ultima testimonianza risalente al X secolo. In una lettera a Teodoro Mistico, leggiamo infatti l'invito ad egli rivolto dall'Anonimo Professore: nel caso il pagamento per gli insegnamenti offerti fosse stato effettuato in anticipo, egli avrebbe provveduto a far sì che i propri studenti componessero alcuni versi giambici in onore di Teodoro, che sarebbero poi stati affissi nelle strade e nelle piazze di Costantinopoli. Possiamo presumere che il professore avesse progettato che la realizzazione di tali versi venisse eseguita su materiale deperibile, non eccessivamente costoso nonché di facile e immediata lavorazione, come carta o legno<sup>170</sup>.

La testimonianza è significativa poiché getta ulteriore luce su uno degli aspetti che come abbiamo avuto modo di constatare è fra i maggiormente trascurati dell'epigrafia, ovvero la presenza di testi di natura effimera o realizzati su materiali di difficile conservazione. Nonostante la precarietà del supporto, le piccole dimensioni delle lettere e la natura evanescente di tali testimonianze, esse dovevano essere ad ogni modo in grado di connotare la percezione dello spazio grafico, in questo caso compiacendo Teodoro Mistico. Non da ultimo, seppure la testimonianza dell'Anonimo Professore si riferisca a un momento circostanziato, non possiamo escludere che si trattasse di un'usanza diffusa e dunque reiterata nel tempo.

Nel corso dei nuovi sviluppi che caratterizzarono l'epigrafia media e tardo bizantina, naturalmente anche la committenza imperiale ed aristocratica aveva rivestito un ruolo significativo, incentivando il compimento di alcuni dei percorsi che l'epigrafia aveva già intrapreso nelle fasi concomitanti al VII secolo, strettamente legati agli spazi sacri e al cristianesimo.

---

Cod. Marc. Gr. Z 524 (Diktyon 69995) (Lampros, *Ὁ Μαρκεσιανὸς κώδιξ 524*, pp. 1-59, pp. 113-192: 29-30: Ἐπὶ τῷ κατὰ Θεσσαλονίκην νεοσυρηθῆντι οἴκῳ τοῦ Σικουντηνοῦ Λέοντος, ἔχοντι διαφόρους παλαιὰς ἱστορίας καὶ τὸν αὐτοκράτορα κῆρ Μανουὴλ Κομνηνοῦ. Traduzione in Mango, *The art of the Byzantine empire 312-1453*.

<sup>170</sup> Markopoulos 2000, ep. 94, 5-7: τὸ παραπεῖθόν τι τοὺς ἐμοὶ μαθητιῶντας ζητῶ σχεδιάζειν ἰάμβους σοὶ τῷ πολλῶν καὶ καλῶν ἰάμβων πατρὶ, καὶ ἀγυιᾶς καὶ πλατείαις ἀνατιθέναι. Si veda Lauxtermann, *Byzantine Poetry*, 42.

Per cominciare, possiamo affermare che nonostante le testimonianze giunte fino a noi non siano cospicue, la prassi di affiggere presso le mura delle chiese ed edifici sacri iscrizioni dedicatorie con lo scopo di rendere pubblici i testi dei documenti ufficiali, fosse nell'XI secolo ormai consolidata<sup>171</sup>. I donatori sembrano acquisire una nuova consapevolezza circa i propri atti di evergetismo e le attività filantropiche attuate a beneficio delle istituzioni religiose. Inoltre, come già era accaduto per le iscrizioni realizzate in età classica e tardo antica, anche la visibilità di queste scritte e il potere simbolico contenuto in esse non si esauriva nel presente ma aveva lunga durata, come ci conferma la testimonianza di Ruy Gonzalez de Clavijo in visita a Costantinopoli agli inizi del quindicesimo secolo<sup>172</sup>.

Un'altra categoria di scritte esposte con funzioni simboliche affini si può individuare nei *typika* monastici, la cui affissione era considerata il modo più idoneo per propugnarne il valore legale dei contenuti<sup>173</sup>. Questo è quanto avveniva anche per i documenti imperiali che garantivano privilegi ai monasteri, dipinti sulle mura degli edifici. Il contenuto dei testi presenti su tali materiali risulta di grande interesse poiché venivano solitamente riportati i nomi dei committenti, le formule di dedica, le invocazioni e infine i testi di carattere religioso, fra cui le preghiere eucaristiche che riferiscono una funzione liturgica. In conclusione, possiamo osservare come l'epigrafia

---

<sup>171</sup> Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, p. 209. Si veda inoltre il racconto di Giovanni Skylitzes, il quale narra che dopo la vittoria riportata sui bulgari nel 1018 da parte di Basilio II, egli andò in visita ad Atene e adornò il Partenone e la chiesa della Madre di Dio con numerose iscrizioni dedicatorie. Ioannis Scylitzae, CFHB, 364.

<sup>172</sup> Ida Toth (*Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, p. 209) riporta inoltre una testimonianza utile in questo senso, riferita da Ruy Gonzalez de Clavijo, un alto ufficiale spagnolo che prese parte a un'ambasceria diretta a Samarcanda nel corso del XV secolo, dove ebbe l'opportunità di visitare anche Costantinopoli. Egli afferma nel suo resoconto di aver visto affisse sulle mura di Panagia Periblemptos i dipinti dei castelli e delle città che il suo fondatore, l'imperatore Romanos III Azyros aveva lasciato in eredità alla chiesa nel secolo XI, insieme ad altri documenti iscritti che confermavano il lascito: Le Strange, *Clavijo's Embassy to Tamerlane 1403–1406*, p. 64; Kalopissi-Verti, *Epigraphic evidence in Middle-Byzantine Churches of the Mani*, p. 79 nr 1.

<sup>173</sup> Si veda l'esempio del *typikon* di Niceforo Erotikos per il monastero di Dio, fondato fra il 975 e il 1000 sul monte Tmolos, il quale sopravvive unicamente nella forma epigrafica: Feissel – A. Philippides-Braat, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. III. Inscriptions du Peloponnesse (à l'exception de Mistra)*. *TM* 9 (1985) 301–302. Translation and commentary: Thomas – Constantinides Hero (a cura di), *Byzantine Monastic Foundation Documents: a complete translation of the surviving founders' typika and testaments*, pp. 323–325.

più vistosa all'interno delle chiese sia soprattutto legata alle iscrizioni dei donatori, ricordati all'interno degli edifici che beneficiarono del loro operato<sup>174</sup>.

A partire dal secolo XI, assistiamo a dei mutamenti anche nelle modalità di effettuare donazioni e nel patrocinio dei privati, due elementi che condussero simultaneamente a un incremento delle sepolture aristocratiche all'interno di edifici religiosi. Gli esponenti delle famiglie più influenti lasciavano infatti in eredità i propri possedimenti alle istituzioni religiose, con la condizione che a curarsi della gestione di queste ultime fosse un membro appartenente alla famiglia stessa, entrato in precedenza a far parte del clero. In questo modo, essi cercavano di tutelare il patrimonio familiare; la donazione garantiva anche il diritto a una sepoltura all'interno dello spazio sacro dell'edificio, solitamente corredata da un'iscrizione che veniva recitata una volta l'anno, in occasione di una commemorazione formale. Si trattava pertanto di una performance di lettura collettiva, in grado di coinvolgere anche i soggetti che non erano in grado di interpretare la scrittura autonomamente<sup>175</sup>.

Le fonti bizantine, seppure non particolarmente prolisse, ci informano circa la pratica di leggere ad alta voce alcuni testi di importanza rilevante, legati nella fattispecie alle epigrafi di carattere onorifico e funerario localizzati nelle chiese. Ciò avveniva durante l'inaugurazione degli edifici stessi o in occasione della commemorazione di personaggi illustri, per lo più membri dell'aristocrazia o della famiglia imperiale che avevano rivestito un ruolo chiave nell'edificazione o restauro dell'edificio, a cui successivamente avevano deciso di affidare le proprie spoglie mortali<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> Per una lista completa, si veda la nota nr. 9 a p. 205, e la nota nr. 60 a pp. 215-216 di Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*.

<sup>175</sup> Thomas – Constantinides Hero, *Byzantine Monastic Foundation Documents*, nr. 19, capitoli 10, 17, 22, 23, 37, 39.

<sup>176</sup> Rhoby *Text as art*, p. 270; Rhoby, *The meaning of inscriptions*, pp. 745–746. Tale pratica era testimoniata nel lungo epigramma esposto nella chiesa del Pantokrator a Costantinopoli, sebbene non sia giunto fino a noi, in cui viene descritta la cerimonia tramite la quale il sacerdote leggeva il testo al cospetto della famiglia imperiale e degli esponenti del ceto aristocratico nei giorni in cui avveniva la commemorazione. Per quanto le celebrazioni svolte all'interno del monastero di Pantokrator, si veda Kotzabassi, *The Pantokrator monastery in Constantinople*, pp. 153–189, citata anche da Andreas Rhoby.

La presenza di intermediari in grado di rendere accessibile il contenuto del testo anche al pubblico illetterato, sembra attestata fin dalla tarda antichità; doveva trattarsi di una prassi generale e probabilmente molto nota anche in Occidente, se vogliamo dare credito all'ipotesi che vede i guardiani delle porte illustrare i contenuti di determinate iscrizioni ai visitatori<sup>177</sup>.

Sembra poi del tutto plausibile l'idea che alcune iscrizioni greche venissero recitate collettivamente ad alta voce, coinvolgendo i presenti nelle performance di lettura. A tal proposito, è interessante constatare come in numerosi casi i testi delle iscrizioni bizantine si aprissero con un invito retorico al lettore affinché prendesse parte alla declamazione del testo, senza citare le numerose iscrizioni poste in prossimità delle sepolture che fin dalla tarda antichità venivano composte in forma dialogica<sup>178</sup>.

L'epigrafia di committenza imperiale ed aristocratica non era tuttavia l'unico canale di diffusione della parola scritta all'interno degli spazi sacri di chiese e monasteri: durante i primi secoli della civiltà bizantina, l'architettura religiosa aveva accolto modificazioni importanti, adattandosi alle necessità delle cerimonie liturgiche e dotandosi di ricchi programmi iconografici realizzati tramite la tecnica dell'affresco o del mosaico, le cui rappresentazioni venivano talvolta rese più chiare da epigrafi didascaliche e *nomina sacra* (questi ultimi, a partire dal IX secolo).

Alcuni di questi esempi sono ancora ben visibili nelle due iscrizioni musive che corrono lungo l'arco del catino absidale della chiesa di Sant'Irene, secondo la tradizione, una delle più antiche erette a Costantinopoli: realizzate nel corso dell'VIII secolo, si tratta in entrambi i casi di citazioni bibliche. Inoltre, nei dieci capitelli distribuiti lungo le arcate della navata è ancora possibile scorgere 4 tipologie di monogrammi, che richiamano i nomi di Teodora e Giustiniano, promotori della

---

<sup>177</sup> L'ipotesi di Agosti (*Saxa loquuntur? Epigrammi epigrafici e paideia nella tarda antichità*, p. 177) viene accolta anche da Andreas Rhoby (*Text as art*, p. 271).

<sup>178</sup> Potrebbe essere questo il caso dell'epigrafe posta sulle mura della fortezza di Samo, realizzata in onore del restauro delle stesse da parte dell'imperatore. Rhoby, *Text as art*, p. 273, con ulteriore bibliografia in nota.

ricostruzione dell'edificio dopo il devastante incendio avvenuto durante la rivolta di Nika, nel 532<sup>179</sup>.

Doveva essere di grande impatto anche l'epigramma a rilievo in 76 esametri esposto sulle pareti, sui blocchi e sulla trabeazione nella navata e nel nartece della chiesa di San Polieucto: commissionato da Anicia Giuliana fra il 524 e il 527 e riportato integralmente nell'Antologia Palatina, l'epigramma narrava le vicende legate all'edificio e alla sua fondatrice. L'iscrizione non è sopravvissuta al dominio latino su Costantinopoli ma l'archeologia e le fonti hanno restituito gli elementi necessari a una sua ricostruzione. Fra i materiali rinvenuti nell'aprile e nel maggio del 1960 durante uno scavo nei pressi della moschea di Şehzade, nel quartiere di Saraçhane, furono infatti rinvenuti numerosi frammenti lapidei, alcuni dei quali epigrafici; l'analisi dei materiali rinvenuti e il confronto con l'epigramma conservato nell'Antologia Palatina permisero a Cyril Mango e Igor Ševčenko di identificare il luogo di provenienza dei materiali con la chiesa di San Polieucto, nota fino ad allora solo dalle fonti<sup>180</sup>.

Alcuni degli *scholia* marginali all'epigramma riportato nel manoscritto *Palatinus* 23 ci informano che il testo era disposto in varie parti dell'edificio: all'interno del naos, fuori dal nartece in direzione dell'arcata, su 4 lastre e infine un'ultima lastra posizionata a destra dell'entrata. Fra gli *scholia* presenti nel *Palatinus* 23, ve n'è uno in cui si apprezza il buono stato in cui versavano le lettere nonostante fossero trascorsi 500 anni dalla loro prima collocazione: l'appunto fu forse trascritto intorno al 1025, mentre un riferimento alla chiesa, sebbene incerto, comparirebbe anche nel racconto di Antonio di Novgorod<sup>181</sup>. Poi, più nulla. È dunque del tutto plausibile l'ipotesi di Mango e Ševčenko, secondo cui la chiesa sarebbe stata abbandonata durante l'occupazione latina della Città.

Dobbiamo constatare, ancora una volta, come le due cadute di Costantinopoli non sembrano aver compromesso la capacità delle scritture di vivere altre vite e

---

<sup>179</sup> Taddei, *Remarks on the Decorative Wall-mosaics of Saint Eirene at Constantinople*, pp. 153-182, in particolare pp. 164-165, 174 (nr. 48-55), 182 (fig. 23-24).

<sup>180</sup> Mango e Ševčenko, *Remains of the church of St. Polyuktos at Constantinople*, pp. 243-247.

<sup>181</sup> *Ibid.*, 246.

interagire con i propri osservatori: nella chiesa di San Polieucto erano infatti scolpiti numerosi monogrammi, alcuni dei quali sono oggi conservati nel museo archeologico di Istanbul, mentre altri due sono visibili nei pilastri detti Acritani, oggi posizionati accanto alla facciata meridionale della basilica di San Marco a Venezia, dove sembrano essere giunti anche alcuni capitelli della medesima provenienza; la chiesa di San Polieucto, non casualmente, si trovava all'interno dell'area di cui presero possesso i veneziani dopo il 1204.

Il buono stato di conservazione dei materiali epigrafici di San Polieucto sembra per altro confermare l'ipotesi che il testo fosse disposto all'interno della chiesa, e non all'esterno, analogamente a quanto avvenne per l'epigramma in lettere ornamentali tutt'ora visibili nella navata della chiesa dei Santi Sergio e Bacco (oggi nota come Küçükayasofya Camii)<sup>182</sup>, commissionata da Giustiniano a Teodora fra il 527 e il 548, come suggerito dal testo dei dodici esametri e dalla presenza dei nomi della coppia imperiale nei monogrammi intagliati sui capitelli delle colonne. Le due iscrizioni presentano una certa affinità dal punto di vista paleografico, dello stile e della tecnica di esecuzione a rilievo, e condividono inoltre la scelta cromatica di realizzare lettere di colore bianco su fondo blu<sup>183</sup>. Questo ultimo dettaglio richiama alla mente una terza iscrizione metrica, conservata nel Parekklesion della chiesa della Theotokos Pammakaristos, realizzata su fondo blu ma questa volta con lettere dorate, localizzata a sua volta all'interno dell'edificio. All'interno del Parekklesion compariva un ulteriore epigramma, questa volta realizzato tramite l'applicazione di tessere musive, mentre lungo la cornice marmorea delle facciate orientali e meridionali dell'edificio corre un terzo epigramma composto da Manuele File, uno dei poeti più noti d'età paleologa<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, 246.

<sup>183</sup> Per una riflessione generale sulla chiesa e l'iscrizione, si veda Bardill, *Eglise Saint-Polyeucte a Constantinople: nouvelle solution pour l'énigme de sa reconstruction*, pp. 62-130.

<sup>184</sup> Rhoby, *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, vol. 1, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, pp. 307-10 (nr. 215), pp. 402-3 (nr. M15); vol. 3, *Byzantinische Epigramme auf Stein: nebst Addenda zu den Bänden 1 und 2*, pp. 657-68 (nr. TR73-TR77); Drpić, *Epigram, art, and devotion in later Byzantium*, pp. 203-14.

Le iscrizioni musive rappresentano naturalmente una ulteriore componente di grande rilevanza nella cultura epigrafica medio e tardo bizantina e del resto la stessa tecnica del mosaico era monopolio degli artisti greci anche in Occidente, almeno in questa fase. Uno fra i contesti dove tale tecnica diede miglior frutto, con ricche iscrizioni musive, si può certamente individuare nel monastero di San Salvatore in Chora (Kariye Müzesi). L'iscrizione più nota è certamente quella presente nel nartece mosaicato accanto alla raffigurazione di Teodoro Metochite, patrono, erudito e uomo di stato<sup>185</sup>, mentre ve ne sono altre di tipo narrativo relative alla *Deesis* o alle tentazioni di Cristo. Sono presenti, inoltre, otto monumenti funerari. Si tratta di arcosolî creati in un frangente di tempo leggermente successivo a quello di cui ci stiamo occupando, compreso fra i secoli XIV e XV e appartenenti ai membri dell'aristocrazia e della famiglia imperiale, le cui iscrizioni si sono conservate nei frammenti di affresco, mosaico o marmo<sup>186</sup>.

Infine, un ulteriore caso esemplificativo che sarà opportuno citare riguarda la chiesa di Santa Sofia: seppure coeva agli edifici di San Polieucto e dei Santi Sergio e Bacco, non sono presenti al suo interno simili iscrizioni a rilievo. Dopo la controversia iconoclasta, furono invece aggiunte delle iscrizioni musive, con funzione per lo più didascalica in riferimento alle rappresentazioni dei santi e alle effigi degli imperatori, dei quali non mancavano naturalmente i monogrammi imperiali<sup>187</sup>.

Il panorama delle testimonianze epigrafiche di Santa Sofia viene completato dalla presenza di segni lapidari, eseguiti dalle maestranze specializzate nella lavorazione della pietra, e da due categorie di cui ci siamo già occupati poco sopra: i numerosi graffiti multilingui<sup>188</sup> (in greco ma anche latini, slavi, ottomani, arabi e perfino eseguiti con lettere runiche) e gli editti, fra cui quello di Manuele I Comneno del 1166 sembra

---

<sup>185</sup> Faetherstone, *Metochites's Poems and the Chora*, pp. 215-239.

<sup>186</sup> Brooks, *The history and significance of tomb monuments at the Chora monastery*, pp. 24-31.

<sup>187</sup> Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, pp. 397-402, n. M9-14, Abb. 110-111; Mango, *The Byzantine inscriptions of Constantinople: a bibliographical survey*, pp. 52-66.

<sup>188</sup> Evdokimova, *Greek graffiti in St. Sophia of Constantinople in the archive of Robert van Nice*; Kalavrezou, Maxeiner e Obolensky, *A church Slavonic graffito in Hagia Sophia, Istanbul*, pp. 5-10; C. Mango, *L'origine de la minuscole*, p. 176.

essere quello conservatosi più a lungo, rimasto esposto nel nartece della chiesa ben cento anni dopo la conquista della città da parte dei turchi, e che abbiamo già avuto modo di citare nelle riflessioni sugli editti imperiali<sup>189</sup>.

Gli spazi sacri si prefigurano dunque come luogo ideale per la profusione delle lettere greche. Oltre alle categorie tipologiche già evidenziate (epigrafi funerarie, graffiti obituarî, iscrizioni dipinte, musive, affrescate, a rilievo su marmo o incise su pietra) dobbiamo inoltre considerare i numerosi oggetti che costituivano l'arredo liturgico o venivano donati alla chiesa come offerte votive. Le dimensioni di queste iscrizioni non erano monumentali ma la loro ampia diffusione all'interno dei luoghi di culto e l'attenzione che vi veniva posta durante il cerimoniale contribuiva ad aumentarne considerevolmente la visibilità. Si trattava di una vasta gamma di oggetti, fra cui icone, codici, stoffe, reliquari, croci processionali che in molti casi presero le vie per l'Occidente in qualità di doni diplomatici o ancora, dopo la quarta crociata, come bottini di guerra<sup>190</sup>. Non di rado, poi, questi ed altri supporti ben più monumentali erano giunti in laguna in qualità di *spolia* epigrafici a seguito dell'espansione del quartiere veneziano successiva al 1204, dopo più di sette secoli di permanenza nella capitale imperiale. Ma non si trattava solo di supporti ritenuti prestigiosi, capaci di esercitare un'influenza sulla produzione artistica locale: essi erano veri e proprî veicoli di segni grafici.

Lasciamo ora da parte l'edilizia ecclesiastica per addentrarci in una breve disamina dell'epigrafia su altri tipi di strutture. Lo spazio grafico medio e tardo bizantino non si componeva infatti solo di iscrizioni legate agli spazi sacri: numerose scritte esposte figuravano su porte, cittadelle, mura, torri, ponti e pietre di confine<sup>191</sup>, mentre una moltitudine di monogrammi della dinastia dominante, tetragrammi apotropaici e cristogrammi si trovava spesso dipinta o iscritta su tali strutture – e allo stesso modo, su un ricco quantitativo di altri supporti – talvolta

---

<sup>189</sup> Mango, *The conciliar Edict of 1166*, pp. 316, 330.

<sup>190</sup> Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, pp. 214-215.

<sup>191</sup> Ampio approfondimento bibliografico in Toth, *Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium*, in particolare p. 217 nr. 64.



corredato da una croce. La componente visuale di questi segni, che si presenta decisamente rilevante e forse ancor più significativa di quella alfabetica, li rendeva riconoscibili e familiari a qualunque osservatore, ancorché privo (o forse, proprio in quanto privo) degli strumenti necessari per accedere ai contenuti della parola scritta<sup>192</sup>.

Le mura di Costantinopoli divennero presto un marcatore importante del paesaggio semiotico della Città e nell'immaginario dei conquistatori d'Occidente<sup>193</sup>, non solo perché oggetto di assedi ma anche per motivi funzionali: i Veneziani accedevano infatti alla Città servendosi della via marittima, e quest'ultima era prediletta anche per le ambascerie ufficiali e i cerimoniali.

Le mura di Costantinopoli furono anche uno dei complessi più ricchi di iscrizioni: furono, poiché la sezione delle mura marittime risulta aver subito gravi danneggiamenti a causa di terremoti, mareggiate e alterne vicissitudini, fra cui anche l'ampliamento urbanistico di Costantinopoli avviato nel corso del XIX secolo. Risalenti all'epoca precostantiniana, le mura marittime cingevano il mar di Marmara e si estendevano sino al Corno d'oro. La gran parte delle iscrizioni fu realizzata in epoca medio e tarda bizantina e si tratta per lo più di iscrizioni dedicatorie di committenza imperiale, molte delle quali localizzate lungo le torri, dove a partire dall'età paleologa troviamo anche i nomi di alti ufficiali che contribuirono al restauro e cura dell'opera muraria. Per quanto riguarda invece le mura di terra, esse ospitano ancora circa un centinaio di iscrizioni, a fronte comunque di gravi perdite.

Il gruppo più antico risale ai lavori di sistemazione di Teodosio II iniziati nel 447, a cui seguirono gli interventi di Leo Isariano III e Costantino V intorno al 740, intrapresi dopo un ennesimo terremoto. L'amministrazione imperiale agì nuovamente nei secoli IX e X e in epoca paleologa, con particolare riferimento a Giovanni VIII Paleologo, con lavori eseguiti tra il 1433 e il 1444.

---

<sup>192</sup> Rhoby, *Text as art*, p. 276.

<sup>193</sup> Bakirtzis, *Τα τείχη των βυζαντινών πόλεων*; Id., *The Practice, Perception and Experience of Byzantine Fortification*.

L'epigrafia di committenza imperiale non era però l'unica presente su mura e fortificazioni, come già accennato brevemente poco fa, ma deve essere incluso in questa rassegna anche un metodo di comunicazione maggiormente improntato sugli aspetti simbolici e decorativi della percezione alfabetica, quale appunto quello relativo a monogrammi e tetragrammi. Questi ultimi si ritrovano in diverse tipologie di supporti, quali fortificazioni, mura degli edifici sacri, icone, affreschi e molto altro. Le formule erano in molti casi inserite fra ai bracci di una croce: le più note erano naturalmente quelle contenenti *nomina sacra*, come IC XC NI KA, ΦΧΦΠ, XXXX, ΘΘΘΘ o ancora EEEE, il cui scioglimento non è per noi sempre facile o di univoca soluzione, mentre doveva invece esserlo per l'osservatore medievale<sup>194</sup>. Possiamo forse spingerci ad affermare che la funzione originaria di tali combinazioni grafiche fosse proprio corredare le iscrizioni vere e proprie, con il preciso fine di colpire l'occhio di chi non poteva decifrare le scritture<sup>195</sup>. Ciò che appare invece abbastanza chiaro è la funzione apotropaica di questi segni, come sembra confermare il contenuto di alcune formule magiche, in cui veniva espressamente richiesto di scrivere queste combinazioni alfabetiche affinché la protezione dai mali fosse efficace: l'uso quotidiano di tetragrammi apotropaici è documentato negli incantesimi descritti nel *Bononiensis universitatis 3632* (Dyktion 9761), datato al secolo XV, in cui si invita a cercare protezione dai mali scrivendo la domenica alle prime ore dell'alba le sequenze elencate su superfici di vario tipo<sup>196</sup>.

Non è forse un caso che la componente visuale delle lettere greche sembri acquisire maggiore rilevanza proprio fra i secoli IX e XI, quando la *epigraphische*

---

<sup>194</sup> Rhoby, *Inscriptions and byzantine beholder, the question of the perception of script*, p. 13. IC XC NI KA: Ἰησοῦς Χριστὸς νικᾷ: Gesù Cristo vince; ΦΧΦΠ: Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν, la luce divina illumina ogni cosa; XXXX: Χριστὸς Χριστιανοῖς χάριν χαρίζει, Cristo concede la sua grazia ai cristiani; EEEE: Εὕρεμα ἐδώθη ἐκ Θεοῦ Ἐλένης, la scoperta di Elena (relativa alla croce) è stata concessa da Dio; ΘΘΘΘ: Θεοῦ Θεᾶ Θεῖον Θαῦμα, non c'è meraviglia più grande della visione di Dio; ΤΤΔΦ = Τοῦτο τὸν τύπον Δαίμονες Φρίπτουσι, i demoni temono questo segno.

<sup>195</sup> Rhoby, *Text as art*, pp. 276-277.

<sup>196</sup> A. Rhoby, *inscriptions and byzantine beholder, the question of the perception of script*, pp. 13-14.

*Auszeichnungsmajuskel*<sup>197</sup> e la cosiddetta maiuscola liturgica fanno la propria comparsa in epigrafi e manoscritti. In questo momento storico la componente visuale delle scritture epigrafiche greche risulta aver acquisito estrema rilevanza non solo per le scritture librarie bizantine, ma anche per i territori in contatto con Bisanzio. Del resto, la percezione delle scritture medievali in generale era innanzitutto fondata sulla percezione degli aspetti estetizzanti del testo, a cui erano soggetti tutti gli osservatori a prescindere dal livello di alfabetizzazione. Gli aspetti formali trascendevano molto spesso la decifrazione effettiva dei contenuti, come sembra suggerirci in ultima analisi anche la fortuna delle scritture pseudo-cufiche, la cui diffusione a Bisanzio è attestata nuovamente a partire dal secolo XI, e con la quale ci accingiamo a concludere questa digressione. Il *ductus arabescato*, seppure non necessariamente vincolato dai dettami dell'epigrafia islamica reale, conobbe infatti grande fortuna proprio grazie alla funzione decorativa della scrittura. Esso rappresenta un ulteriore paradigma della rilevanza della componente visuale e simbolica insita nelle lettere: una componente che accresceva ulteriormente il proprio potenziale, quando i segni di questa scrittura venivano percepiti come indecifrabili e la sua origine esotica. Non passeranno però molti secoli prima che la scrittura pseudo-cufica si confonda con l'epigrafia islamica di committenza ottomana, divenuta graficamente egemonica in un Mediterraneo ormai dominato da minareti e moschee.

Seppure le scritture vengano a trovarsi nell'impossibilità di essere decifrate, esse interagiscono in egual modo con l'osservatore in ragione della componente simbolica legata alla presenza stessa della parola scritta, la quale abbiamo ragione di ritenere venisse esercitata anche quando Manuele I Comneno era in vita: come nel caso di altre iscrizioni la cui leggibilità era compromessa dal posizionamento in luoghi inaccessibili o sopraelevati, anche nel caso del lungo decreto dell'imperatore che abbiamo avuto occasione di citare è difficile credere che i visitatori leggessero

---

<sup>197</sup> Hunger, *Minuskel und auszeichnungsschriften im 10-12 jahrhundert; Id., Epigraphische Auszeichnungsmajuskel. Beitrag zu einem bisher kaum beachteten Kapitel der griechischen Paläographie.*

interamente il testo a causa dell'eccessiva lunghezza: era dunque la monumentalità delle lettere e del supporto epigrafico a determinarne efficacemente il significato.

A conclusione di questa panoramica sulle testimonianze epigrafiche presenti nello spazio grafico bizantino, appare evidente come l'epigrafia abbia seguito un nuovo corso, con mutamenti nell'utilizzo dei supporti della scrittura, nella committenza e soprattutto nella spazialità, rispetto alla tradizione classica e tardo antica. Alcune categorie di oggetti iscritti lentamente scomparvero dalla scena urbana a seguito di un più generale arresto epigrafico, ma questo non impedì all'epigrafica bizantina di diffondersi su altri *media*, in forme diversificate, parzialmente monumentali ma altrettanto visivamente efficaci. Si deve inoltre prestare particolare attenzione alle forme di scrittura più effimera ed estemporanea, spesso realizzata su materiali deperibili, il cui impatto nel *linguistic landscape* e dunque nella memoria visuale dell'osservatore, Bizantino o Latino che egli fosse, non deve essere sottostimato. Il visitatore che si fosse inoltrato per le vie di Costantinopoli non avrebbe certamente potuto imbattersi in un quantitativo tale di iscrizioni paragonabile alle epoche più antiche e fiorenti dell'Impero; nonostante questo, percorrendo le vie di Bisanzio doveva essere piuttosto difficile evitare che lo sguardo si posasse sulle lettere greche presenti un po' ovunque nel tessuto urbano<sup>198</sup>. Al termine di queste riflessioni sullo spazio grafico di Costantinopoli, possiamo ora proseguire la nostra analisi cercando di comprendere in quale modo queste testimonianze epigrafiche interagissero con gli osservatori, soprattutto Latini.

---

<sup>198</sup> Rhoby, *Text as art?*, pp. 265-284, 269.

## CAPITOLO III

CIRCOLAZIONE DI FORME GRAFICHE E

CULTURA VISUALE

FRA ORIENTE E OCCIDENTE:

IL RUOLO DEL QUARTIERE VENEZIANO DI

COSTANTINOPOLI

### III.1 Segni grafici in contesto: le scritture greche e l'interazione con l'osservatore

Come abbiamo avuto modo di vedere, gran parte del materiale epigrafico sin qui analizzato deve la sua fortuna in termini di visibilità alla tipologia del supporto, spesso legato al prestigio della committenza aristocratica, imperiale o ecclesiastica. In questi casi, l'apparenza generale delle scritture doveva avere la priorità sulla comprensibilità e d'altronde le lettere dipinte o incise nei materiali erano parte effettiva della performance che accompagnava l'arte, a prescindere dal fatto che il testo venisse letto o meno; non di rado, era l'apparenza stessa del testo a veicolare il vero significato, ancor prima che il contenuto<sup>199</sup>. Alla luce di queste considerazioni sulla visibilità e percezione delle lettere, sembra opportuno approfondire il concetto di lettura, distinguendo fra *legibility* e *readability*: con il primo termine si intende la chiarezza della forma delle lettere, mentre la seconda definizione si riferisce all'effettiva capacità di leggere un testo e comprenderne il significato<sup>200</sup>. Il grado di *legibility* viene determinato dalla morfologia e dalle dimensioni delle lettere, dalla distanza fra le parole, dall'impaginazione, dall'omogeneità grafica del testo e da una serie potenzialmente molto numerosa di caratteristiche minori. Ne consegue che nelle performance di lettura limitate al concetto di *legibility* vengano coinvolti gli osservatori che possono servirsi di qualsiasi livello di alfabetizzazione, mentre il concetto di *readability* necessita di essere ulteriormente esplorato nelle sue sfumature.

Come è già stato ricordato per le epigrafi legate alle sepolture imperiali o aristocratiche, in taluni casi le performance di lettura avvenivano in presenza di un intermediario e la lettura poteva essere concepita come collettiva ma non possiamo tuttavia ignorare che gran parte delle interazioni fra lettori e scritture avvenivano senza

---

<sup>199</sup> Eastmond, *Textual icons: viewing inscriptions in medieval Georgia*, pp. 76-98, in particolare p. 82. Si veda inoltre Leatherbury, *Reading and seeing faith in Byzantium. The Siani inscriptions ad verbal and visual "texts"*, pp. 233-256, in particolare p. 133; Rhoby, *Text as art?*, pp. 265-284.

<sup>200</sup> Eastmond, *Textual icons*, p. 81.

l'ausilio di figure preposte al ruolo di intermediari; in ogni caso, non è possibile stabilire se i lettori occidentali venissero coinvolti o meno in queste esperienze.

Accadeva tuttavia che l'osservatore, sebbene sprovvisto di una formazione adeguata a comprendere il registro alto di un editto o gli esametri di un epigramma, potesse comunque cogliere alcune sezioni del testo sottoposto al suo sguardo. Forse egli non poteva avvalersi di una conoscenza approfondita della lingua ma ciò non gli impediva di riconoscere gruppi di lettere che formavano parole a vario titolo familiari, come i nomi o i monogrammi degli imperatori regnanti o ancora alcuni lessemi riconducibili alla lingua vernacolare. Questi elementi testuali si prestano ad essere indicati con l'efficace definizione di *signal words* e figurano talvolta posti in ulteriore evidenza grazie all'impaginazione del testo o alla posizione nelle righe di apertura o chiusura dell'iscrizione<sup>201</sup>.

Si verificava poi l'eventualità che l'osservatore fosse illetterato e totalmente privo di qualsivoglia strumento interpretativo; in simili circostanze, la ricezione del testo era limitata alle forme estetizzanti delle lettere, anche in funzione della tipologia del supporto<sup>202</sup>. Quest'ultima doveva trattarsi della situazione più comune presso la popolazione dell'Impero Bizantino, così come fra gli stranieri, per lo più mercanti in visita od ormai trasferiti stabilmente nei quartieri franchi della Città. Essi avevano probabilmente una conoscenza colloquiale della lingua, che solo in rari casi doveva permettere loro una comprensione sufficiente di un testo epigrafico.

Consideriamo infine l'esistenza di *flag characters* o caratteri bandiera<sup>203</sup>, ovvero l'uso di caratteri riconosciuti dall'osservatore alloglotto come distintivi, in riferimento alla resa grafica di una determinata lingua. Tale riconoscimento avveniva in presenza di una minima familiarità grafica con l'alfabeto utilizzato, che non implicava tuttavia alcun livello di alfabetizzazione. Questi caratteri sono sentiti come estranei e distintivi rispetto alla propria tradizione grafica di riferimento ma possono talvolta essere

---

<sup>201</sup> La definizione si trova in Rhoby, *Text as art*, pp. 273-274.

<sup>202</sup> Tale approccio è stato efficacemente messo in atto da Rhoby A., *The meaning of inscriptions*, pp. 731-753, in particolare pp. 737-738.

<sup>203</sup> Turchetta, *Etnografia della scrittura*, p. 10.

impiegati dallo scrivente qualora egli voglia esplicitare il richiamo a un sistema culturale altro.

La parola scritta presente nello spazio pubblico interagiva dunque con l'osservatore su piani differenti: tale interazione, sebbene soggetta a numerose variabili dipendenti dal contesto e dall'osservatore, può dirsi una costante.

### III.2 Multilinguismo, multigrafismo e contatto linguistico

Le questioni legate al multilinguismo e alla comunicazione fra soggetti alloglotti risultano a questo punto di chiara rilevanza per le tematiche di cui ci stiamo occupando. Possiamo supporre che i mercanti veneziani stabilitisi nei territori dell'impero bizantino fossero in grado di comprendere e comunicare servendosi di forme demotiche di greco, che poteva consistere nell'uso di forme rudimentali della lingua o di un italiano vernacolare pieno di prestiti e interferenze linguistiche. In alcuni casi, la comunicazione si avvaleva inoltre di appositi strumenti, quali l'impiego di manuali con liste di frasi e parole utili, o ancora di traduttori e mediatori di vario tipo<sup>204</sup>.

Fino ad ora, abbiamo riflettuto sulle forme basilari della comunicazione legate soprattutto a fini commerciali ma nelle fasi successive alla conquista latina di Costantinopoli dovettero insorgere problematiche di tipo burocratico e istituzionale legate alla gestione dei territori occupati dai Veneziani nella Città e negli altri territori dell'impero. Alcuni dei Latini che avevano risieduto nella capitale dell'Impero per lungo tempo, e che magari erano stati impiegati come mercenari al servizio dello stato bizantino, erano verosimilmente capaci di comprendere ed esprimersi in un greco colloquiale, mentre altri avevano deciso di unirsi in matrimonio a donne greche, scegliendo di stabilirsi in Città o anche fuori dal quartiere veneziano<sup>205</sup>. Da queste unioni fra Latini e Greche avevano origine i cosiddetti *gasmouloi* o *vasmouloi*

---

<sup>204</sup> Ciggaar, *Bilingual Word Lists and Phrase Lists: For Teaching or for Travelling?*, pp. 165–178.

<sup>205</sup> Jacoby, *Multilingualism and Institutional Patterns of Communication*, p. 29.



(βασμούλοι), figli di matrimoni misti e probabilmente in grado di padroneggiare più lingue<sup>206</sup>.

Come si avrà modo di approfondire nelle pagine a seguire, non è possibile parlare di istituzioni statali veneziane stanziare in modo permanente nel territorio di Costantinopoli nel periodo antecedente al 1204, poiché gli incarichi attinenti a questa sfera erano per lo più ricoperti dagli ufficiali in visita. Lo svolgersi di simili operazioni implicava certamente problemi di non facile risoluzione sul piano della comunicazione verbale, in quanto come attesta la crisobolla emanata da Alessio I Comneno nel 1082 i Greci residenti nel quartiere dovevano essere numerosi ed era pertanto necessaria la comunicazione con essi; sembra dunque verosimile che soggetti bilingui greci e latini abbiano agito da intermediari fra gli ufficiali veneziani e i greci residenti<sup>207</sup>.

Per quanto riguarda invece l'apparato giurisdizionale, i Veneziani si affidavano plausibilmente al notariato latino sia per le questioni relative al commercio che per le questioni d'affari con i Bizantini, optando per il notariato greco solo in assenza dei notai franchi o nell'impossibilità di rivolgersi a questi ultimi. La classe notarile latina di Costantinopoli non era in grado di avvalersi di una padronanza del greco tale da consentire la consultazione dei registri fiscali bizantini o altri documenti di tipologia affine, relativi a misure amministrative; dobbiamo altresì presumere che i Veneziani fossero familiari con il sistema di tassazione fiscale bizantino e con la gestione delle proprietà urbane nei territori dell'Impero, dal momento che si erano trovati a gestirne il possesso di terreni e abitazioni ben prima della conquista del 1204<sup>208</sup>. Questa familiarità, infatti, era stata acquisita anche grazie ai possedimenti della comunità veneziana nel quartiere di Costantinopoli, dove la tassazione era conforme alla pratica bizantina, sebbene essi vi fossero esentati<sup>209</sup>. Non possiamo tuttavia tralasciare il fatto

---

<sup>206</sup> Jacoby, *The Byzantine Outsider in Trade (c. 900–c. 1350)*, pp. 135-140, in particolare 143; *Id.*, *The Expansion of Venetian Government*, pp. 20, 41-42; *Id.*, *The Greeks of Constantinople under Latin Rule*, pp. 116-122.

<sup>207</sup> Jacoby, *Multilingualism and Institutional Patterns*, p. 30.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 31; per il pagamento di un *factum* o di un affitto per un'abitazione e di un *terraticum* per la terra nel 1208, si veda: *Documenti del commercio veneziano nei secoli XI–XIII*, 2 vol., pp. 42-43 nr.

che all'indomani della quarta crociata l'impiego della terminologia fiscale greca, delle tecniche di registrazione, delle pratiche dell'amministrazione bizantina e della tassazione rurale dovevano rappresentare un ostacolo piuttosto importante per i crociati; è perciò verosimile che la partizione dei territori appena conquistati fosse avvenuta tramite l'ausilio di funzionari locali, alcuni dei quali avevano ricoperto ben prima della conquista del 1204 l'incarico di traduttori di corte esperti e di professione<sup>210</sup>.

Le fonti ci restituiscono un quadro piuttosto dettagliato della situazione, soprattutto per il quartiere veneziano di Costantinopoli, in cui questi funzionari figurano nel ruolo di intermediari in grado di consentire l'accesso dei Franchi ai registri in greco, raccogliere testimonianze orali e attuare la partizione delle terre. Del resto, la sopravvivenza del sistema commerciale di tassazione precedente alla conquista è ben attestata dall'uso di termini fiscali di matrice greca, i quali entrano nelle fonti veneziane proprio in questa fase. Dopo il crollo dell'impero latino di Costantinopoli, durante la fase di espansione marittima veneziana corrispondente al 1297 che riguardò i territori di Creta, Modone e Corone, Venezia dovette misurarsi con gli stessi problemi di gestione del territorio già incontrati a seguito della quarta crociata, relativi alla comunicazione fra istituzioni diverse e che riguardavano ancora una volta la partizione, la cessione e la registrazione delle proprietà: emblematicamente, anche in questo caso, si scelse di seguire i modelli bizantini, adattando le pratiche e la terminologia greci ai propri scopi e facendo tesoro dell'esperienze precedente maturata a Costantinopoli<sup>211</sup>.

Nella Romània Veneziana, il multilinguismo fu dunque una conseguenza naturale della presa di possesso della regione, che in quanto tale rifletteva la suddivisione fra i conquistatori latini e sudditi greci dell'impero bizantino, e dove il

---

502; Jacoby, *Italian Privileges and Trade in Byzantium before the Fourth Crusade: A Reconsideration*, pp. 349-369.

<sup>210</sup> Per quanto riguarda Costantinopoli, si veda Jacoby, *The Expansion of Venetian Government*, pp. 41-42; Sugli ufficiali bilingui presenti, si veda ancora Jacoby, *The Greeks of Constantinople under Latin Rule*, nn. 31-36.

<sup>211</sup> Jacoby, *Multilingualism and Institutional Patterns*, p. 34-38.

ruolo di questi ultimi risultava fondamentale per la nuova gestione del territorio. La continuazione delle pratiche e delle istituzioni legali nell'ambito amministrativo e nelle questioni fiscali, sia complete che parziali, rappresentava infatti un presupposto necessario all'insediamento dei nuovi arrivati<sup>212</sup>. Il panorama multilinguistico che era venuto a crearsi, a cui doveva sommarsi l'operato di soggetti multilingui, rispondeva dunque ad esigenze funzionali e a fini pratici, più che culturali.

Non sappiamo esattamente se e con quali modalità la convivenza dei due idiomi abbia contribuito a colmare il gap linguistico fra conquistatori e conquistati, soprattutto in quelle aree rurali dove la comunicazione doveva essere improntata prettamente all'oralità. Alcuni dei Greci che avevano risieduto nella sezione veneziana del vecchio quartiere, prima della conquista, vi rimasero anche dopo il 1204 senza subire conseguenza alcuna, mentre le residenze di altri ancora vi risultarono incluse solo dopo l'allargamento del quartiere stesso; ad ogni modo, la convivenza doveva certamente aver favorito il contatto linguistico fra i due attori presenti nel territorio<sup>213</sup>.

Prima e dopo l'instaurazione del dominio latino su Costantinopoli, si verificarono dunque numerose occasioni di scambi linguistici e osmosi lessicali, che se da una parte gettano uno spiraglio sulla dimestichezza orale ma rudimentale dei Veneziani con l'idioma greco, dall'altra testimoniano una volontà di assorbimento linguistico di tipo funzionale e del tutto pragmatica<sup>214</sup>. Dal quadro che ne emerge, non è facile ricavare informazioni esplicite su un ulteriore sviluppo della familiarità grafica verso le scritture greche da parte dei veneziani; certamente vi era presente una frequentazione di lungo corso che arrivava al suo culmine dopo il 1204 e che doveva aver favorito la diffusione e il rafforzamento di tale familiarità.

Abbiamo dunque avuto modo di osservare come le occasioni di contatto linguistico riguardassero in modo preponderante i documenti fiscali o amministrativi e la comunicazione quotidiana: è dunque probabile la classe notarile fosse più incline alla

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>213</sup> Jacoby, *The Greeks of Constantinople under Latin Rule*, nr. 88-105.

<sup>214</sup> Cortellazzo, *L'influsso linguistico greco a Venezia prima del 1204*; Id., *Influsso greco sull'antroponomia e la toponomastica veneziane*; Id., *Presenze linguistiche bizantine*.

ricezione e acquisizione delle forme grafiche greche rispetto alla classe mercantile, il cui agire era sempre guidato da uno spiccato pragmatismo<sup>215</sup>.

Dopo aver chiarito alcuni aspetti della realtà multigrafica e multilinguistica di Costantinopoli, probabilmente rappresentativi per altri centri dell'impero, sarà necessario un ulteriore approfondimento sull'effettiva mobilità dei mercanti veneziani nel cuore del Mediterraneo: il proliferare di fondaci e quartieri sembra infatti aver aumentato le occasioni di contatto non solo linguistico, ma anche aver favorito la mobilità di uomini e la circolazione di alcuni elementi della cultura visuale bizantina, di cui l'epigrafia è parte integrante.

Fino al tramonto del medioevo e ben oltre gli albori dell'epoca moderna, Venezia poté contare su una rete di spazi attivi di mercatura estesa ai maggiori scali marittimi del Levante greco e islamico, da cui poter proiettare i propri interessi su l'Anatolia e i centri del Mar Nero<sup>216</sup>. Il ruolo della materialità della scrittura e degli insediamenti veneziani d'Oltremare nel favorire l'acquisizione di nuove forme grafiche e della relativa diffusione sono strettamente legate alle dinamiche di mobilità. Pertanto, indagare il fenomeno della mobilità in tutte le sue declinazioni all'interno dello spazio dei quartieri veneziani e degli spazi appartenenti al tessuto urbano bizantino, spesso limitrofo, può aggiungere un ulteriore tassello al quadro che si va via via delineando.

Si è già avuto modo di vedere brevemente come la presenza, l'attività commerciale e la facoltà di contrarre matrimoni all'interno dei confini del paese ospitante da parte dei mercanti veniva usualmente regolamentata dalle norme del diritto pattizio fra Venezia e i suoi partner commerciali, che confluivano poi nelle crisobolle redatte con il fine di rendere ufficiali gli accordi. La discontinuità rappresentava però uno dei fattori principali del diritto pattizio: i contenuti erano infatti oggetto di una continua negoziazione. Questo stato di cose rendeva talvolta instabile la condizione dei mercanti ma al contempo apriva sempre nuovi spiragli di

---

<sup>215</sup> Ciò verrà dimostrato anche più tardi da Barile, *Littera antiqua e scritture alla greca*.

<sup>216</sup> Pozza e Ravegnani (a cura di), *I trattati con Bisanzio*, pp. 73-75, 79-110; *Diplomatarium Veneto-Levanticum*, vol. 1, pp. 5-9, nr. 4, pp. 42-46, nr. 23.

contrattazione che potevano migliorare la condizione degli stessi, anche se la situazione politica locale e i nuovi sviluppi del mercato potevano talvolta influire negativamente. Gli aspetti trattati con maggiore accortezza dai diplomatici veneziani riguardavano soprattutto la libertà di movimento e i commerci, con il fine di creare condizioni idonee per l'esercizio della mercatura e per i necessari spostamenti<sup>217</sup>.

Le disposizioni contenute nei *pacta* seguivano pressappoco dunque sempre le stesse linee, mirate ad assicurare la tutela e la protezione dei cittadini veneziani dai pericoli della mercatura, e prevedevano la richiesta di un quartiere o di un fondaco e l'applicazione della giurisdizione che doveva essere assicurata da un funzionario veneziano inviato dal *commune* di Venezia: fornendo ulteriori garanzie ai mercanti, se ne incoraggiavano in questo modo la mobilità e dunque le attività.

Qualsiasi tipologia di insediamento si fosse poi scelto di stabilire nel nuovo territorio destinato all'esercizio del commercio (fondaco, quartiere o caravanserraglio) avrebbe usufruito di particolari garanzie economiche e fiscali e sarebbe stato tutelato sotto il profilo giuridico da una figura preposta a tale scopo<sup>218</sup>.

Nonostante si trattasse di accordi che tendevano a riproporre di volta in volta la stessa struttura ormai consolidata, come abbiamo visto, essi potevano essere caratterizzati da una certa instabilità e flessibilità, le quali influivano in modo determinante sulla condizione che veniva a crearsi negli insediamenti: ciò si manifesta in modo evidente nella libertà di movimento riservata ai veneziani residenti nei quartieri del Levante islamico e del Levante greco, dove il contatto fra il contesto urbano del territorio ospitante e l'insediamento veneziano poteva essere vincolato da restrizioni di grado differente.

---

<sup>217</sup> Orlando, *Il diritto pattizio*, pp. 14, 29.

<sup>218</sup> Orlando, *Il diritto pattizio*, p. 18; Roßsch, *Le strutture commerciali*, p. 441; Tzavara, *I trattati commerciali tra Venezia e l'impero di Trebisonda*, p. 79; Sopracasa, *Venezia e l'Egitto*, pp. 301-302; Karpov, *Colonie o capisaldi*, pp. 394-395, 399-400.

### III.3 Mobilità nei fondaci del Levante Islamico

Prendiamo ad esempio il fondaco veneziano di Alessandria, le cui peculiarità sembrano seguire a larghe linee l'impostazione degli altri insediamenti, ma dove la questione legata all'identità culturale e religiosa assume dei tratti di maggiori criticità. Lo spazio del fondaco era uno spazio caratterizzato da precise delimitazioni, al quale non era consentito accedere liberamente; doveva rimanere chiuso sulla base delle ordinanze del Sultano, del funzionario veneziano inviato dal *commune* o ancora il venerdì, secondo l'usanza islamica.

Sulla base delle testimonianze di viaggio di viaggiatori quattrocenteschi possiamo ricavare informazioni interessanti e per certi versi inaspettate: lo spazio veneziano rappresentava una netta demarcazione identitaria con il territorio circostante, dove vigeva l'autosufficienza alimentare (basata anche sul consumo e lavorazione di carni suine) e che fungeva da rifugio in caso di sommosse anticristiane; dalle fonti trapela inoltre come la residenza nel fondaco e la celebrazione delle pratiche religiose fosse riservata ai veneziani, con esclusione di altri cristiani<sup>219</sup>. Più in generale, negli insediamenti in territori islamici, come Tunisi o Alessandria, l'accesso era consentito solo previa autorizzazione dei funzionari locali, assicurando maggiori tutele ai residenti ma anche sostanziando il significato dell'insediamento come polo identitario<sup>220</sup>.

Non è invece sempre facile ricavare informazioni circa la protezione della incolumità personale dei mercanti e la eventuale necessità di pagare pedaggi per quanto concerne invece la mobilità di questi ultimi fuori dalla protezione di fondaci e quartieri prestabiliti. Sappiamo tuttavia che il transito in alcuni luoghi, come i territori in cui sorgevano Tabriz e a Safita, piccola cittadina nel nord-ovest della Siria sulla via per il Santo Sepolcro, erano esposti ai pericoli a un punto tale per cui vi era l'assoluta

---

<sup>219</sup> Concina, *Fondaci*, p. 97.

<sup>220</sup> Orlando, *Il diritto pattizio*, p. 15; *Venezia e il regno di Tunisi*, pp. 14-17, 29-35, 67-73. Ma per un quadro complessivo dei rapporti tra Venezia e l'emirato tunisino si rinvia a Doumerc, *Venise et l'émirat hafside de Tunis*; più in generale, si veda Jehel, *L'Italie et le Maghreb au Moyen Age*.

necessità di una scorta<sup>221</sup>. In queste condizioni, chiaramente anche gli scambi di tipo culturale e le possibilità di esperire le tradizioni autoctone ne risultavano fortemente limitate.

### III.4 Mobilità nei quartieri del Levante Bizantino

Talvolta anche i territori cristiani e di lunga frequentazione veneziana non sembravano essere poi così sicuri. Una importante fonte per ricostruire la storia di Sparta nel secolo XII è rappresentata dalla *Vita* di San Nikon Metanoita, che oltre a fornirci informazioni dettagliate sulle vicende esistenziali e sui miracoli del santo, ci narra un aneddoto relativo a dei fratelli veneziani presenti a quel tempo a Sparta, impegnati nel commercio d'olio. Accadde che uno dei due, Vitalios, si ammalasse gravemente e per tale ragione l'altro fratello pensò di recarsi a pregare sulla tomba di San Nikon, per invocare la guarigione. A questo punto la narrazione riferisce della difficoltà di recarsi alla sepoltura del santo senza l'aiuto di una guida: i fratelli vengono ammoniti circa le possibili conseguenze e l'estrema pericolosità di attuare un simile piano e allontanarsi da soli dalle proprie abitazioni, in ragione della loro condizione di stranieri e non autoctoni, ξένοις οὔσι καὶ οὐκ αὐτόχθοισι. Il significato di questo avvertimento non è del tutto chiaro nelle sue possibili sfumature ma rimane il dato che i fratelli preferirono non recarsi di persona al luogo di sepoltura; ogni modo, le preghiere di guarigione di Vitalios furono infine esaudite, forse a conferma della grandiosità del Santo<sup>222</sup>. Una simile testimonianza ci offre un ulteriore punto di vista sulla difficoltà della vita dei mercanti in Oriente, spesso attivi in luoghi poco sicuri e talvolta costretti a relazionarsi con una popolazione ostile.

---

<sup>221</sup> Orlando, *Il diritto pattizio*, p. 22; *Diplomatarium Veneto-Levanticum*, 1, a. 1300-1350, pp. 5-9, n. 4, pp. 292-296, n. 154; *I trattati con Bisanzio*, p. 79.

<sup>222</sup> Armstrong, *Merchants od Venice at Sparta*, pp. 313-321.

Il quadro degli insediamenti veneziani nel Levante si presenta dunque molto complesso, dal punto di vista topografico e della mobilità. I quartieri commerciali e i grandi fondaci potevano essere localizzati in un'area isolata alle porte della città, all'interno delle mura della città stessa o in un caravanserraglio: le priorità negli accordi prevedevano innanzitutto la sicurezza dei mercanti e il libero esercizio delle loro attività<sup>223</sup>. Sebbene le limitazioni previste per ragioni di sicurezza ne limitassero talvolta la circolazione nel tessuto urbano delle città ospitanti e in particolar modo nelle terre del Levante islamico, il quartiere veneziano di Costantinopoli sembra tuttavia porsi come luogo di incontro e mediazione in cui i fenomeni di multigrafismo visuale e multilinguismo dovevano essere ampiamente diffusi. Le fonti attestano infatti la coesistenza fra Greci e Veneziani all'interno del quartiere stesso, che come abbiamo già ripetuto non venne meno nemmeno dopo la conquista latina della città; d'altra parte, appare evidente la propensione a contrarre matrimoni misti e stabilirsi nello spazio urbano fuori dalle mura del quartiere, come dimostra la preoccupazione dell'imperatore Manuele I Comneno per il fenomeno; egli, probabilmente, lo concepiva più come uno spazio concluso non permeabile<sup>224</sup>.

### III.5 Un luogo di mediazione fra Oriente e Occidente: il quartiere veneziano di Costantinopoli

La vocazione marittima di Venezia ci induce ora addentrarci in modo più approfondito in una riflessione relativa alle modalità con cui i Veneziani interagivano con le scritture presenti nel territorio bizantino, considerando le possibilità di sviluppare ciò che potremmo definire una memoria visuale e dunque una familiarità grafica con le lettere greche. Esploreremo queste modalità di interazione ponendo ancora una volta al centro del discorso epigrafico la materialità della scrittura e la

---

<sup>223</sup> Concina, *Fondaci*, p. 66.

<sup>224</sup> Borsari, *Venezia e Bisanzio nel XII secolo*, 47: cita Cinnamo, *Epitome*, VI, 10.



collocazione di quest'ultima nel contesto urbano, dove a guidarci sarà l'evoluzione topografica del quartiere veneziano di Costantinopoli. L'insediamento rappresentò un vero e proprio territorio di mediazione fra Venezia e il mondo grafico delle scritture bizantine, talvolta inglobando lo spazio che conteneva queste ultime o trovandosi quantomeno in una posizione liminale con esse. Dopo la sua completa stabilizzazione, il quartiere di Costantinopoli assunse importanza tale da rappresentare un modello anche per gli altri quartieri e fondaci d'Oltremare<sup>225</sup>.

Il quartiere rappresentava un punto di riferimento identitario per i mercanti stanziati nel Levante greco, dove potevano invocare protezione, praticare in piena sicurezza la mercatura e osservare i propri riti religiosi senza temere per la propria incolumità personale, spesso messa a repentaglio durante i lunghi viaggi nelle terre d'Oriente. Abbiamo visto però come i quartieri non rappresentassero dei semplici spazi conclusi: proprio qui avevano avuto luogo i contatti linguistici a cui accennavamo poco fa, e sempre da qui transitavano quei modelli per l'arte e l'architettura che avrebbero poi influenzato anche la cultura visuale dell'Occidente e quindi delle lagune. Per comprendere la portata di queste influenze e degli insediamenti nel Levante come luoghi di trasmissione basterà pensare all'operato dei mercanti amalfitani, uno su tutti Pantaleone, che rivestì incarichi diplomatici fra i due imperi per una lega in funzione anti-normanna e che con il figlio Mauro contribuì all'arrivo della porte di bronzo in Italia, le quali recavano incise le prime scritture alla greca mai documentate; si pensi inoltre all'operato di Leone da Molino, che a sua volta commissionò le porte di bronzo che da Costantinopoli giunsero ad arricchire la basilica marciana e che anche in questo caso recavano alcuni dei primi esempi di scrittura alla greca. Si tratta di una mobilità in cui non sono coinvolti solo gli uomini e le idee, ma anche le scritture e le mode grafiche.

La prima menzione del quartiere veneziano di Costantinopoli si deve alla crisobolla di Basilio II e Costantino, datata al 992, anche se bisognerà attendere il

---

<sup>225</sup> Per uno sguardo alla presenza veneziana a Costantinopoli si veda Schreiner, *Venezia e l'impero latino*, pp. 42-49.

documento sottoscritto da Alessio I Comneno nel 1082 per delineare con maggiore chiarezza il profilo dell'insediamento; il documento verrà poi rinnovata nel 1148 da Manuele I e nel 1187 da Isacco II angelo. Le crisobolle, invero, rappresentano le fonti principali per la ricostruzione delle vicende relative alla storia ed evoluzione di tutti i quartieri veneziani nel Mediterraneo orientale<sup>226</sup> ma le dinamiche insediative attuate dai Veneziani a Costantinopoli dovevano aver avuto luogo ben prima dell'attestazione ufficiale delle crisobolle, a giudicare dallo stato organizzativo interno<sup>227</sup>. Sarà inoltre necessario attendere fino alla quarta crociata perché vi sia documentata una forma rappresentativa stabile di governo e perché vi sia qualche collegamento fra il quartiere veneziano e gli altri avamposti insediativi nel Levante<sup>228</sup>.

In questa prima fase, l'insediamento si collocava sulla riva sud-occidentale del Corno d'Oro prospiciente a Galata, nota anche come Perama<sup>229</sup>. Quest'area, la cui vitalità mercantile è nota oggi come allora, era collegata al cuore della città grazie alla via che prendeva il nome di *makros embolos* (*Uzun Çarşı Caddesi*) e che sorgeva in corrispondenza dell'attuale zona di Eminönü; poco lontano, si trova oggi la moschea di *Rüstem Paşa Camii*, che dovette sorgere sulle rovine di antichi edifici di culto veneziani. Sembra plausibile che il quartiere intersecasse le aree funzionali all'approdo e della commercializzazione dei prodotti: proprio in ragione di questa vitalità commerciale, è verosimile che i veneziani vi si fossero insediati già ben prima che la crisobolla di Alessio I Comneno sancisse l'effettiva esistenza del quartiere<sup>230</sup>.

---

<sup>226</sup> Ampia la bibliografia sul tema: Tafel-Thomas, *Urkunden zur alteren Handels- und Staatsgeschichte der Republik Venedig*, *passim*; Diehl, *La colonie Vénitienne de Constantinople à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*, pp. 241-275; Brown, *The Venetians and the Venetian quarter in Constantinople to the close of the twelfth century*, pp. 68-88; Roberti, *Ricerche intorno alla colonia veneziana di Costantinopoli nel secolo XII*, 137-147; Janin, *Constantinople Byzantine*, 247-248. Borsari, *Le colonie veneziane in Romania*, pp. 49-83. Maltezos, *Ο θεσμός του εν Κωνσταντινουπόλει βενετού βαϊλου*; Muller-Wiener, *Bildlexicon zur topographie istanbuls*, *passim*; Maltezos, *Il quartiere veneziano di Costantinopoli*; Pertusi, *Venezia e Bisanzio nel secolo XI*, pp. 175-198; Cessi, *Venezia nel Duecento*, 31-32; Pozza-Ravegnani, *Pacta Veneta. I trattati con Bisanzio. 992-1198 e Pacta Veneta 1265-1285*; Maltezos, *Les Italiens propriétaires "Terrarum et casarum" à Byzance*, 177-191.

<sup>227</sup> Concina, *Il quartiere veneziano*, 162.

<sup>228</sup> Jacoby, *The venetian government and administration*, p. 21.

<sup>229</sup> Janin, *Constantinople Byzantine*, pp. 235-236; Muller-Wiener, *Bildlexicon zur topographie istanbuls*, pp. 57-59.

<sup>230</sup> Concina, *Il quartiere veneziano*, p. 159.

Dopo l'emanazione del documento, i Veneziani avevano mutato la propria condizione di *cives estranei* ma il quartiere sembra caratterizzarsi comunque in modo differente in confronto ai rispettivi insediamenti dei mercanti arabi e dell'Europa orientale, definiti *mitata* e attivi fra i secoli IX e X<sup>231</sup>.

In questa fase, il quartiere non si estendeva fino alle rive del Corno d'Oro ma grazie agli ultimi accordi sottoscritti da Isacco II Angelo del 1189 abbiamo notizia della giustapposizione di tre scali, congiuntamente alla presenza di ulteriori botteghe d'artigianato e di vendita al dettaglio, ovvero *officinae* ed *ergasteria*. La localizzazione precisa di tali edifici non è stata ancora del tutto chiarita ma sulla base delle informazioni a nostra disposizione, possiamo supporre che l'edilizia a carattere abitativo e commerciale dovesse essere prevalente, in accordo con le principali attività dei cittadini che vi risiedevano<sup>232</sup>.

Gli edifici di culto rivestivano a loro volta un ruolo di grande importanza nella vita religiosa e civile della Romània, come emerge nei documenti legati al diritto pattizio, dove sembra sempre opportuna l'edificazione di una cappella o una piccola chiesa dove poter celebrare i propri riti religiosi o raccogliersi in preghiera, spesso in aggiunta alla presenza di un cimitero. In simili contesti abitativi, Ermanno Orlando sottolinea come la chiesa rappresentasse «un punto di riferimento identitario, un luogo di sociabilità, una occasione di conforto e un legame indissolubile con la patria lontana»<sup>233</sup>. La partecipazione delle istituzioni ecclesiastiche alla vita dei quartieri d'Oltremare aveva naturalmente anche delle implicazioni economiche, che esulavano dall'adempimento alle funzioni sociali e religiose di cui si è detto.

Capitava così che i mercanti veneziani non fossero gli unici a detenere proprietà immobili nelle terre d'Oltremare: negli anni compresi fra il 1082 e il 1090, infatti, i monasteri benedettini di San Nicolò del Lido e di San Giorgio Maggiore acquisirono dei diritti di proprietà nel quartiere veneziano per volere del doge Vitale Falier, mentre

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, 158.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>233</sup> Orlando, *Il diritto pattizio*, p. 17.

nel 1170 la chiesa di Sant'Acindino fu ceduta al patriarcato di Grado, così come il monopolio dei pesi e delle bilance custoditi nella chiesa, a garanzia dell'onestà della mercatura; si tratta di un ruolo che presenta molte affinità con la chiesa di San Giacomo a Rialto, dove gli stessi principi di lealtà e onestà venivano ribaditi nell'iscrizione lungo i bracci della croce posta a ornamento nel medesimo edificio<sup>234</sup>.

La gestione della chiesa di Sant'Acindino era affidata a un prete che svolgeva anche il ruolo di notaio, ufficio importante per la comunità. Dalle prime crisobolle, sappiamo inoltre che anche il forno, essenziale per la sopravvivenza alimentare dei residenti, dipendeva dalla medesima chiesa. Negli anni a venire, il ruolo e le funzioni pubbliche di Sant'Acindino verranno ereditate dalla chiesa di San Marco *de Costantinopoli* o *De Embolo Veneticorum*, di proprietà del monastero benedettino di San Giorgio Maggiore, mentre cominciano a comparire nei documenti anche le chiese di San Nicolò *de Venetorum* e di Santa Maria *de Embolo*<sup>235</sup>. Infine, i riferimenti a San Marco nei luoghi sacri e nella toponomastica, lasciano intravedere un desiderio di affermazione identitaria del tutto conforme alle dinamiche di aggregazione che portarono alla creazione del quartiere<sup>236</sup>.

Le istituzioni ecclesiastiche adempivano a numerose funzioni amministrative, permettendo al tempo stesso al *Commune* di non sprecare eccessive risorse nei meccanismi burocratici permanenti di Costantinopoli<sup>237</sup>. Sono inoltre documentati altri beni immobili concessi in locazione a privati cittadini, ma lo stato deteneva ad ogni modo il controllo diretto su alcune parti della proprietà<sup>238</sup>.

---

<sup>234</sup> Tafel-Thomas, *Urkunden*, I, pp. 67-74; Cessi-Aberti, *Rialto. L'isola, il ponte, il mercato*, pp. 20-21.

<sup>235</sup> Concina, *Il quartiere veneziano*, p. 162; Borsari, *Venezia e Bisanzio nel XII secolo*, 38-39.

<sup>236</sup> Concina, *Il quartiere veneziano*, 162.

<sup>237</sup> In generale si veda Borsari, *Venezia e Bisanzio nel XII secolo*, pp. 35-41, 54-57; Concina, *Il quartiere veneziano*, p. 161.

<sup>238</sup> Jacoby, *The Venetian Quarter of Constantinople*, pp. 155-159; *Id.*, *The venetian government and administration*, p. 22. Le proprietà ecclesiastiche erano infatti inalienabili e il fatto di cedere alcune proprietà a queste istituzioni sembrò garantire a Venezia la propria presenza. L'assunto apparve tuttavia essere sbagliato, quando nel 1171 l'imperatore Manuele Comneno ordinò l'espulsione dei Veneziani dall'impero.

Dopo i privilegi sanciti dalla crisobolla del 1082, le relazioni diplomatiche fra Venezia e Bisanzio andarono incrinandosi drammaticamente, sino a estremizzarsi con le tensioni del 1171 e del 1182. Ciò nonostante, sul finire del XII secolo il quartiere risulta comunque in graduale espansione verso la riva del corno d'Oro, avendo come risultato l'inclusione degli spazi destinati a Francesi ed Alemanni. A questo punto l'insediamento veneziano si allargava fino a diventare limitrofo con il palazzo di Costantino Angelo, la chiesa di Santa Irene del Perama e il monastero di un *Sebastokrator*.

La comunità viveva una fase di evidente espansione e si trovava a gestire situazioni giuridiche e sociali nuove e quanto mai complesse, in cui appariva necessaria una maggiore presenza delle istituzioni, le uniche in grado di garantire la tutela dei cittadini veneziani; questi ultimi condividevano in misura sempre crescente gli spazi urbani, le tradizioni culturali, gli affari e i conflitti che inevitabilmente sorgevano dagli incontri con la popolazione greca.

Dopo il 1185, ormai superata la crisi che portò a una momentanea interruzione delle frequentazioni veneziane nella Città, Venezia istituì la carica di un *iudex in Constantinopoli*, a cui avrebbero fatto seguito dei funzionari con l'obbligo di supervisionare l'operato dei giudici e risolvere altre questioni legali, come si evince dal trattato firmato dall'imperatore Alessio III e Venezia nel 1198<sup>239</sup>. Grazie all'accordo, veniva assicurato un netto miglioramento nella vita dei mercanti stabiliti nella capitale: per la prima volta, un imperatore acconsentì all'esercizio di una giurisdizione straniera sui suoi stessi sudditi, all'interno dei territori del proprio impero. Nonostante questi provvedimenti, l'amministrazione veneziana a Costantinopoli poté avvalersi di funzionari inviati in veste ufficiale dalla capitale non prima del 1204<sup>240</sup>.

Giungiamo ora alla fase cruciale della quarta crociata, che comportò l'istituzione di nuove cariche e una nuova gestione amministrativa. Dopo il 1204, le funzioni del doge a Costantinopoli erano ricoperte da un podestà, che intercedeva in

---

<sup>239</sup> Jacoby, *The venetian government and administration*, p. 22-23.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 23.

tutte le questioni pertinenti gli interessi dei Veneziani nell'impero latino: l'incarico veniva affidato tramite la sottoscrizione a un documento, definito *commissio*, che il podestà stesso riceveva dalle mani del doge prima di partire da Venezia per l'Oriente greco<sup>241</sup>. Appare subito chiaro come l'incarico di podestà rappresentasse una figura di grande prestigio e autorità all'interno del sistema di governo veneziano a Bisanzio e come la scelta di una simile figura ricadesse preferenzialmente su individui che avevano già ricoperto incarichi di grande rilevanza nell'amministrazione dei territori veneziani d'Oltremare<sup>242</sup>. Per quanto riguarda invece i membri che partecipavano alla struttura di governo a Costantinopoli, ovvero al Consiglio, la selezione avveniva fra i membri più illustri delle famiglie veneziane residenti nella Città<sup>243</sup>.

Una volta istituita una solida struttura di governo, i suoi rappresentanti necessitavano di una sede dove potersi stabilire e discutere e tale esigenza sembra abbia offerto una ulteriore occasione conoscitiva e di contatto con la tradizione architettonica e grafica del mondo bizantino.

All'indomani della presa latina della Città, Enrico Dandolo decise di stabilirsi in un sontuoso palazzo, all'interno del quale vi era anche una cappella dove il 9 maggio del 1204 fu eletto il primo imperatore latino di Costantinopoli<sup>244</sup>. Secondo alcune ipotesi, si sarebbe trattato del palazzo patriarcale prospiciente a Santa Sofia ma le fonti fanno propendere piuttosto per un edificio localizzato all'interno della sezione imperiale della Città, dunque una sede non idonea per l'amministrazione veneziana<sup>245</sup>.

Dalle fonti sappiamo inoltre che Marino Zeno, verosimilmente anche prima dell'elezione a podestà per volere di Enrico Dandolo, scelse di stabilirsi nel complesso del monastero del Pantokrator, il quale era incluso all'interno del territorio urbano

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 8. I podestà, dunque, maturavano una grande esperienza nelle strutture di governo ben prima di giungere a Costantinopoli, talvolta come membri del Minor Consiglio o giudici a Venezia, o ancora come funzionari nelle colonie e avamposti dell'Oriente greco; altri ancora, si erano occupati per lunghi anni dei commerci marittimi nell'Egeo.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 36. Geoffroy De Villehardouin, *La conquête de Constantinople*, II, pp. 64-66.

<sup>245</sup> L'ipotesi veniva formulata da Queller e Madden (*The Fourth Crusade*, p. 201) ma non accolta da Jacoby (*The venetian government and administration*, p. 36).

annesso da Venezia alla conquista della città. Forse alla base della sua scelta si deve la posizione che, in quanto sopraelevata, offriva una ottima veduta su gran parte del quartiere veneziano e sopra la sezione orientale del Corno d'oro<sup>246</sup>. Ad ogni modo, il complesso scelto da Marino Zeno consisteva in tre chiese (oggi note come Zeyrek Camii) cui si sommarono alcune strutture dove potevano albergare i monaci, un ospedale e un ospizio. In questo complesso edilizio trovarono una sede idonea la corte giuridica, il tesoro e sicuramente anche la cancelleria del periodo latino<sup>247</sup>.

I Veneziani dunque si accingevano a riutilizzare l'edilizia religiosa bizantina e i suoi annessi nel modo più conforme alle proprie necessità abitative o di amministrazione, entrando in contatto con la cultura materiale e visuale che a tali edifici era legata. Appare talvolta controverso stabilire in quale misura essi vi prestassero attenzione, ma una risposta ci viene forse offerta dagli accadimenti del 1206, quando Marino Zeno ordinò la rimozione dell'icona della Vergine Odigitria dalla chiesa patriarcale di Santa Sofia affinché fosse collocata nel complesso Pantokrator<sup>248</sup>. Una simile decisione non era solo dovuta alla brama di possesso legata alle opere d'arte ma era piuttosto mirata ad aumentare il prestigio del complesso del Pantokrator e dell'amministrazione veneziana. In questo modo, essa congiungeva due funzioni, quella del governo e religiosa, a discapito del primo patriarca latino di Costantinopoli Tommaso Morosini: quest'ultimo si considerava infatti un rappresentante di Papa Innocenzo III, prima che un cittadino veneziano. Naturalmente il podestà Zeno doveva essere del tutto consapevole della sacralità dell'icona, che si riteneva fosse stata dipinta da San Luca, e della devozione per la Vergine Odigitria da

---

<sup>246</sup> Jacoby, *The venetian government and administration*, p. 38.

<sup>247</sup> Si veda Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I, in particolare: *Le siege de Constantinople et le patriarcat oecumenique*, III e *Les eglises et les monasteres*, pp. 515-523, no. 18; informazioni più dettagliate sugli edifici alle pp. 175-176 nr. 31, p. 344 nr. 16, pp. 564-566; Ousterhout, *Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, pp. 133-150, con ulteriore bibliografia; per il periodo latino: *Id.*, *The Pantokrator Monastery*.

<sup>248</sup> Jacoby, *The venetian government and administration*, p. 38, da cui si ricava ulteriore bibliografia. Riguardo l'icona si veda: Weyl Carr, *Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople*, pp. 89-98.

parte dei Greci di Costantinopoli, a cui non aveva mancato di rivolgere la sua attenzione perpetrando il gesto<sup>249</sup>.

Nel frattempo, l'espansione dell'insediamento proseguiva sotto l'egida del podestà Marino Zeno fino alla Torre delle Blacherne e veniva cinto da mura, sempre per ordine di quest'ultimo<sup>250</sup>.

Le istituzioni ecclesiastiche veneziane, che come abbiamo visto già prima del 1204 possedevano delle proprietà e potevano rivendicare dei diritti nel quartiere, avrebbero ottenuto ulteriori privilegi dopo la quarta crociata. Nel 1206 il podestà veneziano concesse a San Giorgio Maggiore il monastero greco di Cristo Pantepoptes, localizzato nel territorio appena annesso al quartiere veneziano nell'area nord-occidentale rispetto il Pantokrator, mentre nel febbraio del 1207 concesse al patriarcato di Grado terreni ed edifici nell'area localizzata fra le mura della città e il Corno d'Oro, in aggiunta a dei moli nella medesima area, che ovviamente i Veneziani potevano usare liberamente senza restrizioni e senza alcuna forma di tassazione<sup>251</sup>. Inoltre, Marino Zeno garantì una proprietà situata nei pressi delle mura lungo il Corno d'Oro anche a San Nicolò di Lido, probabilmente nel gennaio del 1207<sup>252</sup>.

Nel 1206 la chiesa di Santa Maria dell'embolo e i terreni che si estendevano attorno al cuore dell'antico quartiere veneziano, fulcro della vita commerciale, furono affidati al monastero di San Felice di Ammiana<sup>253</sup> e anche il monastero cistercense di San Tommaso dei Borgognoni di Torcello beneficiò di tali concessioni, come dimostra il fatto che il doge Pietro Ziani concesse delle terre situate nelle vicinanze del quartiere pisano<sup>254</sup>. I privilegi e le concessioni favorevoli nei confronti delle istituzioni ecclesiastiche non gettavano tuttavia alcuna ombra sulla autorità dello stato, in

---

<sup>249</sup> Jacoby, *The venetian government and administration*, p. 38.

<sup>250</sup> Concina, *Il quartiere veneziano*, p. 164.

<sup>251</sup> Jacoby, *The venetian government and administration*, p. 41.

<sup>252</sup> La concessione fu confermata nel 1206 dal Doge Pietro Ziani, anche se senza espliciti riferimenti al monastero greco: Tafel-Thomas, *Urkunden*, II, pp. 15-17; l'edificio viene menzionato fra i possedimenti del monastero di S. Giorgio Maggiore nel 1244: Tafel-Thomas, *Urkunden*, pp. 422-423.

<sup>253</sup> Jacoby, *The venetian government and administration*, p. 43.

<sup>254</sup> Sulla localizzazione della proprietà, si veda Jacoby, *The Venetian Quarter of Constantinople*, pp. 161-162.



quanto la politica ecclesiastica veneziana nell'impero latino era mirata proprio ad assicurare questa autorità, sia a Costantinopoli sia ovunque nelle altre porzioni dell'impero.

Le modalità con cui i Veneziani operavano negli spazi sacri e urbani di Costantinopoli non erano tuttavia sempre pacifiche, come del resto è intrinseco alle dinamiche dei rapporti di potere. Quando il clero di Costantinopoli si riunì per decidere l'elezione del successore del patriarca Tommaso Morosini, dopo che questi era morto nel 1211, essi irruperono nella chiesa di Santa Sofia in armi, minacciando di ferire o uccidere chiunque avesse eletto un patriarca non veneziano; l'azione fu chiaramente orchestrata dal podestà che succedette a Marino Zeno, il cui nome non ci è però noto<sup>255</sup>.

Il quadro che emerge ci induce a ritenere che l'occupazione degli spazi urbani di Costantinopoli non fosse estranea a una certa progettualità e da un uso strumentale e politico del territorio, e che tali dinamiche insediative avessero influito sull'acquisizione della cultura visuale che lo caratterizzava, da cui le scritte esposte sono parte integrante. Oltre a questo, va considerato che a differenza dei quartieri islamici, il quartiere latino di Costantinopoli si caratterizzava per un principio di inclusione: la presenza di Greci (e di stranieri latini) è attestata per le abitazioni in locazione che sorgevano nella sezione del quartiere veneziano localizzato fra il Corno d'oro e le mura settentrionali, che corrisponde per altro all'area maggiormente coinvolta dai traffici marittimi durante l'epoca del dominio latino<sup>256</sup>. Questo ulteriore elemento aumentava la probabilità di un contatto di tipo linguistico ma anche grafico fra gli attori che agivano nello spazio condiviso, dove non è forse speculativo ritenere che la scrittura greca si fosse diffusa in modo estemporaneo tramite graffiti, iscrizioni su materiali deperibili o ancora su una vasta gamma di supporti di piccole dimensioni utili alla vita quotidiana o spirituale dei suoi abitanti bizantini.

---

<sup>255</sup> Jacoby, *The venetian government and administration*, p. 47; Tafel-Thomas, *Urkunden*, II, pp. 127-128.

<sup>256</sup> Jacoby, *The Venetian Presence in the Latin empire*, pp. 163-164. *Id.*, *Venetian Settlers in Latin Constantinople*, pp. 189-196.

Per quanto riguarda invece le iscrizioni latine di Costantinopoli, allo stato attuale delle ricerche non sappiamo se l'edificazione del perimetro fortificato ad opera di Marino Zeno sia corrisposta a una nuova produzione epigrafica, forse rispondente a un manifesto grafico ben preciso in grado di includere elementi alla greca o a quella commistione fra scrittura gotica o romanica che tanta fortuna conobbe a Venezia nello stesso frangente storico. Ciò che possiamo dedurre sulla base di elementi di raffronto con le testimonianze veneziane epigrafiche d'Oltremare di tipologia affine è generalmente una certa omogeneità sul piano contenutistico e formale tra le iscrizioni realizzate a Venezia, seppure le iscrizioni nel Levante presentino un lieve ritardo nella recezione dei nuovi modelli. Per quanto riguarda i quartieri e i fondaci del Levante, le notizie contenenti riferimenti epigrafici sono generalmente scarse o insufficienti; il pellegrino Felix Fabri ci offre però una testimonianza interessante, seppure tarda, in occasione di una sua visita presso il fondaco veneziano di Alessandria nel 1512, quando la porta del Fondaco Piccolo fu addobbata con velluti di colore rosso e stoffe di seta che raffiguravano l'emblema gentilizio dell'ambasciatore. Egli descrive la presenza di una iscrizione latina che riportava la seguente acclamazione: *haec dies, quam fecit Dominus, exultemus et laetemur in ea; Benedictus qui venit in nomine Domini*<sup>257</sup>. Non vengono forniti ulteriori dettagli relativi alle caratteristiche paleografiche del testo ma possiamo immaginare si trattasse di una capitale epigrafica di tipo umanistico, come ampiamente attestato in altre testimonianze a Venezia e nei territori dello Stato da Mar dei secoli XVI e XVII<sup>258</sup>.

Non sarà dunque inverosimile l'idea che a Costantinopoli i nuovi occupanti avessero desiderato demarcare lo spazio pubblico con scritture esposte fortemente rappresentative del nuovo potere appena instaurato e in contrasto con le scritture già presenti. Per ora, non possiamo spingerci oltre e dobbiamo limitarci alla possibilità di una prospettiva di ricerca futura.

---

<sup>257</sup> Concina, *Fondaci*, p. 98; Felix Faber, *Evagatorium*, III, pp. 149, 161-164.

<sup>258</sup> Trentin, *Latin commemorative epigraphs in Venetians Cyprus*, pp. 287-303, soprattutto 291 e 304. Si vedano inoltre le iscrizioni cretesi contenute in Gerola, *Appunti sui monumenti veneti*, vol. 2, pp. 421-436; inoltre si veda anche *Id.*, *I monumenti Veneti dell'isola di Creta*, vol. IV.

Tornando ora alla topografia del quartiere di Costantinopoli, dopo il crollo dell'impero latino l'espansione dell'insediamento subì un arresto e i Paleologi tornarono a impossessarsi del trono nella capitale. Abbandonata l'iniziale ipotesi di delocalizzare il quartiere veneziano sulla riva opposta del Corno d'Oro, la crisobolla di Michele VIII Paleologo datata al 19 marzo 1277 decretò che l'insediamento restasse nell'antico sito, pur limitandone vistosamente le dimensioni fra la Porta del Perama (Balıkpazar Kapı) e la Porta Drungarii (Odunkapı).

Per quanto riguarda invece la fase relativa alle vicende del quartiere nel tardo medioevo, le fonti ci restituiscono un quadro tutto sommato preciso dell'area, con la presenza di edifici abitativi per il bailo e i consiglieri e 25 case ad uso dei mercanti; possiamo inoltre immaginare che le strutture fossero fornite di magazzini e volte dove poter conservare le merci e le scritture contabili, ampiamente diffuse fino ad almeno il XVI secolo<sup>259</sup>. Si ha poi notizia di un terzo edificio definito dalle fonti come *canneva rerum Comunis Venetie*, adibita allo svolgimento delle funzioni pubbliche del Comune.

Infine, rimasero in uso le chiese intitolate a San Marco e Santa Maria, rivestite del ruolo simbolico di garanti dell'onestà della mercatura<sup>260</sup>. Lo stesso modello organizzativo verrà poi riproposto per il quartiere veneziano di Tessalonica, per il quale è attestata la presenza di 25 case, due edifici a scopo abitativo per il console e i consiglieri e un'altra *canneva*. Per quanto concerne invece i luoghi di culto, tutto girava attorno a una chiesa precedentemente riservata agli Armeni ma che diverrà in un secondo tempo il fulcro della vita sociale e religiosa per tutti gli stranieri cristiani presenti nella metropoli bizantina<sup>261</sup>.

Alla luce delle riflessioni fin qui condotte, possiamo accogliere di buon grado le parole di Ennio Concina: «Il passaggio di forme e modelli della civiltà bizantina possono essere conosciuti, comparati, eventualmente assunti dalla comunità

---

<sup>259</sup> Concina, *Il quartiere veneziano*, pp. 165-165.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>261</sup> Concina, *Il quartiere veneziano* 166-167; Tafel-Thomas, *Urkunden*, II, 133-149; *Diplomatarium Veneto-Levanticum*, Venezia 1880, 81; Nicol, *Byzantium and Venice*, p. 199.

mercantile veneziana in Costantinopoli. Sul piano architettonico va sottolineato come il possesso di chiese e gli atti di committenza collettiva di edifici religiosi da parte delle comunità mercantili venetiche della Romània dovettero costituire un ambito di «tramite fra cultura costruttiva bizantina e cultura venetica»<sup>262</sup>. Più complicato appare stabilire l'influenza di queste forme nella circolazione artistica dei quartieri di Levante, anche se da uno studio preliminare la comunità veneziana sembra si caratterizzasse per una predilezione verso gli stili e la cultura materiale della madre patria o comunque molto vicina alla tradizione occidentale<sup>263</sup>.

L'importanza culturale delle colonie occidentali nei territori bizantini è stata oggetto di studio anche da parte del celebre bizantinista Peter Schreiner, che pose in evidenza il ruolo delle colonie occidentali come veicoli di valori culturali, ponendo attenzione in particolar modo sulla trasmissione di testi letterari. Un chiaro esempio di queste divulgazioni si può intravedere nell'operato di Giacomo detto *Veneticus Grecus et philosophus*, il quale fornì una prima vera traduzione dei testi di Aristotele, seicento anni dopo il lavoro intrapreso da Severino Boezio; egli visse nel più antico quartiere veneziano di Costantinopoli ma i motivi che lo portarono a trascorrere una parte della sua vita nella comunità dei Veneziani d'Oltremare nonché la durata esatta di questo periodo rimangono per ora sconosciuti<sup>264</sup>. La *liaison* fra Costantinopoli, la traduzione di manoscritti e gli eruditi occidentali è invece nota: gli esempi di traduzioni ad opera di Latini in grado di vantare una buona padronanza del greco non mancarono<sup>265</sup>.

Le colonie occidentali, soprattutto quella di Pera, giocarono quindi un ruolo di grande rilievo nel favorire questo tipo di scambi. Per quanto concerne invece il ruolo degli insediamenti di Trebizonda, Tessalonica e Chios, nonostante non si tratti propriamente di centri minori, non siamo in possesso di informazioni più

---

<sup>262</sup> Concina, *Il quartiere veneziano*, 163.

<sup>263</sup> Bevilacqua, *Migrating art along the venetian routes; ead., Note sulla circolazione artistica nei quartieri veneziani*.

<sup>264</sup> Schreiner, *L'importance culturelle des colonies occidentales*, p. 289

<sup>265</sup> Wilson, *A Mysterious Byzantine Scriptorium*, pp. 161-176.

dettagliate<sup>266</sup>. Schreiner non dimentica poi di citare il ruolo delle colonie franche nell'Impero nella circolazione di oggetti d'arte sontuaria bizantina, come le porte di bronzo nel secolo XI fabbricate per le chiese di Montecassino, Salerno ed Amalfi: in questo caso, appare particolarmente evidente la mediazione della comunità amalfitana stanziata nella capitale, a cui ci siamo già richiamati poche righe sopra<sup>267</sup>.

Nel caso specifico dei molti oggetti giunti in Laguna nel corso del medioevo e prima della quarta crociata, non sempre siamo in grado di stabilire se sia trattato di importazioni dirette o se le famiglie di veneziani stanziate localmente avessero operato una qualche mediazione. Il ruolo delle colonie nella mediazione e nell'esportazione di oggetti d'arte appare in ogni caso evidente ma solo una élite ristretta sarebbe stata partecipe di questi scambi; rimane invece più complicato stabilire in quale misura e in quali modalità il fascino delle tradizioni culturali, epigrafiche e letterarie di Costantinopoli sarebbe stato accolto negli insediamenti occidentali, permeando gli strati meno elitari della società<sup>268</sup>.

Un interessante punto di vista sulla questione viene nuovamente fornito da Ennio Concina, per il quale lo spazio, la funzionalità e l'immagine urbana di Venezia sarebbero il risultato della sua spiccata vocazione mercantile e marittima<sup>269</sup>; i Veneziani, del resto, sarebbero venuti in contatto con le architetture orientali e bizantine del Levante entro la metà del secolo XII, data che precederebbe di poco la creazione di fondaci anche nello spazio urbano della Dominante<sup>270</sup>.

Si tratta di una riflessione rilevante anche ai fini della presente ricerca: il tramite degli insediamenti potrebbe aver favorito il passaggio di elementi bizantini nell'accezione più ampia della cultura visuale, includendo dunque anche le forme grafiche. A tal proposito appare significativo che uno dei momenti in cui si registra la massima diffusione di elementi alla greca nell'epigrafia veneziana corrisponda proprio al XII

---

<sup>266</sup> Schreiner, *L'importance culturelle des colonies occidentales*, p. 292.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 293; v. *passim* Matthiae, *le porte bronzees bizantine in Italia*.

<sup>268</sup> Schreiner, *L'importance culturelle des colonies occidentales* 293.

<sup>269</sup> Concina, *Fondaci*, p. 85.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 66.

secolo, come già appurato, in concomitanza con l'espansione dell'insediamento veneziano in Oriente e con il conseguente assorbimento di queste tradizioni. E proprio in questo frangente storico la fascinazione per l'arte, la cultura e la simbologia del potere esercitata dall'impero bizantino, raggiungeva a Venezia il momento di maggiore intensità.

L'effusione delle maiuscole greche intagliate sui preziosi oggetti di fattura orientale permeava il nuovo *humus* grafico latino, diffondendosi velocemente nei mosaici dorati di San Marco, nei documenti della cancelleria dogale e nelle epigrafi funerarie di nobili mercanti arricchitisi sul Corno d'Oro. Fra gli oggetti iscritti che al principio avevano fornito nuovi impulsi alla creazione di questo amalgama grafico possiamo individuare la Pala d'Oro, le cui vicissitudini seguiranno in modo emblematico la storia dei rapporti politici e diplomatici fra Venezia e Bisanzio, e le porte di bronzo della Basilica, dove figurava una iscrizione indicante il nome del donatore Leo da Molin, anch'egli un mercante. Ma ci occuperemo più dettagliatamente della origine della scrittura alla greca nei capitoli successivi, mentre per ora ci accingiamo a terminare la riflessione sulle modalità con cui gli osservatori occidentali erano entrati in contatto con lo spazio grafico bizantino, cercando di stabilire il ruolo di quest'ultimo nella creazione di una memoria visuale e di una maggiore familiarità grafica nei Veneziani di Costantinopoli con le lettere greche: tale fattore ne avrebbe dapprima agevolato la diffusione e in seguito determinato la fortuna.

### III.6 Il legame fra paesaggio e scritture

Concludiamo questo capitolo traendo spunto ancora una volta dagli sviluppi della metodologia legata al *linguistic landscape*, con cui abbiamo dato avvio alla nostra analisi. I temi sin qui sviluppati relativi ai risvolti più recenti nel campo della disciplina epigrafica bizantina, al concetto di percezione delle scritture e infine alla mobilità di

idee e di uomini d'Oltremare, verranno considerati complessivamente e letti secondo il filtro della suddetta metodologia. Probabilmente non sarà possibile fornire risposte del tutto esaustive a quesiti di talora non facile risoluzione ma forse non sarà del tutto vano il tentativo di esplorare percorsi nuovi.

Il potenziale di apprendimento linguistico insito nel *linguistic landscape* è stato recentemente esplorato nelle sue prospettive teoriche e applicative nella moderna didattica delle lingue. Sembra infatti che gli spazi urbani caratterizzati dalla crescente presenza di scritture multigrafiche integrare i processi di apprendimento e valutazione linguistica dell'individuo. Lo spazio urbano viene connotato dalle scritture e al contempo la presenza delle scritture stesse aumenta il valore associato a una lingua in riferimento ad una precisa spazialità, che possiamo definire 'contesto'.

Il contatto costante con una lingua influisce sullo sviluppo della competenza di quest'ultima e ha un impatto nella configurazione semiotica dello spazio urbano: talvolta il multigrafismo corrisponde a una pluralità di identità, i cui equilibri in termini di visibilità possono svantaggiare o legittimare la pluralità di identità presenti sul territorio. Questa disuguaglianza può ingenerare nel conflitto fra i diversi attori, poiché vi è una tonalità emotiva della percezione delle scritture ed è nota la componente atmosferica insita in queste ultime; è d'altronde sintomatico che negli studi più recenti sul *Linguistic Landscape* sia emersa più volte la necessità di programmare la politica linguistica delle nostre città, con il fine di evitare il sorgere di ulteriori conflitti relativi alla questione di identità delle lingue e dei loro parlanti<sup>271</sup>.

L'associazione fra spazialità e scritture caratterizza dunque semanticamente il paesaggio, creando strette associazioni. La percezione delle scritture esposte non è infatti limitata a un pubblico elitario e altamente alfabetizzato, come nel caso della diffusione di altre tipologie di forme scritte, come le fonti librarie, che non presentano un tale vincolo con la spazialità circostante.

---

<sup>271</sup> Tani, *Paesaggio linguistico e atmosfere*; Bagna-Gallina-Machetti, *L'approccio del Linguistic Landscape applicato alla didattica*, pp. 219-232.

Questa spazialità, che per i Veneziani assume la connotazione geografica del Levante greco, appare in modo evidente nel ricorso ai modelli per creare un valore aggiunto all'arte e all'architettura che formano la cultura visuale della città, dai fondaci agli edifici religiosi strettamente connessi con le pratiche di potere. Riferimenti precisi ai marcatori semiotici in grado di connotare il paesaggio si colgono anche nei mosaici di San Marco, con le rappresentazioni delle predicazioni del Santo ad Alessandria, con il miracolo di quest'ultimo nelle piccole isole Strofadi al largo dell'Eptaneso, o ancora nei dettagli dei mosaici e del sarcofago nella Cappella di Sant'Isidoro, dove vengono rappresentati con estrema cura del dettaglio gli arbusti del *Pistacia Leniscus*, da cui ha origine la mastica che notoriamente si ricava solo a Chios, o ancora dalla vegetazione raffigurata nella Cupola del Battistero, che secondo Bettini sarebbe una fedele rappresentazione del paesaggio delle Meteore. In queste raffigurazioni, le iscrizioni latine con inserzione di elementi alla greca si confondono con il paesaggio bizantino. La mobilità gioca dunque un ruolo importante: tutto era strettamente legato alle frequentazioni nel Mediterraneo orientale, allargando a una prospettiva di fruizione collettiva le forme grafiche greche, non necessariamente elitaria e capace di imprimersi nella memoria visuale degli osservatori tramite altri canali e supporti.

A Venezia, del resto, l'attività mercantile coinvolgeva pressoché qualunque strato sociale ed è possibile che determinate scelte epigrafiche effettuate all'interno di complessi programmi iconografici fossero state realizzate nei maggiori momenti di filo-bizantinismo o al contrario in cui era necessario alludere al prestigio dell'Impero Bizantino per consolidare la propria immagine, in una tensione costante verso la coesione sociale e la costruzione identitaria della città. Possiamo dunque constatare come la parola scritta nello spazio pubblico rappresentasse una manifestazione grafica di identità plurime, la quale richiamava altre significazioni: il conflitto, l'idea di gerarchie, di contatti e di percezione delle alterità.



CAPITOLO IV

FENOMENOLOGIA GRAFICA  
DELLE SCRITTURE ALLA GRECA A VENEZIA:  
LA PRIMA FASE  
(XII-XIII secc.)

#### IV.1 L'analisi delle forme grafiche fra i secoli VIII-X: influssi longobardi e carolingi

Prima di inoltrarci nella disamina degli elementi alla greca innestati nelle testimonianze latine che abbiamo raccolto, ripercorreremo gli sviluppi dell'epigrafia veneziana in un arco cronologico compreso fra il VII e il X secolo, prima cioè della comparsa delle morfologie proprie della tradizione grafica bizantina. Procederemo in quest'ordine ai fini di completezza dell'analisi, ponendo in evidenza il substrato grafico sul quale tali forme alla greca si inserirono ma anche stimolando una riflessione sul momento storico in cui ciò avvenne, a fronte di una pressoché totale assenza di tale influsso nel periodo anteriore all'XI secolo.

Le testimonianze dei primi secoli della produzione epigrafica veneziana si trovano per lo più localizzate in corrispondenza di quattro siti: nel museo archeologico di Torcello, nel museo archeologico di Venezia, murate nella parte esterna delle absidi dei Santi Maria e Donato di Murano e presso il museo del vetro, nuovamente a Murano<sup>272</sup>.

In seguito ai risultati preliminari seguiti alle ricognizioni condotte sulle iscrizioni e sui graffiti in vista del prossimo volume di *Inscriptiones Medii Aevi Italiae* a cura di Flavia De Rubeis, possiamo notare un graduale incremento nella produzione epigrafica nel territorio veneziano a partire dal secolo IX, a cui però si devono considerare con attenzione le iscrizioni della basilica di San Marco, incluse nel numero, che chiaramente ritraggono un quadro non del tutto fedele alla reale diffusione delle iscrizioni nel territorio; la loro visibilità è del resto preponderante anche nel presente catalogo. Questo incremento nella produzione di iscrizioni raggiunse il picco fra i secoli XI e XII<sup>273</sup>.

A differenza di aree geograficamente vicine – una su tutte Ravenna – Venezia non poteva vantare una tradizione scrittoria che fosse in qualche modo legata allo sviluppo della tradizione antica o tardo antica. Da questo punto di vista, Altino non

---

<sup>272</sup> De Rubeis, *Scrittura longobarda, bizantina o carolingia?*, p. 334.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 337

sembra aver esercitato un'influenza rilevante, se non per la presenza diffusa di *spolia* epigrafici provenienti da questi luoghi. L'origine altinate di alcuni reperti reimpiegati come *spolia* a Venezia e nella gronda lagunare era stata già posta in evidenza da Theodor Mommsen, nelle fasi di studio e compilazione del CIL (*Corpus Inscriptionum Latinarum*); non si deve però sottovalutare la possibilità che i reimpieghi provengano anche da altri luoghi, come ad esempio Aquileia. Nella sezione del CIL dedicata ad Altino, del resto, risultano 181 iscrizioni delle quali solo una ventina giaceva effettivamente nell'antica città, mentre le altre si collocavano a Venezia o nelle isole della gronda lagunare, spesso reimpiegate come *spolia*<sup>274</sup>.

Per quanto riguarda la produzione epigrafica relativa alle aree di Padova, Vicenza, Treviso, Belluno e Rovigo, sembra di poter rilevare delle affinità con le testimonianze veneziane, dove non sembra potervi scorgere delle morfologie tipizzanti almeno fino al secolo IX: in questa fase, esse erano grosso modo in linea con l'entroterra. I primi segnali che ci inducono a scorgere diversi livelli di produzione si noteranno a Venezia solo partire dal secolo VIII, per farsi sempre più evidenti nel IX secolo<sup>275</sup>: la comparsa di tali specificità potrebbe essere legata alla presenza di nuove élites emergenti che utilizzavano la scrittura esposta come mezzo di autorappresentazione; si tratta di una tendenza che si manifesterebbe soprattutto nelle iscrizioni dedicatorie incise sugli arredi liturgici nell'area di Torcello e Murano. Tali alterazioni grafiche potrebbero inoltre essere dovute all'operato di diverse officine lapidarie a cui si sarebbe rivolta la tale committenza<sup>276</sup>.

Ciò che sembra davvero differenziare l'epigrafia veneziana rispetto gli altri centri dell'entroterra è però il livello qualitativo di questa produzione, che fra i secoli VIII e IX si fa più elevato: le lettere vengono realizzate con la tecnica del solco triangolare e si nota il rispetto del sistema bilineare e vi è inoltre la caratterizzazione di alcune lettere che richiamano le morfologie longobarde, quali D a delta, G in forma di due

---

<sup>274</sup> Calvelli, *il reimpiego epigrafico a Venezia*, p. 181.; Calvelli, *Da altino a Venezia*, p. 187.

<sup>275</sup> De Rubeis *Scrittura longobarda, bizantina o carolingia?*, p. 338.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 338.

C contrapposte, in aggiunta a un modulo che in generale tende al quadrato e mostra la presenza di tratti estesi<sup>277</sup>. Si tratta di una tipologia che a suo tempo fu definita da Nicolette Gray come *popular school*<sup>278</sup>.

Questa scrittura, che potremmo definire «una maiuscola di tipo longobardo»<sup>279</sup>, accoglie le prime modificazioni a cominciare dalla metà del IX secolo, quando, pur restando la capitale longobarda il riferimento grafico, fanno la loro comparsa i primi elementi che richiamano le morfologie della capitale epigrafica caratteristica del recupero carolingio<sup>280</sup>. Si tratta di una tendenza che coinvolge in realtà tutta la produzione scrittoria tipica dell'Italia centro settentrionale, dove nella prima metà del secolo IX l'influsso della capitale epigrafica di derivazione carolingia si sovrappone alla tradizione precedente, alterandone in modo estemporaneo o continuativo le peculiarità grafiche.

Il modello carolingio sembra tuttavia manifestarsi come una generica influenza non determinante e al contempo Nicolette Gray ne dà una lettura politica: «the existence of a different style in papal territories in the IX century, or rather the refusal of that area to adopt the Carolingian fashion and its adherence to the still Byzantine-world in Venice and Dalmatia, is interesting evidence of separatism and conservatism»<sup>281</sup>. Oltre a queste influenze, l'epigrafia veneziana presenta inoltre delle caratteristiche prese dalle scritture librarie distintive<sup>282</sup>.

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 340.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 340. Esempi di questa tipologia grafica sono ravvisabili nella iscrizione dedicatoria murata all'esterno della chiesa dei Santi Maria e Donato di Murano, inserita sulla facciata della chiesa come materiale di reimpiego e datata da De Rubeis al IX secolo, rivedendo la datazione precedentemente proposta per il VII. Un'altra iscrizione di questo tipo si può notare nella *pergula* murata nella medesima chiesa, datata al IX secolo. Tale tipologia viene documentata anche in altri manufatti.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 340.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 342. Si veda a tal proposito l'iscrizione conservata presso il museo archeologico di Venezia, dedicata a Lantfridus e proveniente in origine dal monastero benedettino di Sant'Ilario. Si nota in particolare la presenza di E ed M con modulo tendente al quadrato e lo sviluppo di tratti di M verso il rigo di base; si nota poi un certo digrafismo di N ed R, che si richiamano talvolta al primo o al secondo polo di attrazione scrittoria elencato.

<sup>281</sup> Gray, *The Paleography of Latin Inscriptions*, p. 160.

<sup>282</sup> De Rubeis, *Scrittura longobarda, bizantina o carolingia?*, p. 342. Si noti la morfologia di A nell'epigrafe di Lantfridus citata poco sopra, con traversa che fuoriesce sull'asta di sinistra, e di M, che richiama la capitale libraria. Un'altra testimonianza che presente simili caratteristiche riguarda l'epigrafe sul sarcofago della *Ancilla Costancia*, anch'esso localizzato originariamente nel monastero di Sant'Ilario

In ragione di tali considerazioni, possiamo concludere che fra VIII e IX secolo la scrittura si stabilizza attraverso l'assunzione di forme grafiche ricorrenti. A Venezia, dunque, notiamo come il livello inizialmente mediocre nella produzione epigrafica si sviluppi dal punto di vista qualitativo, presentando inoltre un incremento quantitativo; in seguito e in concomitanza a questi esiti, l'epigrafia sembra divenire uno strumento al servizio dei gruppi emergenti già a partire dal IX secolo<sup>283</sup>.

A partire dal X secolo, le scritture si orienteranno verso le nuove forme della capitale romanica, che troverà piena affermazione nel secolo XI sia a Venezia che nell'area più vasta dell'Italia settentrionale e nord-orientale<sup>284</sup>. Ed è proprio con la capitale romanica che entriamo ora nel vivo della questione relativa alle scritture alla greca: questo sistema di scritture giocherà infatti un ruolo fondamentale nella storia dell'epigrafia veneziana medievale, arrivando a sopravvivere fino al secolo XIV, seppure con vari livelli di adattamento e commistione con la gotica epigrafica<sup>285</sup>. Sarà proprio su quest'ultimo che verranno a innestarsi gli elementi mutuati dalla tradizione grafica bizantina.

#### **IV.2 L'analisi delle forme grafiche fra i secoli XI-XIII: la comparsa degli elementi alla greca**

Come abbiamo già avuto modo di accennare, una parte consistente delle testimonianze catalogate risponde alla tipologia musiva e si trova localizzata nella

---

e giacente oggi a sua volta nel museo archeologico di Venezia: le lettere A ed E riprendono i modelli dell'unciale in ambito librario, mentre M in forma talvolta onciale e maiuscola sembra essere influenzata dalla forma di *my* greco. Sembra dunque che la tipologia scrittoria di entrambe le iscrizioni richiami la capitale longobarda ed epigrafica con intrusione di elementi tratti dai sistemi librari e caratterizzate da una certa tendenza al digrafismo.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 347,

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>285</sup> De rubeis, *La capitale romanica e la gotica epigrafica*, p. 39. *Ead.*, *La gotica epigrafica in Italia*, p. 64.

basilica di San Marco; pertanto, prima di proseguire oltre è necessaria una breve premessa di tipo metodologico.

L'apparato musivo della basilica marciana si presenta come un contesto estremamente complicato, sottoposto a continui restauri e rinnovamenti fin dal secolo XIII, ovvero già duecento anni dopo la stesura delle prime tessere musive. Molti di questi lavori miravano a perpetuare le stesse scelte iconografiche e stilistiche effettuate originariamente, con il risultato che in circa i tre quarti dell'apparato musivo complessivo sono stati preservati la composizione originale e lo stile; tuttavia, solo un terzo della superficie musiva può essere ritenuta propriamente originale mentre la gran parte è stata sostituita nel corso dei vari restauri<sup>286</sup>. Si tratta di interventi che naturalmente influenzarono e talvolta compromisero in modo inevitabile anche la lettura delle iscrizioni, in particolar modo di quelle più antiche anteriori al XIII secolo che richiedevano un più grande impegno per essere comprese e analizzate.

Alla luce di tali problematiche, lo studio di Rudolf Michael Kloos<sup>287</sup> rimane per molti aspetti ancora fondamentale. Il lavoro si svolse circa a metà degli anni '80 del secolo scorso, in un momento in cui la disciplina epigrafica era ancora agli esordi e quando non era disponibile alcuno studio davvero esaustivo che permettesse di isolare i tratti stilistici e le peculiarità grafiche delle iscrizioni marciane. A complicare il lavoro di Kloos, vi era inoltre la scarsa disponibilità di documentazione fotografica ad alta risoluzione a cui si aggiunsero i tempi limitati di cui egli disponeva per effettuare una ricognizione sul sito. Si presentò inoltre un problema fondamentale di tipo metodologico, relativo al reperimento di una bibliografia precedente che potesse consentire di effettuare dei confronti: la disciplina epigrafica, infatti, non era a quel tempo sufficientemente sviluppata, le monografie quasi assenti e gli studi specialistici molto rari, soprattutto per quanto riguardava le iscrizioni nel territorio italiano e ancor più nello specifico, quelle musive. Egli poteva però avvalersi degli studi di Francesco

---

<sup>286</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 18.

<sup>287</sup> Kloos, *Paleography of the inscriptions*, pp. 295-307. Per la premessa metodologica si veda specialmente p. 295.

Sansovino<sup>288</sup> nell'edizione con le aggiunte di Giovanni Stringa pubblicate nel 1604, e dei volumi editi successivamente da Francesco Meschiello<sup>289</sup> nel 1753 e da Antonio Zatta<sup>290</sup> nel 1761, fino ad arrivare ai lavori ottocenteschi di Antonio Pasini<sup>291</sup> e Riccardo Pradelli<sup>292</sup> entrambi del 1888, di Pietro Saccardo<sup>293</sup> nel 1892 e di Alexander Robertson<sup>294</sup> del 1898.

Per via delle difficoltà incontrate, Kloos premise che avrebbe utilizzato delle proposte di datazione molto ampie, di almeno un quarto di secolo, sacrificando un'eccessiva precisione che avrebbe tuttavia finito con l'essere fuorviante, con la finalità di produrre risultati più attendibili.

Pur avendo egli stesso segnalato l'inserzione di lettere greche nelle iscrizioni latine, secondo lo studioso tedesco la produzione epigrafica veneziana sarebbe stata chiaramente orientata verso i modelli grafici delle aree centrali e settentrionali d'Europa, come la Francia, la Germania o anche verso la Puglia. Ci sembra che questa impostazione non tenga sufficientemente conto dell'influenza bizantina sulla morfologia delle lettere latine rilevate e pertanto cercheremo qui di riproporla con maggiore rilievo e criticità. A poco meno di un decennio dalla pubblicazione dello studio di Kloos, infine, una raccolta completa delle iscrizioni musive marciane si deve a Maria Da Villa Urbani, dove compare la traduzione dal latino e la correzione degli errori dovuti al risultato infelice di alcuni restauri ma dove non vi è alcuna analisi dettagliata per quanto riguarda gli aspetti formali, contenutistici o squisitamente paleografici, dal momento che questa non rientrava tra gli obiettivi della raccolta.

Cominciamo ora l'analisi delle scritture alla greca partendo da una delle morfologie più problematiche rilevate ma al contempo antiche e significative, datate al secolo XII: si tratta dell'impiego di lettere dalla morfologia arrotondata che tuttavia

---

<sup>288</sup> Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*.

<sup>289</sup> Meschinello, *La chiesa ducale di San Marco*.

<sup>290</sup> Zatta, *L'augusta ducale basilica dell'evangelista San Marco*.

<sup>291</sup> Pasini, *Guide de la Basilique*.

<sup>292</sup> Pradelli, *Delle forme della scrittura nei marmi e nei mosaici*.

<sup>293</sup> Saccardo, *Relazione sui restauri della basilica di San Marco*.

<sup>294</sup> Robertson, *The Bible of St. Mark' church*.

presentano una strozzatura nel corpo centrale, spezzando la lettera in una sorta di due archetti. Si tratta di una particolarità grafica che si riscontra nelle lettere Q, E, O, D onciale, G a spirale e C.

In generale, si è osservato come la diffusione cronologica e geografica di tali peculiarità sia molto ampia: si tratterebbe di una stilizzazione occidentale di forme bizantine, raggiunta in aree e periodi differenti, ma il cui principale canale di trasmissione sembrerebbero essere le maiuscole distintive presenti nei manoscritti realizzati in beneventana. Tornando ora al caso veneziano, sino ad oggi la questione è rimasta irrisolta ed è forse destinata a restarlo: non è stato infatti possibile stabilire con certezza la derivazione di queste forme, anche se sembra a loro volta probabile una derivazione dalla beneventana. Dopo aver rilevato la presenza di queste morfologie nelle testimonianze raccolte, cercheremo di considerare le ipotesi fino ad ora formulate, proponendo inoltre nuovi canali di trasmissione e diffusione. Considereremo quindi la possibilità che queste forme derivino direttamente dalle iscrizioni presenti negli smalti bizantini e su altre tipologie di manufatti provenienti da Costantinopoli, in ragione della visibilità conferita a determinate morfologie dalla nuova ideologia della scrittura che vigeva a Bisanzio durante e subito dopo il regno Macedone, la quale potrebbe aver messo a frutto questa tendenza tramite un'irradiazione diretta sulle testimonianze Veneziane.

Queste lettere tonde con morfologia dentellata nella parte mediana sono ravvisabili in un gruppo relativamente numeroso di iscrizioni musive all'interno della basilica, tutte databili al secolo XII. Lo si riscontra ad esempio nell'iscrizione riferita al profeta Daniele, localizzata nei piedritti della volta sud, dove si nota la singolare morfologia delle lettere E ed O, la prima in forma di due archetti e quasi di 3 speculare e la seconda quasi in forma di 8; altri rimandi alle morfologie bizantine possono essere individuate nell'aggancio della traversa di N, piuttosto spostata verso il corpo centrale delle aste che potrebbe aver risentito della influenza di *ny*, nella presenza di B con occhielli staccati che potrebbe a sua volta aver risentito della influenza di *beta*, e infine nell'asta sinistra di A in *lapis*, che si interrompe subito dopo la traversa, evitando così



di sovrapporsi con il tratto più corto di L, con cui non viene in contatto. Attorno all'apertura destra e sinistra dei piedritti della volta sud incontriamo altre tre iscrizioni, datate ugualmente alla metà del XII secolo e che presentano le medesime caratteristiche grafiche per quanto concerne la strozzatura centrale delle lettere Q, E, O, D, G, C nonché la morfologia di N. Alla prima metà del secolo XII appartengono anche le due iscrizioni localizzate nel sottarco a lato della volta sud, sia all'interno del rotolo del profeta Davide che nell'iscrizione che identifica il profeta Geremia, disposta per altro verticalmente.

Morfologie dello stesso tipo presenta anche l'iscrizione circolare interrotta da elementi radianti posta attorno all'elemento centrale raffigurato da un trono nella cupola della Pentecoste, così come le iscrizioni che identificano i nomi dei popoli convertiti raffigurati alla base della stessa cupola, tutte appartenenti alla metà del XII secolo. Oltre alla morfologia delle lettere, si nota nuovamente la tendenza a far interrompere le traverse di alcune lettere nei tratti della lettera da cui sono precedute, questa volta in riferimento alla prima traversa di U/V in forma angolare che si interrompe prima di toccare il tratto orizzontale di T: tale interruzione ricorre in *ut*, subito dopo l'inizio dell'iscrizione circolare, e nell'iscrizione didascalica *Pontum ed Egiptum*, alla base della cupola. Lo stesso fenomeno si ripropone nel gruppo di lettere LI, all'interno dell'iscrizione circolare al centro della cupola. Si nota inoltre la crescente presenza di lettere di modulo minore, soprattutto I ed E, nonché la realizzazione degli occhielli di B che appaiono staccati dall'asta e realizzati in un unico tratto. Un'ultima particolarità consiste nella presenza di un breve tratto di coronamento spostato verso sinistra in A e un tratto spostato verso destra in U/V di forma angolare, posto all'incrocio delle traverse sul rigo di base; la presenza di un tratto spostato verso sinistra o verso destra sul rigo di base è a sua volta una caratteristica che si ritrova nei manoscritti bizantini di XII secolo e nelle iscrizioni bizantine tardoantiche. Fra i pennacchi della cupola, infine, vi sono raffigurati tre angeli che tengono lo stendardo inneggiante al *sanctus*, dove la lettera C si presenta cretata.

Troviamo le stesse morfologie riproposte infine nell'iscrizione disposta circolarmente attorno a un elemento decorativo cruciforme, posto al centro della cupola di San Giovanni nelle iscrizioni didascaliche relative alla vita del santo omonimo disposte nella zona intermedia fra l'elemento cruciforme e la circonferenza più esterna della Cupola e nelle iscrizioni devozionali, poste in corrispondenza di quest'ultima.

Le medesime caratteristiche paleografiche si propagano anche in altri contesti veneziani al di fuori della basilica marciana, come si vede nell'iscrizione semi circolare presente nell'abside della chiesa dei Santi Maria e Donato di Murano, risalente al XII secolo, dove spicca la morfologia di E, in forma di due archetti o di 3 speculari; a differenza dei casi precedenti, qui viene effettuata una scelta bicromatica per le due iscrizioni, in rosso e nero. In questo caso, è più probabile una derivazione da fonti manoscritte occidentali. Nel XII secolo nell'edificio vengono portati a termine dei rifacimenti in linea con il gusto bizantino dell'epoca, seppure non vi sia necessità di rimarcare troppo gli aspetti politici, cosa che traspare anche sotto il profilo epigrafico. Tali peculiarità morfologiche si ritrovano infine nelle iscrizioni musive presenti nella Basilica dei Santi Maria e Donato, a Murano, in lettere rosse e nere disposte attorno al catino absidale e a loro volta risalenti alla metà del secolo XII: in questo caso la scrittura in uso oscilla fra la capitale romanica e una gotica non ancora affermata, con frequente inserzione di U/V in forma rotonda, D onciale e G a spirale.

Osservando con più attenzione le caratteristiche delle iscrizioni che abbiamo elencato, noteremo come il ricorso a una precisa scelta cromatica sia in qualche modo ricorrente: ad eccezione dell'iscrizione all'interno del cartiglio del profeta Daniele, di colore nero su fondo bianco, e dell'invocazione *sanctus* dei tre angeli, di colore nero su fondo verde, in tutti i restanti casi le lettere risultano di colore nero su fondo dorato: tale dettaglio le ricollega con immediatezza alla tradizione bizantina, a differenza di altre iscrizioni musive coeve d'Italia la cui scelta cromatica di lettere e fondo risulta

invertita<sup>295</sup>. L'iscrizione più interna del catino absidale posto all'interno della chiesa dei Santi Maria e Donato, si presenta rubricata, ma possiamo forse supporre che questa caratteristica sia riconducibile all'influenza di fonti manoscritte, al contrario delle altre testimonianze epigrafiche che come vedremo al termine di questo capitolo potrebbero essere giunte a Venezia tramite altri canali di trasmissione.

Le testimonianze epigrafiche localizzate nei piedritti della volta Sud (il profeta Daniele, le tre iscrizioni poste lungo le arcate) e nel sottarco (i profeti Davide e Geremia) subirono numerosi restauri nella seconda metà del XIX secolo che ne compromisero la leggibilità iconografica; nonostante le rimanenti iscrizioni siano state oggetto a loro volta di restauri e rinnovamenti, sembrano aver mantenuto le caratteristiche paleografiche originali del XII secolo<sup>296</sup>.

Nella maggior parte dei casi in cui compaiono queste dentellature nel corpo delle lettere tonde, possiamo constatare come vi sia anche una convergenza con l'influenza di modelli bizantini nelle scene che accompagnano le iscrizioni, dettaglio che sta forse ad indicarci che si tratta di un'influenza che coinvolge più aspetti. Tali lettere tonde e crestate erano dunque ampiamente diffuse nelle iscrizioni veneziane musive del XII secolo ma esse comparirono anche sul più classico dei supporti epigrafici, cioè quello lapideo: è il caso dell'iscrizione di Leone da Molin (1146-1148), in cui si ricorda la costruzione del monastero di San Daniele ma che non si è conservata; ne abbiamo infatti notizia solo grazie alla riproduzione grafica di Antonio Cicogna. Qui la capitale romanica presenta una leggibilità piuttosto complessa, dovuta a numerosi nessi e lettere di modulo irregolare, estremamente ravvicinate; il dettaglio che assume rilevanza è la forma di C in due archetti, coeva e affine alle forme spezzate che già abbiamo visto nelle cupole della basilica marciana.

Il nome di Leone da Molin sembra potersi relazionare con l'omonimo committente che compare nell'iscrizione presente sulla porta centrale bronzea della

---

<sup>295</sup> Questa caratteristica è stata messa in luce dalla dottoressa Maria Lidova durante la presentazione avvenuta nel corso del summer programme in epigrafia bizantina tenutasi a Istanbul nel settembre 2018.

<sup>296</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol 1.1, p. 94.

basilica marciana, anche questa databile alla prima metà del XII secolo e che ci fornisce l'occasione per esaminare ora come uno dei contesti più ricchi di elementi alla greca nonché uno fra i più antichi.

Nei battenti bronzei, accanto alle numerose iscrizioni greche, ne figurano infatti alcune in latino dove gli elementi alla greca appaiono rilevanti e introducono dei tipi morfologici talvolta inediti: accanto ad A con tratto di coronamento e traversa a forcilla, B con occhielli separati in forma di *beta*, N con innesto del tratto obliquo al di sotto delle estremità delle aste ed E con forma arrotondata in forma di *epsilon*, troviamo anche R con occhiello alto e separato dal tratto discendente. Le stesse lettere alla greca, con aggiunta di M in forma di *my*, di H con nodo nella parte centrale della traversa e di C in forma di *sigma* lunato e inoltre T, X, I in forma di *tau*, *chi* e *iota* si trovano anche nelle iscrizioni della Pala d'oro, la cui lavorazione si deve senza dubbio alle maestranze bizantine di Costantinopoli.

Come appare evidente anche da una analisi preliminare, le iscrizioni sui battenti bronzei e sulla Pala d'Oro rappresentano inaugurano la diffusione dell'epigrafia alla greca a Venezia, anche se i tipi morfologici qui contenuti non troveranno sempre ampia diffusione nelle iscrizioni musive realizzate successivamente, o perlomeno non tutti; essi rappresentano ad ogni modo l'esempio più genuino della presenza della tradizione grafica bizantina a Venezia, che in questo frangette storico è in assoluto la più vasta e variegata.

L'iscrizione che descrive il tradimento di Giuda, localizzata nel segmento inferiore della volta ovest, ci offre la possibilità di occuparci di un ulteriore elemento alla greca fra i più noti e che conoscerà in assoluto la più ampia diffusione in senso quantitativo e sul lungo periodo: all'interno di una tessitura testuale molto fitta, composta da lettere di modulo non omogeneo, con numerosi nessi e parole abbreviate, si scorge infatti l'inserzione di una *my* all'interno delle parole *Christum* e *magistrum*, il cui richiamo alla tradizione bizantina non lascia spazio a dubbi in ragione della morfologia della lettera, dove l'incrocio delle traverse si unisce in un tratto

discendente che non tocca il rigo di base e viene intersecato da un piccolo trattino orizzontale, formando quasi una piccola croce.

Una tipologia affine di *my* si ritrova anche nelle iscrizioni che identificano Santa Marina e Santa Giustina, datate entrambe alla seconda metà del secolo XII e localizzate nei sottarchi inferiori, sotto la volta con le storie della Vergine, anche se il trattino orizzontale questa volta non interseca il prolungamento delle traverse; in questo caso, però, rileviamo anche altri elementi di rilievo quali la presenza di A con traversa ascendente verso destra nel nome *lystina*, che richiama in modo evidente la morfologia di *alpha*. L'inserzione di questa morfologia di A si rileva in numerose iscrizioni musive lungo tutto il corso del XII secolo e rappresenta un secondo tipo morfologico riconducibile ai modelli bizantini in modo inequivocabile. Della stessa lettera esistono tuttavia numerose varianti per questo periodo, ravvisabili nella forma con tratto di coronamento spostato verso sinistra, senza tratto di coronamento ma con traversa ascendente o infine con tratto di coronamento e traversa spezzata. Le iscrizioni riferite alle Sante Marina e Giustina presentano inoltre l'inserzione di C con apici prolungati verso l'interno, che si ricollega alla forma di *sigma*.

Le forme alla greca non si limitano però alla basilica marciana e proprio la diffusione di questo tipo morfologico di M, che abbiamo visto essere ampiamente diffuso e significativo, si riscontra anche nelle iscrizioni musive sulla controfacciata interna che corre in semicerchio sulla lunetta della Vergine orante, nella Cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello, anch'essa realizzata nel XII secolo, dove la lettera si caratterizza per i tratti obliqui incurvati e leggermente discendenti: si tratta di una forma meno vistosa, ma ugualmente riconducibile alla tradizione bizantina.

Il XII secolo si caratterizza però anche per altre tipologie di scritture alla greca, talvolta rese in una forma grafica meno appariscente che possono consistere in una resa grafica estetizzante orientata all'emulazione visiva delle scritture bizantine, consistente in una tessitura testuale particolarmente fitta e ricca di nessi, numerose legature, abbreviazioni e lettere di modulo irregolare; infine, si dovrà tenere conto anche della disposizione verticale delle iscrizioni, che riguarda nella maggior parte

casi i *nomina sacra* o le scritte all'interno dei rotoli dei profeti o ancora della scelta cromatica di queste ultime, realizzate di colore nero o scuro su fondo dorato.

Nel XII secolo assistiamo dunque all'esordio della fase della scrittura alla greca, con il prevalere dei tipi morfologici di A ed M, seguiti da una minor diffusione di C, T, O, I, B, X ed N; talvolta alcuni di questi elementi non sono del tutto riconoscibili o distinguibili dalle forme della scrittura romanica in cui si innestano. Vi è poi la morfologia delle lettere ad archetti sovrapposti che caratterizza le forme tonde di Q, E, O, D, G, C.

Dopo gli inizi del fenomeno, per tutto il corso del XIII secolo le forme grecizzanti presentano da un lato la continuazione l'inserzione delle peculiari morfologie di A, M ed N, mentre dall'altro le scritte sembrano arricchirsi di nuovi dispositivi visuali più sofisticati, che talvolta si prestano meno ad essere categorizzati e risultano altresì più sfuggenti.

I primi riscontri sono facilmente individuabili nelle iscrizioni identificative dei Santi Bonifacio e Omobono localizzate nel corso del XIII secolo nei sottarchi sud della tribuna dei procuratori: la tipologia scrittoria è una gotica epigrafica non ancora del tutto affermata, che vede l'inserzione di N in forma di *ny* nella prima iscrizione, mentre nella seconda compare M con innesto dei tratti obliqui leggermente incurvati al di sotto delle estremità delle aste congiunti in un trattino verticale lievemente discendente, senza tuttavia toccare il rigo di base; questa morfologia di M, così esplicitamente bizantineggiante, non è molto presente nelle testimonianze del XIII secolo, mentre bisognerà attendere il secolo successivo per apprezzarne la diffusione, con la piccola variante che il prolungamento centrale arriverà però a toccare il rigo di base. La ritroviamo ad esempio nella parete ovest, dove vi è raffigurata una delle scene più significative per la storia della basilica marciana e per il futuro stesso della città, ovvero la preghiera e il digiuno che precedettero il ritrovamento del corpo di San Marco, dopo che questo era stato smarrito all'interno dell'edificio sacro, realizzato fra il 1225 e il 1250. Qui troviamo l'impiego di A con modulo lateralmente compresso e trattino di coronamento spostato verso sinistra, mentre figura anche M in forma di

my, con tratti obliqui leggermente incurvati, innestati al di sotto delle estremità delle aste e tendenti verso il rigo di base, del tipo già visto nel nome del santo *Homobonus*. Nel libro sacro tenuto aperto da una delle figure clericali raffigurate, sembra poi di poter scorgere una E con morfologia arrotondata in forma di *epsilon*, ma l'ambiguità di questa morfologia, per altro ampiamente diffusa, è tale da impedirci di assumere questa unica lettera come linea guida per rilevare l'influenza grafica greca. D'altronde al secolo XIII appartiene anche l'iscrizione che accompagna la *Deesis* nella porta centrale, dove appaiono invece significative le morfologie di E arrotondata, la quale si distingue dal precedente esempio per il tratto centrale molto rialzato, la cui morfologia complessiva potrebbe effettivamente essere riconducibile a *epsilon*, soprattutto se si considera la presenza di B con occhielli staccati, che richiama la forma di *beta*; le lettere si presentano generalmente di modulo lateralmente compresso e allungato, sommando un'ulteriore caratteristica propria della tradizione bizantina. Infine, la presenza di A con tratto di coronamento centrale o spostato verso sinistra si ritrova nelle iscrizioni romaniche presenti sulle colonne del Ciborio.

La rappresentazione dell'orazione nell'orto realizzata nella parete sud della basilica fra il 1214 e il 1220 ci offre ora la possibilità di introdurre nuovi elementi: accanto alla ormai nota morfologia di A, compare la lettera H con elemento ondulato sulla traversa, che ricorda i nodi ornamentali su *eta* della tradizione bizantina; degni di nota sono inoltre gli occhielli di P ed R, localizzati molto in alto rispetto al corpo delle lettere e già presenti nelle iscrizioni del secolo precedente. Ciò che notiamo, a differenza delle precedenti scritture, è come oltre alle caratteristiche morfologiche già analizzate anche il modulo lateralmente compresso e allungato, unito allo spessore dei tratti, alla scelta cromatica delle lettere nere su fondo dorato, contribuiscano a imprimere un aspetto bizantineggiante alla resa complessiva della scrittura.

A questo punto proseguiremo la disamina delle scritture alla greca nella Basilica di San Marco spostando l'attenzione sulle iscrizioni realizzate in concomitanza al programma musivo dell'atrio, posto in essere nel corso del secolo XIII; tramite l'analisi di scritture musive, che per altro costituiscono una parte consistente

dell'intero corpus epigrafico, sarà possibile ripercorrere gradualmente le evoluzioni del fenomeno paleografico di nostro interesse.

Il primo contesto di cui ci occuperemo riguarda la cupola della Genesi, realizzata fra il 1220 e il 1230, che si compone di tre fasce di iscrizioni concentriche poste attorno al rosone al centro del cupolino. Ritroviamo una certa continuità con i tipi morfologici analizzati precedentemente: ritroviamo infatti la lettera A con lieve tratto di coronamento spostato a sinistra, a cui fa seguito un modulo compresso lateralmente e allungato delle lettere. Fra le caratteristiche distintive che richiamano visivamente le scritture bizantine, notiamo poi lo spessore di alcune sezioni delle lettere che compongono il testo epigrafico, come la consistenza del tratto curvo di C o dei tratti verticali di M, molto sottili e molto alti, che richiamano visivamente le morfologie di *sigma* e *my*. A tali caratteristiche va poi a sommarsi un graduale ispessimento dei tratti, man mano che si scende verso il rigo di base: tale accorgimento grafico, del tutto peculiare, conferisce un aspetto per così dire massiccio al *lettering* e rappresenta un espediente grafico che richiama le scritture greche con cui erano vergati i codici liturgici o biblici del X secolo e che secondo quanto riferiva Morison «This oriental, so to say, Black-letter, had no contemporary equivalent in the Occident»<sup>297</sup>.

Rileviamo infine una caratteristica già riproposta in concomitanza alle lettere strozzate del secolo precedente, soprattutto per quanto riguarda il gruppo TU, dove la traversa di U/V in forma angolare si interrompe poco prima di toccare la traversa di T che la precede.

La scelta cromatica impone sempre lettere nere su fondo dorato mentre l'aspetto massiccio del *lettering* non viene meno neanche nelle iscrizioni che accompagnano le raffigurazioni dei cherubini sui pennacchi della stessa cupola e che si distinguono tuttavia per il modulo tendente più al quadrato, per il numero ridotto di abbreviazioni e per le maggiori dimensioni; un ulteriore dettaglio non presente nelle iscrizioni didascaliche che accompagnano le scene della cupola è inoltre rappresentato dalla

---

<sup>297</sup> Morison, *Politics and script*, p. 222.



presenza di nodi sul corpo centrale delle lettere, in particolare di H, N ed I, tipico elemento ornamentale delle scritture bizantine.

La cupola della Genesi offre solo un primo indizio sull'espansione degli alfabeti alla greca in uso a Venezia nei primi decenni del secolo XIII, che dovevano essere ricchi e variegati, come sembrano mostrare anche le iscrizioni realizzate nel mosaico un tempo custodito nell'abbazia di San Cipriano a Murano e oggi localizzato a Potsdam, dove risalta innanzitutto M con innesto delle traverse al di sotto delle estremità delle aste e prolungamento dei tratti obliqui fino al rigo di base, anche se tuttavia alternato al tipo onciale aperto sul rigo di base; la vera particolarità risiede però nell'uso di N con traversa a gradino e di R con traversa curvilinea, un tipo ben affermato nell'epigrafia bizantina: mentre la commistione fra elementi romanici e gotici rientra nella tendenza del XIII secolo veneziano, un po' meno lo è questa tipologia di M, con modulo tendente al rettangolare, lateralmente sviluppato, e pressoché unica si presenta la morfologia di N a gradino ed R nel panorama epigrafico veneziano.

Tornando ora alle cupole dell'atrio, le iscrizioni relative alle vicende di Noè e il diluvio universale, le storie di Noè, Cam, Sem e Jafet, la sepoltura di Noè e la costruzione della torre di Babele presentano una maggiore densità nella tessitura testuale con numerose abbreviazioni, legature e lettere incluse; lo spessore dei tratti, inoltre è mediamente più sottile. Le lettere più significative sono nuovamente M in forma *my* e A in forma di *alpha*, il cui tratto di coronamento spostato verso sinistra si fa ora più vistoso. Aumentano gradualmente le inserzioni di lettere minuscole, di cui desideriamo porre in evidenza la lettera H nella parola *hic*, che aprirà il testo di un numero cospicuo di iscrizioni didascaliche presenti all'interno delle cupole realizzate successivamente e che sembra acquisire un ruolo rilevante per guidare l'osservatore nella lettura, soprattutto quando l'avverbio risulta preceduto da una piccola croce. Elaborata circa dieci anni dopo la Cupola della Genesi, la cupola di Abramo presenta delle iscrizioni in cui la scrittura è una capitale romanica con tessitura testuale molto fitta, ricca di abbreviazioni, legature e lettere incluse, soprattutto E ed I; compaiono

G e C in forma quadrata utilizzata alternativamente alle forme tonde, insieme a un numero crescente di forme onciali o minuscole. Le morfologie di nostro interesse riguardano ancora le lettere A ed M con lievi varianti: A presenta tratto di coronamento verso sinistra molto pronunciato, mentre M compare in una forma poco appariscente, con traverse dallo spessore più sottile; si nota infine N con tratto obliquo anch'esso più sottile e innestato al di sotto delle estremità delle aste, anche se non risulta riconducibile a forma grafiche bizantine con certezza.

Una diretta continuazione delle iscrizioni legate alla cupola di Abramo deve essere individuata nel lavoro effettuato in occasione della creazione della prima cupola di Giuseppe (schede nr. 34, 34.1, 35) che si data fra il quarto e quinto decennio del 1200. La scrittura è ancora una romanica ma notiamo che il modulo comincia ad essere meno compresso lateralmente; iniziano poi a comparire in forma più evidente le apicature a spatola di alcune lettere, soprattutto in S, e forme più rotonde e meno angolari. Constatiamo inoltre una evidente continuità con gli elementi alla greca rilevati nella cupola di Abramo: A con tratto di coronamento spostato verso sinistra, M con tratti obliqui più sottili e tendenti a un innesto al di sotto delle estremità delle aste, N con traverso verso il corpo centrale delle lettere in forma di *ny*. Le modificazioni rilevate sono significative, poiché i lavori effettuati dopo la realizzazione del primo cupolino di Giuseppe segneranno l'avvio di una nuova fase, in cui gli elementi bizantini vengono gradualmente eliminati non solo dagli aspetti stilistici del mosaico<sup>298</sup>, ma anche dagli aspetti prettamente paleografici.

Dopo l'apparato musivo della prima cupola di Giuseppe, i lavori subirono un arresto che durò, sembra, un tempo considerevole. Quando si riprese a lavorare per la creazione della seconda cupola di Giuseppe intorno al 1260 (scheda nr. 36) e della lunetta (scheda nr. 37), gli schemi interpretativi e la disposizione dei modelli erano mutati, tramite l'adozione di differenti tecniche e stili<sup>299</sup> che si riflettono chiaramente anche nelle scelte epigrafiche. Le raffigurazioni degli episodi narrati alla base figurano

---

<sup>298</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, 2.1, p. 155.

<sup>299</sup> *Ibidem*, 167.

di dimensioni maggiori e così anche le dimensioni delle lettere che compongono le iscrizioni, lasciando lo spazio libero con fondo dorato a disposizione molto limitato. Le iscrizioni si dispongono in tre righe concentriche, ma a differenza dei contesti precedenti, questa volta le scene narrate sono maggiormente separate e allo stesso modo le iscrizioni.

La scrittura è ormai una gotica epigrafica, seppure non sono assenti elementi tipici della romanica; si rileva l'inserzione di H in forma minuscola nella parola *hic* che apre ogni iscrizione, e che si pone dunque come elemento di continuità rispetto alle iscrizioni delle cupole precedenti. La tessitura testuale è meno fitta, dettaglio che in concomitanza alla maggiore dimensione delle lettere ne assicura un livello più elevato di leggibilità. Gli elementi alla greca presentano morfologie più sfuggenti e difficili da individuare: parliamo ancora una volta di M, meno appariscente rispetto alle forme precedentemente già esaminate, e di A in forma di *alpha*, questa volta con traversa a forcella e tratto di coronamento assente o quasi impercettibile; la morfologia di quest'ultimo elemento ci induce a fatica ad inserirlo fra le componenti della scrittura alla greca.

I mosaici della Cappella Zen sembrano presentare delle affinità con le scelte effettuate nel secondo cupolino di Giuseppe, di cui mostrano affinità anche per stile e dettagli ornamentali<sup>300</sup>; le lettere alla greca significative sono nuovamente M in forma di *my* ed A in forma di *alpha*, sebbene si tratti ancora una volta di morfologie molto dubbie e difficili da ricondurre in modo univoco a una precisa tradizione grafica. Vi è dunque una continuità con le scelte grafiche delle iscrizioni realizzate alcuni decenni prima ma gli elementi epigrafici che richiamano la tradizione bizantina stanno ormai sparendo, in linea con le nuove scelte stilistiche ed iconografiche e con la diffusione del sistema di scrittura gotico. Vediamo tuttavia come i tipi morfologici di A ed M resistono in tutte le possibili varianti, che anzi si moltiplicano, in aggiunta ad

---

<sup>300</sup> *Ibidem*, 191.

H con nodo sul tratto mediano, O che persiste in forma ovale nelle iscrizioni musive marciane, e inoltre E, C e X.

Spostando ora l'attenzione sulle testimonianze lapidee, si intuisce facilmente come il fenomeno fosse diffuso anche su pietra: ce ne fornisce un esempio l'iscrizione presente sulla croce custodita presso il museo di Torcello, dove l'ispessimento di E richiama ancora una volta i tipi ad archetto di un secolo prima nei mosaici delle cupole marciane, e dove R, C ed S sono in realtà lettere greche.

A partire dunque dall'VIII secolo, il livello della produzione epigrafica veneziana sembra dunque raggiungere un livello qualitativo più alto, a cui segue anche un'ampia diffusione. In questa fase, e per i due secoli successivi, le influenze sembrano per lo più provenire dall'entroterra prima longobardo e poi di tipo carolingio, mentre dell'influenza bizantina non vi è quasi traccia. Non sarà inoltre un caso se l'epigrafia si pone in questo preciso frangente storico come uno strumento nelle mani delle élites emergenti che cercano di distinguersi e di utilizzare le scritture come veicoli per i propri messaggi.

A partire dal secolo XI, la scrittura romanica si diffonde sulle scritture esposte lapidee e musive, dove queste ultime conoscono un incremento vertiginoso grazie all'edificazione di edifici sacri, fra i quali la basilica di San Marco, innalzata su immagine della chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli. La stesura del manto musivo, tecnica bizantina per eccellenza, e l'arrivo di numerosi oggetti di arte sontuaria provenienti dall'impero dove figurano iscrizioni di vario tipo (ci riferiamo in particolare alla Pala d'Oro, alle porte bronzee e agli oggetti custoditi nel Tesoro di San Marco) inaugurano una nuova fase dell'epigrafia veneziana, dove alcuni tipi morfologici greci si innestano nelle scritture romaniche. Il richiamo alle scritture bizantine si esplicita in realtà anche tramite l'utilizzo di appositi dispositivi visuali.

Gli elementi alla greca giungono dunque tramite supporti materiali di prestigio provenienti dalla capitale e si diffondono poi nelle iscrizioni prodotte dalle maestranze locali in lingua latina, per poi entrare a far parte di diritto della tradizione veneziana mantenendo alcuni dei tipi utilizzati in precedenza e arricchendone le varianti. Questa

mimesi grafica bizantineggiante è ravvisabile con chiarezza per tutto l'arco del XII secolo, mentre comincia ad assumere contorni più sfumati e ambigui a partire dalla seconda metà del Duecento. Nell'ultimo quarto di secolo si registra una lieve flessione, per cui gli elementi alla greca della tradizione precedente divengono meno vistosi, isolati e tendono lentamente a dissolversi; si tratta di una tendenza che è del resto in linea con gli sviluppi dell'epigrafia negli altri centri penisola, dove le forme gotiche stanno gradualmente sostituendo quelle romaniche, determinando anche la graduale ma definitiva scomparsa delle forme alla greca nello spazio grafico delle città italiane. Una nuova stagione delle scritture alla greca attende invece lo spazio grafico di Venezia, che non accennerà a sottrarsi alle suggestioni bizantine per tutto il corso del XIV secolo.

## CAPITOLO V

# LA GENESI, LA SELEZIONE DEI TIPI MORFOLOGICI E I CANALI DI TRASMISSIONE DELLE SCRITTURE ALLA GRECA

## V.1 Introduzione

Una volta individuate le varietà dei tipi morfologici che andarono a comporre il panorama epigrafico delle scritture alla greca fra XI e XIII secolo, proseguiamo ora con l'analisi dei possibili canali di trasmissione e delle agency coinvolte nell'esecuzione materiale di queste scritture, in riferimento alle quali, lo vedremo, non può essere sottovalutato il ruolo della committenza.

Considereremo in particolare l'ipotesi di un'origine multigenetica per le scritture alla greca, verificando i possibili canali di trasmissione di queste forme: principalmente le fonti librarie e le fonti epigrafiche. L'interazione fra questi due mezzi, già definita una «fruitful symbiosis» nell'ambito delle scritture bizantine ma ampiamente indagata anche in ambito occidentale, si è rivelata essere una dinamica pressoché costante all'interno di un sistema di influenze reciproche<sup>301</sup>.

Grande attenzione verrà posta anche agli aspetti connessi con la materialità della scrittura e dunque al canale di trasmissione propriamente epigrafico e legato al prestigio dei supporti.

L'analisi degli elementi alla greca presenti nelle testimonianze catalogate è stata poi accompagnata da una considerazione di più ampio respiro relativa all'ideologia della scrittura vigente a Bisanzio fra i secoli coevi e di poco precedenti allo sviluppo di tale moda paleografica a Venezia; se questa temperie sembra essere stata determinante per la diffusione del fenomeno oltre i confini dell'impero, certamente lo fu anche l'*humus* grafico e culturale venuto a costituirsi nella città lagunare fra XI e XIII secolo, a sua volta fondamentale per la ricezione di queste forme.

L'individuazione dei prototipi e dei canali di trasmissione di queste forme grafiche si è rivelata in certi casi piuttosto problematica, mentre per alcuni tipi morfologici è stato possibile tracciare dei percorsi di diffusione più precisi. Altrettanto

---

<sup>301</sup> La citazione si deve a Rhoby, *Inscriptions and manuscripts*, pp. 15-44. Per quanto riguarda l'ambito occidentale, la bibliografia sul tema è ampia. Si vedano in particolare i vari contributi contenuti in Maniaci-Orsini (a cura di), *Scrittura epigrafica e scrittura libraria*.

controversa si è rivelata la riflessione sulle maestranze incaricate di eseguire i mosaici, le porte di bronzo, la Pala d'Oro e le iscrizioni lapidee su cui le iscrizioni di nostro interesse compaiono, nonché sul possibile ruolo della committenza nella determinazione del *lettering* utilizzato.

## V.2 Ipotesi sulla genesi del fenomeno paleografico

Uno degli aspetti che è necessario chiarire per la comprensione del fenomeno paleografico di cui ci stiamo occupando riguarda l'intenzionalità nell'inserzione di elementi alla greca nelle iscrizioni latine. Le ipotesi fino ad ora formulate propendono infatti nel ricondurre tali elementi a errori casuali di artisti bizantini, che sarebbero stati tratti in inganno dall'interferenza grafica nella realizzazione delle lettere omografe. Accettando questa tesi, tuttavia, non si tiene in sufficiente considerazione il ruolo della committenza né tutti gli aspetti extralinguistici a cui abbiamo fatto cenno e che contribuiscono a ricostruire la dimensione storica del fenomeno paleografico.

L'intrusione di lettere greche era stata inizialmente segnalata nella Pala d'oro, dove però non si fornisce una spiegazione ma ci si limita a constatare come allo stato presente (cioè negli anni '80 del secolo scorso) gli studi di epigrafia veneziana e di epigrafia in generale fossero a tal punto inesplorati da non poter fornire risposte certe, concludendo con l'auspicio di futuri approfondimenti; alla stessa conclusione, come si è visto nell'introduzione all'analisi delle forme grafiche, era giunto amaramente anche Kloos. I tempi non erano ancora maturi per consentire uno studio approfondito delle iscrizioni medievali ma lo erano per una prima riflessione metodologica.

La presenza del bilinguismo –o per meglio dire, multigrafismo– e di interferenze grafiche fra i due alfabeti veniva segnalato da Renato Polacco nel corso del convegno sulle porte di bronzo tenutosi a Trieste fra il 13 e il 18 aprile del 1987, i



cui atti furono editi nel 1990<sup>302</sup>. Riportiamo fedelmente quanto lo studioso afferma: «La presenza invece di iscrizioni latine all'esterno delle figure, addotta come prova dell'esecuzione veneziana, è assolutamente irrilevante, se si considera che latine sono anche le diciture della porta di San Michele a Monte S. Angelo dichiaratamente costantinopolitana. Al contrario, proprio le profezie scritte in greco sui cartigli, retti dalla mano sinistra dei profeti e aperti all'interno del perimetro delle loro figure, costituiscono la prova più evidente dell'esecuzione di questa porta in una fabbrica di Bisanzio, ove esistevano modelli e stampi già pronti». Lo studioso prosegue poi con delle considerazioni di carattere paleografico sul fenomeno di nostro interesse: «Va inoltre rilevato un certo imbarazzo da parte dell'artefice nell'atto di tracciare le lettere delle iscrizioni latine all'esterno dei singoli personaggi, in quanto esse tradiscono la sua abitudine a scrivere in greco [...]. Analoghi rilievi possono emergere pure dalla considerazione degli smalti della Pala d'oro»<sup>303</sup>.

Renato Polacco tornava poi sull'argomento pochi anni dopo, concentrandosi sulla compresenza di iscrizioni in greco nella Pala d'oro di San Marco, di cui riportiamo nuovamente per intero i passaggi più significativi: «Non va altresì trascurato il fatto che l'alfabeto latino usato tradisce l'abitudine degli artefici a scrivere in greco» e prosegue ancora notando come la particolarità delle forme alla greca delle lettere latine «ci documenta l'imbarazzo degli orafi ad usare un alfabeto ormai da secoli obsoleto in Bisanzio»<sup>304</sup>.

Accogliamo senz'altro l'ipotesi di Polacco, tesa a porre al centro del discorso epigrafico la committenza latina e il ruolo delle maestranze greche, benché questa necessiti di alcune precisazioni, prima fra tutti l'intenzionalità nell'inserzione di questi elementi che fornisce una chiave di lettura fondamentale per comprendere il fenomeno paleografico nella sua interezza. Se infatti consideriamo il *lettering* delle iscrizioni un veicolo dei messaggi di questa committenza, dobbiamo supporre una

---

<sup>302</sup> Salomi (a cura di), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo 13*.

<sup>303</sup> Polacco, *Porte ageminate e clatrate in S. Marco*, p.279-292, per la citazione si veda p. 282.

<sup>304</sup> Polacco, *Considerazioni sul bilinguismo greco-latino*, pp. 15-24, per la citazione si veda p. 20.

consapevolezza nell'esecuzione. Innanzitutto, crediamo sia opportuno riflettere sul prestigio dell'edificio sacro che doveva custodire queste scritture e sull'importanza dei supporti che l'avrebbero abbellita, dove nulla doveva essere lasciato al caso, specialmente la presenza di iscrizioni che possiamo definire scritture esposte. Si può presumere piuttosto vi sia stato un controllo accurato della committenza, che in questo caso era latina, come la lingua e l'alfabeto delle iscrizioni. Non sembra ad ogni modo che gli artisti avessero grande libertà di scelta ma si limitavano probabilmente a riprodurre dei modelli stabiliti da altri<sup>305</sup>.

Dobbiamo poi concentrarci sulla natura stessa dei supporti di queste scritture che lascia intendere dei tempi di esecuzione non immediati per la lavorazione su smalto, bronzo o su mosaico che non si conciliano bene con l'idea di un tratto veloce segnato per errore da parte di un soggetto bilingue o non esperto di un alfabeto non più in uso.

Per quanto riguarda l'ipotesi che gli artisti non fossero più avvezzi all'alfabeto latino da secoli, anche in questo caso vi sono alcuni dettagli su cui riflettere. Dopo una fase di iniziale bilinguismo, fra IV e VI secolo il greco divenne la lingua ufficiale dell'Impero. La conoscenza del latino andò perdendosi al punto che sul finire del VI secolo Gregorio Magno lamentava la mancanza di traduttori a Costantinopoli in grado di intendere la lingua latina; si tratta forse di un'esternazione espressa in modo retorico e un po'eccessivo, ma ad ogni modo non è una fonte che possiamo ignorare. La conoscenza del latino rimase circoscritta a un numero ristretto di funzionari di corte della cancelleria imperiale fino al IX secolo ma vi fu poi un vero e proprio crollo. Il latino venne dunque del tutto abbandonato, lasciando degli echi solo nell'uso di una terminologia ormai fossilizzata, relativa per lo più all'esercito o alle cerimonie, per indicare alte cariche o riti.

Un nuovo incontro con la lingua latina si verificherà nell'epoca successiva al XII secolo, quando la presenza sempre crescente di occidentali a Costantinopoli favorirà la

---

<sup>305</sup> Bacci, *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale, passim*.

formazione di conoscitori di latino esperti; del resto, alcuni dei Latini stessi erano impiegati al servizio dell'imperatore, come sembra potersi affermare per il clerico veneziano Cerbano Cerbani che trascorse lunghi periodi a Costantinopoli proprio nel corso del XII secolo e fu poi coinvolto nel furto delle reliquie di Sant'Isidoro. Per una conoscenza effettiva e profonda del latino a Costantinopoli si dovrà attendere però il XIV secolo, quando alcuni esponenti dell'élite intellettuale greca si volgeranno verso Occidente portando a una riscoperta della lingua latina, con il moltiplicarsi delle traduzioni dal latino al greco, fra cui spicca su tutti il nome di Demetrio Cidone.

Si può dunque ritenere che nel XII secolo gli artisti avessero effettivamente poche possibilità di apprendere adeguatamente la lingua latina ma ciò non preclude il raggiungimento di una certa familiarità grafica. Se infatti esaminiamo le componenti dello spazio grafico delle maggiori città bizantine, in particolar modo di Costantinopoli e dell'asia minore, possiamo ritenere che essi avessero coltivato tale familiarità con l'alfabeto latino grazie alle scritte esposte, e per la precisione con la capitale epigrafica di tipo romano. Ciononostante, la visibilità delle scritte latine a Costantinopoli e nelle grandi città dell'Asia Minore nei secoli che succedettero all'epoca tardo antica e anticiparono la quarta crociata dovevano caratterizzare lo spazio urbano avvalendosi di un quoziente di visibilità affatto indifferente, dovuto alla caratteristica monumentalità dell'epigrafia latina e alla localizzazione in luoghi centrali delle città e strettamente legati al potere delle istituzioni. La scrittura alla greca dei secoli XI e XII che ritroviamo a Venezia si compone tuttavia di innesti bizantini su un tipo di scrittura romanica, che dunque doveva essere stata fornita dalla committenza latina. Alle medesime conclusioni giunse del resto anche Bischoff, al termine dell'analisi condotta sulla Pala d'Oro, secondo il quale era lecito supporre che le iscrizioni presenti negli smalti «siano state compiute da artisti non Latini, dunque Greci», i quali si basarono sull'elaborazione di modelli che con tutta probabilità «sono stati preparati in precedenza da mano latina»<sup>306</sup>.

---

<sup>306</sup> Bischoff, *Le iscrizioni latine*, p. 78.

Se inoltre analizziamo i tipi morfologici alla greca inseriti nelle iscrizioni latine, la scelta potrà sembrarci casuale solo a una prima occhiata: queste lettere bizantine furono chiaramente attinte dai modelli forniti dalle maiuscole distintive, presenti nei manoscritti bizantini di IX e X secolo o di tipo epigrafico, che rappresentavano a loro volta un revival dei tipi morfologici già diffusi fin dal V secolo. Se a queste riflessioni aggiungiamo l'ulteriore considerazione di Armando Petrucci, secondo cui questa moda paleografica si sarebbe diffusa in Occidente tramite oggetti e materiali giunti da Costantinopoli e sarebbe dunque opera di artisti bizantini, ci sembra che un ruolo chiave debba essere individuato proprio nella committenza: più precisamente, una committenza veneziana che desiderava delle scritture esposte in latino, secondo la tradizione occidentale a cui appartenevano la città e la maggior parte dei futuri lettori delle iscrizioni, ma con un *lettering* fortemente bizantineggiante. Quest'ultimo avrebbe potuto essere messo appunto solo nella capitale dell'Impero, che in quel preciso frangente storico viveva la rinascenza macedone e il revival dei tipi morfologici tardo antichi, per altro già confluiti in altri tipi di scritture maiuscole bizantine coeve.

Prima di allontanare del tutto l'ipotesi di una interferenza grafica, dovremo però chiarire in termini più precisi in che cosa essa consista e le ragioni per cui non riguarda le nostre testimonianze.

L'interferenza fra sistemi linguistici diversi rappresenta un tema ampiamente trattato nonché fra i più classici della linguistica, al punto da indurre a creazione di sottocategorie quali la sociolinguistica variazionale, l'etnolinguistica e la sociologia del linguaggio. Al contrario, gli studi dedicati al contatto fra sistemi grafici non sono affatto numerosi, forse in ragione di una concezione erronea della scrittura, incline a essere considerata come uno specchio della lingua parlata: in realtà, la scrittura è un oggetto distinto alla lingua, che non può essere identificato con essa e che necessita di una propria autonomia<sup>307</sup>. Le interferenze grafiche sono solitamente prodotte in contesti bilingui o multilingui, dove sia in uso più di un sistema di scrittura; queste

---

<sup>307</sup> Baglioni–Tribulato, *Contatti*, p. 10.

interferenze sono state allora definite come il frutto di «scarsa competenza in entrambi i codici» o ancora la conseguenza di «una scelta, o meglio di un indebolimento della soglia dell'attenzione grafica»<sup>308</sup>; quest'ultima non è però una regola generale poiché esistono numerosi casi in cui l'interferenza è voluta e consapevole e c'è chi talvolta ha assegnato all'uso di questi grafemi interferiti la valenza di veri e propri marcatori culturali<sup>309</sup>. Tracciare con esattezza i limiti dell'interferenza grafemica risulta ad ogni modo complicato in ragione dell'ampio e variegato numero di fenomeni coinvolti, di cui ne analizzeremo qui solo un paio, poiché utili a comprendere ciò che da un punto di vista sociolinguistico è o non è la scrittura alla greca.

Il primo meccanismo che analizzeremo riguarda la possibilità che lo scrivente utilizzi un accorgimento caratteristico del sistema grafico che egli percepisce come primario, all'interno di un sistema secondario, creando una interferenza di tipo ortografico che può essere definita anche calco grafico<sup>310</sup>: questa eventualità si verifica quando lo spelling tipico di una lingua viene trasferito in un'altra, ed è effettivamente il caso dell'iscrizione di Santa Giustina, dove nel nome latino *lustina* compare una *ypsilon* in luogo di *U/V*, forse per derivazione dal nome greco *Ιουστίνια*. Si tratta di un solo caso in tutto il catalogo epigrafico, forse dovuto a un'effettiva confusione fra le due lingue. L'interferenza grafemica, soprattutto di tipo ortografico, può dunque effettivamente essere involontaria.

La macro-area dei fenomeni legati all'interferenza grafemica include poi il cosiddetto *character switching* o commutazione di carattere, tipico di scriventi bilingui o multilingui, in grado di passare da una lingua all'altra: in questo caso, un determinato carattere tipico di un sistema di scrittura viene innestato in un secondo sistema di scrittura ed entra poi a farne parte in modo stabile<sup>311</sup>. La scrittura alla greca potrebbe rientrare in questa categoria ma è necessaria una considerazione: una

---

<sup>308</sup> Perri-Turchetta, *Codici interferiti*, p. 329.

<sup>309</sup> Baglioni-Tribulato, *Contatti*, p. 27, mentre per l'esempio relativo ai marcatori culturali, si veda il saggio di Olga Tribulato all'interno dello stesso volume, *Interferenza grafemica*, pp. 59-83 con relativa bibliografia.

<sup>310</sup> Adams, *Bilingualism and the Latin language*, pp. 71-76; Baglioni-Tribulato, *Contatti*, p. 19.

<sup>311</sup> Adams, *Bilingualism and the Latin language*, pp. 71-76.

caratteristica che assume grande rilevanza riguarda la scelta di queste commutazioni di carattere, che riguardano sempre lettere omografe in entrambi gli alfabeti ma che si associano talora a fonemi differenti. È il caso di sigma in forma di C, che viene dunque associata al suono di S in greco e di C in latino, e di H con la presenza di un nodo nel tratto mediano, associata alla lettera eta in greco e alla lettera H in latino. Allora sarebbe forse più corretto ritenere la scrittura alla greca un fenomeno che prevede l'esecuzione di lettere latine caratterizzate da una chiara influenza bizantina sul piano morfologico, più che l'inserzione di vere e proprie lettere greche, dal momento che veri e propri caratteri innovativi non vengono mai aggiunti.

Esiste infine la possibilità che le iscrizioni di nostro interesse siano state realizzate in un secondo tempo, solo una volta che i manufatti furono giunti a Venezia, da mani latine<sup>312</sup>. L'ipotesi non sembra del tutto verosimile in ragione di quanto detto precedentemente, ovvero dell'inserzione di lettere greche la cui morfologia si rifaceva ai modelli grafici in quel momento in voga a Bisanzio, di cui gli artigiani veneziani difficilmente avrebbero avuto una simile conoscenza. Se gettiamo infine uno sguardo al modo in cui gli Occidentali erano soliti trascrivere le scritture greche durante questi secoli, noteremo che queste modalità non corrispondono agli esempi delle scritture alla greca che abbiamo già avuto modo di analizzare. A tal proposito, possiamo trovare degli esempi nella collezione dei manoscritti di St. Gall, dove nei manoscritti compilati fra il IX e l'XI secolo le scritture greche si presentano in tre modi diversi che in nessun caso combaciano con la mimesi bizantineggiante delle iscrizioni veneziane<sup>313</sup>. Il primo metodo di trascrizione riguarda i testi interamente trascritti in greco, di solito accompagnati da una traduzione sotto ogni riga, oppure nella colonna accanto; le Sacre Scritture ne sono un classico esempio. In secondo luogo, le lettere greche vengono utilizzate per parole greche che compaiono in testi latini: questa riproduzione grafica non implica che lo scrivente potesse contare su un'effettiva padronanza della lingua e ciò appare evidente soprattutto in ragione dei numerosi

---

<sup>312</sup> Bettini, *Venezia, la Pala d'oro e Costantinopoli*, pp. 43-72.

<sup>313</sup> Kaczynski, *Greek in the Carolingian age*.

errori presenti, in quanto chi scriveva si limitava a copiare parole di cui spesso ignorava il significato.

Una terza modalità tramite la quale le lettere greche facevano la loro comparsa nei testi latini ci viene riportata da Berschin: si tratta di una tendenza ipergrecizzante, che mirava a richiamare qualcosa di esotico o straniero tramite l'impiego di parole greche che venivano rese, per così dire, ancor più greche, rimpiazzando le lettere omografe al latino con lettere aspirate o graficamente percepite più caratteristiche della lingua straniera<sup>314</sup>. Infine, il greco veniva traslitterato in alfabeto latino, soprattutto per quei testi che prevedevano per una performance pubblica di lettura: i libri liturgici dell'XI secolo contenevano regolarmente preghiere greche traslitterate in latino, intese per essere recitate a messa.

Non è dunque possibile rilevare alcuno di questi fenomeni tipicamente occidentali nelle iscrizioni alla greca che ritroviamo nelle porte di bronzo, nei mosaici o nei manufatti presenti a Venezia. La scrittura alla greca delle testimonianze veneziane sembra piuttosto implicare una percezione ed una rielaborazione molto diversa delle forme greche che non può rientrare in nessuna delle categorie dei fenomeni grafici tipici di questa elaborazione in Occidente. Come già fu sostenuto da Armando Petrucci, potremo allora concludere che sia «difficile ammettere da parte degli scriventi un atteggiamento di passiva casualità nella scelta delle forme grafiche»<sup>315</sup>.

### **V.3 La dentellatura nel corpo centrale delle lettere arrotondate: modelli e canali di trasmissione**

Cominciamo dunque la nostra analisi prendendo in considerazione il primo gruppo di iscrizioni descritte nella sezione precedente, le cui lettere risultano caratterizzate da

---

<sup>314</sup> Bischoff, *Das griechische element*, p. 256 n. 50.

<sup>315</sup> Petrucci, *Scrivere alla greca*, p. 121.

una dentellatura nel corpo centrale, creando una forma in due archetti o una sorta di strozzatura centrale. Vedremo che si tratta di una delle morfologie alla greca più complesse fra quelle catalogate, poiché la derivazione è incerta e non riconducibile con esattezza a un unico momento storico o un'area geografica circoscritta: come abbiamo già ricordato, si tratta di una stilizzazione occidentale di forme bizantine, a cui si sarebbe giunti in aree e periodi differenti ma il cui principale modello sembrerebbero essere le maiuscole distintive presenti nei manoscritti realizzati in beneventana.

Queste peculiarità grafiche non si ritrovano dunque solo a Venezia ma anche nella produzione del XII secolo della Dalmazia, dove devono essere collegati alla produzione di codici beneventani da parte dei monasteri benedettini ivi insediatisi, e nelle testimonianze localizzate a Bari, dove la produzione epigrafica coeva risulta a sua volta caratterizzata dall'uso della romanica con forme ibride di maiuscola beneventana epigrafica. Mentre per l'area pugliese sembra trattarsi di una stilizzazione di modelli grafici bizantini mediati dalle scritture librarie, per la Dalmazia ciò deve essere posto in relazione con la produzione scrittoria beneventana<sup>316</sup>. Oltre a ciò, Kloos riferisce che queste forme grafiche non si trovano solo nelle iscrizioni musive della basilica marciana, ma anche nelle maiuscole con cui erano vergati documenti e manoscritti di epoca carolingia, talvolta in una forma che lasciava il contorno esterno ovale con l'aggiunta di una forcilla nel corpo centrale della lettera o come nella forma delle nostre iscrizioni marciane<sup>317</sup>. La tendenza alla morfologia spezzata si nota dunque nelle lettere elongate dei documenti carolingi (con particolare riferimento a C ed E) nonché nei documenti papali e francesi imperiali, di cui Kloos cita numerosi esempi. Favreau fornisce ulteriori elementi che restituiscono il quadro dell'ampia diffusione di questa tipologia di lettere, segnalandone la presenza in alcune testimonianze prodotte nell'area della Spagna settentrionale e

---

<sup>316</sup> De Rubeis, *La capitale romanica e la gotica epigrafica*, p. 41; De Rubeis, *Tra Dalmazia e Italia*, pp. 247-253.

<sup>317</sup> Kloos, *Paleography of the inscriptions*, p. 304, nr. 38, 39, 40.



della Narbonese, a cui si devono aggiungere altri centri dell'Italia meridionale, dove la morfologia di «O strozzata di origine bizantina» viene segnalata anche da Francesco Magistrale<sup>318</sup>.

Alla luce di quanto detto, non sembra dunque possibile rintracciare un'origine certa per queste forme grafiche. Talvolta, è stato persino messo in dubbio che esse possano essere considerate scritte propriamente alla greca, anche se è certamente interessante constatare come compaiano in numerose testimonianze in cui il *lettering* generale risulta influenzato dalla maiuscola distintiva bizantina<sup>319</sup>. L'ampissimo arco cronologico e geografico di diffusione rilevato lascia supporre che l'elaborazione di questo tratto ornamentale sia avvenuta in modo abbastanza indipendente, senza ipotizzare necessariamente un contatto fra le diverse aree<sup>320</sup>.

Ma torniamo ora a concentrarci sulla produzione epigrafica relativa all'area veneziana. Come abbiamo constatato, la maggior parte delle iscrizioni caratterizzate da queste dentellature si trovano nei mosaici della basilica marciana, posti in opera nel secolo XII. Riguardo la morfologia delle lettere, già Otto Demus affermava che «somewhat ornamental letters are introduced. Segmented shapes which are not found in the choir chapels or in any other of the earlier inscription, but appear again in the stylistically connected mosaics of south vault of the central dome as well as those of the west dome with the Pentecost»<sup>321</sup>. Tali modelli grafici potrebbero essere giunti a Venezia tramite maestranze pugliesi, dal momento che in questa area se ne attesta una notevole diffusione, o tramite la circolazione di manoscritti in beneventana, come sembra potersi ritenere per la presenza di queste morfologie nelle scritte del Mezzogiorno o della Dalmazia. Si tratta di ipotesi senz'altro verosimili ma vorremmo tuttavia prendere in considerazione dei canali di diffusione alternativi e sino ad ora poco esplorati: in particolare, si esaminerà la possibilità che la presenza di queste

---

<sup>318</sup> Magistrale, *Forme e funzioni delle scritte esposte*, p. 17.

<sup>319</sup> Barile, *Littera antiqua e scritte alla greca*, p. 79.

<sup>320</sup> *Ibidem*, pp. 76-77.

<sup>321</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 93.

caratteristiche paleografiche possa essere dovuta a una emanazione diretta da fonti librarie o epigrafiche bizantine.

Abbiamo già osservato come l'influenza bizantina sia ravvisabile nelle scelte stilistiche e iconografiche dei contesti su cui figurano localizzate le iscrizioni musive di nostro interesse. L'ipotesi che proprio dei tetravangeli bizantini siano stati utilizzati come modelli per l'opera musiva, per prima cosa, potrebbe indurre a giustificare la presenza di forme alla greca ipotizzando un'emanazione diretta dai modelli di *lettering* nei tetravangeli, in particolare dalle maiuscole distintive nelle scritture di apparato. Un controllo su un campione consistente composto da circa un centinaio di esemplari realizzati fra IX e XI secolo non ci ha però consentito di individuare alcuna corrispondenza grafica.

L'interazione fra scritture epigrafiche e scritture librarie è senz'altro una delle componenti che si deve tenere a mente quando si approfondisce lo studio delle forme grafiche ma talvolta l'origine di nuovi sistemi di scrittura o mode paleografiche può essere tipo multigenetico, legato cioè a una componente epigrafica – talvolta esclusivamente epigrafica– dove la materialità della scrittura assume concreta rilevanza. L'ipotesi che le lettere dentellate dei mosaici veneziani non derivino direttamente dalle scritture librarie bizantine, infatti, non ci impedisce di formulare un'altra ipotesi di emanazione dovuta al contatto diretto con l'alfabeto greco, questa volta di tipo prettamente epigrafico. Per farlo, dovremo quindi cercare altri modelli coevi, verosimilmente nei supporti materiali con cui i veneziani vennero a contatto proprio in questo periodo.

Fra XI e XII secolo numerosi reliquiari, stauroteche, patene, pale d'altare, porte bronzee e numerosi altri oggetti di arte sontuaria approdarono alle sponde dell'Adriatico, parte dei quali andò a costituire il Tesoro di San Marco o ad abbellire la basilica stessa. Uno fra i più noti esempi è senz'altro la celebre Pala d'Oro, giunta a Venezia durante il dogado di Oderlaffo Falier nel XII secolo, per poi subire ulteriori modifiche e aggiunte nei secoli successivi. Negli smalti quadrati del riquadro superiore è possibile leggere le iscrizioni greche che ricordano la vita di Cristo e

notare come alcune di queste si presentino di colore nero su fondo dorato, mentre il tratto utilizzato per tracciare le lettere ha un notevole spessore: queste caratteristiche, unitamente alla dentellatura delle forme, presentano le medesime peculiarità epigrafiche ravvisate nelle iscrizioni musive.

Se tali peculiarità non sono dunque ravvisabili nei manoscritti di XI e XII secolo, sembrano piuttosto presenti negli smalti di lusso bizantini lavorati a cloisonné, diffusi in tutto l'Occidente fin dall'epoca carolingia. L'arte degli smalti è in realtà molto antica e comune a molte civiltà, motivo per cui non è facile tracciarne precisamente l'origine: la tecnica di lavorazione a cloisonné, tipicamente bizantina, consisteva nell'apposizione di sottili strisce metalliche, in argento, oro o rame, che venivano giustapposti a una base metallica creando così dei compartimenti vuoti; in seguito, questi spazi venivano riempiti con materiale vetrificabile e una volta solidificato quest'ultimo, la superficie veniva lucidata e resa uniforme e allo stesso livello, creando il disegno che si era preparato inizialmente; il risultato è che non è possibile creare sfumature di colore, poiché le linee sono ben definite: una regola della lavorazione a cloisonné è dunque che il disegno è, sempre, bidimensionale<sup>322</sup>. Questo può valere anche per le lettere, che risultano scure, dalle linee non sempre perfette in seguito alla colatura e in forte contrasto cromatico con lo sfondo, due caratteristiche che si ritrovano anche nelle lettere caratterizzate dalle particolari morfologie di cui ci stiamo occupando.

Nella maggior parte dei casi anche le lettere presenti su questi supporti venivano realizzate con la tecnica lavorazione a cloisonné: veniva così ricavato un comparto nel supporto metallico e inseguito si colava del materiale vetrificabile di colore scuro nei solchi creati. Si tratta tuttavia solo di una delle numerose tecniche di lavorazione associate alla presenza delle morfologie dentellate.

Le tecniche e l'alto livello delle creazioni artistiche che troviamo a Costantinopoli, di cui erano per lo più responsabili gli artisti che producevano oggetti

---

<sup>322</sup> Wessel, *Byzantine enamels*, p. 11.

per la corte, nonché i materiali preziosi utilizzati, rendevano questi oggetti degli emblemi dell'autorità. L'Occidente era venuto in contatto con l'arte bizantina fin dal VI secolo tramite scambi di doni di corte ma tuttavia la grande ondata arrivò davvero solo agli inizi del secolo XIII, in seguito agli eventi della quarta crociata, spesso in forma di furti e bottini di guerra, di cui talvolta abbiamo notizie accurate<sup>323</sup>. Tali forme sono inoltre riscontrabili in varie tipologie di oggetti metallici, realizzati in oro o argento, le cui iscrizioni si presentano nella maggior parte dei casi maiuscole, poste lungo i bordi esterni e lavorate a rilievo. Questi oggetti preziosi dovevano essere illuminati dalle candele durante le celebrazioni della liturgia: seppure le lettere non fossero state poste in risalto da scelte cromatiche che le distinguevano dal resto dello spazio nello specchio epigrafico, l'effetto della luce doveva far sembrare i tratti a rilievo di colore più scuro, conferendo un taglio più angolare delle lettere, con linee più sottili e appuntite. Non è forse da escludere l'ipotesi che questa particolare condizione dell'illuminazione dell'ambiente durante la liturgia abbia contribuito a offrire un ulteriore spunto per la creazione dei modelli grafici esaminati, spesso frammisti ad altri tipi morfologici alla greca come A con tratto di coronamento spostato verso sinistra, N con traversa spostata verso il centro delle aste e B con occhielli staccati dall'asta, il troncamento dei tratti verticali o di alcune traverse nell'incontro fra lettere prossimali, rispetto ai codici beneventani e alle altre fonti elencate.

Del resto, un veloce sguardo su alcuni dei supporti presenti o transitati per l'Occidente e provenienti da Costantinopoli, permette subito di notare come le forme dentellatate siano non poco diffuse e ciò appare significativo soprattutto nella prospettiva di rintracciare dei canali di diffusione che possano essere ritenuti più rilevanti per il caso Veneziano<sup>324</sup>. Ritroviamo allora tali morfologie in un'icona bizantina del X secolo conservata nel Tesoro del Duomo di Limburg an der Lahn, la quale presenta la stilizzazione di due archetti sovrapposti relativa al contorno esterno delle

---

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>324</sup> Barile, *Littera antiqua e scritture alla greca*, pp. 76-80.

lettere O e C<sup>325</sup> (Fig. 3); in una patena e un secchiello di cristallo di rocca bizantini, custoditi nel Tesoro di San Marco<sup>326</sup> (Figg. 1, 2); negli smalti della cornice superiore della Pala d'oro di San Marco, sempre limitatamente ai contorni esterni delle lettere<sup>327</sup>; in scritte di raccordo fra iniziale miniata e testo all'interno della Bibbia di Calci, del 1168<sup>328</sup>, e di un'altra Bibbia conservata nella biblioteca Nacional di Madrid, ma di provenienza ugualmente pisana<sup>329</sup>. Negli ultimi due casi elencati, la dentellatura delle curve compare in presenza di una scrittura fortemente influenzata da elementi alla greca e in una fase storica di intensi contatti fra la città pisana, l'Oriente bizantino e la Sicilia<sup>330</sup>.

Si deve infine notare come, nel caso degli oggetti iscritti custoditi presso il Tesoro di San Marco, la strozzatura del corpo centrale delle lettere tonde in entrambi i casi riscontrati si presenti su iscrizioni che corrono circolarmente lungo il diametro dell'oggetto, ricordando le iscrizioni musive circolari presenti nelle cupole della Pentecoste e di San Giovanni della basilica marciara, e per le quali non è stato sino ad ora possibile identificare un modello di riferimento.

Nell'analisi delle varie tipologie di scrittura alla greca, si è scelto di dare ampio spazio a queste morfologie poiché ritenute significative, seppure controverse, e di accogliere pienamente il giudizio già formulato da Elisabetta Barile: «Anche le forme a 8 e a 3 speculari delle scritte a San Marco in questione ritengo siano da mettere in relazione con tipologie di scritture bizantineggianti e siano da interpretare come elementi di scrittura alla greca»<sup>331</sup>. Al contempo, risulta inoltre utile un confronto con il parere di Kloos, il quale tendeva invece a ridimensionarne l'importanza, dichiarando che «This striking formation is not, to be sure, an important stylistic feature. Rather, it must be regarded as such, as we have seen, it is not used consistently»<sup>332</sup>. Le

---

<sup>325</sup> Gauthier *Les routes de la foi*, pp. 68-69, 72 n. 36.

<sup>326</sup> Hahnloser, *Il tesoro di San Marco*, vol. 2, tav. LVII.

<sup>327</sup> Pertusi, *Le iscrizioni greche*, p. 75.

<sup>328</sup> Berg, *Studies in tuscan twelfth-century illumination*, pp. 151-157, 224-227 n. 4, fig. 249-268.

<sup>329</sup> *Ibidem*, pp. 160-162, 289-291 n. 108, figg. 279-287.

<sup>330</sup> Berschin *Medioevo Greco-latino*, pp. 280-292.

<sup>331</sup> Barile, *Littera antiqua e scritture alla greca*, p. 79.

<sup>332</sup> Kloos, *Paleography of the inscriptions*, vol. 1.1, p. 304.

affermazioni dello studioso si basavano certamente su alcuni dati di fatto, come l'ampia diffusione cronologica e geografica di questi stilemi e il fatto che l'impiego non fosse sistematico.

Tuttavia, una corretta valutazione dell'impatto visuale di questo *lettering* non può prescindere da un'analisi di tipo non solo quantitativo ma anche qualitativo: se infatti le iscrizioni caratterizzate da lettere con dentellature non sembrano essere preponderanti da un punto di vista numerico, esse assumono tuttavia maggiore rilevanza se rapportate al criterio della visibilità. Ci accorgeremo così che non solo le iscrizioni di cui ci stiamo occupando presentano dimensioni significative rispetto il resto delle testimonianze marciane coeve, in grado di renderle perfettamente leggibili anche se poste a molti metri di altezza, ma che la posizione fra le finestre delle cupole ne consente anche una illuminazione molto elevata in varie ore del giorno, come appurato nel corso di sopralluoghi ripetutamente effettuati nella basilica marciana. Esse sono inoltre localizzate in luoghi fondamentali per le cerimonie religiose: i testi delle iscrizioni, come si è avuto modo di ricordare, riportano il contenuto degli inni sacri, come la citazione del *trisagion* esemplifica chiaramente, e si presentano dunque come elementi complementari al rituale.

Sulla base di tutti gli elementi considerati, sembra plausibile che la diffusione di simili morfologie nell'epigrafia veneziana si possa attribuire a una emanazione diretta dai modelli bizantini coevi di tipo epigrafico, realizzati su supporti di prestigio. Del resto a tale ipotesi era già giunto Armando Petrucci nell'intento più generale di spiegare l'origine della diffusione delle scritture alla greca, che secondo lo studioso sarebbe inizialmente giunta in Occidente in forma di lettere maiuscole distintive di tipo ornamentale realizzate sulle porte di bronzo. Si deve infine considerare che in questa fase della storia di Venezia e dei rapporti con l'impero bizantino le morfologie legate alla tradizione scrittoria greca dovevano aver assunto una grande importanza simbolica, al pari dei riferimenti alla medesima tradizioni nei mosaici, nell'architettura degli edifici sacri, negli oggetti di arte sontuaria, nell'innografia e nei dettagli delle cerimonie di stato: si trattava di una patina estetizzante che coinvolgeva vari aspetti

della cultura materiale e immateriale veneziana. Proprio questi aspetti, ci inducono a ritenere che le lettere tonde caratterizzate da dentellatura siano il frutto di una scelta precisa fra i vari modelli grafici a disposizione, che soprattutto in questa fase della storia della fabbrica marciana non potevano essere frutto del caso.

#### V.4 Altri tipi morfologici alla greca: modelli e canali di trasmissione

Abbiamo visto come i tipi morfologici in uso in questa prima fase della scrittura alla greca si componessero tuttavia di una più ampia gamma di tipi morfologici, legati a filo diretto con la tradizione bizantina. Pertanto, cercheremo ora di individuare l'origine e la ripresa di queste lettere, per altro sempre omografe nei due alfabeti, analizzando la fortuna di queste morfologie nella tradizione grafica bizantina in concomitanza a una particolare ideologia della scrittura, la quale ne determinò una visibilità tale da indurne la confluenza anche nelle scritture latine.

Le maiuscole distintive greche che ritroviamo poco dopo il Mille inserite all'interno nelle scritture latine, costituirono al contempo l'*humus* grafica della maiuscola liturgica<sup>333</sup>, una scrittura greca utilizzata nella produzione libraria bizantina fra i secoli IX e XI per trascrivere i lezionari dei Vangeli, che consisteva in un compromesso tra la maiuscola biblica e l'ogivale diritta. Già Cyril Mango ne elencò le principali peculiarità: tendenza al disegno rotondo, contrasto fra pieni e filetti, elementi decorativi sia alle estremità che nel corpo centrale delle lettere, i quali talvolta sostituivano tratti o aste delle lettere; tali elementi si presentano come caratteristici della maiuscola liturgica nel panorama delle altre scritture maiuscole canonizzate di epoca mediobizantina<sup>334</sup>.

Nel corso del VI secolo è possibile constatare dall'esame delle iscrizioni presenti su supporti di diverso tipo una netta predilezione per un'attenuazione del

---

<sup>333</sup> Orsini, *Scrittura come immagine*, p. 24.

<sup>334</sup> *Ibidem* p. 24, dove si cita anche Cavallo, *La maiuscola greca*, pp. 95-137.

contrasto modulare, un disegno tondeggianti e una preferenza per gli aspetti ornamentali della morfologia delle lettere. Questi mutamenti, e soprattutto quest'ultimo, sono di particolare interesse per il fenomeno di cui ci stiamo occupando: già sufficientemente attestati nel corso del VI secolo, essi finirono col diventare preponderanti nei secoli IX-X<sup>335</sup>. Nonostante alcuni tentativi di isolare delle lettere che potessero fungere da guida per una datazione, la durata e ripetizione degli aspetti formali perdureranno nei secoli fino a oltre la durata dell'impero bizantino<sup>336</sup>.

Se ci concentriamo ora sulle scritture esposte, noteremo che a partire dalla metà del V secolo alcune forme riprese dall'epigrafia più antica iniziarono ad alternarsi a forme più moderne<sup>337</sup>. Le iscrizioni che documentano tipi morfologici nuovi, furono rinvenute con una certa frequenza in città periferiche, elemento che indusse Morss a considerare questa tendenza come frutto di "folk art", in cui le élites e la committenza imperiale avrebbero giocato un ruolo solo secondario, mentre maggior peso sarebbe da attribuire agli *engravers*, ovvero alle officine, mentre la committenza imperiale responsabile di alcune iscrizioni lapidee localizzate a Costantinopoli avrebbe atteso per l'utilizzo di queste nuove forme il momento in cui queste si fossero stabilizzate e avessero acquisito più alta considerazione.

Gli artigiani tardo antichi avevano del resto a disposizione numerosi modelli di epigrafi precedenti, di cui le città erano ricche e potevano dunque attingere per dare avvio a rinnovamenti degli aspetti formali<sup>338</sup>. In questo modo, si sarebbe giunti a una commistione fra le forme più antiche e quelle più nuove, che potremmo individuare nelle morfologie seguenti: *alpha* con traversa a forcilla; *alpha* con tratto di coronamento centrale e talvolta con tratti mediani a cuspidi rovesciata; *my* con l'incontro dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste e il prolungamento degli stessi fino al rigo di base; *ny* con inserzione di un gradino verso il corpo centrale

---

<sup>335</sup> Orsini, *Scrittura come immagine*, p. 25, che riporta anche la bibliografia relativa a Mango, *Byzantine epigraphy (4th to 10th Centuries)*, pp. 235-249, tavv. 115-146.

<sup>336</sup> Mango, *Byzantine epigraphy (4th to 10th Centuries)*, p. 242; Moutsopoulos, *La morphologie des inscriptions byzantines*, p. 57.

<sup>337</sup> Morss, *Byzantine letters in stone*, p. 492.

<sup>338</sup> *Ibidem*, pp. 490, 494.



della lettera; *delta* di forma triangolare; *beta* con occhielli staccati; *rho* con piccolo tratto discendente staccato dall'occhiello; infine si riscontra la presenza di *sigma* crestata, con un ispessimento che si ripete nel corpo centrale di altre lettere tonde, nonché la presenza di nodi vuoti o pieni nei tratti di alcune lettere, soprattutto *eta*, *ny*, *phi* e *iota*.

Tutte le morfologie elencate emergono dunque a partire dai secoli V e VI per poi diffondersi nelle iscrizioni monumentali e su altri supporti di epoca medio bizantina, all'interno di scritture a modulo quadrato e di scritture a contrasto modulare<sup>339</sup>. Soprattutto per le forme ornamentali, si tratta dunque di forme originatesi dal *medium* epigrafico, che arrivano a confluire in determinate tipologie scrittorie, come le diverse maiuscole, e che attecchiscono particolarmente bene nella maiuscola liturgica, che come già evidenziato da Pasquale Orsini, pur avendo un'origine multimediale, avrebbe tratto le sue forme spiccatamente ornamentali dal filone grafico delle scritture monumentali o epigrafiche. Sembra dunque che queste forme, dapprima, abbiano esercitato un impatto sulle stesse scritture greche in ragione del loro potenziale decorativo, e siano state poi utilizzate come omografe anche nelle scritture in alfabeto latino, dove a partire dai secoli XI e XII si sarebbero diffuse con l'intento di emulare le scritture bizantine.

Abbiamo fornito alcuni elementi legati al processo di formazione della maiuscola liturgica perché l'assorbimento delle forme peculiari di un filone grafico non librario, riconoscibile su scritture monumentali o su oggetti iscritti, sembra in qualche modo assimilabile a quanto avvenuto anche per le origini della scrittura alla greca in Occidente. Quando parliamo dell'apporto di questo filone grafico delle scritture monumentali ci riferiamo agli aspetti prettamente ornamentali che interessarono anche la scrittura alla greca, mentre, è bene specificarlo, per la maiuscola liturgica anche i filoni delle scritture librarie fornirono un importante contributo, come il tratteggio delle singole lettere, l'effetto di chiaroscuro e il modulo

---

<sup>339</sup> Orsini, *Scrittura come immagine*, pp. 26-37.

che derivano dalle maiuscole ogivale diritta e la biblica; per quanto riguarda nello specifico le forme ornamentali, gli oggetti iscritti e dunque le scritture monumentali sono invece i principali canali di trasmissione delle morfologie che si innestano nella maiuscola ogivale diritta, dando vita a ciò che Pasquale Orsini definisce come «una moda, un gusto scrittorio» piuttosto che «uno stile grafico»<sup>340</sup>. Saremmo dunque di fronte a una ripresa di forme di V e VI secolo non generiche, ma di tipo ornamentale e relative unicamente al filone epigrafico: si tratta di un processo inedito nella storia della paleografia greca<sup>341</sup>. Il fenomeno raggiunge il suo apice fra i secoli IX e XI, in concomitanza con la creazione e diffusione delle prime inserzioni di lettere greche nelle iscrizioni latine presenti sui manufatti realizzati a Costantinopoli e poi diffusi nell'Occidente; queste lettere, omografe, corrispondono dunque ai tipi morfologici che al contempo stavano conoscendo grande fortuna nel mondo grafico bizantino.

L'elemento decorativo, alla base del successo di queste morfologie, ci porta infine a riflettere sugli aspetti legati alla percezione visuale delle lettere e al rapporto fra testo e immagine.

Come le raffigurazioni, le scritture potevano certamente essere percepite nelle loro linee estetizzanti anche da osservatori illetterati, ma il valore consisteva proprio nel fatto che si tratta di segni alfabetici, che richiamano dei valori di riferimento linguistici, come la lingua che più frequentemente viene associata all'uso di un determinato alfabeto, ed extra-linguistici, come il relativo prestigio culturale o politico. Possiamo dunque concordare con Orsini quando afferma che «il potere della parola scritta è racchiuso nella forma visibile dell'iscrizione» e che «la forma delle lettere inscritte è parte dell'ornamento del monumento e partecipa alla comunicazione simbolica»<sup>342</sup>. L'approccio che abbiamo deciso di adottare e che ci sembra più consono per il contesto veneziano non predilige propriamente l'equiparazione fra il testo e l'immagine ma mira piuttosto a porre in evidenza come la componente alfabetica dei

---

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>341</sup> Orsini, *Scrittura come immagine*, p. 37.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 39.

segni grafici fosse preponderante all'interno di tale comunicazione, il cui potenziale simbolico e legittimante si spinge oltre la componente figurativa, seppure non si voglia negare la rilevanza dell'aspetto decorativo. La parola scritta e l'immagine appartengono dunque a linguaggi diversi: sebbene siano essi in grado di veicolare messaggi affini, si tratta comunque di due idiomi differenti e non sempre del tutto assimilabili.

Una costante su cui vale la pena soffermarsi riguarda poi la selezione di questi precisi tipi morfologici, avvenuta sulla base dell'omografia: tali segni alfabetici, infatti, dovevano essere intellegibili per un pubblico prettamente occidentale. Questo dettaglio ci spinge a ritenere che le lettere che si discostavano dal canone del mondo grafico latino coevo fossero percepite come una sorta di *flag characters*, ovvero caratteri bandiera della forma scritta della lingua greca, ovvero la lingua dell'Impero Bizantino. Le lettere venivano dunque inserite nelle iscrizioni latine non solo per motivi ornamentali, che pure erano connaturati ai tipi morfologici selezionati, ma anche perché è plausibile che l'osservatore latino avesse sviluppato una certa familiarità con le lettere omografe presenti nelle iscrizioni monumentali greche, diffuse a Costantinopoli e nei grandi porti dell'Impero, che verosimilmente non poteva leggere ma di cui poteva riconoscere i segni più familiari o ricorrenti.

Torniamo ora per un momento al mondo grafico bizantino, con un'ultima riflessione utile a inquadrare i fenomeni paleografici in relazione all'ideologia della scrittura, interpretandoli nella loro dimensione storica più ampia. La ripresa di forme tardo antiche avvenuta fra i secoli IX e XI si deve infatti a un particolare clima culturale promosso dalla rinascenza macedone, termine che indica la tendenza verso il recupero di forme proprie dei secoli più antichi e che influì soprattutto sulla compilazione di manoscritti e la costruzione di monumenti: questo sguardo attento alle opere del passato si estese probabilmente anche alle scritture, seppure queste ultime vennero interpretate in modi nuovi<sup>343</sup>.

---

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 59.

A questo si aggiunga il verificarsi fra i secoli VIII e IX di un mutamento grafico importante nella produzione manoscritta bizantina, ovvero la sostituzione graduale dalla maiuscola alla minuscola: la maiuscola non scomparve del tutto (si trattò anzi di un passaggio graduale) ma si conservò nelle scritture distintive, cioè nei titoli, *incipit*, *scolii*, nelle lettere iniziali e annotazioni di vario tipo; nelle scritture, cioè, che godevano di maggiore visibilità e avevano il compito di guidare l'occhio. Tali aspetti vennero indagati nei due fondamentali contributi di Herbert Hunger risalenti al 1977. Nel primo contributo, egli si concentrava nel segnalare tre tipologie di scritture distintive definite anche *Auszeichnungs-Majuskeln*: la maiuscola biblica, l'alessandrina e un terzo filone che egli definì *Epigraphische*, poiché fortemente influenzata dai modelli epigrafici, e al quale dedicò un ulteriore approfondimento<sup>344</sup>. Questo è il clima che vede la ripresa dei tipi morfologici del tardo antico nelle scritture maiuscole, che acquisiscono talvolta carattere simbolico venendo utilizzate per vergare i lezionari o per le scritture distintive: la loro forza visuale è implicita in queste scelte. Proprio la ripresa più generale di questo gruppo di lettere, dunque, portò contemporaneamente alla formazione della maiuscola liturgica, all'inserzione dei tipi antichi nelle epigrafi bizantine e infine alla formazione della scrittura alla greca nelle iscrizioni dei manufatti destinati all'Occidente.

Alla base dei diversi fenomeni vi è un'ideologia della scrittura che permeava tutte le scelte grafiche del mondo bizantino. I risultati di queste scelte venivano naturalmente percepiti in modo diverso dagli osservatori: per i Greci, si trattava di una ripresa dei tipi arcaici in linea con le tendenze più moderne della rinascenza macedone, mentre i Latini vi scorgevano un riferimento alla lingua dell'Impero Bizantino, emblema di prestigio culturale e alleato politico. Ed è proprio su questi aspetti che dobbiamo soffermarci: non si trattava di una emulazione fine a se stessa, ma rientrava piuttosto in quelle dinamiche di self-definition mirate a plasmare l'immagine di Venezia, che nello stesso frangente era mossa da ambizioni di conquista

---

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 81; Hunger, *Minuskel und auszeichnungsschriften*, pp. 201, 220; Id., *Epigraphische auszeichnungsmajuskel*, pp. 193-210, in particolare pp. 199-200.

dirette proprio verso territori soggetti alla giurisdizione dell'Impero. Tali dinamiche non sembrano poste in essere solo a Venezia: nel XII secolo le stesse forme alla greca venivano riprese nelle iscrizioni musive latine del Mezzogiorno Normanno, in particolare nella Sicilia di Ruggero II (1095-1154)<sup>345</sup> e nella Rus' di Kiev, dove è possibile individuare l'inserzione di lettere greche miste all'alfabeto cirillico in epigrafi e manoscritti, la cui presenza è stata fino ad ora giustificata soprattutto in riferimento all'importanza del valore figurativo e ornamentale delle lettere, senza però tenere conto degli aspetti extralinguistici che sembrano invece fondamentali per il contesto veneziano<sup>346</sup>.

Come già notato da Petrucci «non può dunque meravigliare che tale maiuscola d'apparato, con la forza della sua organica modellizzazione, abbia potuto influire direttamente sulla capitale coeva latina, attraverso la mediazione di maestranze in prevalenza di provenienza ed educazione orientali»<sup>347</sup>.

## V.5 Mondi grafici in contatto: l'ideologia della scrittura a Bisanzio e la recezione delle forme greche a Venezia

Come abbiamo visto, le origini dell'epigrafia alla greca devono dunque essere rintracciate a Costantinopoli, da cui si diffusero grazie ai materiali lavorati dagli artisti bizantini. Gli esecutori materiali di questo *lettering* latino di ispirazione bizantina erano dunque artisti legati alla tradizione di lingua e alfabeto greci. L'ipotesi che l'inserzione di lettere grecizzanti fosse dovuta a errori o scarsa attenzione e familiarità grafica sembra poco accettabile in ragione della scelta stessa di inserire lettere omografe nei

---

<sup>345</sup> Magistrale, *Forme e funzioni delle scritte esposte*; Cavallo, *Mezzogiorno normanno e scritte esposte*, pp. 293-329; De Rubeis, *Capitale romanica e gotica epigrafica*, p. 41. Sulle iscrizioni della Dalmazia cfr. Rapanić-Delonga, *The Latin Epigraphic Monument*; De Rubeis, *Tra Dalmazia e Italia*, pp. 7-15.

<sup>346</sup> Franklin, *Greek in Kievan Rus'*, pp. 80-81; si veda infine per un confronto anche *Id.*, *Writing, society and culture in early Rus* e inoltre dello stesso autore *Echoes of Byzantine elite culture*, pp. 177-187.

<sup>347</sup> Orsini, *Scrittura come immagine*, p. 39.

due alfabeti: nonostante la corrispondenza fra il grafema greco e latino, nella totalità dei casi il fonema associato è di tipo esclusivamente latino ed è dunque il prodotto di una *forma mentis* occidentale, predisposto per un target di lettori e di committenza occidentali.

L'ipotesi dell'errore è resa ulteriormente inverosimile dal prestigio del supporto su cui queste iscrizioni venivano eseguite e dal ruolo dell'artista nel medioevo, che non sempre deve aver goduto di un tale livello di autonomia e libertà d'azione. Per altro, gli aspetti legati alla materialità stessa della scrittura sembrano fornirci un ulteriore indizio, in quanto i mosaici, le porte di bronzo e ancora gli smalti della Pala d'oro presentano superfici dure che non si prestano al tratto veloce e istintivo, la cui lavorazione prevede una accurata progettualità.

La scrittura alla greca si manifesta dunque a partire dal XII secolo a Venezia ma si tratta della messa a fuoco di un fenomeno che va interpretato all'interno di una serie di contatti di lungo corso fra Oriente e Occidente: sebbene siano infatti noti altri meccanismi di emulazione e interferenza grafemica fra il mondo grafico greco e latino antecedenti al fenomeno paleografico di nostro interesse, non si è mai cercato di tracciare una linea di sviluppo uniforme di questi rapporti, i quali sono intercorsi senza soluzione di continuità fin dal mondo antico. Ripercorrere la storia dei contatti di lingue e scritture fra i due mondi grafici o più semplicemente stabilirne l'origine sarebbe un'impresa troppo ambiziosa per lo spazio di questo capitolo; ciononostante, gettare un veloce sguardo su alcune delle tappe più significative di questo percorso ci permetterà di rendere più chiari i limiti e i presupposti dello studio della scrittura alla greca a Venezia.

Sembrerebbe superfluo ricordare come la genesi stessa dell'alfabeto latino risalga a quello greco, non fosse che tale considerazione è alla base di tutti i fenomeni paleografici che sul lungo periodo hanno coinvolto i due sistemi di scrittura. Se da un lato non desta particolare stupore la coesistenza e le affinità morfologiche di determinate lettere, più complesso appare giustificare il prestito di forme da un

sistema all'altro, che comunque viene attuato sempre secondo una linea evolutiva coerente con il sistema che lo accoglie<sup>348</sup>.

Uno dei momenti più significativi dell'incontro fra i due mondi grafici risale presumibilmente alla conquista della Magna Grecia da parte dei Romani: alcune influenze sono in realtà documentabili già dal I secolo a. C. ma assumono maggiore rilevanza a partire dal IV secolo d. C., soprattutto per quanto concerne le scritture documentarie, molto più ricettive delle librerie<sup>349</sup>; del resto, è noto quale ruolo abbia rivestito l'ellenismo in questi anni nella formazione del gusto e della cultura romana in senso più ampio. Possiamo immaginare che la conquista dei popoli ellenizzati abbia condotto alla formazione di una fenomenologia grafica greco-latina piuttosto eterogenea: durante i primi secoli di età imperiale si riscontra la presenza occasionale di interferenze grafiche a cui fanno talvolta seguito influssi reciproci<sup>350</sup>. Il processo di romanizzazione delle provincie comportò delle conseguenze sulla storia dei rapporti fra le scritture greche e latine né fu da meno la politica di rafforzamento della latinità in Oriente intrapresa da Diocleziano e proseguita poi da Costantino, deciso a rifondare la nuova Roma sul Bosforo favorendo l'uso della lingua e della cultura romane, o con esse l'idea stessa di Impero Romano. La situazione politica e culturale venuta a crearsi pose così a stretto contatto i due sistemi di scrittura, soprattutto nell'ambito burocratico: la documentazione veniva prodotta dalle stesse mani e nel IV secolo ciò portò alla formazione di una sorta di koinè greco-romana, originatasi dall'incontro fra la maiuscola greca e la minuscola latina. Non siamo in presenza di influssi, quanto proprio di un patrimonio grafico condiviso fra i due sistemi di scrittura, dove quello latino si manifesta in modo preponderante nell'uso delle forme minuscole, mentre nei casi di coincidenza fonetica è ancora quest'ultimo a prevalere<sup>351</sup>.

---

<sup>348</sup> Mallon–Marichal–Perrat, *L'Écriture latine*, p. 114.

<sup>349</sup> Cavallo, *La koinè scrittoria greco-romana*, p. 43.

<sup>350</sup> *Ibidem*, pp. 43-45; Norsa, *Analogie e coincidenze*, pp. 107-108;

<sup>351</sup> *Ibidem*, pp. 47 e 53-59.

Nel IV secolo possiamo al contempo osservare un altro fenomeno di interesse, ovvero la genesi dell'unciale latina, la quale presenta un carattere piuttosto artificioso e la cui origine si deve a sua volta all'instaurarsi delle medesime condizioni socioculturali. Essa si pone come il tentativo in senso calligrafico di competere con le forme greche maiuscole dei manoscritti, in un'epoca in cui nel mondo romano veniva ampiamente utilizzata la minuscola<sup>352</sup>. Si ritiene che la cristianità latina abbia rivestito un ruolo di prim'ordine nella creazione e diffusione di questa scrittura, mossa dall'intento di divulgare i testi sacri con una forma grafica consona per dignità al messaggio contenuto in essi. Mentre, infatti, la Chiesa greca si era limitata al perfezionamento e alla stilizzazione canonica della maiuscola biblica, la quale rappresentava una naturale evoluzione della scrittura greca, la Chiesa latina esercitò un'influenza innegabile nella genesi dell'unciale, in cui le forme minuscole furono elaborate e talvolta sostituite da forme capitali; le lettere vennero consapevolmente riprodotte con una morfologia arrotondata per imitazione della maiuscola biblica<sup>353</sup>.

Spostando ora la questione sul discorso epigrafico, un ulteriore esempio di contatto grafico fra le due tradizioni ci viene offerto dalle iscrizioni presenti sulla monetazione bizantina in latino fra IV e XII secolo, dove la commistione linguistica si verifica insieme a quella alfabetica. Le iscrizioni avevano sostanzialmente due funzioni, una tesa a rendere identificabili le monete per i fruitori e la seconda a divulgare la propaganda: la monetazione, infatti, era un affare di stato, il quale era ben consapevole della capacità delle monete di veicolare l'immagine pubblica dei governanti. Un dato che emerge in modo evidente riguarda inoltre lo spiccato conservatorismo nel formulario utilizzato nelle monete, che continua a fare uso del latino molti secoli dopo che il greco è divenuto la lingua ufficiale dell'Impero. In queste iscrizioni troviamo dunque la coesistenza di lettere latine onciali e greche,

---

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>353</sup> *Ibidem*, pp. 125-126.



dove ad esempio il grafema C deve talvolta essere letto come K o come S, a seconda della parola in cui figura inserito<sup>354</sup>.

Alla tarda antichità risalgono infine altri due esempi propriamente epigrafici. Il primo di essi riguarda l'iscrizione musiva realizzata nel pavimento della cattedrale di Bari, datata fra il V e VI secolo d. C., le cui lettere latine presentano una morfologia e delle scelte cromatiche che sembrano rimandare a un ambiente di produzione bizantina, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo della maiuscola ogivale diritta in funzione distintiva; per spiegare la presenza di tali morfologie, si è ipotizzato il ruolo di un élite appartenente all'aristocrazia laico-ecclesiastica, che avrebbe influenzato gli aspetti contenutistici e visuali del prodotto grafico<sup>355</sup>. Possiamo infine osservare anche le iscrizioni musive presenti nel fonte battesimale paleocristiano di Bekalta, in Tunisia, che si datano al VI secolo e dove fra le lettere latine si individuano alcune morfologie dove l'influenza bizantina appare chiara, con particolare riferimento ad M, B ed A; al centro della vasca vi figurano altre lettere greche in funzione decorativa e simbolica<sup>356</sup>; si tratta di un esempio che non è probabilmente isolato e che induce a chiedersi a quali altri risultati potrebbe condurre un'indagine in questa direzione negli altri battisteri e contesti musivi coevi.

La storia dei contatti grafici fra Oriente e Occidente è dunque una vicenda di lungo corso e che si articola su piani differenti, dove il contesto sociale e politico che fa da sfondo a questi fenomeni ricoprì sempre un ruolo significativo nel favorirne gli sviluppi; altrettanto rilevante appare la componente legata alla scrittura come forma di autorappresentazione di determinate élite, o con ciò che è stato efficacemente definito il «mostrarsi scritti». Vi è poi la costanza con cui il sistema che influenza l'altro è sempre percepito come dominante, nel senso che i parlanti detengono più potere, o come più prestigiosa da un punto di vista culturale.

---

<sup>354</sup> Grierson, *Byzantine Coinage*, in particolare pp. 23-24.

<sup>355</sup> Fioretti, *L'iscrizione musiva*, pp. 2-60, in particolare pp. 57-60.

<sup>356</sup> Ben Lazreg, *Le baptistère de Bekalta*, pp. 304-307.

Anche alla luce di queste ultime riflessioni, sebbene del tutto preliminari, è lecito supporre che la prima fase della scrittura alla greca debba essere legata al volere di una committenza veneziana, che concepiva le proprie scritture esposte in lingua latina tramite l'impiego del sistema scrittorio che maggiormente caratterizzava lo spazio grafico cittadino in questa fase storica, ovvero la capitale romanica o già un iniziale digrafismo fra gotica e romanica. Al contempo, essi desideravano che le scritture incise sui prestigiosi manufatti arrivati da Costantinopoli non celassero il legame con l'Oriente greco: pertanto, richiedevano delle forme grecizzanti e orientate verso i modelli grafici utilizzati durante il regno della dinastia Macedone e Comnena, il quale poteva essere ricreato solo da esperti conoscitori della civiltà scrittoria bizantina coeva.

In conclusione, la scrittura alla greca nacque a Costantinopoli in ragione della particolare ideologia della scrittura che vigeva a quel tempo nell'impero e poté diffondersi a Venezia grazie a un clima politico e culturale estremamente recettivo nei confronti della civiltà bizantina. Questa particolare tipologia di *lettering* fu dunque il frutto della convergenza fra le tendenze dei mondi grafici d'Oriente e d'Occidente, dove il primo viveva una nuova fase espansiva mentre il secondo una fase fortemente ricettiva.

## CAPITOLO VI

UN'ATMOSFERA BIZANTINA.  
EMULAZIONI GRAFICHE E DISPOSITIVI VISUALI  
ALLA GRECA NELLE ISCRIZIONI MUSIVE  
DELLA BASILICA DI SAN MARCO

## VI.1 Introduzione

Una parte numericamente consistente delle iscrizioni raccolte nel catalogo e risalenti alla prima fase delle scritture alla greca (secoli XI-XIII) appartiene alla tipologia musiva e si trova all'interno della basilica di San Marco. In realtà, le iscrizioni musive localizzate nella basilica costituiscono un numero consistente non solo in relazione ai secoli della prima fase ma bensì per tutto il lungo corso del fenomeno; ciò è dovuto in larga parte all'estensione ragguardevole dell'apparato musivo, uno fra i più ampi degli edifici sacri dell'Europa occidentale con una superficie di circa 4500 metri, la quale ha permesso la conservazione di numerose testimonianze epigrafiche.

Nonostante l'attenzione posta al programma musivo, lo studio delle iscrizioni presenti è stato solo parzialmente intrapreso e sussistono dunque numerosi aspetti che non sono stati fino ad ora approfonditamente indagati. Non si tratta solo di aspetti puramente paleografici o del rapporto fra il testo e l'immagine, ma che riguardano anche la leggibilità di queste iscrizioni, la percezione da parte dell'osservatore, la significazione acquisita all'interno dell'edificio e il rapporto referenziale con le altre scritture del *linguistic cityscape* veneziano, di cui la basilica di San Marco era parte integrante.

Seppure i mosaici marziani nei loro differenti aspetti stilistici e iconografici non siano l'argomento principale del presente lavoro, è apparso fin da subito evidente come questi ultimi potessero offrire degli elementi funzionali a una corretta interpretazione dei contenuti, della disposizione, delle dimensioni e talvolta delle caratteristiche paleografiche delle iscrizioni di nostro interesse.

Con tali finalità d'indagine, si è dunque cercato di comprendere se a monte di tale programma musivo potesse celarsi un intento comunicativo e semantico preciso, cercando di formulare delle ipotesi sull'identificazione di uno o più ideatori, sulle maestranze che permisero la realizzazione dei mosaici, sulle influenze bizantine variamente declinate, sull'architettura dell'edificio e infine considerando il clima politico e culturale che fece da sfondo alla realizzazione dell'opera. Tutti questi aspetti

sono risultati nel loro complesso imprescindibili anche per comprendere le ragioni alla base del programma epigrafico, che implicò determinate scelte sul piano degli aspetti formali e contenutistici.

Il legame fra le iscrizioni e il contesto ha acquisito sempre maggiore rilevanza negli studi più recenti in ambito epigrafico e appare, se possibile, ancor più rilevante nel caso della presente ricerca, dove si è scelto di utilizzare una metodologia che ponesse al centro del discorso epigrafico il rapporto con il paesaggio e la materialità della scrittura; non sarà infine superfluo sottolineare come nel caso delle iscrizioni marciane il contesto sia rappresentato da uno degli edifici più significativi per la vita politica e religiosa della città. L'evoluzione dei rapporti politici fra Venezia e l'impero bizantino rappresenta una ulteriore componente che guiderà tutta la nostra analisi, dal momento che gli echi di questo legame risultarono determinanti nelle varie fasi dell'attuazione del programma musivo.

Un chiaro esempio di come le relazioni diplomatiche potessero esercitare un ascendente anche sulla vivacità culturale del dogado, si ha con la crisobolla del 1082, l'importante editto emanato dall'imperatore Alessio I Comneno, che influì senz'altro positivamente sui rapporti fra l'Impero e Venezia, riconoscendo a quest'ultima il monopolio dei commerci sul Mediterraneo; certamente, gli esiti positivi delle relazioni diplomatiche devono aver facilitato gli scambi culturali e la mobilità degli artisti che dal Bosforo giunsero alle Lagune fra i secoli XI e XII. Tuttavia, solo pochi decenni più tardi si assisteva all'emergere di alcune tensioni di natura economica e diplomatica che compromisero parzialmente questa fluidità artistica e culturale.

Dopo il rinnovo dei patti operato da Manuele Comneno, i suoi successori si mostrarono meno inclini a fare lo stesso. Le tensioni sorte in particolare durante il regno di Giovanni II Comneno e il trascinarsi degli eventi bellici compromisero senz'altro la purezza di stile e in generale tutto il lavoro dei mosaici bizantini<sup>357</sup>, riverberandosi anche negli aspetti epigrafici che coinvolgevano le iscrizioni presenti

---

<sup>357</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 3.

nei mosaici stessi. Le tensioni continuarono fino all'apice, nel 1171, quando si svolse l'incarcerazione dei Latini, circa un decennio più tardi. Nonostante il rinnovo della crisobolla, le tensioni fra i due stati non accennarono a diminuire, giungendo infine agli eventi della quarta crociata. Tuttavia, sarebbe probabilmente ingenuo ritenere che fosse avvenuto un deciso arresto di ogni possibile scambio e interazione di tipo culturale fra le due potenze, anche nel corso delle guerre; certamente le tensioni di natura bellica avevano rappresentato un impedimento alla mobilità di idee, uomini e saperi, come avremo modo di vedere soffermandoci sulle pagine dedicate al XIII secolo, ma è forse più corretto parlare di una semplice riduzione<sup>358</sup>.

In seguito a un momentaneo decremento dell'influenza artistica bizantina su Venezia, la presa di Costantinopoli e l'instaurarsi di un impero marittimo nel Mediterraneo fornirono nuovi impulsi alla decorazione di San Marco, come sembrano dimostrare le nuove acquisizioni e aggiunte di colonne, placche marmoree, lacerti musivi e molto altro materiale giunto a Venezia in questi anni, e come è inoltre appurabile soprattutto nel programma musivo attuato nella decorazione dell'atrio, nel rivestimento delle parti della decorazione interna, nel nartece e nella facciata<sup>359</sup>.

Alla luce di tali premesse, cercheremo dunque di rilevare possibili convergenze fra la presenza di elementi alla greca nelle iscrizioni, le varie fasi di realizzazione dell'apparato musivo e le vicende politiche che coinvolsero Venezia e Costantinopoli in questi primi tre secoli di scrittura alla greca.

Una riflessione sulla percezione delle scritte presenti nello spazio grafico veneziano, infine, non poteva essere priva di un accenno alla componente emotiva per dirsi completa; non intendiamo qui rifarci agli studi relativi alla storia delle emozioni ma bensì analizzare la tonalità emotiva insita nell'esperienza di lettura, attingendo ancora una volta alla disciplina della sociolinguistica. La geografia sociale degli anni 70 e '80 del secolo scorso ha elaborato la nozione di spazio vissuto,

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, vol. 1.1, p. 4.

<sup>359</sup> *Ibidem*, vol. 1.1, p. 4; Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica*, pp. 11-12, nr. 85, 86, 87, 99; p. 121 nr. 823.

focalizzando l'attenzione non solo sulle immagini che un individuo o un gruppo di individui associa ad un determinato spazio, ma anche sulla tonalità emotiva legata alle sensazioni e alla percezione connesse con l'esperienza spaziale. Traendo le fila da queste considerazioni, durante i primi mesi del 2018 è stato proposto in una pubblicazione l'impiego del concetto di 'atmosfera' in riferimento al *linguistic landscape*, intendendo con questo termine la tonalità emotiva nella percezione del paesaggio. La percezione del fenomeno atmosferico precederebbe la riflessione analitica delle singole componenti ma sarebbe invece composta da un insieme vario di significati, attivati in parte da insegne e simboli presenti nel paesaggio, colto intuitivamente ancor prima che interpretato. L'indagine verte dunque sui giudizi percettivi dell'osservatore, con particolare attenzione per il segno grafico appartenente a lingue conosciute o meno, a ciò che esso evoca e a quali forme di immaginario richiama<sup>360</sup>. Tra i generatori di atmosfere figurano appunto le componenti del *linguistic landscape*, che possono comporsi di insegne, simboli e segni grafici. Analizzato il potenziale di questo ulteriore spunto metodologico, è stato ritenuto opportuno adottare tale definizione in riferimento alle scritte veneziane caratterizzate da elementi alla greca poste all'interno della basilica marciana, completando l'analisi degli aspetti legati alla percezione, essenziali per la comprensione dell'impiego e della diffusione del fenomeno.

L'espressione di queste influenze greche, che sono in realtà la somma di un orientamento politico e di un'estetica bizantineggiante, pone da sempre degli aspetti estremamente problematici. Il richiamo alla tradizione bizantina stessa, da sempre invocato soprattutto per giustificare le scelte architettoniche ed artistiche operate nella basilica di San Marco, funziona limitatamente a una percezione generale e subitanea dell'edificio, mentre se si analizzano i singoli elementi che lo compongono apparirà evidente come numerose scelte siano state effettuate nel solco di una tradizione decisamente occidentale, a partire innanzitutto dall'uso del latino nella

---

<sup>360</sup> Tani, *Paesaggio linguistico e atmosfere*, pp. 107-123.

quasi totalità delle iscrizioni. Eppure, il continuo riferimento a un modello proveniente dall'Oriente greco rimane ugualmente innegabile.

Per tali ragioni, il ricorso all'estetica delle atmosfere è sembrato il più idoneo per descrivere il ruolo di questi meccanismi nella percezione dell'edificio, con particolare riferimento alla forma alla greca delle lettere e agli altri dispositivi visuali applicati. L'atmosfera è sempre qualcosa che ha a che fare con una dimensione spaziale e con una tonalità emotiva nella percezione di questo spazio, che si basa a sua volta su una percezione olistica prima ancora che analitica, colta intuitivamente ancora prima che interpretata. Pur rientrando nella tradizione del mondo grafico latino, l'epigrafia alla greca possiede un potere evocativo molto forte nei confronti delle scritture bizantine; pertanto, anche l'osservatore che non fosse stato in grado di leggere i contenuti delle iscrizioni, avrebbe percepito l'atmosfera ricreata queste ultime.

## **VI.2 L'architettura: una struttura per i mosaici**

Partiamo dunque dall'aspetto architettonico, che fornisce la struttura generale della chiesa e che determinò anche le caratteristiche dell'estensione del manto musivo e talvolta la disposizione delle iscrizioni. La prima edificazione della basilica di San Marco si deve a un voto del doge Giustiniano Partecipazio nell'anno 829, il quale diede istruzioni testamentarie per la costruzione di una chiesa degna di custodire le reliquie dell'evangelista, approdate nelle lagune proprio in quegli anni; l'edificio fu completato nel decennio successivo da Giovanni Partecipazio, fratello del doge. Non dobbiamo però dimenticare che il primo vero ricettacolo delle spoglie mortali di San Marco fu la chiesa di San Teodoro, dedicata a un altro santo bizantino che all'epoca era il santo di stato e il cui edificio sacro forse influenzò sotto alcuni aspetti anche le fasi costruttive della prima fabbrica marciana<sup>361</sup>. In realtà, non siamo in possesso di notizie certe né sulla struttura né tantomeno sulla decorazione di questa prima

---

<sup>361</sup> Demus, *The mosaics of San Marco* vol. 1.1, p. 1.



fabbrica. Per quanto riguarda invece la seconda, che si svolse sotto l'egida della famiglia dogale degli Orseolo, sembra plausibile ritenere che si sia trattato di un restauro della precedente, seguito all'incendio del 976, piuttosto che di un vero e proprio rifacimento.

Dal punto di vista architettonico, la nuova basilica di San Marco presentava delle particolarità che la rendevano unica nello scenario occidentale e anche in quello bizantino del secolo XI: essa si componeva infatti di una struttura a croce libera con numerose volte e cinque cupole. L'edificio era dichiaratamente ispirato alla chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli, inaugurato cinque secoli prima; in questo modo, emergeva l'intenzione di dare alla basilica un aspetto per così dire all'antica, in linea con l'ideologia e con la monumentalità che avevano guidato il progetto di una struttura nata per custodire le reliquie dell'evangelista Marco e dare prestigio all'intera città. Non si trattava tuttavia di una copia fedele alla chiesa dei Santi Apostoli, o per lo meno lo era nel senso più medievale del termine; si tratta di un'impostazione che appare in modo evidente anche nella scelta delle tematiche e della composizione musiva generale. Le indagini hanno rivelato come inizialmente le pareti dell'edificio non fossero state concepite per accogliere una decorazione musiva, ma al contrario per mantenere le pareti libere, che dovevano apparire semplicemente composte da mattone e laterizio<sup>362</sup>. Si tratta di una differenza molto vistosa rispetto al prototipo greco, quasi interamente ricoperto di tessere musive dorate, che inizierà a essere colmata solo nei decenni successivi, grazie all'operato di maestranze veneziane e bizantine.

In questo frangente storico, la famiglia degli Orseolo giocò un ruolo importante nello sviluppo di un precoce bizantinismo, che rifletteva il desiderio di ispirarsi ai modelli artistici dell'Oriente e che non era certo privo di una sfumatura anche politica<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 481.

<sup>363</sup> Morison, *Politics and script*, p. 220.

Per quanto riguarda le fasi di lavorazione relative alla terza fabbrica di San Marco disponiamo di informazioni più precise, e del resto si tratta della fase di maggiore interesse per ripercorrere la storia dei mosaici: secondo quanto riportato dalle fonti, a Domenico Contarini (1042-1071) si deve l'inizio dei lavori di costruzione dell'edificio, a Domenico Selvo (1071-1084) la continuazione dei lavori stessi e al doge Vitale Falier (1086-1096) il completamento dell'opera<sup>364</sup>.

Ulteriori cronache ci informano che il doge Domenico Silvo (1071-1084) giocò un ruolo importante nella messa in opera della decorazione musiva dell'edificio, grazie all'impiego di maestranze venute da Costantinopoli<sup>365</sup>, mentre altre fonti cronachistiche attribuiscono questi lavori al doge Vitale Falier, suo successore (1084-1095/96)<sup>366</sup>.

Oltre al primo arrivo di maestranze bizantine in una fase di poco successiva alla crisobolla firmata da Alessio I Comneno, è forse interessante notare come proprio a partire dal 1082 fu destinato alla chiesa un dono annuale di 20 denari elargito dall'imperatore bizantino<sup>367</sup>: anche se non è possibile stabilire se e in quale misura questo possa aver influito sulle caratteristiche della decorazione musiva, ci sembra un dato che è importante non tralasciare.

Non vi è accordo sulla data di consacrazione della chiesa, perché sembra probabile l'ipotesi che avvennero più consacrazioni: forse nel 1084-85, nel 1093 o anche più tardi, nel 1102 o 1107<sup>368</sup>.

---

<sup>364</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 2 che riporta anche Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica*, p. 209, nr. 811; *Andrea Dandolo Chronica*, p. 247. Le fonti utilizzate si riferiscono a Stefano Magno, che tuttavia non fu testimone dei fatti ma scrisse solo nel XVI secolo, pur facendo ampio uso di fonti coeve alla costruzione contariniana, e ad Andrea Dandolo, che a sua volta scrisse le proprie opere cronachistiche nella metà del XIV secolo utilizzando fonti precedenti.

<sup>365</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 481 e Bettini 1966, 22.

<sup>366</sup> Meschinello, *La chiesa*; Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica*, p. 298.

<sup>367</sup> Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica*, p. 210 nr. 813.

<sup>368</sup> *Ibidem*, pp. 7-8, nr. 64, p. 8 nr. 65, 74.

Una data che invece viene riportata in modo inequivocabile riguarda la collocazione nell'edificio delle spoglie dell'evangelista Marco nell'anno 1094, data che risulta per altro incisa in una placchetta scoperta all'interno della cripta nel 1811<sup>369</sup>.

Negli anni '70 del 1100 abbiamo poi notizia di numerosi lasciti probabilmente usati per la costruzione del campanile e per le decorazioni musive, donati dalle famiglie più potenti veneziane, quali i Dandolo, Michiel, Zani, Malipiero, alcune delle quali sono note per aver ricoperto la carica dogale<sup>370</sup>. Proprio in questi anni, durante il dogado di Sebastiano Ziani (1172-1178), una buona parte della decorazione e quindi delle iscrizioni sembra essere stata portata a termine: le élites veneziane contribuiscono dunque in modo pragmatico all'abbellimento dell'edificio più significativo della città.

Nonostante il secolo XII rappresenti una fase cruciale per la decorazione musiva marciana e per la storia dell'edificio stesso, dobbiamo purtroppo constatare una certa difficoltà nella ricostruzione storica, dovuta all'assenza o scarsità di fonti primarie: non vi è ad esempio notizia per quanto riguarda la decorazione dell'interno o sul perché furono compiuti dei rinnovamenti sul finire del secolo e questi limiti hanno indotto gli studiosi, in particolare Otto Demus, a datare i vari segmenti dell'opera musiva quasi unicamente su base stilistica. Appare degno di nota come l'analisi paleografica sembri coincidere con la datazione proposta da Demus nella maggior parte dei casi. D'altronde lo studioso austriaco sosteneva inoltre che «some of the differentiations of style, technique, and material may be connected with changes in the relations with Byzantium» ed è evidente come queste considerazioni riguardino più che mai anche le testimonianze epigrafiche contenute nei mosaici<sup>371</sup>.

---

<sup>369</sup> Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica*, facsimili pl. 2, p. 305 nr. 3. La collocazione è ricordata anche nella narrazione pressoché coeva *translatio S. Nicolai*, citata in Demus, *The church of San Marco in Venice*, p. 13 nr. 43; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, pp. 2, 11.

<sup>370</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 3.

<sup>371</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 3 riporta anche la seguente bibliografia: Demus, *The church of San Marco in Venice*, p. 19; Beck, *Byzanz und der Westen im 12. Jahrhundert*; Ostrogorsky *Geschichte des byzantinischen Staates*, p. 295; Lamma, *Comneni e Staufer, passim*; Heinemeyer, *Studien zur Diplomatie*, pp. 321-413.

### VI.3 La decorazione musiva e l'apparato epigrafico

Non è impresa facile ricostruire la configurazione del programma musivo iniziale, dal momento che, come si è già ricordato più volte, la basilica di San Marco subì numerosi rifacimenti nel corso dei secoli e altrettanti numerosi restauri, dando vita a un palinsesto che ne compromette a tutt'oggi la lettura. Nonostante queste problematiche, cercheremo ora di ripercorrere il susseguirsi delle varie fasi di messa in opera dei mosaici, seguendo di pari passo la realizzazione delle iscrizioni ed evidenziando l'importanza di queste ultime per l'interpretazione dell'intero programma musivo; in questo modo, sarà possibile porre in evidenza il ruolo cruciale delle scritture esposte, indagando la visibilità e la leggibilità delle stesse, procedendo poi nello specifico a un'analisi degli elementi alla greca.

#### V.2.1 Il naos

Cominciano dunque dalle parti più antiche della decorazione, che sono sicuramente l'edera del portale centrale dell'atrio, con le raffigurazioni della Vergine e degli apostoli all'interno di nicchie, e il semicilindro dell'abside maggiore (scheda nr. 30), con la raffigurazione dei santi di stato Nicola, Marco, Ermagora e Pietro. È possibile che in queste rappresentazioni abbiano lavorato le stesse maestranze di Torcello, anche se la differenza di due decenni lascerebbe supporre che il lavoro fosse stato compiuto da maestranze veneziane educata alla scuola dei mosaicisti greci<sup>372</sup>.

---

<sup>372</sup> Si veda la bibliografia riportata in Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 479; Lorenzoni, *Dalle origini agli Orseolo*, pp. 16-19; Andreescu-Treadgold, *I primi mosaicisti a San Marco*, pp. 87-104; Furlan, *Aspetti di cultura greca a Venezia nell'XI secolo*, pp. 28-37. Si deve precisare che la fabbrica contariniana non fu il primo polo attrattivo dell'arte bizantina in laguna, in quanto questo ruolo va riconosciuto al cantiere della cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello, in cui nei primi decenni del secolo XI collaborarono artisti bizantini. Come sovente avveniva agli artisti greci che si trovavano ad operare in Occidente, la pianta dell'edificio a tre navate si presentava come una forma architettonica diversa rispetto quella a cui erano abituati a impiantare certi modelli decorativi e ciò implicava dei compromessi iconografici e nella composizione, a cui andavano certamente a sommarsi le richieste della committenza e il cui risultato era spesso differente rispetto gli schemi originali della tradizione bizantina. Questo,

Di poco successiva è poi la raffigurazione nell'abside maggiore, da ricondurre nuovamente a maestranze greche che si rifacevano al linguaggio monumentale della prima età comnena, e dunque a prima del 1094, anno in cui le reliquie dei santi raffigurati furono collocate a Venezia<sup>373</sup>.

Risulta certamente interessante notare come, a differenza di Torcello, si colga qui un preciso intento della committenza, con «un vero e proprio manifesto delle presunte origini apostoliche del patriarcato»<sup>374</sup> con le raffigurazioni di Nicola, protettore dei marinai e dunque della flotta veneziana, Marco, il Santo di stato, che accoglie il vangelo da Pietro, e infine Ermagora, primo vescovo della chiesa di Aquileia.

In questi primi decenni del XII secolo, sembra che la presenza di artisti greci abbia contribuito al formarsi di una bottega veneziana che diede nuovo impulso anche allo sviluppo dell'arte musiva nel nord Italia, come la Basilica Ursiana a Sant'Apollinare in Classe a Ravenna, San Giusto a Trieste o ancora la cattedrale di Ferrara<sup>375</sup>. Questa intensa attività rappresenta i prodromi di ciò che avverrà poco dopo, a metà del XII secolo a Venezia, quando si deciderà di avviare il grande programma musivo in modo sistematico. Durante il dogado di Domenico Contarini (1042-1071) si scelse infatti di ricoprire con la decorazione musiva tutte le volte, le nicchie e le modanature che inizialmente erano state pensate per restare di nuda pietra, ricoprendo inoltre le parti inferiori delle pareti con l'impiego di lastre

---

naturalmente, aveva delle ricadute anche sugli aspetti epigrafici, per cui si trovarono delle soluzioni inedite che talvolta non trovano riscontro né nei modelli della tradizione occidentale romanica né in quella bizantina. Per quanto concerne le maestranze, si è proposto una provenienza di queste ultime dalla metropoli di Tessalonica. La realizzazione dell'apparato musivo della cattedrale di Torcello, nella sua prima fase da situarsi agli inizi del secolo XI, pone di fatto l'edificio fra le più sontuose decorazioni musive dell'Occidente del periodo, a cui fecero seguito, forse anche oscurandone la rilevanza, la fondazione della Basilica di San Marco fra il 1063 e il 1071. Non abbiamo notizia nelle fonti coeve della presenza di questi artisti bizantini ma accogliamo certamente l'ipotesi che tale progetto vada ricondotto al programma artistico della famiglia degli Orseolo, di cui si fece promotore Pietro II quando la sede vescovile era ricoperta dal figlio Orso; quando egli assurse al patriarcato di Grado nel 1012, gli succedette il fratello Vitale, che si diede avvio al progetto di decorazione musiva e rinnovo della chiesa in senso monumentale.

<sup>373</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 482 nr. 88; Furlan, *Aspetti di cultura greca a Venezia nell'XI secolo*, pp. 34-36.

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 482.

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 483 nr. 95; Rizzardi, *Mosaici altoadriatici*; Andreescu-Treadgold, *I primi mosaicisti a San Marco*, pp. 87-104.

marmoree. L'avvio di questi lavori sembra potersi fissare intorno al 1160 in ragione della presenza di un'iscrizione lapidea nella Cappella di San Pietro che sancisce l'inizio dei lavori di copertura con lastre marmoree ad opera di un tale *Petrus*, che potrebbe rappresentare una data di inizio non solo in riferimento alla cappella ma al più vasto progetto dei lavori<sup>376</sup>.

A questo punto appare rilevante anche la decisione di mutare la disposizione di alcune strutture interne, con l'eliminazione dei pavimenti lignei che fino a quel momento avevano diviso orizzontalmente le navate laterali. Tale modificazione comportò una diversa spazialità all'interno dell'edificio, che garantiva una maggiore sicurezza contro gli incendi e un più ampio spazio per l'elaborazione del programma musivo e delle iscrizioni; la nuova spazialità garantiva inoltre una maggiore visibilità dei mosaici e più luminosità all'interno della basilica<sup>377</sup>. Fu dunque durante il dogado di Domenico Contarini, con l'inizio dei lavori di rifacimento sopra il *martyrion* preesistente nel secolo IX, che la basilica acquisì un aspetto più marcatamente bizantino.

Il programma musivo avviato al tempo del doge Vitale II Michiel (1156-1172) richiamò da Costantinopoli nuove maestrane, dopo una fase in cui avevano preso parte ai lavori per lo più botteghe veneziane<sup>378</sup>. Per quanto riguarda il programma iconografico, si deve constatare come nella basilica marciana un programma ben preciso non fosse mai realmente stato messo a punto a causa dei momenti differenti in cui si era proceduto alla decorazione nonché all'operato di botteghe diverse; la mancanza di un'azione sistematica si riflette talvolta anche nel programma epigrafico.

Abbiamo ricordato poco sopra come nelle prime fasi della fabbrica marciana le superfici interne fossero state concepite per rimanere spoglie, mentre nella chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli queste ultime erano interamente coperte dal manto musivo d'oro: si trattava certamente di una differenza molto vistosa ed è

---

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 483. Nr. 96: Lorenzoni, *Venezia medievale tra Oriente e Occidente*, pp. 430-431; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, pp. 3, 82; Zuliani, *Il cantiere di San Marco*, p. 62.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 483.

<sup>378</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 480. Zuliani, *Il cantiere di San Marco*, p. 21-144.

possibile che nel XII secolo si sia cercato di porre rimedio a questa carenza rendendo più sontuoso l'edificio. Nonostante questo ulteriore intento emulativo, dobbiamo però notare il fatto che non vi erano molti punti in comune fra il programma iconografico ed epigrafico delle due costruzioni. L'unica eccezione riguarda la cupola della Pentecoste e le raffigurazioni delle attività degli apostoli, poiché si voleva presentare la chiesa marciana come chiesa apostolica<sup>379</sup>. In altri casi, i temi presenti nelle cupole della chiesa dei Santi Apostoli hanno subito modificazioni riguardanti la posizione, come è il caso del tema dell'Ascensione, presente nella cupola sud a Costantinopoli mentre a Venezia si pone in una posizione del tutto centrale e preminente. Questa localizzazione è però dovuta all'importanza dell'Ascensione nel rituale civico veneziano, noto anche come *Sensa*, in cui avveniva lo sposalizio del doge con il mare. Sembra dunque assai probabile che l'importanza della cerimonia di stato abbia influito sulla decisione di inserire tale raffigurazione nel cuore dell'edificio<sup>380</sup>.

Le scelte effettuate nella basilica marciana dovevano essere quindi legate ad esigenze prettamente veneziane, come sembra suggerire il programma musivo e come avvenne del resto anche per la scelta delle iscrizioni che figuravano in latino ma che talvolta erano ispirate alle forme greche.

Per quanto concerne invece l'ordine e il significato dei temi che si scelse di rappresentare sulla superficie musiva della basilica, si può probabilmente cercare di ricostruire il progetto del secolo XII partendo da un'iscrizione presente nella Cappella di San Pietro che recita quanto segue: *est caput hoc tectum deitatis, spes, vita futura / per medium scis preterium presenque futura*. Il contenuto dell'iscrizione ci mette a conoscenza che questa volta è il divino inizio, la speranza e la vita futura e che attraversando la parte mediana si può conoscere il passato, il presente e il futuro<sup>381</sup>. L'iscrizione ci indica dunque i quattro punti fondamentali del programma iniziato nel XII secolo, cioè la speranza, la vita futura, il passato ed il presente. Il concetto di

---

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 484 nr. 101; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 243.

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 484 nr. 102; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 265.

<sup>381</sup> *Ibidem*, p. 485, in particolare nr. 103; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, pp. 255-256.

speranza viene esplicitato dalla cupola est al di sopra dell'abside, dove compare l'Emanuele accanto ai profeti che reggono i cartigli i cui si leggono ulteriori iscrizioni relative alla venuta del Cristo. L'idea di futuro viene espressa dalla cupola dell'Ascensione, nella zona centrale dell'edificio e allude alla presenza storica di Cristo. Il concetto di presente si scorge invece nella chiesa che venne istituita in seguito alla Pentecoste, raffigurata nella cupola ovest. Infine, l'idea del futuro sarebbe espressa dalla raffigurazione del giudizio universale nella volta occidentale.

La narrazione segue dunque un andamento assiale, partendo dall'abside in direzione della facciata, secondo lo spazio longitudinale latino (del resto la forma stessa della basilica era stata adattata a tale disposizione) e non bizantino; d'altronde, la basilica rappresenta un insieme di elementi latini e bizantini che nell'insieme la rendono qualcosa di spiccatamente veneziano<sup>382</sup>. Si noti infine la *Deesis* localizzata nella lunetta interna all'entrata principale, anch'essa tipicamente veneziana, con San Marco in sostituzione a Giovanni Battista e risalente al XIII secolo.

Nelle cappelle nord e sud del Presbiterio, rispettivamente di San Pietro e San Clemente, troviamo le vicende di Marco ed Ermagora con il chiaro intento di evidenziare l'autorità ecclesiastica veneziana e l'arrivo delle reliquie di San Marco in città: entrambi gli episodi amalgamano significati religiosi e significati politici riferiti alla chiesa veneziana: non sarà un caso se proprio nelle due cappelle vi erano il trono del doge e del primicerio, massimi esponenti delle autorità politiche ed ecclesiastiche veneziane<sup>383</sup>.

Riassumendo quanto detto, la seconda fase dei lavori ebbe dunque inizio nel 1160, se dobbiamo prestar fede all'iscrizione nella Cappella di San Clemente: questa fase cominciò con la messa in opera dei mosaici delle due cappelle nel presbiterio (San Pietro e San Clemente) e con la cupola dell'Emmanuele. Qui agirono maestranze locali ma fu presto necessario l'intervento di nuove maestranze da Costantinopoli poiché il lavoro era molto ambizioso. Si proseguì poi con gli apparati musivi delle

---

<sup>382</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 485.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 486, nr. 107; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 267.



volte e delle cupole del transetto, fra cui la cupola di San Giovanni Evangelista, dove si andava sperimentando per la prima volta il sistema di narrazione circolare, fra cui spicca anche la disposizione delle iscrizioni attorno al rosone centrale<sup>384</sup>.

Non conosciamo con precisione i motivi che indussero i veneziani verso l'emulazione di uno dei più fulgidi esempi dell'arte monumentale bizantina ma possiamo affermare con Morison che una contaminazione culturale derivata dagli incontri commerciali non sembra sufficiente a spiegare queste scelte, che devono invece essere spiegate tramite un confronto con il clima politico e il filobizantinismo delle istituzioni veneziane –seppure non sempre costante– fra la fine del secolo X e gli inizi del XII.

Come abbiamo visto, gli artisti bizantini ebbero parte attiva nella realizzazione di questi programmi, dove secondo Morison misero in pratica le proprie conoscenze non solo influenzando lo stile e l'iconografia dei mosaici, ma anche lavorando alle iscrizioni che divennero di forma più allungata, mentre le lettere capitali divennero meno romane e di conseguenza meno quadrate; fu così che si diffuse una vasta gamma di alfabeti ibridi «some more or some less fundamentally Greek»<sup>385</sup>.

Nel periodo di poco successivo, fra 1170 e il 1175, assistiamo all'ingresso nella scena artistica veneziana di un maestro bizantino che diresse i lavori per la cupola dell'Ascensione, nella parete ovest con le storie della Passione e nella parete sud della cupola della Pentecoste. Egli si servì di uno stile coerente con la piena età comnena, che risultava dunque aggiornato rispetto allo stile bizantino precedente<sup>386</sup>.

Nell'arcone della Passione le scene realizzate si susseguono in ritagli rettangolari di grande impatto plastico, simili a grandi bassorilievi, dove si apprezza anche un uso innovativo delle iscrizioni: oltre alla presenza dei *tituli*, i personaggi, come il Cristo sofferente, reggono fra le mani dei cartigli che conferiscono una coloritura emotiva

---

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 487, in particolare nr. 114: Lorenzoni, *Venezia medievale tra Oriente e Occidente*, p. 437; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 90; Zuliani, *Il cantiere di San Marco*, p. 140. Per una prospettiva generale sul problema alla luce dei rapporti tra Oriente e Occidente, si veda Grabar, *La decoration des coupoles a Karye Camii*, pp. 11-124.

<sup>385</sup> Morison, *Politics and script*, p. 220.

<sup>386</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 487.

alla scena<sup>387</sup>. Si può ipotizzare che la conclusione di questi lavori debba essere fissata entro il 1177, quando avvenne l'incontro fra Papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa: certamente i procuratori fecero il possibile per terminare in tempo i lavori, trattandosi di un'occasione di grande visibilità politica per la città e per il suo edificio più rappresentativo<sup>388</sup>. Intorno agli anni '80 del secolo XII ci si accinse ad eseguire le raffigurazioni dei grandi pannelli con l'elaborazione della scena a fregio continuo della scena di Gesù nell'Orto, realizzato prima del 1218 nella parete sud, insieme alle icone parietali con l'Emanuele e la Vergine Orante tra i profeti<sup>389</sup>: si tratta verosimilmente di un artista veneziano che aveva una buona conoscenza dei prototipi bizantini, forse mediati dai libri di modelli<sup>390</sup>.

Il panorama dei progetti artistici che abbiamo esaminato ci porta a concludere che a partire dai primi decenni del XIII secolo, subito dopo la conquista latina di Costantinopoli, la città lagunare divenne un centro consolidato in Occidente per l'arte del mosaico. Il punto di riferimento artistico si stava ormai gradualmente spostando da Bisanzio a Venezia, come mostra anche la diffusione di questi alfabeti ibridi all'interno dei progetti musivi intrapresi da Ruggero II a Monreale e Palermo a partire dal 1198, dove sono presenti anche iscrizioni all'interno delle quali è possibile scorgere alcune lettere affini alla morfologia dei tipi veneziani.

Questa prima fase del programma epigrafico vede dunque la diffusione delle morfologie più caratteristiche delle scritture alla greca, come le lettere con dentellatura sul corpo centrale, le quali sono quasi sempre accumulate da tre principali caratteristiche: figurano di colore nero su fondo dorato, le lettere spiccano per le grandi dimensioni e infine hanno disposizione circolare o semicircolare, sono localizzate cioè attorno agli elementi centrali delle cupole, alla base delle cupole stesse o ancora lungo delle arcate.

---

<sup>387</sup> *Ibidem*, p. 488, in particolare nr. 117: Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, pp. 201-202; 211-212.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 488, in particolare nr. 120: Bettini, *Saggio introduttivo*, p. 72; Lorenzoni, *Venezia medievale tra Oriente e Occidente*, pp. 432-433.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 488, 122

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 488, 123.

Negli altri casi rilevati di scritte alla greca, la maggior parte delle iscrizioni si dispone orizzontalmente lungo il fregio di scene rettangolari o quadrate relative alla vita del Cristo o di altre figure sante: in questa prima fase, le componenti legate al processo di self-fashioning del dogado sono particolarmente evidenti, con l'enfasi sulle cerimonie di stato di maggior rilevanza (si veda ad esempio la cupola dell'Ascensione) o sulla presenza di santi di stato le cui reliquie erano in possesso dei veneziani, fra cui spicca chiaramente San Marco, che compare inoltre raffigurato all'interno di una *Deesis* del tutto particolare.

Le iscrizioni non sembrano avere una semplice funzione di corollario alle immagini né sembrano predominare gli aspetti decorativi; piuttosto, è la parola scritta che legittima la narrazione. Alla funzione legittimante segue poi una precisa scelta del *lettering* da utilizzare, che spesso non si discosta dall'orientamento politico ed estetizzante nei confronti dell'impero bizantino.

### VI.3.2 L'atrio

Proseguiamo ora entrando nel pieno del Duecento, un secolo segnato dagli eventi della quarta crociata, dal consolidamento dell'impero latino di Costantinopoli e dalla sua dissoluzione appena cinquant'anni dopo (1261). Si inaugurava così un'epoca in cui i contrasti fra l'Impero Bizantino e Venezia avrebbero raggiunto l'apice, in quello che Niceta Coniate definì «un abisso di diversità» fra i due mondi, ormai caratterizzati da reciproca diffidenza, odio e indignazione<sup>391</sup>. Cercheremo di verificare se le corrispondenze fra il riferimento all'arte bizantina nello stile e nell'iconografia dei mosaici e l'influenza delle morfologie greche nel *lettering* delle iscrizioni latine sia ancora tracciabile o se al contrario le crisi politiche e diplomatiche possano averne compromesso l'evoluzione.

---

<sup>391</sup> Nicetae Choniatae *Historia*, p. 391

Quando ci riferiamo a influenze bizantine, ad ogni modo, è necessario utilizzare una certa cautela: la definizione sembra funzionale per distinguere i diversi momenti in cui il mondo grafico occidentale e orientale vennero in contatto ma appare evidente come l'espressione abbia una sfumatura di significato troppo generica e non circoscriva con accuratezza i fenomeni di contaminazione grafica o visuale, evocando una idea di casualità o quasi di osmosi non intenzionale.

La questione è legata soprattutto all'origine di questi influssi, che potrebbe aver tratto nuova linfa dall'arte monumentale ancora presente a Costantinopoli dopo l'occupazione del 1204 per tutto il corso dell'occupazione latina fino al 1261 e dalla capacità di quest'arte di irradiarsi da Costantinopoli. Dobbiamo tuttavia tenere conto non solo di diverse fasi di irradiazione, ma anche del fatto che queste influenze potevano derivare da altri centri o regioni periferiche dell'impero bizantino, fra cui Tessalonica o Nicea<sup>392</sup>. Una ulteriore ondata si verificò una volta che Costantinopoli era tornata nelle mani greci, dopo che l'accordo del 1268 fu siglato<sup>393</sup>: in questa fase, l'influenza bizantina si vede in modo evidente nella terza cupola di Giuseppe e nelle storie di Mosè, localizzate nell'atrio; ciò appare rilevante, poiché negli anni '60 del XIII secolo questo tipo di influenze sembravano essere divenute totalmente avulse dal contesto veneziano.

Bisogna poi considerare che l'influenza di quest'ultima ondata, rilevabile nei contesti sopracitati, spesso include elementi provenienti dall'arte bizantina antica e non coeva, che dunque non poteva essere giunta da Costantinopoli, ma che forse era una rielaborazione veneziana: si tratterebbe, insomma, di modelli primo bizantini o cristiani ma non medievali<sup>394</sup>.

Possiamo supporre che queste diverse influenze fra il 1204 e il 1280 si siano propagate tramite differenti mezzi, non solo materiali, ad esempio il caso della Genesi Cotton, come avremo modo di vedere, ma anche tramite l'operato di maestranze

---

<sup>392</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, pp. 215-218.

<sup>393</sup> Geanakoplos, *Michael Palaeologus and the West*, passim.

<sup>394</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, pp. 215-218.

bizantine. Se per un istante mettiamo da parte l'esempio del celebre manoscritto, potrebbe sembrare che nessuno degli oggetti giunti a Venezia da Costantinopoli dopo il 1204 presenti le caratteristiche che influenzarono l'arte veneziana in generale: secondo Demus, la mancanza di ogni relazione fra i sei smalti della Pala d'oro e il mosaico cristologico della facciata ne sarebbe un esempio. Sul piano epigrafico, ci sembra invece di poter affermare che questa interazione vi fu. Certamente queste influenze bizantine si amalgamavano con gli elementi della tradizione occidentale e autoctona, dando vita a caratteristiche spesso molto originali e di difficile attribuzione all'una o all'altra corrente. Ciò che appare rilevante, al di là delle attribuzioni precise, è la constatazione che i Veneziani non attuarono una semplice commistione casuale fra gli elementi disponibili, ma una vera e propria sintesi organica fra le componenti bizantine, occidentali e autoctone<sup>395</sup>: le scritture alla greca sono il risultato epigrafico di questo processo.

Le iscrizioni nelle cupole del nartece hanno sofferto per lungo tempo di un'attenzione non adeguata, come testimonia il materiale fotografico riportato nelle numerose edizioni edite fino ad oggi, dove le lettere riprodotte nell'apparato fotografico appaiono spesso troncate, completamente tagliate o perfino riportate in modo speculare, rendendo perciò imprescindibile un esame autoptico (che in ogni caso è sempre auspicabile). Cercheremo pertanto di condurre un'analisi degli aspetti visuali fino ad ora poco o affatto trattati dalla precedente storiografia, considerando le testimonianze presenti nelle cupole del nartece nel loro insieme. Affrontiamo innanzitutto il tema della leggibilità, approfondendo alcuni degli aspetti che abbiamo già posto in evidenza occupandoci delle scritture presenti nello spazio urbano bizantino, quali la morfologia e le dimensioni delle lettere, la distanza fra le parole, la disposizione, l'omogeneità grafica del testo e la vicinanza rispetto lo sguardo dell'osservatore, ovvero quella vasta gamma di fattori legati ai concetti di *legibility* e *readability*.

---

<sup>395</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 2.1, p. 220.

Le iscrizioni dell'atrio si dispongono nella maggior parte dei casi circolarmente alla base della cupola e attorno a un elemento decorativo al centro della cupola stessa: abbiamo visto che il primo esempio di tale disposizione si deve alla Cupola di San Giovanni evangelista, datata alla seconda metà del XII secolo. La disposizione circolare è già risultata un elemento di interesse nel caso delle lettere con morfologia tonda e dentellatura nel corpo centrale, che sembrano richiamare le scritte circolari in alcuni oggetti bizantini, poste su patere o su circonferenze di lampade vitree custodite nel tesoro di San Marco. Nel caso delle iscrizioni localizzate nelle cupole dell'atrio, i tipi morfologici alla greca utilizzati sono di diverso tipo e si accompagnano all'impiego di altri dispositivi visuali, quali il colore nero delle iscrizioni su fondo dorato, il modulo rettangolare o ancora la forma oblunga delle lettere.

Nel corso del XIII secolo ebbe dunque luogo la realizzazione dei mosaici del nartece, a cominciare dalla Cupola della Genesi: si tratta di uno dei contesti maggiormente indagati, per il quale è stata possibile l'individuazione di un modello bizantino preciso. Grazie agli studi intrapresi da J.J Tikkanen<sup>396</sup> è stato infatti possibile appurare che le raffigurazioni della Genesi realizzate nel nartece della basilica furono riproposte nella superficie musiva utilizzando come modello le miniature della Genesi Cotton, ovvero del MS Cotton Otho B VI custodito nella British Library di Londra. Il manoscritto sembrerebbe risalire al V secolo. Inizialmente si è creduto di poterne individuare la provenienza da Alessandria, anche se gli studi successivi hanno contemplato la possibilità che la provenienza possa riferirsi ad altre città egiziane, poiché dal punto di vista paleografico sembrerebbe mostrare affinità con i papiri di Ossirinco e di Antinoe<sup>397</sup>. L'ipotesi fu poi ripresa da Kurtz Weitzmann che grazie a un progetto sponsorizzato da Dumbarton Oaks, approfondì ulteriormente l'indagine sul

---

<sup>396</sup> Tikkanen, *Die Genesismosaiken von S. Marco, passim*.

<sup>397</sup> Cavallo, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, p. 87.

legame fra i mosaici e il manoscritto, confermando l'ipotesi secondo la quale proprio la Genesi Cotton sarebbe stata utilizzata come modello<sup>398</sup>.

Lo stato di conservazione del manoscritto risulta purtroppo molto compromesso a causa di un incendio che causò la perdita e il grave danneggiamento di molte pagine. Lo scarso grado di leggibilità diede adito a un grande dibattito sulla possibilità che i mosaici di San Marco potessero essere una derivazione diretta dai modelli offerti dal manoscritto o che invece fosse stato utilizzato come modello un altro manoscritto affine alla Genesi Cotton, ora perduto<sup>399</sup>. Le divergenze presenti fra le composizioni dei mosaici e del manoscritto state infine giustificate tramite l'ipotesi dell'utilizzo di due manoscritti, uno dei quali sarebbe comunque da identificare con la Genesi Cotton.

Sin dall'antichità sono del resto noti numerosi esempi di pitture monumentali per le quali si attinse dagli spunti offerti da lunghe narrazioni o dalle scelte iconografiche presenti nelle raffigurazioni dei manoscritti. Non vi è tuttavia nella storia dell'arte alcun altro contesto così ampio quanto un intero nartece che abbia utilizzato come modello un manoscritto, cercando di riprenderne la composizione per quanto le circostanze lo permettessero. D'altronde è evidente che ogni qualvolta si intraprendevano simili opere monumentali, le raffigurazioni del modello dovevano essere necessariamente rielaborate e adattate alle caratteristiche delle superfici disponibili nell'edificio. La rielaborazione poteva avvenire in base ai suggerimenti dei mosaicisti o ai gusti della committenza, ma si attuava talvolta sulla base di necessità molto pratiche: questi adattamenti non venivano messi in atto casualmente ma seguivano un *modus operandi* basato su precisi criteri di selezione e adattamento<sup>400</sup>. I criteri includevano la selettività delle scene, poiché in nessun caso la superficie musiva avrebbe potuto ospitare tutte le scene contenute nei manoscritti, se è vero

---

<sup>398</sup> Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, p. 48; *Id.*, *Byzantine Book Illumination and Ivories*, vol. 1, p. 24; vol. 3, pp. 127, 129, 130; *Id.*, *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures*, pp. 105-4.

<sup>399</sup> Secondo Weitzmann si tratterebbe di derivazione diretta da un modello, mentre secondo Tikkanen, bisognerebbe invece ipotizzare l'uso di una copia.

<sup>400</sup> *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures*, p. 106.

che nel caso dei mosaici marciاني aventi come modello la Genesi Cotton solo un quinto di tutte le raffigurazioni furono reimpiegate.

Innanzitutto, ci troviamo di fronte a un'alterazione del formato, in quanto gran parte delle raffigurazioni progettate per la superficie musiva prevedeva la messa in opera di scene realizzate nel formato di fregio, con altezza determinata e larghezza flessibile; al contrario, nei manoscritti la larghezza era determinata dalle colonne di scritte e poteva essere mutevole, come traspare in larga misura dalle raffigurazioni presenti nella Genesi Cotton. Vi era poi la necessità di utilizzare tutto lo spazio libero a disposizione, fattore che induceva a condensare molteplici scene in un'unica sequenza: le omissioni erano probabilmente dovute allo scarso interesse esercitato dalla composizione o dalla ripetitività delle scene raffigurate nel modello originale, che inducevano all'eliminazione delle stesse o di altri elementi che nel complesso non avrebbero in ogni caso compromesso la leggibilità iconografica del contesto musivo. Se più rare erano le aggiunte, non di rado si verificavano invece i tagli nella composizione, con il fine di porre in maggior risalto determinate tematiche o attuare mutamenti di tipo iconografico e stilistico, in linea con le influenze più moderne rispetto al modello utilizzato. Infine, si deve considerare che il processo stesso di trasmissione da un supporto all'altro doveva necessariamente comportare dei mutamenti: venivano eseguiti dei disegni preliminari che sarebbero in un secondo tempo stati utilizzati come sinopie, comportando interventi di modifica anche considerevoli<sup>401</sup>.

Avendo chiarito le modalità con le quali avvenivano le interazioni fra i modelli librari e le composizioni musive, possiamo ora addentrarci nel discorso epigrafico: è infatti possibile che proprio nella fase della realizzazione dei disegni e delle sinopie, in una fase cioè di adattamento alle esigenze dell'edificio e ai gusti della committenza, si sia proceduto all'inserimento di iscrizioni latine caratterizzate da elementi alla greca; elementi che potevano essere in qualche misura già presenti nel modello originale o

---

<sup>401</sup> *Ibidem*, 108; Kitzinger, *The role of miniature painting*, p. 108; Demus, *The church of San Marco in Venice*, p. 201, figg. 113-114.



che si potevano cercare in altri modelli grafici più recenti e performanti, giunti tramite canali di diffusione e materiali differenti e riconducibili alla civiltà bizantina coeva. Questo spiegherebbe inoltre il motivo per cui la maiuscola biblica con cui fu vergata la Genesi Cotton non avrebbe influenzato graficamente le scritture musive veneziane, che sembrerebbero invece risentire delle scritture distintive ed epigrafiche diffuse alcuni secoli dopo.

La scelta linguistica delle iscrizioni, ovvero l'utilizzo della lingua latina, appare giustificata dal fatto che Venezia era inserita a pieno titolo in una tradizione di lingua e cultura occidentali che aveva come punto di riferimento il mondo grafico latino, ma è altresì evidente come si trattasse di un elemento di distinzione fra i più significativi rispetto ai modelli bizantini utilizzati. Le iscrizioni latine si distinguevano inoltre per il livello di esecuzione delle lettere, che non aveva pari nel mondo occidentale dell'epoca. L'estrema cura e progettualità nella realizzazione del programma epigrafico ci induce a ritenere che nessun dettaglio doveva essere lasciato al caso, soprattutto il *lettering*, che nelle scritture esposte ne connotava in modo determinante l'impatto visuale: in questo caso, lo ricordiamo, non si trattava di semplici scritture esposte, ma scritture che erano commissionate dalle istituzioni veneziane per essere esposte nel cuore politico e religioso dello stato veneziano. Partendo ora dal cupolino della Genesi, cercheremo di tracciare le linee evolutive delle iscrizioni negli aspetti epigrafici e visuali, con particolare attenzione per la disposizione delle lettere, le dimensioni, le scelte cromatiche e le scelte paleografiche, senza mai perdere come punto di riferimento il contesto.

Le iscrizioni del cupolino della Genesi si dispongono in quattro fasce concentriche, dove la prima fascia corre attorno a un elemento ornamentale al centro della cupola, mentre l'ultima si dispone fuori dalla circonferenza, nella parte esterna rispetto le raffigurazioni, distinguendosi anche per le dimensioni lievemente maggiori delle lettere che risultano ben distanziate e prive di nessi o legature. Lo spazio dorato all'interno della cupola è quasi interamente occupato dai tre registri narrativi, accuratamente descritti dalle iscrizioni sovrastanti. La narrazione comincia nella prima

fascia, quella più vicina all'elemento ornamentale, in corrispondenza dell'unico *signum crucis* presente in tutte le iscrizioni della cupola. In questa prima fascia, vengono raffigurate entità sovranaturali ed elementi geografici, nella seconda ritroviamo ancora la presenza di angeli e del divino ma questa volta compaiono degli esseri viventi, ovvero gli animali, mentre l'ultima fascia è dominata da alcune raffigurazioni del divino e costantemente dalle figure umane di Adamo ed Eva. Nell'ultima parte della narrazione, più precisamente da quando il serpente si rivolge ad Eva per ingannarla, ogni iscrizione si apre con l'avverbio *hic* con H sempre minuscola, creando delle cesure più nette fra il susseguirsi delle scene e al contempo facilitando la lettura di una delle parti che doveva essere di cruciale ammonimento per il lettore. Infine, vi sono alcune iscrizioni poste all'interno delle rappresentazioni, con funzione didascalica in riferimento ad alcuni elementi raffigurati: *terram, lignum pomi, porta Paradisi*, che si distinguono per la disposizione e per il colore dorato su fondo scuro, in antitesi cromatica con le iscrizioni concentriche. La parola *terram* si presenta al caso accusativo, forse perché così figura nei versi della Genesi<sup>402</sup>: ci sembra in realtà più probabile si tratti solo di un accorgimento generale utilizzato nelle iscrizioni marciiane dell'intero ciclo musivo, dove i nomi geografici e i riferimenti ad elementi fisici delle rappresentazioni alternano il caso nominativo e accusativo senza un criterio apparente<sup>403</sup>.

Il cupolino di Abramo, eseguito tra il terzo e quarto decennio del XIII secolo mostra una disposizione molto diversa: vi è un unico registro narrativo dove numerose figure umane sfilano alla base della cupola, di dimensioni leggermente maggiori rispetto ai registri della cupola precedente, mentre al centro compare nuovamente un elemento ornamentale. Le iscrizioni sono disposte in tre righe in un'unica fascia concentrica che sovrasta il fregio narrativo, il cui inizio si individua agevolmente grazie alla presenza di una linea verticale bianca. Ogni segmento della narrazione si individua grazie alla presenza di un *signum crucis* che apre tutte le iscrizioni. Ulteriori

---

<sup>402</sup> Krause, *Die Inschriften der Genesismosaiken*, p. 148.

<sup>403</sup> Si noti ad esempio le iscrizioni della cupola della Pentecoste o il Battistero.

dispositivi visuali aiutano l'occhio a non perdersi nella narrazione, come la presenza della manifestazione divina sotto forma di un piccolo scorcio di cielo stellato in forma semicircolare, da cui scorge una mano benedicente, la quale ricorre quattro volte creando delle interruzioni a distanza omogenea nel testo che sono rese più evidenti dal contrasto cromatico: l'azzurro del cielo e il bianco dei contorni (quest'ultimo sembra, forse non casualmente, riprendere il colore della barra verticale che segna l'inizio della narrazione) creano un contrasto cromatico con l'ampio spazio dorato che separa l'elemento ornamentale posto al centro e la narrazione alla base della cupola, destinato a restare vuoto. Si noti infine come in tre segmenti narrativi alcuni degli elementi architettonici della narrazione arrivano a inserirsi fra le parole, come la tende che fa da sfondo alla scena in cui Abramo arma i suoi servi per liberare Lot, o la struttura di pietra sotto la quale nasce e viene circonciso Ismaele. Ancora una volta compaiono due iscrizioni all'infuori della disposizione concentrica che identificano Abramo e Melchisedech, di colore rosso e dunque anch'esse in contrasto con lo sfondo dorato e le iscrizioni nere che corrono sul perimetro della cupola. Per quanto riguarda l'utilizzo di parole guida in grado di imporre un ritmo alla narrazione, ci sembra che questa funzione sia riconoscibile nell'uso di *dixit*, che compare quattro volte su nove in apertura del testo epigrafico, dopo l'immane *signum crucis*.

Queste tendenze sembrano trovare seguito nel primo cupolino di Giuseppe, dove la disposizione circolare delle iscrizioni sovrasta il fregio narrativo alla base della cupola. A differenza della cupola precedente, le figure vengono rappresentate di dimensioni maggiori, così come l'elemento ornamentale centrale, mentre le iscrizioni si dispongono in due righe anziché tre. Le scene raffigurate sono in numero minore e di conseguenza anche la mole epigrafica si riduce, al punto che non sono presenti iscrizioni di colore diverso o isolate al centro della composizione. Per quanto riguarda i dispositivi visuali, ritroviamo la presenza di una linea verticale bianca in corrispondenza dell'inizio della narrazione a cui fa seguito poco dopo un altro scorcio semicircolare di cielo stellato; diametralmente opposto, le raffigurazioni dei mercanti in viaggio sui cammelli arrivano quasi a toccare le lettere dell'iscrizione sovrastante.

Un ulteriore aggancio per l'occhio è dato dal fatto che ogni iscrizione si apre con un *signum crucis*, mentre in dieci dei dodici segmenti narrativi la prima parola che leggiamo è nuovamente *hic*, caratterizzata da H minuscolo e C in forma quadrata.

Il secondo cupolino di Giuseppe, realizzato negli anni '60 del XIII secolo è un'ulteriore evoluzione del cupolino precedente con una ripresa di alcuni elementi del cupolino della Genesi.

La maggiore densità narrativa determina anche un aumento della mole epigrafica, i cui testi si dispongono in tre righe che corrono circolarmente sopra le scene raffigurate alla base della cupola, a non molta distanza dall'elemento ornamentale posto al centro, che assume dimensioni sempre maggiori e la cui decorazione è sempre più elaborata, mentre il fondo dorato di colore oro si riduce ai minimi termini. Questa volta non vi è alcuna linea verticale a indicare l'inizio della narrazione, anche se l'edificio di colore bianco spicca nella composizione per dimensioni e per la scelta cromatica e sembra indirizzare istintivamente lo sguardo verso la prima iscrizione. Tutte le iscrizioni cominciano con *hic*, dove H compare minuscola, e si aprono con un *signum crucis*. Non vi sono particolari dispositivi visuali ma le iscrizioni appaiono ben distinguibili l'una dall'altra grazie all'uso di segni interpuntivi e da una separazione spaziale chiara.

Il terzo cupolino di Giuseppe, messo in opera fra gli anni '60 e '70 del XIII secolo, presenta un elemento ornamentale al centro di dimensioni non dissimili alla cupola precedente, ma in questo caso la composizione narrativa alla base della cupola occupa una porzione di spazio decisamente maggiore; l'iscrizione che la sovrasta, di colore nero, si dispone circolarmente in tre righe non lontane dall'elemento centrale, dove ormai lo spazio libero del fondo dorato è considerevolmente ridotto. Le iscrizioni si aprono tutte con un *signum crucis* e l'avverbio *hic*, con H minuscola. Non vi è alcuna linea che ci indichi l'inizio della narrazione, mentre i segmenti epigrafici sono ben distinti dalla divisione spaziale e dai segni interpuntivi. Non vi sono dispositivi visuali particolari, tranne forse i granai rappresentati da edifici di forma piramidale, le cui punte arrivano quasi a toccare le lettere.

L'ultimo cupolino di cui ci occuperemo è quello dedicato alle storie di Mosè, eseguito fra gli anni '70 e '80 del XIII secolo, dove si scorge la naturale evoluzione delle linee di tendenza precedentemente individuate. Ciò che risalta più vistosamente è senza dubbio la disposizione spaziale delle iscrizioni, la cui distinzione non è affidata ad alcun tipo di dispositivo visuale, come linee colorate o *signum crucis*; vi è solo la presenza di segni interpuntivi e nuovamente dell'avverbio *hic*, nella forma ormai nota con H minuscola. Le iscrizioni sono separate da spazi relativamente ampi. La disposizione del testo epigrafico, sebbene circolare e localizzata fra il fregio narrativo e l'elemento ornamentale al centro della cupola, ormai al culmine dell'espansione e riccamente elaborato, risulta irregolare e disposta quasi a gradini. La funzione della linea bianca che stava indicare l'inizio della narrazione sembra venire ereditata dalla disposizione verticale della prima riga della prima iscrizione. Ogni testo epigrafico descrive dettagliatamente le scene raffigurate e l'uso accurato degli spazi rende superfluo qualsiasi altro dispositivo visuale precedentemente utilizzato per facilitare la lettura.

Dopo aver ripercorso gli elementi che hanno caratterizzato le linee evolutive rintracciabili nel programma musivo ed epigrafico dell'atrio, possiamo ora riflettere sul concetto di visibilità nella sua accezione più ampia, che abbiamo invocato all'inizio di questa disamina.

La disposizione circolare delle iscrizioni appare una costante, che si mantiene nell'arco di tutte le fasi: nel cupolino della Genesi appaiono tre registri narrativi, mentre via via che si procede con la decorazione delle altre cupole la narrazione si riduce a un unico fregio narrativo, elemento che induce a una riduzione significativa e graduale anche della mole epigrafica. Le iscrizioni appaiono dunque non più suddivise in fasce diverse, ma raggruppate in un corpo unico di due, tre o quattro righe.

Si rileva l'utilizzo di dispositivi visuali funzionali a rendere più agevole la lettura, guidando l'occhio all'interno del testo: ciò appare evidente nell'uso di linee bianche all'inizio del testo epigrafico, *signum crucis*, elementi della raffigurazione musiva (per

lo più architettonici) che giungono quasi a toccare le lettere, disponendosi talvolta a una distanza omogenea all'interno del testo.

Si assiste inoltre all'uso inizialmente graduale di parole guida ripetute in apertura di ogni segmento del testo epigrafico, come *dixit* o *hic*, quest'ultimo caratterizzato anche dalla presenza di una lettera iniziale minuscola che lo distingue dal resto delle lettere. Gradualmente, certi dispositivi visuali caddero in disuso, forse perché percepiti come innaturali o invasivi rispetto all'insieme compositivo: l'avverbio di luogo si mantenne ma la distinzione fra le iscrizioni fu affidata all'uso di segni interpuntivi e soprattutto a un uso funzionale dello spazio, capace di evidenziare in modo chiaro e subitaneo l'inizio e la fine del testo epigrafico, nonché la scena a cui esso si riferisce, senza inquinare ulteriormente la composizione con elementi che venivano ormai forse percepiti come superflui. La stessa linea di tendenza sembra aver portato all'eliminazione di parole singole posizionate all'interno della composizione figurativa, la cui visibilità veniva posta in evidenza dal contrasto cromatico con il fondo e con l'iscrizione principale, sempre di colore nero.

Se da un lato possiamo constatare come i dispositivi visuali in grado di guidare la lettura sembrano in qualche modo venire meno, dall'altro appare evidente come in questo processo sia possibile scorgere una maggiore padronanza del mezzo epigrafico, dove protagonista assoluta appare il segno grafico fine a se stesso. La lettura delle iscrizioni doveva inoltre essere agevolata da un ulteriore fattore di tipo pratico, ovvero dalla localizzazione a distanza molto ravvicinata con lo sguardo dell'osservatore, per lo meno rispetto alle grandi volte sorte all'interno della basilica. Sembra che tutto, in queste cupole, lasci trapelare una progettualità e una coerenza di intenti nella resa grafica: le scelte cromatiche, la disposizione del testo, la gestione degli spazi, il rapporto con le immagini nonché i vari dispositivi visuali che abbiamo citato. E tutto, in queste cupole, sembra essere predisposto per irretire l'occhio dell'osservatore, accompagnandolo in una lettura che probabilmente si sarebbe interrotta dopo solo pochi istanti ma che proprio per questo doveva condensare nel modo più diretto i significati e le allusioni che si era deciso di imprimere nelle scritture

esposte. Forse proprio in ragione del fatto che si prevedeva una lettura superficiale<sup>404</sup> si era investito tanto sugli aspetti legati al *lettering*, principale e più immediato veicolo di questi messaggi, e su elementi che potessero facilitare questa lettura. Il percipiente si sarebbe soffermato solo su alcuni segmenti dell'apparato epigrafico, ma era proprio la cura per il singolo dettaglio che avrebbe conferito il significato complessivo all'intero programma, determinandone il prestigio.

Il ruolo delle iscrizioni sembra dunque quello di narrare, integrando o esplicitando in modo più esaustivo, le scene sottostanti: tale divisione si ritrova anche in altri apparati musivi medievali ma è certamente insolita; lo stesso si può dire anche per i contenuti, che nell'anello ovest dell'atrio si compongono in modo predominante soprattutto di citazioni bibliche, sebbene con omissioni e modificazioni<sup>405</sup>. Alcune scene, inoltre, rimarrebbero di difficile interpretazione senza l'ausilio delle iscrizioni, e questo ci sembra possa contribuire ad accrescerne il valore e l'importanza.

Infine, è stato notato come in alcuni casi le iscrizioni sembrano ricoprire una funzione accessoria, poiché di difficile lettura<sup>406</sup>: si tratta di un'ipotesi che ha del vero, tuttavia l'insieme dei fattori che abbiamo analizzato ci induce a ritenere opportuno problematizzare questa considerazione.

#### **VI.4 Le maestranze bizantine**

Al termine di questa analisi sugli aspetti materiali, paleografici ed estetizzanti legati all'apparato epigrafico della basilica marciana, seguirà una riflessione sull'identità delle maestranze che si trovarono ad agire nella basilica di San Marco e sull'identità dei possibili ideatori del programma.

---

<sup>404</sup> Krause, *Die Inschriften der Genesismosaiken*, p. 147. Sostiene che le iscrizioni venissero lette con poca attenzione.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>406</sup> *Ibidem*, p. 152.

L'agency degli artisti e degli ideatori è fondamentale per comprendere le origini e l'evoluzione dell'inserzione di grafemi greci nelle iscrizioni latine veneziane e il programma di cui queste iscrizioni sono parte integrante.

Per quanto riguarda le maestranze, le fonti ci permettono di acquisire alcune informazioni dettagliate, seppure su pochi profili. Si ha ad esempio notizia di un *Marcus Grecus Indriomeni magister musilei* ricordato in un documento del 1153, che sembra aver risieduto in forma stabile a Venezia ed aver preso parte ai lavori nella basilica di San Marco<sup>407</sup>. L'etnonimo *grecus* è il frutto di un'aggiunta di una mano successiva al documento ma ad ogni modo il nome stesso non sembra lasciare spazio a molti dubbi circa l'origine del mosaicista: è altresì noto che negli anni centrali del secolo XII risiedeva in città un mosaicista di estrazione greca con cittadinanza veneziana, forse giunto in seguito alla chiamata di nuove maestranze da Bisanzio<sup>408</sup>. Conosciamo inoltre il nome di un altro artista, tale *Petrus*, che certamente prese parte ai lavori di San Marco, il cui nome ricorre in un'iscrizione sul muro sud della Cappella di San Clemente: l'iscrizione risale al 1153 e pur riferendosi ai lavori per il rivestimento marmoreo, è stata utilizzata per datare la messa in opera generale dei lavori della cappella<sup>409</sup>.

Se per i secoli XII è accertata la presenza, seppure non numerosa ma certamente rappresentativa, di mosaicisti greci, nei secoli XIII e XIV la scuola del mosaico sembra divenire monopolio dei veneziani. Del prestigio di quest'ultima veniamo a conoscenza tramite le richieste di papa Onorio III, il quale chiede l'invio di maestranze veneziane per il completamento della decorazione musiva di San Paolo fuori le Mura, nel 1218<sup>410</sup>. Un'altra dimostrazione del nuovo ruolo acquisito da Venezia nell'arte musiva proviene da un documento che porta la data del 1258, dove i

---

<sup>407</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 3; Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica*, pl. 23, p. 307 nr. 93; Saccardo, *Les mosaïques*, p. 23. Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 484.

<sup>408</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 484; Lorenzoni, *Venezia medievale tra Oriente e Occidente*, p. 432; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 3; Zuliani, *Il cantiere di San Marco*, p. 72; Frothingham, *Byzantine artists in Italy*, p. 42.

<sup>409</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 3.

<sup>410</sup> Saccardo, *Les mosaïques*, p. 30.



procuratori stabiliscono che i mosaicisti siano costretti a non assumersi altri incarichi prima di aver portato a termine il lavoro intrapreso a San Marco e che quindi in questa fase non potessero essere al servizio di nessuna altra committenza, se non veneziana: «eundo ad laborandum in aliquem alium locum seu specialme personam, donec laborerium quod inceperint, in omnibus et per omnia completum fuerit et furnitum». I mosaicisti erano inoltre obbligati ad avere due *pueri*, ovvero due apprendisti, a cui trasmettere la propria arte<sup>411</sup>. Tale informazione sembra trovare una conferma chiara se si osserva lo sviluppo degli elementi caratteristici delle iscrizioni marciane, che sembrano talvolta porsi all'interno di una concatenazione; ciò è particolarmente evidente soprattutto nelle cupole del narcece.

Questi ordinamenti e queste accortezze contribuirono a garantire a Venezia il monopolio dell'arte musiva per tutto il corso del Duecento, preservando il sapere legato alle tecniche e allo stile del mosaico veneziano entro i limiti delle lagune: i mosaici, dunque, erano una questione di stato<sup>412</sup>. L'operato dei mosaicisti era al centro dell'interesse comune e la rilevanza di questi progetti appare evidente anche nel 1208, quando un decreto del Gran Consiglio garantiva un permesso alla fornace di Murano per continuare a creare materiale per i mosaici anche d'estate, nonostante la legge espressamente lo vietasse, affinché i mosaicisti ne avessero a disposizione<sup>413</sup>.

Per quanto riguarda l'organizzazione della categoria, possiamo pensare che i mosaicisti fossero parte di una corporazione di pittori che ricevette nuovi statuti nel 1271, data in cui possiamo affermare con sicurezza che tale corporazione era attiva ma che doveva certamente essersi formata molto tempo prima. Dalle fonti, seppure successive, sappiamo inoltre che vi erano presenti alcuni pittori greci come Teofane di Costantinopoli, che sembra avere molto successo agli inizi del XIII secolo<sup>414</sup>. Si

---

<sup>411</sup> Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica*, p. 212, nr. 831, 832, 834; Saccardo, *Les mosaïques*, p. 29.

<sup>412</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 2.1, pp. 222.

<sup>413</sup> Saccardo, *Les mosaïques*, pp. 30-32.

<sup>414</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 2.1, p. 221; Zanetti, *Della pittura veneziana*, vol 1 p. 2, vol. 2 p. 279. Zanetti scrive nel secolo XVIII che Teofane teneva «una scuola aperta di pittura in Venezia circa il 1200» e ne sottolinea la celebrità affermando che «vi concorreato forestieri». Si veda anche Frothingham, *Byzantine artists in Italy*, p. 44.

trattava di un pittore, dunque, mentre tornando all'ambito dell'arte musiva, l'unico nome di un mosaicista dal XIII secolo che ci è giunto è Apollonio, un altro artista di origini greche, che secondo la testimonianza di Vasari si sarebbe poi recato a Firenze per esercitare la propria arte nei lavori del Battistero. Del resto, ancora Vasari che riferisce che «...a Vinezia, alcuni pittori greci lavoravano in San Marco di mosaico»<sup>415</sup>.

La gran parte dei nomi di mosaicisti e pittori attivi del mosaico che le fonti ci hanno tramandato sembrano dunque essere greci, anche se va precisato che alcuni potevano aver ormai perduto ogni collegamento con la madre patria ed essersi assimilati alla popolazione autoctona.

Se, allo stato attuale delle ricerche, non è possibile delineare con certezza l'operato di questi artisti nella composizione del *lettering* delle iscrizioni veneziane, si può però supporre che l'origine greca di questi artisti abbia agevolato l'attuazione delle richieste della committenza, attente al proprio pubblico di lettori occidentali di tradizione latina ma al contempo desiderosa di alludere al prestigio di un potere imperiale millenario, plasmando le lettere latine sul modello delle scritture greche.

La scrittura alla greca sarebbe dunque ancora una volta il frutto di due mondi grafici a contatto: quello bizantino, in grado di diffondere nuove forme, e quello latino, che arriva a inglobarle, riproponendole nei secoli successivi come parte di una propria tradizione scrittoria.

## VI.5 Gli ideatori del programma epigrafico

Abbiamo più volte citato il ruolo della committenza veneziana e delle maestranze bizantine nella messa in opera del programma epigrafico. Il quadro non può dirsi però completo senza un'ulteriore riflessione su uno dei temi più controversi, seppure cruciali: l'individuazione dei possibili ideatori, responsabili per la creazione

---

<sup>415</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 2.1, p. 221; Vasari, *Le vite*, vol. 2: 73ff; commentario 2:297ff.

dell'intero progetto. La questione relativa agli ideatori si intreccia infatti con il problema relativo all'ideazione stessa delle iscrizioni. Fino ad ora non è stato possibile sapere se si trattasse di uno stesso autore, o se vi furono una persona o più persone diverse per ogni incarico. Ciò che possiamo fare è procedere cogliendo gli indizi forniti dalle iscrizioni stesse, analizzandone gli aspetti formali e contenutistici per delineare il profilo e la formazione di questo possibile ideatore.

Dal punto di vista tipologico, le iscrizioni musive marciiane si presentano in modo preponderante di tipo didascalico, cioè strettamente legate alle scene che descrivono, o in versi leonini, sempre all'interno di un legame indissolubile con le immagini. Vi sono poi numerose iscrizioni poste all'interno di raffigurazioni dei libri sacri o all'interno di rotoli, contenenti citazioni o rielaborazioni delle sacre scritture: questa tipologia è di grande rilevanza poiché si ricollega con un filo diretto alla tradizione bizantina, che imprime anche la disposizione verticale ai *nomina sacra* (anziché orizzontale, in linea con la tradizione dell'Occidente) a gran parte dei profeti e personaggi sacri rappresentati accanto ai rotoli.

Infine, troviamo la categoria delle iscrizioni enigmatiche: si tratta di brevi testi epigrafici, composti solitamente da lettere singole che rappresentano degli acronimi ma che possono avere o meno un senso se lette unitamente. Sembra che queste tipologie siano piuttosto diffuse in Occidente ma non bisogna dimenticare la proliferazione dei tetragrammi bizantini, composti nello specifico da acronimi formati da quattro lettere la cui disposizione segue solitamente i quattro spazi tracciati dai bracci di una croce<sup>416</sup>.

Fra le testimonianze epigrafiche veneziane ve n'è una che spicca per l'ambiguità della lettura: l'iscrizione di colore rosso disposta al centro dell'elemento cruciforme nella cupola di San Giovanni si compone di quattro lettere che formano la parola *ADAM*; fra le lettere rosse se ne scorgono altre quattro di colore nero, la cui lettura non

---

<sup>416</sup> È in corso un progetto presso l'università di Vienna condotto da Andreas Rhoby e Emmanuel Moutafov per la raccolta dei tetragrammi, giunta sino ad ora a circa 130 tipi. Per maggiori approfondimenti si veda il sito <https://www.oeaw.ac.at/en/byzantine-research/communities-and-landscapes/byzantine-epigraphy/byzantine-tetragrams/>

sembra avere significato alcuno, AAOO. Ciò che colpisce è un'ambiguità di lettura che non riguarda solo il possibile scioglimento degli acronimi ma che si estende anche alla scelta linguistica, dove risulta talvolta impossibile determinare se si tratti di alfabeto greco o latino o di un misto fra i due, poiché le lettere coinvolte nella lettura (ad esclusione di D) sono omografe.

Numerosi sono anche i *tituli* che descrivono le scene sottostanti e che sono pertanto solitamente disposti sopra le scene. Le iscrizioni che identificano nomi di luogo o di persona, di norma molto brevi, appaiono di solito all'interno delle raffigurazioni pittoriche a cui si riferiscono. Le iscrizioni presenti nelle Cupole (in tutte le cupole dell'atrio, ma anche dell'Ascensione, di San Giovanni e della Pentecoste) si dispongono circolarmente alla base della o nello spazio centrale fra la base e l'elemento decorativo posto al centro.

Dal punto di vista linguistico, le iscrizioni per lo più in lingua latina, tranne pochi *nomina sacra* riferiti alla Vergine, al Cristo, ad alcuni apostoli o padri della chiesa; vi è infine qualche *titulus*, come l'Anastasi.

Per quanto riguarda gli aspetti contenutistici, è necessario tenere a mente che la basilica di San Marco rappresentava la cappella privata del doge e questo fatto certamente influenzava lo svolgersi della liturgia, specialmente nel corso dei riti civici che implicavano la presenza del doge e che erano funzionali all'affermazione identitaria della città<sup>417</sup>. Basterà richiamare qui uno degli esempi che abbiamo citato relativo alla decorazione della cupola dell'Ascensione, la cui collocazione centrale era un riflesso dell'importanza del rituale civico della *Sensa*, che rappresentava lo sposalizio del doge con il mare rimarcando il legame fra la città e i suoi domini<sup>418</sup>.

Solitamente nel corso delle cerimonie, dopo aver effettuato l'accesso tramite la porta media localizzata nel transetto sud sembra che il doge prendesse posto nell'area sudorientale della basilica, in corrispondenza della cappella di San Clemente e più precisamente forse in corrispondenza dell'arco che connette la Cappella di San

---

<sup>417</sup> Si veda in particolare l'opera di Edward Muir, *Civic rituals in Renaissance Venice*.

<sup>418</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 265.

Clemente con il presbiterio, dove si trovavano i mosaici del Cristo e della Vergine<sup>419</sup>. La Cappella di San Clemente sembra del resto il luogo ideale per ospitare il trono del doge, con raffigurazioni non solo legate a immagini del governo della Vergine e del Cristo ma anche all'arrivo e alla cerimonia di accoglienza delle reliquie di San Marco. Accanto, il semicatino absidale è invece mosaicato con le raffigurazioni di quattro santi di stato, ovvero Pietro, Marco, Ermagora e Nicola, sovrastate da un'iscrizione che ne invoca la protezione su Venezia, non prima di aver posto in evidenza che le reliquie sono custodite nella città: *quatuor hos jure fuit hic proponere cure corporibus quorum precellit honor Venetorum his viget his crescit terraque marique nitescit integer et totus sit ab his numquamque relictus*.

Ognuno dei quattro santi è accompagnato da un'iscrizione identificativa, che nel caso di San Nicola, San Pietro e San Marco mostra una disposizione verticale alla maniera bizantina, mentre l'unico nome disposto orizzontalmente è quello di Sant'Ermagora, che rappresenta anche l'unico santo locale percepito in qualche modo in una posizione secondaria, privo del libro.

Il transetto Sud sembra spingersi oltre una semplice adesione ai modelli di un normale ciclo cristologico, esibendo i santi di stato e le reliquie dell'evangelista. Dobbiamo infine ricordare che proprio nel transetto vi era inoltre custodito il Tesoro di San Marco, dove giacevano numerose reliquie e oggetti preziosi<sup>420</sup>. Infine, solo nel transetto vi è una chiara separazione dell'ambito ecclesiastico e governativo, con l'edificazione delle cappelle di San Clemente e San Pietro, dove vi erano il trono del doge e del primicerio, massimi esponenti delle autorità politiche ed ecclesiastiche veneziane<sup>421</sup>.

Nelle altre parti dell'apparato musivo non si rileva questa netta divisione e gli aspetti politici e religiosi sembrano in qualche modo compenetrarsi, anche se i temi che dominano le raffigurazioni sono strettamente connessi alla realtà storica coeva, ad

---

<sup>419</sup> Demus, *The church of San Marco in Venice*, p. 47

<sup>420</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 267. Demus, *The church of San Marco in Venice*, pp. 13, 14.

<sup>421</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 486, nr. 107; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 267.

elementi cosmologici e alle agiografie locali: protagonisti del programma musivo sono dunque la chiesa stessa, la storia di Venezia e le sue istituzioni.

Non è dunque un caso se le storie di San Marco vengano rappresentate più volte, come non lo è nemmeno la scelta di raffigurare numerose sante e santi, le cui reliquie erano custodite in vari edifici sacri di Venezia. Si tratta in tutto di circa una trentina di personaggi, localizzati per lo più nel transetto, nel presbiterio nei pennacchi delle cupole, che si riferiscono con poche eccezioni a culti della tradizione occidentale<sup>422</sup>, nella maggior parte dei casi accompagnati da iscrizioni latine, talvolta arricchite da elementi alla greca, come nel caso di Sant'Omobono, o delle Sante Marina e Giustina.

Seguendo le riflessioni di Otto Demus, possiamo cercare di proporre una categorizzazione di questi santi in quattro gruppi. Il gruppo più antico, come abbiamo ricordato, si trova nel presbiterio: si tratta di figure strettamente connesse con la storia del patriarcato e con la chiesa di stato veneziana, a cui si devono aggiungere i santi le cui reliquie sono custodite nell'altare del presbiterio, con l'inclusione di quattro apostoli che rinforzava il carattere apostolico della chiesa<sup>423</sup>: le figure sono accompagnate da iscrizioni identificative disposte orizzontalmente nella maggior parte dei casi ma prive di elementi alla greca significativi.

Il secondo gruppo completa e ingrandisce il primo e si trova nelle cupole e nel transetto, nei pressi di San Leonardo San Giovanni; contiene delle ripetizioni, fra cui San Clemente, Nicola ed Ermagora che sono già presenti nell'abside, forse dovuto al fatto che furono realizzati in momenti diversi<sup>424</sup>. Le iscrizioni identificative sono onnipresenti, mentre gli elementi di richiamo alla tradizione bizantina si concentrano soprattutto nella cappella di San Giovanni.

Il terzo gruppo di santi è il più numeroso: non si distingue per provenienza locale e si trova ampiamente diffuso nei cicli decorativi dell'Italia settentrionali datati ai secoli XI

---

<sup>422</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, pp. 261-263.

<sup>423</sup> *Ibidem*, 263.

<sup>424</sup> *Ibidem* 1.1, 263.

e XII. Sembra interessante notare come una percentuale consistente di questi santi si ritrovi incisa anche nei battenti bronzei di San Marco, in particolare nella porta principale e in quella di San Clemente<sup>425</sup>.

Il quarto gruppo si trova rappresentato nelle tribune, dove figurano martiri, alcuni santi bizantini (soprattutto guerrieri); non compaiono però monaci o eremiti stiliti, presenze invece assai diffuse nelle chiese bizantine. Considerata anche la consistenza dell'elemento locale, questo ci induce a ritenere San Marco un edificio che doveva essere l'espressione delle esigenze politiche e religiose delle élites e delle istituzioni locali<sup>426</sup>.

La ripetizione di alcune figure (come Sergio e Bacco, Giorgio e Teodoro e Feliciano) può essere avvenuta in conseguenza ad alterazioni successive dei mosaici, mentre la doppia raffigurazione di Santa Giustina non è una ripetizione: la prima, nelle arcate del piano terra, è la martire di Nicomedia ed è in coppia con Marina martire di Antiochia, mentre la seconda è santa Giustina di Padova in coppia con santa Lucia di Siracusa<sup>427</sup>. La raffigurazione dei santi in coppia non è casuale ma attuata per risaltare una caratteristica comune, come il fatto di aver subito martirio o la ricorrenza di feste e celebrazioni comuni: in questo caso, anche le iscrizioni presentano caratteristiche affini che possono riguardare il sistema delle abbreviazioni o gli aspetti paleografici ma sono sempre distinte per alcun personaggio. Questo criterio non vale invece per i popoli raffigurati fra le finestre, alla base della cupola della Pentecoste, dove le genti vengono raffigurate sempre in coppie di uomini forse per riproporre l'idea di una moltitudine, ma le cui iscrizioni corrispondenti sono una per coppia con il nome del popolo al plurale (*Parti, Medi, Asiatici, Romani...*) mentre talvolta riportano solo il riferimento generale all'area geografica (*Panphiliam, Egiptum, Libiam...*).

Una proporzione importante delle iscrizioni comparve sulle superfici musive nel corso dei lavori della prima grande fase della decorazione musiva, nel secolo XI, con

---

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>427</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 264.

alcuni proseguimenti nelle cupole centrali nei secoli XII e XIII. Si deve forse ipotizzare che le iscrizioni realizzate in questa prima fase si debbano all'operato di un solo autore, il quale secondo Demus doveva essere «an intelligent and moderately learned theologian, probably a cleric of the church itself»<sup>428</sup>. Doveva trattarsi probabilmente di un veneziano, o di un soggetto che poteva contare su una conoscenza approfondita del clima politico e culturale veneziano, in grado di sfruttare le proprie competenze in campo teologico e religioso, con una buona padronanza del latino e una familiarità piuttosto superficiale con greco, limitata soprattutto ai *tituli* e ai *nomina sacra*, vissuto poco dopo l'anno 1000.

Se le fonti non ci consentono di identificare con certezza l'ideatore del programma epigrafico, possiamo però cercare di tracciare un profilo ideale prendendo come paradigma alcuni personaggi che sembrano poter rivestire questo ruolo. Un esempio è quello di Jacopo Venetico Greco o Jacopo clerico di Venezia, celebre teologo dell'epoca, la cui presenza è attestata nel quartiere veneziano di Costantinopoli nell'anno 1136. Egli si rese noto come traduttore di Aristotele e di molti altri autori greci. Era forse un greco nato a Venezia o un veneziano di nascita educato fra i greci<sup>429</sup>.

Non è possibile indagare il ruolo svolto dall'ideatore del programma nella adozione di una mimesi grafica bizantineggiante o dei vari dispositivi visuali alla greca senza incorrere nel rischio di cadere nella speculazione. Viene tuttavia a delinearsi un profilo di un soggetto in contatto diretto con l'Oriente greco, che probabilmente aveva vissuto nel quartiere veneziano di Costantinopoli. Ancora una volta, seppure cautamente, sembra di poter affermare che il quartiere latino nella capitale dell'Impero aveva rappresentato un terreno di mediazione fra Venezia e il levante, da cui giungevano gli spunti per una nuova moda paleografica che avrebbe avuto seguito nella città lagunare per i quattro secoli seguenti.

---

<sup>428</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>429</sup> A favore di questa ipotesi: Niero, *Il piano iconografico marciano*, p. 71 nr. 3; Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, nr. 2, p. 272; Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 486.



La possibile individuazione di un profilo vicino a Jacopo Venetico Greco per l'ideatore del programma epigrafico è stata accolta favorevolmente dalla storiografia successiva, seppure talvolta è stata proposta una identificazione certa con il personaggio, forse in modo poco cauto.

Ad ogni modo, il clerico veneziano non fu l'unico nome che si legò alla storia dell'apparato epigrafico marciano: fra le prime attribuzioni rintracciabili nelle fonti, ricorre infatti il nome di Gioacchino da Fiore, vissuto nell'Appennino calabrese fra il 1130 e il 1205<sup>430</sup>.

Si tratta di una notizia presente nella storiografia sin dal secolo XIV, momento in cui diffuse la credenza che le iscrizioni potessero contenere alcune importanti rivelazioni sul futuro di Venezia che Gioacchino da Fiore stesso avrebbe profetizzato<sup>431</sup>. Gli echi di questa credenza si ripercuotevano ancora nel XVI e XVII secolo, quando i procuratori avevano avuto modo di proibire in ripetute occasioni la distruzione o alterazione dei mosaici, proprio in ragione della presenza delle iscrizioni ritenute profetiche Gioacchino<sup>432</sup>.

Nei momenti in cui la città si era trovata a vivere grandi crisi, al punto da mettere a repentaglio il destino della città come la sconfitta di Cambrai, i Veneziani erano soliti scrutare il manto musivo della basilica, leggendo nelle iscrizioni che ritenevano profetiche una possibile risoluzione ai problemi che ne affliggevano il presente. Una cronaca custodita presso la libreria universitaria di Padova ci informa infatti che le composizioni musive erano ritenute «figure per lui ordinate, le qual tratte

---

<sup>430</sup> Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, p. 58. Lorenzoni, *Venezia medievale tra Oriente e Occidente*, p. 43; Onda, *Stato delle fonti e ricerca storica sull'estetica gioachimita*, p. 572. Tale ipotesi non viene invece accolta da Polacco, *San Marco*, pp. 203 nr. 1, 204.

<sup>431</sup> Un riferimento compare nel racconto coevo di Fra Bartolomeo da Pisa, riportato nel *De conformitate vitae S. Francisci ad vitam Domini Jesu Christi Redemptoris nostri*, riportata da Bondati, *Gioachinismo*, 148-149 e da Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 257 nr. 154. Per un maggiore approfondimento sul tema delle profezie in epoca moderna, si veda inoltre Niccoli, *Prophecy and people in Renaissance Italy*, pp. 23-25, e inoltre Martin, *Venice's hidden enemies*, pp. 115-118, con ulteriore approfondimento bibliografico.

<sup>432</sup> La notizia è riportata in Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 256 che riporta ulteriore bibliografia e cita le fonti utilizzate alle note che riportiamo qui di seguito; si veda inoltre Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica*, pp. 6-7, nr. 54, 64; p. 210, nr. 812; p. 80, nr. 320; p. 91, nr. 381, 387.

dal testamento vecchio, son tenute...vere profetie»<sup>433</sup>, mentre Marin Sanudo il Giovane scrive nel 1509 che «et nota la briga[ta] al presente atende molto a prophetie et vano in chiesa di San Marco vedando prophetie di musaicho qual fece far l'abbate Gioacchino»<sup>434</sup>.

Fino ad ora le fonti non hanno restituito alcuna spiegazione circa le modalità in cui si svolgeva questa sorta di rituale ma è interessante l'uso del termine *briga* o *brigata*, che indica la folla e ci suggerisce l'idea di una esperienza di lettura collettiva.

Vi sono poi altre fonti che attribuiscono presunti significati politici alla decorazione pavimentale, che avrebbe contenuto anch'essa delle profezie, e così anche i mosaici dell'atrio, la figura di Cristo, la cosiddetta raffigurazione dell'ultimo Papa e infine di due santi raffigurati senza iscrizione<sup>435</sup>.

L'ipotesi che Gioachino da Fiore fosse l'ideatore del programma iconografico conferiva maggiore autorevolezza e prestigio alla basilica marciana; del resto, vi erano effettivamente delle affinità tra i temi trattati negli scritti dell'abbate e le raffigurazioni musive, quali le virtù, alcuni accenni all'antisemitismo e le numerose rappresentazioni dei profeti<sup>436</sup>.

La storiografia non fece che dare maggior adito alla veridicità della supposizione ma in realtà si tratta di un'idea che non trova sufficiente supporto dalle fonti. Sembra più plausibile che Gioachino da Fiore, più che essere il vero ideatore, abbia guidato alcuni dei rifacimenti successivi, intervenendo con l'aggiunta di nuove parti o con i restauri di quelle più antiche avviati nel corso del XII secolo. Egli era effettivamente presente a Venezia in questo frangente storico e potrebbe aver davvero tracciato alcune delle iscrizioni ma le tematiche del programma marciano presentano un'impostazione generale che si basava su principi molto lontani da quelli dell'abbate calabrese<sup>437</sup>.

---

<sup>433</sup> Biblioteca universitaria di Padova, cod. 874.

<sup>434</sup> Vol. 9, coll. 326.

<sup>435</sup> Per ulteriore bibliografia, si vedano le note nr. 148, 149, 150 e 151, pp. 256. 257.

<sup>436</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 257.

<sup>437</sup> *Ibidem*, pp. 258-259; Iacobini, *Il mosaico in Italia*, p. 486.

Questo percorso tra le fonti per l'individuazione di un possibile ideatore, o di possibili ideatori, ci ha infine ricondotto a una delle tematiche a cui abbiamo già dato rilievo, ovvero quella della visibilità e dell'effettività leggibilità delle iscrizioni: il fatto che le iscrizioni venissero lette e interpretate ci rivela inoltre la lunga vita di queste testimonianze, la cui significazione mutava nel tempo senza cessare mai di interagire con il lettore.

## VI.6 Illuminazione e visibilità delle iscrizioni

Prima di giungere alla conclusione di queste riflessioni sulla visibilità delle iscrizioni e sull'effettiva interazione con l'osservatore, vi è però un ultimo fattore che dobbiamo considerare: la luce.

Si tratta di un tema che ha trovato ampio spazio nella storiografia più recente<sup>438</sup> e che sembra strumentale anche per la comprensione di alcuni aspetti vicini alla disciplina epigrafica. Appare infatti chiaro come l'illuminazione interna degli edifici potesse compromettere la lettura delle scritture esposte o al contrario porle in risalto.

La luce, inoltre, assume qui ancora maggiore rilevanza poiché come illustrato da Gernot Böhme<sup>439</sup> può essere considerata uno dei fattori in grado di generare atmosfere: il nesso fra la luce e lo spazio è stringente almeno quanto quello fra la luce e gli oggetti, pertanto il modo in cui quest'ultima ricade sugli oggetti contribuisce a determinare l'atmosfera e l'esperienza sinestetica di un determinato spazio. Nel nostro caso, gli oggetti sono rappresentati dalle iscrizioni mentre lo spazio è la Basilica di San Marco.

Al pari con quanto accade per gli edifici bizantini più noti, e come si può constatare anche a Santa Sofia a Costantinopoli oggi, l'illuminazione nella basilica

---

<sup>438</sup> La bibliografia è molto ampia, a scopo esemplificativo si veda il 26esimo colloquium di IRCLAMA a Poreč (Croazia) dal 30 maggio la 2 giugno 2019: *Luminosa saecla - the luminous centuries. Lighting systems in churches between late antiquity and the middle ages.*

<sup>439</sup> Böhme, *Light and space*, pp. 5-16.

ducale doveva essere di due tipi: nello spazio centrale più aperto dell'edificio la luce entrava dalla fila di finestre alla base della cupola e cadeva obliquamente nello spazio sottostante; negli ambulacri, nei matronei e nel nartece la luce doveva essere più intensa e diretta, poiché entrava direttamente da porte e finestre, i cui raggi avevano una precisa direzione ma venivano intorpiditi dalle grate delle transenne, dal momento che le porte esterne venivano solitamente tenute chiuse o socchiuse<sup>440</sup>.

Se anche per tale aspetto ci si ispirò ai principi dell'architettura bizantina, possiamo presumere che vi fosse una precisa progettualità nella gestione dell'illuminazione interna, almeno nelle fasi iniziali, che finì però con l'essere man a mano compromessa con l'attuazione degli interventi successivi.

Varcando la soglia della basilica, secondo il percorso più comune, si accede per prima cosa nel nartece. Si tratta di una zona liminare fra l'esterno della piazza e l'interno della basilica, se è vero che la facciata si può in realtà considerare parte della piazza stessa, dal momento chiude uno dei lati, creando un ritaglio dove si posa inevitabilmente lo sguardo: «La facciata di San Marco appartiene dunque alla piazza ma si deve aggiungere che la piazza è fatta per quella facciata»<sup>441</sup>.

Fu durante le fasi di costruzione della fabbrica contariniana, quando gli sguanci dei portali della basilica si fecero prominenti, che i raggi di sole cessarono di raggiungere in modo diretto le lunette, attraverso le quali penetravano nel nartece illuminando i mosaici; con i recenti lavori, era invece calata la penombra.

L'applicazione di pesanti basamenti alle cupole, di poco successiva, ingrossava poi di circa quattro volte l'iniziale spessore degli anelli di base, con il risultato di lasciare il naos della basilica nell'oscurità<sup>442</sup>. Se infatti inizialmente la luce si insinuava nell'edificio cadendo in pendenza dalle finestre e illuminando le superfici dei matronei, le basi dei pilastri e l'orlo interno delle colonne della navata, ora i raggi entravano con meno intensità e cadevano orizzontalmente, col risultato di riuscire a

---

<sup>440</sup> Bettini, *L'architettura di San Marco*, p. 248.

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 249.

illuminare solo la base delle cupole senza più arrivare le sezioni più basse della chiesa<sup>443</sup>.

A questi interventi, seguirono poco dopo i lavori per la creazione del rivestimento musivo delle superfici interne, fino ad allora rimaste nude, intrapresi intorno alla metà del XII secolo: le tessere musive alla base delle grandi cupole centrali, dove figuravano anche le iscrizioni, venivano così a trovarsi fra le parti maggiormente illuminate dalla luce naturale che entrava dalle finestre. Non è dato sapere se vi sia un nesso di casualità fra il modo in cui si decise di incanalare la luce e la presenza delle iscrizioni, ma certamente questo nuovo intervento favorì la visibilità delle scritture.

Tornando ora alla penombra del Nartece, che in questa fase non era ancora rivestito dal manto musivo, possiamo immaginare che la luce soffusa fosse funzionale al raccoglimento mistico del fedele, in una sorta di passaggio e preparatorio all'ingresso vero e proprio nell'edificio. Si trattava di una condizione che andava incontro al gusto romanico del tempo, ma che non si adattava più così bene al gusto gotico: fu allora che si creò il rosone centrale e si aprì la grande lunetta che faceva da sfondo alla quadriga bronzea, con la conseguente sostituzione di marmi con vetrate; un altro finestrone gotico contribuì a illuminare nel braccio meridionale della crociera e ulteriori aperture, finestre trifore gotiche o ancora vetrate, aprirono dei varchi di luce in vari punti dell'edificio<sup>444</sup>. La luce penetrò anche nel nartece, rimasto in una penombra nella fase precedente, grazie a nuove aperture nonché alla sostituzione delle transenne con finestre trifore gotiche; il braccio settentrionale era intriso di una luce meno tagliente ma più soffusa, con meno aperture dirette sullo spazio esterno. Le porte che si affacciavano sulla piazza rimanevano probabilmente chiuse o tutt'al più socchiuse, con il risultato di attenuare la luce diretta sull'ingresso, mentre dovevano essere aperte quelle che davano all'interno della chiesa, su cui al massimo possiamo immaginare l'effetto di una velatura per la presenza di drappi

---

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>444</sup> Bettini, *L'architettura di San Marco*, p. 250.

semisollevati<sup>445</sup>. Queste ultime erano di dimensioni contenute, leggermente rialzate e inserite in fondo a una nicchia, in una prospettiva che tende a restringersi invece che allargarsi nell'ampio spazio del naos che si cela oltre i varchi<sup>446</sup>. Il visitatore poteva intuire l'ampia dimensione spaziale che lo attendeva solo scorgendo brevi sezioni oblique e immagini frammentate, per poi tornare a concentrarsi sulla composizione delle piccole cupole dell'atrio, materialmente più vicine: i lavori per l'attuazione del progetto musivo dell'atrio erano ormai cominciati.

La decorazione e le iscrizioni dovevano ricreare un'atmosfera che viene difficile descrivere con parole più efficaci di quanto fece Sergio Bettini: «...il narcece con la sua posizione trasversale e la sua forma di ristretto corridoio, intende non solo arrestarci sulla soglia della chiesa, ma anche approfittare di questa sosta per condizionare il nostro sguardo e il nostro animo, in maniera che l'appropriazione dello spazio del naos agisca su di noi con la massima efficacia»<sup>447</sup>.

Nel naos, la sorgente di luce più intensa doveva ora essere rappresentata dal rosone laterale, mentre l'illuminazione nella zona centrale si concentrava soprattutto nei cerchi di luce emanati dalle finestre alla base delle cupole, secondo l'illuminazione tipica dell'architettura gotica e romantica, dunque occidentale; tale accorgimento aveva l'effetto di rendere più oscuro il centro della cupola facendo sembrare le volte più alte e in qualche modo fluttuanti<sup>448</sup> (fig. 1).

In conclusione, per quanto riguarda le navatelle, i matronei e in generale le aree laterali, l'illuminazione si presentava decisamente minore: ciò si ripercuote sulla penombra in cui ricadevano i pinakes, che presentano elementi alla greca non tanto per la morfologia delle lettere ma più per la disposizione verticale dei *nomina sacra*, la cui lettura è compromessa a tutt'oggi dall'illuminazione. Le iscrizioni che godevano di maggiore visibilità erano poste alla base delle grandi cupole e sono le stesse

---

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>446</sup> *Ibidem*, p. 252-253.

<sup>447</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 262.

caratterizzate da morfologie dentellate o alla greca; le dimensioni delle lettere e la centralità della liturgia favorivano ulteriormente l'esposizione.

Gli altri contesti più significativi in questa prima fase di scrittura alla greca riguardano poi certamente i cupolini dell'atrio, con particolare riguardo per la Genesi, dove la mimesi grafica bizantineggiante si fa più evidente: dopo una iniziale fase di penombra, a partire dal XIII secolo la luce arriva a illuminare ampiamente anche queste superfici.

Infine, non si deve trascurare un ultimo aspetto relativo alla scelta cromatica e al materiale utilizzato: la luce diretta del sole nei vari momenti della giornata e talvolta anche la fiamma oscillante delle candele brillava sulle tessere musive dorate, incastonate nella malta in modo leggermente diagonale per aumentarne il bagliore con riflessioni trasversali, effetto che si è perduto in molte sezioni del mosaico interno in seguito a restauri ottocenteschi che non ne tennero conto. I bagliori del fondo dorato non facevano che risaltare ulteriormente le lettere nere, sovente di grandi dimensioni e materialmente vicine all'occhio dell'osservatore. Più che di luce, sarà allora corretto parlare di illuminazione<sup>449</sup> e di come l'uso di tale elemento legato alla fenomenologia della luce stessa sia connesso con l'evoluzione delle tecniche legate alla lavorazione dei materiali capaci di riflessione, di cui i mosaici sono un esempio.

## **VI.7 Il rapporto referenziale fra le scritture alla greca e il *linguistic cityscape* veneziano**

L'analisi che abbiamo fino ad ora condotto non può dirsi del tutto conclusa senza un'ultima riflessione sul rapporto referenziale di queste iscrizioni con le altre scritture localizzate nello spazio urbano della città di Venezia fra i secoli XI e XIII, essenziali per comprenderne l'impatto.

---

<sup>449</sup> Bořhme, *Light and space*, pp. 15-16.

L'approccio metodologico legato al *linguistic landscape* ci suggerisce innanzitutto di considerare l'aspetto diacronico nello sviluppo dei palinsesti grafici che caratterizzano i contesti urbani, considerando il risultato dell'insieme di queste componenti nel momento storico di nostro interesse, che potremmo definire «an aggregate of signs at a single point in time»<sup>450</sup>.

All'analisi delle scritture esposte nello spazio pubblico in una prospettiva diacronica deve essere affiancato un approccio inclusivo, che a tutt'oggi sembra penalizzare la disciplina epigrafica medievale: quest'ultima si divide infatti in varie branche relative alle iscrizioni latine, volgari e bizantine, il cui studio solo di rado arriva a intersecarsi producendo una ricerca organica, mentre rimane nella maggior parte dei casi suddiviso in settori distinti.

Fra i secoli XI e XIII, la tipologia scrittoria che caratterizzava in modo predominante le iscrizioni localizzate nello spazio pubblico veneziano era la capitale romanica, che lentamente acquisiva elementi minuscoli o onciali, attraversando quel processo che nel resto della penisola l'avrebbe condotta al pieno sviluppo della gotica, e che a Venezia non arrivò mai a definirsi in modo definitivo. La lingua veicolata da questo alfabeto non poteva che essere quella latina, mentre per una diffusione significativa del volgare bisognerà attendere il Trecento. Le iscrizioni medievali presenti nello spazio urbano dei secoli XI-XIII che si sono conservate su supporti di tipo lapideo, non presentano particolari tratti alla greca, se non nei rari casi di iscrizioni funerarie o dedicatorie.

Abbiamo inoltre già osservato come il *linguistic cityscape* della Venezia tardo medievale fosse molto vario e si componesse di numerose iscrizioni presenti in forma di antichi *spolia* greci e latini nonché dai nuovi reimpieghi epigrafici bizantini, giunti a Venezia dopo l'avvento della quarta crociata<sup>451</sup>.

---

<sup>450</sup> Pavlenko-Mullen, *Why diachronicity matters*, pp. 114-115.

<sup>451</sup> Come è noto, Venezia rappresentò uno dei più importanti centri medievali sorti nei territori dell'ex Impero Romano d'Occidente privi di vestigia classiche. Questa mancanza fu colmata da importanti contributi della storiografia locale, sotto l'egida delle istituzioni e dalle élites locali, intente a promuovere l'idea di una città nata cristiana e indipendente, e che sarebbe stata popolata dai fuggiaschi delle cosiddette invasioni barbariche. La necessità di colmare questa distanza dal passato classico



Ricostruire la componente antica delle scritte che caratterizzavano il paesaggio della città lagunare è reso possibile solo parzialmente dall'esame autoptico delle testimonianze presenti oggi nella città, mentre per una ricostruzione di tipo qualitativo e quantitativo più affidabile è necessario affidarsi alle fonti manoscritte, in particolare a sillogi epigrafiche, codici miscellanei e materiale archivistico<sup>452</sup>; complessivamente, pur trattandosi di una stima a ribasso, le iscrizioni classiche greche e latine transitate per Venezia e nelle sue isole e talvolta utilizzate come *spolia* epigrafici in vari contesti architettonici salgono a circa centosessanta, di cui solo tre sono ancora visibili nella città<sup>453</sup>.

Negli studi più recenti non si è mancato di riflettere sull'eventualità di poter meglio definire il ruolo svolto dalle iscrizioni presenti su questi *spolia* in qualità di scritte esposte<sup>454</sup>: è stato rilevato come sotto il profilo qualitativo i materiali di reimpiego siano sempre di un certo prestigio e come tali manufatti venissero utilizzati assecondando gli aspetti puramente strumentali e pratici dell'oggetto scritto<sup>455</sup>. Si è però notato come in numerosi casi le antiche scritte esposte fossero state in grado

---

giunse il culmine nel tardo medioevo e nel Rinascimento: essa non fu colmata solo dalle fonti storiografiche e letterarie ma anche dagli aspetti relativi alla cultura materiale, con l'arrivo di un'ingente quantità di materiali da costruzione di epoca romana, antichi manufatti e *spolia* epigrafici, appunto. Per quanto riguarda gli *spolia* bizantini, il fenomeno appare strettamente legato agli eventi delle crociate in una fase in cui Venezia stava ampliando la sua zona d'influenza politica e commerciale.

<sup>452</sup> Gran parte di questo materiale è confluito nei volumi del CIL. Per ulteriore bibliografia sui codici epigrafici e sui reimpieghi a Venezia si veda Calvelli, *Le iscrizioni di epoca romana reimpiegate nel complesso episcopale di Torcello*, in corso di stampa; *Id.*, «*Li marmi segatti che incrostato havevano li muri della chiesa vecchia*», pp. 87-109; *Id.*, *Reimpieghi epigrafici datati da Venezia e dalla laguna veneta*, pp. 113-134; *Id.*, *Il reimpiego epigrafico a Venezia: i materiali provenienti dal campanile di San Marco*, pp. 179-202; *Id.*, *Codici epigrafici e «lapidi romane sparse*, pp. 197-212.

<sup>453</sup> Calvelli, *Da altino a Venezia*, p. 185; *Id.*, *Il reimpiego epigrafico a Venezia*, p. 181. Possediamo infatti numerose raccolte epigrafiche e testimonianze manoscritte compilate dal secolo XV che ci permettono di ricostruire almeno per larghe linee (ma si tratta di un lavoro di compilazione ancora lontano dall'essere completo) la presenza e la collocazione delle antiche iscrizioni in laguna: Ciriaco d'Ancona trascrisse nei *commentaria* almeno tredici epigrafi presenti a Venezia, a cui fecero seguito anche le trascrizioni di Giovanni Marcanova, Felice Feliciano, Giocondo da Verona, Marin Sanudo e altri protagonisti sulla scena culturale del rinascimento italiano, come Aldo Manuzio il Giovane. L'uso di raccogliere e ricopiare le iscrizioni continuò ben oltre i secoli rinascimentali, ma mano che si protraeva le iscrizioni venivano ricopiate da manoscritti precedenti e l'esame autoptico si faceva sempre più raro.

<sup>454</sup> Calvelli, *Iscrizioni esposte in contesti di reimpiego*, 483-484.

<sup>455</sup> Calvelli, *Da altino a Venezia*, 187, 190. Il loro impiego sembrerebbe essere collegato alla funzione di materiali da costruzione più che avere funzione ideologica

di generare nuove scritte all'interno dello stesso supporto, che si servivano dei messaggi precedentemente veicolati per crearne di nuovi con contenuto affine. Sembrerebbe dunque che le antiche iscrizioni avessero come «scopo primario quello di rimarcare l'*auctoritas* e soprattutto l'*antiquitas* dell'oggetto»<sup>456</sup>. Il discorso si complica nel caso dei reimpieghi edilizi, i cui talvolta la parte scritta non risulta visibile o è obliterata dalle superfici di altri materiali; varrà tuttavia la pena osservare come anche in numerosi casi la scrittura rispetti criteri di visibilità ben precisi e spesso sia mirata ad instaurare un rapporto diretto con lo sguardo dell'osservatore, in ragione del collocamento.

Questo era dunque il quadro di riferimento fino agli inizi del XIII secolo ma il corso degli eventi storici era destinato a imprimere un nuovo aspetto grafico alla città dopo la quarta crociata. Con l'instaurazione dell'impero latino di Costantinopoli, i veneziani occuparono per oltre mezzo secolo un'area molto estesa della città di Costantinopoli, avendo accesso diretto a una quantità consistente dei materiali epigrafici spesso di dimensioni monumentali che avrebbero poi trasportato agevolmente nella città lagunare, sfruttando le rotte commerciali ormai ben affermate tramite i mezzi navali disponibili. Una volta approdati a Venezia, gran parte di questi materiali non venivano faticosamente trasportati per lunghi tratti via terra, in quanto il più delle volte convergevano verso la basilica di San Marco, affacciata sull'omonimo bacino<sup>457</sup>: una volta sottratti alla capitale dell'Impero, venivano facilmente reimpiegati nel nuovo contesto veneziano, dove trovavano facile integrazione; certamente, però, essi acquisivano una nuova significazione tramite un processo che è stato efficacemente definito «Victory over Byzantium by means of Byzantium»<sup>458</sup>. Si trattava infondo delle stesse dinamiche alla base della diffusione della scrittura alla greca del XIII secolo, dove l'allusione alla tradizione bizantina aveva una sfumatura politica evidente.

---

<sup>456</sup> Calvelli, *Iscrizioni esposte in contesti di reimpiego*, 484.

<sup>457</sup> Nelson, *High justice*, p. 144.

<sup>458</sup> Nelson, *High justice*, p. 145.

La storia di questi oggetti in numerosi casi veniva mistificata dalla narrazione e dalle narrazioni che Venezia promuoveva e che spesso rientravano in quel processo di self-definition all'interno del quale l'elaborazione del passato e il ruolo di Bisanzio rappresenteranno due componenti fondamentali<sup>459</sup>. Ci basterà pensare alla storia della quadriga di bronzo, la cui copia è oggi posizionata sulla facciata della basilica marciana, ricondotta anche in questo caso dalle fonti successive agli eventi della presa latina di Costantinopoli ma che un'attenta analisi delle fonti ha messo in discussione<sup>460</sup>. Certamente, però, vi sono anche molti materiali provenienti con certezza da Costantinopoli, come la coppia di tetrarchi alloggiata nel muro esterno del Tesoro di San Marco, in una posizione emblematica fra la basilica e Palazzo Ducale<sup>461</sup>: inizialmente apposti all'altezza di due colonne che si affacciavano sul *philadelphion*, una nota piazza pubblica di Costantinopoli, furono sottratti dai veneziani nel corso nel 1204 o negli anni di poco successivi. Per uno dei casi più sorprendenti della storia, gli scavi del 1965 condotti da Rudolf Naumann a Istanbul portarono alla luce un frammento del piede e della mensola modanata su cui poggiava quest'ultimo, appartenente a uno dei quattro tetrarchi.

La provenienza da Costantinopoli è inoltre certa per numerosi materiali da costruzione reimpiegati nella basilica, soprattutto in qualità di colonnette marmoree e capitelli per i quali esiste una estesa bibliografia<sup>462</sup>.

Uno degli esempi più monumentali di questi trafugamenti rimane tuttavia quello dei Pilastri Acritani: la leggenda veneziana, ritenuta accettabile fino agli anni '80 del

---

<sup>459</sup> Il termine *self-definition* compare in un articolo di Brown, *The self-definition of the Venetian Republic*, pp. 511-548. Per il rapporto fra il mito di Venezia e Bisanzio, si veda Maguire-Nelson (a cura di), *San Marco, Byzantium and the myths of Venice*. Il rapporto fra Venezia e il suo passato viene trattato da Fortini Brown, *Venice and antiquity*. Più in generale, sul mito di Venezia esiste un'ampia bibliografia, i cui riferimenti principali si trovano in Fasoli, *I fondamenti della storiografia veneziana in La storiografia veneziana fino al XVI secolo*, pp. 11-44. Per gli aspetti legati all'esposizione degli *spolia* e dei trofei di guerra si veda Perry, *Saint Mark's trophies*.

<sup>460</sup> Jacoff, *The horses of San Marco*.

<sup>461</sup> Rebaudo, *Il gruppo dei Tetrarchi: una lettura del reimpiego*, pp. 147-158; *L'enigma dei tetrarchi*.

<sup>462</sup> In generale si vedano gli atti del Convegno organizzato dall'Università Ca' Foscari e dall'Università IUAV di Venezia *Pietre di Venezia: spolia in se, spolia in re*, mentre per i casi di materiale da costruzione si veda con relativa bibliografia riportata Barsanti-Pilutti Namer, *Da Costantinopoli a Venezia*.

secolo scorso, supportava l'ipotesi di una provenienza da Acri, mentre secondo altre ipotesi sarebbero stati sottratti da Genova. La verità è che le colonne provengono ancora una volta da Costantinopoli, più nel dettaglio dalla chiesa di San Polieucto<sup>463</sup>. Sembra difficile poter definire questi materiali come reimpieghi epigrafici, in quanto essi presentano effettivamente delle iscrizioni ma si tratta più precisamente di monogrammi; anche se l'uso delle lettere è sempre significativo, non possiamo trattenerci dall'osservare come in questo caso risalti maggiormente il valore ornamentale, più che alfabetico vero e proprio.

Per quanto riguarda oggetti di dimensioni non monumentali e dunque minori, non utilizzati necessariamente come reimpieghi edilizi ma comunque murati sulle superfici esterne o interne degli edifici, troviamo numerose patere, rilievi e icone lapidee<sup>464</sup>; solo queste ultime presentano iscrizioni, per lo più *nomina sacra* riferiti ai soggetti rappresentati, soprattutto riferiti a santi bizantini quali San Demetrio e San Giorgio, la Vergine o altri soggetti affini. Citiamo infine i cimeli confluiti nel Tesoro di San Marco, nonostante non possa trattarsi propriamente di scritture esposte, o meglio esposte a un pubblico limitato, seppure l'impatto nella memoria dell'osservatore non doveva essere trascurabile, in ragione del prestigio dei supporti delle scritture e del luogo stesso, dove erano custoditi anche i cimeli dei dogi. Nel Tesoro confluirono soprattutto reliquari bizantini, calici, icone d'argento e legature, spesso arricchiti da smalti e pietre preziose.

In seguito a questa breve analisi possiamo facilmente notare come nonostante l'ingente quantità di materiali sottratti dalla capitale dell'Impero occupata dai latini e poi riutilizzati nei contesti veneziani, il numero di *spolia* epigrafici veri e propri sia limitato. Si tratta per lo più di oggetti dove le iscrizioni hanno dimensioni piccole e funzioni didascaliche, mentre non sembrano aver goduto di altrettanta fortuna le iscrizioni monumentali; certamente in epoca bizantina queste ultime non dovevano

---

<sup>463</sup> Perry, *Saint Mark's trophies*, pp. 27-49; Nelson, *The History of Legends and the Legends of History*, pp. 3-90.

<sup>464</sup> Zorzi, *Le scrizioni greche*, in particolare p. 57.

essere numerose rispetto alla produzione epigrafica dell'antico impero romano, ma ciò non significa non fossero presenti, come dimostra la grande stele di Manuele I custodita a Santa Sofia.

Possiamo concludere che le iscrizioni greche a Venezia riguardavano soprattutto brevi *tituli e nomina sacra*, erano di piccole dimensioni e talvolta accessibili solo a un pubblico limitato, mentre le scritture di tipo monumentale si distinguevano soprattutto per un forte valore visuale e decorativo, con un impatto nel caratterizzare lo spazio grafico verosimilmente limitato.

Fra gli *spolia* epigrafici, dovremo infine includere gli oggetti contenenti scritture arabe, ebraiche o armene, documentabili con certezza solo dalle fasi successive ma che probabilmente dovevano essere presenti nello spazio grafico veneziano sotto forma, ancora una volta, di *spolia*, o ancora di graffiti, anche nei primi secoli dopo l'anno Mille. Del resto, suscita un certo interesse il caso della parola araba *Kanzir*, traslitterata in latino, apparsa nei mosaici marciari che raffigurano il furto delle reliquie di San Marco, nel momento in cui i doganieri musulmani rifiutano di avvicinarsi alla carne di maiale sotto alla quale è stato astutamente nascosto il corpo dell'evangelista.

Le iscrizioni alla greca della basilica marciara si pongono dunque, da un lato, perfettamente in linea con la scelta linguistica dominante rilevabile nelle scritture localizzate nello spazio urbano, ovvero con l'uso del latino; d'altro canto, però, si servivano di forme estetizzanti e di dispositivi visuali che evocavano il mondo bizantino; ma vi alludono, più che aderirvi apertamente. Ad ogni modo, tale allusione non si ritrova facilmente nelle altre componenti del *linguistic cityscape* della Venezia tardo medievale e contribuisce a rendere ancora più significativa la scelta di questa emulazione grafica nelle scritture localizzate nei mosaici di San Marco.

## SECONDA PARTE

## CAPITOLO VII

### IL'ICONA E LA CIVILTÀ GRECA

#### ALCUNI ASPETTI RILEVANTI

## VII.1 L'icona

Nell'ambito della storia dell'arte bizantina, il termine icona, o per meglio dire εἰκών, viene solitamente applicato a qualunque tipo di raffigurazione sacra, sia essa su supporto ligneo, d'avorio, lapideo o di metallo. Dopo un breve *excursus* sulle alterne vicende dell'icona, il cui scopo sarà porre in evidenza le origini di tale oggetto e il significato simbolico assunto nella civiltà bizantina, ci occuperemo soprattutto della storia delle icone su supporto ligneo, poiché ci sembra sia questo il principale canale che incentivò la circolazione di forme grafiche alla greca nelle scritture veneziane del XIV secolo.

All'origine dell'icona sembra innanzitutto porsi l'arte del ritratto di epoca antica, in cui è possibile intravedere i prodromi nella ritrattistica di epoca romana. Le tavolette lignee del Fayyum riproducevano i volti dei defunti ed erano apposte sopra i sarcofagi contenenti le mummie in epoca romana: si tratta dei primi sviluppi di quest'arte. La pratica riguardava però anche gli imperatori, le cui raffigurazioni scultoree o pittoriche venivano poi onorate<sup>465</sup>. Per quanto riguarda invece le raffigurazioni di soggetti sacri, tema che assume nel nostro caso maggiore rilevanza, le prime attestazioni sono rintracciabili nelle fonti di IV e V secolo, dove vengono menzionate icone di Cristo, della Vergine e degli apostoli<sup>466</sup>. Non sarà del resto un caso se proprio tra la fine del V e gli inizi del VI secolo conobbe una certa notorietà la leggenda legata al *mandylion*, il panno dove si sarebbe impresso il sacro volto di Cristo, custodito a Edessa fino al suo trasferimento nel 944 a Costantinopoli<sup>467</sup>. Nonostante questa lunga tradizione, dobbiamo constatare come gli esemplari più antichi di icone giunti fino a noi non siano però anteriori al VI secolo.

Sin dagli albori del culto, la questione legata all'autenticità delle icone apparve di estrema importanza. Non mancò chi ne osteggiava la venerazione, ritenendo che

---

<sup>465</sup> Sande, *The Icon and its Origin in Graeco-Roman Portraiture*, pp. 75-84.

<sup>466</sup> Si veda ad esempio Eusebio di Cesarea, *Hist. Eccl.*, VII, 18, 4.

<sup>467</sup> Felle, *Words and images*, pp. 55.56.



la pratica fosse null'altro che idolatria ma nonostante questi aspetti problematici, tale venerazione non fece che crescere.

Per comprendere pienamente il significato e la fortuna di una simile devozione, è necessario considerare gli aspetti relativi alla concezione neoplatonica del ritratto, in ragione della quale l'immagine veniva considerata a tutti gli effetti una fedele manifestazione del soggetto raffigurato. Questo concetto appare espresso in modo chiaro e sintetico nelle parole di Lafontaine-Dosogne, che riportiamo qui di seguito: «L'immagine, carica di una grazia divina e quasi magica, creava una relazione assai intima tra il santo e il fedele che gli rendeva il culto. Questo ne spiega tanto il carattere astratto e sublime quanto la forza della tradizione iconografica, in quanto i tipi fisici erano considerati come ritratti, dunque immutabili»<sup>468</sup>.

Le icone giunsero così a rappresentare una presenza costante nella vita quotidiana dell'uomo bizantino: esse venivano utilizzate come oggetti di arredo liturgico nelle chiese e all'interno di altri edifici pubblici ma non mancavano certo di comparire anche all'interno della sfera privata e domestica, come botteghe, laboratori o abitazioni; venivano apposte persino sugli alberi maestri delle navi. A partire dalla prima metà del VI secolo, il culto divenne tanto popolare da indurre i fedeli ad atti di prosternazione, a riprova di come la venerazione di questi oggetti fosse ormai una pratica generalizzata<sup>469</sup>. Gradualmente le icone conobbero dunque grande fortuna in tutto l'Oriente cristiano, avvalendosi di supporti che consistevano per lo più in una tavola lignea dipinta a encausto e forti delle capacità miracolose attribuite loro. Come abbiamo avuto modo di osservare, alcuni consideravano una simile pratica alla stregua dell'idolatria; del resto, anche l'atteggiamento prevalente nella corte e nell'alto clero bizantino vi fu sempre ostile. Tale opposizione rappresentò una delle ragioni che condussero alla crisi iconoclasta dell'VIII secolo ma va detto che una simile avversione nei confronti della raffigurazione antropomorfa del divino era già ben

---

<sup>468</sup> Lafontaine-Dosogne, *Icona*.

<sup>469</sup> Si veda la testimonianza di Ipazio di Efeso in Diekamp, *Analecta Patristica*, pp. 109-153: 127-129.

presente nel cristianesimo delle origini e aveva subito un ulteriore afflusso per via delle dottrine giudaiche e islamiche<sup>470</sup>.

Le lotte iconoclaste, che portarono alla distruzione di molte opere, furono placate dal concilio niceno secondo, riunitosi nel 787, con il quale fu riabilitato il culto delle immagini sacre: da quel momento in poi ne sarebbe stata tollerata la venerazione ma, si precisava, non l'idolatria. Il mutare della situazione politica fece sì che il culto delle icone riprendesse vigore, essendo venuti meno gli ostacoli posti dalla dottrina: non solo le icone erano al centro di pratiche di culto private e domestiche, ma anche di pratiche di venerazione collettiva, ragione per cui venivano esposte sulle iconostasi o sul *proskynetàrion*, ovvero una sorta di sostegno pensato per una particolare icona da esporre in occasione di una festa o di un determinato santo<sup>471</sup>.

Un veloce sguardo su alcuni dei tipi più comuni ci rivela immediatamente come le tipologie e le caratteristiche delle effigi sacre risultassero piuttosto ripetitive e canonizzate; ciò era dovuto proprio alla loro insita sacralità. In fase post-iconoclasta, tuttavia, i soggetti dipinti variarono considerevolmente e si diversificarono, e ciò si verificò anche per la varietà delle scene raffigurate<sup>472</sup>. Intorno al secolo XI assisteremo inoltre alla diffusione delle icone lapidee, raffiguranti per lo più la Vergine orante, e di altri numerosi avori intagliati; seppure meno diffusa, si può constatare infine la lavorazione della steatite e di altre pietre dure. Fra le icone di più grande prestigio, vi erano poi gli esemplari in argento dorato, impreziositi da smalti e pietre colorate, alcuni dei quali custoditi anche nel Tesoro di San Marco. Soffermandoci un istante su quest'ultima categoria, viene subito alla mente il caso della Pala D'oro: l'aggiunta della sezione superiore si deve ai trafugamenti del 1204 e più precisamente dalle opere sottratte dal Pantokrator di Costantinopoli; tali smalti, che raffigurano sei delle

---

<sup>470</sup> Lafontaine-Dosogne, *Icona*.

<sup>471</sup> Lafontaine-Dosogne, *Icona*.

<sup>472</sup> Chatzidakis, *Ἐξ τῶν Ἐλπίων τοῦ Ῥωμαίου*, pp. 314-393.

dodici grandi feste e risalgono al X secolo, erano molto probabilmente parte dell'epistilio di un'iconostasi.

Le influenze di Bisanzio non raggiungevano però l'Occidente solo tramite la circolazione di icone e altri oggetti sacri ma anche grazie alla mobilità stessa degli uomini. Basterà pensare all'operato dei crociati e in particolare al contesto relativo al monastero di Santa Caterina sul monte Sinai, dove sembra essere stata attiva una bottega di artisti italiani: già in questa prima fase di contatto diretto, i pittori soprattutto italiani e francesi erano soliti ricopiare le icone bizantine apportandovi le modifiche che sentivano necessarie, come l'introduzione delle raffigurazioni dei donatori occidentali, dei santi militari, delle bandiere recanti l'emblema dei crociati e da ultimo ma non meno importante, di iscrizioni latine<sup>473</sup>. Nonostante tali icone presentino una chiara commistione di elementi caratteristici dell'iconografia bizantina e di elementi occidentali, l'osservazione di un campione consistente (anche se non esaustivo) non ha restituito esempi di scritture latine tese all'emulazione grafica delle scritture bizantine o caratterizzate dall'inserzione di tipi morfologici alla greca; si tratta però di una considerazione che ha carattere preliminare e che necessita di essere indagata più approfonditamente nel corso di ricerche future.

Dopo la riconquista bizantina di Costantinopoli, si inaugurò la nuova epoca paleologa, dove l'arte pittorica ricoprì un ruolo di grande prestigio, che portò a un ulteriore incremento nella circolazione delle icone. Fu in questo momento che si diffusero le iconostasi nelle chiese e che dilagò la moda di possedere oggetti d'arte di grande valore a scopo privato o per donarli ai santuarî, pratica che portò anche alla creazione di icone musive di dimensioni minori, rivestite di metalli preziosi.

Il periodo tardo bizantino sembra dunque aver rappresentato l'epoca d'oro per la produzione delle icone e forse proprio in conseguenza di ciò, i reliquari acquisirono un ruolo di minore rilevanza, mentre la lavorazione degli smalti e degli avori soffrì di una consistente diminuzione. Le icone arrivavano talvolta a sostituire le reliquie stesse,

---

<sup>473</sup> Lafontaine-Dosogne, *Icona*.

assumendo il ruolo di principali oggetti venerati durante i pellegrinaggi e creando una situazione problematica all'interno delle istituzioni ecclesiastiche. Esse giunsero inoltre a sostituirsi al ruolo inizialmente ricoperto da mosaici, pitture e apparati musivi, come è possibile dedurre dall'uso della iconostasi, degli epitaffi o dei tessuti dipinti, che richiavano alla mente il velo sacro<sup>474</sup>.

Le icone potevano fungere da copertura per i libri sacri o per i reliquiari, per testimoniare la presenza sacra legata all'immagine: tramite la raffigurazione, infatti, il cristiano poteva fare affidamento alla propria fede per credere all'effettiva presenza delle reliquie che si sarebbero celate dietro l'immagine<sup>475</sup>. Sembra, dunque, che le tavole sacre venissero utilizzate soprattutto per contenere la presenza del divino; vi erano tuttavia altre circostanze, nelle quali esse venivano poste al centro di precisi rituali o localizzate all'interno di edifici religiosi, dove il sentimento di sacralità veniva indotto dalla presenza del supporto stesso, come sembrano suggerire anche alcuni dei termini presenti nelle scritte che vi erano dipinte e che indicavano il timore e la reverenza del fedele<sup>476</sup>.

## VII.2 Iconografia e *nomina sacra*: le icone come veicoli di segni grafici

Dopo aver delineato, seppure per brevi cenni, la storia e i significati dell'icona per la civiltà greca, la nostra riflessione può finalmente concentrarsi sulle scelte paleografiche, linguistiche e contenutistiche rintracciabili all'interno delle iscrizioni dipinte su tali oggetti sacri, la cui componente alfabetica non può dirsi priva di un certo potere visuale, soprattutto in relazione ai nomi sacri dei personaggi raffigurati. I *nomina sacra* comparvero per la prima volta nei testi biblici più antichi con lo scopo di porre in evidenza alcuni termini chiave: sin dalle testimonianze più antiche, e lungo

---

<sup>474</sup> Mathews, *Icons and religious experience*, pp. 2, 9, 12.

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 14.

tutto il corso del XV secolo, essi si distinguevano per l'uso della *linea superscripta*, per la contrazione delle lettere e per l'indicazione delle figure più importanti della religione cristiana. Vi sono varie ipotesi sulla genesi di queste scritture sacre, per lo più incentrate sul ruolo delle prime comunità cristiane ed ebraiche<sup>477</sup>, mentre per quanto riguarda le ipotesi relative agli aspetti più simbolici dell'uso di questi segni grafici attualmente oggetto di un ampio dibattito, esse possono essere semplificate grosso modo in tre diverse posizioni: i *nomina sacra* potrebbero avere origini cristiane, senza però essere rivestiti di un significato particolare o simbolico; potrebbero avere origini ebraiche, anche in questo caso senza un particolare significato; infine, potrebbero avere origini cristiane ma essere portatori di un forte valore simbolico<sup>478</sup>. Nel caso di questa terza ipotesi, che siamo maggiormente propensi ad accogliere, i *nomina sacra* avrebbero la funzione di marcatori di identità, ovvero quasi una sorta di codici testuali: la *linea superscripta*, lo spazio libero che veniva lasciato attorno ad essi, l'uso dell'abbreviazione e dunque la brevità delle parole, non avrebbero che contribuito ad aumentarne la visibilità. Sembra infatti probabile che questi accorgimenti non fossero solo orientati al recupero di un po' di spazio nel testo, ma dovessero bensì ricoprire un significato sacro e di reverenza<sup>479</sup>. Si tratterebbe dunque di veri e propri segni distintivi all'interno del testo, denominatori comuni fra i testi biblici e le opere d'arte su cui venivano posti a mosaico, dipinti o iscritti: essi, dunque, rappresentavano degli emblemi della cultura visuale cristiana.

Per quanto riguarda la percezione di questi segni grafici, possiamo presumere che i primi Cristiani avessero l'opportunità di entrarvi in contatto soprattutto tramite i

---

<sup>477</sup> È possibile che tali segni abbreviativi abbiano avuto origine in una comunità cristiana ebraica della fine del I o inizi II secolo. I primi a trasformare i tetragrammi ebraici che si riferivano ai nomi sacri in greco, sarebbero stati proprio degli ebrei in grado di parlare greco, che avrebbero trascritto le parole senza vocali. Secondo altre ipotesi, tali abbreviazioni sarebbero invece nate in un ambito cristiano, dove al contrario l'influenza ebraica non sarebbe stata rilevante. Per ricostruire a larghe linee il dibattito, si veda: Traube, *Nomina sacra*, pp. 27-44; Paap, *Nomina sacra in the Greek Papyri of the First Five Centuries A.D.*; Brown, *Concerning the Origin of the Nomina Sacra*, p. 18; Howard, *The Tetragram and the New Testament*, pp. 63-83. Per indicazioni bibliografiche complete, si rimanda a Bokedal, *The formation and significance*, p. 17 in particolare nr. 34.

<sup>478</sup> Bokedal, *The formation and significance*, pp. 20-21.

<sup>479</sup> Wicker, *Pre-Constantinian nomina sacra*, p. 53.

graffiti, i mosaici e le superfici dipinte delle case adibite al culto cristiano; più brevemente, in tutto ciò che potremmo far rientrare nella categoria di scritte esposte. La realizzazione su superfici esposte, infatti, implicava un potenziale di accessibilità e visibilità molto più alto rispetto all'esecuzione dei medesimi segni grafici all'interno delle scritte dei testi sacri, pensate invece per un pubblico limitato: il supporto, in questo modo, determinava il target dei lettori e le pratiche di lettura<sup>480</sup>.

Appare dunque probabile che i lettori, o per meglio dire, gli osservatori, sin dall'alba del cristianesimo fossero in numero molto più elevato di quanto si sia creduto sino ad ora, limitando l'indagine ai soli testi delle Sacre Scritture. La molteplicità dei supporti ci porta quindi a riflettere anche sulla conseguente molteplicità degli scriventi: scribi o cristiani altamente alfabetizzati per le iscrizioni musive, artisti per gli affreschi, pellegrini devoti per i graffiti e infine letterati cristiani per papiri, ostraka o altri supporti affini<sup>481</sup>. Per quanto riguarda la loro presenza all'interno di scritte graffite, si noterà che raramente in questi ultimi vi sono citati passi delle Sacre Scritture; pertanto non è improbabile che chi incideva tali segni grafici lo facesse basandosi unicamente sulla propria memoria visuale e senza contare necessariamente su un vero e proprio livello di alfabetizzazione. Tali graffiti variavano inoltre considerevolmente fra loro per gli aspetti paleografici ed estetici; non si trattava insomma di riproduzioni fedeli, come avveniva per le scritte canoniche, accuratamente programmate. Si trattava piuttosto di un'esecuzione spontanea, seppure i *nomina sacra* visti su altri supporti potevano certamente esercitare la propria influenza sull'esecutore materiale dei graffiti<sup>482</sup>.

Alla luce di quanto detto, è evidente come questi segni grafici abbiano esercitato sin dalle loro origini un impatto visuale significativo e simbolico, strettamente legato alla sacralità dei contenuti prima ancora che a una funzione alfabetica. Non si tratta solo della generica componente estetizzante della scrittura,

---

<sup>480</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>481</sup> *Ibidem*, pp. 69-70.

<sup>482</sup> *Ibidem*, p. 70.

ma di elementi grafici che venivano percepiti come parte integrante della raffigurazione qualora fosse presente e che ne sancivano la sacralità. Durante l'epoca delle lotte iconoclaste, il dibattito sulla natura e funzione di queste scritte sacre era del resto stato molto acceso esattamente proprio in relazione a questo ultimo punto: secondo una delle tesi degli iconoduli, era la presenza del nome sacro accanto alle raffigurazioni dei personaggi a garantirne la santità.

Emblematicamente, negli atti del concilio di Nicea tenutosi nel 787, veniva riportato a chiare lettere come l'aggiunta dell'iscrizione accanto all'immagine sacra permettesse di ricondurla direttamente al prototipo che ne stava alla base e che determina la sacralità della raffigurazione stessa: «molte delle cose sacre che abbiamo a disposizione non hanno bisogno di una preghiera di consacrazione, dato che il loro nome da solo dice che sono sacre e piene di grazia»<sup>483</sup> e ancora, poco oltre «in una immagine definita tramite l'indicazione del nome, noi trasferiamo l'onore al prototipo»<sup>484</sup>. Niceforo, patriarca di Costantinopoli, giungeva a esprimersi ancor più chiaramente: «come le chiese ricevono il nome dei santi, così anche le immagini dei santi portano il loro nome iscritto, e grazie a questa iscrizione sono sacre»<sup>485</sup>. Le posizioni espresse dagli iconoduli devono essere infine poste in relazione con la tendenza rilevabile nelle iscrizioni dipinte sulle icone, dalle quali sembra emergere chiaramente come la presenza dei *nomina sacra* fosse divenuta una costante solo a partire dal secolo IX, mentre nei secoli precedenti le raffigurazioni ne risultano sprovviste<sup>486</sup>. Da quel momento, le iscrizioni assunsero così il ruolo di garanzia della

---

<sup>483</sup> Traduzione a cura di Pasquale Orsini, *Scrittura come immagine*, p. 67: «πολλὰ τῶν ἐν ἡμῖν καθιερωμένων εὐχὴν ἱερὰν οὐ δέχονται, αὐτόθεν ἐξ αὐτοῦ τοῦ ὀνόματος πλήρη ὄντα ἀγιασμοῦ τε καὶ χάριτος».

<sup>484</sup> Traduzione a cura di Pasquale Orsini, *Scrittura come immagine*, p. 67: «ἐπὶ τῆς εἰκόνης, διὰ τῆς τοῦ ὀνόματος σημασίας εἰς τὴν τοῦ πρωτοτύπου τιμὴν ἀναφερόμεθα».

<sup>485</sup> Traduzione a cura di Pasquale Orsini, *Scrittura come immagine*, p. 67: «ὥσπερ γὰρ οἱ ναοὶ τὴν τῶν ἁγίων ἐπωνυμίαν δέχονται, οὕτω καὶ τὰ τούτων ἀπεικονίσματα, τὴν κλήσιν αὐτῶν διὰ τῆς ἐπιγραφῆς φέρουσι, καὶ ταύτη ἀγιάζονται».

<sup>486</sup> Ulteriore bibliografia indicata alla nota nr. 32, p. 69 nel testo di Orsini, *Scrittura come immagine*, si veda in particolare: Boston, *The power of inscriptions*, pp. 35-37; Barber, *In the presence of the text*, pp. 83-99; Maguire, *Eufrosius and friends*, pp. 139-160; Nelson, *Image and inscription*, pp. 100-119.

sacralità dell'immagine e tali sviluppi erano il frutto di una nuova estetica e di una canonizzazione della scrittura<sup>487</sup>.

Abbiamo avuto modo di ricordare come il cessare delle lotte iconoclaste avesse favorito la grande fortuna delle icone, e con esse, anche dei segni grafici di cui erano portatrici. La diffusione dei *nomina sacra* era già ampiamente avvenuta sin dalle epoche precedenti, grazie alle fonti manoscritte, ai mosaici e agli affreschi; ma rispetto a questi supporti, le icone avevano la facoltà di rapportarsi con l'osservatore in modo differente e quasi inedito. L'attenzione del fedele non veniva attirata dai cicli musivi dorati delle chiese né si perdeva fra le righe dei manoscritti (comunque limitati a un pubblico ristretto) ma si concentrava sullo sguardo fisso e sui mezzi busti delle figure sacre, instaurando con esse un rapporto devozionale privilegiato, dove la venerazione aveva al tempo stesso una funzione collettiva ma individuale, che implicava inoltre una diversa percezione sensoriale. L'interazione fra il fedele e l'icona avveniva infatti tramite lo sguardo e il tatto, e tutto questo non faceva che aumentare l'attenzione per le caratteristiche iconografiche dell'oggetto, di cui i *nomina sacra* erano parte integrante.

Sin qui abbiamo riflettuto sulle icone in qualità di supporti privilegiati per la diffusione di *nomina sacra* e sulla percezione di questi ultimi da parte di osservatori per lo più Greci. Una piccola digressione sull'operato degli artisti provenienti dalla seconda città dell'Impero, Tessalonica, ci consentirà invece di esplorare la diffusione di questi segni grafici da una prospettiva più inclusiva, capace di fornire un paradigma efficace per comprendere la ricezione dei *nomina sacra* nelle culture vicine a Bisanzio. La localizzazione nei pressi della penisola balcanica aveva infatti permesso a Tessalonica di irradiare l'influenza artistica bizantina fino alla Macedonia, al monte Athos, alla Serbia e alle periferie più a settentrione della regione macedone stessa. I pittori greci agivano all'interno di dinamiche di grande mobilità all'interno di questi territori, dove venivano incaricati di realizzare non solo icone, ma anche affreschi. Essi

---

<sup>487</sup> Orsini, *Scrittura come immagine*, p. 69.



erano alla ricerca di buone committenze, che individuarono nelle potenze dell'epoca. Fu per tale ragione che i viaggi di questi artisti, in un primo momento limitati all'entroterra balcanico, si spinsero così fino alla Georgia e alla Russia settentrionale, toccando le terre della Crimea, di Novgorod o Mosca<sup>488</sup>.

A questo punto non sorprenderà la presenza di iscrizioni sia in greco che in cirillico all'interno delle chiese Serbe. Secondo le opinioni riportate nei primi contributi della storiografia sull'argomento, le iscrizioni in cirillico presenti sugli affreschi sarebbero da attribuirsi ad artisti serbi, mentre quelle greche ad artisti bizantini: «Assurément il y avait en Serbie des maîtres grecs»<sup>489</sup>. Gli studiosi non tardarono però ad assumere un approccio più cauto nei confronti delle componenti multigrafiche delle iscrizioni, mettendo in luce il ruolo degli aspetti extralinguistici posti alla base delle scelte epigrafiche. Si giunse allora a ipotizzare che la scelta di utilizzare il greco fosse dovuta a un maggior prestigio di cui era portatrice la lingua, «une langue qui était considérée comme sainte»<sup>490</sup> e che veniva prediletta dagli artisti a prescindere dalla loro nazionalità di appartenenza. Le uniche eccezioni andrebbero fatte per i santi propriamente locali, il cui nome figurava in alfabeto cirillico, o per le indicazioni delle professioni degli artisti, in greco, quand'essi fossero effettivamente bizantini<sup>491</sup>.

Le iscrizioni greche presenti all'interno di contesti serbi, del resto, si riferivano soprattutto a *tituli e nomina sacra*, dati in base ai quali non è possibile tracciare la provenienza degli artisti, proprio in ragione del forte legame fra le raffigurazioni tratte dall'iconografia bizantina e le loro etichette in greco, sentite come parte dell'iconografia stessa. Erano del resto assenti lunghe iscrizioni in greco con funzioni differenti da queste, dal carattere più discorsivo o con un intento di narrazione.

---

<sup>488</sup> Bacci, *Pratica artistica e scambi culturali nel Levante*, p. 14.

<sup>489</sup> La citazione di Kondakov viene riportata in Millet, *Recherches sur l'iconographie*, p. 631 e da Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, p. 45.

<sup>490</sup> Petković, *Dans le Mélanges Charles Diehl*, vol. 2, p. 136 che viene citato anche da Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, p. 63.

<sup>491</sup> Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, pp. 64-65.

Si tratta per altro di un dato che si accorda con quanto rilevabile nelle testimonianze epigrafiche tardomedievali all'interno della Basilica di San Marco, dove il 92% delle iscrizioni prodotte fino alle fine del XIV secolo si presenta in lingua e alfabeto latini, a fronte di solo un 8% di iscrizioni in greco; su un numero complessivo di 573 iscrizioni, dunque, solo 55 ricorrono all'alfabeto greco. Se da questo 8% si procede però a sottrarre le iscrizioni di dubbio scioglimento, che potrebbero cioè essere sciolte sia in greco che in latino dal momento che esse presentano lettere omografe in entrambi gli alfabeti, ciò che rimane sono per lo più *nomina sacra*, posti soprattutto accanto alle raffigurazioni del Cristo e della Vergine. Anche in questo caso, non vi è alcuna iscrizione in greco con funzione narrativa, capace di andare oltre le brevi parole sufficienti a identificare una figura o descrivere una rappresentazione.

Questo confronto fra testimonianze di area balcanica e veneziana contribuisce a svelare alcuni dei meccanismi di ricezione di determinati gruppi di lettere greche in alfabeti differenti, in questo caso il cirillico e il latino. Appare ancora una volta evidente il grande potenziale visuale di questi segni grafici, che trascendeva il valore alfabetico e le competenze linguistiche dell'osservatore e dell'esecutore materiale. Queste caratteristiche di immediatezza sono chiaramente alla base della facilità con cui i *nomina sacra* in greco si impressero fin dagli esordi del cristianesimo nella memoria visuale degli osservatori e si diffusero anche in quei contesti dove i riferimenti iconografici erano chiaramente bizantini ma dove la lingua scritta delle élites dominanti era il latino o il cirillico. Queste dinamiche venivano poi incrementate anche dal prestigio dei supporti che veicolavano le iconografie corredare dai segni grafici in greco, supporti che in epoca tardo medievale sembrano potersi individuare in modo rilevante (sebbene non esclusivo) con le icone.

## CAPITOLO VIII

### VENEZIA E L'ICONA

### VIII.1 L'arte occidentale e le icone

Come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, l'arte delle icone vantava una lunga tradizione a Bisanzio e affondava le sue radici nell'epoca antica. Per quanto riguarda l'Occidente, invece, possiamo apprezzare un'ampia diffusione della pittura su tavola solo a partire dal XIII secolo inoltrato: a questo periodo risale il contatto avvenuto fra i Latini e l'arte di Bisanzio, dove la quarta crociata e l'occupazione dei territori del Levante rappresentano il nodo focale della questione<sup>492</sup>. Uno dei prodotti di questo incontro furono le cosiddette icone crociate, ovvero opere di artisti latini i cui modelli erano le tavole sacre bizantine<sup>493</sup>. In realtà, si tratta di definizioni assai controverse, al centro di questioni ancora molto dibattute e in cui non entreremo nel merito, poiché il tema delle icone in questa sede è unicamente funzionale al discorso epigrafico. Ad ogni modo, il concetto stesso di *crusader art*<sup>494</sup> ha suscitato molte perplessità e fu osteggiato per altro da Hans Belting, che propose invece l'uso della locuzione *lingua franca*<sup>495</sup>, mentre Mouriki, Hunt e Zeitler suggerirono di prestare maggiore attenzione al ruolo che le comunità cristiane orientali avevano avuto nella formazione del gusto nell'arte dei regni crociati<sup>496</sup>; dal canto suo, Folda continuò sostenere la legittimità di una vera e propria pittura crociata<sup>497</sup>.

Alcune di queste tavole dipinte erano già approdate nei grandi porti della penisola italiana nel corso dei secoli XII e XIII ma si trattava di numeri estremamente contenuti, che non influenzarono in modo significativo l'arte locale né diedero

---

<sup>492</sup> Weitzmann, *Crusader icons*, pp. 71-77.

<sup>493</sup> K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, pp. 49-83; Id., *Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai*, pp. 179-203; Id., *Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art*, pp. 279-293; Id., *Crusader Icons and Maniera Greca*, pp. 143-170.

<sup>494</sup> Si veda in particolare la nota nr. 10 a p. 154 di Bacci, *Pisa bizantina*, in cui viene riportata la bibliografia citata in seguito per i singoli autori.

<sup>495</sup> Belting, *Zwischen Gotik und Byzanz*, pp. 217-258.

<sup>496</sup> Mouriki, *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, pp. 9-112; Hunt, *Byzantium, Eastern Christendom, and Islam*. B. Zeitler, *Two Iconostasis Beams from Mount Sinai*, pp. 223-242.

<sup>497</sup> Folda, *The Saint Marina Icon: Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?*, pp. 106-133.

impulso a fenomeni di emulazione. Ciò che appare invece rilevante riguarda piuttosto la convergenza fra la diffusione della cosiddetta arte crociata o maniera greca<sup>498</sup> e l'instaurazione dell'impero latino di Costantinopoli, in concomitanza all'occupazione dei territori di Cipro, Siria e Palestina, dove gli artisti occidentali ebbero modo di riprodurre le icone bizantine secondo gli stilemi dell'arte che consideravano più familiare; da questo punto di vista, la maniera greca andrebbe inquadrata come il prodotto dell'incontro fra l'Occidente latino e l'Oriente greco<sup>499</sup>.

Si può dunque affermare che i primi fenomeni di ricezione e rielaborazione di questi prodotti artistici abbiano avuto luogo in seguito a un contatto diretto fra l'arte bizantina e gli artisti franchi o veneziani verificatosi a partire dalla fine del XIII secolo, con piena diffusione del XIV<sup>500</sup>. Talvolta queste rielaborazioni conducevano a risultati

---

<sup>498</sup> Tale termine si riferisce alle varie declinazioni della ricezione dei modelli greci, con particolare riferimento alla pittura italiana dei secoli XIII e XIV. Il termine è tuttavia anche impiegato in riferimento alle icone prodotte soprattutto a Venezia e a Creta veneziana nei secoli XV e XVI, destinati a una clientela occidentale, dove la "forma greca" viene distinta dalle icone "a la latina", questi ultimi per lo più ispirati ai modelli gotici del tardo medioevo. Per maggiori approfondimenti sui possibili utilizzi e impieghi dei termini, si vedano i contributi di Drankaki, *A maniera greca*, pp. 39-72 e Pace, *Le maniere greche*, pp. 237-250; Gratiou, *A la latina: Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά*, pp. 357-68.

<sup>499</sup> Il fenomeno è stato analizzato sotto tale prospettiva nei seguenti contributi: Pace, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, pp. 259-298; Pace, *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, pp. 19-43; Bacci, *Pisa bizantina: Alle origini del culto delle icone in Toscana*, pp. 63-78; Folda, *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, pp. 513-27. Per una visione d'insieme sugli insediamenti latini nel Levante con particolare attenzione alla cultura materiale e al paesaggio, si vedano i vari contributi in: Sinibaldi-Lewis-Major-Thompson, *Crusader landscapes in the medieval Levant*.

<sup>500</sup> Bacci, *Pisa bizantina*, p. 141. I contatti fra i Latini e le icone non avvenivano però solo in Terrasanta e nel Levante poiché a partire dal XIII secolo, un ampio numero di tavole sacre raggiunse l'Europa occidentale. Dobbiamo inoltre considerare il fatto che questo afflusso, legato sì agli accadimenti della quarta crociata, era in realtà posteriore ad essa. Le cronache e le testimonianze che ci narrano gli eventi del 1204 sono d'altronde stranamente poco loquaci su tale circolazione, al contrario delle informazioni fornite sul trafugamento di altre tipologie di manufatti. Da quanto riportato dalle fonti, veniamo infine a conoscenza di come i crociati esibissero un atteggiamento piuttosto ambiguo nei confronti delle icone, da un lato distruggendole o riutilizzandole per gli scopi più profani, mossi da un malcelato risentimento verso Bisanzio; dall'altro, essi dimostravano di essere consapevoli soprattutto delle valenze simboliche che alcuni fra questi oggetti avevano acquisito nel tempo, come il *mandylion* o l'icona della Theotokos Nikopoios nota anche come Madonna Nicopeia (si veda Rizzi, *Un'icona costantinopolitana del XII secolo a Venezia*, pp. 290-306): Il culto di tale icona non risulta essere anteriore agli anni '70 del XV secolo, mentre si dovrà attendere solo il secolo successivo prima che avvenga la presunta identificazione fra tale effigie e l'icona che erano soliti portare con sé gli imperatori bizantini in battaglia, o ancora il ritratto di Maria che si sussurrava fosse opera dell'evangelista Luca, di cui il podestà Marino Zeno ordinò la sottrazione dalla chiesa di Santa Sofia perché fosse ricollocata nel complesso del Pantokrator, a discapito del primo patriarca latino di Costantinopoli Tommaso Morosini

piuttosto lontani dai dettami dell'arte bizantina, come dimostra la diffusione di icone marmoree e lignee a rilievo nell'area Balcanica e della Russia meridionale risalenti per la maggior parte ai secoli XIII e XIV; probabilmente le icone lignee cercavano di riprodurre la tecnica detta *repoussé* su supporti meno pregiati e costosi, ma in ogni caso nessuna di queste due tipologie di icone a rilievo era particolarmente diffusa nei territori dell'impero bizantino<sup>501</sup>. Un esempio in tal senso ci viene fornito da una delle iscrizioni presenti nel catalogo realizzato per il secondo tomo della presente ricerca, ovvero l'icona di San Donato (1310), nella quale la tecnica propria dei prototipi orientali viene reinventata tramite l'impiego di elementi della tradizione occidentale.

Ciò che appare significativo ai fini della nostra ricerca è il fatto che questa tendenza ad utilizzare i modelli bizantini in unione a elementi tipicamente occidentali si sia diffusa durante i secoli del tardo medioevo, coevi o leggermente precedenti alla seconda fase della scrittura alla greca. La grande stagione delle icone in Occidente ci dà modo di riflettere sulla nuova consapevolezza sviluppata dai Latini nei confronti di quest'arte, che induceva a una ricezione e rielaborazione dei prototipi greci, sempre orientata verso una ibridazione tra elementi occidentali (che in pieno Trecento chiameremo giotteschi) e bizantini. Sembra pertanto lecito chiedersi se non si sia trattato degli stessi meccanismi che portarono all'inclusione di lettere greche all'interno delle iscrizioni latine presenti nelle icone.

## VIII.2 Venezia, le icone e il Levante

Entrando ora nel caso specifico di Venezia, ci accorgeremo che rispetto al resto dell'Europa occidentale la familiarità con le icone nella città lagunare era di più lungo

---

(Vassilaki (a cura di), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, pp. 209-224).

<sup>501</sup> Bacci, *L'icona a Venezia*, p. 106.

corso, poiché frutto del rapporto intenso e duraturo con Costantinopoli<sup>502</sup>. Oltre agli esempi particolarmente vistosi della presenza di icone localizzate negli edifici sacri veneziani, su cui spicca la basilica marciana, non è difficile immaginare come le tavole sacre fossero al centro di un culto più informale e popolare, sebbene le fonti non sembrano attestare episodi numerosi in questo senso; tuttavia, nella loro sporadicità, si tratta di attestazioni oltremodo significative.

Una prima testimonianza ci viene fornita dal *Chronicon Grandense* e nella cronaca Altinate, risalenti al secolo XI, dove viene riportato l'episodio dell'apparizione della Vergine, quest'ultima definita Madre del Signore, e del Cristo, detto Dominatore del mondo: alla base di queste denominazioni vi erano forse i corrispettivi *tituli* greci di Μητέρα Θεοῦ e Παντοκράτωρ, che comparivano generalmente accanto alle raffigurazioni delle effigi sacre<sup>503</sup>.

Potremmo citare inoltre il racconto della traslazione del corpo di San Nicola di Myra al Lido avvenuta poco dopo il 1100, grazie al quale veniamo a conoscenza che tale destino era stato predetto dal santo stesso a un sacerdote che aveva riconosciuto il santo poiché «simile nell'aspetto alle immagini dipinte a memoria di San Nicola, ossia con un'espressione intensa, un volto decoroso, bianco di capelli, vestito alla greca come un religioso»; il santo era apparso inoltre anche a un altro sacerdote che viveva a Durazzo, «greco d'aspetto e d'abito, che in questo caso aveva inoltre proferito alcune parole in lingua greca»<sup>504</sup>. La familiarità dei veneziani con le effigi dei santi rappresentati 'alla greca', viene dunque illustrata da questi episodi. Sembra poi degna di nota la convinzione con cui il gruppo di naviganti si erano impossessato delle reliquie di San Nicola di Myra, dove un'antica icona, a loro dire, confermava con l'effigie e l'iscrizione l'effettiva presenza del santo. Qualcosa di molto simile accadde

---

<sup>502</sup> Gallo, *Il tesoro di San Marco*. Si vedano ad esempio le numerose immagini sacre raffigurate in varie tipologie di supporti che entrarono a far parte degli arredi d'altare, su tessuti o ancora su icone lapidee inserite nell'apparato scultoreo degli edifici sacri veneziani. Consultando l'inventario del Tesoro di San Marco relativo al 1325, apprendiamo inoltre della presenza di icone per lo più in oro e argento o dipinte su tavole, talvolta contraddistinte da ornamenti metallici.

<sup>503</sup> Bacci, *L'icona a Venezia*, p. 98.

<sup>504</sup> Bacci, *L'icona a Venezia*, p. 98 che cita inoltre *Miracula, Recueil* 1844-1895, vol. VI, pp. 282, 284.

anche nel 1125, in occasione della spedizione di Domenico Michiel nell'Egeo, dove, sostando nell'isola di Chios, la flotta veneziana a cui si era unito il clerico Cerbano Cerbani si appropriò delle reliquie di Sant'Isidoro: anche in questo caso, il nome di quest'ultimo compariva in una targhetta d'argento rinvenuto nel sarcofago e ne sanciva con sicurezza l'identità<sup>505</sup>.

Nel caso del trafugamento delle spoglie di San Nicola e Sant'Isidoro, si apprende dunque come il riconoscimento fosse avvenuto tramite l'identificazione dell'immagine e la lettura del *nomen* posto sull'icona o sulla targhetta d'argento, dettaglio che ci conferma non solo la grande familiarità dei veneziani con l'iconografia orientale, ma anche la capacità (reale o millantata che fosse) di leggere o riconoscere determinati gruppi di lettere greche, entrati nella memoria visuale collettiva, forse proprio in ragione della familiarità visuale con l'iconografia bizantina veicolata dalle tavole lignee.

L'iconografia corredata da *nomina sacra* non si diffondeva tuttavia in Occidente solo tramite i supporti lignei ma vi erano bensì supporti di differenti tipologie; tali manufatti, soprattutto se localizzati presso San Marco, richiamavano a tal punto le iconografie bizantine che «le icone marmoree disposte all'interno e all'esterno della basilica ducale contribuivano, al pari dei mosaici e delle reliquie, a ricostruire a Venezia una topografia sacra simile a quella che i pellegrini incontravano entrando nei maggiori luoghi di culto di Costantinopoli»<sup>506</sup>. Chiaramente, l'edificio rappresentava un luogo emblematico per l'esercizio delle funzioni politiche e religiose veneziane, le cui istituzioni avevano sfruttato abilmente il potere simbolico delle icone per autolegittimarsi; un potere simbolico che dunque, lo vedremo tra poco, si spingeva ben oltre la semplice venerazione popolare e che veniva esercitato non solo nella città lagunare ma anche nei dominî di quest'ultima.

---

<sup>505</sup> *Translatio myrifici martiri Isidori, Recuel*, 1844-1895, poi ripresa anche da Andrea Dandolo nella *Cronica estesa*.

<sup>506</sup> Bacci, *L'icona a Venezia*, p. 98.



Un primo caso che abbiamo già avuto modo di citare, riguarda il gesto del podestà Marino Zen durante il regno latino di Costantinopoli. Egli ordinò che l'icona dell'Odigitria dipinta da San Luca fosse sottratta al controllo del patriarca Tommaso Morosini per essere d'ora in poi custodita al monastero del Pantokrator. Un episodio simile accadde anche a Betlemme non molti anni dopo, quando nuovamente i Veneziani decisero di impossessarsi dell'icona raffigurante la Vergine Odigitria a cui erano stati attribuiti in passato dei miracoli<sup>507</sup>. Ancora una volta nei territori del Levante, e più precisamente a Creta Veneziana, a partire dal secolo XIV l'amministrazione veneziana aveva poi incoraggiato precocemente il culto delle immagini mariane, utilizzando alcune di esse, fra cui la più nota è la Mesopanditissa: un tempo custodita nella chiesa di San Tito a Creta, fu poi trasferita nella chiesa della Madonna della Salute a Venezia, dopo che l'isola passò sotto il dominio degli Ottomani; l'icona rappresentava il fulcro di una cerimonia collettiva avente come scopo la celebrazione non solo religiosa ma anche identitaria della città, con l'intento di unire nel rito i Veneziani e i Greci commemorando la pace raggiunta dopo la nota rivolta<sup>508</sup>.

### VIII.3 Icone a Venezia: spazio pubblico, spazio privato

Volgiamo ora la nostra attenzione sullo spazio urbano della città veneziana, in particolare sulla localizzazione delle icone in rapporto alla dimensione pubblica e privata di quest'ultimo.

Le icone rappresentavano una componente fondamentale dell'arredo delle abitazioni private: questo aspetto apre uno scorcio sulla manifestazione visibile del culto religioso all'interno dello spazio domestico, ovvero sulla cultura materiale e visuale delle abitazioni veneziane. Il contributo di Margaret Morse offre validi spunti di riflessione a tal proposito: avvalendosi degli inventari relativi agli oggetti presenti

---

<sup>507</sup> Bacci, *L'icona a Venezia*, p. 105.

<sup>508</sup> Georgopoulou, *Late medieval Crete and Venice*.

nelle case private, dei dipinti e dei memoriali compilati da cittadini veneziani, la studiosa ha cercato di restituire un ritratto abbastanza fedele della realtà rinascimentale; questa metodologia si avvale dell'uso di fonti diverse per la ricostruzione degli aspetti visuali negli ambienti domestici<sup>509</sup>. Seppure si tratti di un momento successivo all'epoca di nostro interesse, possiamo analizzare i risultati dell'indagine svolta per tracciare a larghe linee alcuni aspetti della presenza materiale delle icone nelle abitazioni del secolo XIV, indagando sulla possibilità che le performance rituali possano fornirci alcune indicazioni anche in relazione all'esperienza di lettura dei *nomina sacra* e più in generale sul rapporto fra le icone e l'osservatore. Nel contributo della studiosa, grande attenzione è stata posta soprattutto sulla presenza dell'effigie della Madonna col bambino nella sfera domestica, poiché essa rappresenta la composizione che doveva certamente essere più diffusa all'interno delle case veneziane. La Vergine era la protettrice della città di Venezia e le sue immagini, o *ancone*, dovevano certamente circolare in tutte le abitazioni private<sup>510</sup>.

Oltre all'effigie della Madonna, dalle lunghe liste degli inventarî veniamo a conoscenza di quanto la maniera bizantina avesse goduto di grande popolarità presso i veneziani, i quali vi mostreranno una particolare predilezione nel corso dei secoli XV e XVI, nonostante nel resto dell'Europa occidentale e della penisola italiana stessa tali stilemi stessero gradualmente cadendo in disuso. La circolazione di icone alla greca era tale in questi secoli, che a Venezia fece la sua comparsa il termine *madonnero*, che indicava nello specifico quella categoria di artisti (spesso, di origine greca e stabilitisi a Venezia) i quali erano incaricati di produrre le icone secondo il prototipo bizantino<sup>511</sup>. Si tratta certo di una fase successiva al periodo di nostro interesse, ma che può tuttavia fornire alcuni spunti utili a ricostruire la situazione precedente, dove affondavano le radici i fenomeni che vedranno ampio sviluppo successivamente.

---

<sup>509</sup> Morse, *Creating sacred space*, pp. 151-184.

<sup>510</sup> *Ibidem*, p. 154, per ulteriore bibliografia si veda la nota nr. 10.

<sup>511</sup> Howe, *Madonnero*, pp. 128-129; Chatzidakis, *La pienture des "madonneri" ou "vénétocretoise" et sa destination*, pp. 675-690.

Sembra plausibile ritenere che un numero consistente delle icone alla greca citate negli inventari dei secoli XV e XVI fossero in realtà delle copie di icone ben più note e utilizzate per il culto cittadino, quali la Madonna Nicopeia o la Mesopanditissa. I veneziani, dunque, non percepivano tali modelli come esotici o estranei alla propria cultura visuale ma vedevano in questi prototipi uno stile piuttosto familiare, dove il ruolo di Bisanzio poteva assumere anche una valenza politica<sup>512</sup>. Non possiamo sapere con certezza se in ognuna delle icone su cui erano dipinte le effigi sacre, e in particolare le effigi della Vergine, vi fosse a corredo un *nomen sacrum*. Pur trattandosi di un dettaglio che non è possibile dare per scontato, possiamo però dedurre che a una simile diffusione di icone corrispondesse un certo numero di nomi sacri realizzati in greco, a giudicare dalla 'maniera greca' di cui si parla negli inventari, i quali venivano certamente notati e associati a un certo tipo di iconografia.

Per quanto riguarda la collocazione all'interno dello spazio domestico, per le icone non sembra vi fosse un posto definito: potevano trovarsi in tutti gli ambienti, nelle camere da letto come nel *portego*, ovvero nella sezione che portava all'ingresso della casa e che rappresentava talvolta il luogo in cui venivano accolti gli ospiti; del resto, la venerazione all'interno degli ambienti domestici non era sempre destinata ad un uso prettamente privato<sup>513</sup>.

La famiglia degli Amadi fece commissionare un'immagine votiva della Madonna nel 1408 e ne decise l'affissione nel muro esterno, il quale era anche parte del palazzo della famiglia Barozzi. Nell'arco di circa 70 anni, si diffuse fra il popolo la diceria che l'icona potesse vantare dei poteri miracolosi e pertanto quest'ultima divenne oggetto della venerazione popolare. Gli Amadi, resisi conto della crescente devozione legata all'immagine, decisero di ricollocarla all'interno della propria corte, corredandola con un altare e dunque aprendo una parte della propria abitazione al culto pubblico, cercando in questo modo di proteggere l'oggetto sacro rivendicandone tuttavia il possesso. La famiglia dei Barozzi protestò per la decisione

---

<sup>512</sup> Morse, *Creating sacred space*, p. 182.

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 161.

presa dagli Amadi, proponendo che l'ìcona fosse collocata nella chiesa di Santa Maria Formosa, loro sede parrocchiale. La disputa si risolse con l'erezione della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, dove fu infine posta l'ìcona in seguito alle necessità di uno spazio più ampio per la venerazione dell'immagine, dal momento che la corte era ormai divenuta insufficiente a contenere i fedeli desiderosi di rivolgerle una preghiera<sup>514</sup>.

La vicenda ci illustra come i prodotti artistici fossero indispensabili per rafforzare l'onore e costruire l'immagine delle famiglie veneziane; il culto delle icone, inoltre, sembra rappresentare qualcosa che trascendeva la dimensione pubblica e privata degli spazi<sup>515</sup>. Non dobbiamo del resto dimenticare le innumerevoli effigi della Madonna e dei santi che venivano affisse ai ponti, agli incroci delle strade, alle facciate degli edifici e che ricreavano uno spazio sacro all'interno dello spazio urbano, dove le due componenti venivano spesso a sovrapporsi e confondersi; inoltre, durante le processioni e le feste religiose, le immagini sacre e le reliquie venivano portate in processione fra gli spazi della città, all'interno del contesto pubblico<sup>516</sup>.

Le immagini e le reliquie assolvevano le funzioni rituali proprio in rapporto con gli spazi urbani, non solo perché come abbiamo già ricordato durante le processioni la venerazione degli oggetti induceva il fedele a un'esperienza sensoriale più complessa, che coinvolgeva lo sguardo e il tatto, ma anche perché la mobilità degli oggetti e delle immagini attraverso la città aveva come scopo la celebrazione della comunità stessa. Le effigi sacre erano dunque diffuse ovunque nella città, negli spazi domestici come in quelli pubblici e sacri, inducendo a una pratica di preghiera e venerazione collettiva<sup>517</sup>.

Nel tardo Quattrocento e nel Cinquecento, l'arte bizantina e post-bizantina cercherà nuove ridefinizioni ma i prodotti artistici veneziani continueranno ad

---

<sup>514</sup> La vicenda viene analizzata in James Grubb, *House and Household*, pp. 130-131 che riprende i contenuti delle memorie di Francesco Amadi narrate nel Manoscritto Mocenigo 56, custodito nella biblioteca del museo civico Correr.

<sup>515</sup> Morse, *Creating sacred space*, p. 183.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>517</sup> Muir, *The virgin on the street corner*, p. 27-28.

attingere pienamente dagli spunti del passato, al punto che proprio in questa fase della storia di Venezia registriamo il picco massimo di diffusione delle icone con iconografia bizantina. Molti fra gli esemplari giunti in laguna in epoca rinascimentale, inoltre, provenivano dai territori oramai conquistati dagli ottomani e «vennero a costituire uno degli elementi di cui la Serenissima si servì per ricostruire la memoria della propria identità, caratterizzandosi, anche nei confronti delle vaste popolazioni di lingua greca sottoposte al proprio dominio, come autentica erede del ruolo politico, religioso e culturale di Costantinopoli»<sup>518</sup>.

---

<sup>518</sup> Bacci, *L'icona a Venezia*, p. 113.

## CAPITOLO IX

### FENOMENOLOGIA GRAFICA DELLE SCRITTURE ALLA GRECA A VENEZIA: LA SECONDA FASE (XIV sec.)

## IX.1 L'analisi delle forme grafiche: il XIV secolo

Come già notato da Armando Petrucci, nel XIV secolo la diffusione del sistema di scrittura gotica comporta la graduale sparizione degli elementi alla greca nelle scritture della penisola italiana, che avevano trovato un *humus* grafico particolarmente confacente nel sistema romanico. Venezia, da questo punto di vista, rappresenta tuttavia un'eccezione di tutto rilievo, dove il fenomeno paleografico non mostra una vera e propria interruzione ma piuttosto una significativa evoluzione. I dispositivi visuali precedentemente impiegati nella mimesi grafica bizantineggiante sembrano in qualche modo svanire, mentre si registra il netto prevalere di una precisa morfologia di M in forma greca, con incrocio delle traverse che si aggancia al di sotto delle estremità delle aste e che procede quasi fino al toccare il rigo di base, con vistosa incurvatura dei tratti obliqui, il quale appare anche in una variante in tre aste. Altri elementi, che tuttavia sono presenti anche se attestati in numero minore, riguardano la E in forma di *epsilon*, C e E con ispessimento nel corpo centrale che richiamano la forma ad archetti, T in forma di *tau*, S maiuscola in forma di *sigma*, B con occhielli staccati e infine A con tratto di coronamento e traversa a forcella.

A una prima fase di scrittura alla greca, che come abbiamo visto si accingeva gradualmente a tramontare nel secolo XIII, subentrava questa seconda fase, che si caratterizzava per il prevalere di un tipo morfologico particolare e che si protrarrà per tutto il corso del secolo XIV. Nel caso veneziano, non dobbiamo quindi ritenere che in questo frangente si sia smesso di scrivere alla greca: erano certamente cambiati i canali di diffusione di queste forme, che si diffondevano ora grazie alla pittura su tavola, mentre al contempo si registra una minore interferenza quantitativa delle iscrizioni musive, limitata ora ai progetti del Battistero e della Cappella di Sant'Isidoro. In questa seconda fase, è stato già posto in evidenza come il panorama epigrafico veneziano appaia di per sé complesso e non del tutto allineato con la situazione dell'entroterra. A partire dagli anni fra 1150 e il 1200, infatti, la capitale romanica sino ad ora preponderante nelle scritture esposte presenterà un graduale aumento

nell'inserzione di lettere onciali e minuscole, che porterà all'affermazione di forme protogotiche e a quel processo di canonizzazione della gotica epigrafica veneziana i cui tratti peculiari verranno a delinearci con più chiarezza fra il Trecento e il Quattrocento, seppure in continuo dialogo con la capitale romanica; e proprio le forme romaniche sopravvivranno in alcuni casi fino agli inizi del Quattrocento, talvolta in una sorta di digrafismo con la gotica<sup>519</sup>.

La testimonianza più antica di questa seconda fase deve essere individuata nell'iscrizione *picta* del podestà Donato, custodita nell'omonima chiesa di Murano, risalente al 1310. In questo caso, talvolta M figura in forma onciale, mentre E presenta un lieve filetto che unisce i tre trattini orizzontali e A presenta la traversa sinistra allungata sotto il rigo di base e il coronamento a ponte; O e C appaiono inserite in un modulo perfettamente quadrato e U/V compare in forma angolare. In tale contesto spicca l'inserzione di M in forma chiaramente bizantina, ripetuta più volte nel testo. Si tratta dello stesso tipo morfologico in realtà già documentato all'interno di alcune delle testimonianze epigrafiche greche bizantine che giunsero a Venezia sin dal X secolo ma questa morfologia, che si caratterizza soprattutto per la lieve incurvatura dei tratti obliqui innestati sotto le estremità delle aste, si attesta in precedenza unicamente nell'iscrizione musiva di Sant'Omobono, all'interno della tribuna dei procuratori nella basilica marciana e risalente al secolo XIII; si tratta tuttavia di un unico caso. L'iscrizione dell'ancona di San Donato assume infine grande rilevanza poiché si tratta dell'unico caso in tutto il catalogo epigrafico di un'iscrizione alla greca non in lingua latina bensì in volgare: si tratta, inoltre, della prima testimonianza epigrafica ad oggi nota in volgare veneziano. Questa iscrizione ci guida dunque in una nuova fase della storia epigrafica e linguistica veneziana, che vede l'utilizzo inedito della lingua vernacolare; essa ha ora il pregio di adattarsi meglio alle esigenze comunicative del committente.

---

<sup>519</sup> De Rubeis, *La capitale romanica e la gotica epigrafica*, pp. 38-43; Di Lenardo, *La collezione epigrafica del seminario patriarcale*, pp. 34-35



Un altro dettaglio sul quale è importante soffermarci riguarda la tipologia del supporto, in questo caso un'icona lignea, che riveste un ulteriore primato nel catalogo epigrafico. Al primo decennio del Trecento circa risalgono anche le iscrizioni sulla cassa della Beata Giuliana e sul Crocefisso dei Frari, che rientrano appunto nel novero della pittura su tavola: esse presentano una scrittura ormai gotica, dove gli elementi alla greca sono rappresentati dalle morfologie di A nel primo caso e di M, appunto, nel secondo; nell'iscrizione del crocefisso troviamo inoltre altri elementi degni di nota, come la presenza C in forma di sigma, E in forma di *epsilon* e di U/V in forma angolare caratterizzata da trattino orizzontale che unisce le traverse a metà del corpo della lettera e che riprende un tipo già in uso pochi decenni prima su materiale lapideo, come dimostra la croce custodita oggi al museo di Torcello. E ancora su supporto lapideo rileviamo l'impiego di altri due elementi, come B con occhielli staccati presente nell'iscrizione sul rilievo del Beato Enrico.

La pittura su tela sembra tuttavia la protagonista di questa nuova fase di scritture alla greca, con le iscrizioni *pictae* di Paolo Veneziano che faranno seguito all'icona di San Donato, circa trent'anni dopo. Dovremo infatti attendere alcuni decenni prima che questa morfologia di M bizantina possa affermarsi nelle testimonianze epigrafiche della città lagunare, quando la scrittura gotica si sarà ormai imposta nella maggior parte delle scritture esposte della penisola italiana, iniziando ad affermarsi anche a Venezia, seppure con tratti meno marcati. La stessa tipologia di M si ritrova inoltre diffusa su iscrizioni lapidee, come l'iscrizione funeraria degli Adimari nel Chiostro della Santissima Trinità o nella lastra di Iacopo Morosini, nella Cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello. Essa comparirà infine nei mosaici della Cappella di Sant'Isidoro e del Battistero, entrambi messi in opera alla metà del XIV secolo a ridosso della conclusione del dogado di Andrea Dandolo (1345-1354).

Nelle iscrizioni di tali contesti musivi, la scrittura gotica si presenta di ottimo livello e perfettamente in linea con gli stilemi della gotica presente nel territorio italiano su un più ampio raggio: compaiono numerosi filetti fra i tratti delle lettere, presenti anche spatole nelle estremità e l'intrusione di elementi onciali e minuscoli

(soprattutto D, M, N, E, H). Nella trascrizione di U/V sembra predominare la forma angolare, che a differenza delle iscrizioni nella Pala Feriale presenta un trattino di prolungamento orizzontale sul rigo di base, nel punto di congiunzione fra le due traverse, che arriva ad assumere in determinati casi la forma di un piccolo triangolo. Anche in questo caso, siamo di fronte a un elemento fortemente caratterizzante, forse anch'esso di richiamo alla forma greca, anche se non è possibile affermarlo con certezza; in numerose testimonianze veneziane trecentesche, la scrittura gotica presenta la forma di U/V arrotondata, che talvolta corrisponde perfettamente a una forma di una N onciale invertita. Ad ogni modo, la particolarità della gotica impiegata nei mosaici marciari consiste dunque l'inserzione di elementi alla greca, su cui spicca in modo evidente la morfologia di M in forma di *my*, ampiamente diffusa e presente soprattutto all'interno di parole dal significato pregnante, come il nome dell'evangelista Marco.

La varietà dei tipi morfologici alla greca che si erano innestati nelle scritture romaniche delle testimonianze precedenti non era del tutto scomparsa ma si era semplicemente ridotta, come sembrano suggerire le iscrizioni presenti sulla decorazione scultorea esterna della basilica marciana, in particolare in corrispondenza del nome di Mosè e della frase incisa sul cartiglio del profeta Daniele, dove vengono ripresi il tipo di A con tratto di coronamento spostato verso sinistra, B con occhielli staccati e C crestata, tutti elementi presenti in numerose iscrizioni della prima fase della scrittura alla greca.

Un'ultima particolarità, forse alla greca, presente nelle iscrizioni trecentesche che abbiamo catalogato riguarda l'iscrizione posta sul rilievo devozionale della Scuola della Carità, datata al 1345, dove figura una M con morfologia alquanto singolare: al centro si pone infatti un'asta parallela alle due più esterne, recando quasi la forma di una H con tre aste di dimensioni uguali. La forma leggermente incurvata dei tratti che uniscono le tre aste ci spingono tuttavia a ipotizzare che si tratti di una M alla greca, sebbene di morfologia insolita; tale morfologia potrebbe altresì derivare da una legatura greca fra M ed E, e si trova tuttavia inserita all'interno di un sistema di scrittura

ancora romanica e non gotica. Si registra infine la presenza di N in forma retroversa, con traversa ascendente invece che discendente, presente in uno degli affreschi custoditi al Museo Correr e originariamente appartenuto a una abitazione trecentesca di San Zulian: Andreas Rhoby aveva già documentato la presenza di questa morfologia nelle iscrizioni bizantine trecentesche, la quale sarebbe stata mutuata a sua volta dalle scritture cirilliche; in un secondo momento, proprio tramite le scritture greche, in piena epoca rinascimentale si sarebbe poi diffusa nell'epigrafia in latino dell'Europa Occidentale<sup>520</sup>. Se le cose stanno in questo modo, l'esempio contenuto nelle scritture gotiche di San Zulian rappresenterebbe quindi la più antica testimonianza di questo passaggio sino ad ora nota, che tuttavia a questo punto risulta problematico definire propriamente 'alla greca'.

Ad ogni modo, è ancora una volta la morfologia di M la protagonista indiscussa delle iscrizioni alla greca nel XIV secolo. Lo sperimentalismo che sembra contraddistinguere la fase di transizione del panorama epigrafico trecentesco non troverà nella maggior parte dei casi alcun seguito nell'epigrafia dell'epoca Rinascimentale, che tenderà invece a richiamarsi dichiaratamente alla prima fase delle scritture alla greca.

---

<sup>520</sup> Rhoby, *Das Inschriftenprogramm auf dem Beschlag der Freisinger Lukasikone*, pp. 87-98, nel dettaglio 90-91. Questa particolare morfologia di N retroversa si può riscontrare anche in una delle iscrizioni greche presenti sulla Pala d'Oro, seppure le dimensioni molto contenute non ne rendano del tutto chiara la lettura.

CAPITOLO X

LA GENESI,  
LA SELEZIONE DEI TIPI MORFOLOGICI E I  
CANALI DI TRASMISSIONE DELLE SCRITTURE  
ALLA GRECA

## X.1 L'inserzione del tipo morfologico di M alla greca: modelli e canali di trasmissione

In questa seconda fase di scrittura alla greca, abbiamo avuto modo di appurare come la diffusione della scrittura gotica con conseguente indebolimento della capitale romanica sia coincisa con una interruzione dell'utilizzo dei numerosi tipi morfologici alla greca prima in uso nelle testimonianze epigrafiche dei secoli XI-XIII; d'altro canto, si tratta di sviluppi che hanno influito parzialmente nelle scritture veneziane, dove l'uso di questi tipi sembrava invece essere persistente, sebbene in una condizione di continua evoluzione e mutamento.

A differenza della fase precedente, la questione relativa all'intenzionalità dell'inserzione di questo elemento non appare più così rilevante, poiché non siamo di fronte ad alcun tipo di interferenza grafemica. Inoltre, le maestranze e lo stile che sono da porre in relazione ai supporti su cui le iscrizioni alla greca compaiono, appaiono ora dichiaratamente occidentali, sebbene ispirate al mondo bizantino; a tal punto «i laboratori di mosaico sono oramai veneziani»<sup>521</sup> che Otto Demus decise di non includere i contesti musivi del Battistero e della Cappella di Sant'Isidoro all'interno dell'analisi svolta nei celebri quattro volumi su San Marco, proprio perché ritenuti estranei e troppo lontani dall'adesione al canone bizantino.

Alla luce di queste considerazioni, il primo obiettivo che ci poniamo sarà individuare l'origine dei nuovi elementi morfologici inglobati nei sistemi di scrittura alla greca, individuando i supporti materiali tramite i quali questi poterono confluire nelle testimonianze epigrafiche veneziane del Trecento. Ad essere più precisi, si tratta per lo più di un unico elemento principale, M con tipica morfologia bizantina. Tale elemento risulta estremamente diffuso all'interno delle fonti librarie e su varie tipologie di supporti per tutto il corso della produzione scritta della civiltà bizantina. Del resto, la sua presenza si rileva anche nelle iscrizioni bizantine arrivate a Venezia sin dal IX secolo, comparando sulle iscrizioni greche della Pala d'Oro e sulle porte

---

<sup>521</sup> Vio (a cura di), *La cappella di Sant'Isidoro e i restauri dei mosaici*, p. 69.

bronzo della basilica marciana; eppure, a differenza degli altri tipi morfologici presenti, non sembra essere stato recepito e inglobato nella tradizione epigrafica veneziana, se non in rari casi non significativi.

Ripercorrendo le tracce della diffusione di questo elemento nell'area veneziana, noteremo che la prima testimonianza trecentesca ci conduce all'icona lignea di San Donato. In seguito, lo si ritrova su un ampio quantitativo di icone e pale lignee, fra cui spicca la Pala Feriale e numerose altre opere a firma di Paolo Veneziano. Verso la metà del XIV secolo, tale morfologia di M confluirà nei mosaici commissionati dal doge Andrea Dandolo (1343-1354), per poi diffondersi ulteriormente nelle opere degli artisti veneziani che succedettero a Paolo nella seconda metà del Trecento, su supporti per la maggior parte consistenti in pale e *ancone*.

Se dunque in una prima fase di scritture alla greca gli artisti bizantini avevano avuto un ruolo attivo nella diffusione, in questo caso siamo invece di fronte a un fenomeno tutto veneziano: le maestrane risultano essere locali e chi ideò le particolarità grafiche delle iscrizioni si servì probabilmente di modelli precedenti, diffusi senza dubbio nelle iscrizioni musive della basilica marciana (e del resto, ci troviamo ora ad analizzare testimonianze afferenti al medesimo contesto). Forse riprendevano anche una tradizione lapidea di cui però ci sono giunte solo poche testimonianze ma che doveva essere ben più radicata; non sarà un caso se proprio il revival dei tipi alla greca nel Quattrocento vedrà il supporto lapideo come supporto privilegiato.

Il dettaglio su cui dobbiamo riflettere e che può fornire la chiave interpretativa più corretta riguarda la morfologia di M alla greca in uso nella prima fase della scrittura alla greca, la quale non corrisponde perfettamente a quella presente nelle testimonianze del XIV secolo, poiché presenta i tratti obliqui più incurvati e innestati verso il centro delle aste. Bisognerà allora individuare un nuovo canale di trasmissione, un supporto di prestigio capace di veicolare questo nuovo modello grafico, imprimendosi nella memoria visuale degli osservatori del Trecento in una modalità inedita rispetto ai secoli precedenti: sembra plausibile individuare tale supporto potrebbe nei segni grafici veicolati dalle icone.

## X.2 Mondi grafici in contatto: l'ideologia della scrittura a Bisanzio e la recezione delle forme greche a Venezia

Gli artisti latini giunsero dunque a confrontarsi con l'arte greca delle immagini in seguito all'instaurazione dei regni crociati a Costantinopoli e in Terrasanta, prendendo a modello i prototipi delle effigi sacre bizantine ma attuando una rielaborazione sulla base degli stilemi dell'arte occidentale, dando vita a ciò che è stato definita la pittura crociata o la maniera greca; nel corso di queste rielaborazioni, non era insolito constatare l'adozione di iscrizioni in alfabeto latino anziché greco. Ciò che appare interessante per la nostra analisi non sono però gli aspetti artistici, quanto piuttosto quelli paleografici ed epigrafici. Abbiamo visto infatti come le icone sono infatti portatrici di segni grafici, la cui funzione in questa fase viene assimilata dall'arte dei pittori occidentali per via di un processo di rielaborazione anche linguistico. La seconda metà del XIII secolo si pone dunque come un momento fecondo nella storia degli incontri grafici fra Oriente e Occidente e sembra gettare le basi di una nuova sensibilità, che favorirà la seconda fase della scrittura alla greca.

Circoscrivendo la nostra riflessione alla sola città di Venezia, abbiamo notato come le effigi sacre legate all'iconografia bizantina avessero costituito da sempre un motivo di familiarità: esse ricoprivano grande importanza nel corso delle processioni, e ciò è vero soprattutto per alcune delle tavole sottratte da Costantinopoli o delocalizzate dai dominî d'Oltremare una volta che questi erano passati nelle mani degli Ottomani; tali immagini erano oggetto di venerazione collettiva che rafforzava l'immagine della città e l'identità stessa della comunità cittadina. Ma le icone erano ben presenti anche all'interno degli spazi domestici e privati, con particolare predilezione soprattutto nei confronti della Vergine di iconografia bizantina. Le tavole sacre circolavano del resto in gran numero anche nello spazio urbano di Venezia, apposte nei campielli, nei ponti, all'incrocio delle strade e sui palazzi. Sebbene non sempre presente, tuttavia non di rado l'iconografia bizantina delle icone si diffondeva

di pari passo alla presenza dei *nomina sacra* in greco, che facevano da corredo all'immagine.

Alla luce della diffusione capillare di tali oggetti all'interno dello spazio urbano, pubblico e privato di Venezia, dei significati devozionali e simbolici assunti nel tardo medioevo, è evidente come siamo di fronte a degli oggetti iscritti che entrarono in modo significativo a fare parte delle componenti presenti dello spazio grafico veneziano di questo periodo. La morfologia di M alla greca inserita nelle iscrizioni gotiche trecentesche appare una perfetta emulazione delle *my* presenti nei *nomina sacra* posti accanto alle effigi sacre, con particolare riguardo per la lettera iniziale del nome della Μῆτηρ Θεοῦ; si consideri inoltre che l'icona della Vergine, considerata protettrice di Venezia, era la più diffusa in città e si richiamava con frequenza ai modelli dell'iconografia bizantina. Questa aveva probabilmente assunto il ruolo di *flag character* o carattere bandiera delle scritture greche bizantine nel XIV secolo, prendendo il posto dei tipi precedenti ormai in disuso: forte della visibilità conferita dai *nomina sacra*, la lettera godeva di grande attenzione nella composizione dell'icona e si imprimeva con facilità nella memoria visuale degli osservatori. Si può ipotizzare che ciò abbia indotto alcuni degli artisti del Trecento a introdurre l'elemento nelle iscrizioni latine su supporto ligneo che si richiamavano all'arte bizantina. Così come lo erano stati il mosaico, le porte di bronzo e la lavorazione cloisonné dei metalli preziosi nei secoli XI- XIII, a loro volta le icone erano considerate monopolio della tradizione artistica bizantina nel XIV. Plausibilmente, proprio sulla scia di quei fenomeni di emulazione e re-significazione documentati dagli studi sulla cosiddetta maniera greca, lingua franca o arte crociata, a seconda della prospettiva di ricerca che si intenda fare propria, si giunse alle prime inserzioni di lettere greche nelle icone lignee veneziane; del resto, l'immediatezza con cui i *nomina sacra* venivano assimilati ed emulati è nota fin dai tempi più remoti. Ad ogni modo, si tratta di ipotesi formulate unicamente sulla base delle testimonianze veneziane raccolte nel catalogo epigrafico che è parte della presente ricerca; non è possibile confrontare tali conclusioni con nessuna ipotesi precedentemente formulata da altri contributi né con



studi specifici relativi ai segni grafici delle icone di nostro interesse e va pertanto considerata preliminare.

Se dunque, come sembra, tale morfologia di M vide una prima diffusione nelle componenti grafiche di corredo alle icone veneziane, essa fu selezionata tre decenni più tardi dal pittore Paolo Veneziano, le cui opere si resero note per l'abilità di amalgamare gli spunti dell'arte coeva paleologa con le nuove influenze giottesche: tali esigenze estetizzanti sembravano dunque convergere con piena coerenza nelle scelte figurative così come nelle scelte paleografiche. Contemporaneamente, tale scrittura gotica e bizantineggiante insieme fu impiegata nelle iscrizioni musive del Battistero e della Cappella di Sant'Isidoro, dove il mosaico si presentava come un supporto ricettivo del tutto naturale per le forme greche, vista la tradizione dei secoli precedenti. In seguito, fu utilizzata dai pittori che succedettero a Paolo Veneziano, diffondendosi, forse, anche sulle rotte di quell'adriobizantinismo artistico già individuato da Flores D'Arcais<sup>522</sup>.

---

<sup>522</sup> Flores D'arcais, *Paolo Veneziano e la pittura nel Trecento Adriatico*, p. 20.

## CAPITOLO XI

UN PROGRAMMA DI ESPOSIZIONE GRAFICA:  
LA SCRITTURA ALLA GRECA DURANTE IL  
DOGADO DI ANDREA DANDOLO  
(1345-1354)

## XI.1 Introduzione

Nel pieno Trecento era in corso a Venezia una fase di trasformazione e nuovo assestamento. Alla gestione di crisi interne e al sorgere di tensioni con le altre potenze attive nel teatro del Mediterraneo si attuava parallelamente il consolidamento dei territori acquisiti in seguito alla quarta crociata. Era inoltre in corso quel processo di *self-definition* che avrebbe portato alla definizione del mito e dell'identità veneziani, all'interno del quale l'elaborazione del passato e il ruolo di Bisanzio rappresentavano due componenti di importanza rilevante<sup>523</sup>.

Nello sviluppo di questa elaborazione mitografica e narrativa, è stato più volte posto in evidenza il ruolo significativo della cronachistica, dei simboli visuali e naturalmente del rituale civico<sup>524</sup> ma è stata tuttavia indagata solo marginalmente la possibilità di un ruolo ricoperto dalle scritture esposte. Sebbene, infatti, le iscrizioni veneziane del tardo medioevo abbiano attirato più volte l'attenzione degli studiosi, tale analisi si è concentrata su un approccio di tipo filologico e paleografico<sup>525</sup>, lasciando da parte la tematica dell'iterazione fra l'osservatore e le scritture, il significato simbolico dei messaggi veicolati e la relazione fra questi ultimi e gli altri strumenti narrativi, cronachistici o figurativi.

Nel XIV secolo la storia della Basilica Marciana si legava alla figura di Andrea Dandolo, il quale operò inizialmente in qualità di procuratore di San Marco e in un secondo momento rivestendo la carica di doge (1343-1354). Egli fu il promotore di una *renovatio* che includeva un ampio programma di rinnovamento culturale, mirato soprattutto a interventi presso i centri più rappresentativi del potere politico e

---

<sup>523</sup> Il termine *self-definition* compare in un articolo di P. F. Brown, *The self-definition of the Venetian Republic*, pp. 511-548. Per il rapporto fra il mito di Venezia e Bisanzio, si veda *San Marco, Byzantium and the myths of Venice*, a cura di Maguire-Nelson. Il rapporto fra Venezia e il suo passato viene trattato da Brown in *Venice and antiquity*. Più in generale, sul mito di Venezia esiste un'ampia bibliografia, i cui riferimenti principali si trovano in Fasoli, *I fondamenti della storiografia veneziana in La storiografia veneziana fino al XVI secolo, aspetti e problemi*, ed. A. Pertusi, Firenze 1970, pp. 11-44.

<sup>524</sup> Muir, *Civic ritual in Renaissance Venice*.

<sup>525</sup> Pertusi-Bischoff, *Le iscrizioni della Pala d'oro* in *La Pala d'Oro*, pp. 75-80; Polacco, *Considerazioni sul bilinguismo greco-latino*, pp. 15-24.

spirituale della città, fra i quali la Basilica di San Marco e Palazzo Ducale; un rinnovamento che inoltre si rivolgeva all' ambito giuridico, storiografico e alla Cancelleria Ducale<sup>526</sup>. Uno dei protagonisti più noti della scena artistica del momento fu il pittore Paolo Veneziano, che svolse un ruolo determinante nei progetti avviati a metà del Trecento<sup>527</sup>: non conosciamo con esattezza molti dettagli biografici ma si tratta senza dubbio di un artista che svolse un ruolo di massimo prestigio nel contesto del Trecento veneziano<sup>528</sup>.

Il discorso epigrafico verrà dunque affrontato alla luce degli aspetti politici e culturali della Venezia tardo medievale, dove il dogado di Andrea Dandolo e il ruolo di Bisanzio sono sembrati due elementi fondamentali per tracciare le linee di sviluppo che portarono alla costruzione di una nuova immagine della città. Verranno dunque approfonditi aspetti inediti legati al programma di esposizione grafica del doge, come le performance di lettura delle iscrizioni o la percezione di queste ultime da parte degli osservatori, il ruolo delle istituzioni nella promozione delle scelte grafiche e infine la funzione narrativa e legittimante di queste ultime. Analizzando le principali componenti del programma artistico promosso durante il dogado di Andrea Dandolo, cercheremo di indagare la relazione fra il discorso epigrafico e gli strumenti utilizzati dalle istituzioni per costruire l'immagine della città, come le cronache o i cicli musivi, contestualizzando infine queste scritture nel clima culturale più ampio del Trecento europeo.

---

<sup>526</sup> Ravegnani, *Dandolo Andrea*, pp. 432-440.

<sup>527</sup> Si vedano in particolare i tre contributi all'interno del volume *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di Giorgio Padoan: *Il Petrarca, l'umanesimo veneziano*, pp. 109-122; Lazzarini, «*Dux Ille Danduleus*», pp. 110-123; Muraro, *Petrarca, Paolo veneziano e la cultura artistica alla corte di Andrea Dandolo*, pp. 124-157.

<sup>528</sup> Sandberg Valalà, *Maestro Paolo Veneziano*, pp. 160-83; Lazarev, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, pp. 77-89; Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, pp. 17-60; Muraro, *Paolo da Venezia*; Flores d'Arcais, *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, pp. 24-42; *Ead.*, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, pp. 19-31; Fiocco, *Le pale feriali*, pp. 161-167; Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, pp. 17-60. Per ulteriori e più recenti riferimenti bibliografici si vedano: Pedrocco, *Paolo Veneziano*; Boskovits, *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso (parte I)*, pp. 81-90; *Id.*, *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso (parte II)*, pp. 161-70.

## XI.2 La Pala D'oro

La storia della Pala d'Oro, che ci interessa soprattutto per i suoi risvolti trecenteschi, si articola in realtà in fasi differenti: realizzata nella capitale dell'impero bizantino, l'opera giunse per la prima volta a Venezia durante il dogado di Oderlaffo Falier (1102-1117). Alla composizione originaria erano inizialmente estranei i sei grandi smalti del registro superiore che raffigurano sei delle dodici feste liturgiche bizantine, e l'immagine di San Michele Arcangelo al centro, tutti provenienti da Costantinopoli ma giunti a Venezia in seguito al bottino della Quarta Crociata<sup>529</sup>. L'ultimo restauro avvenne alla metà del Trecento, grazie al quale le forme gotiche della cornice e le forme bizantine degli smalti si unirono in una sintesi organica di elementi gotici e bizantini. Come abbiamo visto, questa tendenza verso un'ibridazione armoniosa non era una componente nuova nei linguaggi artistici veneziani; si rileva bensì anche nell'iconografia, negli stilemi e nelle forme architettoniche della basilica marciana dei secoli precedenti, dove la moda romanica spesso si fondeva con quella bizantina dando vita a qualcosa di inedito e peculiarmente veneziano<sup>530</sup>. Seguendo la tendenza generale, ogni elemento mutuato assumeva presto un significato differente da quello originario: questa tendenza ad assimilare ed adeguarsi, a rendere veneziano ciò che originariamente non lo era, è un tratto del resto caratteristico della natura della città lagunare, e le vicende stesse della Pala d'Oro ne sono un chiaro riflesso.

Procediamo ora a un'analisi delle iscrizioni presenti negli smalti della Pala d'Oro seguite all'intervento effettuato nel XIV secolo, dove appare innanzitutto una gerarchia linguistica fra le iscrizioni greche e latine. Iniziamo dunque da un primo criterio di analisi, di tipo puramente quantitativo: il 60% (98) delle iscrizioni presenti negli smalti della Pala si compone di testi in greco, mentre solo nel 40% (65) dei casi si riscontra l'uso della lingua latina. Tale percentuale appare un dato del tutto naturale

---

<sup>529</sup> Hahnloser-Polacco, *La Pala d'oro*, pp. 81-82 e 98. Il monastero del Pantokrator era sede del podestà veneziano durante l'occupazione latina di Costantinopoli e riuniva in un complesso le tre chiese funerarie dei Comneni: esso conteneva le tre iconostasi da cui i veneziani sottrassero le parti.

<sup>530</sup> Polacco, *Una nuova lettura della Pala d'oro*, pp. 114-147, in particolare p. 141.

se si considera la natura del manufatto, prodotto dell'arte bizantina. Tuttavia, una corretta valutazione del multilinguismo visuale e dei rapporti di potere fra idiomi differenti o di gerarchie (termine a cui aveva fatto ricorso già Renato Polacco in riferimento alla Pala d'Oro e alle porte di bronzo) non può prescindere da una riflessione che includa altri fattori di tipo qualitativo: se infatti le iscrizioni greche sembrano essere preponderanti da un punto di vista numerico, non possono dirsi altrettanti preponderanti per quanto riguarda il criterio della visibilità<sup>531</sup>.

Procediamo dunque al primo punto che ci sembra rilevante per riflettere sulla visibilità delle iscrizioni, ovvero la dimensione delle lettere: le iscrizioni greche figurano nella maggior parte dei casi di dimensioni molto ridotte, talvolta difficilmente leggibili; l'unica eccezione riguarda gli smalti posizionati nella sezione superiore della Pala, in relazione alle sei feste liturgiche bizantine e aggiunte successivamente. Dal punto di vista tipologico, le iscrizioni si compongono per lo più di *nomina sacra* (90) o iscrizioni didascaliche (6), mentre i casi di scritture in greco sul rotolo dei Santi sono altrettanto esigui (2).

Per quanto riguarda la localizzazione, le scritture greche risultano collocate negli smalti situati lungo il perimetro della cornice, in posizione periferica rispetto l'organizzazione spaziale della Pala e rispetto allo sguardo dell'osservatore. Ancora una volta, l'unica eccezione è rappresentata dalle sei feste liturgiche bizantine, che occupano interamente la sezione superiore della Pala d'Oro. Da questa prima analisi possiamo concludere che le iscrizioni greche presentano dimensioni delle lettere molto ridotte, talvolta di difficile lettura, tale da suggerire un uso decorativo più che effettivo, mentre la tipologia si compone quasi totalmente di brevi sigle, con funzione didascalica delle scene rappresentate o riferiti ai nomi dei personaggi raffigurati; infine, la posizione delle scritture bizantine risulta marginale rispetto al cuore della

---

<sup>531</sup> Tale criterio, seppure cruciale, può presentare talvolta degli aspetti problematici, in quanto la definizione di visibilità non è assoluta ma viene elaborata in base alle esigenze di chi svolge l'analisi ed elabora i dati. In questo caso, abbiamo scelto di basarci sulle dimensioni delle lettere, sulla tipologia delle iscrizioni (con funzione narrativa o al contrario puramente identificativa dei personaggi, in forma di brevi sigle) e infine sulla disposizione delle scritture in rapporto allo spazio nella Pala e allo sguardo dell'osservatore.

Pala d'Oro. L'unica eccezione a queste considerazioni riguarda le iscrizioni del registro superiore riferite alle sei feste liturgiche bizantine.

Passiamo ora alle iscrizioni latine. Le dimensioni delle lettere risultano maggiori rispetto agli esempi greci, mostrando una differenza anche notevole nelle tavolette dorate ai piedi della Pala e agli smalti relativi ai miracoli di San Marco. Anche la tipologia appare più variegata: le iscrizioni con funzione narrativa sono nettamente prevalenti (32), mentre a seguire troviamo i testi nei rotoli dei profeti (19) e i nomi dei personaggi raffigurati (19).

Per quanto riguarda la collocazione delle iscrizioni, il riquadro centrale nel cuore della Pala è caratterizzato dalla lingua latina, e così anche le laminette dorate ai piedi del riquadro; le restanti epigrafi latine risultano collocate lungo tutto il perimetro della sezione inferiore.

Poiché l'analisi si riferisce allo stato della Pala d'Oro dopo l'intervento del 1345, la valutazione del criterio di visibilità delle iscrizioni non può dirsi completa senza una ricostruzione della posizione iniziale del manufatto all'interno dello spazio sacro della basilica di San Marco, poiché tale disposizione influenzava in modo decisivo lo sguardo dell'osservatore. Una considerazione preliminare sulla natura del restauro commissionato dal doge Andrea Dandolo è che tale azione pose un deciso accento nella zona centrale dell'oggetto, grazie all'aggiunta di una cornice che contribuiva a porre in risalto il riquadro nel cuore dell'opera, con l'immagine del Cristo e degli apostoli in posizione centrale<sup>532</sup>.

Un'ulteriore riflessione necessaria riguarda le iscrizioni incise nelle due tavolette dorate: localizzate nel bordo inferiore in una zona apparentemente periferica, erano in realtà posizionate esattamente all'altezza dello sguardo del visitatore e ne garantivano un contatto visivo diretto, contrariamente a quanto possa suggerire l'odierno collocamento. In seguito a quest'ultimo intervento, che si deve solo al 1832, quando l'altare maggiore subì un ampliamento per accogliere le spoglie di San

---

<sup>532</sup> Polacco, *Una nuova lettura della Pala d'oro*, p. 92.

Marco, si decise di fissare la tavola in modo definitivo a uno zoccolo di marmo; questo intervento portò all'eliminazione di due colonne marmoree di colore verde, sopra le quali si ergeva una statua della Vergine e un angelo che rappresentavano l'Annunciazione. Inizialmente la Pala d'Oro si trovava fissata a queste due colonne, oggi custodite nel Tesoro di San Marco e private in questo modo della funzione e del significato originari<sup>533</sup>. Il gruppo dell'Annunciazione posto sulle due colonne retrostanti conferiva una certa simmetria all'impianto epigrafico latino, attirando l'attenzione verso la zona centrale e creando un effetto di centralità ormai svanito. Orientando la Pala D'oro verso l'abside, eliminando le colonne con la rappresentazione dell'Annunciazione e fissando il manufatto a circa 30 cm in posizione più elevata rispetto alla collocazione originale, l'intervento ottocentesco ne compromise in modo definitivo l'antica visibilità. Tali misure, in concomitanza alla sistemazione di un vetro che avrebbe avuto la funzione di proteggerne la superficie dorata ma che di fatto riflette l'illuminazione delle lampade prospicienti, rendono oggi poco agevole la lettura delle iscrizioni di dimensioni più contenute poste nei registri superiori e non favoriscono quella dei registri inferiori.

Se dunque da un punto di vista quantitativo le iscrizioni greche risultavano preponderanti, tale primato veniva messo in discussione dal criterio della visibilità, dove prevalgono in modo evidente le iscrizioni latine: le lettere hanno dimensioni maggiori, il contenuto è narrativo e corposo, la disposizione orientata verso il centro e il registro inferiore della Pala, così da garantirne il contatto visivo diretto con l'osservatore. Appare controverso stabilire l'intenzionalità nella presenza di simili rapporti di potere instaurati fra scritture bizantine e latine a seguito del restauro del Trecento; certo è che le disposizioni della Pala d'Oro presentano numerose affinità con il multilinguismo visuale che caratterizzava lo spazio pubblico della città lagunare, instaurando una sorta di relazione visiva e referenziale con il *linguistic landscape* della Venezia della metà del Trecento, dove l'atmosfera bizantina era tangibile ma dove

---

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 83.



tuttavia non avrebbe mai assunto un carattere dominante, rivestendo per lo più una funzione decorativa o di *spolia*.

Le tavolette dorate, collocate al centro del riquadro in seguito al restauro avvenuto durante il dogado di Andrea Dandolo, offrono ulteriori spunti di riflessione. Nella prima tavoletta si descrive come la Pala fu arricchita durante il dogado di Oderlaffo Falier (1105) e ampliata da Pietro Ziani (1209), che fece aggiungere il registro superiore con la rappresentazione delle sei feste bizantine e dell'arcangelo Michele trafugati da Costantinopoli dopo la IV crociata; nella seconda tavoletta, il testo è interamente dedicato al rinnovamento effettuato da Andrea Dandolo (1345). Entrambi i testi delle tavolette si aprono con l'indicazione cronologica degli interventi, seguiti dai nomi dei dogi. Ritornano ripetutamente i termini *renovata*, *pala* e *gemis*, che risultano emblematici ai fini dell'efficacia narrativa: essi creano una chiara connessione fra l'iscrizione e la storia dell'oggetto su cui essa è posta, e si pongono come parole chiave, distinguendosi immediatamente per la riconoscibilità e per il significato.

Tornando ora ad analizzare i contenuti delle due tavolette, noteremo che nella prima il doge Oderlaffo Falier sembra venire citato a titolo puramente didascalico (egli è infatti raffigurato negli smalti stessi) mentre riceve maggiore enfasi il nome di Pietro Ziani, presente al caso vocativo; segue naturalmente il nome di Andrea Dandolo, al quale viene dedicata interamente l'iscrizione della seconda tavoletta e il cui nome è preceduto dall'aggettivo *preclarus*.

L'uso del vocativo riconduce il testo epigrafico alla categoria delle così dette iscrizioni parlanti o *tituli loquentes*<sup>534</sup>, dove il testo si identifica con il supporto stesso o con una voce narrante e dove la deissi personale si esprime con un riferimento a un *tu* ipostatico, da individuarsi in questo caso nel *te, Petre ducante Ziani*. Per un istante la dimensione temporale risulta annullata e il doge stesso viene coinvolto nella scena,

---

<sup>534</sup> Benucci-Foladore, *'iscrizioni parlanti' e 'iscrizioni interpellanti'*, pp. 56-133. Per un confronto con le iscrizioni parlanti di epoche più antiche, si veda Agostiniani, *Le 'iscrizioni parlanti' dell'Italia antica*, mentre per un confronto con le testimonianze di epoca moderna Zafiu-Mazzoni, *Un archivio della memoria: le formule onomastiche tra cultura orale e fissazione scritta*, pp. 325-35.

richiamando alla memoria l'intervento da egli promosso sul supporto dell'iscrizione. La presenza di un *Ego* rimane nell'iscrizione del tutto celata, se non vagamente implicita, poiché il lettore non viene mai interpellato e dunque l'emittente del testo non viene dichiarato. Si tratta tuttavia di un artificio retorico, poiché di fatto il tu ipostatico rimane costante ma l'identità del lettore diviene mutevole e generica, anche se in questo caso era forse stata concepita per una esperienza di lettura collettiva, con la funzione di aggregare la società veneziana nel ricordo dell'operato dei suoi dogi<sup>535</sup>.

L'enfasi posta su Pietro Ziani trova verisimilmente giustificazione nel ruolo che egli ebbe nella storia veneziana: nominato doge nel 1229, succedette ad Enrico Dandolo e dovette pertanto occuparsi della gestione dei territori del nuovo impero conquistato in seguito agli eventi della quarta crociata, che segnarono un momento determinante per la storia dell'espansione veneziana in Oriente, fra cui la presa di possesso di Candia.

L'iscrizione presente sulla seconda tavoletta dorata è invece interamente dedicata ad Andrea Dandolo, dove vengono citati anche i nomi dei procuratori e della basilica marciana. In questa seconda parte le abbreviazioni aumentano e il tracciato delle lettere si fa più ornamentale, tendenza particolarmente evidente nella morfologia di R, che si appoggia alla lettera precedente e viene privata della parte superiore dell'occhiello, lasciata aperta, o ancora nel tratto obliquo di A, che si divide in due piccoli e sottili tratti. Ad ogni modo, ciò che assume massima rilevanza è qui il ruolo dei dogi, che nelle due iscrizioni narrano la storia della Pala ripercorrendo al contempo le fasi cruciali della storia veneziana e legittimando l'appropriazione dei territori nel Levante greco. La stessa visione si ritrova coerentemente nella *Chronica per Extensum Descripta*, in cui le funzioni direttive del doge e il ruolo di primaria importanza nella storia veneziana sono state talvolta interpretate come i prodromi di

---

<sup>535</sup> È possibile effettuare un confronto con Iscrizioni che presentano una struttura affine a quella che abbiamo rilevato nelle tavolette della Pala d'Oro: si veda in particolare Benucci-Foladore, *'iscrizioni parlanti' e 'iscrizioni interpellanti'*, pp. 70-73, nr. 3.3.

ciò che avverrà con la congiura di Marino Falier, il cui dogado farà seguito a quello di Dandolo<sup>536</sup>.

Si può a questo punto ipotizzare l'esistenza di tre differenti livelli di lettura per l'osservatore: erudito, ovvero in grado di acquisire una totale comprensione del testo e dei suoi riferimenti; mediamente alfabetizzato, cioè in grado di cogliere alcune parole chiave, associando gruppi di lettere a nomi noti o parole familiari (*pala*, *gemis*, *renovata*, le indicazioni cronologiche o i nomi dei dogi); a queste si aggiunge anche la formula *facta fuit*, che ricorre in modo diffuso nelle iscrizioni a corredo dei manufatti dell'epoca, soprattutto in volgare veneziano: si veda ad esempio l'icona di San Donato (1310) dove compare la formula *facta fo questa ancona*, o ancora l'iscrizione sui rilievi della scuola della Carità (1345) dove si legge che *fo fatto questo lavorier*; tutte queste indicazioni sono sempre seguite o precedute dal nome del committente, mentre nel nostro caso seguono o precedono i nomi dei dogi con l'indicazione di *ducante*, cioè in carica. Vi è infine il livello riferito al lettore illetterato, la cui recezione è limitata alle forme estetizzanti delle lettere e in rapporto all'opera d'arte<sup>537</sup>.

Secondo il criterio di visibilità, le testimonianze che ricevono più attenzione dall'osservatore sembrano dunque essere le iscrizioni sulle tavolette dorate, che non casualmente racchiudono i contenuti di maggiore rilevanza: per la funzione narrativa e per i riferimenti cronologici e prosopografici contenuti, esse sono state ritenute a tutti gli effetti dei documenti storici. E come nelle iscrizioni, anche nella Cronaca Estesa vengono ripercorse le vicende legate alla storia del manufatto: il contenuto della cronaca corrisponde a tal punto con le informazioni contenute nelle iscrizioni da spingere alcuni studiosi a ritenere plausibile un diretto coinvolgimento del doge nell'edizione dei testi<sup>538</sup>.

Concludiamo questa analisi con una ultima riflessione che contempla un'inversione di prospettiva. Secondo il racconto tratto dalle Memorie di Silvestro

---

<sup>536</sup> Ravegnani, *Il traditore di Venezia*, pp. 103-104; Lane, *A maritime republic*, pp. 218-219.

<sup>537</sup> Tale approccio è stato efficacemente messo in atto da Rhoby, *The meaning of inscriptions*, pp. 731-753, in particolare pp. 737-738.

<sup>538</sup> Demus, *The church of San Marco in Venice*, p. 23; *La Pala d'oro*, p. 87 nr. 19.

Syropoulos relative al concilio di Firenze (1438-1439), il patriarca Giuseppe si recò a Venezia insieme all'imperatore Giovanni VIII e ad altri personaggi noti durante il concilio di Firenze<sup>539</sup>. Nella testimonianza si legge che la delegazione rimase ammirata di fronte allo splendore della Pala d'Oro ma che al contempo provarono sentimenti di amarezza e dolore al ricordo di ciò che è stato sottratto loro: il riconoscimento del materiale trafugato avviene tramite la lettura delle iscrizioni nel registro superiore, giunto a Venezia in seguito agli accadimenti della quarta crociata. Notiamo innanzitutto la gerarchia linguistica in atto, per cui lo sguardo del patriarca cade soprattutto sulle iscrizioni in greco più familiari, posizionate nella sezione superiore<sup>540</sup>. Egli afferma che il possesso di una simile opera è fonte di inconsolabile dolore per chi l'ha perduta, ma motivo di grande orgoglio per chi la possiede. Tale afflizione nell'animo dei Greci, derivato dalla lettura delle iscrizioni, rifletteva forse il clima politico in vista del concilio di Firenze del 1438, dove la congregazione si stava recando per trattare l'unione fra la chiesa ortodossa e cattolica. Ad ogni modo, la testimonianza è significativa non tanto per l'attendibilità del riconoscimento, quanto piuttosto poiché getta luce sulla percezione, anche emotiva, di queste scritte da parte di un osservatore non veneziano.

Le narrazioni incise nelle tavolette dorate, l'aggiunta della sezione superiore contenente le sei feste liturgiche bizantine trafugate nel 1204 e infine il restauro trecentesco che fondeva in un'unica e armoniosa sintesi le forme bizantine e lo stile gotico: ogni componente della Pala d'Oro si fondeva in un'unica sinergia, evocando i tratti salienti della storia veneziana e dei rapporti con Bisanzio e tracciando a chiare linee le dinamiche di appropriazione territoriale e culturale attuate dai Veneziani nel corso degli ultimi duecento anni. Appare inoltre evidente come le iscrizioni presenti negli smalti della Pala d'Oro e la gerarchia linguistica applicata interagissero con l'opera d'arte stessa e con lo spazio in cui questa si trovava, conferendo al supporto

---

<sup>539</sup> Syropoulos, *Les mémoires du grand ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le Concile de Florence (1438-1439)*, ed. L. Vitalien.

<sup>540</sup> Weyl Carr, *Labelling images, venerating icons in Sylvester Syropoulos's world*, pp. 79-106. Egli afferma di non poter leggere i *nomina sacra* presenti nelle chiese cattoliche poiché in latino.

un'importanza semantica ai fini della comprensione delle scritte: il manufatto contribuisce così a veicolare il messaggio, superando la diversa familiarità con testi multigrafici dell'osservatore e la sua identità culturale.

### XI.3 La Pala Feriale

I lavori per la Pala Feriale furono eseguiti praticamente negli stessi anni in cui avvenne la sistemazione della Pala d'oro e terminarono nel 1345, come attesta la firma di Paolo veneziano sul margine inferiore dell'opera: *MCCCXLV mensis Aprilis die XXII magister Paulus cum Luca et Iohannes filiis suis pinxerunt hoc opus.*

Sin da un primo sguardo, l'opera appare subito in linea con i dettami dell'arte trecentesca che caratterizzano anche i contesti musivi e la pala D'oro, dove gli elementi derivanti dal prototipo delle iconostasi bizantine si confondono con gli stilemi occidentali. Paolo veneziano scelse di richiamarsi solo parzialmente alle composizioni già presenti nella Pala d'Oro, a cui la Pala Feriale doveva fungere da protezione nei giorni non festivi, operando delle scelte precise per quanto riguarda i temi raffigurati, i quali, se in parte dovevano essere dettati da esigenze di spazio, lo erano certamente molto di più dai desideri della committenza dogale.

Mentre, come abbiamo visto, il fulcro visuale della Pala d'oro ricadeva principalmente sulla figura del Cristo al centro della composizione e mentre vi era solo un piccolo ciclo di storie dedicato a San Marco, nella Pala Feriale grande spazio è dedicato alla raffigurazione del Cristo crocifisso e alle vicende dell'evangelista. Nella Pala d'Oro, il Cristo viene accompagnato da quarantasei profeti e arcangeli, a cui debbono sommarsi i ritratti del doge e della Basilissa Irene, mentre nella Pala Feriale compaiono solo nel numero di sei, attentamente selezionati: nella prima raffigurazione scorgiamo il santo bizantino Teodoro, a cui seguono San Giovanni e San Pietro, a cui era originariamente dedicata la cattedrale di Venezia a Castello, e

infine San Nicola, vescovo di Mira, noto a Venezia come santo protettore dei marinai<sup>541</sup>.

Le raffigurazioni del registro inferiore della Pala sono tutte dedicate agli episodi della vita di San Marco, i quali, nemmeno in questo caso, sembrano perfettamente coincidere con le sequenze presenti sulla Pala d'Oro, in quanto tratte da una fonte diversa, cioè la narrazione di Jacopo Da Varagine, in seguito ripresa fedelmente dal Dandolo nella Cronaca Estesa<sup>542</sup>. E ancora una volta il doge sembra ricoprire nuovamente un ruolo significativo, poiché come si può osservare egli compare raffigurato nella penultima scena del secondo registro, dove alla sinistra di San Marco vediamo il clero adorante, mentre alla destra vi sono il doge, i cittadini e i consiglieri; ed è proprio a questi ultimi che sembra rivolgersi l'evangelista, con particolare riferimento al doge, nel quale forse è da scorgersi un anacronistico Andrea Dandolo, immagine che in qualche modo sembra rievocare la figura in preghiera presente nel Battistero marciano, ai piedi della crocifissione<sup>543</sup>.

Per quanto riguarda gli aspetti epigrafici della Pala e in particolare quelli riconducibili a un'influenza greca, le iscrizioni risultano tutte dipinte di colore rosso su fondo dorato, in lettere gotiche con intrusione di M bizantina, dello stesso tipo presente anche nei contesti musivi che abbiamo analizzato: essa compare numerose volte ma solo nelle iscrizioni del registro inferiore, soprattutto in corrispondenza delle vicende di San Marco e in particolare nel *nomen sacrum* dell'evangelista<sup>544</sup>.

---

<sup>541</sup> Goffen, *Paolo Veneziano e Andrea Dandolo*, pp. 173-174.

<sup>542</sup> Dale, *Inventing a sacred past*.

<sup>543</sup> Goffen, *Paolo Veneziano e Andrea Dandolo*, pp. 181-182; Cracco, *Società e stato nel medioevo veneziano*, p. 412; Arnaldi, *Andrea dandolo doge cronista*, pp. 127-268; Carile, *aspetti della cronachistica veneziana nei secoli XIII e XIV*, pp. 553-561; Pincus, *Andrea Dandolo (1343-1354) and Visible History*, p. 194.

<sup>544</sup> Questi dettagli sono già stati posti in evidenza in Marangon, *Il fascino delle forme greche*, p. 160.

#### XI.4 Il battistero

Secondo quanto riportato dalla Cronaca di Rafaino De' Caresini, cancellier grande della Repubblica nel 1365, il programma musivo relativo al Battistero fu messo in opera durante il dogado di Andrea Dandolo, procuratore de supra nel 1328 e doge fra 1343 e il 1354<sup>545</sup>.

La decorazione pittorica del Battistero si suddivide in tre sezioni di argomento cristologico e teofanico, dove, secondo alcune ipotesi, il programma iconografico potrebbe essere stato concepito per porre in rilievo la questione relativa alla salvezza dell'uomo<sup>546</sup>.

Il complesso musivo del Battistero, in linea con gli orientamenti artistici trecenteschi di area veneziana, presenta una marcata influenza occidentale pur mostrando piena padronanza degli schemi iconografici bizantini; il risultato finale a cui portò l'unione di tali elementi è riconosciuta oggi come armoniosa ma gli storici dell'arte tuttavia non sempre la giudicarono ben riuscita<sup>547</sup>.

Non sappiamo quali furono le ragioni che determinarono la scelta del Battistero per un rinnovamento dei cicli musivi né è del tutto chiaro quale fosse il rivestimento precedente; dobbiamo però constatare come tale scelta sia ricaduta in un contesto di grande rilevanza per la liturgia cattolica, in quanto è qui che avveniva il battesimo e dunque la cerimonia con cui il fedele entrava a far parte della religione cristiana. Nel secolo XIV, tuttavia, la funzione del Battistero sembra arricchirsi di un nuovo

---

<sup>545</sup> *Raphayni de Caresinis cancellarii Venetiarum Chronica*, p.8.

<sup>546</sup> De Franceschi, *Lo spazio figurato del battistero*, pp. 253-264.

<sup>547</sup> Si veda in particolare il parere di Rosa Tozzi (*I mosaici del Battistero*, p. 418), secondo la quale i mosaici «tradiscono scarsi valori artistici» o Zanetti (*Della Pittura Veneziana*, p. 564) il quale sostiene che «danno a vedere abbastanza la misera condizione del disegno in quei di» o ancora il Muratoff (*La pittura bizantina*, pp. 157-158) che arriva a definirli «strambe reminiscenze del passato dovute a penuria di buoni tecnici». Più positivo invece il parere di Diehl (*Manuel d'Art Byzantin*, p. 742), che vede in queste composizioni un rinnovamento rispetto ai modelli bizantini. Si tratta tuttavia di giudizi espressi dagli studiosi del secolo scorso, mentre per un dibattito più recente si veda Pace, *Il ruolo di Bisanzio nella Venezia del XIV secolo*, pp. 243-251; Muraro, *Varie fasi di influenza bizantina nel Trecento*, pp. 180-201; De Franceschi, *I mosaici del Battistero*, pp. 309-318; Flores D'arcais, *Il Trecento a San Marco*, pp. 297-308.

significato: la collocazione della tomba del doge Giovanni Soranzo (in carica negli anni 1312-1328) in qualche modo trasformò il luogo del sacramento in un'interfaccia con la politica veneziana<sup>548</sup>.

Passando ora all'analisi vera e propria dei mosaici, la raffigurazione che certamente colpisce di più è quella del Cristo posto al centro della cupola sopra il fonte battesimale, che ingiunge agli apostoli l'opera di evangelizzazione delle genti. Dietro la missione apostolica si celano significati che vanno ben oltre la sfera religiosa, abbracciando nuovamente quella politica. Di ciò abbiamo subito prova leggendo la citazione riportata nel rotolo stretto fra le mani del Cristo, dove si invitano gli apostoli a diffondere il vangelo e dove si legge un passo ripreso dal vangelo di Marco anziché Matteo, come invece ci aspetterebbe per consuetudine<sup>549</sup>. Difficile dire se si tratti di un caso, ma possiamo osservare come le lettere greche siano presenti nelle parole che rivestono maggiore significato simbolico, come *mundum*, *universum* o ancora *evangelium*.

Disposti circolarmente attorno alla figura centrale del Cristo, vi sono gli apostoli, raffigurati nell'atto di dare il battesimo ai catecumeni immersi nelle fonti battesimali, in terre vicine o talvolta remote, sempre identificate dalla didascalia sovrastante. La raffigurazione di ognuno di questi luoghi è caratterizzata da dettagli geografici e naturalistici di grande impatto, di cui i veneziani potevano aver fatto esperienza diretta lungo le rotte verso la sponda orientale e meridionale del Mediterraneo, grazie alla circolazione di merci e inoltre opere d'arte<sup>550</sup>; d'altronde, nel Trecento Venezia si apprestava non solo a raggiungere l'apice della propria fortuna commerciale ma anche a divenire uno dei centri più importanti della produzione

---

<sup>548</sup> Pincus, *Geografia e politica nel battistero di San Marco*, p. 459.

<sup>549</sup> *Ibidem*, p. 462.

<sup>550</sup> Oltre alle rotte su tutto l'Adriatico e il Mediterraneo, si ricorda qui brevemente il caso di Nicolò Brancaleon, pittore veneziano che agli inizi del XVI secolo fece fortuna in Etiopia con manoscritti e icone che si rifacevano allo stile per così dire italiano, ma che al contempo si intrecciavano con l'arte locale. Si tratta di un arco cronologico diverso ma tale rotta doveva certamente essere stata intrapresa molto tempo prima (Bacci, *Pratica artistica e scambi culturali nel Levante*, p. 15, con ulteriore bibliografia alla nota nr. 21).



cartografica<sup>551</sup>. La frequentazione dei territori nel Levante divenne più intensa dopo la crociata del 1204, quando la città lagunare cominciò ad esercitare un controllo sugli avamposti del Mediterraneo, quali Creta e l'antica Morea (o Acaia), e in cui viene raffigurato l'apostolo Andrea nell'atto di battezzare; intensi traffici avevano caratterizzato le relazioni con l'Egitto sin dai tempi più antichi, dove compare Simone; ad Alessandria viene naturalmente raffigurato Marco, città da cui erano state trafugate le spoglie e dove si trovava un fondaco veneziano; i veneziani si erano inoltre spinti sin dall'epoca delle crociate in Palestina, ben oltre l'antica città di Efeso dove compare Giovanni Evangelista, e in Frigia, dove era raffigurato Filippo. Sul finire del Duecento, i mercanti avevano poi intrapreso le rotte verso la Cina e l'India, dove figurano Bartolomeo e Tommaso<sup>552</sup>. La missione apostolica che aveva come fine la diffusione del Verbo cristiano nel mondo viene qui reinterpretata, delineando di fatto i confini della realtà politica e commerciale veneziana del Trecento. La città, tuttavia, era costretta in questi anni ad affrontare scontri e tensioni che minacciavano di mettere a repentaglio il controllo sui territori e necessitavano dunque di continue rivendicazioni. L'epigrafia appare come una parte integrante di questa rappresentazione, guidando l'occhio dell'osservatore in ogni *locus* raffigurato tramite l'utilizzo di un *lettering* di chiara ispirazione gotica, nel quale andavano a innestarsi lettere di altrettanto derivazione bizantina: in questo modo, venivano ancora una volta assimilati da Bisanzio elementi funzionali ai processi in atto funzionali a promuovere l'immagine della città e legittimarne il dominio sul Levante<sup>553</sup>.

Il ruolo dell'epigrafia appare ancora una volta in tutta la sua complessità anche nel caso degli otto Padri della chiesa, Occidentali e Orientali, dove avviene una sorta di inversione linguistica nelle iscrizioni ad essi riferite. I personaggi si trovano raffigurati nei pennacchi delle cupole del Battistero e sono accompagnati da supporti scrittori, con rotoli e leggi. In un curioso gioco speculare, in corrispondenza dei padri

---

<sup>551</sup> Pincus, *Geografia e politica nel battistero di San Marco*, p. 462.

<sup>552</sup> *Ibidem*, pp. 462-463.

<sup>553</sup> Si era già formulata tale ipotesi in Marangon, *Il fascino delle forme greche*, p. 161.

occidentali compaiono iscrizioni in lingua greca, mentre ai padri orientali vengono associate sempre iscrizioni in lingua latina, rese tramite una scrittura gotica intrisa di elementi bizantineggianti: si noterà allora come nella raffigurazione di Sant'Atanasio compaia la ormai nota M alla greca nelle parole *unum, numen, munere*, e due volte in *flumem*, con lettere di modulo di dimensione leggermente maggiore rispetto al resto del testo; si rileva nuovamente la stessa peculiarità paleografica nell'iscrizione che compare nel rotolo retto da San Gregorio di Nazianzo, nella parola *baptismate*, e nel rotolo che accompagna San Basilio, in *primum e mundi*.

Per quanto riguarda i padri occidentali, le iscrizioni sono alquanto laconiche, spesso composte da una sola lettera; sarà però interessante notare come nel leggio di San Gregorio, ad esempio, si legga solo la lettera M, la quale afferisce allo stesso tipo morfologico delle M presente nei rotoli dei padri orientali. I padri orientali, dunque, si esprimono tramite un alfabeto latino, ma alla greca, mentre i padri occidentali utilizzano un alfabeto greco che presenta il tipo morfologico di M talvolta corrispondente agli elementi bizantini utilizzati nei testi latini che abbiamo visto precedentemente<sup>554</sup>.

L'ultimo intervento sui mosaici del Battistero fu probabilmente eseguito in corrispondenza della Crocifissione, dove figurano inginocchiati ai piedi della croce anche il doge, forse Andrea Dandolo stesso, e due dignitari, forse uno da identificarsi con Benintendi Ravagnani<sup>555</sup>. Tale gruppo si distingue nettamente dal punto di vista stilistico dalle altre figure, presentando maggiore naturalezza e armonia nelle proporzioni; inoltre, richiama alla mente le composizioni presenti nelle *ancone* votive ad opera di Paolo Veneziano e in generale molto diffuse nel Trecento<sup>556</sup>.

A questo punto sarà interessante riflettere sulle considerazioni che Michelangelo Muraro elaborò nella monografia pubblicata sul finire degli anni '60 del secolo scorso. Secondo lo studioso, il progetto musivo del Battistero di sarebbe

---

<sup>554</sup> *Ibidem*, p. 162; si veda inoltre Andaloro e Zorzi.

<sup>555</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, p. 202.

<sup>556</sup> De Franceschi, *I mosaici del Battistero*, p. 317.

basato su alcune *desegnadure*, ovvero su dei disegni preparatorî realizzati nella bottega di Paolo veneziano, circa dieci anni prima della messa in opera dei mosaici<sup>557</sup>.

L'ipotesi non viene smentita da De Franceschi nel suo più recente contributo, dove egli asserisce che a Venezia la pratica per i pittori di realizzare cartoni in preparazione ai mosaici era diffusa e documentata anche nei casi di altre botteghe<sup>558</sup>.

Se consideriamo dunque la diffusione di tale pratica e accogliamo l'ipotesi che Paolo avesse giocato un ruolo di qualche tipo nella creazione dei modelli per i mosaici del Battistero, non sarà forse inverosimile l'idea che il pittore veneziano abbia influenzato anche il *lettering* delle iscrizioni, dove la scrittura gotica caratterizzata da inserzioni di lettere con morfologia bizantina appare in linea anche con gli orientamenti artistici a cui l'artista aveva aderito.

## XI.5 La Cappella di Sant'Isidoro

Affrontando il contesto legato alla cappella di Sant'Isidoro, entriamo ora nella dimensione più spiccatamente politica del programma artistico di Andrea Dandolo; dedicheremo ampio spazio dapprima alle vicende legate al culto di Sant'Isidoro, concludendo infine con il discorso prettamente epigrafico.

Si deve innanzitutto premettere che le origini del culto si collocano circa due secoli prima del dogado di Andrea Dandolo. Al ritorno da una spedizione nel Mediterraneo orientale il doge Domenico Michiel e la flotta al suo seguito decisero di fermarsi per un breve tempo nell'isola di Chios, prospiciente le coste dell'Asia minore<sup>559</sup>; qui, il clerico veneziano Cerbano Cerbani pensò di trafugare le spoglie mortali di Sant'Isidoro e trascrisse poi le memorie dell'evento nella *Translatio mirifici*

---

<sup>557</sup> Muraro, *Paolo da Venezia*, pp. 30-31, 142.

<sup>558</sup> De Franceschi, *I mosaici del Battistero*, p. 312.

<sup>559</sup> Nicol, *Venice and Byzantium*, pp. 77-80.

*martyris Ysidori a Chio insula in civitatem venetam*<sup>560</sup>. Prima che Cerbano ne scrivesse un'agiografia, vi erano in realtà a disposizione altre fonti di ambito greco dove poter trovare informazioni dettagliate sulla vita del Santo. Secondo la più antica delle passioni che lo riguardavano, Isidoro sarebbe stato reclutato come soldato per la flotta di stanza a Chios, al comando del comandante Numerio, durante l'impero di Decio Flavio (249-251 d. C.). Tale incarico avrebbe però suscitato delle invidie presso altri centurioni, e fu così che Lucio fece giungere all'orecchio di Numerio che il rivale era dedito alla fede cristiana. Isidoro non smentì l'accusa e caparbiamente ribadì la propria fede, atto che provocò l'ira del comandante della flotta, esacerbata al punto da indurlo a ordinare che gli fosse tagliata la lingua e la testa<sup>561</sup>.

Non vi sono in seguito particolari attestazioni della vita di Sant'Isidoro in Occidente, dove rimase pressoché sconosciuto almeno fino all'anno Mille; è probabilmente per tali ragioni che Cerbano Cerbani venne a conoscenza dei prodigi del santo solo una volta giunto a Chios, dove apprese dei miracoli, del martirio e della vita di Isidoro. Il clerico veneziano si trovava per una strana coincidenza anch'egli nell'isola di Chios quando i veneziani vi fecero sosta: in tal modo, egli venne in contatto con i concittadini, convincendoli a trafugare le reliquie di Sant'Isidoro con l'intento di erigervi poi una chiesa dedicata, nei pressi di San Marco<sup>562</sup>. Tuttavia, come posto in evidenza da Tomasi, il santo non conobbe particolare fortuna e giacque praticamente dimenticato da quando le sue spoglie mortali erano approdate in laguna: egli non figurava nella toponomastica e nell'onomastica veneziane, e nemmeno l'arte cosiddetta popolare ne serbava il ricordo<sup>563</sup>.

Le reliquie di Sant'Isidoro giacquero dimenticate dal popolo e dalle istituzioni per più di duecento anni, fino all'*inventio* avvenuta durante il dogado di Andrea

---

<sup>560</sup> *Recueil des historiens des Croisades*, vol. V, pp. 321-334. Il personaggio di Cerbano Cerbani viene anche citato da Pertusi, *Episodi culturali tra Venezia e il Levante*, pp. 331-360, in particolare si vedano le pagine pp. 342-350.

<sup>561</sup> Lucchesi, voce *Isidoro di Chio*, col. 966. Per ulteriori riferimenti bibliografici si veda la nota nr. 11 a p. 22 del contributo di Tomasi, *Prima, dopo, attorno alla Cappella: il culto di Sant'Isidoro*, pp. 15-23.

<sup>562</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 15.

Dandolo, quando, in un momento che non è possibile precisare, il doge in persona rinvenne i resti sacri. Egli ritenne inoltre opportuno trascrivere le vicende legate alle *passiones* e alla *translationes* del santo nella *Chronica per extensum descripta*, mentre nella *Chronica brevis*, compilata mentre il futuro doge ricopriva ancora la carica di procuratore di San Marco, tale narrazione non vi è inclusa. Verso la metà del Trecento, però, il culto del santo conobbe nuova fortuna e fu riproposto con grande enfasi dalle istituzioni, come si può constatare sfogliando i manoscritti liturgici marciari, in un momento in cui si stava provvedendo a un generale rinnovamento dell'altare della basilica marciana e del suo arredo liturgico<sup>564</sup>. Questo dunque il clima religioso e culturale che fa da sfondo alla fondazione della Cappella dedicata a Sant'Isidoro, di poco posteriore al 1350.

L'edificazione della Cappella di Sant'Isidoro si situa dunque, non casualmente, negli anni in cui il culto sembrava aver ripreso vigore, come testimoniano le numerose attestazioni, i cui legami sono ben delineati da De Franceschi<sup>565</sup>. Se da un lato il rapporto fra le rappresentazioni musive, la cronachistica e l'epigrafia si esplicita in modo evidente, è necessario tuttavia rilevare come in alcuni punti le fonti scritte e quelle musive divergano: non vi è, infatti, un testo che ricalchi perfettamente la narrazione musiva. Confrontando quanto riportato nel *Passionario* marciano, nel leggendario di Pietro Calò e nel catalogo agiografico di Pietro Natali, noteremo allora alcune incongruenze con la narrazione musiva della metà meridionale della volta e della superficie sottostante: nelle iscrizioni dei mosaici la madre di Afra riporta il nome di Valeria in luogo di Ilaria; il supplizio del fuoco compare all'inizio, mentre nelle fonti si verifica alla fine. Inoltre, il sacramento alle peccatrici viene impartito da Isidoro nei mosaici, mentre nelle fonti il ruolo del santo viene riferito al sacerdote Filoronio<sup>566</sup>.

Per quanto riguarda le fonti agiografiche, prima di addentrarci nel caso specifico di Sant'Isidoro è necessario riflettere su alcune considerazioni di carattere

---

<sup>564</sup> *Ibidem*, p. 17. Per un maggiore approfondimento, si veda la bibliografia citata in nota da Tomasi (nr. 17 p. 22).

<sup>565</sup> De Franceschi, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro*, soprattutto pp. 7-9.

<sup>566</sup> *Ibidem*, p. 8.

più generale relative alle reliquie e al culto dei santi orientali a Venezia. L'arrivo di nuove reliquie, soprattutto a partire dal XIII secolo, aveva influenzato in modo rilevante con le pratiche devozionali e gli aspetti culturali ad esse correlati, processo che si può cogliere in modo chiaro nelle narrazioni che avevano coinvolto la città negli anni successivi alla quarta crociata. Le narrazioni, infatti, avevano contribuito a delineare l'immagine di quella che fra i secoli XI e XII era stata poco più di una città di mercanti, ma il cui impero marittimo presto sarebbe cresciuto oltre i confini dell'Adriatico. Si trattava di una narrazione che mirava al plasmare l'identità e il passato di Venezia e che avrebbe coinvolto le istituzioni nonché i cronisti e gli artisti al loro servizio, così come avvenne durante il dogado di Andrea Dandolo. L'arte, la storia, i rituali civici, le tradizioni epistolari e le scelte architettoniche: tutto era invocato per alimentare dinamiche di «*self-perception*»<sup>567</sup>.

Come abbiamo ricordato, nella prima compilazione della *Chronica Brevis* ad opera di Andrea Dandolo non vi era alcun accenno alla traslazione, che il doge decise invece di inserire nella narrazione della *Chronica per extensum descripta*: si tratta di una delle due aggiunte di maggior rilievo dell'intera opera cronachistica<sup>568</sup>. In quest'ultima, compilata in un secondo momento e comunque fra gli anni 1344 e il 1352, il doge narra la storia veneziana dall'arrivo del corpo di San Marco fino al 1280<sup>569</sup>.

La narrazione delle vicende era in realtà una fedele ripresa di quanto riferito nel capitolo 225.7 della *Historia satyrica* di Paolino Minorita, compilata nel 1355, che a sua volta aveva attinto dalla *translatio* di Cerbano Cerbani<sup>570</sup>. L'opera di Dandolo, tuttavia, non narra il semplice susseguirsi di eventi storici che avevano coinvolto la città fra le lagune, ma era mossa da finalità propagandistiche ed era tesa alla glorificazione di Venezia e alla legittimazione del suo potere: tali obiettivi, secondo la

---

<sup>567</sup> Perry, *Sacred plunder*, p. 138.

<sup>568</sup> Tomasi, *Prima, dopo, attorno alla Cappella: il culto di Sant'Isidoro*, in particolare nr. 19 p. 22. Per la citazione si veda *Andreae Danduli ducis Venetiarum Chronica per extensum descripta*, in particolare per il racconto della *translatio* si vedano le pp. 234-235.

<sup>569</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge cronista*, p. 287.

<sup>570</sup> *Ibidem*.

visione proposta, avrebbero dovuto essere perseguiti tramite l'ausilio della figura del doge.

Nel corso del Trecento si attivarono dei meccanismi della memoria del tutto inediti, per cui lo scopo delle narrazioni (qualunque fosse il mezzo utilizzato) non era più l'acquisizione del potere da Costantinopoli, cosa che per lungo tempo si è creduta di poter scorgere nel passaggio delle reliquie come una sorta di *translatio imperii*, bensì la pretesa di aver da sempre detenuto il diritto a quel potere. Tali narrazioni avevano dunque lo scopo di creare i presupposti perché il potere (e dunque, anche il controllo sul Mediterraneo orientale) non potesse essere messo in discussione, soprattutto dopo la caduta dell'impero latino<sup>571</sup>. Nel concetto stesso di *translatio* vi è insita una mobilità che procede per mare: del resto, proprio per mare erano giunte le numerose reliquie e oggetti da Costantinopoli e, ancora una volta, proprio il mare garantiva la prosperità di Venezia e dei suoi abitanti. La consapevolezza di questo legame si esplicita in modo evidente nelle cerimonie pubbliche, prima fra tutte lo sposalizio che commemorava le conquiste in Dalmazia di Pietro Orseolo II ma che già sul finire del XIII secolo passò a significare il potere marittimo di Venezia<sup>572</sup>. Il processo di riscrittura del passato veneziano che aveva avuto inizio a partire dai secoli XIII e XIV, in cui si mirava alla creazione di solidi antecedenti alla grandezza della città, ad un certo punto estese l'orizzonte della narrazione oltre le lagune e «Venice was no longer enough for the Venetians»<sup>573</sup>. Fu così che nelle cronache comparve sempre più spesso il riferimento al mito troiano e alle terre dell'Asia Minore, il cui scopo era soprattutto affermare la fondazione di Venezia ad opera di Antenore ben prima di quanto avvenuto con Roma ad opera di Enea. Per altro, nelle cronache si potevano leggere lunghe liste delle reliquie sottratte orgogliosamente dalle città dell'Impero<sup>574</sup>. Probabilmente non sbaglieremo nell'invocare nuovamente quel fenomeno in ragione

---

<sup>571</sup> Perry, *Sacred plunder*, p. 169.

<sup>572</sup> Cruzat-Pavan, *Toward an ecological understanding of the myth of Venice*; Tenenti, *Venezia e il senso del mare*.

<sup>573</sup> Perry, *Sacred Plunder*, p. 172.

<sup>574</sup> *Ibidem*, p. 172; Pertusi, *Le profezie sulla presa di Costantinopoli*, pp. 13-46;

del quale Venezia utilizzava gli elementi propri della civiltà bizantina per affermare il proprio potere e che Nelson definì «Victory over Byzantium by means of Byzantium»<sup>575</sup>.

Alla luce di quanto detto, appare chiaro come le spedizioni navali relative alle crociate che precedettero l'evento del 1204 venissero narrate sotto una prospettiva che le dipingeva come gli antecedenti di un destino già segnato: questo è anche ciò che avvenne per il furto delle reliquie di Sant'Isidoro avvenuto nel 1125. Come abbiamo visto, la provenienza del santo martirizzato a Chios ma originario di Alessandria d'Egitto certamente aveva influito nello stabilire un forte legame con la storia veneziana e con le reliquie dell'evangelista, sepolto nella basilica marciana, ma Isidoro era anche strumentale per la narrazione della politica veneziana che interessava il presente: Chios, infatti, era appartenuta ai veneziani per un breve periodo nel 1204 e a metà del Trecento era motivo di contesa con la rivale Genova. Risulta poi di estremo interesse notare come proprio nel 1344, quando Andrea Dandolo rinvenne le spoglie di Sant'Isidoro, si stava progettando una nuova crociata che aveva come scopo proprio la conquista di una fiorente città situata nelle terre dell'Asia Minore, prospiciente l'isola di Chios: Smirne<sup>576</sup>. Possiamo dunque concludere che ad ogni spedizione militare si cercava in qualche modo di associare la conquista non solo di nuovi territori, che in questo periodo appartenevano per lo più all'Impero Bizantino, ma anche il possesso di nuove reliquie, con lo scopo di rendere esplicita l'intercessione del volere divino sui destini della città. L'epigrafia, dunque, non poteva che essere funzionale per legittimare ulteriormente questa visione.

Una volta varcata la soglia della cappella preposta al culto di Sant'Isidoro, la prima iscrizione che colpisce l'occhio dell'osservatore è senz'altro la grande iscrizione che si dispiega in sette righe sullo spazio rettangolare alla base della lunetta. La scelta cromatica è altresì peculiare e contribuisce a enfatizzare la scrittura: le lettere nere si

---

<sup>575</sup> Nelson, *High justice*, p. 145.

<sup>576</sup> Perry, *Sacred plunder*, p. 173.



stagliano su fondo bianco, contrariamente alla maggior parte delle iscrizioni poste all'interno della basilica marciana, dove il colore del fondo risulta nella maggior parte dei casi composto da tessere musive dorate.

Leggendo il testo, realizzato in una gotica epigrafica di buon livello, veniamo a conoscenza di come le reliquie di Sant'Isidoro siano state sottratte dall'isola di Chios per mano del doge Domenico Michiel nel 1125, di come esse restarono celate nella basilica di San Marco per poi essere rinvenute solo durante il dogado di Andrea Dandolo dal doge in persona, quando Marco Loredan e Giovanni Delfino erano procuratori di San Marco; l'iscrizione ci informa infine che i lavori per la cappella terminarono durante il dogado di Giovanni Gradenigo, quando i procuratori erano Marco Loredan, Nicolò Lion e Giovanni Delfino, il 10 luglio del 1355.

Nella sezione superiore della lunetta, compare al centro la figura del Cristo, di dimensioni maggiori, mentre rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra le raffigurazioni di San Marco e Sant'Isidoro, che conferiscono una certa unità compositiva poiché entrambe rivolte verso il Cristo al centro. Tutte e tre i personaggi sono corredati dall'iscrizioni identificativa, dove il *nomen sacrum* riferito a Cristo compare in greco, mentre gli altri due figurano in lingua latina e il *nomen* di Marco con inserzione di M alla greca: tale scelta compositiva appare emblematica poiché ci induce a porre sullo stesso piano Sant'Isidoro e l'evangelista Marco.

Volgendo ora l'attenzione allo spazio sottostante la lunetta, occupato dal sarcofago contenente le spoglie provenienti da Chios, si osserva scolpito il santo dormiente e la narrazione suddivisa in tre scene del martirio subito. Sin dal primo sguardo, dunque, gli ornamenti scultorei e musivi della Cappella dovevano comunicarne il grande prestigio, suggerendone l'associazione con San Marco nonché il forte legame con le istituzioni veneziane promotrici della rinascita del culto, accuratamente citate nell'iscrizione commemorativa. Se dunque nel Battistero la raffigurazione del doge ai piedi della croce poteva richiamare le sembianze di Andrea Dandolo, la grande iscrizione commemorativa della Cappella di Sant'Isidoro ne

imprimeva per la prima volta il nome all'interno della basilica marciana, questa volta senza più alcuna ambiguità.

Nella prima metà della volta nella cappella erano narrati gli episodi della vita di Sant'Isidoro, i prodigi e il martirio inflitto dal generale Numerio. Come già notato da alcuni contributi precedenti, la narrazione musiva si articola in due registri, ognuno dei quali si compone di piccole scene o *topoi* a cui seguono delle iscrizioni per lo più di tipo didascalico, che esplicitano l'identità dei personaggi e chiariscono gli avvenimenti che il visitatore sta osservando. Tra gli elementi più significativi, compare la raffigurazione del gonfalone di San Marco sull'isola di Chios, con chiaro intento di rivendicazione del territorio (anche se la codificazione dello stemma marciano potrebbe essere anacronistica riferita al XII secolo). Leggiamo anche l'iscrizione che identifica i luoghi natali di Isidoro, *Alexandria*, che suggerisce nuovamente un'associazione con le vicende dell'evangelista Marco, ovvero con il luogo dove quest'ultimo subì il martirio e fu sepolto.

Grande enfasi viene posta sul doge Domenico Michiel, raffigurato mentre ammonisce Cerbano Cerbani per aver commesso il furto, con aria severa e il dito accusatorio e dunque nel ruolo di colui che osserva e fa rispettare la morale. Tuttavia, ben presto tale atteggiamento viene abbandonato in favore di un'accondiscendenza nei confronti della volontà divina, che aveva ormai previsto l'arrivo delle spoglie sacre a Venezia<sup>577</sup>; anche questa scelta sembra richiamare alla memoria il trafugamento del corpo di San Marco, quando i due mercanti Bono e Rustico dovettero attendere il permesso del doge per far rientro a Venezia dopo essersi spinti con la navigazione fino all'Egitto ed aver dunque commerciato con i musulmani, commercio al tempo proibito.

La mole epigrafica muta considerevolmente in corrispondenza della seconda metà della volta, dove la narrazione si concentra sulle *translationes* e dunque sull'arrivo delle reliquie del Santo a Venezia<sup>578</sup>. Le iscrizioni didascaliche si trasformano

---

<sup>577</sup> De Franceschi, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro*, p. 9.

<sup>578</sup> Tomasi, *Prima, dopo, attorno alla Cappella: il culto di Sant'Isidoro*, p. 20.

in vere e proprie narrazioni ricche di dettagli sulla vicenda, le quali proseguono fino al momento culminante e cerimoniale, con l'ingresso delle reliquie di Sant'Isidoro nella basilica marciana in cui hanno parte attiva il clero, il doge e la classe mercantile: dalla raffigurazione trapela un forte senso di unità della comunità veneziana.

Questo ritratto della coesione della classe sociale viene dunque riproposto in un momento della vicenda narrata che si ricollega ancora una volta alle storie di San Marco, la cui verosimiglianza appare evidente soprattutto con gli altri cicli musivi aventi lo stesso tema nella basilica marciana; del resto, l'elemento stesso dello smarrimento delle reliquie e dell'*inventio* ricordava molto da vicino le vicende del santo dei veneziani per eccellenza. Considerando tutti gli elementi consapevolmente utilizzati nella vicenda narrata, possiamo certamente concordare con De Franceschi quando afferma che Andrea Dandolo «poté porre il proprio patrocinio sul culto di un martire orientale la cui vicenda replicava autorevolmente quella dell'evangelista»<sup>579</sup>. Infine, sulla lunetta dove lo sguardo del visitatore si sarebbe soffermato in procinto di uscire dalla cupola, compare la raffigurazione della Vergine con il bambino di dimensioni maggiori e in posizione centrale, identificata da un *nomen sacrum* in greco dove appariva la stessa tipologia di M bizantina diffusa nelle iscrizioni latine circostanti, e dalle raffigurazioni laterali di San Giovanni Battista e San Nicola, protettore dei navigatori.

La Cappella di Sant'Isidoro ci offre infine l'opportunità di condurre una riflessione su alcune particolarità grafiche presenti nelle iscrizioni dei contesti musivi messi in opera del Trecento, che vedono la presenza di scritte totalmente prive di significato o di strane inversioni linguistiche, come abbiamo avuto modo di vedere nel caso dei padri della chiesa orientali e occidentali nel Battistero.

Nel cartiglio stretto fra le mani del profeta Daniele raffigurato fra le finestre della Cappella di Sant'Isidoro vi è infatti un'iscrizione in un alfabeto sconosciuto, dove secondo alcune ipotesi sarebbe possibile scorgere delle parole in greco, anche se va

---

<sup>579</sup> *Ibidem*, p. 9.

osservato che si tratterebbe dell'unico caso all'interno della basilica marciana di un'iscrizione attribuita al profeta in greco e non in latino; secondo altre ipotesi, sarebbe piuttosto da considerare una riproduzione approssimativa di segni grafici, tesa a richiamare idealmente delle scritte<sup>580</sup>. Dal punto di vista iconografico, vi si nota innanzitutto una particolarità: a differenza delle altre raffigurazioni presenti nella basilica, il profeta regge fra le mani un codice e non un rotolo; il copricapo e gli altri dettagli figurativi, invece, si mostrano in linea con gli schemi iconografici utilizzati nel Battistero, nella cupola dei profeti, nei piedritti della volta sud e nella decorazione scultorea esterna. Dal punto di vista epigrafico, le iscrizioni delle raffigurazioni appena citate si caratterizzano nella maggior parte dei casi per la presenza di elementi alla greca o di lettere crestate; nel caso della raffigurazione scultorea esterna, poi, la scritta si legge dal basso verso l'alto, presentando una disposizione alquanto singolare che è difficile giustificare. Se dunque il programma epigrafico legato alla figura di Andrea Dandolo sembra presentare numerose particolarità grafiche, come inversioni linguistiche o scelte di non sempre facile interpretazione, molte di queste scelte inconsuete sembrano caratterizzare in modo ricorrente le iscrizioni relative al profeta Daniele.

Il libro e la vita del profeta Daniele fornirono lo spunto per la formazione di un corpus di opere a carattere onirromantico e apocalittico, le *Visiones Danieli*, compilate dall'epoca tardo antica al medioevo e che traeva le fila soprattutto dai capitoli 7-12, dove venivano rivelati sogni e la loro interpretazione<sup>581</sup>. Una possibile giustificazione alla presenza di tale iscrizione in un alfabeto indecifrabile potrebbe essere individuata proprio in una delle vicende narrate nel libro quinto del profeta: in occasione di un banchetto imbandito dal re Baldassarre, all'improvviso una mano divina realizzò dei segni nella parete intonacata del palazzo reale; il re convocò indovini, Caldei e astrologi affinché ne interpretassero il significato, ma nessuno riuscì nell'impresa, se

---

<sup>580</sup> Nicolò Zorzi vi legge «ἐγώ...» (Zorzi, *Le iscrizioni greche*, p. 54), mentre Da Villa Urbani sostiene non vi sia alcun significato in questi segni (Da Villa Urbani, *Le iscrizioni*, p. 195).

<sup>581</sup> Sul profeta Daniele si veda in generale Ditommaso, *The book of Daniel and the apochryphal Daniel literature*.

non il profeta stesso. Potremmo ipotizzare che la presenza di questi segni grafici tracciati volutamente in modo oscuro servisse a porre in risalto la capacità del profeta, l'unico in grado di interpretarli, istillando inoltre una certa soggezione e reverenza nel lettore comune; la difficoltà interpretativa delle scritture come fonte di soggezione rappresenta del resto un tema che è stato ampiamente utilizzato per giustificare la presenza di iscrizioni caratterizzate da scarsa leggibilità nel medioevo. Tra il nutrito corpus delle *Visiones Danieli* ve ne erano inoltre alcune contenenti profezie sulla presa di Costantinopoli durante la quarta crociata, le quali avevano raggiunto una certa notorietà fra i secoli XIII e XIV<sup>582</sup>. In un contesto come quello della Cappella di Sant'Isidoro, dove gli intenti veneziani di legittimazione politica, territoriale e culturale nei confronti di Bisanzio apparivano tanto evidenti, la presenza del Profeta Daniele potrebbe essere funzionale ad esaltare ancora una volta gli aspetti di cui si è detto, seppure tale ipotesi debba essere passata al vaglio con cautela.

## XI.6 L'epigrafia fra storia e memoria

Nonostante l'edificazione della cappella, le riscoperte agiografiche e il tentativo di dare nuova linfa vitale al culto tramite le cronache, la venerazione per Sant'Isidoro era destinata ad alternare ancora notorietà e momenti di oblio nel corso della storia veneziana.

Le vicende del successore di Andrea Dandolo, Marino Falier, rimasto al potere per un solo anno dopo l'elezione al dogado che terminò in una congiura e con la condanna a morte di quest'ultimo, contribuirono all'aprirsi di una nuova fase negli usi liturgici legati alla cappella di Sant'Isidoro. Il 7 maggio 1355, infatti, fu istituita una nuova processione, o meglio la processione che già veniva effettuata precedentemente per commemorare la spedizione di Domenico Michiel a Chios nel 1125 fu rivestita di nuovi

---

<sup>582</sup> Pertusi–Morini, *Fine di Bisanzio e fine del mondo*, in particolare 172-201.

significati: il doge, in testa al corteo senza le insegne dogali, doveva procedere fino alla cappella, seguito dai consiglieri, dai capi della Quarantia, dalle congregazioni del clero e infine dalla Confraternite e dalle scuole, queste ultime recando delle candele capovolte, in ricordo dei funerali di Marino Falier; tutto ciò fungeva da ammonimento per chiunque altro avesse cercato nuovamente di mettere a repentaglio il governo della Serenissima<sup>583</sup>.

Non fu casuale la scelta della cappella di sant'Isidoro per ospitare una cerimonia che mirava a ricordare un momento di estremo pericolo per la repubblica e, al tempo stesso, dissuadere il doge dall'ordire congiure contro le istituzioni veneziane. Come abbiamo già ricordato, nelle narrazioni cronachistiche, musive ed epigrafiche legate al culto di Sant'Isidoro emerge in modo chiaro la volontà di porre in risalto la figura di Domenico Michiel; più in generale, è la carica dogale stessa ad essere guardata con grande reverenza, come sembra suggerire nelle rappresentazioni musive la presenza dei simboli tipici del potere come lo scettro e la spada<sup>584</sup>, e come sembra ribadire la presenza della raffigurazione del doge in persona nella scena della crocifissione nel Battistero e nelle scene dipinte nella Pala Feriale. Lo stesso intento si evince dalle iscrizioni contenenti i nomi di Domenico Michiel e Andrea Dandolo, quest'ultimo presente anche sulle tavolette apposte sulla Pala d'Oro. Nello stesso frangente, emblematica appare infine la decisione di far collocare il sarcofago del doge Giovanni Soranzo nel Battistero, insieme a quella del predecessore Bartolomeo Gradenigo nel nartece, mentre quello di Dandolo avrebbe dovuto essere collocato nel transetto di San Giovanni Evangelista: se tale desiderio fosse stato assecondato, Andrea Dandolo sarebbe stato l'unico doge a poter godere di una sepoltura nello spazio liturgico della chiesa, accanto alla tomba di San Marco. Il sarcofago venne tuttavia posto nel Battistero e con tale decisione, forse anche influenzata dalla

---

<sup>583</sup> Tomasi, *Prima, dopo, attorno alla Cappella: il culto di Sant'Isidoro*, p. 15, dove alle note nr. 5, 6, 7 si riportano ulteriori riferimenti bibliografici. Per una bibliografia più recente si veda invece la monografia di Ravegnani, *Il traditore di Venezia*, edita nel 2017 e il corposo articolo di Dibello edito nel 2018, *La stabilità delle istituzioni veneziane nel Trecento*, pp. 85-129, in particolare p. 107.

<sup>584</sup> Pertusi, *Quedam regalia insignia*, pp. 96-109.

congiura del Falier, si decretò che nessun altro monumento dogale fosse collocato nella basilica marciana, mentre la basilica dei Santi Giovanni e Paolo era destinata a divenire il nuovo pantheon dei dogi<sup>585</sup>.

Certamente è complesso indagare gli intenti che guidarono le scelte di Andrea Dandolo in rapporto all'istituzione dogale, fino ad oggi interpretata dalla critica sotto le prospettive più diverse e talvolta contrastanti. Non sappiamo se egli davvero stesse cercando di rivalutare la carica, che di lì a poco avrebbe perso anche le insegne del potere<sup>586</sup>, in un tentativo di acquisire nuovi poteri a discapito delle altre istituzioni o in favore del popolo; certamente, però, la scelta della Cappella di Sant'Isidoro per una cerimonia che richiamava alla memoria le sfortune di un doge troppo audace e interessato al potere, assumeva una valenza significativa nei confronti di chi avrebbe assunto la carica in futuro e sulla società veneziana nella sua interezza.

Secondo alcune ipotesi, la grande iscrizione a lettere nere su fondo bianco alla base della lunetta, sopra il sarcofago di Sant'Isidoro, rappresenterebbe «an ideal case study in the political implications of the unwritten»: nel testo, infatti, compaiono i nomi di Andrea Dandolo, sotto il quale vennero inaugurati i lavori per la cappella, e di Giovanni Gradenigo, sotto il quale terminarono, mentre non compare quello di Marino Falier, che ricoprì la carica fra i due dogadi. Questo dettaglio starebbe a indicare il desiderio di cancellare dalla memoria il nome del doge che tradì la patria; la citazione nell'iscrizione di Nicolò Lion, procuratore di San Marco che fu parte attiva al tentativo di sventare la congiura, indicherebbe sarebbe invece significativa da questo punto di vista<sup>587</sup>.

Un approccio critico verso questa interpretazione sorge però spontaneo per via dell'atteggiamento delle istituzioni veneziane verso la vicenda, che appare piuttosto evidente nell'uso delle fonti scritte e figurative legate a Marino Falier e che può dunque offrire una chiave interpretativa efficace anche per quelle epigrafiche.

---

<sup>585</sup> Belting, *Dandolo's dream*, p. 148.

<sup>586</sup> Pertusi, *Quedam regalia insignia*, pp. 96-109.

<sup>587</sup> Si veda Gerevini, *Inscribing history*, p. 342-344, mentre la citazione compare a p. 342.

Consultando le deliberazioni del Concilio dei Dieci, tenutesi nel 1355, gli studiosi hanno in più occasioni notato come il foglio contenente la sentenza di morte di Marino Falier fu deliberatamente lasciato bianco a fronte di un laconico *non scribatur*<sup>588</sup>. Per quanto riguarda invece le testimonianze figurative, possiamo osservare come nel 1366 l'effigie del Falier fu rimossa dai ritratti ufficiali dei dogi in mostra a Palazzo Ducale insieme allo stemma familiare, dopo aver discusso circa l'eventualità di ricorrere all'uso delle pitture infamanti. L'immagine fu invece sostituita da un drappo blu, dove si leggeva l'iscrizione *hic fuit locus ser Marini Faletro decapitati pro crimine proditiōnis*, sostituita da una scritta questa volta su drappo nero *hic est locus Marini Faletri, decapitati pro criminibus* in seguito al rifacimento delle pitture ad opera di Domenico Robusti detto il Tintoretto, dopo l'incendio che devastò il palazzo nel 1577. Questa seconda iscrizione riporta il tempo verbale al presente, forse per rendere più tangibile la dimensione storica<sup>589</sup> o forse perché la prima iscrizione faceva riferimento all'immagine poco prima presente (*fuit*), mentre all'atto del rifacimento il drappo scuro aveva ormai preso il posto dell'immagine in modo più che definitivo. Per qualche ragione che invece non è semplice spiegare, il riferimento alla *proditiō* lascia spazio a un più generico *criminibus*. Infine, accanto al ritratto di Falier, compare quello di Andrea Dandolo, elogiato per essere stato scelto come quarto doge della stirpe familiare grazie alla sua onesta condotta, in chiara antitesi con l'infamia del successore<sup>590</sup>.

Le iscrizioni, dunque, non avevano davvero l'intento di celare alcun dettaglio mentre le fonti cronachistiche, archivistiche e figurative non sembrano manifestare la volontà di far passare sotto silenzio le vicende e i protagonisti della congiura: si nota piuttosto il tentativo opposto, ovvero di tramandare la memoria pubblica dei fatti nel modo più consono, elogiando la buona tenuta delle istituzioni di fronte alla congiura.

---

<sup>588</sup> *Consiglio dei Dieci. Deliberazioni miste - Registro V, n. 243.*

<sup>589</sup> Questo dettaglio viene notato anche da Dibello, *La stabilità delle istituzioni veneziane*, p. 25.

<sup>590</sup> Il testo dell'iscrizione è il seguente: *Alta trium probitas mihi quarto suggerit instar qui de Dandulea prole fuere duces*. Per un approfondimento sui ritratti, si veda Mastandrea-Pedrocco, *I dogi nei ritratti parlanti di Palazzo Ducale a Venezia*.



In modo coerente, le fonti epigrafiche e i rituali civici sembrano mirate a conservare il ricordo delle vicende con un fine di ammonimento e di elogio verso il solido ordinamento statale: più che una *damnatio memoriae*, allora, sarà forse corretto invocare una *damnatio per memoriam*<sup>591</sup>.

L'assenza del nome di Marino Falier non ci sembra pertanto significativa al fine di comprovare una presunta volontà di condannare all'oblio i nomi dei congiurati né crediamo si possa parlare di silenzi e omissioni: i nomi dei dogi e dei procuratori citati nella lunga epigrafe avevano una funzione puramente commemorativa, cronachistica e storicizzante, riferendosi a coloro che effettivamente avevano agito per la messa in opera della cappella. Marino Falier, pertanto, non fu citato semplicemente perché al momento dell'inaugurazione era già stato giustiziato, mentre non appare significativa la presenza del nome di Nicolò Lion, nominato perché all'epoca era procuratore.

Il Trecento aveva rappresentato un secolo difficile per Venezia. La congiura di Marino Falier non era stato infatti l'unico episodio ad aver messo in serio pericolo la tenuta delle istituzioni, preceduta dalla congiura del 1310, anch'essa fallita, di Bajamonte Tiepolo. A tal proposito, è possibile che le vicende legate alla congiura del successore di Dandolo abbiano determinato una sorta di ricaduta epigrafica anche sulla famiglia dei Tiepolo. Una delle iscrizioni che presenta maggiore problematicità circa una possibile datazione è proprio l'iscrizione sulla superficie del sarcofago all'interno del quale riposano i dogi Lorenzo e Jacopo Tiepolo, che rivestirono la carica intorno alla metà del XIII secolo. Il sarcofago si trova ora sulla facciata della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, probabilmente collocato qui verso la metà del XIV secolo, anche se tale data non è del tutto accertabile. L'unica cosa certa è che le lettere dell'iscrizione, composte da un digrafismo fra scrittura gotica e romanica nonché intrise di elementi alla greca (in particolare E, M ed A), sono il frutto di una riscrittura di epoca successiva: se tale riscrittura sia da collocare alla fine del XIV o agli inizi del XV secolo, non è stato possibile sino ad oggi accertarlo.

---

<sup>591</sup> Il termine ricorre in Dibello, *La stabilità delle istituzioni veneziane*, p. 26.

La basilica dei Santi Giovanni e Paolo, basilica dei predicatori dell'ordine dei domenicani, era sorta grazie a Jacopo Tiepolo nel 1234, che mettendo a disposizione un terreno di sua proprietà dove edificare la chiesa, si assicurava il giuspatronato sulla facciata e dunque la possibilità di farne un uso onorifico; la presenza del sarcofago sulla facciata dell'edificio ribadiva con forza il concetto.

La chiesa stessa era del resto uno dei luoghi di maggiore rilevanza nella vita pubblica veneziana, al centro di processioni, esequie di stato e luogo di numerose sepolture delle famiglie dogali. Il sarcofago dei Tiepolo fu così il primo ad essere posizionato sulla facciata, mentre la collocazione all'interno dell'arcata sinistra sembra possa datarsi plausibilmente alla metà del Trecento<sup>592</sup>.

Le facciate ricoprivano certamente un'importanza simbolica nella vita pubblica di una città come Venezia, che aveva fondato la propria immagine e identità cittadina sull'alternanza di cerimonie e rituali civici; dobbiamo inoltre considerare che i monumenti localizzati all'interno degli edifici di culto erano a loro volta, per così dire, dei catalizzatori di questi rituali, poiché attorno ad essi si svolgevano commemorazioni e liturgie; è dunque possibile che da tali cerimonie non fossero esclusi nemmeno le sepolture delle facciate, per altro quasi sempre corredate da lunghe iscrizioni<sup>593</sup>. Se accettiamo l'ipotesi che il sarcofago dei Tiepolo sia stato ricollocato sulla facciata intorno alla metà del Trecento, appare subito evidente come il momento converga con la congiura di Marino Falier e con la decisione di convertire la cappella di Sant'Isidoro da luogo di memoria elogiativa, in cui commemorare i successi dei dogi di epoche più antiche, a luogo di memoria ammonitrice.

Tali dinamiche potrebbero aver avuto ripercussioni anche sul rapporto fra la città e le sue scritte in senso più generale, spingendo i discendenti dei Tiepolo a cercare di restituire la giusta dignità alla propria linea familiare e richiamando alla memoria le gesta di due fra i più illustri dogi della Serenissima, Jacopo e Lorenzo Tiepolo. Sarà per altro interessante notare come proprio il termine *patria* ricorra nel

---

<sup>592</sup> Gaier, *Facciate sacre a scopo profano*, p. 64.

<sup>593</sup> *Ibidem*, p. 67

cuore dell'iscrizione sul sarcofago dei due dogi, o come sin dalle prime righe si intenda elogiare la *clarissima proles Theupula*. Altrettanto emblematica appare l'alternanza dei termini *dux*, titolo usato diffusamente nelle iscrizioni medievali e tardo medievali, e *princeps*, che unito al termine *templum*, lascia trasparire una prima influenza delle iscrizioni latine di epoca classica, che ben si accorderebbe con il clima pre-umanistico. Se è vero dunque che lo spostamento del sarcofago risalirebbe alla metà del XIV secolo, la riscrittura dell'iscrizione potrebbe forse essere avvenuta nei decenni successivi, a ridosso del XV secolo (momento in cui furono eseguiti dei lavori anche sul coperchio del sarcofago) con il preciso scopo di rivalutare l'operato dei Tiepolo su cui forse la nuova congiura di Marino Falier aveva gettato nuovamente un'ombra.

Concludiamo ora la storia delle vicende del culto legato a Sant'Isidoro con una riflessione sull'ultimo momento di vera gloria che egli conobbe a Venezia e che ci sembra funzionale per restituire una volta di più la dimensione politica del culto, che caratterizzò la venerazione del santo a Venezia in tutta le sue fasi. Giungiamo così alle soglie del XVII secolo, quando la Serenissima aveva ormai perduto gran parte dei territori d'oltremare e l'impero ottomano viveva una fase di splendore che si rifletteva in un ingente dispiegamento di forze militari. Le isole greche dell'Egeo, che avevano rappresentato per Venezia il cuore del suo impero marittimo, erano ormai entrate nell'orbita del Sultano. Privata di questi scali, la Dominante si era vista stata costretta a rinunciare al controllo del Mediterraneo orientale.

Il trascorrere dei secoli e il mutare delle condizioni politiche non avevano però oscurato del tutto l'importanza del culto dei santi venuti dall'Oriente: in una delle cerimonie tenutesi nel 1617 che aveva come scopo proprio la venerazione delle reliquie, queste ultime furono esposte in piazza San Marco, dando massima visibilità a quelle condotte a Venezia in occasione della quarta crociata. Possiamo certo concludere con Perry che «remained central to state ritual more than four centuries

after the city's fall»<sup>594</sup>. Questo rappresentò in qualche modo una sorta di preambolo all'impresa di Pantaleone Resicario, quando nel 1627 si appropriò della testa di Sant'Isidoro, ultima parte della reliquia del santo rimasta a Chios<sup>595</sup>. Il reperto fu valorizzato in modo significativo solo quarant'anni dopo, con la decisione di custodire la testa del santo in una teca vitrea, realizzato da un orafo veneziano nel 1682<sup>596</sup>; la base utilizzata per la teca risaliva in realtà al XV secolo, impiegata forse per donare una maggiore parvenza di antichità al manufatto.

Ci sembra pertanto che l'ennesimo revival del culto possa essere giustificato tenendo a mente la situazione culturale e politica che vigeva a Venezia negli ultimi due decenni del Seicento, alla vigilia dell'ultima impresa coloniale veneziana in Grecia, avviata sotto l'egida di Francesco Morosini (1684-1799). Solo un anno prima, nel 1683, l'assedio di Vienna aveva costituito un motivo di grande preoccupazione per tutti gli Europei, la cui salvezza era stata determinata dall'alleanza cristiana in cui anche Venezia aveva preso parte. Dopo la perdita di Creta nel 1669, in seguito a un assedio trascinato per quasi trent'anni, la Serenissima scorgeva in questi avvenimenti una occasione di rivincita e la possibilità di riconquistare i territori perduti. Vi fu chi si spinse a vedere in Francesco Morosini un nuovo Enrico Dandolo, ad egli accumulato dalla bramosia di nuove conquiste nel Levante e dall'aver ricoperto la carica dogale e militare in età avanzata; vi era poi chi appoggiava la convinzione che l'impero ottomano si apprestasse ormai alla fine, e con la sua fine, che i Veneziani si sarebbero presto riappropriati di Costantinopoli.

Le parole di Mario Infelise descrivono con estrema efficacia l'atmosfera di questa epoca, dove si visse una «straordinaria esaltazione collettiva, che favorì la fuga dalla realtà»<sup>597</sup>. Una realtà che era appunto ben diversa: l'impero ottomano avrebbe visto i primi segni di cedimento non meno di due secoli anni dopo, mentre le sue conquiste non erano ancora terminate. Un'eventuale conquista veneziana della Morea

---

<sup>594</sup> Perry, *Sacred plunder*, p. 174.

<sup>595</sup> Moschini, *Guida della città di Venezia*, vol. I, p. 382. La data compare sul reliquiario.

<sup>596</sup> Tomasi, *Prima, dopo, attorno alla cappella: il culto di Sant'Isidoro*, p. 15.

<sup>597</sup> Infelise, *L'ultima crociata*, p. 9.

non avrebbe mai potuto mutare le sorti dell'economia della città, che viveva nel ricordo dei mercati d'Oriente ma che era ormai rivolta verso la terraferma. Si trattava inoltre di un'area spopolata della Grecia, dove regnava una estrema povertà. Nonostante tutto, il mito dello stato da mar e della rivincita su Candia (perduta nel 166, dopo un lungo assedio ad opera degli Ottomani) convergeva molto bene con il bisogno di distrarre l'attenzione dal declino economico e demografico che affliggevano un patriziato ormai decadente. L'illusione svanì però in pochi anni: la Morea fu di nuovo persa, questa volta per sempre<sup>598</sup>.

In una simile prospettiva politica e culturale, il rilancio del culto isidoriano si prefigurava quindi come utile espediente per richiamare alla memoria le glorie passate e rivendicare il diritto sugli antichi possedimenti del Levante greco, in perfetta convergenza con quegli aspetti già emersi nel rilancio del culto promosso a metà del Trecento.

## XI.7 L'opera cronachistica di Andrea Dandolo

Il patrocinio di Andrea Dandolo e delle istituzioni veneziane sui progetti artistici che abbiamo fino ad ora analizzato rischierebbe di non essere compreso nella sua interezza senza una considerazione di più ampio respiro, relativa ai presupposti e alla temperie culturale in cui si svolsero tali iniziative. All'interno di questa prospettiva, un accenno dovuto va all'opera cronachistica di Andrea Dandolo, la quale ebbe un ruolo di primaria importanza nella codificazione della storia veneziana, poiché fu un tentativo di sistematizzare le narrazioni degli eventi passati tramite l'utilizzo delle fonti archivistiche e narrative precedenti. Nelle due cronache compilate, la *Chronica brevis* e la *Chronica per extensum descripta*, Andrea Dandolo utilizzò tutti i documenti a

---

<sup>598</sup> Sulla memoria e la nostalgia dell'impero marittimo durante il XVII secolo si veda in particolare Stouraiti, *Lutto e mimesi*, pp. 91-105 e della stessa autrice *Geografia del trauma e politiche di lutto: racconti sulla perdita delle isole Ionie a Venezia*, pp. 159-168. In generale sul clima politico e culturale dell'epoca si veda Infelise-Stouraiti, *Venezia e la guerra di Morea*, soprattutto l'introduzione (pp. 9-19).

disposizione, attingendo dalle fonti letterarie e archivistiche, e riportandone talvolta i contenuti in regesto. Non solo: in più occasioni, egli fece uso anche delle fonti epigrafiche. A giudicare dall'attenzione rivolta alle scritture esposte, possiamo supporre che l'autore le considerasse fonti autorevoli al pari degli altri documenti. Ad ogni modo, il successo ottenuto dall'opera cronachistica fu tale che tutte le altre fonti che all'epoca circolavano vennero poste in secondo piano, al punto che in molti casi se ne interruppe la circolazione; del resto, l'autore era il doge in persona, il quale doveva essere perfettamente consapevole della propria autorità nell'atto di redigere l'opera.

Fu dunque anche per tali ragioni se la Cronaca Estesa rimase fino almeno all'Ottocento un testo di riferimento fondamentale per gli storici, fino a che cioè essi non adottarono un approccio più critico verso le fonti, iniziando a individuare le numerose inesattezze, quando non proprio quelle che furono definite mistificazioni. Andrea Dandolo passò allora gradualmente dall'essere considerato il «gran padre» della storia di Venezia a «il massimo diaframma che si interponga fra lo storico moderno e la verità dispiegata delle origini lagunari»<sup>599</sup>. Ester Pastorello pose tuttavia in evidenza come gran parte di queste imprecisioni fosse già riscontrabile nella *Historia Satyrical* di Paolino da Venezia – fonte di cui il doge aveva fatto largo uso – e di come alcune delle prospettive adottate seguissero al contempo l'intento di tutelare e legittimare, anche dal punto di vista giuridico, il potere della Serenissima<sup>600</sup>. Anche grazie alla corrispondenza con Francesco Petrarca, sappiamo del resto che egli era sostanzialmente un patrizio; seppure per un breve tempo aveva frequentato le Muse<sup>601</sup> ed ebbe una formazione giuridica forse conseguita a Padova, anche se non è possibile definire meglio i dettagli di questo percorso accademico. Una volta eletto procuratore di San Marco, Andrea Dandolo aveva iniziato la compilazione della

---

<sup>599</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, pp. 127-128. Alla nota nr. 1 è possibile consultare l'ampia bibliografia a relativa a questo passaggio nella concezione degli storici.

<sup>600</sup> Si veda l'introduzione di Ester Pastorello nella *Andreae Danduli. Chronica per extensum descripta*, pp. III-LVII.

<sup>601</sup> Petrarca, *Le familiari*, pp. 342 (66-72).

*Chronica Brevis*, la cui narrazione spazia dalle origini di Venezia alla sepoltura del doge Gradenigo. Come egli asserisce espressamente nell'incipit, il suo intento era raccontare gli esordi della città, della costituzione e delle imprese lodevoli dei dogi: «Incipit Cronica per annos Domini divisa, de Urbis et tocius provincie Venetiarum inicio, constitutione ducum, ac laudabilibus operationibus sub ipsis gestis sumarie fciens mencionem»<sup>602</sup>.

Nel proemio che segue l'incipit, troviamo un altro dei capisaldi della cronaca. Seppure comune a molte altre opere cronachistiche dell'epoca, esso fornisce una chiave di lettura per il programma artistico e musivo in senso più ampio promosso da colui che sarà il futuro doge, dando rilevanza all'idea che il passato potesse essere di grande utilità ai veneziani del presente e del futuro: «...de quibus moderni et futuri informati, de bono in melius debent racionabiliter proficisci»<sup>603</sup>. Un altro dettaglio di significativa importanza è inoltre l'attenzione rivolta all'individuo, che in questo caso si riflette nell'intenzione dichiarata di proclamarsi come autore: «...Ego Andreas Danduli proposui...»<sup>604</sup>.

L'attitudine allo studio delle leggi e la fiducia nella funzione del diritto come norma regolatrice dei rapporti umani, spinse Andrea Dandolo, un mese dopo l'elezione a doge, a nominare una commissione di cinque savî affinché attuassero una riforma degli statuti: con la compilazione della *Summula statutorum floridorum Veneciarum*, dove vi erano contenute le deliberazioni del Maggior Consiglio non inserite nei precedenti statuti del doge Jacopo Tiepolo del 1242, egli coordinò un'impresa che era sostanzialmente guidata da spiccate attitudini giuridico-amministrative<sup>605</sup>. Tale inclinazione verso l'osservanza del diritto trapela anche dagli eventi che seguirono i primi anni dell'incarico assunto, quando sorse la necessità di regolare l'acquisizione di Treviso, ceduta ai veneziani al termine della guerra veneto-

---

<sup>602</sup> *Andrae Danduli, Chronica Brevis*, p. 351, 1-3.

<sup>603</sup> *Andrae Danduli, Chronica brevis*, p. 353.

<sup>604</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, p. 150.

<sup>605</sup> Ravegnani, *Dandolo, Andrea*, pp. 432.

scaligera del 1339, con un regolare atto di dedizione inteso come superamento del semplice diritto di conquista<sup>606</sup>.

Un esempio ancora più interessante su cui riflettere si verificò nuovamente agli inizi del suo dogado, quando nel 1345 si compì la settima rivolta di Zara, che costò alla città lagunare un ingente somma di denaro per spese militari e un grande sforzo diplomatico. L'anno successivo, gli ambasciatori dalmati si recarono a Venezia per negoziare la resa, come viene dettagliatamente riportato nella *Chronica Jadratina*<sup>607</sup> forse redatta da Benintendi da Ravegnani, il quale, oltre ad aver fatto una brillante carriera come cancelliere e come figura molto vicina ad Andrea Dandolo, era stato anche cancelliere di Zara mentre la pace veniva siglata<sup>608</sup>; tuttavia, la paternità dell'opera potrebbe anche essere attribuita a Raffaino De' Caresini, altro personaggio molto influente e attivo nella cancelleria ducale<sup>609</sup>. Al di là dell'identità dell'autore, ciò che si rileva è una tendenza che riscontreremo nuovamente anche in occasione delle tensioni con Genova, per cui Venezia giustifica l'impiego delle armi al solo fine di ristabilire la pace; e del resto, secondo il pensiero espresso nella cronaca, un'azione bellica intrapresa per giuste cause, non poteva che portare a una vittoria sul nemico. Il concetto di giustizia rappresenta uno dei capisaldi di quella che potremmo definire l'ideologia alla base della *Chronica Jadretina* ma anche di tutta la produzione cronachistica portata a compimento durante il dogado di Andrea Dandolo. Ecco allora che la vittoria sarà assicurata dai giusti fondamenti dell'azione militare poiché si starà difendendo una «rem nostram in proprio territorio» che esige anche una prova di forza; pertanto, è necessario avere fiducia nella «iustitia et viribus» nonché nel doge, definito «miserator et iustus dominus»<sup>610</sup>. Un secondo elemento di rilievo è poi quello legato al binomio fra nobiltà e popolo, che forse sarebbe più corretto definire

---

<sup>606</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, p. 150.

<sup>607</sup> L'edizione recente è stata curata nel 2014 da Gherardo Ortalli e Ornella Pittarello, *Cronica Jadretina*, 1345-1346.

<sup>608</sup> Si veda la voce *Ravegnani*, *Benintendi* del Dizionario Biografico degli Italiani a cura di Marco Pozza, pp. 607-609, in particolare 608.

<sup>609</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, pp. 150-151.

<sup>610</sup> I tre passi citati sono tratti dalla *Chronica Jadretina* e rispettivamente: capitolo 26; capitolo 25; capitolo 1.



fra «coesione sociale» e «collegamento funzionale tra classe dirigente e sudditi»<sup>611</sup>, che a Venezia fu sempre sostenuto dal benessere della popolazione. Per quanto riguarda la coesione, si deve infine considerare lo sforzo che la politica veneziana stava attuando proprio in questo frangente nel tentativo di rendere uniti i propri domini, spesso suddivisi in numerose entità lontane anche dal punto di vista geografico<sup>612</sup>.

Ad ogni modo, le varie opere di sistemazione dei documenti eseguiti per volere di Andrea Dandolo avevano lasciato trasparire la necessità di operare un riordino della documentazione relativa agli accordi siglati da Venezia e gli stati esteri, che si trovavano dispersi in volumi differenti e di non sempre agevole consultazione. Pertanto, il doge ordinò che venisse effettuata una raccolta e trascrizione di tutto il materiale, distinguendo gli accordi siglati fra Venezia e gli stati d'Oriente, dove una buona parte riguardavano Costantinopoli, Cipro, Armenia e Siria, e dove un'altra parte era invece relativa agli stati italiani: i primi, redatti a partire dal secolo XI, confluirono nel *Liber albus*, mentre i secondi nel *Liber blancus*<sup>613</sup>.

Subito dopo l'elezione a doge e per tutto il corso del 1352, Andrea Dandolo si impegnò infine nella stesura della *Chronica per extensum descripta*, la seconda delle due cronache che portano il suo nome: in questo caso l'autore rivendica il proprio operato non nel prologo ma piuttosto nel corso della narrazione, mentre l'epistola di Ravegnani datata al 5 dicembre del 1352 è tesa a renderne nota l'edizione ponendo in risalto al contempo l'incarico ducale assunto dall'autore<sup>614</sup>.

Una delle opere su cui Dandolo fece maggiore affidamento è l'*historia satyrica* di Paolino minorita, datata al terzo decennio del Trecento, da cui si trassero ampi spunti per tracciare la serie dei patriarchi di Grado e Aquileia, e in un secondo momento dei dogi<sup>615</sup>. Dobbiamo infine rilevare la concomitanza nella compilazione della cronaca

---

<sup>611</sup> Ortalli-Pittarello, *Cronica Jadretina*, p. 19.

<sup>612</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>613</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, p. 157.

<sup>614</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>615</sup> *Ibidem*, p. 185.

con l'insorgere delle tensioni belliche con la rivale Genova per il controllo dell'Egeo e del Mar Nero, che scoppieranno non molto dopo la tregua siglata nel 1342: l'inizio della stesura della Cronaca Estesa si data al 1345. La cronaca rappresentava dunque uno degli strumenti impiegati per costruire la memoria della città e rafforzarne l'immagine pubblica.

Ciò che differenzia la Cronaca Estesa rispetto la precedente, oltre all'evidente lunghezza e al termine cronologico (la narrazione più breve si interrompe nel 1280), è l'incredibile quantità di documenti utilizzati, riportati interamente nel numero di quaranta, mentre duecentoquaranta sarebbero stati citati parzialmente o riportati in regesto; secondo la Pastorello, inoltre, la narrazione si sarebbe servita di altri trenta documenti non facilmente rintracciabili e di ancora altri dieci non più reperibili, per un totale complessivo di trecentoventi<sup>616</sup>. Accanto a tali documenti, riteniamo importante prendere in considerazione anche i passi in cui si fa menzione di testimonianze epigrafiche in qualità di *marmoream tabulam, lapides preciosas, lamina aurea cum hac scriptura, laminis argenteis* o ancora *inscriptis tituli*<sup>617</sup>; le iscrizioni, dunque, ci sembrano poste su un piano di eguale rilevanza rispetto agli altri documenti citati.

Un utilizzo tanto consapevole delle fonti, che accumulava l'approccio messo in atto per la redazione del libro degli statuti comunali, del *Liber Albus* e del *Liber Blancus*, lascia supporre che l'atelier al servizio di Andrea Dandolo che si occupò della compilazione dei codici diplomatici sia stato pressoché il medesimo<sup>618</sup>; è quasi certa anche la partecipazione di Benintendi da Ravagnani, responsabile in quegli anni della cancelleria e della produzione storiografica<sup>619</sup>.

Al centro del dogado di Andrea Dandolo vi era dunque la *legalitas* e la fede nel diritto, che sembrano manifestarsi anche nella scelta di rappresentare la figura del

---

<sup>616</sup> Si veda l'introduzione di Ester Pastorello nella *Andreae Danduli. Chronica per extensum descripta*, p. LXII.

<sup>617</sup> I passi si trovano citati in quest'ordine: *Andreae Danduli. Chronica per extensum descripta*, pp. 80, 123, 126, 195.

<sup>618</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, p. 174.

<sup>619</sup> Pozza, *Ravagnani*, p. 608. Allo stesso autore si attribuiscono altre due cronache inedite, la *Chronica Venetiarum* e la *Chronica Brevis* dello stesso Dandolo, scritta durante gli ultimi anni in cui il cancelliere era in vita.

cancelliere Ravegnani (se di lui si tratta) in ginocchio accanto a Dandolo nella scena della crocifissione del Battistero, o ancora la presenza delle insegne dogali come lo scettro e la spada, presenti nella scena in cui il doge Domenico Michiel sbarca a Chios e dove compare inoltre il gonfalone di San Marco, a riprova dell'appropriazione messa in atto: in questi mosaici, dunque, emerge una sorta di «sintesi figurativa del suo dogado»<sup>620</sup>. Tale richiamo al potere e al buon diritto si rende infine ulteriormente manifesto in una delle sculture apparse negli anni centrali del Trecento sulla facciata di Palazzo Ducale, dove è possibile ammirare un'allegoria di Venezia raffigurata come la Giustizia, nell'atto di reggere fra le mani la spada; vi sono poi ai lati del trono due leoni, con dei prigionieri incatenati sotto di essi, mentre sotto al trono vi è raffigurato il mare. L'allegoria regge nella mano destra un'iscrizione gotica dal contenuto molto chiaro: *fortis justa trono furias, mare sub pede pono*<sup>621</sup>.

Gli anni nella metà del Trecento rappresentano più un generale un momento significativo per la produzione storiografica veneziana e per la cronachistica notarile<sup>622</sup>, dove fa la sua comparsa non solo la celebre *Chronica Jadratina* ma anche l'opera attribuita ad Enrico Dandolo iniziata nel 1360<sup>623</sup>, con testo in volgare. La metà del Trecento si rileva dunque uno spartiacque nella tradizione cronachistica veneziana<sup>624</sup> ed è proprio in questo frangente storico che le opere cronachistiche di Andrea Dandolo segnarono una ulteriore svolta di tipo culturale che coinvolge la cancelleria veneziana, dove i notai e funzionari iniziano ad occuparsi di scrivere la storia<sup>625</sup>.

Il legame fra epigrafia e cronachistica è chiaro e reiterato: le iscrizioni sembrano rientrare a far parte di un programma di storia visuale che si serviva di supporti

---

<sup>620</sup> Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, p. 205.

<sup>621</sup> Per l'iscrizione e la scultura si veda: Nelson, *High Justice*, p. Rosand, *Myths of Venice*, pp. 26-31 e Wolters, *La scultura veneziana gotica*, pp. 46-46, 178-179.

<sup>622</sup> Sul rapporto tra cronachistica e notariato si veda Zabbia, *I notai e la cronachistica cittadina nel Trecento* e anche Arnaldi, *Il notaio-cronista e le cronache cittadine in Italia*, pp. 293-309.

<sup>623</sup> Pesce, *Cronica di Venexia detta di Enrico Dandolo*, in particolare pp. XI-XIII.

<sup>624</sup> Carile, *Aspetti della cronachistica veneziana*, pp. 98-106.

<sup>625</sup> Ortalli-Pittarello, *Cronica Jadretina*, p. 7, dove alla nota nr. 17 si riporta ulteriore bibliografia: Zabbia, *I notai e la cronachistica*, p. 190; Ortalli, *I cronisti e la determinazione di Venezia*, p. 767.

differenti. L'uso delle scritte esposte, variamente menzionate nella Cronaca Estesa al pari di qualsiasi altro documento notarile o fonte, suggerisce un uso consapevole del mezzo epigrafico con finalità legittimante. Ciò si riflette in modo particolarmente vistoso nelle narrazioni pubblicamente esposte della cappella di Sant'Isidoro e delle tavolette dorate della Pala d'Oro, dove alla base delle rivendicazioni territoriali e politiche sembra ripresentarsi una retorica costruita sul concetto di *legalitas*. Si trattava in realtà di una tendenza che non riguardava una concezione personale del doge ma che abbracciava bensì tutto il contesto della produzione cronachistica ed epigrafica del tardo medioevo<sup>626</sup>.

Alcuni punti di contatto fra i due strumenti di comunicazione, rispettivamente le cronache e l'epigrafia, si possono individuare ad esempio nell'uso dei gerundi e delle preposizioni temporali all'inizio dei periodi o ancora nell'introduzione del volgare, che a partire dal Duecento trova ampia diffusione in entrambi. Per quanto riguarda gli aspetti propriamente contenutistici, la tendenza a utilizzare il mezzo epigrafico con funzione cronachistica si delinea in modo chiaro nell'iscrizione in lettere gotiche dorate realizzate a rilievo murata nel chiostro della Scuola di Santa Maria della Carità, che porta la data del 1348 e ricorda gli eventi della peste e del terremoto, che sconvolsero i veneziani durante il dogado di Andrea Dandolo: «si tratta di una prosa narrativa ben costruita e non priva di tensione drammatica, dove ricorre il motivo dei vincoli familiari infranti, come nell'introduzione alla prima giornata del Decameron». A riprova dell'attenzione posta sul contenuto dell'iscrizione e delle pratiche di lettura relative a questo tipo di scritte esposte vi è la notizia riportata da Tassini, secondo il quale il testo sarebbe stato riprodotto su fogli volanti e ulteriormente diffuso fra la popolazione<sup>627</sup>.

---

<sup>626</sup> Si veda in particolare D'Achille, *Cronache, scritte esposte, testi semicolti*, pp. 347-372.

<sup>627</sup> *Ibidem*, p. 356-357. La citazione, riportata anche in D'achille, si trova originariamente in Stussi, *Epigrafi medievali*, p. 167, che tratta più approfonditamente l'iscrizione alle pagine 166-168 e ne riporta il testo: I(n) nome de Dio eterno e d(e)la biada vergene Maria. In l'ano dela Incarnacion I del nostro Signor miser le(su)m Cr(ist)o MCCCXLVII a di XXV de d'ener, lo I di dela co(n)versio(n) d(e) s(en) Polo cerca ora d(e) bespero fo gran taramoto i(n) Veniexia e qluasi p(er) tuto el mo(n)do e cad'ne molte cime de canpanili e case e camini e la glesia de l Se(n) Baseio e fo si gran spave(n)to che quaxi tuta la d'ne pensava d(e) morir e no st(e)te l la tera de tremar cerca di XI e puo' driedo que[s]to

Vi sono poi i graffiti definiti da Luisa Miglio e Carlo Tedeschi come commemorativi, il cui contenuto riporta narrazioni di tipo cronachistico, attinenti per lo più alla storia locale, religiosa, politica o anche ecologica<sup>628</sup>. Un esempio che apparentemente precede di qualche decennio il periodo di nostro interesse è rappresentato dal celebre graffito di San Zeno a Verona, in cui si ricorda un'esondazione del Piave avvenuta nell'anno 1239 ma che gli aspetti paleografici e le particolarità morfosintattiche inducono a datare al Trecento inoltrato<sup>629</sup>. Il legame fra le narrazioni di tipo cronachistico e le scritte graffite si riscontra del resto diffusamente nel medioevo, e doveva esserlo anche a Venezia, come si può dedurre da una ricognizione anche del tutto preliminare dello spazio grafico della città<sup>630</sup>. Se è dunque vero che le iscrizioni e i graffiti richiamavano per alcuni aspetti le narrazioni delle cronache, è altresì vero che si trattava di un meccanismo speculare: le cronache trecentesche e quattrocentesche, infatti, rimandavano non di rado alle scritte esposte con il dichiarato intento di attestare la veridicità del racconto storico in esse

---

come(n)d[un]a una gran mortili- tad(e) l e moria la d[un]e(n)te d(e) diverse malatie e nasio(n). Alguni spudava sangue p(er) la boca e a[un]guni l vegniva glanduxe soto li scaii e ale lenc[un]ene e a[un]guni vegnia lo mal del carbo(n) p(er) le carne e palvea che q(ue)sti mali se piase l'un da l'oltro, d[un]oe[un] li sani dal'infermi (et) era la d[un]e(n)te i(n) tanto spavle(n)to che 'l pare no voleva andar dal fio, ne[un] 'l fio dal pare e dura[un] q(ue)sta mortalitade cerca mexi l vi e si[un] se diseva comuname(n)tre ch'el iera morto be(n) le do parte d(e) la d[un]e(n)te d(e) Veniexia et i(n) q(ue)sto te(n)lpo se trova[un] eser vardia(n) d(e) q(ue)sta Scola miser Piero Trivisa(n) d(e) Barbana e vive[un] cerca mexi ii e mori[un] l ello e cerca x di soi (con)pagni e co(n) plu de ccc de q(ue)li d(e) q(ue)sta Scola e fo la Scola in gran derota e l puo[un] a di[un] xx d(e) d[un]ugno fo fato vardian miser Iacomo Bon dala d[un]udecha. Ancora in questo ano l ave li fedel cristiani una grandissima garcia da miser lo Papa, che in d[un]ascaduna parte ch'eli moria contriti deli soi pecadi, dal di[un] dela Asension de Cristo infina al di[un] de l Senta Maria Madalena, send[un]a pena andese ala g[loria] de vita eterna ala qual si[un] nde l con[du]ga lo onipote(n)te Dio, Pare e Fiol Sp(i)ri(t)o S(an)c(t)o, lo qual vive e regna in s(e)c(u)la s(e)c(u)lor(um), amen.

<sup>628</sup> Miglio–Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali*, p. 605.

<sup>629</sup> Tali riflessioni sono contenute in D'achille, *Cronache, scritte esposte, testi semicolti*, p. 359, che riporta ulteriore bibliografia e anche il testo del graffito: 1239. l L'Adese piena l de l'Adese melnovo[un] 3 po(n)ti l Preda Novo Nave a di[un] l 3 ot(obre). La datazione si deve a Tomasin e Stussi: Tomasin, *Su filologia romanza ed epigrafia medievale*, pp. 493-526, in particolare p. 521; Stussi, *Epigrafi medievali*, 163.

<sup>630</sup> Graffiti che narrano particolari eventi climatici, come acque alte o stagioni invernali eccezionalmente rigide che portarono al congelamento della laguna si trovano ad esempio in una delle colonne delle Procuratie di San Marco, nel sottoportico che si affaccia sul Rio de San Cassian, o su una lastra di pietra d'Istria di reimpiego in un'abitazione nei pressi di Calle del Pistor. Gli esempi citati (ancora inediti) pur risalendo all'età moderna testimoniano gli echi di una pratica che a Venezia, con tutta probabilità, era esistita da sempre.

contenuto; questo è anche il caso delle iscrizioni di San Marco che narravano le vicende del Santo omonimo, di cui vengono citati dettagliatamente i testi, con il conseguente invito al lettore a recarsi nella basilica per osservare le scritte con i propri occhi<sup>631</sup>.

Nel Trecento sono dunque in atto dinamiche di ridefinizione dell'identità veneziana, in cui la città costruisce l'immagine e la memoria in grado di fare da collante per tutta la società. Tale processo si rafforza tramite la contaminazione fra cronache e rappresentazioni musive, rituali civici e processioni dogali: il contributo del mezzo epigrafico a questo tipo di elaborazione appare pertanto significativo.

## XI.8 *Historia Destructionis Troiae*

L'operato di Andrea Dandolo non si esaurì tuttavia solo nei programmi musivi o nelle opere cronachistiche, coinvolse bensì anche la produzione di manoscritti. Mentre l'analisi degli altri aspetti ci ha fornito una chiave di lettura relativa per lo più alla consapevolezza nell'uso del mezzo epigrafico, l'ambito di cui ci occuperemo ora ci consentirà di mettere più chiaramente a fuoco il rapporto fra Venezia e l'Impero di Costantinopoli nel XIV secolo, esaminando le dinamiche di appropriazione di elementi bizantini attraverso l'indagine sui conflitti e le tensioni politiche.

Abbiamo avuto modo di vedere come sullo scorcio del XIV secolo fosse in atto il tentativo di consolidare il controllo sull'Egeo e sugli ex territori dell'impero bizantino: Venezia si era ormai affermata come una delle maggiori potenze sulla scena geo-politica mediterranea. A differenza degli altri importanti centri della penisola italiana, però, la città lagunare non poteva affondare le proprie radici in un passato classico. Tali sono i presupposti alla base delle narrazioni che si diffusero a partire dal

---

<sup>631</sup> Si veda Tomasi, *Prima, dopo, attorno alla cappella: il culto di Sant'Isidoro*, p. 18, in particolare la bibliografia riportata alla nota nr. 29: *Documenti per servire alla storia*, nr. 834, p. 212; Sanudo, *Le vite dei dogi*, pp. 190-192.

tardo medioevo, quando le élites locali cercarono di richiamare antichi legami di sangue con l'Impero Romano, supportando l'idea di una Venezia nata libera tra le lagune, fondata in seguito alla fuga degli abitanti di Padova e Altino dai cosiddetti barbari. Oltre alla divulgazione di tali leggende e narrazioni, numerosi manufatti di epoca romana andavano diffondendosi nella città, spesso in forma di epigrafi latine murate su edifici sacri o profani, evocando un passato classico che la città non aveva però mai vissuto<sup>632</sup>. Parallelamente, le leggende degli eroi troiani vivevano una fase di riscoperta e promozione: del resto, si trattava di miti da sempre molto popolari nell'area veneta, come dimostra la leggenda della fondazione di Padova ad opera di Antenore narrata da Livio e Virgilio.

Nelle liste che nel Duecento circolavano riguardo le fondazioni troiane di numerose città venete, non vi figurava in realtà Venezia; si dovette attendere la cronaca di Martino da Canal, *Cronique des Venicies*, compilata nel terzo quarto del secolo, per apprendere che tutte le città comprese fra l'Adige e l'Ungheria erano state fondate da esuli troiani. I loro nobili discendenti e i loro tesori, in fuga da Attila, si erano poi stanziati nelle Lagune, dove nel 421 avevano ricreato il primo nucleo abitativo di Venezia. La storia fu in seguito ripresa nella Cronica Estesa di Andrea Dandolo, da cui trassero spunto a loro volta numerose cronache in volgare del tardo Trecento e in generale di tutta la storiografia successiva<sup>633</sup>. La cronaca del doge forniva inoltre maggiori dettagli sull'operato di Antenore, il quale avrebbe inoltre costruito le mura di Olivolo, nel sestiere di Castello<sup>634</sup>.

In realtà le narrazioni legate dei miti troiani, seppure alternando momenti di maggiore fortuna a momenti di minore popolarità, erano state tramandate quasi

---

<sup>632</sup> Per le narrazioni relative agli antichi legami di sangue delle famiglie veneziane si veda Raines, *L'invention du mythe aristocratique*, in particolare i primi due capitoli.

<sup>633</sup> Beneš, *Rehousing the relics of Antenore*, pp. 39-60; Beneš, *Noble and most ancient: catalogues of city foundation in fourteenth-century Italy*, pp. 1-15; infine, si veda anche il contributo di Shaila Das, sebbene non ne accogliamo in questa sede le conclusioni: *The Disappearance of the Trojan Legend in the Historiography of Venice*, pp. 97-116.

<sup>634</sup> Danduli, *chronica*, p. 60.

seguendo un filo diretto dall'antichità al tardo medioevo<sup>635</sup>. Le versioni che avevano conosciuto maggiore fortuna, in particolare il *Roman de Troie* e le due opere di Darete Frigio e Ditti Cretese, furono prese a modello tra il 1270 e il 1287 per la compilazione di una *Historia destructionis Troiae* ad opera di Guido delle Colonne, dove è evidente il desiderio di ricreare l'ambientazione classica conferendo maggiore credibilità storica al racconto. Fino a quel momento, le opere che avevano come tema la narrazione troiana erano apparse prive di un apparato figurativo e solo verso la metà del secolo XIII si provvide a fornirne uno. I modelli iconografici di riferimento sono verosimilmente da individuare in alcuni manoscritti veterotestamentari coevi, che influenzarono la produzione di codici con argomento troiano realizzati negli *scriptoria* napoletani, bolognesi, lombardi e veneziani per tutto il corso del Duecento e anche della prima metà del Trecento.

La produzione di codici illustrati legati alla tradizione manoscritta della *Historia Destructionis Troiae* ad opera di Guido delle Colonne comprende anche due copie, fra le più antiche, compilate a Venezia rispettivamente intorno al 1350<sup>636</sup> e al 1370<sup>637</sup>: la prima di queste opere riveste per noi grande interesse, poiché fu realizzata da qualcuno molto vicino alla bottega di Paolo Veneziano e rappresenta «un esempio paradigmatico di quella peculiare utilizzazione strumentale per fini propagandistici dell'epopea troiana, che già nel corso del secolo XIII, aveva dato vita alla fioritura di

---

<sup>635</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-di-troia\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-di-troia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/) (ultima visita 28 luglio 2019, ore 11:22). Si veda inoltre Shawcross, *Re-inventing the homeland in Frankish Greece*, pp.122-125.

Le vicende della guerra di Troia erano note soprattutto grazie alla diffusione della *l'Ephemeris de bello Troiano* di Ditti Cretese, compilata nel IV secolo, e il *De excidio Troiae* di Darete Frigio, risalente al III; si trattava di versioni latine di testi greci non più antichi del I secolo e che erano giunte fino al medioevo narrate all'interno di codici privi di illustrazioni. Tali opere si componevano per lo più di un riassunto talvolta laconico dell'Iliade, basato su una selezione accurata degli episodi a sostegno della controparte troiana e a discapito dei greci. La leggenda troiana conobbe grande fortuna soprattutto oltralpe, alla corte dei sovrani francesi e inglesi, che riutilizzarono questi testi per fare propria l'idea di una presunta discendenza troiana: per tali ragioni e con una finalità chiaramente propagandistica, il monaco benedettino Benoît de Sainte-Maure scrisse alla corte dei re normanni la prima opera versificata in volgare di questi miti, che prese il titolo di *Roman de Troie* (1160-1170); quest'ultimo suscitò grande interesse e fu tradotto e ricopiato in varie lingue, le quali comprendevano anche versioni in prosa.

<sup>636</sup> Madrid, Bibl. Nac., 17805

<sup>637</sup> Cologny, Fond. Martin Bodmer



pseudogenealogie troiane per spiegare le origini di numerose città dell'Italia centrale e settentrionale»<sup>638</sup>. Forse proprio in ragione di tale vicinanza, si rileva poi l'uso di fonti bizantine di età paleologa di vario tipo, che si riflettono nel gusto classicheggiante che caratterizza nei manoscritti le raffigurazioni di altari ed edifici, che contribuiscono a riprodurre quel senso della storia che mirava a far percepire gli eventi come lontani nel tempo. Al contrario, i dettagli relativi ai personaggi Achei vengono attinti dalla coeva moda paleologa, e spiccano nei costumi, nella scelta delle barbe fluenti e dei copricapi: l'antagonismo fra Troiani e Achei viene qui reso in modo esplicito con il tentativo di sovrapporre l'immagine dei greci bizantini a quella dei greci antichi, e l'immagine dei troiani ai veneziani.

In questa copia della *Historia Destructionis Troiae* risalente al 1350, inoltre, il tentativo di storicizzare la narrazione assume una valenza fortemente simbolica, che si esplicita tramite il ricorso a modelli desunti dalla Genesi di Vienna o da un codice ad esso affine<sup>639</sup>, con il fine di rendere storicamente credibile la fondazione della città di Venezia da parte di Antenore narrata nel manoscritto e che verrà poi ripresa nella cronaca di Dandolo. Per tutte queste ragioni, si è ritenuto verosimile attribuire la committenza del manoscritto ad Andrea Dandolo<sup>640</sup>.

Oltre a questo, vi sono dei passi di grande rilevanza, in cui si riporta la lista delle città che sarebbero state fondate dagli eroi troiani e in cui si afferma che «Veneciarum urbem inhabitaverit ille Troyanus Anthenor». Grande attenzione viene posta agli esuli troiani, più che alla sorte dei Greci. Buchthal sottolinea che mai come a Venezia e mai come in questo frangente storico la *Historia Destructionis Troiae* ebbe tanta fortuna; probabilmente fu corredata proprio a Venezia di un apparato iconografico per la prima volta<sup>641</sup>. Sotto l'aspetto iconografico, l'opera presenta delle

---

<sup>638</sup> Così si esprime Cecchini: [http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-di-troia\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-di-troia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/) (ultima visita 28 luglio 2019).

<sup>639</sup> Si tratta del Vienna, Öst. Nat. Bibl., theol. gr. 31.

<sup>640</sup> Buchthal, *Historia troiana*, pp. 47-67.

<sup>641</sup> *Ibidem*, p. 60. Per il passo citato, si veda p. 12 dell'edizione della *Historia destructionis Troiae* a cura di N. E. Griffin, edita negli anni '70 del secolo scorso.

affinità con la promissione dogale di Andrea Dandolo<sup>642</sup>, datata al 1342. Si osservano infine delle affinità fra gli elementi presenti nel bordo decorativo della promissione ducale, alcune scene della Pala feriale il Battistero marciano<sup>643</sup>.

Fino al tardo medioevo i miti troiani erano giunti all'Occidente tramite fonti indirette; si dovrà attendere la metà del XIV secolo, ancora durante gli anni del dogado di Andrea Dandolo, perché Francesco Petrarca fornisca una versione in latino tratta da un originale dell'Iliade e dell'Odissea omeriche che si era procurato nel 1354 direttamente da Costantinopoli, e che aveva avuto cura di far tradurre Leonzio Pilato, che all'epoca godeva dell'ospitalità di Giovanni Boccaccio a Firenze<sup>644</sup>. Il Petrarca stesso aveva avuto modo di definire i veneziani come discendenti dei troiani, in una lettera indirizzata ad Andrea Dandolo. In realtà, le leggende della caduta di Troia divengono non solo a Venezia ma in generale anche nelle corti d'Europa un modo per identificarsi nei troiani in antitesi con i Greci – e con l'Impero Bizantino, dunque – rivendicando un'origine comune della latinità occidentale: si tratta forse del primo passo verso un'identità condivisa nonché di «uno degli eventi fondativi della civiltà occidentale, che non era mai uscito dall'immaginario collettivo europeo, ma si era venuto anzi caricando nell'età di mezzo di nuove valenze dinastiche»<sup>645</sup>. Dopo un iniziale approccio di tipo prettamente filologico, a partire dagli inizi dell'Ottocento si comincerà a riflettere sull'uso strumentale delle narrazioni come chiave di lettura per comprendere i rapporti politici e culturali fra il mondo latino e greco<sup>646</sup>: si notò così come i miti tendessero a riemergere ogniqualvolta le tensioni fra l'Europa occidentale

---

<sup>642</sup> Buchthal, *Historia troiana*, p. 62. Per una descrizione dettagliata della *Promissio*, si veda: [https://www.europeana.eu/portal/it/record/2023813/Generale\\_ricerca\\_AntepremaManoscritto\\_html\\_codiceMan\\_44471.html](https://www.europeana.eu/portal/it/record/2023813/Generale_ricerca_AntepremaManoscritto_html_codiceMan_44471.html)

<sup>643</sup> Buchthal, *Historia troiana*, p. 62

<sup>644</sup> Prospero, *Omero sconfitto*, p. 69. Si veda in particolare la nota nr. 8 per ulteriore bibliografia.

<sup>645</sup> La citazione appartiene a Prospero, *Omero sconfitto*, p. 72, mentre per una trattazione precedente e più generale del discorso si rinvia a Hay, *Europe: the emergence of an idea*, in particolare p. 109. Per il ruolo dei miti troiani durante la crociata e dopo l'istaurazione del regno latino di Costantinopoli, si veda invece Shawcross, *Re-inventing the homeland in Frankish Greece*, nello specifico pp.125-134, mentre per uno sguardo sull'utilizzo del mito troiano in funzione anti-latina si vedano le pagine 140-143.

<sup>646</sup> Battistoni, *Parenti dei romani: mito troiano e diplomazia*, in particolare la parte relativa alle considerazioni generali alle pagine 15-17.

e orientale attraverseranno nuovi picchi, in cui la definizione dell'identità e il confronto con l'altro diveniva urgente; e urgente lo era stato anche durante il dogado di Andrea Dandolo, quando erano in corso quei processi di definizione che abbiamo avuto modo di citare più volte. Appare infine interessante come nello stesso momento la narrazione dei miti troiani stesse rifiorendo anche nella letteratura di età paleologa, rivendicando la greicità in chiave antagonistica e speculare rispetto al mondo latino<sup>647</sup>.

Questo è dunque il clima culturale che faceva da sfondo alla rinascita dei miti troiani nella Venezia di metà Trecento, dove il doge figura come probabile committente del manoscritto miniato della *Historia Destructionis Troiae*, a cui collaborarono artisti vicini alla bottega di Paolo Veneziano.

Anche se non vi sono tracce di scrittura alla greca nelle pagine del manoscritto, un cenno all'opera è apparsa quanto mai opportuno poiché ha posto in evidenza l'uso degli elementi bizantini, impiegati all'interno di una retorica del diritto alla conquista e della rivendicazione dei territori dell'Impero Bizantino.

## XI.9 Un programma di esposizione grafica

Abbiamo visto come il programma artistico di Andrea Dandolo manifestasse una chiara propensione ad assimilare gli elementi della tradizione bizantina. Tali influenze non devono però essere confuse con la cosiddetta maniera greca: come sottolinea Belting, si tratta infatti di un fenomeno diverso, che attinge ai modelli dall'arte bizantina non tradizionale ma più precisamente paleologa, cioè coeva. Venezia si servì di questi modelli per distinguersi dalle altre potenze attive sulla scena politica, rimarcando il prestigio delle imprese passate e quello delle ambizioni presenti, che venivano assorbite e propagandate dagli artisti e cancellieri attivi alla metà del XIV secolo<sup>648</sup>.

---

<sup>647</sup> Shawcross, *Re-inventing the homeland in Frankish Greece*, pp. 149-151.

<sup>648</sup> Belting, *Dandolo's dream*, p. 150.

A questo punto, applicando al discorso epigrafico gli interrogativi che Belting poneva per il patrocinio artistico di Andrea Dandolo, dovremmo chiederci quale significato semiotico potessero rivestire simili riferimenti a Bisanzio, sul perché si acquisirono determinati modelli figurativi o di *lettering*, quando invece si sarebbe potuto attingere a piene mani dall'arte occidentale all'epoca ricca di nuovi stimoli, come l'arte gotica francese che permeava la scultura e l'architettura o le influenze di Giotto nella pittura. Dovremmo, infine, interrogarci sulla percezione dei contemporanei riguardo queste forme di bizantinismo goticizzante, del tutto estraneo nelle scelte dei manifesti grafici delle altre potenze<sup>649</sup>.

Il contributo di Debra Pincus recentemente apparso su uno dei tre volumi editi nel 2019 dedicata alla basilica di San Marco<sup>650</sup>, mette in luce il ruolo di Andrea Dandolo nella diffusione della scrittura gotica con particolare riguardo per quella che era considerata la cappella ducale. La studiosa traccia la storia della scrittura gotica dall'evoluzione delle lettere post-caroline originatesi in Francia nella seconda metà del XII secolo poi diffuse in tutte le corti europee e italiane e che sarebbero comparse per la prima volta a Venezia negli anni '40 del XIV secolo e precisamente proprio all'interno della basilica marciana<sup>651</sup>. In realtà, un breve confronto tra le iscrizioni della città rivela immediatamente come le lettere gotiche fossero già diffuse a Venezia nel Trecento, spesso utilizzate come *medium* privilegiato delle iscrizioni in lingua volgare; inoltre va precisato che le iscrizioni poste sui diversi supporti localizzati all'interno della basilica, musivi o lapidei che essi fossero, avevano iniziato ad adeguarsi a quel processo grafico per cui le lettere onciali e minuscole avevano la propria comparsa nelle scritture romantiche in modo piuttosto graduale ma crescente già a partire dal XIII secolo, in concomitanza a un modulo tendente al quadrato e al contrasto fra pieni e filetti.

---

<sup>649</sup> *Ibidem*, pp. 138-153.

<sup>650</sup> Pincus, *The beginning of gothic lettering*, p. 319-329.

<sup>651</sup> *Ibidem*, p. 319.

Secondo la studiosa, l'impresa grafica di Dandolo avrebbe avuto inizio con la scultura che rappresenta la giustizia come allegoria di Venezia posta sulla facciata di Palazzo ducale, che abbiamo già avuto modo di citare; sarebbe poi proseguita con le due placchette inserite nella Pala d'oro che ne narravano la storia, poco dopo nei mosaici del Battistero e della Cappella di Sant'Isidoro e infine nell'epitaffio del doge, inciso sul sarcofago situato poi nel Battistero.

Il recente contributo di Debra Pincus accenna solo in apertura e in modo piuttosto generico al tema della presenza di elementi bizantineggianti nelle scritture latine di San Marco, mentre non ne menziona affatto la presenza in quelle prodotte durante il dogado di Andrea Dandolo. Ma tali riflessioni hanno il pregio di aver posto in evidenza come effettivamente la scrittura gotica entri nella basilica marciana in modo che potremmo definire più vistoso e ufficiale, proprio grazie ad Andrea Dandolo; tuttavia, ci sembra più corretto affermare che il gotico non fosse propriamente una tipologia di scrittura di cui il solo doge era promotore, ma piuttosto una scrittura che poneva Venezia in linea con le mode grafiche delle corti europee e italiane più prestigiose dal punto di vista politico e culturale.

In realtà la diffusione della scrittura gotica nei centri italiani del tardo medioevo presenta un panorama non sempre omogeneo. La produzione epigrafica attingeva principalmente dalle fonti librerie, le quali includono sia le scritture di apparato che le scritture proprie del testo; esse dunque si diffusero soprattutto nelle aree dove erano attive le università più prestigiose e che dunque determinano una maggiore produzione manoscritta, come Napoli, Bologna o Padova; nelle suddette aree, di conseguenza si registra anche una produzione epigrafica caratterizzata con maggiore regolarità dalla gotica; nelle aree dove questa influenza non è presente, la scrittura romanica sembra evolversi solo parzialmente verso la gotica, sopravvivendo talvolta in forme digrafiche<sup>652</sup>. In alcuni casi la coesistenza di differenti sistemi grafici che includono la romanica, la gotica e altre maiuscole non porta alla formazione di un

---

<sup>652</sup> De Rubeis, *La gotica epigrafica in Italia*, pp. 57-71, in particolare p. 57.

unico sistema uniforme o sembra comunque ostacolarne la formazione, come appunto nel caso di Venezia<sup>653</sup>.

Alla luce di questa prospettiva, però, l'inserzione delle lettere greche è un dettaglio che assume la massima rilevanza poiché determinante nella creazione di ciò che potremmo definire un 'programma di esposizione grafica': con tale locuzione, Armando Petrucci intendeva riferirsi a delle categorie di prodotti testuali che «il potere pubblico mette in atto in alcune particolari circostanze e luoghi prestabiliti, con finalità di carattere generalmente autoaffermativo e autocelebrativo» e che inoltre «investono il rapporto fra scrittura e spazio, fra scrittura e monumento, fra scrittura e sviluppo urbano, fra esposizione e lettura, fra potere e programmazione urbanistica, e così via»<sup>654</sup>. Proprio le lettere greche, infatti, distinguevano le scritture veneziane da quelle europee d'oltralpe e anche da quelle italiane. Abbiamo inoltre visto come tale morfologia di M alla greca fosse in realtà già diffusa ben prima dell'avvento del dogado di Dandolo, e oltretutto anche all'interno di iscrizioni in volgare su icone, che nulla avevano a che fare con l'immagine dello Stato; sarà allora più corretto allargare la nostra prospettiva al clima culturale in cui tali grafismi si diffusero. Andrea Dandolo senza dubbio seppe utilizzare magistralmente il proprio ruolo istituzionale per promuovere ciò che era il frutto della cultura trecentesca veneziana, ovvero quell'amalgama di influssi occidentali e bizantini che si rifletteva anche nelle scelte epigrafiche e che avrebbe dovuto differenziare Venezia dal resto delle importanti città al centro della scena politica tardo medievale. Per tali ragioni, egli aveva fatto sì che un nuovo tipo di scrittura caratterizzasse lo spazio grafico della basilica marciana. Utilizzando nuovamente le parole di Petrucci in riferimento alla definizione di programma grafico, potremmo definire questa scrittura «munita di un marchio di identificabilità, un sigillo», «caratterizzata da un accorgimento regolarmente ripetuto»; tutto ciò, era naturalmente teso «al fine, essenziale, di rendere le singole

---

<sup>653</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>654</sup> Petrucci, *Potere, spazi urbani, scritture esposte*, pp. 85-97, mentre per la citazione si vedano le pp. 87-88.

testimonianze immediatamente identificabili nel loro rapporto con l'autorità emanante»<sup>655</sup>.

Tali scelte grafiche non erano presenti d'altronde solo nelle iscrizioni musive del Battistero e cappella di Sant'Isidoro, nella Pala Feriale e nell'apparato scultoreo esterno della basilica marciana ma anche nelle lettere decorate a inchiostro dorato su fondo blu nella mariegola della scuola di San Teodoro, in particolare nel *nomen* di San Teodoro Martire e nel cartiglio retto da San Giovanni Battista: le miniature si datano fra gli anni '50 e '60 del XIV secolo e presentano grande affinità con la pittura di Paolo Veneziano<sup>656</sup>. Non è stato possibile condurre ulteriori approfondimenti sulle fonti manoscritte prodotte durante il dogado di Andrea Dandolo nel corso della presente ricerca ma sembra del tutto plausibile l'idea che le morfologie alla greca si siano diffuse anche in altre fonti scritte coeve<sup>657</sup>.

Tale programma di esposizione grafica era dunque perfettamente in linea con quelle dinamiche di autodefinizione in atto nella Venezia del XIV secolo: processi che però, non lo dobbiamo dimenticare, vedevano in Andrea Dandolo il massimo esponente, ma si fondavano sull'operato di artisti, poeti e cancellieri, nonché sul forte sostegno anche dei procuratori di San Marco, in collaborazione con tutte le massime istituzioni veneziane.

Accettando di utilizzare per l'operato di Andrea Dandolo la definizione di programma di esposizione grafica, dovremmo infine confrontarci con alcuni aspetti problematici, in quanto l'uso di tale scrittura gotica per così dire bizantineggiante non viene impiegata in modo costante e su tutti i supporti: non risulta, ad esempio, nelle piccole placche dorate apposte alla Pala d'Oro, o nell'epitaffio di Dandolo stesso. Tale scelta potrebbe essere stata determinata, almeno in parte, dalla tipologia del supporto. Le scritture alla greca, infatti, avevano da sempre visto ampia diffusione su

---

<sup>655</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>656</sup> Humphrey, *La miniatura per le confraternite e le arti veneziane*, pp. 156-163. Si tratta del manoscritto Cl. IV, 21, custodito presso la biblioteca del museo civico Correr. Per le miniature, si veda in particolare i fogli 52v e 53r.

<sup>657</sup> Un'indagine di questo tipo è stata svolta da Barile, *Littera antiqua e scritture alla greca*, che si concentra però nelle scritture cancelleresche del Quattrocento.

supporti legati alla tradizione bizantina per eccellenza, e quindi supporti di tipo musivo o su icone, cioè categorie di oggetti iscritti in cui effettivamente non rientra alcuno di questi materiali. In secondo luogo, vi sono dei motivi che potrebbero essere posti in relazione alla gerarchia linguistica che si era scelto di utilizzare per la ricollocazione delle iscrizioni nella Pala d'Oro, che come abbiamo sembrava voler riequilibrare l'armonia fra le iscrizioni greche e latine a favore di queste ultime, ragion per cui sarebbe parso inappropriato utilizzare forme alla greca nelle tavolette. Per quanto riguarda invece l'epitaffio di Andrea Dandolo, la situazione si fa, se possibile, ancora più complessa e forse non ci è dato per ora conoscere le vere ragioni che si celano dietro determinate scelte grafiche; possiamo solo ipotizzare che l'iscrizione venisse percepita come non del tutto idonea ad ospitare tale programma grafico, poiché riferita all'iscrizione funeraria del doge e dunque avente un carattere più privato; sempre che di iscrizioni dogali a carattere privato sia lecito parlare<sup>658</sup>.

La scrittura alla greca del Trecento non deve forse essere necessariamente inquadrata come occidentale o bizantineggiante ma appare piuttosto come il prodotto di un idioma squisitamente veneziano, ancor prima che gotico o greco. Privilegiando la relazione antica ed esclusiva con Bisanzio, tale programma di esposizione grafica adempiva così al ruolo di distinguere Venezia da tutti gli altri centri della penisola, inglobando gli elementi di rimando a queste tradizioni attraverso un meccanismo non semplicemente emulativo ma di ri-significazione.

## **XI.10 Il rapporto referenziale fra le scritture alla greca e il *linguistic cityscape* veneziano**

Siamo giunti alla parte conclusiva della nostra riflessione che terminerà con un'analisi puntuale in grado di far emergere il confronto fra questo tipo di iscrizioni gotiche alla

---

<sup>658</sup> Per tale problematica si veda Paul, *The Venetian doges and their tombs*, pp. 13-28 e anche Romano, *Ducal tombs as family concerns*, pp. 29-44.



greca e il resto delle scritture presenti nello spazio pubblico veneziano nel XIV secolo, così da poterne comprendere l'impatto. Come abbiamo già avuto modo di vedere nella prima parte del di questo lavoro, tale riflessione dovrà seguire i dettami della metodologia legata al *linguistic landscape*, considerando l'aspetto diacronico composto dalle scritture sedimentatesi sullo spazio grafico urbano per poter ricostruire una situazione il più possibile vicina alla realtà epigrafica del Trecento nella sua interezza. Soprattutto in questa fase della storia veneziana ed europea, appare inoltre fondamentale unire la prospettiva diacronica a un approccio olistico, teso a includere tutti i tipi di testimonianze poste nello spazio urbano, a prescindere dalla scelta linguistica e funzionale afferente alle scritture stesse.

Partiamo dunque con una considerazione generale sul panorama grafico vigente in città sullo scorcio del Trecento: le scritture romaniche dovevano essere ancora ampiamente diffuse su numerosi supporti, per lo più lapidei ma non solo, talvolta frammiste a forme tendenti al gotico; dovevano essere inoltre ancora molto diffusi gli *spolia* epigrafici di epoca classica, in greco e latino, e i nuovi *spolia* giunti da Costantinopoli in seguito ai trafugamenti e al bottino di guerra della quarta crociata. In sostanza, possiamo presumere che il patrimonio epigrafico dei secoli precedenti si fosse mantenuto piuttosto intatto. Su questo panorama grafico, tuttavia, nel corso del Trecento si innestano nuove forme, afferenti alla scrittura gotica epigrafica, che gradualmente si moltiplicano e prendono il sopravvento, seppure le forme romaniche sopravvivranno fino alle soglie del Quattrocento, senza mai dissolversi completamente.

Il panorama epigrafico era dunque contraddistinto da uno spiccato multigrafismo e multilinguismo: se durante i secoli XI-XIII, infatti, lo spazio grafico era stato dominato soprattutto dagli alfabeti e dalle lingue greche e latine seppure nelle loro varianti paleografiche dovute ai diversi periodi di realizzazione, a partire dal Trecento si registrava una svolta fondamentale, la quale presenta aspetti sociolinguistici di estrema rilevanza, come l'avvento del volgare veneziano nelle scritture esposte. Il volgare diviene la lingua preferenziale negli episodi grafici legati

alla devozione privata (si pensi, ancora una volta, all'icona di San Donato) nonché il principale canale di comunicazione per veicolare i messaggi delle confraternite veneziane, le quali diffondono la lingua vernacolare tramite il *medium* delle scritture gotiche, utilizzando supporti per lo più lapidei.

Tali iscrizioni erano certamente concepite per una fruizione di più ampio respiro, non più limitate all'immobilità della lingua secolare latina e volte ad attirare l'attenzione di un pubblico di lettori che apparteneva a una società mercantile in pieno sviluppo, dove l'alfabetismo era in costante crescita poiché funzionale all'esercizio delle professioni legate ai commerci e all'arte marinaresca<sup>659</sup>.

Le iscrizioni in volgare iniziarono così a diffondersi con funzione didascalica accanto alle immagini raffigurate nei dipinti, negli affreschi, nelle icone, nelle stoffe e negli altaroli portatili; esse furono anche impiegate per le comunicazioni ufficiali di pubblico rilievo, come editti, pitture infamanti, committenze, commemorazioni e celebrazioni di avvenimenti importanti per tutta la comunità. Del volgare se ne faceva ormai ampio uso pubblico e privato, in un momento storico in cui l'epigrafia era tornata ad essere appannaggio del privato cittadino e si diffondeva capillarmente nello spazio urbano, tramite le più diverse tipologie di supporti.

La portata di tale fenomeno può essere indagata solo attraverso un approccio interdisciplinare, capace di unire in particolar modo la sociolinguistica, la filologia e

---

<sup>659</sup> Circa dieci anni dopo la pubblicazione del volume di Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione* (1986), in cui veniva indagato il rapporto fra il potere e le manifestazioni scritte esplorando anche il ruolo delle scritture dal basso, come graffiti e scritture di protesta, si teneva nel 1992 si teneva a Cassino un convegno organizzato dal filologo e storico della lingua Claudio Ciociola dal titolo 'Visibile Parlare', dove assumeva per la prima volta un ruolo di grande rilievo l'uso del volgare nelle scritture esposte. In anni più recenti, gli studiosi che si sono dedicati allo studio delle scritture esposte in volgare sono stati Livio Petrucci, Ronnie Ferguson e Lorenzo Tomasin, con particolare riferimento alle iscrizioni presenti in Veneto e a Venezia. Per alcuni riferimenti bibliografici fra i più rappresentativi, si veda quanto segue: Ciociola, *Visibile parlare: agenda*, pp. 9-77; *Visibile parlare: le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cassino-Montecassino 26-28 ottobre 1992), a c. di C. Ciociola; Petrucci, *Il volgare esposto: problemi e prospettive*, pp. 45-58; Stussi, *Epigrafi medievali in volgare dell'Italia settentrionale e della Toscana*, pp. 150-175; Petrucci, *Alle origini dell'epigrafia volgare. Iscrizioni italiane e romanze fino al 1275*; Ferguson, *Saggi di lingua e cultura veneta*; Ferguson, *Le iscrizioni in antico volgare delle confraternite laiche veneziane*; Cannata, *Scrivere per tutti. Il volgare esposto in Italia (IX-XV)*, pp. 43-78.

l'epigrafia. Uno degli aspetti più interessanti del discorso epigrafico in volgare riguarda proprio un aspetto extra-linguistico, ovvero il mutamento nella percezione delle scritture esposte nello spazio urbano: queste ultime non erano più appannaggio esclusivamente di una élite o delle istituzioni, bensì i processi di produzione epigrafica e quelli legati all'esperienza di lettura risultavano più inclusivi e partecipati. I cittadini veneziani erano a loro volta coinvolti nella proliferazione grafica nello spazio pubblico e partecipavano delle pratiche di lettura delle scritture esposte con modalità talvolta inedite rispetto alle epoche precedenti<sup>660</sup>. Ciò che si verifica, dunque, è un mutamento vero e proprio nella percezione nelle testimonianze epigrafiche, che si sarebbe poi esteso a tutto lo spazio grafico e non limitatamente alle iscrizioni in volgare.

Accanto alla diffusione di lingue e alfabeti che avevano rappresentato da sempre componenti pressoché costanti nelle scritture esposte dello spazio urbano veneziano, compaiono nel tardo medioevo nuovi prodotti grafici, la cui provenienza deve essere ricondotta al Medioriente. Per citare alcune delle lingue più rappresentative, dobbiamo certamente ritenere che in città operassero mercanti arabi, armeni ed ebrei sin dalle epoche remote, che dovevano aver impresso la propria presenza nello spazio pubblico tramite insegne e cartelli legati alle abitazioni private, ai luoghi di culto e ai mestieri praticati; non è facile ricostruire la trafila di queste testimonianze ma anche se quelle che ci sono giunte appartengono ad epoche più recenti, non ci allontaneremmo troppo dal vero nel supporre che nel tardo medioevo si fosse verificato un incremento di queste testimonianze, in concomitanza all'incremento generale di tutte le altre scritture esposte. Del resto, tali presenze dovevano manifestarsi nello spazio pubblico della città anche tramite l'uso di segni

---

<sup>660</sup> In realtà, questo recupero degli spazi pubblici e aperti dopo secoli in cui l'epigrafia era stata spiccatamente ecclesializzata (si veda a questo proposito Petrucci, *Le scritture ultime*, p. 50) si verifica certamente in concomitanza allo sviluppo della gotica ma come fa notare De Rubeis (*La gotica epigrafica in Italia*, p. 57) è ben tracciabile già dal secolo XI con la diffusione della romanica e una committenza di tipo laico; a partire dal secolo XII si rileva invece un incremento rilevante della produzione epigrafica, dove per altro è possibile tracciare l'evoluzione verso la romanica e verso differenti sistemi grafici.

estemporanei e graffiti incisi sulle superfici dei palazzi adiacenti alle attività svolte, come sembrano testimoniare i lunghi testi in lingua e alfabeto armeni graffiati sulle colonne localizzate nella facciata della basilica marciana, nei pressi della quale erano soliti svolgere le proprie attività proprio i mercanti armeni, appunto<sup>661</sup>.

Ci è inoltre nota la circolazione di scritture in lingue semitiche, soprattutto all'interno di spazi sacri, di cui citeremo solo un paio di testimonianze a titolo esemplificativo. Il primo caso riguarda la cattedra di San Pietro, custodita nella chiesa intitolata al santo omonimo nel sestiere di Castello, sulla quale era creduto aver predicato l'omonimo Santo; si trattava in realtà di uno dei numerosi reimpieghi, più precisamente di una stele funeraria lapidea mamelucca di cui i veneziani erano forse entrati in possesso in seguito ai viaggi o incursioni in Egitto. Il dettaglio che maggiormente attira la nostra attenzione riguarda però le iscrizioni arabe scolpite sul manufatto, quasi interamente ricoperto di versetti del Corano che evidentemente non disturbavano i fedeli ma che forse richiamavano l'idea di una provenienza da terre lontane, agli estremi confini del Mediterraneo, conferendo maggiore prestigio storico al manufatto<sup>662</sup>. Il secondo caso, che certamente assume maggiore rilevanza, riguarda invece la celebre cattedra di San Marco, custodita nella basilica marciana. Il manufatto risalirebbe al 628, quando l'imperatore Eraclio ne fece dono al patriarca di Grado, come riportano le cronache veneziane a partire dal secolo XI; sarebbe giunta a Venezia in un momento non precisato, forse in occasione del trasferimento del titolo patriarcale di Grado a Venezia avvenuto nel 1451. Ciò che appare interessante ai fini della nostra analisi non è solo la circolazione di questi oggetti nell'area veneta, che in questo caso non sembra aver riguardato nello specifico Venezia fino al XVI secolo ma che comunque ne testimonia la familiarità e la circolazione nelle Lagune, quanto piuttosto la presenza di una iscrizione in ebraico, per altro retroversa. Secondo alcune ipotesi, l'iscrizione sarebbe stata incisa sulla superficie della cattedra verso la metà del

---

<sup>661</sup> Zorzi, *Delle iscrizioni armene*, p. 177-183. Non vi è certezza sulla cronologia ma i graffiti si datano probabilmente al XVI secolo.

<sup>662</sup> Sinding-Larsen, *St. Peter's chair in Venice*, pp. 106-113.

XIV secolo da qualcuno che non era del tutto in grado di padroneggiare la scrittura ebraica, come sembra suggerire l'esecuzione speculare delle lettere, ma che era intervenuto graficamente sul manufatto col il preciso intento di utilizzare l'ebraico per infondere un aspetto antico e una parvenza di maggiore sacralità alla cattedra<sup>663</sup>. Riflettendo su questo episodio, possiamo dunque aggiungere un ulteriore tassello in grado di restituirci il quadro generale della percezione e della consapevolezza dei lettori tardomedievali nei confronti delle scritture: sebbene non sempre potessero dirsi lettori delle iscrizioni multigrafiche presenti nello spazio cittadino, se ne dimostrano tuttavia attenti osservatori, capaci di utilizzare per i propri fini elementi appartenenti a sistemi grafici di culture altre, non di rado antagoniste.

La propensione all'impiego di segni grafici per così dire antagonisti si rileva in modo piuttosto evidente anche in altre testimonianze epigrafiche localizzate negli importanti centri urbani di ciò che possiamo considerare una Europa medievale multigrafica. Il latino era da sempre la lingua privilegiata nei territori del cristianesimo, meglio se cattolico, a prescindere dalla lingua che esso veicolava, mentre le iscrizioni che utilizzano altri alfabeti, particolarmente sviluppate in zone di contatto tra culture grafiche diverse, rimangono ad oggi poco indagate<sup>664</sup>. Il caso più interessante è senz'altro quello di un sovrano contemporaneo di Andrea Dandolo, ovvero Pietro I di Castiglia (1350-1369). Egli si servì delle iscrizioni arabe come complemento visivo all'attuazione di un progetto artistico di più ampia portata, che si richiamava ai modelli architettonici dell'Andalusia. L'epigrafia islamica, che da sempre aveva veicolato principalmente messaggi coranici, e che era stata in uso in quei territori fino alla sconfitta degli Arabi avvenuta nel 1340 ad opera di una coalizione di forze cristiane spagnole, veniva ora utilizzata con finalità propagandistiche proprio da uno di quei re cristiani che aveva costretto l'esercito musulmano ad abbandonare la penisola

---

<sup>663</sup> Per una scheda aggiornata e riassuntiva, si veda il sito <http://www.restituzioni.com/opere/cattedra-di-san-marco/> (ultima visita 30 luglio 2019). Per ulteriore bibliografia, si veda Grabar, *'La sedia di San Marco' à Venise*, pp. 19-34.

<sup>664</sup> Per una riflessione più ampia sulle diverse epigrafie europee e in particolare su come tale riflessione possa portarci a considerare in modo nuovo la cultura scritta del medioevo si trova in Debais, *La tentation de Byzance*, pp. 39-50.

iberica<sup>665</sup>. Si origina invece da presupposti differenti la circolazione delle scritture pseudo-cufiche, utilizzate con finalità decorative ed estetizzanti nei capitelli o negli affreschi delle chiese o ancora nelle aureole dei personaggi sacri raffigurati nelle icone lignee trecentesche; nuovamente, però, stupisce come l'uso di una scrittura originariamente legata ai messaggi coranici possa diffondersi così rapidamente nei territori dell'Impero Bizantino e dell'Occidente, in un frangente storico e in un quadro geo-politico dove le tensioni con le potenze musulmane erano più che tangibili<sup>666</sup>. Nel tardo medioevo Bisanzio aveva dunque smesso per molti stati dell'Europa occidentale di incarnare l'elemento prediletto di confronto con cui relazionarsi e costruire la propria identità; per alcuni di questi stati, d'altronde, non lo era semplicemente mai stato. L'impiego di un sistema grafico differente all'interno di iscrizioni localizzate nello spazio urbano creava delle associazioni con un interlocutore politico ben preciso, che talvolta implicava degli aspetti conflittuali; anche sulla base di tali considerazioni, possiamo supporre che la scrittura alla greca non fosse il risultato di un semplice esercizio paleografico.

Nell'Europa del Trecento si assiste dunque al fiorire del multigrafismo nello spazio pubblico, il quale riflette però solo in alcuni casi la reale componente linguistica dei parlanti. Le istituzioni sembrano esercitare una sorta di controllo sulle scelte grafiche e linguistiche delle scritture esposte, le quali si pongono in linea con politiche di autocelebrazione e affermazione identitaria ben definite, riflettendo inoltre le dinamiche di potere interne allo stato. Pertanto, la presenza di un certo grado di multigrafismo nello spazio pubblico necessita di essere interpretata alla luce di aspetti extra-linguistici, con particolare riferimento alla lingua adottata dalle élites dominanti e al rapporto di queste ultime con le lingue adottate dalle entità politiche nella propria

---

<sup>665</sup> Marquer, *El poder escrito: problema éticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)*, pp. 409-508; Marquer, *Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)*.

<sup>666</sup> La bibliografia sull'argomento è ampia, a titolo esemplificativo si veda: Pedone, *The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-Cultural Relationships Between Byzantium and Islam*, pp. 120-136.

sfera di influenza, talvolta percepite come antagoniste, ma ad ogni modo funzionali a elaborare la propria immagine.

In questo frangente storico, Bisanzio non si pone affatto come interlocutore privilegiato, a cui anzi gli stati italiani e i regni d'Oltralpe avevano ormai voltato le spalle, rivolgendo la propria attenzione verso il cuore dell'Europa occidentale, da cui non a caso sembrano provenire nuove influenze rilevanti nelle mode grafiche e nei nuovi sistemi di scrittura. Negli spazi grafici dei centri urbani della penisola, il greco era ormai completamente svanito dalle scritture esposte. Ed è proprio in questa prospettiva che appare quanto mai significativo il programma di esposizione grafica promosso da Andrea Dandolo: esso si presenta, da un lato, in perfetta linea con la diffusione della gotica nell'Occidente latino, mentre dall'altro non raccolse l'eredità delle scritture alla greca che avevano caratterizzato senza soluzione di continuità la produzione delle scritture esposte veneziane a partire dal secolo XII.

Il Trecento rappresenta inoltre una fase cruciale per il discorso epigrafico veneziano, dove la diffusione delle scritture in volgare veicolate dalla veste grafica gotica innesca dei processi che condurranno a una nuova consapevolezza nei confronti della parola scritta nello spazio urbano. Tale consapevolezza è confacente all'operato di Andrea Dandolo, dove, sia nei progetti artistici che in quelli storiografici, l'epigrafia sembra godere di considerevole importanza. L'uso consapevole di questa scrittura gotica bizantineggiante non appare dunque casuale: contrariamente al resto d'Europa, nella Venezia trecentesca l'impero bizantino è ancora il principale interlocutore di un dialogo millenario, da sempre capace di fornire nuovi spunti per costruire una propria immagine fondata sul legittimo potere esercitato sui mari dell'Adriatico e del Mediterraneo orientale. Non si tratta di una semplice tendenza emulativa, o di un adattamento grafico fine a se stesso, quanto piuttosto di un più generale impiego di elementi proprî della civiltà greca per finalità di affermazione territoriale, come conferma anche la fortuna raggiunta dai miti troiani a Venezia in questa fase.

Nemmeno un secolo dopo la morte di Andrea Dandolo, Murad II strappava Tessalonica ai Veneziani, preludio alla conquista di Costantinopoli. Si dovrà attendere la dissoluzione dell'impero Bizantino e il tramonto del XV secolo perché l'Europa si lasci nuovamente ammaliare dal patrimonio grafico e culturale della civiltà greca. Solo allora gli spazi urbani delle città rinascimentali italiane ospiteranno nuovi programmi di esposizione grafica grecizzanti. Ma questa volta si tratterà di una moda antiquaria e di chiara ispirazione classica. Venezia, invece, si era resa interprete dell'ultima avventura grafica d'Occidente in cui gli elementi di una tradizione greca, viva e coeva, erano stati accolti all'interno di scritture esposte tradizionalmente latine.



## CONCLUSIONI

La produzione epigrafica veneziana non affondava le radici in una tradizione di epoca classica, come si verificava invece per altri centri anche minori dell'entroterra; pertanto, le iscrizioni sulle quali è stato possibile fondare la premessa della nostra analisi si datano a un'epoca non precedente ai secoli VIII e IX. All'interno delle iscrizioni realizzate in tale arco cronologico si rileva una chiara linea di tendenza orientata a conformarsi verso la produzione epigrafica longobarda, prima, e carolingia, poi. La successiva comparsa di determinate morfologie tipizzanti, in concomitanza a un aumento numerico e qualitativo delle iscrizioni, sembra potersi ricondurre all'emergere di élites locali intenzionate ad utilizzare le scritture come mezzi di autorappresentazione. Fra i secoli X e XI, si assiste poi allo sviluppo e diffusione del sistema romanico, che si ritrova nelle scritture esposte localizzate in tutto l'entroterra italiano e dunque anche a Venezia. Fino a questo momento, dunque, possiamo osservare come la produzione epigrafica legata all'arcipelago lagunare presentasse una certa convergenza con le caratteristiche di quella dell'entroterra, con un conseguente orientamento abbastanza chiaro verso Occidente. La comparsa degli elementi alla greca avvenne solo a partire dagli inizi del XII secolo. Essa era destinata a protrarsi per tutto il corso del medioevo, fino alla piena epoca rinascimentale: siamo infatti di fronte a un fenomeno di lunga durata, la cui continuità si presenta pressoché ininterrotta nelle iscrizioni medievali veneziane, seppure non immune da adattamenti, modificazioni e periodi di alterna fortuna. Questo dato, emerso in seguito al censimento epigrafico delle iscrizioni alla greca, è sembrato in linea con le letture proposte dalla più recente storiografia relativa alle origini di Venezia, propensa a riconoscere nelle influenze bizantine un cambio di rotta avvenuto non prima del secolo XII.

Nella prima fase individuata (secoli XII-XIII), i tipi morfologici alla greca sono sembrati senz'altro i più numerosi sia sotto il profilo quantitativo sia tipologico. Le lettere individuate nelle iscrizioni latine sono T, H, O, I, B, C, X, A, E, M, N, P, R, S le quali trovano perfetta corrispondenza morfologica nelle lettere greche di *tau*, *eta*, *omicron*, *iota*, *beta*, *sigma*, *chi*, *alpha*, *episolon*, *my*, *ny*, *rho* e infine *sigma*. Si tratta in

sostanza sempre di lettere omografe fra i due alfabeti, anche se nel caso di C, X, R, P ed H non vi è corrispondenza in relazione al fonema. Sono state inoltre rilevate le morfologie del tutto singolari di Q, O, D ed E onciali, G e C, le quali presentano una strozzatura sul corpo centrale, quasi dividendo la lettera in due archetti: tale morfologia, nonostante i dubbi espressi da Kloos, si è rivelata a sua volta una stilizzazione occidentale di determinate forme afferenti alla tradizione grafica bizantina.

Una parte considerevole delle iscrizioni analizzate è risultata di tipo musivo nonché localizzata all'interno della basilica di San Marco. Proprio l'analisi di quest'ultima categoria ha posto in evidenza come il fenomeno della scrittura alla greca sia in realtà molto più complesso di quanto inizialmente ipotizzato, poiché il processo di emulazione si compie spesso tramite l'attuazione di altri dispositivi visuali che vanno ben oltre l'ambito strettamente paleografico, e che suggeriscono di leggere il dato epigrafico nell'insieme del monumento e del contesto generale.

Questo tipo di emulazione grafica bizantineggiante è parsa fin da subito affatto casuale, come già aveva compreso Petrucci, la cui intuizione è stata integrata nel presente elaborato da alcune considerazioni relative all'ideologia della scrittura, con il fine di mettere in luce i meccanismi di produzione e scambio grafico fra Costantinopoli e l'Occidente. Le morfologie individuate corrispondono dunque alle *Auszeichnungs-Majuskeln* provenienti dalle scritture di apparato, librerie o epigrafiche, che grande fortuna conobbero a Bisanzio nella tarda antichità e che avevano vissuto una nuova riscoperta nel corso della rinascenza macedone, orientata verso una ripresa dei modelli dell'età aurea dell'Impero. Questo fu pertanto il clima culturale dove le richieste della committenza veneziana relative alla realizzazione delle porte di bronzo, della Pala d'oro e alla messa in opera dei mosaici nella basilica marciana furono accolte; siamo qui in presenza delle prime testimonianze di scrittura alla greca documentate a Venezia. In questa prima fase tali testimonianze devono essere considerate un prodotto grafico del mondo bizantino; del resto, i Greci non erano estranei a pratiche del tutto consapevoli di commistione alfabetica, come

dimostrano anche le iscrizioni realizzate su monete o all'interno di contesti musivi nel corso dell'alto medioevo e fino tutto il secolo XII. Ad ogni modo, la fortuna e la diffusione della scrittura alla greca in Occidente è strettamente legata ai gusti della committenza latina, che si mostra incline alla ricezione di questa moda grafica.

Per comprendere a fondo il favore della committenza veneziana nei confronti di questa tendenza emulativa, non dobbiamo dimenticare che il greco incarnava agli inizi del XII secolo la lingua dell'impero per eccellenza: un impero che rappresentava un emblema di prestigio, in grado di influenzare i cerimoniali di corte veneziani, l'uso dei titoli aulici, le politiche matrimoniali con donne del ceto nobiliare greco e moltissimi altri aspetti relativi all'ambito diplomatico, oltre che naturalmente artistico. Agli inizi di questa fase, Bisanzio si configura come un punto di riferimento culturale e un alleato politico prezioso. Se è dunque vero che l'ideologia della scrittura in voga allora a Costantinopoli influì in modo significativo sulla trasmissione di determinate forme grafiche, va altresì tenuto presente che tale trasmissione non sarebbe mai avvenuta senza che vi fosse stato un terreno fertile in Occidente. Questi scambi furono poi favoriti dalla crescente espansione di Venezia nel Mediterraneo orientale: la conseguente istituzione di fondaci e quartieri nel Levante greco favorirono la mobilità di uomini, merci e influenze culturali fra la madrepatria e le altre piccole Venezie d'Oltremare, come ha dimostrato il caso del mercante Leone da Molino.

Nel corso del Duecento, gli elementi morfologici alla greca non figurano più essere prerogativa di maestranze bizantine ma sono ormai stati assimilati dalla tradizione epigrafica veneziana, che continua a farne uso prevalente su supporto musivo. Il fenomeno subisce però un lieve decremento nonché una diminuzione nella tipologia delle lettere utilizzate, anche se non viene meno l'impiego dei dispositivi visuali alla greca che esulano dall'ambito paleografico nonché l'uso di un *lettering* allungato e massiccio. Nello stesso frangente assistiamo anche all'inserzione di forme onciali o minuscole nella scrittura romanica, all'interno di un processo che nel resto della penisola italiana stava conducendo alla comparsa della gotica, con conseguente scomparsa di elementi bizantineggianti. Tale decremento è del resto concomitante a

un progressivo peggioramento delle relazioni diplomatiche fra Venezia e Costantinopoli, dovuto principalmente alla riluttanza degli imperatori verso il rinnovo dei patti commerciali nonché alla brama di conquista veneziana, che portò a forti tensioni politiche talvolta sfociate nello scontro militare, fino al culmine della IV crociata e alla conseguente instaurazione dell'impero dei Latini nella capitale. Se dunque inizialmente l'Impero Bizantino aveva rappresentato un punto di convergenza fra prestigio culturale e interessi politici, ora vi si sovrapponevano ora dichiarati propositi di conquista territoriale.

La scrittura alla greca conosce dunque un lieve decremento nei decenni conclusivi del XIII secolo. A partire dal primissimo Trecento, però, il fenomeno conosce una evoluzione e una nuova ripresa: persistono alcuni tipi morfologici in uso nella fase precedente, come C cretata, A con tratto di coronamento e traversa spezzata, E in forma di *epsilon*, T in forma di *tau*, S in forma di *sigma* e B con occhielli staccati, nonché di un nuovo tipo morfologico di M che è il tratto saliente di questa nuova fase; si tratta di una morfologia quasi inedita, che dunque non derivava dalla tradizione precedente ma che doveva essersi propagata tramite un nuovo canale di diffusione, capace di esercitare un impatto visuale sconosciuto nei secoli precedenti e probabilmente da individuarsi nei *nomina sacra* nelle icone. Così come le tecniche relative alla lavorazione degli smalti, delle porte di bronzo e dei mosaici lo erano state nei secoli precedenti, ora era l'icona ad essere percepita come monopolio degli artisti bizantini, almeno fino a che anche gli Occidentali non fecero propria quest'arte con le conseguenze rivisitazioni. Uno degli esempi più evidenti viene fornito da Paolo Veneziano, attivo durante il dogado di Andrea Dandolo, che risulta inserire in numerose occasioni elementi alla greca all'interno delle iscrizioni gotiche, i quali sarebbero poi confluiti nei mosaici del Battistero e della Cappella di Sant'Isidoro, nella Pala Feriale e in alcune mariegole.

Il programma di esposizione grafica messo in atto da Andrea Dandolo verso gli anni '40 e '50 del Trecento vedrà uno degli elementi caratterizzanti proprio nell'inserzione di questa M alla greca. La compenetrazione fra arte gotica e bizantina

di età paleologa si riflette dunque non solo negli stilemi di mosaici e icone, che pure erano ampiamente diffusi, ma anche nell'epigrafia, contribuendo così a distinguere il contesto veneziano da tutti gli altri centri. Si tratta di una fase delicata per Venezia, per molti aspetti di crisi istituzionale e politica ma al contempo di costruzione identitaria, in cui l'immagine di Bisanzio assume nuovamente un ruolo determinante. In questo momento più che mai, le ambizioni di conquista dei territori bizantini (anche se talvolta si tratta ormai di acquisizioni a tutti gli effetti) dominano le scelte della politica internazionale, in uno scenario di crescente rivalità con Genova e con la potenza emergente dei Turchi.

La terza e ultima fase della scrittura alla greca segna una cesura con le due fasi precedenti: si assiste ora a una ripresa di tutti i tipi morfologici in uso fra il XII e il XIV secolo, all'interno di una ripresa più generale del sistema romanico che tradisce una finalità arcaicizzante. Si tratta di un fenomeno che esula dai limiti cronologici del medioevo e che si fonda ormai su presupposti differenti, a cominciare dalla committenza: non più le istituzioni ma sono i privati cittadini appartenenti a quella cerchia di intellettuali imbevuti di *studia humanitatis*, che ricorrono ai grafismi alla greca per le commissioni delle proprie iscrizioni funerarie, come ha ben dimostrato Elisabetta Barile e come d'altronde appare evidenti nelle iscrizioni di Antonio Correr, Tommaso Mocenigo, Nicolò Vitturi o Fustino Miani. Proprio il nuovo clima culturale del Rinascimento farà sì che in pochi anni i tratti armoniosi e chiaroscurati della capitale romana epigrafica prendano il posto delle scritture romaniche e gotiche, mentre la maiuscola antiquaria greca sostituirà qualsiasi riferimento alla cultura grafica bizantina. Nella seconda metà del XV secolo le scritture esposte della Serenissima si saranno ormai conformate del tutto al canone classico, in linea con l'ideologia legata al mito dell'eredità della terza Roma: ciò non avviene solo sul piano paleografico ma anche formale e contenutistico, con l'impiego di un formulario che richiamava volutamente l'epigrafia classica di epoca romana.

Il lavoro di ricerca ha posto in grande rilevanza anche lo stretto rapporto fra le iscrizioni e il contesto, in questo caso lo spazio urbano della Venezia medievale,

indagando la presenza di lettere greche nello spazio pubblico secondo prospettive nuove e giungendo a risultati originali. Non si è proceduto a una semplice analisi topografica (che avrebbe condotto a risultati rilevanti vista l'elevata concentrazione delle testimonianze nel medesimo sito della Basilica Marciana) quanto piuttosto a una riflessione sulla relativa localizzazione di queste testimonianze in determinati segmenti della superficie musiva o dell'edificio stesso. Questo aspetto ha permesso di riflettere sul concetto di visibilità delle iscrizioni alla greca, valutando la posizione delle testimonianze rispetto l'occhio dell'osservatore, le condizioni di luminosità, le dimensioni delle lettere e infine l'effettiva leggibilità dei testi, legata soprattutto alla densità della tessitura testuale; si è infine riflettuto sui percorsi dei rituali civici e commemorativi in rapporto alla localizzazione delle iscrizioni.

L'unione di tutte queste componenti, sempre valutate all'interno di un percorso diacronico, ha dimostrato come gran parte delle iscrizioni alla greca presentassero un livello di visibilità elevato rispetto al complesso della mole epigrafica marciana. Ciò è apparso rilevante soprattutto nel caso delle lettere ad archetti che compongono le iscrizioni disposte circolarmente all'interno delle cupole di San Giovanni o della Pentecoste, di dimensioni maggiori e soggette a maggiore illuminazione, o nel caso delle iscrizioni realizzate nei cupolini dell'atrio, nella Cappella di Sant'Isidoro o del Battistero, che figurano a una distanza ravvicinata all'occhio dell'osservatore e che sono al centro di rituali civici ben precisi.

Si è poi proceduto a contestualizzare le iscrizioni alla greca all'interno dello spazio grafico della città in senso più ampio, considerando il multigrafismo presente in tutte le sue manifestazioni e supporti, comprese le iscrizioni graffite o su piccoli oggetti, che talvolta non vengono considerate all'interno della definizione di scritte esposte. All'interno del contesto urbano la predominanza linguistica e alfabetica è spettata senz'altro al latino, con una presenza rilevante di scritte in volgare a partire dal Trecento a cui è corrisposta anche una diffusione del multigrafismo, che affiancava al greco anche l'arabo, l'ebraico e l'armeno. Il greco figura dunque come sistema alfabetico minoritario, presente nello spazio grafico della città in modo limitato e

talvolta con funzione per lo più decorativa, come suggeriscono i monogrammi sui Pilastri Acritani o i *nomina sacra* nelle icone lapidee murate sulle facciate di alcuni edifici di culto.

L'unione di tutti questi elementi sembra condurre ancora una volta verso la stessa direzione, ovvero verso l'ipotesi di una grande visibilità attribuita alle scritte alla greca all'interno della basilica marciana: la scelta di far emergere questo tipo di *lettering* bizantineggiante in massima parte proprio nelle iscrizioni localizzate nel cuore politico e religioso della città va considerato nel quadro di altri aspetti extralinguistici, soprattutto in ragione della scarsa presenza del greco vero e proprio nelle altre testimonianze localizzate nello spazio urbano della città.

Le scelte linguistiche e paleografiche poste in atto nelle scritte esposte dello spazio urbano non rappresentano quindi l'effettiva componente maggioritaria dei parlanti, quanto piuttosto devono essere relazionate con il potere politico e gli orientamenti culturali dalla componente dominante dei parlanti stessi; non è poi insolita l'eventualità che questi due fattori coincidano ma ciò non è scontato.

La scelta di un alfabeto latino bizantineggiante anziché di un alfabeto greco vero e proprio va quindi posta in relazione alla lingua delle istituzioni e del potere ma nondimeno deve aver giocato un ruolo importante anche il target dei percipienti, su cui si è tornati più volte nel corso di questo lavoro. Essi certamente non potevano vantare su una padronanza assoluta del greco ma ciò non esclude potessero contare almeno su una familiarità grafica con quest'ultimo, dovuta alle frequentazioni dei porti del Levante e di Costantinopoli stessa o ancora grazie alla circolazione di oggetti di culto o d'arte bizantina, veicoli a loro volta di segni grafici. Nel Trecento, inoltre, l'ampia diffusione del volgare nelle scritte esposte delinea un cambio nell'esperienza di lettura, che coinvolgeva ora un pubblico più ampio e in modo più inclusivo.

Il tema della visibilità, della percezione e della ri-significazione dei prodotti grafici nello spazio pubblico è però sensibile a molte variabili e subisce continue trasformazioni sul lungo periodo, che dipendono principalmente dagli aspetti legati



alla materialità della scrittura e al contesto socioculturale in cui lo sguardo dell'osservatore deve essere inquadrato. Le iscrizioni alla greca raccolte nel catalogo testimoniano come l'epigrafia della città risultasse permeata dagli influssi esterni ma come fosse al contempo capace di assimilarli al punto da far assumere loro le sembianze di un fenomeno squisitamente veneziano. Il contesto in cui figuravano queste iscrizioni ne garantiva poi la leggibilità anche sul lungo periodo, tramite una continua ri-significazione, come appare particolarmente evidente nel caso della basilica marciana.

Vi sono numerosi esempi che orientano la nostra riflessione in questo senso, uno dei quali riguarda senz'altro il cambio di prospettiva a cui vanno incontro le iscrizioni nella Cappella di Sant'Isidoro, che da luogo di memoria elogiativa delle passate imprese dei dogi diviene un luogo di ammonimento, o ancora le iscrizioni veterotestamentarie localizzate nei cupolini dell'atrio intorno alla metà del XIII secolo, che continuano ad essere lette e interpretate in chiave divinatoria nei momenti di maggiore crisi della Serenissima poiché ritenute profetiche.

Si può inoltre pensare alla visibilità dei battenti di bronzo apposti all'entrata della basilica marciana agli inizi del XII secolo, quando la facciata esterna dell'edificio si componeva di semplici mattoni ed era priva di alcun rivestimento marmoreo o musivo; le porte dovevano risaltare in modo ben più vistoso, rappresentando uno dei manufatti più prestigiosi che ornavano all'epoca l'edificio, e così sicuramente anche le iscrizioni alla greca realizzate con la tecnica a cloisonné. C'è però motivo di credere che anche nei secoli a venire esse non fossero sfuggite all'attenzione dei Veneziani, se è vero che un omonimo Leone Da Molino, discendente di quel mercante che aveva commissionato le porte bronzee a Costantinopoli più di trecento anni prima, fece apporre il proprio nome su un'iscrizione che tutt'ora corre lungo i marmi di un'altra porta dal valore estremamente simbolico per la città, ovvero quella dell'Arsenale; così facendo, Leone da Molino aveva richiamato alla memoria il proprio avo, anch'egli a suo tempo benefattore dello stato.

La città era dunque immersa in una continua lettura di se stessa e delle proprie scritte. Il ricordo delle scritte bizantine si andava dissolvendo lentamente, lasciando il posto a nuove ri-significazioni che avevano ormai legato le scritte alla greca allo spazio vissuto delle lagune: un riflesso, seppur evocativo, che non era però sfuggito ai sovrani mitteleuropei del XIX secolo, nel pieno della corrente medievalista. L'ultimo capitolo della lunga vita delle iscrizioni alla greca si compì così lontano da Venezia, alla corte del re prussiano a Potsdam, quando l'abside di San Cipriano di Murano venne demolito e il mosaico con le relative iscrizioni reimpiegato nella chiesa fatta erigere nel piccolo centro alle porte di Berlino. Federico di Prussia intendeva assecondare un'ideologia del potere che si fondava sull'uso strumentale della temperie culturale nota come bizantinismo e ampiamente diffusa nell'Ottocento; non sembra inverosimile ipotizzare che la scelta sia ricaduta su questo mosaico proprio per la parvenza bizantineggiante delle lettere.

Per quanto riguarda le nuove prospettive di ricerca, il catalogo epigrafico e l'analisi dei tipi morfologici qui condotta potranno rappresentare una base di partenza per ulteriori studi che abbiano come fine l'indagine del fenomeno su un più ampio orizzonte geografico, che includa le iscrizioni alla greca in alfabeto latino nell'Europa occidentale e in cirillico nell'Europa Orientale. Si tratta di un raffronto che potrebbe svolgersi non solo sul piano prettamente paleografico o relativo ai dispositivi visuali che abbiamo individuato, ma anche sui significati attribuiti alle forme grafiche in relazione al contesto storico culturale e ai suoi percipienti. Sembra per altro interessante la prospettiva di uno studio in direzione inversa, ovvero individuando la presenza di elementi alla latina nei prodotti grafici bizantini e post-bizantini.

La scrittura alla greca potrà inoltre essere indagata oltre il confine dell'epigrafia, allargando la ricerca alla produzione manoscritta, sia essa libraria e cancelleresca, che nel caso veneziano ha già fornito dei risultati preliminari per il Quattrocento. Si potrà così dare alla ricerca un taglio più inclusivo, capace di considerare nell'analisi tutte le tipologie di oggetti iscritti disponibili, compresi sigilli e monete. Un ulteriore elemento di confronto può giungere infine dalle iscrizioni graffite di Venezia, una volta

che la catalogazione di queste ultime potrà dirsi conclusa: la presenza di elementi alla greca potrebbe aprire una nuova prospettiva riguardo la ricezione di queste forme nella memoria visuale degli osservatori. Abbiamo per altro già citato la possibilità di questa nuova direzione della ricerca in riferimento ai graffiti latini incisi all'interno del castello di Alicarnasso fra XV e XVI secolo, intrisi di numerose forme alla greca. La catalogazione dei tipi morfologici alla greca e la datazione proposta potranno infine fornire un utile strumento per la datazione dei supporti su cui figurano tali iscrizioni, come tavole, icone o materiali lapidei, soprattutto in quei casi dove l'attribuzione sia incerta.

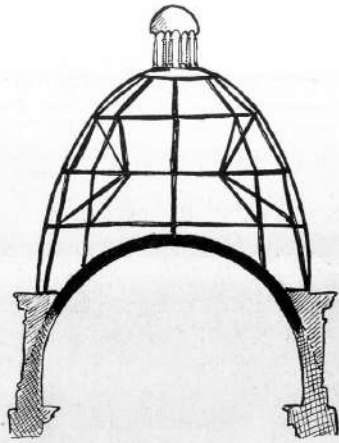
Un ultimo spunto che presenta infine un grande potenziale per approfondimenti futuri riguarda la circolazione epigrafica nei quartieri veneziani del Levante bizantino e islamico, in cui il quartiere latino di Costantinopoli riveste particolare rilevanza; si tratta di temi rimasti a tutt'oggi quasi inesplorati, che permetterebbero di individuare una convergenza fra le rotte dei mercanti e la circolazione di forme grafiche, analizzando il rapporto fra la madrepatria e le sue comunità d'Oltremare nel riflesso della cultura scritta. Da questo punto di vista, il caso di Leone da Molino è già stato in parte analizzato.

Sullo scorcio di un'Europa medievale multigrafica, il ruolo delle scritture esposte e il paradigma della città come spazio complesso di negoziazione fra identità diverse apriranno percorsi di ricerca inediti, capaci di fornire nuove chiavi di lettura sui conflitti e le demarcazioni grafiche nello spazio urbano.

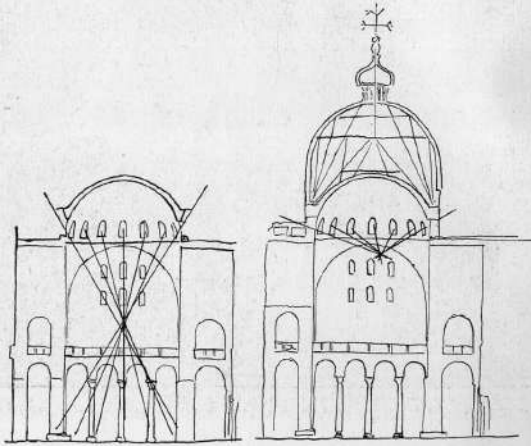


## TAVOLE

ALTERAZIONE DELLE CUPOLE IN SAN MARCO



a) Schema del rivestimento esterno d'una cupola.



b) La condotta della luce nell' interno prima e dopo il rivestimento.

Fig. 1: illuminazione delle cupole (Bettini, *L'architettura di San Marco*)

## BIBLIOGRAFIA

## INDICE DEI MANUSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

MADRID Biblioteca Nacional  
Madrid, Bibl. Nac., 17805

VENEZIA Archivio di Stato  
Senato Misti, reg. 30  
Consiglio dei Dieci. Deliberazioni miste - Registro V, n. 243.

VENEZIA Biblioteca Marciana  
Cod. Marc. Gr. Z 524

VENEZIA Museo Civico Correr  
Cl. IV, 21  
Mocenigo 56

VIENNA Oesterreichische Nationalbibliothek  
Öst. Nat. Bibl., theol. gr. 31

## FONTI

Andrea Dandolo, *Andrae Danduli ducis Venetiarum Chronica per extensum descripta: aa. 46-1280 d.C.*, Pastorello E. (a cura di), Bologna 1938-1958.

Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*, Capo L. (a cura di), Roma-Milano, 1992

Cameron, A.–Herrin J. (a cura di) *Constantinople in the early eighth century: the Parastaseis syntomoi chronikai: introduction, translation, and commentary*. Leiden: E.J. Brill, 1984.

Deputazione veneta di storia patria, *Diplomatarium veneto-levantinum sive acta et diplomata res veneta grecas atque levantis illustrantia*, Venezia 1880-1899.

Stringa G., Sansovino F., *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giouanni Stringa, con sette tavole copiosissime, & privilegio*. Venezia, 1604.

Riedinger R.–Straub J.–Wissenschaften B. A. D. (a cura di), *Acta Conciliorum Oecumenicorum Series Secunda: Concilium Universale Constantinopolitanum Tertium: Concilii Actiones I - XI: 2*, Berlino 1990.

Rafaino Caresini, *Raphayni de Caresinis cancellarii Venetiarum Chronica : aa. 1343-1388*, Pastorello E. (a cura di), Bologna 1923



S. Syropoulos, *Les mémoires du grand ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le Concile de Florence (1438-1439)*, Vitalien L. (a cura di), Roma 1971.

Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio: narrazione cronologica*, Voll. 9-12, Pontani A., (a cura di) Milano 1999.

*Origo civitatum Italiae seu Venetiarum: (Chronicon Altinate et Chronicon Gradense)*, R. Cessi (a cura di), Roma 1933.

Martin da Canal, *Les estoires de Venise : cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, Laura K. Morreale (a cura di), Padova 2009

Anna Comnena, *Alessiade: Opera storica di una principessa porfirogenita bizantina*, Agnello G. (a cura di), Palermo 2010.

Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*, Kyriakidis S. (a cura di), Palermo 1961.

Enrico Dandolo, *Cronica di Venexia detta di Enrico Dandolo: origini-1362*, Pesce R. (a cura di), Venezia 2010.

Heizmann W., *Analecta Septentrionalia: Beiträge zur nordgermanischen Kultur und Literaturgeschichte*. Berlino, New York, 2009

Fabri, Felix. *Fratris Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, Stuttgart, 1843.

De Villehardouin G., *Conquête de Constantinople*, Parigi 1841.

Müller-Wiener W., *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls Byzantion - Konstantinupolis - Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1977.

Diekamp, *Orientalia christiana analecta*, 117, Roma 1938.

*Diplomatarium veneto-levantinum, sive acta et diplomata res venetas, graecas atque levantis illustrantia a. 1300-1350*. Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione veneta di storia patria, 1880.

Tafel G. L. F., Thomas G. M., *Urkunden zur alteren Handels- und Staatsgeschichte der Republik Venedig : mit besonderer Beziehung auf Byzanz und die Levante : vom neunten bis zum Ausgang des funfzehnten Jahrhunderts*, Vienna 1856-1857.

## OPERA CITATE

Adams J. N., *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge University Press 2008.

Agosti G., «Saxa Loquuntur? Epigrammi Epigrafici e Paideia Nella Tarda Antichità» in *Antiquité Tardive* 18 (2010), pp. 163-180.

Argenti P. P., *The occupation of Chios by the Venetians (1694)*, Londra 1935.

Armstrong P., «Merchants of Venice at Sparta in the 12th Century», in *Sparta and Laconia: from prehistory to pre-modern; proceedings of the conference held in Sparta, organised by the British School at Athens, the University of Nottingham, the 5th Ephoreia of Prehistoric and Classical Antiquities and the 5th Ephoreia of Byzantine Antiquities, 17-20 March 2005*, Cavanagh, W. G., (a cura di), Londra 2009, pp. 313-322.

Andreescu Treadgold I., «I primi mosaicisti a San Marco in Storia dell'arte marciana» in *Storia dell'arte marciana. Sculture, tesoro, arazzi. (Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994) Voll. 1-3*, Polacco R. (a cura di), Venezia 1997, pp. 87-104

Angelov D., «Byzantine ideological reactions to the Latin conquest» in *Urbs capta: the fourth crusade and its consequences*, Laiou A. (a cura di), Parigi 2005, pp. 293-310.

Arnaldi G., «Andrea dandolo doge cronista» in *La storiografia veneziana fino al secolo XVI, aspetti e problemi*, Pertusi A. (a cura di), Firenze 1970, pp. 127-268.

Arnaldi G., «Il notaio-cronista e le cronache cittadine in Italia» in *Cronache e cronisti dell'Italia comunale* in Id. (a cura di), pp. 293-309.

Arvanitakis D., «Un viaggio nella storiografia neogreca.» in *Italia-Grecia: temi e storiografie a confronto. Atti del convegno di studi organizzato in collaborazione con il Dipartimento di Studi Storici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 20-21 ottobre 2000*, Maltezou Ch.–Ortalli G. (a cura di), Venezia 2001, pp. 91-111.

Azzara C., «Il concilio di Mantova del 6 giugno 827» in *Le origini della diocesi di Mantova e le sedi episcopali dell'Italia settentrionale*, Brogiolo G. P.–Andenna G. (a cura di), Trieste 2006, pp. 61-72.

Azzara C., *Venetiae. Determinazione di un'area regionale fra antichità e alto medioevo*, Treviso 1994.

Bacci M., «Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate» in *Medioevo: le officine. Proceedings of the international symposium (Parma, 22-27.9.2009)* in Quintavalle A. C. (a cura di), Milano 2010, pp. 14-30.

Bacci M. (a cura di), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale: giornate di studi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 21 - 22 novembre 2003*, Pisa 2007.

Bacci M., «Pisa. alle origini del culto delle icone in Toscana» in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)* in Calderoni Masetti A.R.–Dufour Bozzo C.–Wolf G. (a cura di), Venezia 2007, pp. 63-78.

Bacci M., «Venezia e l'icona» in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, Caputo G. and Gentili G. (a cura), Venezia 2009, pp. 96-115.

Baglioni D.–Tribulato O., *Contatti di lingue-Contatti di scritture*, Venezia 2015.

Bagna C.–Gallina F.–Machetti S., «L'approccio del Linguistic Landscape applicato alla didattica dell'italiano» in *La didattica delle lingue nel nuovo millennio. Le sfide dell'internazionalizzazione*, Coonan C. M. –Bier A. –Ballarin E., (a cura di) Venezia 2018, pp. 219-232.

Bakirtzis N., «Τα Τείχη των Βυζαντινών πόλεων: αισθητική, ιδεολογίες και συμβολισμοί» in *Οι Βυζαντινές Πόλεις 8ος-15ος Αιώνας. Προοπτικές Της Έρευνας Και Νέες Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις*, Heraklion 2012, pp. 139-158.

Bakirtzis N., «The Practice, Perception and Experience of Byzantine Fortification» in *The Byzantine world*, Stephenson P. (a cura di), Londra 2010, pp. 352-371.

Barber C., «The presence of text: a note on writing, speaking and performing in the Theodore Psalter» in *Art and text in Byzantine culture*, Liz J. (a cura di), Cambridge 2007 pp. 83-99.

Barbon F. H., «I segni dei mercanti al fondaco dei Tedeschi (Venezia)» *Actes du XIVe Colloque International de Glyptographie de Chambord: du 19 - 23 juillet 2004*, pp. 5-56. Braine-le-Château 2005.

Bardill J., «Église Saint-Polyeucte à Constantinople. Nouvelle solution pour l'énigme de sa reconstruction» in *Architecture paléochrétienne*, Spieser J. M. (a cura di), Gollion-Paris 2011

Barile E., *Littera antiqua e scritture alla greca. Notai e cancellieri copisti a Venezia nei*

*primi decenni del Quattrocento*, Venezia 1994.

Batini G., *L' Italia sui muri*, Bonechi 1968.

Battistoni Filippo, *Parenti dei romani: mitro troiano e diplomazia*, Bari 2010.

Beck H. J., «Byzanz und der Westen im 12. Jahrhundert in Beck, *Ideen und Realitäten in Byzanz*» in *Ideen und Realitäten in Byzanz. Gesammelte Aufsätze*, VIII, Londra 1972, p. 227-241.

Belting H., «Zwischen Gotik und Byzanz: Gedanken zur Geschichte der saechsichen Buchmalerei im 13. Jahrhundert», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 16 (1978), pp. 217-258.

Belting H., «Dandolo's dream: Venetian state art and Byzantium» in *Byantium: faith and power (1261-1557)*, Brooks S. T.(a cura di), New Haven 2004, pp.138-153.

Ben Lazreg N., *Le baptistere de Bekalta, in Carthage . Histoire sa trace et son écho. Catalogue d'exposition*, Parigi 1995, pp. 304-307.

Beneš C. E., «Padua: Rehousing the relics of Antenor» in *Urban Legends: Civic Identity and the Classical Past in Northern Italy, 1250-1350*, Ead. (a cura di), Pennsylvania 2011, pp. 39-60.

Beneš C. E., «Noble and most ancient: catalogues of city foundation in fourteenth-century Italy» in *Medieval manuscripts, their makers and users: a special issue of Viator in honor of Richard and Mary Rouse*, Turnhout 2011, pp. 1-15.

Benucci F.–Foladore G., «'Iscrizioni parlanti' e 'iscrizioni interpellanti' nell'epigrafia medievale padovana», in *Padua Working Papers In Linguistics* (2008), pp. 56-133.

Barsanti C., Pilutti Namer M., «Da Costantinopoli a Venezia: nuove spoglie della chiesa di S. Polieucto», *Nea Rhome* 6 (2009), pp.133–56.

Berg K., *Studies in Tuscan Twelfth Century Illumination*. Oslo, 1968.

Berschin W., *Medioevo greco-latino. Da Gerolamo a Niccolò Cusano*, Napoli 1989.

Berti I.–Bolle K.–Opdenhoff F., Stroth S. (a cura di), *Writing Matters: Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, Berlino 2017.

- Bettini S., *L'Architettura di San Marco: origini e significato*, Padova, 1946.
- Bevilacqua L., «Tra Oriente e Occidente: note sulla circolazione artistica nei quartieri veneziani del Levante attraverso i documenti», *Hortus Artium Medievalium* 22 (2016) pp. 83–91.
- Bevilacqua L., «Venice in Byzantium: Migrating Art along the Venetian Routes in the Mediterranean (11th-15th Centuries)», in *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen. 1: Bilder und Dinge* (Byzanz zwischen Orient und Okzident: Veröffentlichungen des Leibniz-WissenschaftsCampus Mainz), Daim F.–Heher D.– Rapp C., Mainz 2018, pp. 137-154.
- Bischoff B., «Das griechische Element in der abendländischen Bildung des Mittelalters», *Byzantinische Zeitschrift* 44, nr. 1-2 (2014), pp. 27-55.
- Blackwood R. J.–Tufi S. (a cura di), *The linguistic landscape of the Mediterranean French and Italian Coastal cities*, Basingstoke 2015.
- Böhme G., «Light and Space. On the Phenomenology of Light», *Dialogue and Universalism* 24 nr.4 (2014), pp. 62-73.
- Bokedal T., *The formation and significance of the Christian biblical canon. A study in text, ritual and interpretation*, Lund 2005.
- Borsari S., *Venezia e Bisanzio nel XII secolo. I rapporti economici*, Venezia 1988.
- Borsari S., *Il dominio veneziano a Creta nel XII secolo*, Napoli 1963.
- Borsari S., *L'Eubea veneziana*, Venezia 2007.
- Borsari S., *Studi sulle colonie veneziane in Romania nel XIII secolo*, Napoli 1966.
- Boskovits M., «Paolo veneziano: riflessioni sul percorso» (parte I e II), in *Arte cristiana*, 97 (2009), pp. 81-90.
- Boston K., «The power of inscriptions and the trouble with texts» in *Icon and word: the power of images in Byzantium; studies presented to Robin Cormack*, Liz J., Eastmond A. (a cura di), Aldershot 2003, pp. 35-37.
- Briguglia G., *Il corpo vivente dello Stato: una metafora politica*. Milano 2006.
- Brooks T., «The history and significance of tomb monuments at the Chora monastery»

in *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, New York City, Ousterhout, R- G. (a cura di) New York 2004, pp. 24-31.

Brown S., «Concerning the Origin of the Nomina Sacra», *Studia Papyrologica* 9 (1970), pp. 7-19.

Brown P. F., «The self-definition of the Venetian Republic» in *City-state in classical antiquity and medieval Italy: Athen and Rome, Florence and Venice*, ed. Molcho A.,-Rafflaub K.,-Emlen J. (a cura di), University of Michigan 1991, pp. 511-548.

Brown P. F., *Venice & antiquity: the Venetian sense of the past*, New Haven-Londra-Yale 1996.

Buchthal H., *Historia troiana: studies in the history of mediaeval secular illustration*, Londra 1971.

Calvelli L., «Da Altino a Venezia» in *Altino antica. Dai Veneti a Venezia*, Tirelli M. (a cura di), Venezia 2011, pp. 184-197.

Calvelli L., «Il reimpiego epigrafico a Venezia: i materiali provenienti dal campanile di San Marco» in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della Venetia*, Atti della 42. settimana di studi aquileiesi, 12-13 maggio 2011, Trieste 2012, pp. 179-202.

Calaon D., «Ecologia di Venetia prima di Venezia: uomini, acqua e archeologia» in *Hortus Artium Medievalium*, 20 (2014), pp. 355-36.

Calaon D., «La Venetia Maritima tra il VI e il X secolo: mito, continuità e rottura» in *Dalla catalogazione alla promozione dei beni archeologici. I progetti europei come occasione di valorizzazione del patrimonio culturale Veneto*, Venezia 2014, pp. 55-66.

Cannata N., «Scrivere per tutti. Il volgare esposto in Italia» in *Critica del testo* 21 (2018), pp. 43-78.

Carile A., *La cronachistica veneziana, secoli 13.-16., di fronte alla spartizione della Romania nel 1204*, Firenze 1969.

Carile A., «Le origini di Venezia nella tradizione storiografica» in *Storia della cultura veneta: dalle origini al Trecento*, Folena G.-Arnaldi G. (a cura di), Venezia, 1976, pp. 135-166.

- Carile A., «Aspetti della cronachistica veneziana nel XIII-XIV secolo», *La storiografia veneziana fino al XVI secolo*, in Id. (a cura di), Firenze 1970, pp. 98-106.
- Cavallo G., «Mezzogiorno normanno e scritture esposte» in *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione*, Cavallo G.–Mango C. (a cura di), Spoleto 1995, pp. 293-329.
- Cavallo G., «Corpus delle iscrizioni bizantine e pratiche della cultura scritta. Note su questioni aperte e prospettive future», in Rhoby A. (a cura di), *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods - Projects - Case Studies*, Austrian Academy of Sciences Press 2015, pp. 93–106.
- Cavallo G., «Funzione e strutture della maiuscola greca tra i secoli VIII-XI» in *La paléographie grecque et byzantine. Actes du Colloque international organisé dans le cadre des Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique à Paris du 21 au 25 octobre 1974*, Glénisson J.–Bompaire J.–Irigoien J. (a cura di), Parigi 1977, pp. 95–137.
- Cavallo G., *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze, 1967.
- Cavallo G., «La koinè scrittoria greco-romana nella prassi documentale di età bizantina» in *Jahrbuch der osterreichischen Byzantinistik*, 19 (1970), pp. 1-31.
- Cecchetti B., *Documenti per la storia dell'augusta Ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo alla fine del decimo ottavo: dall'Archivio di Stato e della Biblioteca Marciana in Venezia*, Venezia 1886.
- Cenoz J.–Gorter D., «Linguistic landscape and minority languages» in *International journal of multilingualism* 3 (2006), pp. 67-80.
- Centanni M.– Sperti L., *Pietre di Venezia: spolia in se spolia in re : atti del convegno internazionale (Venezia, 17-18 ottobre 2013)*, Roma 2015.
- Cessi R., *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al mille*, voll. 1-2. Padova 1940-1941.
- Cessi R.–Alberti A., *Rialto. L'isola il ponte il mercato*, Bologna 1943.
- Cessi R., *Venezia nel Duecento: tra Oriente e Occidente*, Venezia, 1985.
- Cessi R., *Dopo la guerra di Chioggia: il nuovo orientamento della politica veneziana alla fine del secolo 14*, Venezia 2005.

Cessi R., *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze 1981.

Chatzidakis M., Ἐξ τῶν Ἑλπίων τοῦ Ῥωμαίου, *EEBS* 14, 1938, pp. 314-393.

Chatzidakis, *La pienture des "madonneri" ou "vénétocrétoise" et sa destination*, in *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente, secoli XV-XVI: Aspetti* ed. Hans-Georg Beck et al, vol. 2 (Florence, 1977), pp. 675-690.

Cracco G., *Società e stato nel medioevo veneziano: secoli 12-14*, Firenze 1967.

Ciggaar, Krijnie N., «Bilingual word lists and phrase lists: for teaching or for travelling?» in *Travel in the Byzantine world: papers from the thirty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, April 2000*, Macrides, Ruth J. (a cura di), Aldershot 2002, pp. 165-178

Ciociola C., «Visibile parlare»: agenda, in *Rivista di letteratura italiana*, 7 (1989), pp. 9-77.

Ciociola C. (a cura di), *Visibile parlare: le scritture espone nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, Atti del Convegno internazionale di studi (Cassino-Montecassino 26-28 ottobre 1992)*, Napoli 1997.

Concina E., *Fondaci: architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna* Venezia 1997.

Concina E., «Il quartiere veneziano di Costantinopoli» in Benzoni G. (a cura di), *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano*, Venezia 2002, pp. 157-170.

Cosentino S., *Storia dell'Italia Bizantina (6.-11. secolo): da Giustiniano ai Normanni*, Bologna 2008.

Cortellazzo M., «Presenze linguistiche bizantine nell'Italia centro-settentrionale» in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo, 3-9 aprile 1986* voll.1-2, Spoleto 1988, pp. 849-860,

Cortellazzo M., «Influsso greco sull'antroponomia e la toponomastica veneziane», in *I Greci a Venezia: atti del convegno internazionale di studio; Venezia, 5 - 7 novembre 1998*, Tiepolo M. F., Tonetti E. (a cura di), Venezia 2002, pp. 315-324.

Cortellazzo M., *L'influsso linguistico greco a Venezia prima del 1204*, Bologna 1970.



- Cracco G., *Società e stato nel medioevo veneziano: secoli 12-14*, Firenze 1967.
- Cruzat-Pavan E., «Toward an ecological understanding of the myth of Venice» in *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City State, 1297-1797*, Martin J.–Romano D., Baltimora 2000, pp. 39-67.
- Cuscito G., «La chiesa aquileise» In *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. Origini - Età ducale*, Ruggini C. (a cura di), Roma 1991, pp. 367-408.
- D'Achille, P., «Cronache, scritture esposte, testi semicolti» in *Le cronache volgari in Italia. Atti della VI Settimana di studi medievali*, Roma 2017. pp.347-372
- D'Amico E., «Approaches and perspectives on the origin of Venice» in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 62 (2017), pp. 209-230.
- Dale T., «Inventing a sacred past: pictorial narratives of St. mark the evangelist at Aquileia and Venice ca. 1000-1300», in *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994), pp. 53-104.
- Dagron G., *Constantinople imaginaire: étude sur le recueil des "Patria"*, Parigi 1984.
- Das S., «The Disappearance of the Trojan Legend in the Historiography of Venice» in *Fantasies of Troy. Classical Tales and the Social Imaginary in Medieval and Early Modern Europe*, Shepard A.–Powel S. D. (a cura di), Toronto 2004, pp. 97-114
- Da Villa Urbani M., «Le iscrizioni» in *San Marco: basilica patriarcale di Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'Oro*, Andaloro M. et alii (a cura di), Venezia 1991.
- De Franceschi E., «I mosaici del Battistero, fra il rinnovamento bizantino-paleologo e la produzione pittorica veneta dei primi decenni del Trecento» in *San Marco: la basilica di Venezia: arte, storia, conservazione*, Vio E. (a cura di), Venezia 2019, pp. 309-318.
- De Franceschi E., «Lo spazio figurato del battistero marciano a Venezia. Una introduzione» in *Ateneo Veneto Ser. 3*, 12 (2013), pp. 253-265.
- De Franceschi, «I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco fra la tradizione bizantina e le novità di Paolo Veneziano» in *Zograf* 32 (2008), pp. 7-29.
- De Franceschi E., «I mosaici del Battistero, fra il rinnovamento bizantino-paleologo e

- la produzione pittorica veneta dei primi decenni del Trecento» in Vio E. (a cura di), *San Marco: la basilica di Venezia: arte, storia, conservazione*, Venezia 2019, pp. 309-318.
- De Franceschi E., «Lo spazio figurato del battistero marciano a Venezia. Una introduzione», *Ateneo Veneto Ser. 3*, 12 (1), pp. 253-265.
- De Franceschi E., «I mosaici della Cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia», *Arte Veneta* 60 (2003), pp. 7-29.
- De Rubeis F., «La Capitale Romanica e la gotica epigrafica. Una Relazione Difficile» in *Las inscripciones góticas: il Coloquio internacional de epigrafía medieval, León del 11 al 15 de septiembre 2006*, García Lobo V.-López M.-Encarnación M. (a cura di), León 2010, pp. 184-202.
- De Rubeis F., «Tra Dalmazia e Italia: continuità e fratture nelle iscrizioni della prima età carolingia» in *Carolingian Europe. Colloquium (2001)*, Jurkovic M. Milosevic A. (a cura di), Zagabria 2002, pp. 247-253.
- De Rubeis F., «La gotica epigrafica in Italia tra Sud e Nord» in *Scripta* 9 (2016), pp. 57-71.
- De Rubeis F., *Inscriptiones Medii Aevi Italiae: Veneto: Belluno, Treviso, Vicenza, Spoleto* (2011).
- De Rubeis F., Scrittura longobarda, bizantina o carolingia? Retaggi, modelli e imitazioni tra Ravenna, Venezia e l'Istria nei secoli VIII-X, In *The Age of Affirmation* (Gasparri S.–Gelichi S. a cura di), Turnhout 2017, pp., 323–47.
- Debiais V., «La tentation de Byzance. Réflexions sur les inscriptions byzantines vues de la Latinité» In *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods – Projects – Case Studies*, Rhoby A. (a cura di), Vienna 2015, pp. 39-49.
- Demus O., *The church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, *Dumbarton Oaks studies*, 1960.
- Demus O., *The mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-Londra 1984.
- Di Lenardo L., *La collezione epigrafica del seminario patriarcale di venezia. Catalogo (secoli XII-XV)*, Venezia 2014.
- Dibello D., «La stabilità delle istituzioni veneziane nel Trecento. Aspetti politici, economici e culturali nella gestione della congiura di Marino Falier» in *Reti*

Medievali 19, 2 (2018), pp. 85-129.

Diehl C., *Manuel d'Art Byzantin* Parigi 1910.

Diehl C., «La colonie vénitienne à Constantinople à la fin du XIVe siècle», *Mélanges de l'école française de Rome*, 3 nr. 1, 1883, pp. 90–131.

Dimaras K. Th., *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος. Η εποχή του, η ζωή του, το έργο του*, Atene, 1986.

Ditomaso, *The book of Daniel and the apochryphal Daniel literature*, Leiden 2005.

Drankaki A., «A maniera greca content, context, and transformation of a term», *Studies in iconography* 35 (2014), pp. 39-72.

Drpić I., *Epigram, art, and devotion in later Byzantium*, Cambridge 2016.

Dursteler E. R., *A companion to Venetian history, 1497-1797*, Leiden-Boston 2013.

Eastmond A., «Textual Icons: Viewing Inscriptions in Medieval Georgia» in *Viewing inscriptions in the late antique and medieval world*, Cambridge 2015, pp. 76-98.

Evdokimova, «Greek Graffiti from St Sophia's in Constantinople in the Archive of Robert van Nice» in *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods - Projects - Case Studies*, Rhoby A. (a cura di), Austrian Academy of Sciences Press 2015, pp. 203–226., *Washington*, pp. 167-175.

Janin R., «La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. Les églises et les monastères», *Revue des Études Grecques* 66, n. 311 (1953), pp. 526–28.

Faccani R., «Messaggi dall'antica Novgorod», *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 1982, pp. 69-84.

Faccani, *Iscrizioni Novgorodiane su corteccia di betulla* = Faccani R., «iscrizioni Novgorodiane Su Corteccia Di Betulla», *Russian Linguistics* 24, n. 3 (2000), pp. 343–48.

Falconieri, Tommaso di Carpegna, Riccardo Facchini, Davide Iacono, Stella Losasso, Sonia Merli, Maria Chiara Pepa, Francesco Pirani, e Francesca Roversi Monaco. *Medievalismi Italiani - Italian Medievalisms: (Secoli XIX-XXI) - (Centuries XIX-XXI)*. Gangemi Editore spa, 2019.

Fasoli G., «I fondamenti della storiografia veneziana» in *La storiografia veneziana fino al XVI secolo, aspetti e problemi*, Pertusi A. (a cura di) Firenze 1970, pp. 11-44.

Faetherstone, *Metochites's Poems and the Chora*, pp. 215-239.

Fedalto, G.–Carile A., *Le origini di Venezia*, Bologna 1978.

Felle A. E., «Esporre la Scrittura. L'uso di testi biblici in epigrafi d'ambito pubblico fra Tarda Antichità e prima età bizantina (secoli IV-VIII)». *Antiquité Tardive* 23 (2015), pp. 353–70.

Felle A., «Words and Images in Early Christian Inscriptions (3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> Century)» in *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders*, Toth I.–Moutafov E. (a cura di), Sofia 2018, pp. 39-70.

Ferguson R., *Saggi di lingua e cultura veneta*, Padova 2013.

Ferguson R., *Le iscrizioni in antico volgare delle confraternite laiche veneziane: edizione e commento*, Venezia 2015.

Feissel D., «Epigraphie et constitutions impériales: aspects de la publication du droit à Byzance» *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione* in Cavallo G., Mango C., (a cura di), Spoleto 1995, pp. 67–98.

Feissel D., Spieser J. M., «Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. II. Les inscriptions de Thessalonique. Supplément» in *Travaux et Mémoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance*, 7 (1979), pp. 303–348.

Fiocco G., «Le pale feriali» in *La Pala d'Oro* (a cura di Hahnloser H. R., Polacco R.), Venezia 1994, pp. 161-167.

Fioretti P., «L'iscrizione musiva paleocristiana della cattedrale di Bari: un'indagine paleografica» in *Scrittura e civiltà* 24 (2000) pp. 17-60.

Flores d'Arcais F., «Venezia» in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Lucco M. (a cura di), Milano 1992, pp. 24-42.

Flores d'Arcais F., «Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico» in di Flores d'Arcais F.–Gentili G. (a cura di), *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 19-31.

Folda J., *The Saint Marian Icon: Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?*, in B. Davezac (a cura di), *Four Icons in the Menil Collection*, Houston 1992, pp. 106- 133.

Folda J., *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291*, New York 2005, pp. 513–27.

Foskolou, V. A., «The Magic of the Written Word: The Evidence of Inscriptions on Byzantine Magical Amulets» in *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 35 (2016), pp. 329-348.

Foskolou, V. A., «"In the Reign of the Emperor of Rome...": Donor Inscriptions and Political Ideology in the Time of Michael VIII Paleologos», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 27 (2006) p. 455-462.

Franklin S., «Greek in Kievan Rus'», *Dumbarton Oaks papers* 46 (1992), pp. 69–81.

Franklin S., *Writing, society and culture in early Rus c. 950 – 1300*, Cambridge 2002.

Franklin S., «Echoes of Byzantine elite culture in twelfth-century Russia?» in *Byzantium - Rus – Russia. Studies in the translation of Christian culture*, Franklin S. (a cura di), Aldershot 2002, pp. 177–187.

Frothingham A. L., «Byzantine Artists in Italy from the Sixth to the Fifteenth Century», *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts* 9 n. 1 (1894), pp. 32–52.

Furlan I., «Aspetti di cultura greca a Venezia nell'XI secolo. La scuola di Salonicco e lo stile monumentale protocommeno in Arte veneta» in *Rivista di storia dell'arte* 29 (1975), pp. 28-37.

Gaier M., *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia 2002.

Gallina M., «L'affermarsi di un modello coloniale: Venezia e il Levante tra Due e Trecento» in *Conflitti e coesistenza nel Mediterraneo medievale: mondo bizantino e Occidente latino*, Id. (a cura di), Spoleto 2003, pp. 273-300.

Gallo R., *Il Tesoro di San Marco e la sua storia*, Venezia- Roma 1967

Gasparri S., «Venezia fra i secoli VIII e IX. Una riflessione sulle fonti» in *Studi veneti: offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 3-18.

- Gasparri S., «Venezia fra l'Italia bizantina e il regno italico: la civitas e l'assemblea.» in *Venezia. Itinerari per la storia della città*, di Gasparri, S.-Levi, G.-Moro, P., Bologna 1997, pp. 61-82.
- Gasparri S.-Gelichi S., *The age of affirmation: Venice, the Adriatic and the Hinterland between the 9th and 10th Centuries*, Turnhout 2017.
- Gasparri, S.-Gelichi S., *Venice and its neighbors from the 8th to 11th*. Leiden-Boston 2018.
- Gauthier M. M., «Les routes de la foi reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle, 1983» in *Cahiers de Civilisation Médiévale* 28 nr. 109 (1985), pp. 72-75.
- Gelichi S., «Aachen, Venice and archaeology» in *Imperial Spheres and the Adriatic: Byzantium, the Carolingians and the Treaty of Aachen (812)*, di Ančić, M.-Vedriš, J. T., London-New York 2017, pp. 111-120.
- Gelichi S., «La storia di una nuova città attraverso l'archeologia: Venezia nell'alto medioevo» in *Three Empire, three Cities: Identity, Material Culture and Legitimacy in Venice, Ravenna and Rome, 750-1000*, West-Harling V. (a cura di), Turnhout, 2015 pp. 51-98.
- Gelichi S., «Paesaggio e insediamenti nell'arco adriatico nell'alto medioevo: osservazioni su alcuni paradigmi.» in *Le modificazioni del paesaggio nell'altoadriatico tra pre-protostoria ed altomedioevo*, Cuscito G. (a cura di), Trieste 2013, pp. 163-179.
- Gelzer H., «Abriss der byzantinischen Kaisergeschichte» in *Geschichte der byzantinischen Litteratur: Von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527-1453)*, di Krumbacher K., Monaco, 1897, pp. 911-1067.
- Geanakopoulos D. J., *Emperor Michael Palaeologus and the West, 1258-82: A Study in Byzantine-Latin Relations*, Hamden 1973.
- Georgopoulou M., «Late medieval Crete and Venice: an appropriation of Byzantine heritage» in *The Art bulletin* 77 (1995) p. 379-496.
- Gerola G., *I monumenti medievali delle tredici sporadi*, Roma 1914-1915.
- Gerevini S., «Inscribing History, (Over)Writing Politics: Word and Image in the Chapel of Sant'Isidoro at San Marco, Venice» in *Sacred scripture/sacred space: the interlacing of real places and conceptual spaces in medieval art and*

- architecture, Frese T.–Keil W. E.–Krüger K. (a cura di), Berlino 2019, pp. 323-350.
- Gerola G., *Monumenti veneti nell'isola di Creta. Ricerche e descrizione fatte da Giuseppe Gerola per incarico del R. istituto Venezia 1905-1932.*
- Goffen R., «Paolo Veneziano e Andrea Dandolo. Una nuova lettura della Pala feriale» in *La Pala d'Oro*, Hahnloser H. R., Polacco R. (a cura di), Venezia 1994, pp. 173-184.
- Gorter D., *Linguistic Landscape: a New Approach to Multilingualism*, Clevedon 2006.
- Gouillard G., «Le Synodikon de l'orthodoxie: Édition et commentaire» in *Travaux et mémoires* 2 (1967), pp. 1–316.
- Guiland, R., «60. Janin (R.). La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. Tome III. Les églises et les monastères, par R. J., A. A., de l'Institut français d'études byzantines. Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Grabar A., «La sedia di San Marco a Venise» in *Gazette des Beaux-Arts*, 7 (1954), pp. 19-34.
- Grabar A., «La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento» in *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 6 (1957) pp. 111-123.
- Gratziou O., 'A la latina': Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά, *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 33 (2012), pp. 357–68.
- Gray N., «The Paleography of Latin Inscriptions in the Eighth, Ninth and Tenth Centuries in Italy», *Papers of the British School at Rome* 16 (1948), pp. 38–162.
- Grierson G., *Byzantine Coinage*, Washington 1999.
- Grubb J. S., «When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography» in *The Journal of Modern History*, 58 Nr. 1 (1986), pp. 43-94.
- Grubb J., «House and Household: evidence from family memoirs» in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, in Demo E. Lanaro P., Marini P., Varanini G. (a cura di), Milano 2000, pp. 130-131.

- Haldon J. F., *Byzantium in the Seventh Century: the Transformation of a Culture*, Cambridge University Press, 1990.
- Hahnloser H. R.–Polacco R. (a cura di), *La Pala d'Oro*, Venezia 1994.
- Hanotaux G., «Les Vénitiens ont-ils trahi la chrétienté en 1202?» *Revue historique*, 10/4 (1877), pp. 74-102.
- Hay D., *Europe: the emergence of an idea*, New York 1966.
- Heher D., «Das byzantinische Venedig als Brücke zwischen drei Welten» in *Byzantium as a Bridge between West and East. Proceedings of the International Conference, Vienna, 3rd -5th May, 2012*, Vienna, 2014, pp. 99-114.
- Heinemeyer W., «Studien zur Diplomatik mittelalterlicher Verträge vornehmlich des 13. Jahrhunderts», *Archiv für Urkundenforschung* 14 (1936), pp. 321–413.
- Hopf K., *Veneto-Byzantinische Analekten*, Atene 1966.
- Howard, G., «The Tetragram and the New Testament» in *Journal of Biblical Literature* 96 Nr. 1 (1977), pp. 63-83.
- Howe E. D., Madonnero, *The Dictionary of Art*, pp. 128-129
- Humphrey, *La miniatura per le confraternite e le arti veneziane*, Venezia 2015.
- Hunger H., «Epigraphische Auszeichnungsmajuskel. Beitrag zu einem bisher kaum Beachteten Kapitel der griechischen Paläographie», in *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 26 (1977), pp. 193–210.
- Hunger H., *Graeculus perfidus, ἡ ἀποστασία τοῦ μωυσίου: Il senso dell'alterità nei rapporti greco-romani ed italo-bizantini*, Roma 1987.
- Hunger H., «Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10. - 12 Jahrhundert» in *La Paléographie grecque et byzantine*, Glénisson J. Bompaire J. Irigoïn J. (a cura di), Parigi 1977, pp. 201-220.
- Hunt L. A., *Byzantium, Eastern Christendom, and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, Londra 1998
- Hurtado L. W., «The Origin of the Nomina Sacra: a proposal», *Journal of Biblical Literature* 117 Nr. 4 (1998), pp. 655-673.



Iacobini A., «Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia» in *L'arte medievale nel contesto (300-1300)*, Piva P. (a cura di), Milano 2006, pp. 463-499.

Infelise M., «L'ultima crociata» in *Venezia e la guerra di Morea. Guerra, politica e cultura alla fine del '600*, Infelise M.–Stouraiti A. (a cura di), Milano 2005, pp. 9-19.

Ivetic E., «L'adriatico nella venezianistica di Roberto Cessi» in *Mediterranea - ricerche storiche*, 10 (Agosto 2013), pp. 231-248.

Jacobs I., «Cross Graffiti as Physical Means to Christianize the Classical City: An Exploration of Their Function, Meaning, Topographical, and Socio-Historical Contexts» in *Graphic Signs of Identity, faith and power in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, in Garipzanov I.H., Goodson C., H. Maguire (a cura di) Turnhout 2017, pp. 175-222.

Jacoby D., «Multilingualism and institutional patterns of communication in latin Romania (thirteenth-fourteenth centuries)» in *Diplomatics in the Eastern Mediterranean, 1000-1500: aspects of cross-cultural communication*, Beihammer A. D., Parani M. G., Schabel G. (a cura di), Leiden 2008 pp. 27-48.

Jacoby D., «The expansion of Venetian government in the Eastern Mediterranean until the Late Thirteenth Century» in *Il Commonwealth veneziano tra 1204 e la fine della Repubblica*, Ortalli G., Schmitt J., Orlando E., (a cura di) Venezia 2015, pp. 73–107.

Jacoby D., «The Greeks of Constantinople under Latin rule 1204-1261» in *The Fourth crusade. Event, aftermath, and perceptions*, Madden T. (a cura di), Aldershot 2008, pp. 53–73.

Jacoby D., «The Venetian government and administration in Latin Constantinople, 1204-1261: a state within a state» in *Travellers, Merchants and Settlers in the Eastern Mediterranean 11<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> centuries*, Id. (a cura di) Farnham 2014, pp. 19–79.

Jacoby D., «The Venetian presence of Constantinople (1204-1261): the challenge of feudalism and the Byzantine inheritance» in *Byzantium, Latin Romania and the Mediterranean*, Id. (a cura di), Aldershot 2001, pp. 141–201.

Jacoby D., «The Venetian quarter of Constantinople from 1082 to 1261: topographical

considerations» in *Commercial exchange across the Mediterranean*, Id. (a cura di) Aldershot 2005, pp. 153–70.

Jacoff M., *The horses of San Marco and the quadriga of the lord*, 1993.

Janin R., *Constantinople Byzantine: Developpement Urbain Et Repertoire Topographique*, Parigi, 1964.

Kaczynski B. M., *Greek in the Carolingian age the St. Gall manuscripts*, Cambridge 1988.

Kajava M., «Byzantine Greek Inscriptions and Urban Context» in, *International Colloquium Urban Decline in the Byzantine Realm* Helsinki, 25 September 2009 (*Acta Byzantina Fennica n.s. 3*), M. Hakkarainen (a cura di), Helsinki 2010, pp. 105-115.

Kaldellis A., *The Christian Parthenon: Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens*, Cambridge 2009.

Kalopissi-Verti S., «Church inscriptions as Documents Chrysobulls - Ecclesiastical Acts - Inventories - Donations - Wills», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 24 (2003), pp. 79–88.

Karpov, S., «Colonie o capisaldi. Verso Tana, Trebisonda e il Mar Nero, secc. XIV-XV» in *Il Commonwealth veneziano tra 1204 e la fine della Repubblica*, Ortalli G.–Smith O. J.–Orlando E. (a cura di), pp. 391-404.

Keidan A., «Le Iscrizioni Novgorodiane su corteccia di betulla in ottica comparatistica», in *Incontri linguistici* 32 (2009), pp. 175-196.

Kitzinger E., *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in, *The place of book illumination in Byzantine art*, Weitzman K., Buchthal H., Loerke W., Kitzinger E. (a cura di), Princeton 1975, pp. 99-175.

Kloos R., «The paleography of the inscriptions» in *The mosaics of San Marco in Venice*, Demus O. (a cura di), Chicago-Londra 1984, pp. 295-307.

Krause K., «Die Inschriften der Genesismosaiken, in The atrium of San Marco in Venice. The genesis and medieval reality of the genesis mosaics», Büchsel M. (a cura di), Berlino 2014, pp. 143-176.

Kretschmayr H., *Geschichte von Venedig, voll. 1-3*, Gotha 1905-1934.

Lafontaine-Dosogne, «Icona» in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1996.

Laiou A. Morrisson C. «La restauration de l'empire byzantin (1258-1341)» in *Le monde byzantin. 3. Byzance et ses voisins 1204-1453*, di Ead., Parigi, 2011, pp. 13-30.

Landry R. Bourhis R. Y. «Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study» in *Journal of Language and Social Psychology*, 16 (1997), pp. 23-49.

Lane F., *A maritime republic*, Johns Hopkins University Press 1973, pp. 218-219.

Lamma P., *Comneni e Staufer: ricerche sui rapporti fra Bisanzio e l'Occidente nel secolo XII*, Roma 1957.

Lazarini V., «I titoli dei dogi di Venezia» in *Nuovo archivio veneto*, 5 (1903), pp. 271-313.

Lazarini V., «La battaglia di Porto Longo» *Nuovo archivio veneto*, 8 (1894), pp. 5-45.

Lazarini V., «Un'iscrizione torcellana del secolo VII» in *Scritti di paleografia e diplomatica*, Padova, 1969, pp. 123-132.

Lefebvre L., *The production of space*, Oxford 1991.

Lombard M., «La marina adriatica nel quadro dell'Alto Medioevo (VII-XI secolo)» in *Storia della civiltà veneziana. Bd. 1: Dalle origini al secolo di Marco Polo*, Branca V. (a cura di), Firenze 1979, pp. 107-114.

Lorenzoni G., «Venezia medievale, tra Oriente e Occidente» in *Storia dell'arte italiana. Dal medioevo al Novecento Pt. 2, 1*, Torino 1983, p. 385-443.

Magistrale F., «Forme e funzioni delle scritte esposte nella Puglia normanna» in *Scrittura e civiltà* 16 (1992), pp. 5-75.

Maguire H., «Eufrosius and friends: on names and their absence in Byzantine art» in *Art and text in Byzantine culture*, in Liz J. (a cura di), Cambridge 2007 pp. 139-160.

Maguire H.–Nelson R. S. (a cura di), *San Marco, Byzantium and the myths of Venice*, Whashington 2010.

Magdalino, P., *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge 2010.

Mali J., *Mythistory: the making of a modern historiography*, Chicaco-Londra 2003.

- Mallon, J.–Marichal, R.–Perrat, C., *L'Écriture latine de la capitale romaine à la minuscule*, Parigi 1939
- Malpas J., *Place and experience: a philosophical topography*, Cambridge 2007.
- Maltezos Ch. A. (a cura di), *Όψεις της ιστορίας του Βενετοκρατούμενου ελληνισμού. Αρχαιολογικά τεκμήρια*, Atene, 1993.
- Maltezos, Ch. A. «Il quartiere veneziano di Costantinopoli (scali marittimi)», *Thesaurismata* 15 (1978), pp. 30–61.
- Maltezos Ch. A., «Les Italiens propriétaires "Terrarum et casarum" à Byzance», *Byzantinische Forschungen* 22 (1996), pp. 177–91.
- Maltezos Ch. A.–Ortalli G. (a cura di), *Italia-Grecia: temi e storiografie a confronto. Atti del convegno di studi organizzato in collaborazione con il Dipartimento di Studi Storici dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, Venezia, 20-21 ottobre 2000, Venezia 2001.
- Maltezos Ch.–Tzavara A. Vlassi D. (a cura di), *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, Atene-Venezia 2010.
- Maltezos Ch.–Tzavara A. Vlassi D. (a cura di), *I greci durante la venetocrazia: uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007, Venezia 2009.
- Maniaci M.–Orsini P. (a cura di), *Scrittura epigrafica e scrittura libraria fra Oriente e Occidente*, Cassino, 2015.
- Marangon D., «Il fascino delle forme greche a Venezia: Andrea Dandolo, l'arte, l'epigrafia», *Hortus Artium Medievalium* 22 (2016), pp. 157-165.
- Marquer J., «El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)» in *Anales de Historia del Arte* 23 (2013), pp. 409-508.
- Marquer, «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)» in *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et moderne*, 13 (2012), <https://journals.openedition.org/e-spania/21058>.
- Martin J. F., *Venice's hidden enemies: italian heretics in a Renaissance city*, Berkeley

1993

Mas Latrie L., *Historie de l'Île de Chypre sous le regne des princes de la maison de Lusignan*, voll. 1-3, Parigi 1852-1861.

Mastandrea P.–Pedrocco S., *I dogi nei ritratti parlanti di Palazzo Ducale a Venezia*, Sommacampagna 2017.

Mathews F. Y., «Icons and religious experience» in *Byzantium: faith and power. Perspectives on late byzantine art and culture*, Brooks S. T. (a cura di), Londra 2006, pp. 2-19.

Matthiae G., *Le porte bronzee bizantine in Italia* Roma, 1971.

Necipoğlu N. (a cura di), *Byzantine Constantinople: monuments, topography, and everyday life*, Leiden, Boston 2001.

Mancini M.–Turchetta B., *Etnografia della scrittura*, Roma 2014.

Mango C., «Antique Statuary and the Byzantine Beholder» in *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), pp. 53-75.

Mango C., Byzantine Epigraphy (4th to 10th centuries), in *Paleografia e codicologia greca: una rassegna bibliografica*, Canart P. (a cura di), 1991, pp. 235-49.

Mango C., «Epigraphy», *The Oxford handbook of Byzantine studies*, Jeffreys E.–Haldon J.–Cormack R. (a cura di), Oxford 2008.

Mango C., *La civiltà bizantina*, Roma, Bari 1991.

Mango C., «The conciliar edict of 1166» in *Studies on Constantinople*, Id. (a cura di), Aldershot 1993, pp. XVIII 317-XVIII 335.

Melville Jones J. R., *Venice and Thessalonica 1423-1430: the Venetians documents*, Padova 2002.

Meschinello G. A., *La chiesa Ducale di S. Marco colle notizie del suo innalzamento; spiegazione delli mosaici e delle iscrizioni*, Baronchelli 1753.

Miglio T.–Tedeschi C., «Per lo studio dei graffiti medievali. Caratteri, categorie, esempi» in *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale*, Fioretti P. (a cura di), Spoleto 2012, pp. 605-628.

- Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux 14., 15. et 16. siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Parigi 1916.
- Minotto A. S., «Venezia nella storia universale. Discorso accademico di G. M. dott. Thomas» in *Gazzetta ufficiale di Venezia*, nr. 292, 296 (1864); nr. 5 (1865).
- Mitsiou E., «The Byzantines and the "others". Between transculturality and discrimination» in *Byzantium as Bridge between West and East*, di Daim F. Gastgeber C., 65-74, Vienna 2014.
- Morison S., *Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from the Sixth Century BC*, Oxford 1972.
- Morison S., *Politics and script: aspects of authority and freedom in the development of graeco-latin script from the 6th century B.C. to the 20th century A.D.*, Oxford 1972.
- Morss C., «Byzantine letters in stone Byzantion», 73 nr. 2 (2003), pp. 488-509.
- Morse M. A., «Creating sacred space, The religious visual culture of the Renaissance Venetian 'casa'», *Renaissance studies*, 21 (2007), pp. 151-184.
- Moschini G. A., *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti opera di Giannantonio Moschini*, Venezia 1815.
- Mouriki D., *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, Atene 1986.
- Moutsopoulos N., «La Morphologie des inscriptions byzantines et post-byzantines de Grèce, *Cyrrilomethodianum*», 3 (1975), 53-105.
- Muir E., *Civic ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press 1981.
- Muir E., *The virgin on the street corner: the place of the sacred in Italian cities*, in Martin J. J. (a cura di), *The Renaissance. Italy and Abroad*, 2003, pp. 279-296.
- Muraro M., *Paolo da Venezia*, Milano 1969.
- Muraro M., «Varie fasi di influenza bizantina nel Trecento», *Thesaurismata* 9 (1972), pp. 180-201.
- Muratoff P., *La Pittura Bizantina*, Roma 1928.

- Nelson R. S., «High justice: Venice, San Marco and the spoils of 1204» in *Byzantine art in the aftermath of the fourth crusade: the fourth crusade and its consequences*, Vacotopoulos P. L. (a cura di), Atene, 2007, pp. 143-158.
- Nelson R. S., «Image and inscription: pleas for salvation in spaces of devotion» in, *Art and text in Byzantine culture* Liz J. (a cura di), Cambridge 2007, pp. 100-119.
- Nelson R., *Byzantine Art vs Western Art*, in Balard M., Malamut E., Spieser J. M. (a cura di), *Byzance et le monde exteřrieur: Contacts, relations, eřchanges; Actes de trois seřances du XXe Congreřs international des Eřtudes Byzantines, Paris, 19–25 aouřt 2001*, Parigi 2005, pp. 255–70.
- Nelson, «The History of Legends and the Legends of History. The pilastri Acritani in Venice» in *San Marco, Byzantium and the myths of Venice*, Maguire H.–Nelson R. S. (a cura di), Whashington 2010.
- Nicol D. M., *Byzantium and Venice: A Study in Diplomatic and Cultural Relations*, Cambridge 1992
- Niccoli O., *Prophecy and People in Renaissance Italy*, Princeton 1990.
- Nicol D. M., *Venezia e Bisanzio*, Milano 1990.
- Norsa M., «Analogie e coincidenze tra scritte greche e latine nei papiri» in *Miscellanea Giovanni Mercati*, Cittař del Vaticano 1946, pp. 105-121.
- Orlando E., «Venezia, il diritto pattizio e il commercio mediterraneo nel basso medioevo», *Reti Medievali Rivista* 17 n. 1 (2016), pp. 3–33.
- Orlandos A. K.–Vranouses L., *Τα Χαράγματα του Παρθενώνος: ήτοι, επιγραφαί χαραχθείσαι επί των κίωνων του Παρθενώνος κατά τους παλαιοχριστιανικούς και βυζαντινούς χρόνους*, Atene 1973.
- Orsini P., *Scrittura come immagine: morfologia e storia della maiuscola liturgica bizantina*, Roma 2013.
- Ortalli G.–Pittarello O., *Cronica Jadretina: Venezia-Zara, 1345-1346*, Venezia 2014.
- Ostrogorsky G., «Geschichte des byzantinischen Staates», *L'Antiquité Classique* 22 nr. 2 (1953), pp. 566–69.
- Ousterhout R. G., *Architecture*, «Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator

- Monastery Byzantine Constantinople» in *Byzantine Constantinople: monuments, topography, and everyday life*, in Necipoğlu N. (a cura di) Leiden, Boston 2001, pp. 133-152.
- Ousterhout R. G., *The pantokrator monastery and architectural interchanges in the Thirteenth century, Quarta Crociata. Venezia - Bisanzio - Impero latino*, in Ortalli G.,–Ravegnani G.,–Schreiner P., (a cura di), Venezia 2006, pp. 749-770.
- Ortalli G., «Realtà veneziana e bizantinità latina» in *L'Adriatico dalla tarda antichità all'età carolingia. Atti del Convegno di studio: Brescia, 11-13 ottobre 2001*, di Delogu P. Brogiolo G. P., Firenze 2005, pp. 209-320.
- Ortalli G., «I cronisti e la determinazione di Venezia» in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. Bd. 2: L'età del comune*, Cracco, G.–Ortalli G. (a cura di), Roma 1995, pp. 761-782.
- Ortalli G., «Storia cultura ricerca. Note sull'esperienze storiografica greca» in *Italia-Grecia: temi e storiografie a confronto. Atti del convegno di studi organizzato in collaborazione con il Dipartimento di Studi Storici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 20-21 ottobre 2000*, Maltezou Ch. Ortalli G. (a cura di), Venezia 2001, pp. 127-137.
- Ortenberg West-Harling V., «'Venecie due sunt': Venice and its grounding in the Adriatic and North Italian background» In *Italy, 888 - 962. A turning point*, Wickham C. Valenti M. (a cura di). Turnhout 2014, pp. 237-264.
- Paap A. H. R. E., *Nomina sacra in the Greek Papyri of the First Five Centuries A.D.: The Sources and Some Deductions*, Leiden 1959.
- Pace V., «Le maniere greche: modelli e ricezione» in *Medioevo: i modelli. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 27 settembre - 1° ottobre 1999*, Quintavalle A. C. (a cura di), Milano 2002, pp. 237-250.
- Pace V., «Il ruolo di Bisanzio nella Venezia del XIV secolo: nota introduttiva a uno studio sui mosaici del battistero marciano», *Ateneo veneto* Ser. 3, 12 (2013) p. 243-251.
- Pace V., «Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana» in *XXXII Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina, Seminario Internazionale di studi su "Cipro e il mediterraneo orientale"*, Ravenna 1985, pp. 259–98.
- Pace V., «Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale» in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Intitutes in Florenz* 44, 1 (2000) pp. 19–43.



Padoan G., (a cura di) *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Firenze 1976.

Pallucchini R., *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964.

Panagopoulou A., *Οι διπλωματικοί γάμοι στο Βυζάντιο (6ος-12ος αιώνας)*, Atene 2006.

Papadaki A., «La storia di Creta sotto il dominio veneto» in *Italia-Grecia: temi e storiografie a confronto. Atti del convegno di studi organizzato in collaborazione con il Dipartimento di Studi Storici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 20-21 ottobre 2000*, Maltezos Ch. Ortalli G. (a cura di), Venezia 2001, pp. 71-82.

Papadia-Lala A., «La «Venetocrazia» nel pensiero greco. Storicità, realtà, prospettive» in *Italia-Grecia: temi e storiografie a confronto. Atti del convegno di studi organizzato in collaborazione con il Dipartimento di Studi Storici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 20-21 ottobre 2000*, in Maltezos Ch. Ortalli G. (a cura di), Venezia 2001, pp. 61-70.

Papalexandrou A., «Memory tattered and torn: spolia in the heartland of Byzantine Hellenism» in *Archaeologies of Memory*, Alcock S.–Dyke V. R. (a cura di), Blackweel 2003, pp. 56–80.

Paparrigopoulos K., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, voll. 1-5. Atene 1861-1874.

Pasini A., *Guide de la Basilique de St. Marc a Venise*, Venezia 1888.

Paul B. (a cura di), «The Venetian doges and their tombs» in *The tombs of the doges of Venice: from the beginning of the Serenissima to 1907*, Id. (a cura di) Roma 2015, pp. 13-28.

Pedone S., «The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-Cultural Relationships Between Byzantium and Islam» in *Opuscula Historiae Artium*, 13 (2013), pp. 120-136.

Pedrocco F., *Paolo Veneziano*, Milano 2003.

Perotti E., «Il patrimonio medievale: strategie di appropriazione» in *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, Martinoli S. Perotti E. (a cura di), Torino 1999, pp. 77-100.

- Perotti E., «L'ambiguità del dialogo con le testimonianze della cultura autoctona» in *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso. 1912-1943*, Martinoli S. Perotti E. (a cura di), Torino 1999, pp. 119-131.
- Perry D., *Sacred plunder: Venice and the aftermath of the Fourth Crusade*, Pennsylvania 2015.
- Pertusi A., «Cultura bizantina a Venezia» in *Saggi Veneto-Bizantini*, Id. (a cura di), Firenze 1990, pp. 349-386.
- Pertusi A., «Venezia e Bisanzio nel secolo XI» in *Saggi veneto-bizantini*, in Pertusi, A.–Parente G. P. (a cura di), Firenze 1990. pp. 67–107,
- Pertusi A., «L'impero Bizantino e l'evolvere dei suoi interessi nell'Alto Adriatico» in *Storia della civiltà veneziana: dalle origini al secolo di Marco Polo*, Vittore B. (a cura di), Firenze 1979, pp. 51-69.
- Pertusi A., «L'iscrizione torcellana dei tempi di Eraclio» in *Saggi Veneto-Bizantini*, Id., Firenze 1990, pp. 1-31.
- Pertusi A., «L'iscrizione torcellana dei tempi di Eraclio» in *Zbornik radova Vizantoloskog Instituta*, 8, 2 (1964), pp. 317-339.
- Pertusi A., «Episodi culturali tra Venezia e il Levante nel Medioevo e nell'Umanesimo fino al sec. XV», in Pertusi A. (a cura di), *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Firenze 1974.
- Pertusi A., «Quedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il medioevo» in *Studi Veneziani*, 7 (1965), pp. 96-109.
- Pertusi A., *Fine di Bisanzio e fine del mondo: significato e ruolo storico delle profezie sulla caduta di Costantinopoli in Oriente e in Occidente*, Roma 1988.
- Pertusi A., «Le profezie sulla presa di Costantinopoli (1204) nel cronista veneziano Marco e le loro fonti bizantine (Pseudo-Costantino Magno, Pseudo-Daniele, Pseudo-Leone il Saggio)» in *Saggi Veneto-Bizantini*, Id. (a cura di), Firenze 1990, pp. 315-248.
- Pertusi A.–Bischoff B., «Le iscrizioni della Pala d'oro» in *La Pala d'Oro*, Hahnloser H. R., Polacco R. (a cura di), Venezia 1994, pp. 75-80.
- Petković V., «Un peintre serbe du XI<sup>e</sup> siècle» in *Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance: Mélanges Charles Diehl (Vol. 1-2)*, Parigi 1930, pp. 133-136.

Petricioli M., *Archeologia e mare nostrum. Le missioni archeologiche nella politica mediterranea dell'Italia 1898-1943*, Roma, 1990.

Petrucci A., «Scrivere 'alla greca' nell'Italia del Quattrocento» in *Bisanzio fuori di Bisanzio*, Cavallo G. (a cura di), Palermo 1991, pp. 121-136.

Petrucci A., *Scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986.

Petrucci A., *Le scritture ultime: Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino 1995.

Petrucci A., «Potere spazi urbani scritture esposte: proposte ed esempi» in *Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne. Actes de la table ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique et l'Ecole Française de Rome ; Rome, 15 - 17 octobre 1984*, Plaisance M. (a cura di), Roma 1985, pp. 85-97.

Petrucci L., «Il volgare esposto: problemi e prospettive» in *Letteratura italiana: una storia attraverso le scritture*, Id. (a cura di), Roma 2017, pp. 45-58.

Petrucci L., *Alle origini dell'epigrafia volgare. Iscrizioni italiane e romanze fino al 1275*, Pisa 2010.

Pavlenko A.–Mullen A. «Why Diachronicity Matters in the Study of Landscapes» in *Linguistic Landscape: an international journal*, 1 (2015), pp. 114-132.

Perry M., «Saint Mark's Trophies: Legend, Superstition, and Archaeology in Renaissance Venice» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40 (1977), pp. 27-49.

Pincus D., «Scrivere alla greca» In *Der unbestechliche Blick: Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag = Lo sguardo incorruttibile: studi di storia dell'arte in onore di Wolfgang Wolters in occasione del settantesimo compleanno*, Gaier M. Nicolai M. Weddigen T (a cura di), Trier 2005, pp. 25-30.

Pincus D., «Geografia e politica nel battistero di San Marco: la cupola degli apostoli», in *San Marco: aspetti storici e agiografici: atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 26-29 aprile 1994*, Niero A. (a cura di), Venezia 1996, pp. 459-473.

Pincus D., «Andrea Dandolo (1343–1354) and Visible History» in *Art and Politics in*

*late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250–1500*, Rosenberg C. M. (a cura di), Notre Dame 1990.

Pincus, «The beginning of gothic lettering at the Basilica of San Marco: the contribution of Doge Andrea Dandolo», in *San Marco: La Basilica di Venezia. Arte, storia, conservazione*, Vio E. (a cura di), Venezia 2019, pp. 319-329.

Polacco R., «Porte ageminate e clatrate in S. Marco a Venezia» in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo 13*, Salomi S. (a cura di), Roma 1990, pp. 279-292.

Polacco R., «Considerazioni sul bilinguismo greco-latino delle iscrizioni della Pala d'oro di San Marco», *Venezia Arti* 6 (1992), pp. 15–24.

Polacco R., «Porte ageminate e clatrate in S. Marco a Venezia, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo 13*», Salomi S. (a cura di), Roma 1990, pp. 279-292.

Pontani A., «Costantinopoli "intorno al 1204" in alcune fonti letterarie» in *L'enigma dei tetrarchi. Quaderni della Procuratoria di San Marco: arte, storia, restauri della basilica di San Marco a Venezia* (2013), pp. 30–41.

Povolo C., «The creation of Venetian historiography» in *Venice reconsidered: the history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, Romano D. Martin J. (a cura di), Baltimora 2000, pp. 491-519.

Pozza M., *I patti con l'Impero latino di Costantinopoli, 1205-1231*, Roma, 2004.

Pradelli, *Delle forme della scrittura nei marmi e nei mosaici*.

Queller, D. E. Madden F. Th., «Some further arguments in defense of the Venetians on the fourth crusade» in *Byzantion*, 62 (1992), pp. 433-473.

Prosperi V., *Omero sconfitto: ricerche sul mito di Troia dall'antichità al Rinascimento*, Roma 2013.

Raines D., *L'invention du mythe aristocratique: l'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, Venezia 2006.

Ramsay MacMullen. «*The Epigraphic Habit in the Roman Empire*», *The American Journal of Philology* 103 nr. 3 (1982), pp. 233–46.

Rando D., *Venezia medievale nella modernità*, Roma 2014.

Rapanić Ž.–Delonga V., «The Latin Epigraphic Monuments of Early Medieval Croatia»,

*Hortus Artium Medievalium* 4 (1998), pp. 245-247.

Ravegnani G., Benintendi, *Dizionario Biografico degli Italiani* 86, pp. 607-609.

Ravegnani G., Andrea Dandolo, *Dizionario Biografico degli Italiani* 32, pp. 432-440.

Ravegnani G., *Bisanzio e Venezia*, Bologna, 2006.

Ravegnani G., *Il traditore di Venezia. Vita di Marino Falier doge*, Roma 2017.

Rhoby A., «Inscriptions and Manuscripts in Byzantium: A Fruitful Symbiosis?» in *Scrittura epigrafica e scrittura libraria fra Oriente e Occidente*, Maniaci M., Orsini P. (a cura di), Cassino 2015, pp. 15-44.

Rhoby A., «Text as Art? Byzantine Inscriptions and Their Display» in *Writing Matters: Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, Berti I., Bolle K., Opdenhoff F., Stroth S. (a cura di), Berlino 2017, pp. 265-84.

Rhoby A., «The meaning of inscriptions for the early and middle Byzantine culture. Remarks on the interaction of word, image and beholder» in *Scrivere e leggere nell'alto medioevo. Spoleto, 28 aprile – 4 maggio 2011 (Settimane di Studio LIX)*, Spoleto 2012, pp. 731-753.

Rhoby A., «Das Inschriftenprogramm auf dem Beschlag der Freisinger Lukasikone» in *Das Freisinger Lukasbild. Eine byzantinische Ikone und ihre tausendjährige Geschichte*, pp. 87-98.

Riccioni S., «Segni epigrafici e sistemi illustrativi "alla greca" nel mosaico di San Clemente a Roma» in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam; atti del convegno internazionale di Studi, Parma, 21 - 25 settembre 2004*, A. Quintavalle (a cura di) Milano 2007.

Rizzardi C., *Mosaici altoadriatici: il rapporto artistico Venezia, Bisanzio, Ravenna in età medievale*, Ravenna 1985.

Rizzi A., «Un'icona costantinopolitana del xii secolo a Venezia: la Madonna Nicopoia», *Thesaurismata* 17 (1980), pp. 290-306.

Robertson, *The Bible of St. Mark' church*, Londra 1898.

Romanin S., *Lezioni di storia veneta, voll. 1-2*. Firenze, 1875.

- Romanin S., *Storia documentata di Venezia*, voll. 1-10, Venezia 1912-1921.
- Romano D., «Ducal tombs as family concerns» in *The tombs of the doges of Venice: from the beginning of the Serenissima to 1907*, Paul B. (a cura di), Roma 2015, pp. 29-44.
- Robertson A., *The Bible of St. Mark St. Mark's church, the altar and throne of Venice*, Londra 1898.
- Rosand D., *Myths of Venice. Figuration of a state*, Londra 2001.
- Russel J., «The Archaeological Context of Magic in the Early Byzantine Period», *The Byzantine Magic*, in Meguire H. (a cura di), Whashington 1995, pp. 35-50.
- Saccardo P., *Les Mosaiques de Saint-Marc A Venise*, Venezia 1896.
- Saccardo P., *Relazione sui restauri eseguiti nella Basilica di S. Marco in Venezia dall'agosto del 1890 a tutto l'anno 1891*, Venezia 1892.
- Sandberg Valalà E., *Maestro Paolo Veneziano* in *The Burlington Magazine*, 57 (1930), pp. 160-183.
- Sande S., *The Icon and its Origin in Graeco-Roman Portraiture*, in Rydén, J.O. Rosenqvist (a cura di), *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium, Colloquium Held at the Swedish Research Institute, Istanbul 1992*, Stockholm 1993, pp. 75-84.
- Sardagna G. B., *Cenni sulla importanza degli studi intorno alla milizia veneziana nel medio evo*, Trento 1856.
- Sardegna G. B., *Cenni sull'importanza degli studi intorno alla milizia veneziana nel Medio Evo (letti pubblicamente a venezia nella I. R. Scuola di Paleografia da G. B. Sardegna li 22 agosto 1856)*, Trento, 1856.
- Sathas C. N., *Ιστορικόν δοκίμιον περί των προς αποτίναξιν του οθωμανικού ζυγού επαναστάσεων του ελληνικού έθνους (1453-1821)*, Atene 1869.
- Scheibelreiter-Gail V., «Inscriptions in the Late Antique private house: some thoughts about their function and distribution» in *Patrons and viewers in Late antiquity*, Birk S., Poulsen B. (a cura di), pp. 135-166, Aarhen 2012.
- Schreiner P., «L'importance culturelle des colonies occidentales en territoire byzantin», *Byzantinische Kultur* 4 (2013), pp. 288-297.

- Shawcross T., «Re-inventing the homeland in the historiography of Frankish Greece: the Fourth Crusade and the legend of the Trojan War» in *Byzantine and Modern Greek Studies* 27 (2003) pp. 120-152.
- Sinibaldi M.–Lewis K. J.–Major B.–Thompson J. (a cura di), *Crusader landscapes in the medieval Levant: the archaeology and history of the Latin East*, Cardiff 2016.
- Simonsfeld H., «Thomas, Georg Martin Th.» In *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig 1908 (54), pp. 697-700.
- Simonsen K., «Bodies, sensations, space and time: the contribution from Henri Lefebvre» in *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 87 Nr. 1 (2005), pp. 1-14.
- Sinding-Larsen S., «St. Peter's chair in Venice» in *Art the Ape of Nature. Studies in honor of H. W. Janson*, Brasch. M.–Freeman Sandler L. (a cura di), New York 1981, pp. 35-50.
- Snaedal T., «Runes from Byzantium: reconsidering the Piraeus lion» in *Byzantium and the Viking world*, Uppsala 2016, pp. 187-214.
- Sopracasa A., *Venezia e l'Egitto alla Fine Del Medioevo. Le Tariffe Di Alessandria*, Alessandria 2013.
- Spier J., «Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56 (1993), pp. 25-62.
- Stouraiti A., «Lutto e mimesi. Due aspetti della nostalgia imperiale nella Repubblica di Venezia» in *Nostalgia. Memoria e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, Rolf Petri (a cura di), Roma 2010, pp. 91-105.
- Stussi A., «Epigrafi medievali in volgare dell'Italia settentrionale e della Toscana» in *Visibile parlare: le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, Atti del Convegno internazionale di studi (Cassino-Montecassino 26-28 ottobre 1992)*, Ciociola C. (a cura di), Napoli 1997, pp. 150-175.
- Streit L., «Hopf, Karl» In *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig 1881 (13), pp. 102-104.
- Taddei A., «Remarks on the Decorative Wall-mosaics of Saint Eirene at Constantinople» in M. Şahin. 11th International Colloquium on Ancient Mosaics. October 16th-20th, 2009, Bursa (Turkey). *Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World:*

*Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era. 1st edition, Istanbul (Turkey), 2011, pp. 153-182*

- Tani I., «Paesaggio Linguistico e Atmosfere. Alcune Riflessioni Metodologiche» in *Lingue e Linguaggi* 25 nr. 0 (2018), pp. 107-123.
- Tedeschi C., «Per lo studio dei graffiti medievali. Caratteri, categorie, esempi» in *Storie Di Cultura Scritta. Scritti per Francesco Magistrale, Fioretti P. (a cura di)* Spoleto 2012, pp. 605-628.
- Tenenti A., *Venezia e il senso del mare. Storia di un prisma culturale dal XIII al XVIII*, Napoli 1999.
- Thenaud J., *Le voyage d'outremer: Egypte, Mont Sinay, Palestine; suivi de La Relation de l'Ambassade de Domenico Trevisan auprès du Soudan d'Egypte (1512)*, Ginevra 1971.
- Thiriet F., *Régestes des délibérations du Sénat de Venise concernant la Roumanie, voll.1-3*, Parigi 1958-1961.
- Thomas G. M., «G. B. Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig aus einer Handschrift in Venedig» in *Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wissenschaften, I classe, 16/2 (1882)*, pp. 1-100.
- Tikkanen J. J., *In Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel, nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung, besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Helsingfors 1889.
- Toth I., «*Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium General Considerations*», in *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods - Projects - Case Studies*, Rhoby A. (a cura di), Austrian Academy of Sciences Press 2015, pp. 203–226.
- Toth I., «*Reflections on a Period of Transformation in Early Byzantine Epigraphic Culture*», in Stavrakos C. (a cura di), *Inscriptions in the Byzantine and post-byzantine history and history of art: proceedings of the International Symposium "Inscriptions: Their contribution to the Byzantine and post-byzantine history and history of art" (Ioannina, June 26-27, 2015)*, Wiesbaden 2016, pp. 17–40.
- Tomasi M., «Prima, dopo, attorno alla cappella: il culto di Sant'Isidoro a Venezia» in



*La cappella di Sant'Isidoro. Quaderni della Procuratoria di San Marco: arte, storia, restauri della basilica di San Marco a Venezia*, 3 (2008), pp. 15-23.

Tomasin L., «Su filologia romanza ed epigrafia medievale» in *Zeitschrift für romanische Philologie* 132 (2016), pp. 493-526.

Tozzi R., «I mosaici del battistero di San Marco e l'arte bizantina» in *Bollettino d'arte serie 3*, 26 (1932-1933), pp. 418-432.

Trentin M. G., «Medieval and post Medieval graffiti in the churches of Cyprus» in POCA 2007. Post Graduate Cypriot Archaeology Conference, Cambridge, pp. 297-321.

Tsaras G., «Η Θεσσαλονίκη από τους Βυζαντινούς στους Βενετσιάνους (1423-1430)» in *Makedonikà*, 17/1 (1977), pp. 85-123.

Tsougarakis D.–Aggelomati Tsougaraki E., *Σύνταγμα (corpus) χαραγμάτων εκκλησιών και μονών της Κρήτης*, Atene 2015.

Vio E., *La cappella di Sant'Isidoro e i restauri dei mosaici*, Zograf 32 (2008), pp. 117-122.

Traube L., *Nomina sacra. Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung*, Monaco 1907.

Vacalopoulos A. E., *Ιστορία του νέου ελληνισμού*, voll. 1-6, Salonicco 1961-1982.

Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari*, Firenze, Milano, Roma 1911-1918.

Vassilaki M., *Images of the Mother of God: the perception of Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005.

Weitzmann K., «Crusader icons and the Maniera Greca» in *Byzanz und der Westen – Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Hutter I. (a cura di), Vienna 1984, pp. 71-77.

Weitzmann K., «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), pp. 49-83.

Weitzmann K., «Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai», *Art Bulletin*, 14 (1963), pp. 179-203.

- Weitzmann K., «Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 21 (1972), pp. 279-293.
- Wessel K., *Byzantine enamels: from the 5. to the 13. century*, Shannon 1969.
- Weyl Carr A., «Labelling images, venerating icons in Sylvester Syropoulos's world» in *Birmingham byzantine and Ottoman studies* 16 (2014), pp. 79-106.
- Wicker J. R., «Pre-Constantinian nomina sacra in a Mosaic and Church Graffiti», *Southwestern Journal of Theology* 52 nr. 1 (2009), pp. 52-72.
- Wilson N., «A Mysterious Byzantine Scriptorium: Ioannikios and his Colleagues», *Scrittura e Civiltà* (1983), p. 161-176.
- Xanthoudidis S. H, *Ενετοκρατία εν Κρήτη και οι κατά των Ενετών αγώνες των Κρητών*, Atene 1939.
- Zorzi P. A., *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco con tavole illustrative di alcune iscrizioni armene esistenti nella medesima*, Venezia 1877.
- Zoudianos N. D., *Ιστορία της Κρήτης επί Ενετοκρατίας*, Atene 1960.
- Zuliani F., Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. 13. In *Storia di Venezia, Temi: l'arte* 1, Pallucchini R. (a cura di) Roma, 1994, pp. 58-79.



UNIVERSITÀ  
CA' FOSCARI DI  
VENEZIA



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI VERONA

*Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova*

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI STORICI, GEOGRAFICI, ANTROPOLOGICI

Curriculum: Studi Storici

CICLO XXXII

**Scrivere alla greca a Venezia:**

**alfabeti ibridi e identità a confronto (secoli XI-XV)**

**Tomo II**

**Catalogo epigrafico**

**Coordinatrice del Corso:** Ch.ma Prof.ssa Maria Cristina La Rocca

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Antonio Rigo

**Dottoranda:** Desi Marangon



## INDICE

Introduzione	3
Indice delle iscrizioni	6
Schede	12
Indici epigrafici	244
Bibliografia	267

## INTRODUZIONE

Il presente volume è interamente dedicato alla raccolta e catalogazione delle schede epigrafiche, la cui sistematizzazione rappresenta il presupposto fondamentale per l'analisi del fenomeno paleografico oggetto della ricerca.

Le norme di redazione che fungono da modello per la compilazione delle schede epigrafiche sono conformi alle ultime disposizioni dettate dal comitato scientifico delle IMAI – INSCRIPTIONES MEDII AEVI ITALIAE, risalenti al gennaio 2015, seppure con alcune semplificazioni; esse riprendono per la gran parte le indicazioni già presenti nel più recente volume di iscrizioni del Veneto, finanziato dalla fondazione CISAM di Spoleto, con l'aggiunta di alcune precisazioni e lievi modifiche al fine di rendere più chiaro e agile il contenuto della scheda epigrafica.

Ogni scheda si compone anzitutto di una numerazione progressiva, a sua volta composta da una sottonumerazione qualora le testimonianze in esame appartengano al medesimo contesto o presentino sostanziale omogeneità.

Dopo aver trattato le iscrizioni presenti propriamente nel centro storico di Venezia, l'ordine di catalogazione segue le località in ordine alfabetico: seguono pertanto le isole di Murano, Torcello, Treviso e Potsdam. All'interno della catalogazione viene effettuato un ulteriore raggruppamento sulla base di quest'ordine: aree funerarie; edilizia privata; edilizia pubblica; edilizia religiosa; strutture assistenziali; musei e raccolte private; varie. Nell'indicazione del luogo viene fornito il toponimo moderno della località (o del contesto monumentale o museale). Qualora sia noto, è opportuno indicare il contesto originario di ubicazione. Viene poi indicata la funzione originaria dell'epigrafe (didascalica, funeraria, esortativa...) e la datazione.

Segue una breve descrizione del contenuto del testo epigrafico, riportato in regesto. Si forniscono inoltre informazioni dettagliate relative al supporto dell'iscrizione, che consentano di precisare la tipologia dell'oggetto, la materia di cui questo si compone

e le dimensioni. Infine, si descrive lo stato di conservazione, che potrà essere integro e completo, frammentario o soggetto a lacune e riutilizzi.

A questo punto sarà possibile addentrarsi alla compilazione della parte più prettamente epigrafica della scheda, che prevede l'analisi della tecnica di esecuzione della scrittura e la relazione di quest'ultima con lo specchio epigrafico, a cui faranno seguito alcune osservazioni circa l'impaginazione del testo e la possibile presenza di linee guida, la misurazione dei margini e la misurazione dello spazio interlineare.

Si procede così all'analisi paleografica: si indica la tipologia scrittoria impiegata nell'epigrafe, le dimensioni relative al modulo delle lettere, l'eventuale presenza di abbreviazioni, nessi e segni interpuntivi. La sezione si conclude con un breve commento paleografico finalizzato a porre in evidenza soprattutto le peculiarità e le anomalie della scrittura in uso rispetto alla tipologia scrittoria di riferimento. Qualora presenti, vengono descritti gli elementi decorativi e iconografici che fungono da apparato figurativo all'epigrafe. La sezione termina con l'indicazione cronologica relativa all'ultima ricognizione effettuata; nell'impossibilità di effettuare l'esame autoptico, si indica la data dell'avvenuta perdita del manufatto, se nota. Qualora alcune di queste voci non siano disponibili, vengono omesse nella scheda.

La compilazione della scheda prosegue con l'indicazione della bibliografia in cui viene trattata l'epigrafe, inclusiva di edizioni manoscritte e a stampa, indicando ulteriori riferimenti bibliografici laddove questa venisse menzionata marginalmente.

La compilazione volge al termine con l'inserimento della documentazione fotografica o di una riproduzione grafica dell'epigrafe, seguita da edizione del testo epigrafico e apparato critico, nel quale verrà resa nota la lettura o l'integrazione degli autori precedenti nonché le eventuali nuove soluzioni del compilatore.

Al termine di queste operazioni viene riportato il commento conclusivo, dove si potranno aggiungere considerazioni di carattere paleografico (in presenza di peculiarità), linguistico, contenutistico e storico nella dimensione più inclusiva del termine.



## INDICE DELLE ISCRIZIONI

## BASILICA DI SAN MARCO

### I mosaici

1. Profeta Isaia
2. Santi Omobono e Bonifacio
3. Profeta Daniele
4. Piedritti della volta sud (destra)
5. Piedritti della volta sud (sinistra)
6. Sottarco a lato della cupola
7. Profeti Davide e Geremia
8. Il tradimento di Giuda
- 9.1 Motivo ornamentale cruciforme
- 9.2 Vita di San Giovanni Evangelista
- 9.3 Gli evangelisti
10. Santa Giustina e Santa Marina
11. Macario
12. San Giovanni Evangelista
13. Santa Erasma
- 14.1 *Inventio*
15. San Marco
- 16.1 Pentecoste
- 16.2 Conversione dei popoli
- 16.3 Acclamazione liturgica: Osanna
- 16.4 Acclamazione liturgica: il Santo
17. Orazione nell'orto
18. Pinakes: parete sud
19. Pinakes: parete nord
20. Deesis
21. Santa Maria Maddalena e Santa Caterina
22. San Paolo Martire e San Gerardo
23. San Paolo
- 24.1 Cupolino della Genesi
- 24.2 i Cherubini
25. Le storie di Caino e Abele
26. La maledizione di Caino
- 27.1 Storie di Noè: l'arca
- 27.2 Storie di Noè: il diluvio universale
- 27.3 Storie di Noè: Cam, Sef e Jafet
- 27.4 Storie di Noè: la sepoltura

- 27.5 Storie di Noè: la torre di Babele
- 28. Sant'Andrea
- 29. San Matteo e San Marco
- 30. Cupolino di Abramo
- 30.1 Profeti Isaia, Ezechiele, Geremia, Daniele
- 31.1 Le storie di Abramo: la promessa del figlio
- 31.2 Le storie di Abramo: la nascita di Isacco
- 32 Sant'Alipio
- 33. San Foca
- 34. Primo cupolino di Giuseppe
- 34.1 i profeti Samuele, Nathan, Abacuc e il sacerdote Eli
- 35. Secondo cupolino di Giuseppe
- 36. Lunetta del secondo cupolino
- 37.1 Terzo cupolino di Giuseppe
- 37.2. Gli evangelisti
- 38. Lunetta del terzo cupolino
- 39. Tre santi
- 40. San Biagio e San Nicola
- 41.1 Cupolino di Mosè
- 41.2 Profeti: Zaccaria, Malachia, Davide, Salomone
- 42. Profeti Michea e Osea
- 43. Cappella Zen: le storie di San Marco
- 44. Battistero: i profeti
- 45. Davide, Salomone, Abdia, Giona
- 46. Evangelisti Marco e Matteo
- 47.1 Cristo benedicente
- 47.2 Apostoli
- 48. La danza di Salomè
- 49. Le storie di Sant'Isidoro
- 50. Lunetta sopra l'altare

### **Le colonne del Ciborio**

- 51.1 La prima colonna
- 51.2 La seconda colonna
- 51.3 La terza colonna
- 51.4 La quarta colonna

### **Pala d'oro**

52.1 I profeti

52.2 Gli evangelisti

52.3 le storie di San Marco

### **Pala feriale**

53. il miracolo di San Marco

### **Le Porte di bronzo**

54. Santi e profeti

### **La scultura esterna**

55. Mosè e il Profeta Daniele

### **Convento dei Santi Biagio e Cataldo**

56. Sarcofago della Beata Giuliana

### **Palazzo Ducale**

57. Il primo capitello

### **Basilica dei Santi Giovanni e Paolo**

58. Dogi Tiepolo

59. Tommaso Mocenigo

60. Nicolò Vitturi

### **Scuola Grande Di Santa Maria Della Carità**

61. la Vergine

### **Convento Santa Maria Dei Servi**

62. Leone da Molino

### **Chiesa Di San Daniele In Castello**

63. Iscrizione commemorativa

### **San Giorgio In Alga**

64. Antonio Correr

**Basilica Dei Santi Maria E Donato (Murano)**

65. Abside

66. Pavimento tessellato

67. Icona di San Donato

**Cattedrale Di Santa Maria Assunta (Torcello)**

69. Giudizio universale

70.1 Catino absidale, arco superiore

70.2 Catino absidale, registro inferiore

71. Cappella del Sacramento

**Monastero Di San Michele (Torcello)**

72. Croce

**Oratorio Del Beato Enrico (Treviso)**

73. Beato Enrico

**Friedenskirche (Potsdam)**

74. Mosaico di San Cipriano



**SCHEDA**





# BASILICA DI SAN MARCO

## I MOSAICI

# 1. Basilica di San Marco, cupola del coro o dei profeti. Iscrizione didascalica, profeta Isaia (sec. XII, prima metà).

L'iscrizione identifica il profeta Isaia.

Il mosaico in cui figura il testo epigrafico è opera del cosiddetto primo *Laboratorio della Cupola del Coro*, in cui si distinguerebbe il *Maestro di Geremia*, databile agli inizi del XII secolo, forse anteriormente all'incendio del 1106.

La superficie musiva misura 200,46 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

L'area musiva interessata fu soggetta a dei restauri nel 1880-1890 ad opera di Saccardo, nel 1904-1908 da Manfredi e Marangoni e nel 1959-1966 da Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 24).

L'esecuzione della scrittura si deve all'applicazione di tessere musive.

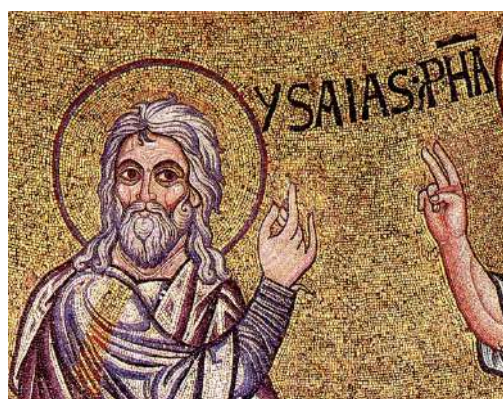
Il testo dell'iscrizione figura in campo aperto, disposto su un'unica riga, completa.

La scrittura è la capitale romanica di modulo rettangolare, lateralmente compresso.

Presente un'abbreviazione nella parola *propheta*; presente un segno di interpunzione in forma di punto e virgola. L'elemento alla greca, seppure non certo, consiste nella presenza di A con traversa a forcella e breve tratto di coronamento spostato verso sinistra. La misura delle lettere non è rilevabile.

L'iscrizione si trova accanto alla raffigurazione del profeta Isaia, fra il centro della cupola e le finestre alla base della stessa.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 26.



*Ysaias p(rop)h(et)a.*

L'iscrizione nel cartiglio retto dal profeta non presenta elementi alla greca ma è forse significativa la densità della tessitura testuale, ricca di nessi e abbreviazioni; all'interno della cupola gli altri profeti raffigurati presentano le medesime caratteristiche, talvolta con disposizione verticale delle iscrizioni segnaletiche.

## 2. Basilica di San Marco, tribuna dei procuratori. Iscrizioni didascaliche, Santi Bonifacio e Omobono (sec. XIII).

Le due iscrizioni si collocano nella tribuna dei procuratori, precisamente nei sottarchi inferiori Sud, e identificano i Santi Bonifacio e Omobono. Il mosaico è opera del *Laboratorio del Secondo Ciclo dei Santi* e risale alla prima metà del XIII secolo, ma è documentato un rifacimento del XVI secolo (DA VILLA URBANI 1991, p. 49).

Il mosaico misura 47,88 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo

Le iscrizioni figurano in campo aperto.

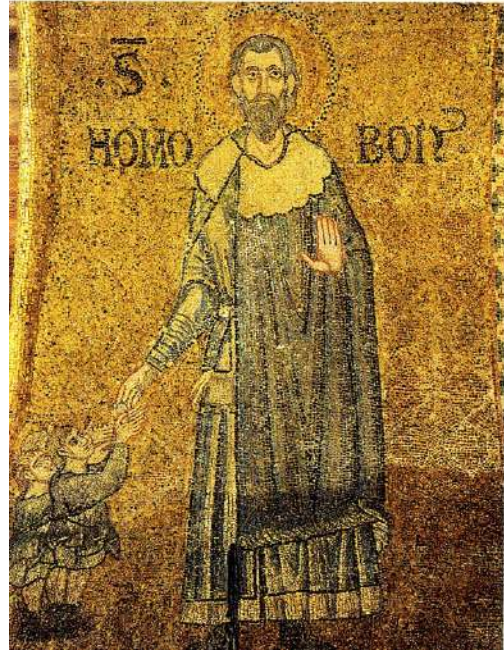
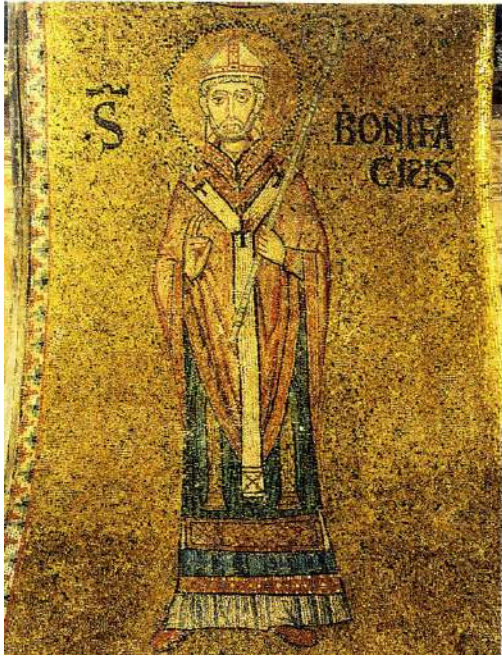
Ogni testo si dispone orizzontalmente su due righe, complete.

La scrittura è la capitale romanica di modulo rettangolare, in fase di transizione verso la gotica: presenti U/V in forma tonda, N in forma onciale talvolta alternata ad N capitale, quest'ultima caratterizzata dall'innesto delle traverse verso il corpo centrale delle aste. M presenta a sua volta l'innesto dei tratti obliqui leggermente incurvati e ribassati rispetto le estremità delle aste, mentre l'incrocio delle traverse scende fino a toccare il rigo di base. H ha il tratto orizzontale in posizione leggermente rialzata. La lettera A mostra un breve tratto di coronamento spostato verso sinistra. Nel nome di Bonifacio, le lettere alla greca sarebbero N, A, mentre nel nome di Omobono sono da individuare in M e forse H. Le lettere presentano apicature a spatola.

La misura delle lettere non è rilevabile. Le abbreviazioni sono presenti nella parola *sanctus*, che si ripete in entrambi i nomi: la *linea superscripta* è rettilinea solo nel secondo caso, mentre nel primo presenta un'incurvatura. Un'ulteriore abbreviazione compare nel nome di *Homobonus*, indicata dal segno abbreviativo. Presenti segni interpuntivi in forma di punto.

Nell'apparato figurativo compaiono le raffigurazioni dei Santi Bonifacio e Omobono, quest'ultimo nell'atto di offrire denaro ai poveri.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 49.



*S(anctus) Bonifa-  
cius* ||  
*S(anctus)*  
*Homobon(us).*

La morfologia della lettera M, che richiama un tipo morfologico alla greca privo di ambiguità, è un *unicum* in questa fase e si presenta come il precursore dei tipi morfologici utilizzati nel Trecento.

### 3. Basilica di San Marco, piedritti della volta sud. Iscrizioni didascaliche, profeta Daniele (sec. XII).

Le due iscrizioni si trovano nel sottarco a lato est della volta sud: identificano il profeta Daniele e ne riportano una citazione dei Salmi, in riferimento alla potenza del Divino. Il mosaico su cui compaiono le iscrizioni risale alla prima metà del XII secolo ed è opera del *Maestro del Laboratorio della porta sud*. Fu soggetto a un restauro nel 1951 eseguito dal Proto Forlati, in occasione del restauro più generale della volta (DA VILLA URBANI 1991, p. 65).

Il mosaico misura 26,49 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica relativa all'esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione segnaletica del Profeta Daniele compare in campo aperto, disposta su un'unica riga completa e orizzontale, mentre la seconda iscrizione figura all'interno di specchio di corredo, racchiusa in un cartiglio retto dal profeta stesso.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare, lateralmente compresso, con inserzione di E in forma onciale. La misura delle lettere non è rilevabile.

Si nota la presenza di un'abbreviazione nella parola *propheta*; la parola è sovrastata da segno abbreviativo.

Nell'iscrizione all'interno del cartiglio, le abbreviazioni sono le seguenti: *est*, *abscissus* e *manibus*.

Nell'iscrizione all'interno del cartiglio compaiono i seguenti nessi: TE, NE, MA.

Per quanto concerne l'aspetto paleografico delle due iscrizioni e i possibili elementi alla greca, si nota la presenza di N con traversa innestata verso il centro delle aste, quasi orizzontalmente; la lettera A presenta talvolta un lieve tratto di coronamento orizzontale; nella prima riga del cartiglio, l'asta di A risulta interrotta dal tratto di L, che la precede nella parola *lapis*. Infine, è peculiare la morfologia delle lettere O ed E, che presentano una strozzatura nel corpo centrale, quasi formando una sorta di 8 o di 3 speculare.

Il modulo delle lettere appare regolare nell'iscrizione che identifica il profeta, mentre nell'iscrizione all'interno del cartiglio compaiono lettere di dimensioni minori ed incluse, in concomitanza a una tessitura testuale molto fitta, altra emulazione grafica delle scritture bizantine. Nell'apparato figurativo compare il profeta Daniele.

Edizioni: MESCHINELLO, II, 1753, p. 38; SACCARDO 1892, p. 368; DA VILLA URBANI 1991, p. 65; BERTOLI 2009, p. 134.



*Daniel P(ro)ph(et)a ||  
Hic e(st) lapis abscis(sus)  
de monte sine manib(us).*



Il testo epigrafico è una citazione da Dn. 2, 34.

In generale, il mosaico può essere considerato autentico, anche se le sezioni originali si sono conservate solo in piccola parte: le iscrizioni hanno probabilmente subito dei rimaneggiamenti almeno parziali durante i restauri (DEMUS 1984, I, p. 95).

#### 4. Basilica di San Marco, piedritti della volta sud. Iscrizione didascalica attorno all'apertura destra (sec. XII, prima metà).

L'iscrizione si trova nei piedritti della volta sud, a ovest, attorno all'apertura di destra, e descrive l'episodio relativo alla lavanda dei piedi avvenuto nel corso dell'ultima cena.

Il mosaico è opera di un *Maestro del Laboratorio della Volta Sud* e risale alla prima metà del XII secolo; fu soggetto a un restauro eseguito nel 1951 dal Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 65). Il mosaico misura 26, 49 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La scrittura è stata eseguita tramite l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione è in campo aperto, disposta su di un'unica riga orizzontale, completa.

La scrittura è la capitale romanica di modulo quadrato. La misura delle lettere non è rilevabile.

Per quanto riguarda gli elementi alla greca, si rileva la morfologia delle lettere C, O, E, Q e D con strozzatura nel corpo centrale, dove O assume la morfologia di una sorta di 8 e C di una sorta di 3 speculare.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. r. 43; MESCHINELLO, II, 1753, p. 37; SACCARDO 1892, p. 368; DA VILLA URBANI 1991, p. 65; BERTOLI 2009, p. 129.

*Hisce pedes lavit Jhesus quos ante cibavit.*

#### 5. Basilica di San Marco, piedritti della volta sud. Iscrizione celebrativa attorno all'apertura, sinistra (XII secolo, prima metà).

L'iscrizione si trova sui piedritti della volta Sud, e corre attorno all'apertura a sinistra.

Il testo epigrafico proclama la grandezza di Dio che trionfa sul nemico.

Il mosaico è opera di un *Maestro del Laboratorio della Volta Sud* e risale alla prima metà del XII secolo; fu soggetto a un restauro eseguito nel 1951 dal Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 65). Il mosaico misura 26, 49 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

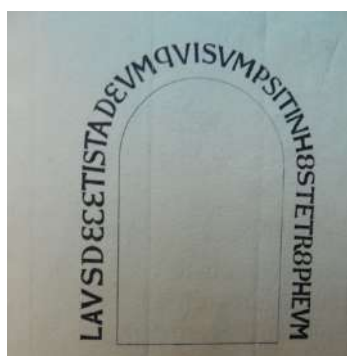
L'iscrizione si presenta in campo aperto, disposta su di un'unica riga orizzontale, completa.

La scrittura è la capitale romanica, con modulo quadrato.

La misura delle lettere non è rilevabile.

Per quanto riguarda gli elementi alla greca, si rileva la morfologia delle lettere C, O, E e D con strozzatura nel corpo centrale, dove O assume la morfologia di una sorta di 8 e C di una sorta di 3 speculare.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 43; MESCHINELLO, II, 1753, p. 37; SACCARDO 1892, p. 368; BERTOLI 1987, p. 59; DA VILLA URBANI 1991, p. 65.



*Laus decet ista Deum qui sumpsit in hoste tropheum.*

6. Basilica di San Marco, sottarco a lato verso la cupola. Iscrizione devozionale/esortativa (sec. XII, prima metà).

L'iscrizione si trova sulla fronte del sottarco a lato verso la cupola di San Leonardo, e consiste in un'invocazione al Signore affinché egli redima i peccati.

Il mosaico è opera di un *Maestro del Laboratorio della Volta Sud* e risale alla prima metà del XII secolo; fu soggetto a un restauro eseguito nel 1951 dal Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 65). Il mosaico misura 26, 49 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

L'iscrizione si presenta in campo aperto, disposta orizzontalmente su di un'unica riga, completa.

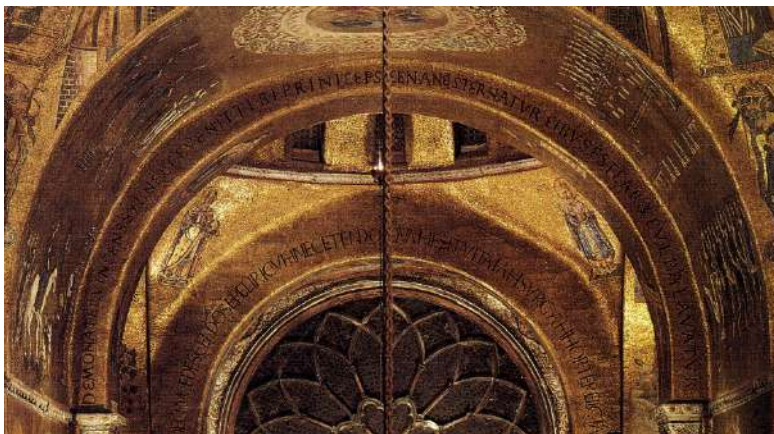
La misura delle lettere non è rilevabile.

La scrittura è la capitale romanica, con modulo tendente al quadrato.

Presente un'abbreviazione in *non*.

Per quanto riguarda gli elementi alla greca, si rileva la morfologia delle lettere C, O ed E con strozzatura nel corpo centrale, dove O assume la morfologia di una sorta di 8 e C di una sorta di 3 speculare; stranamente la lettera D si presenta in forma capitale e non ha dunque alcuna strozzatura.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 43; MESCHINELLO, II, 1753, p. 38; SACCARDO 1892, p. 368; BERTOLI 2009, 123; DA VILLA URBANI 1991, p. 65.





*Demonia ter vincens, Sion ecce venit tibi princeps. Cena no(n) sternatur, cibus est caro, culpa lavatur.*

## 7. Basilica di San Marco, sottarco a lato della volta sud. Iscrizioni didascaliche, profeti Davide e Geremia (sec. XII, prima metà).

Le tre iscrizioni, con funzione didascalica, identificano l'una il nome del profeta Davide e riporta un verso tratto dai Salmi; l'altra è relativa al profeta Geremia.

Il mosaico risale alla prima metà del XII secolo ed è opera del *Maestro del Laboratorio della Volta Sud*. Fu soggetto a un restauro nel 1890-1900 ad opera del Proto Saccardo, in occasioni di interventi sulla volta vicina, e nel 1951-1954 ad opera del Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 66).

Il mosaico misura 37, 52 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione relativa al profeta Geremia si pone all'interno di specchio di corredo, dentro un cartiglio retto dal profeta stesso, disposta orizzontalmente su sette righe, complete.

L'iscrizione che identifica il profeta Geremia figura in campo aperto e si dispone verticalmente su due righe, complete.

La scrittura è una capitale romanica, di modulo rettangolare.

La misura delle lettere non è rilevabile.

Nell'iscrizione all'interno del cartiglio, si rilevano le seguenti abbreviazioni: *panem, meum, adversum* e *supplantationem*. Presenti i nessi NE, TA, NE.

Nell'iscrizione segnaletica del profeta Geremia si riscontrano i nessi PR, PH, TA.

Nell'iscrizione segnaletica del profeta Geremia il modulo delle lettere appare regolare, mentre nell'iscrizione presente all'interno del cartiglio retto dal profeta Davide, le dimensioni delle lettere variano considerevolmente, la tessitura testuale è molto fitta e sono inoltre presenti numerose lettere di modulo minore, talvolta incluse, come la lettera A e T in *Supplantationem*.

Per quanto concerne l'aspetto paleografico delle due iscrizioni, si notano elementi alla greca come la morfologia di N, con innesto delle traverse verso il centro delle aste, in aggiunta alla strozzatura nel corpo centrale delle lettere Q, E ed O. La lettera E alterna la forma capitale con quella arrotondata. U/V è sempre angolare.

Nell'apparato figurativo compaiono i profeti Davide e Geremia, nell'atto di reggere i rispettivi cartigli.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 65; BERTOLI 2009, p. 127.



*D|a|v|id*  
*P(ro)|p|h|e|t|a* ||  
*Qui ede-*  
*bat pane(m)*  
*meu(m) am-*  
*pliavit*  
5 *adver-*  
*su(m) me sup-*  
*plantatione(m)* ||

*Ie|re|m|ias*  
*Pro|ph|e|ta* ||

Il testo epigrafico contiene una citazione biblica, in riferimento al tradimento, che è tratta da Sal. 41, 10. Le iscrizioni di Davide e Geremia sembrerebbero autentiche, mentre quella di Daniele lo è solo parzialmente. In generale, il mosaico può dunque essere considerato autentico, anche se le sezioni originali si sono conservate solo in piccola parte (DEMUS 1984, I, p. 95). La disposizione verticale delle lettere può essere considerata a sua volta come un rimando alla tradizione bizantina.

## 8. Basilica di San Marco, volta ovest. Iscrizione didascalica, tradimento di Giuda (sec. XII, seconda metà).

L'iscrizione narra le vicende legate al tradimento di Gesù ad opera di Giuda e alla sentenza di Pilato, raffigurate in sequenza nell'area sottostante all'iscrizione.

Il mosaico risale agli ultimi decenni del XII secolo ed è opera del *Maestro Principale della Volta della Crocefissione* e di un altro *Laboratorio* a lui collegato. L'area interessata subì un restauro generico nella metà del XIX secolo, un secondo nel 1892-1895 per mano del Proto Saccardo e infine un terzo nel 1931-1943, ad opera del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 67).

Il mosaico misura 125, 88 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

L'iscrizione figura in campo aperto e si dispone orizzontalmente su un'unica riga, completa.

La scrittura è la capitale romanica di modulo rettangolare, con intrusione di lettere onciali o minuscole, quali H, U, B, D. La misura delle lettere non è rilevabile

Poco dopo la sequenza delle tre lettere *Cxrm* che indicano il Cristo, si nota inoltre *rho* con l'asta tagliata da un trattino trasversale, che sembra richiamare graficamente la stessa croce formata dal breve trattino orizzontale che taglia l'asta di M. Altre abbreviazioni sono presenti in *magistrum*, *subiens*, *mortem* e infine *inde* e *coortem*, entrambe con segno abbreviativo sulla lettera che precede quella mancante.

Si riscontrano i seguenti nessi: TU, QU, MA, TR, UB, OR, TE, UA.

Le lettere I ed E appaiono incluse nelle parole *turbis*, *pace*, *qui*, *quasi*, mentre in *de* le due lettere sono sovrapposte una all'altra e presentano modulo dimezzato.

Si riscontra un solo segno interpuntivo in forma di punto ad altezza mediana, fra le parole *magistrum* e *qui*, che indica la separazione delle due frasi.

Dal punto di vista paleografico si riscontra la presenza di C e G in forma sempre quadrata, quest'ultima a spirale; U/V che alterna la forma angolare a quella rotonda, in quest'ultimo caso con l'asta di sinistra curvilinea. Q caudata a destra. B minuscola.

Gli elementi alla greca sono ravvisabili nella morfologia di M e nella tessitura testuale molto fitta.

Nell'apparato figurativo compaiono, suddivise in tre sequenze, le scene relative al tradimento di Giuda.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 47; BERTOLI 1987, p. 64; BERTOLI 2009, p. 151; DA VILLA URBANI 1991, p. 65.



*P(ro)didit hic (Christum), turbis quasi pace, magistr(u)m. Qui, subie(n)s morte(m), quasi rex emit i(n)de coorte(m).*

Dal punto di vista stilistico e iconografico il mosaico può dirsi autentico e l'iscrizione originale (KLOOS 1984, p. 305).

La presenza della lettera M, all'interno della parola *magistratum* e in *Christum*, presenta l'incrocio delle traverse che scende quasi a toccare il rigo di base, il cui prolungamento verticale viene tagliato da un breve tratto orizzontale e forma una piccola croce: la stessa morfologia di M, seppure in forma lievemente meno angolare, viene ripresa nell'iscrizione che riporta il *nomen sacrum* della Vergine, **Μήτηρ Θεοῦ** nella scena relativa alla crocifissione che compare nella sezione inferiore della volta. Un ulteriore tratto orizzontale, di spessore maggiore, taglia il tratto discendente di *rho* che precede M, all'interno del *nomen sacrum* del Cristo.

La tessitura testuale risulta particolarmente fitta poiché le parole sono prive di spazi e le lettere ravvicinate; inoltre, sono presenti lettere di modulo minore, talvolta incluse, a cui si sommano numerosi nessi e abbreviazioni. Tali peculiarità, in concomitanza all'inserzione di lettere alla greca e alla presenza di *nomina sacra* in greco relativi alla

Vergine e di San Giovanni, sembrano produrre nell'aspetto complessivo dell'iscrizione un richiamo delle scritture bizantine.

Per quanto riguarda l'apparato iconografico, le raffigurazioni sembrano aderire ai modelli dell'arte bizantina non completamente e mostrano molti dettagli anche occidentali; si può presumere che la mancata aderenza ad un programma preciso sia stata dettata dalla necessità di adattarsi allo spazio disponibile nella volta (DEMUS 1984, I.1, p.198).

## 9.1 Basilica di San Marco, cupola di San Giovanni. Iscrizione devozionale/esortativa, motivo cruciforme (sec. XII, prima metà).

L'iscrizione corre attorno a un motivo ornamentale cruciforme, localizzato al centro della cupola. Il testo epigrafico riporta un'esortazione a San Giovanni affinché interceda per liberare dalle colpe i vivi e suscitare clemenza verso i morti.

Il mosaico su cui si trova il testo epigrafico è opera del *Laboratorio Locale* e risale al XII secolo. Si ritiene sia stato effettuato un intervento di restauro ad opera di Leopoldo da Pozzo e di altri mosaicisti, suoi collaboratori, attorno alla prima metà del XVIII secolo, ed altri restauri in forma di piccole riparazioni diffuse nel 1906-1907, ad opera dei Proti Manfredi e Marangoni, e nel 1972-1976 dal Proto Rusconi (DA VILLA URBANI 1991, p. 70).

Il mosaico misura 141, 69 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

Il testo si dispone in campo aperto, circolarmente, su un'unica riga che risulta completa.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare, con intrusione di elementi onciali e tendente al gotico. La misura delle lettere non è rilevabile.

Presente un'unica abbreviazione in *parcatque*. Assenti nessi e legature. Lo spazio fra le lettere è distanziato e omogeneo. Un *signum crucis* apre l'iscrizione.

Si riscontrano due segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere prima di *procunctis* e dopo *lohannes*.

Sotto il profilo paleografico, U/V figura sempre in forma arrotondata e mai angolare, con il tratto di sinistra sempre ricurvo. Q è maiuscola, caudata a destra. Per quanto riguarda le lettere con influenza bizantina, si rileva la morfologia di E, C, Q, D e O che presenta una spezzatura dei tratti curvi laterali in due archetti, che ricorda la forma di un 8 o di un 3 speculare, nel caso della lettera E. Un altro elemento di rilievo riguarda



la lettera N, la cui traversa presenta un'inclinazione ridotta, innestata verso il centro delle aste e non alle estremità e che ricorda la morfologia di *ny*.

Nell'apparato figurativo è visibile un motivo ornamentale a forma di croce, dove figurano incluse altre iscrizioni oltre a quella in oggetto, orientate talvolta verso l'interno o l'esterno della croce; il senso della lettura viene inoltre determinato dalla scelta cromatica, che alterna il rosso al nero.

Edizioni: SACCARDO 1892, p. 367; DA VILLA URBANI 1991, p. 69.



*((crux)) pro cunctis alme Ihesum deposce, Iohannes, eximat a culpis vivos parcatq(ue) sepultis.*

La scelta cromatica appare interessante in qualità di indicatore che facilita la lettura. La parola *eximat* presenta la lettera iniziale di colore rosso e si situa in posizione speculare rispetto al *signum crucis*, a sua volta di colore rosso; la stessa scelta cromatica ritorna nuovamente in corrispondenza delle rappresentazioni degli evangelisti, in posizione prospiciente al *signum crucis* e alla E di *eximat*.

9.2 Basilica di San Marco, cupola di San Giovanni. Iscrizioni didascaliche, San Giovanni Evangelista (sec. XII, prima metà).

Le tre iscrizioni si collocano in posizione mediana fra il motivo ornamentale cruciforme e la fascia decorativa più esterna della Cupola, inframezzata dalle finestre.

Le iscrizioni di nostro interesse narrano le vicende più significative della vita di San Giovanni raffigurate nello spazio nell'area sottostante l'iscrizione: la resurrezione di

Drusiana, la resurrezione di Statteo e la prova del veleno. Il mosaico su cui si trova l'iscrizione, opera del *Laboratorio Locale* e risale alla prima metà del XII secolo; si ipotizza un intervento di restauro ad opera di Leopoldo da Pozzo e di altri collaboratori attorno alla prima metà del XVIII secolo. Furono eseguiti altri restauri nel XIX secolo, in forma di piccole riparazioni diffuse, nel 1906-1907, ad opera dei Proti Manfredi e Marangoni e nel 1972-1976 dal Proto Rusconi (DA VILLA URBANI 1991, p. 70).

Il mosaico misura 141, 69 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni si pongono in campo aperto. La disposizione del testo è sempre orizzontale e si distribuisce in un'unica riga che risulta completa.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare, con intrusione di E in forma onciale. Si riscontra un'abbreviazione in *venenum*.

Sotto il profilo paleografico, un elemento di rilievo riguarda la lettera N, la cui traversa presenta un'inclinazione ridotta, innestata verso il centro delle aste, forse di richiamo alla morfologia della greca *ny*, così come E potrebbe esserlo per *epsilon*. Il tratto orizzontale di T termina con apicature. U/V è sempre in forma angolare. L'occhiello di R non si chiude sull'asta.

Le lettere presentano modulo e distanza omogenei, tranne I in *bibit*.

Edizioni: SACCARDO 1892, p. 367; ROBERTSON 1898, pp. 303-304; DA VILLA URBANI 1991, pp. 70-71.





*Drusiana* ||  
*Stacteus* ||  
*Venenu(m) bibit.*

### 9.3 Basilica di San Marco, cupola di San Giovanni. Iscrizione celebrativa/devozionale, simboli degli evangelisti (sec. XII, seconda metà).

Le quattro iscrizioni si collocano nella fascia decorativa più esterna della Cupola. Il testo epigrafico celebra la grandezza di Cristo, che vince, regna e impera. Il mosaico è opera del *Laboratorio Locale* e risale alla prima metà del XII secolo; si ipotizza un intervento di restauro ad opera di Leopoldo da Pozzo e di altri mosaicisti, suoi collaboratori, attorno alla prima metà del XVIII secolo. Furono eseguiti altri restauri nel XIX secolo, in forma di piccole riparazioni diffuse nel 1906-1907, ad opera dei Proti Manfredi e Marangoni e nel 1972-1976 dal Proto Rusconi (DA VILLA URBANI 1991, p. 70).

Il mosaico misura 141, 69 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.



Le iscrizioni si dispongono verticalmente in campo aperto, il numero di righe è completo.

La scrittura è una capitale romana di modulo tendente al quadrato. La misura delle lettere non è rilevabile. Si riscontra un'abbreviazione nel *nomen sacrum* di Cristo, che si ripete tre volte.

Sotto il profilo paleografico, si nota la presenza delle lettere C ed E, caratterizzate da una spezzatura dei tratti curvi laterali in due archetti che richiamano le forme alla greca. U/V è sempre in forma angolare.

La tessitura testuale non appare particolarmente fitta, mentre il modulo delle lettere si presenta regolare, a eccezione della lettera E in *imperat*, di dimensioni minori.

Nell'apparato iconografico compaiono le quattro raffigurazioni degli evangelisti: il leone per San Marco, l'aquila per San Giovanni, l'uomo per Matteo e infine il bue per Luca; tutti reggono il vangelo aperto e sono dotati di ali.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. r. 38; SACCARDO 1892, p. 367; ROBERTSON 1898, p. 205; DA VILLA URBANI 1991, pp. 69; SINDING-LARSEN 1999, p. 41.



(Christus) | v | i | n | c | i | t | l | l

(Chrisus)rlrle|g<sup>5</sup>nlat||  
C|hr|rl<sup>5</sup>st|u(s)  
Imperat ||

Parte dell'iscrizione verticale delle *laudes* rivolte a Cristo risulta abbreviata a causa dell'immotivato inserimento dei simboli degli evangelisti, aggiunti nel corso di alcuni restauri; tranne i simboli degli evangelisti, i mosaici della cupola possono essere considerati iconograficamente autentici e così le iscrizioni. Si tratta di *laudes regiae*, ovvero di formule che solitamente il clero pronunicava per re e sovrani, e dunque anche per i dogi. L'idea di rappresentare queste scene non trova riscontro nell'iconografia bizantina su scala monumentale e, fino al secolo XIII, nemmeno nell'arte occidentale (DEMUS, I.1, p. 84).

10. Basilica di San Marco, sottarchi inferiori sotto la volta con le storie della Vergine. Iscrizioni didascaliche, Santa Giustina e Santa Marina (sec. XII, seconda metà).

Le iscrizioni si trovano sotto la volta con le storie della Vergine, più precisamente nel sottarco centrale. Identificano le sante Marina e Giustina. Il mosaico è opera del *Laboratorio Locale del Primo Ciclo dei Santi* e risale alla metà del XII secolo; si ha notizia di interventi di restauro effettuati nel 1892-1895, ad opera del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 83).

Il mosaico misura 14,55 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

Le iscrizioni figurano in campo aperto, disposte orizzontalmente su un'unica riga. Presente un segno interpuntivo in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere, che separa ogni parola.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di lettere musive.

La scrittura è la capitale romanica di modulo rettangolare. La misura delle lettere non è rilevabile.

Si riscontra la presenza di un nesso in *Marina*, tra A ed R, e la presenza di un'abbreviazione nella parola *Sancta*, ripetuta in entrambe le iscrizioni e non segnalata da segno di compendio.

Sotto il profilo paleografico, le due iscrizioni presentano elementi alla greca privi di ambiguità: si nota la morfologia della lettera A, con traversa ascendente; la morfologia di C, con apicature ravvicinate e prolungate verso l'interno della lettera; la morfologia di M, con prolungamento dei tratti obliqui fino al rigo di base. Infine, sono presenti

dei nodi decorativi nella parte mediana della lettera I. Le lettere presentano in generale le estremità a spatola, e nel caso di T questi discendono verso il basso fino ad oltre il corpo mediano della lettera. Nell'apparato figurativo, compaiono le raffigurazioni delle sante Marina e Giustina.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 83.



*S(an)c(t)a Iystina* ||  
*S(an)c(t)a Marina.*

Si nota l'inserzione di Y nel nome di Santa Giustina, forse ulteriore influenza bizantina dalla parola **louotiva**, dove è presente *ypsilon*.

11. Basilica di San Marco, sottarco inferiore della parete nord.  
Iscrizione didascalica, San Macario (metà sec. XIII).

L'iscrizione si trova nel sottarco inferiore della parete nord e identifica San Macario.

Il mosaico è opera del *Laboratorio del Secondo Ciclo dei Santi* e risale alla metà del XIII secolo; è documentata un'azione di restauro effettuata nel 1892-1895, ad opera del Proto Saccardo in occasione della riparazione della muratura (DA VILLA URBANI 1991, p. 83).

Il mosaico misura 14, 55 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

L'epigrafe si dispone orizzontalmente in campo aperto, su un'unica riga che risulta completa.

Si rileva la presenza di un segno interpuntivo in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere, rilevabile prima e dopo ogni parola.

La scrittura è una capitale romanica di modulo quadrato, con intrusione della lettera H in minuscola con vistoso tratto ricurvo. Presente un'abbreviazione nella parola *Sanctus* e in *Macarius*. La misura delle lettere non è rilevabile.

Sotto il profilo paleografico, si nota la morfologia della lettera A, con traversa leggermente ascendente e tratto di coronamento orizzontale spostata verso sinistra che ricorda la forma di *alpha*; V è in forma angolare. C ed S presentano degli apici a spatola. H minuscola ha una forma particolarmente arrotondata.

Nell'apparato figurativo compare la raffigurazione di San Macario.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 83.



*S(anctus) Machariu(s).*

12. Basilica di San Marco, lunetta sopra la porta della Madonna o di San Giovanni. Iscrizione didascalica, San Giovanni Evangelista (sec. XIII, seconda metà).

L'iscrizione identifica San Giovanni Evangelista. Il mosaico risale alla seconda metà del XIII secolo; si ha notizia di interventi di restauro eseguiti nel 1892-1895, ad opera del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 83).

Il mosaico misura 4,94 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La scrittura è stata eseguita tramite l'applicazione di tessere musive.

Il testo epigrafico si pone in campo aperto e si dispone verticalmente su sei righe, complete.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare, in fase di transizione verso il gotico. La misura delle lettere non è rilevabile. La lettera E si presenta in forma onciale.

Si riscontrano tre abbreviazioni: *Sanctus, Iohannes, Evangelista*. Presente un unico nesso: AN.

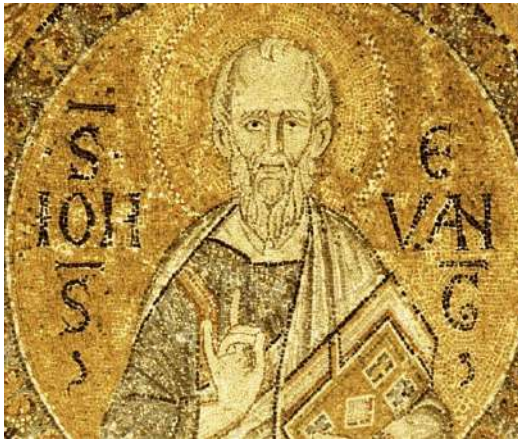
Due segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere compaiono prima e dopo la parola abbreviata *Sanctus*, e in forma di virgola dopo *Iohannes* ed *evangelista*.

Sotto il profilo paleografico, le lettere presentano apici a spatola, particolarmente pronunciati in S. U/V è in forma angolare, G a spirale, A presenta l'asta di sinistra in forma curvilinea. La lettera I presenta dei nodi ad altezza mediana delle aste. Le lettere alla greca sono dubbie, forse da individuarsi in A, E ed N.

Nell'apparato figurativo compare la rappresentazione di San Giovanni Evangelista.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 83.





*S(anctus)  
Ioh(anne)-  
s  
e-  
van-  
g(elista).*

La raffigurazione all'interno del tondo e la scrittura di colore nero su fondo bianco, con disposizione verticale delle lettere, rappresentano altri elementi di rimando alla tradizione bizantina.

13. Basilica di San Marco, Cupola di San Leonardo. Iscrizione didascalica di Santa Erasma (sec. XV).

L'iscrizione è situata sul pennacchio nord-est della cupola di San Leonardo e identifica la figura di Santa Erasma. Il mosaico originale risale alla seconda metà del XII secolo,

ma la figura di Santa Erasma e la relativa iscrizione sono rifacimenti del XV secolo (DA VILLA URBANI 1991, p. 86).

Il mosaico misura 141, 69 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

L'esecuzione della scrittura viene eseguita tramite l'applicazione di tessere musive.

Il testo epigrafico si pone in campo aperto. Il testo si dispone orizzontalmente su un'unica riga, completa. Si rileva un'abbreviazione in *sancta*.

Presente un segno interpuntivo in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere, all'inizio e in chiusura del testo epigrafico.

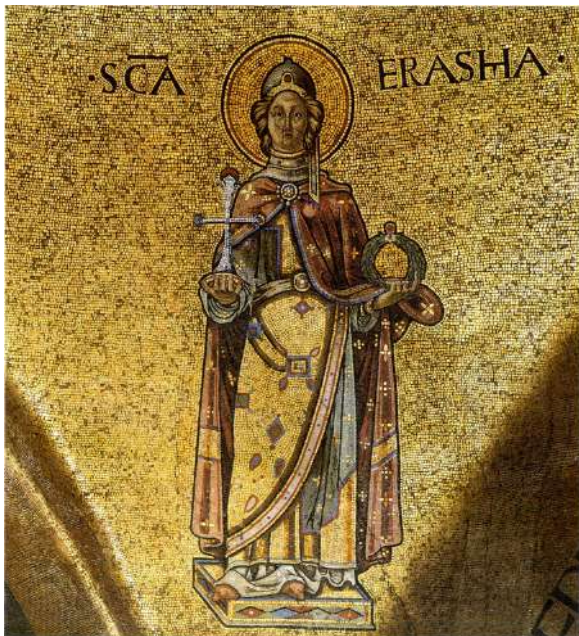
La scrittura è la capitale romanica di modulo quadrato.

Si riscontra la presenza di un'abbreviazione per contrazione nella parola *Sancta*, segnalata da segno di compendio.

Sotto il profilo paleografico, assume importanza la morfologia della lettera M: le aste si presentano congiunte da un tratto orizzontale, agganciato ad altezza mediana del corpo delle lettere, dal quale scende un ulteriore tratto che si prolunga verso il basso, fino a toccare il rigo di base, creando una sorta di H in tre aste. M ed A presentano un modulo leggermente schiacciato, con maggiore estensione laterale.

Nell'apparato figurativo compare la rappresentazione di Sant'Erasma.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, pp. 86.



*S(an)c(t)a Erasma.*

## 14.1 Basilica San Marco, Parete ovest. Iscrizione didascalica, *inventio* (sec. XIII, 1225-1250).

L'iscrizione si trova nel quadro inferiore della parete ovest. Il testo descrive il digiuno effettuato per tre giorni dai fedeli e le preghiere a Dio, fino a che il corpo di San Marco non viene ritrovato.

Il mosaico è opera del *Maestro dell'Inventio* e del *Maestro della Preghiera*, e risale al secondo quarto del XIII secolo; fu soggetto a dei restauri nel 1888-1889 ad opera del Proto Saccardo, e rispettivamente nel 1917-1919 e nel 1939-1942 del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 101). Il mosaico misura 45, 60 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

L'esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive. L'epigrafe si pone all'interno di specchio di corredo, il testo si dispone orizzontalmente su due righe che risultano complete.

La scrittura è la capitale romanica di modulo quadrato con intrusione di elementi onciali che testimoniano la fase di transizione al gotico: U, T, E, N, M. La misura delle lettere non è rilevabile.

Si riscontra la presenza delle seguenti abbreviazioni: *per, Dominumque, sanctum, et*. Presenti i seguenti nessi: NM, NT, AN. I segni interpuntivi sono presenti in forma di punti, posti ad altezza mediana delle lettere. Le lettere U/V e E sono presenti solo in forma arrotondata, T in forma onciale, N alterna la forma onciale alla forma capitale, presentando in quest'ultimo caso l'innesto delle traverse al di sotto delle estremità delle aste, talvolta con un lieve gradino che richiama la forma alla greca. Quando N si presenta in forma onciale, l'asta di destra prende una forma ricurva che corrisponde a una U rotonda rovesciata; il binomio fra le due forme ritornerà frequentemente nelle iscrizioni gotiche del XIV secolo. La lettera M compare in forma onciale e in forma capitale: nel primo caso, presenta le aste laterali ricurve verso l'esterno, aperte sul rigo di base; quando si presenta invece con innesto delle traverse al di sotto delle estremità delle aste e tratti obliqui incurvati e discendenti verso il rigo di base, richiama probabilmente la forma di *my*. La lettera X presenta il punto di congiunzione dei tratti obliqui spostato verso la parte superiore del corpo della lettera e il prolungamento di un trattino verso sinistra. La lettera A presenta un sottile tratto di coronamento centrale e talvolta traversa ascendente, forse un vago richiamo alla tradizione bizantina. Gli elementi alla greca più evidenti si scorgono nella morfologia di M, mentre più dubbie appaiono le morfologie di A ed E. Nell'apparato figurativo vengono rappresentate le diverse fasi del ritrovamento del corpo di San Marco, con



la preghiera e il digiuno per tre giorni dei fedeli e il pilastro che finalmente si apre e scopre il corpo del Santo.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. r. 46; MESCHINELLO 1753, p. 39; DA VILLA URBANI 1991, p. 100.



*P(er) triduum plebs ieiunat D(omi)n(u)mque precatur.  
Petra patet, s(an)c(tu)m mox colligit e(t) collocant.*

Meschinello riporta *collocantur* a fine testo epigrafico invece di *collocant*.

15. Basilica di San Marco, lunetta sopra la porta comunicante con palazzo Ducale. Iscrizione didascalica, San Marco (metà sec. XIII).

L'iscrizione identifica San Marco. Il mosaico è opera del *Laboratorio del secondo ciclo dei Santi*, e si data alla metà del XIII secolo. Fu soggetto a un restauro nel 1915-1925 ad opera del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 103).

Il mosaico misura 0,70 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La scrittura è stata eseguita tramite l'applicazione di tessere musive.

Il testo epigrafico figura in campo aperto, disposto su un'unica riga orizzontale, completa.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare lateralmente compresso, con inclusione di U onciale. La misura delle lettere non è rilevabile.

Presente un'abbreviazione in *Sanctus*.

La lettera A presenta tratto di coronamento spostato verso sinistra, recuperando un elemento che forse richiama la tradizione bizantina. La lettera U presenta l'asta di sinistra curvilinea. La S è parzialmente sovrastata da una piccola sezione della decorazione musiva.

Nell'apparato figurativo viene raffigurato San Marco benedicente.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 103.



*S(an)c(tu)s Marcus.*

## 16.1 Basilica di San Marco, Cupola della Pentecoste. Iscrizione didascalica, Pentecoste (metà sec. XII).

L'iscrizione si trova al centro della cupola e corre attorno alla rappresentazione dell'*Etoimasia*.

Il testo epigrafico narra la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli e la conversione delle genti.

Il mosaico è opera del *Laboratorio della Cupola della Pentecoste*, e risale alla metà del XII secolo; si ha notizia di numerosi interventi di restauro che potrebbero aver compromesso l'opera originale, iniziati a fine XII secolo e susseguiti nel XV e XVIII secolo (DA VILLA URBANI 1991, p. 104). Il mosaico misura 261,24 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La scrittura fu realizzata tramite l'applicazione di tessere musive.

L'epigrafe si pone in campo aperto; la disposizione del testo è orizzontale e si distribuisce in un'unica riga, completa.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare con intrusione di H minuscola ed U onciale. La misura delle lettere non è rilevabile. Le abbreviazioni sono presenti in un unico caso, per troncamento, in *super*. Presente un *signum crucis*, che apre l'iscrizione.

Presenti i seguenti nessi: VA, IU. I segni interpuntivi sono presenti in forma di due punti e virgola, o di punto ad altezza mediana delle lettere.

Sotto il profilo paleografico, si nota la presenza della lettera E, C, G, D e O con spezzatura dei tratti curvi laterali in due archetti, che dà esito a una stilizzazione

ornamentale in forma di 8 o di 3 speculari, nel caso della lettera E; in *lingue*, si nota come la G crestata termini a spirale, ricordando la morfologia delle scritture romaniche. La traversa di N presenta un'inclinazione ridotta, innestata verso il centro delle aste e non alle estremità, e la lettera A presenta il tratto di coronamento spostato verso sinistra. H è minuscola. U/V ed E sono onciali. La lettera V, quando si presenta nella forma angolare, presenta un trattino sul rigo di base spostato verso destra, in corrispondenza del punto di congiunzione fra i tratti obliqui.

Il modulo delle lettere risulta mediamente regolare, ma compaiono tuttavia alcune lettere di dimensioni minori che figurano incluse nella precedente. La traversa di A si tronca se preceduta dall'asta di L, così come l'asta di N figura interrotta dall'asta di T. Nell'apparato figurativo compare la rappresentazione della *etoimasia*, al centro della cupola, con il trono e la colomba, mentre nella fascia esterna compaiono i dodici Apostoli e le lingue di fuoco, che interrompono l'iscrizione che corre circolarmente fra l'*etoimasia* e gli Apostoli.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 51; MESCHINELLO 1753, p. 16; ROBERTSON 1898, p. 297; NIERO, 1986, p. 28; DA VILLA URBANI 1991, pp. 86; BERTOLI 1999, p. 211; BERTOLI 2009, 201.





((crux)) *Spiritus in flammis sup(er) hos distillat ut amnis. Corda replens munit et amoris nexibus unit. Hinc varie gentes, miracula conspicientes, fiunt credentes, vim lingue percipientes.*

Il testo dell'epigrafe è tratto da At. 2,1-7.

Interessante è inoltre notare come l'immagine del fuoco, *flammis*, venga associata all'acqua tramite l'uso del verbo *distillat*: ciò ritorna spesso nella liturgia bizantina (BERTOLI 1999, pp. 211-212).

La cupola della Pentecoste rappresenta uno dei contesti più complessi e degni d'attenzione di tutta la decorazione musiva marciana, sia per la cura nei dettagli delle raffigurazioni degli apostoli, dei popoli, sia per la composizione in generale: l'interesse è generato dalla complessità stilistica e dal cattivo stato di conservazione delle parti originali, indagate approfonditamente dall'analisi di Otto Demus<sup>1</sup>. La composizione della cupola è senz'altro al più geometrica fra quelle presenti nella basilica, con questi elementi radianti: il modello sembra potersi individuare nella chiesa di Hosios Loukas per via dell'architettura e della scelta di porre la Pentecoste nella cupola est (DEMUS, I.1, p. 148).

16.2. Basilica di San Marco, cupola della Pentecoste. Iscrizioni didascaliche, la conversione dei popoli (metà sec. XII).

<sup>1</sup> Demus, *The mosaics of San Marco*, vol. 1.1, p. 148.



Le undici iscrizioni si trovano alla base della cupola della Pentecoste, inframezzate dalle piccole finestre e sono una parte di quelle che identificano i diversi popoli che ascoltarono la predicazione: Parti, Elamiti, abitanti della Mesopotamia, della Cappadocia e del Ponto, Asiatici, Frigi, Egiziani, Romani, Cretesi, Arabi.

Il mosaico risale alla metà del XII secolo; vi è notizia di numerosi interventi di restauro che potrebbero aver compromesso l'opera originale, iniziati a fine XII secolo e susseguiti nel XV e XVIII secolo (DA VILLA URBANI 1991, p. 104).

Il mosaico misura 261, 26 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

Il testo epigrafico si dispone in tutte le iscrizioni orizzontalmente in campo aperto, distribuito in un'unica riga, interrotto al centro dalla raffigurazione delle genti.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare. La misura delle lettere non è rilevabile. Presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Il modulo delle lettere appare mediamente regolare, ma talvolta le lettere I, U, O risultano di modulo minore o incluse; altre lettere, quali U/V e un'occasione anche A, presentano la prima traversa tagliata e di dimensioni minori, nonché molto ravvicinata all'asta della lettera che precede.

Sotto il profilo paleografico, si nota la presenza delle lettere C, G, Q, D, E ed O con spezzatura dei tratti curvi laterali in due archetti, dando esito a una stilizzazione ornamentale in forma di 3 speculare nel caso di E, o di 8 nel caso di O che rimandano alla tradizione bizantina.

Altre caratteristiche peculiari che rimandano alle scritture greche riguardano la morfologia di A, con tratto di coronamento spostato verso sinistra o nella variante in cui la traversa destra mostra un prolungamento verso l'alto, e la morfologia di N, con l'innesto del tratto obliquo verso la parte centrale delle aste. Infine, si rileva la morfologia di R e di B, con occhielli staccati dall'asta.

Nell'apparato figurativo compaiono le rappresentazioni dei popoli che ascoltano la predicazione, caratterizzati da diversi costumi e sempre in coppia.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, pp. 105-109; SANSOVINO, f. r. 51; MESCHINELLO, II, p. 16; ROBERTSON, p. 298; SACCARDO, p. 367.



*Elamit* ||  
*Mesopotamia* ||  
*Cappadocia* ||  
*Pontum* ||  
*Asiatici* ||  
*Frigia* ||  
*Egiptum* ||  
*Roma* ||  
*Cretes* ||  
*Arabe.*

Per quanto riguarda la questione relativa all'originalità delle componenti musive, dobbiamo innanzitutto considerare il verificarsi di tre incendi che coinvolsero l'edificio causando danno importanti nella parte occidentale dell'edificio. I restauri più importanti si svolsero nell'arco del secolo XV e si notano soprattutto nella raffigurazione dei Libici nonché in alcune parti degli apostoli, anche se molte delle tracce di questo intervento furono obliterate dai successivi restauri fra sette e novecento, cinque in tutto. I restauri eseguiti nel XVIII secolo coinvolsero alcuni dei popoli raffigurati e si colgono nella resa alterata dei colori, in particolare per quanto riguarda Mesopotamia, Giudea, Medi ed Asiatici; dal punto di vista iconografico, le raffigurazioni possono essere considerate autentiche, mentre solo pochi lacerti musive possono dirsi originali.

Grande interesse assumono le rappresentazioni delle *nationes* come genti straniere nell'arte: le figure complessive presenti all'interno della cupola sono infatti 32, sebbene rappresentino 16 paesi. Nella duplicazione non figurano coppie, ma solo uomini che figurano come impegnati in una conversazione: le iscrizioni sono per la maggior parte al plurale, fatta eccezione per alcuni toponimi.

Vi è inoltre da notare, vedendo la resa degli arabi con vesti più semplici e parzialmente scoperti e degli egiziani come mori, che non c'è nessuna base realistica a questa rappresentazione da un punto di vista etnografico (Demus, I.1, pp. 148-149).

L'elenco dei sedici popoli cita quanto riportato nel racconto degli Atti degli apostoli, un testo che veniva letto nella liturgia latina della Pentecoste e che a San Marco assumeva una valenza forse politica, come si nota anche per la medesima rappresentazione del battistero (SINDING-LARSEN 1999, p. 31).



### 16.3 Basilica di San Marco, cupola della Pentecoste. Iscrizione devozionale di Osanna (metà sec. XII).

Le tre iscrizioni si collocano nei pennacchi della cupola, sopra gli angeli e riportano l'acclamazione liturgica dell'Osanna. Il mosaico è opera del Laboratorio della cupola della Pentecoste e risale alla metà del XII secolo; si ritiene siano stati effettuati alcuni interventi di restauro nel corso del XIX secolo, mentre è documentata con certezza l'opera di restauro effettuata nel 1925-1930 ad opera del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 109).

Il mosaico misura 261, 26 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive. Le iscrizioni si trovano in campo aperto, ciascuna disposta orizzontalmente su un'unica riga, completa.

La scrittura è la capitale romanica di modulo quadrato. La misura delle lettere non è rilevabile. Presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Gli elementi alla greca si possono individuare nella presenza della lettera E, D, O e C con spezzatura dei tratti curvi in due archetti; si rileva inoltre la morfologia di A, con tratto di coronamento spostato verso sinistra, mentre talvolta la traversa di destra mostra un prolungamento verso l'alto.

Edizioni: SANSOVINO, 1604, f. r. 51; MESCHINELLO 1753, pp. 14, 15; DA VILLA URBANI 1991, p. 109; BERTOLI 1999, p. 212; BERTOLI 2009, pp. 203-204.







*Osanna in excelsis* ||  
*Benedictus qui venit in nomine Domini* ||  
*Osanna in Excelsis.*

Il *Sanctus* e il *Benedictus* di riferiscono alla messa latina occidentale o alla versione latina di una preghiera liturgica bizantina (SINDING-LARSEN, p. 1999).

Si tratta del triplice santo cantato dai Serafini nella teofania del profeta Isaia 6,3 poi riutilizzato nella liturgia ortodossa e cattolica in riferimento alla santa trinità; l'iscrizione prosegue poi citando il versetto 26 del Salmo 118 con il quale venivano accolti gli israeliti nel momento di entrare al tempio di Gerusalemme e così anche Gesù (BERTOLI 1999, pp. 212-213).

#### 16.4. Basilica di San Marco, cupola della Pentecoste. Iscrizione devozionale del Santo (metà sec. XII).

Le tre iscrizioni si collocano nei pennacchi della cupola della Pentecoste e riportano l'acclamazione liturgica del Santo. Il mosaico è opera del *Laboratorio della cupola della Pentecoste* e risale alla metà del XII secolo; si ritiene siano stati effettuati alcuni interventi di restauro nel corso del XIX secolo, mentre è documentata con certezza l'opera di restauro effettuata nel 1925-1930 ad opera del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 109).

Il mosaico misura 261, 26 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le epigrafi figurano all'interno di specchio di corredo; i tre testi si dispongono orizzontalmente su un'unica riga, completa.

La scrittura è la capitale romanica di modulo rettangolare. La misura delle lettere non è rilevabile.

Si riscontra un'abbreviazione per contrazione, ripetuta in ognuna delle tre iscrizioni e segnalata da segno di compendio, in *Sanctus*. Sotto il profilo paleografico, si nota la

presenza della lettera C con spezzatura dei tratti curvi laterali in due archetti, che ricorda la morfologia di un 3 speculare e che si riconduce alle scritture alla greca. Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non è fitta. Le iscrizioni si trovano all'interno dei cartigli in cima agli standardi, retti dai tre angeli.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 109.



*S(an)c(tu)s* ||  
*S(an)c(tu)s* ||  
*S(an)c(tu)s*.

17. Basilica di San Marco, parete sud. Iscrizione didascalica, l'orazione nell'orto (sec. XIII, 1214-1220).

L'iscrizione si trova nel quadro centrale della parete sud e descrive l'orazione di Gesù nell'orto.

Il mosaico è opera dei cosiddetti *Tre Maestri dell'Orazione*: al primo si deve l'ideazione del pannello e gli apostoli addormentati nella parte sinistra (1214-1216), il secondo intervenne su parte della prima e della seconda scena (1216-1218), e infine il terzo fu l'artefice della seconda e terza scena (1220 circa); sono noti numerosi interventi di restauro: nel 1878 ad opera del Proto Saccardo, nel 1916-1918 dal Proto Marangoni, che ricoprì il mosaico con protezione e tela durante la guerra e infine nel 1936-1939 dal Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 112).

Il mosaico misura 21,41 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione, in campo aperto, si dispone orizzontalmente in un'unica riga.

La scrittura è la capitale romanica di modulo rettangolare con intrusione di E in forma onciale. La misura delle lettere non è rilevabile. Presenti segni interpuntivi in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere, e in forma di due punti in chiusura di iscrizione.

Un *signum crucis* chiude testo epigrafico.

Si riscontra la presenza di un'unica abbreviazione, per troncamento e con accorgimento tachigrafico, in *super*. Le lettere riconducibili all'influenza bizantina sono forse da individuarsi in E, sempre in forma arrotondata, sicuramente in H con un nodo ornamentale al centro del tratto orizzontale e nella lettera A, caratterizzata da coronamento centrale o spostato verso sinistra. Infine, il corpo delle lettere appare allungato e massiccio, gli occhielli di P ed R particolarmente alti, altro dispositivo visuale importante di richiamo alle scritture greche.

Nell'apparato figurativo viene messa in scena l'orazione di Cristo nell'orto, suddivisa in tre scene.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 112; MESCHINELLO, p. 26; ROBERTSON, p. 268; BERTOLI 2009, pp. 136, 142.





*Dummodo rex orat supplex, sua turba soporat. Ad quos mox tendit et eos sup(er) hoc reprehendit ((crux)).*

18. Basilica di San Marco, parete sud, pinakes. Iscrizioni didascaliche, profeti Isaia, Davide, Salomone, Ezechiele (sec XIII, 1230-1235).

Le otto iscrizioni fanno parte dei pinakes e sono localizzate nella navata centrale: le quattro iscrizioni poste accanto alle rappresentazioni dei profeti ne riportano il nome (Isaia, Davide, Salomone, Ezechiele); le restanti quattro iscrizioni, relative ad ogni profeta, compaiono invece all'interno dei cartigli retti dai profeti stessi e riportano brevi citazioni dai Salmi.

Il mosaico è opera di un Maestro e dei suoi aiutanti, nell'ambito di un unico *Laboratorio dei profeti dei Pinakes*, databile al 1230-1235. L'opera subì alcuni interventi di restauro per mano del Proto Saccardo nel 1888-1889 e nel 1916-1919 per mano del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 113). Il mosaico misura 12,95 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

La misura delle lettere non è rilevabile.

Le iscrizioni identificative dei profeti compaiono in campo aperto, mentre le restanti figurano all'interno di uno specchio di corredo, su fondo bianco, delimitato da una sottile linea più scura che forma una pergamena, all'interno di linee guida.

La disposizione dei testi è orizzontale, le righe sono complete; si nota la presenza di linee guida all'interno delle pergamene.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare con intrusione di lettere minuscole e onciali, quali D, A, U, E, Z, H. La lettera V/U figura talvolta in forma angolare.

Nelle iscrizioni identificative dei profeti, la parola *propheta* è sempre abbreviata.

Nei cartigli compaiono le seguenti abbreviazioni: *concipiet, filium, Emmanuel, vocabitur, ventris, ponam, super, sedem, meam, est, ascendit, consurgens, quam, et, non*. Sono presenti numerosi nessi: VR, NN, VE, HE, TR, TU, NA, UP, UE, TA, UE, UT, UR, AV.

Sotto il profilo paleografico, assume rilevanza la morfologia arrotondata di E e C, le cui estremità sono rientranti e presentano degli apici a spatola e che rimandano alle forme greche di *sigma* ed *epsilon*. La lettera A presenta un tratto di coronamento orizzontale e talvolta traversa a forcella o ascendente ed anch'essa risente dell'influenza bizantina; talvolta presente il trattamento curvilineo dell'asta sinistra. Quando U figura in forma rotonda, il primo tratto è curvilineo. O è in forma ovale. Le lettere che richiamano la tradizione bizantina sono: E, C, A, O.

Nell'apparato figurativo compaiono i profeti Isaia, Davide, Salomone, Ezechiele, nell'atto di reggere i rotoli con le diverse citazioni.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 113; ROBERTSON, p. 208; BERTOLI 2009, pp. 100-101; ZATTA, p. 17.





Ysai-  
As  
P(rop)h(et)-  
a ||  
Ecce vir-  
go cō(n)ci-  
pi(et) et pa-  
riet filiū(m)  
5 (et) voc-  
abit(ur) E(m)m-  
anuel ||

Dav-  
id

*p(rop)he-*  
*ta* ||  
*de fr-*  
*uctu*  
*ve(n)tris tui pona(m)*  
*sup(er) sede(m)*  
5 *mea(m)* ||

*Salo-*  
*mon*  
*P(rop)h(et)-*  
*a* ||  
*Que e(st) i-*  
*sta que*  
*asce(n)d(it)*  
*sicut au-*  
5 *rora c(on)s-*  
*urgens* ||

*Eze-*  
*Chiel*  
*P(rop)h(et)a* ||  
*Porta*  
*Hec qua(m)*  
*vides*  
*clausa*  
5 *erit e(t) n-*  
*o(n) aperi-*  
*etur* ||

Le citazioni sono tratte rispettivamente da Is. 7, 14 (Profeta Isaia), Sal. 132,11 (Profeta Davide), Ct. 6,10 (Profeta Salomone), Ez. 44,2 (Profeta Ezechiele).

19. Basilica di San Marco, parete nord, i pinakes. Iscrizioni didascaliche, profeti Osea, Gioele, Michea, Geremia (sec. XIII, 1230-1235).

Le otto iscrizioni fanno parte dei pinakes e sono localizzate nella navata centrale.

Le quattro iscrizioni poste accanto alle rappresentazioni dei profeti ne riportano il nome: Osea, Gioele, Michea, Geremia; le restanti quattro, corrispettive per ogni profeta, compaiono invece all'interno dei cartigli retti dai profeti stessi e riportano

brevi citazioni dai Salmi. Il mosaico è opera di un Maestro e dei suoi aiutanti, nell'ambito di un unico *Laboratorio dei profeti de Pinakes*, databile al 1230-1235. L'opera subì alcuni interventi di restauro per mano del Proto Saccardo nel 1888-1889, nel 1916-1919 per mano del Proto Marangoni e nel 1977 del Proto Scattolin (DA VILLA URBANI 1991, p. 119). Il mosaico misura 12,95 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo. La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

La misura delle lettere non è rilevabile. Le iscrizioni segnaletiche dei profeti compaiono in campo aperto, mentre le restanti figurano all'interno di uno specchio di corredo, su fondo bianco, delimitato da una sottile linea più scura che forma una pergamena. La disposizione dei testi è orizzontale, le righe sono complete; si nota la presenza di linee guida all'interno delle pergamene.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare, con intrusione di lettere onciali e minuscole: D, T, N, M, B, E, A, U. La misura delle lettere non è rilevabile.

Si riscontrano numerose abbreviazioni: nell'iscrizione del profeta Osea *diluculum, preparatus, eius, nobis, timporaneus, serotinus, terre*; nell'iscrizione del profeta Gioele *non, eum, usque*; nell'iscrizione del profeta Michea *Dominus, super*; nell'iscrizione del profeta Geremia *cum*.

Si rilevano due nessi nell'iscrizione di Osea, AN, e nell'iscrizione di Gioele, AN, NE. Presenti segni interpuntivi in forma di punto e di punto e virgola.

assume rilevanza la morfologia arrotondata di E e C, le cui estremità sono rientranti e presentano degli apici a spatola e che rimandano alle forme greche di *sigma* ed *epsilon*. La lettera A presenta un tratto di coronamento orizzontale e talvolta traversa a forcella o ascendente ed anch'essa risente dell'influenza bizantina; talvolta presente il trattamento curvilineo dell'asta sinistra. G è in forma di spirale. Quando U figura in forma rotonda, il primo tratto è curvilineo e ripropone la morfologia speculare della N, che a sua volta alterna la forma rotonda a quella capitale. C figura in alcuni casi quadrata. T è in forma capitale o onciale, con forma rotonda. M alterna la capitale con la forma capitale con quella onciale, aperta sul rigo di base. D alterna la forma capitale con quella onciale. Sono inoltre presenti dei nodi sul corpo centrale di alcune lettere, ulteriore elemento di rimando alla tradizione bizantina.

Nell'apparato figurativo compaiono i profeti Isaia, Davide, Salomone ed Ezechiele nell'atto di reggere i rispettivi rotoli contenenti citazioni dai Salmi.

Edizioni: ROBERTSON 1898, p. 209; DA VILLA URBANI 1991, p. 119.





*P(rop)h(et)a*

*Os-*

*e-*

*e ll*

*Quasi dilu-*

*culum p(re)p(ar)at-*

*us est eg-*

*ressus e-*

5 *ius, et venie-*  
*t quasi ym-*  
*ber nob(is) ti-*  
*mporan-*  
*eus et se-*  
10 *rotin(us) t(er)re ||*

*P(rop)h(et)a*  
*Ioh-*  
*e-*  
*||*  
*Similis ei*  
*no(n) fuit a pr-*  
*incipio et*  
*post eu(m) n-*  
5 *o(n) erit us-*  
*q(ue) in annos*  
*generate-*  
*onis et g-*  
*eneration-*  
10 *is ||*

*P(rop)h(et)a*  
*Mic-*  
*he-*  
*as ||*  
*Ecce D(omi)n(u)-*  
*s egredi-*  
*etur de lo[c]-*  
*o suo et*  
5 *descen-*  
*det et ca-*  
*lca[b]it s-*  
*up(er) exce-*  
*lsa terre ||*

*P(rop)h(et)a*  
*Iere-*  
*mi-*  
*as ||*  
*Post h-*  
*ec in te-*  
*rris vis-*

5        *us es-*  
       *t et c-*  
       *u(m) hom-*  
       *inibus*  
       *conve-*  
       *rsatu-*  
10      *s est ||*

I testi epigrafici riportano citazioni bibliche da Os. 6,3 (Osea), Gl. 2,2 (Gioele), Mi. 1,3 (Michea), Bar. 3,38 (Geremia).

## 20. Basilica di San Marco, parete Ovest. Iscrizione devozionale della Deesis (sec. XIII).

L'iscrizione si trova nella lunetta sopra la porta centrale e riporta la celebre citazione dal Vangelo di Giovanni: io sono la porta, se uno entra attraverso di me sarà salvo. Il mosaico è opera del *secondo laboratorio dell'atrio* e risale alla metà del XIII secolo. L'opera subì alcuni interventi di restauro per mano del Proto Saccardo nel 1890, e nel 1917-1918 dal Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 121). Il mosaico misura 4,60 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive. L'iscrizione si pone all'interno di specchio di corredo, disposta orizzontalmente su 8 righe e due colonne. Le misure non sono rilevabili. il numero delle linee è completo. La scrittura è una capitale romanica ormai tendente al gotico, con intrusione di lettere onciali e minuscole: E, H, M aperta sul rigo di base, N; la misura delle lettere non è rilevabile.

Sono presenti abbreviazioni per troncamento in *hostium* e *inveniet*, per contrazione in *quis*, *introierit* e *inveniet*; tutte le abbreviazioni sono segnalate da segno abbreviativo.

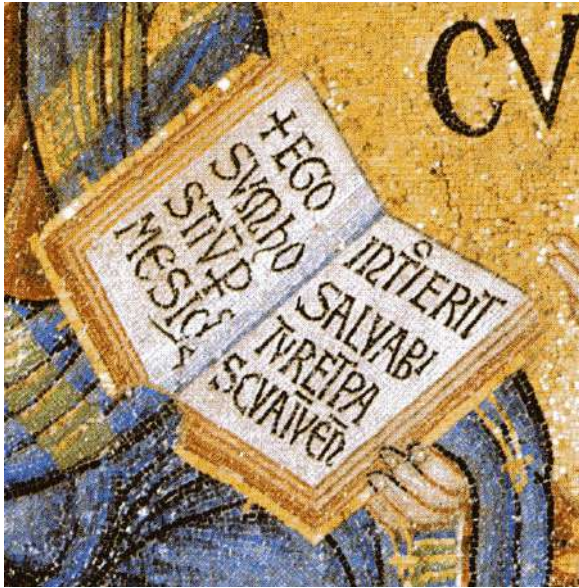
Si rileva la presenza di un *signum crucis* all'inizio del testo epigrafico.

Sotto il profilo paleografico, in *salvabitur* gli occhielli di B sono staccati. Il corpo delle lettere appare generalmente allungato e massiccio e richiama le scritture bizantine, cosiccome gli occhielli di P e R alti. L'incrocio dei tratti obliqui di M, che si ferma molto in alto. V/U compare sempre in forma angolare. G è a spirale. Il tratto mediano di E risulta allineato e spostato verso la parte superiore della lettera, forse emulando la forma di una *epsilon*.

La tessitura testuale risulta infittirsi sul finire dell'iscrizione, dove compaiono lettere di modulo minore o sopra il rigo di base.

Nell'apparato figurativo vi è la rappresentazione della *Deesis*: l'iscrizione si trova all'interno del libro sacro retto fra le mani del Cristo.

Edizioni: SACCARDO 1604, p. 365; DA VILLA URBANI 1991, p. 121.



((crux)) *Ego sum ho-*  
*stiu(m) p(er)*  
*me si q(ui)s*  
*int(r)oierit*  
5 *salvabi-*  
*tur et pa-*  
*scua i(n)ven(iet).*

La frase è tratta da Gv. 10,9.

21. Basilica di San Marco, tribuna della Madonna del bacio, sottarchi inferiori. Inscrizioni didascaliche, Santa Maria Maddalena e Santa Caterina (sec. XIII, 1225-1250).

Le due iscrizioni identificano le sante Maria Maddalena e Caterina. Il mosaico è opera del *Laboratorio del Secondo Ciclo dei Santi* e risale al secondo quarto del XIII secolo.



Sono documentati molteplici restauri nel 1818-1822 per mano di Liborio Calandri e Nicolò Pizzamano, nel 1890-1900 per mano di Proto Saccardo e infine nel 1922-1930 per mano del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 128).

Reperto *in situ*, integro e completo. Il mosaico misura 13,55 m<sup>2</sup>.

I testi epigrafici figurano in campo aperto e si dispongono orizzontalmente su tre righe, nell'iscrizione di Maria Maddalena, e in due, in quella di Santa Caterina, complete in entrambi i casi.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

La scrittura è la capitale romanica. La misura delle lettere non è rilevabile.

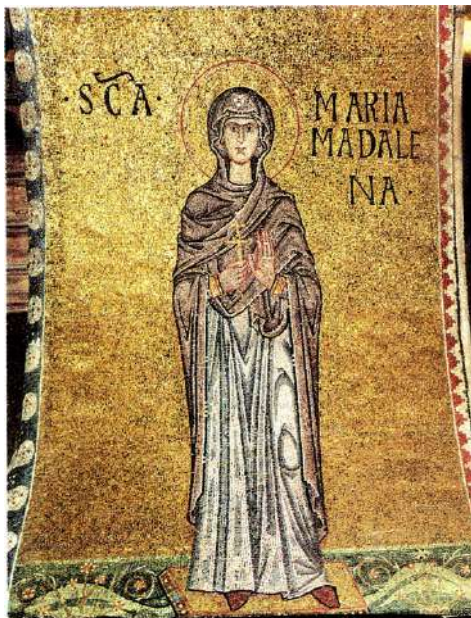
Presenti segni interpuntivi, in forma di punti ad altezza mediana delle lettere.

Si riscontra la presenza di un'abbreviazione per contrazione in *Sancta*, accompagnata da segno abbreviativo e ripetuta in ciascuna delle iscrizioni.

Dal punto di vista paleografico si nota la presenza di A con tratto di coronamento centrale o spostato verso sinistra ed M con i tratti obliqui di spessore più sottile e impercettibilmente incurvati, probabili elementi alla greca. Si nota infine la struttura allungata e massiccia delle lettere e gli occhielli della lettera R particolarmente alti.

Nell'apparato figurativo compaiono le rappresentazioni delle sante Caterina e Maria Maddalena.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 128.



*S(an)c(t)a Maria  
Madale-  
na ||  
S(an)c(t)a Catari-*

*na.*

## 22. Basilica di San Marco, atrio, sottarco inferiore est. Iscrizione didascalica, San Paolo martire e San Gerardo (sec. XIII, 1225-1250).

Le iscrizioni identificano i Santi Paolo martire e San Gerardo martire e pontefice. Il mosaico è opera del *Laboratorio del Secondo Ciclo dei Santi* e risale al secondo quarto del XIII secolo. Sono documentati dei restauri nel 1818-1822 per mano di Liborio Calandri e Nicolò Pizzamano, e nel 1891 ad opera per mano del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 131).

Il mosaico misura 13,93 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le epigrafi si pongono in campo aperto. L'iscrizione segnaletica di San Paolo martire si dispone orizzontalmente su quattro righe, mentre quello di San Gerardo martire e pontefice orizzontalmente su sette; in entrambi i casi, le righe sono complete.

La scrittura è una capitale romanica con inserzione di E in forma onciale; G è a spirale. Presenti segni interpuntivi in forma di punti ad altezza mediana delle lettere e di due punti e una virgola in chiusura del testo epigrafico.

Si riscontra inoltre la presenza di un'abbreviazione per contrazione in *Sanctus*, segnalate da segno abbreviativo e ripetuta in entrambe le iscrizioni; nella seconda epigrafe compaiono due ulteriori abbreviazioni in *Martyr* e *pontifices*. Presente un unico nesso in *Paulus*, tra A ed U.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la presenza della lettera E con forma arrotondata e la presenza di A con tratto di coronamento centrale, possibili elementi alla greca.

Nell'apparto figurativo di corredo vengono rappresentati i Santi Paolo e Gerardo, entrambi identificati dalle rispettive iscrizioni.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 131.



*S(an)c(tu)s  
Paul(us)  
mar-  
tires ||  
S(anctus)  
Ge-  
rar-  
dus  
Mar(tyr)  
et po(n)-  
tifes.*

Nella prima iscrizione, compare la parola *martires* anziché *martyr*.

23. Basilica di San Marco, atrio, tribuna presso la porta di San Clemente. Iscrizione didascalica, San Paolo (sec. XIII, 1225-1250).

L'iscrizione identifica San Paolo primo eremita e si trova nel sottarco est.

Il mosaico è opera del *Laboratorio del Secondo Ciclo dei Santi* e risale al secondo quarto del XIII secolo. Sono documentati dei restauri nel 1818-1822 per mano di Liborio Calandri e Nicolò Pizzamano, e nel 1891 ad opera per mano del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 135). Il mosaico misura 13, 93 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La realizzazione della scrittura avviene tramite applicazione di tessere musive.



L'iscrizione figura in campo aperto, disposta verticalmente; si compone di cinque righe, che risultano complete.

La scrittura è una capitale romana. La misura delle lettere non è rilevabile.

Presenti segni interpuntivi in forma di due punti e virgola.

Si riscontra inoltre la presenza di un'abbreviazione per contrazione in *Sanctus*, segnalata da segno abbreviativo.

Dal punto di vista paleografico si nota la presenza di A con tratto di coronamento centrale, probabile elemento alla greca o forse romano. I tratti obliqui di M sono sottili e lievemente incurvati, forse ulteriore richiamo alle scritture greche. U/V è sempre in forma angolare. Il tratto di T presenta un ispessimento alle estremità.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 135.



*S(anctus) Pa-*  
*ulu-*  
*s pri-*  
*more-*  
5 *mita* ||

24.1 Basilica di San Marco, atrio, cupolino della Genesi. Iscrizioni didascaliche, la Creazione (sec. XIII, 1220-1230).



Le iscrizioni si trovano nella prima, seconda e terza fascia situate attorno al rosone, al centro della cupola della Genesi; esse descrivono le scene raffigurate, relative al racconto biblico della Creazione contenuto nei primi tre capitoli della Genesi.

Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data fra il 1220 e il 1230.

Il mosaico fu soggetto a un primo restauro nel 1818-1822, ad opera dei mosaicisti Liborio Salando e Nicolò Pizzamano, a cui seguirono alcuni interventi di Giovanni Moro nella prima metà del XIX secolo, altri nel 1880-1890 ad opera di Saccardo e infine quelli nel 1948-1950 di Marangoni e Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 140).

Il mosaico misura 60,35 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione figura in campo aperto, il testo si dispone circolarmente in un'unica riga, completa.

La scrittura è una capitale romanica, con intrusione di alcuni elementi onciali e minuscoli che si alternano alle forme capitali: E, H. La misura delle lettere non è rilevabile.

Il testo della prima iscrizione, nella fascia più vicina al rosone, si apre con un *signum crucis*, posto in corrispondenza del quadro in cui viene raffigurata la separazione delle acque. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *principium, Deus, et, terram, Spiritus, Dei, ferebatur, lucem, diem, et, noctem, firmamentum* e *aquarum*. Si rilevano i seguenti nessi: TE, VA, TA, TV, UA.

Sono presenti sistemi interpuntivi in forma di punto, posizionati nella parte mediana delle lettere, e in forma di punto e virgola, posizionati a loro volta ad altezza mediana ma terminanti sul rigo di base: il punto e virgola è visibile dopo le parole *terram, aquas* e *noctem*, mentre il semplice punto viene inserito dopo il punto e virgola che segue a *terram*, e dopo *diem*.

Il testo dell'iscrizione nella seconda fascia descrive le scene racchiuse nei sette quadri che raffigurano la creazione del Sole e della Luna, la creazione degli uccelli e dei pesci, la creazione degli animali terrestri, la creazione dell'uomo, la benedizione del settimo giorno, l'infusione dell'anima in Adamo e infine l'entrata di Adamo nel Paradiso Terrestre.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *fiant, in, firmamento, eciam, Deus, producant, aque, anime, viventis, super, terram, iumenta, omnia, terre, genere, faciamus, ominem, imaginem, similitudinem, nostram, benedixit, septimo, et, inspiravit, faciem, eius, spiraculum, Paradisi, lignumque*.

Figurano i seguenti nessi: ME, QE, TE, NE, NR, AV, TE, MV, NU.

Il testo dell'iscrizione nella terza fascia descrive le scene racchiuse negli undici quadri che raffigurano Adamo nell'atto di dare il nome agli animali, la creazione di Eva, Dio nell'atto di presentare Eva ad Adamo, la tentazione di Eva, Eva mentre coglie il frutto e lo porge ad Adamo, Adamo ed Eva che si coprono di figlie e che si nascondono alla presenza di Dio, la negazione della colpa, la punizione di Adamo e la maledizione del serpente, le vestizioni di Adamo ed Eva, e infine la cacciata dal Paradiso e la condanna alla fatica e al dolore.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Appellavitque, Adam, nominibus, suis, cuncta, animancia, cumque, unam, eius, et, carnem, pro, duxit, ponum, hic, Dominus, latentes, Evam, post, increpat, ipse, uxorem, causam, maledicit, serpenticum, ante, existentibus*, ed infine *incipiunt*.

Sono presenti i seguenti nessi: ME, QE, TE, NE, NR, AV, MV, NU.

Si riscontra l'uso di segni interpuntivi in forma di punto o virgola, o di due punti e virgola, localizzati ad altezza mediana delle lettere. Figurano lettere incluse e di dimensioni minori, talvolta in nesso.

Sotto il profilo paleografico, G è a spirale, U/V si presentano sempre in forma angolare, S ha le estremità a spatola, l'unica lettera minuscola è H. In tutte le iscrizioni si nota la forma allungata e massiccia delle lettere, che presentano gli occhielli e le traverse molto alte, accompagnati da un ispessimento delle aste verso le parti esterne; questo dettaglio in aggiunta alla tessitura testuale, fitta e ricca di segni abbreviativi, abbreviazioni e nessi, richiama visivamente le scritture bizantine. Gli altri elementi alla greca sono i seguenti: la lettera A presenta il tratto di coronamento spostato verso sinistra o centrale, alla cui estremità compare talvolta un'apicatura; la lettera N presenta l'innesto delle traverse verso la parte centrale delle aste, e si presenta più sottile; in M i tratti obliqui si mostrano più sottili e talvolta lievemente incurvati e innestati al di sotto delle estremità delle aste; la morfologia di X ricorda due archetti congiunti specularmente in forma arrotondata e non squadrata; in C, le estremità si avvicinano quasi a congiungersi, con apici rientranti verso la parte interna della lettera; la E presenta morfologia arrotondata affine alla forma già evidenziata per C; O ha forma ovale; P ed R presentano occhielli in posizione rialzata.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. r. 16; MESCHINELLO, I, 1753, pp. 35-36; ZATTA 1761, pp. 11-12; ROBERTSON 1898, pp. 113-122; parzialmente in TIKKANEN 1889, pp. 31, 37; SACCARDO 1892, p. 361; DA VILLA URBANI 1991, p. 145; BERTOLI 2009, pp. 44-49.







3.

1. ((crux)) *In p(rin)cipio creavit D(eu)s celum e(t) te(r)ra(m). Sp(iritu)s D(e)i ferebat(ur) sup(er) aquas: luce(m) die(m) e(t) tenebras nocte(m). Fiat fi(r)mam(en)tu(m) in medio aquaru(m) ||*
2. *Fia(n)t luminaria i(n) fir(ma)me(n)to celi. Dixit ecia(m) D(eu)s: p(ro)duca(n)t aq(u)e reptile a(n)i(m)e vive(n)tis et volatile sup(er) t(e)ra(m) ium(en)ta et o(mn)ia reptilia t(e)re i(n) g(e)n(er)e suo. Faciam(us) ho(m)i(n)em ad i(m)magine(m) et similitudine(m) n(os)tra(m) et b(e)n(e)dix(it) diei sept(im)o (et) i(n)spiravit i(n) facie(m) ei(us) spiraculu(m) vite ecia(m) vite i(n) medio p(ar)adisi lignu(m)que) sciencie boni ||*
3. *Apellavitq(ue) Ada(m) no(min)ib(us) suis cu(n)cta) ani(m)a(n)cia. Cu(m)que) obdormi(s)et, tulit una(m) de co(s)tis ei(us) (et) replevit carne(m) p(ro) ea. (Et) dux(it) eam ad Adam. Hic serpens loquitur Eve (et) decipit eam. Hic Eva accipit pomu(m) (et) dat viro suo. Hic Adam et Eva cooperiu(n)t se foliis. Hi(c) D(omi)n(u)s vocat Ada(m) (et) Eva(m) late(n)tes p(ost) arbores. Hi(c) D(omi)n(u)s i(n)cr(e)pat Ada(m). Ip(s)e mo(s)trat uxore(m) fui(s)se c(aus)am.*

*Hi(c) D(omi)n(u)s maledic(it) s(er)pe(n)ti cu(m) Ada(m) (et) Eva an(te) se existe(n)ti(bus). Hic D(omi)n(u)s vestit Adam et Eva(m). Hic expellit eos de paradiso hic incipiu(n)t laborare.*

Alcuni dei testi sono tratti dalla Genesi, in particolare da Gn. 1, 1-6; 1, 14-2 – 2,9 e infine 2,20 – 3,23. Nella prima iscrizione Sansovino, Meschinello e Saccardo riportano la seguente variazione:

*Appellavitque luce(m) die(m) e(t) tenebras nocte(m).* Vi è inoltre una seconda variazione alla fine della seconda iscrizione, riportata solo da Sansovino: *(ar)adisi lignu(m)que scientie boni et mali.*

Dal punto di vista paleografico, ci sono delle affinità fra le iscrizioni dell'abside e la cupola della Genesi, comprese certe innovazioni significative nelle morfologie di A, N e X con una traversa curvata (DEMUS 1984, II.1, p. 149).

## 24.2 Basilica di San Marco, atrio, pennacchi del cupolino della Genesi. Iscrizione didascalica accanto ai Cherubini (sec. XIII, 1220-1230).

L'iscrizione si trova fra i pennacchi della cupola della Genesi e ricorda il ruolo dei Cherubini al cospetto di Cristo. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data tra il 1220 e il 1230. Il mosaico subì dei restauri nel XIX secolo e fra il 1976-1978, ad opera di Rusconi, in particolare nel pennacchio sud ovest (DA VILLA URBANI 1991, p. 146).

Il mosaico misura 31,56 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione figura in campo aperto, distribuita orizzontalmente su un'unica riga, completa.

La scrittura è la capitale romanica, con intrusione di E in forma onciale. La misura delle lettere non è rilevabile.

Il sistema interpuntivo compare in forma di punti e virgola sovrastati da punti, o di semplici punti, entrambi posti ad altezza mediana delle lettere e discendenti verso il rigo di base.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *flamata*, *mostrancia* e *laudant*, *Cherubin* e *Dominum*; il segno abbreviativo è visibile in tutte le parole abbreviate, ad eccezione di *flamata*.

Presente un nesso in *laudant*, dove la traversa di A si congiunge con quella di U.

Dal punto di vista paleografico, si nota la presenza di E in forma arrotondata, U/V in forma angolare ed M con incrocio delle traverse che scende fino a toccare il rigo di

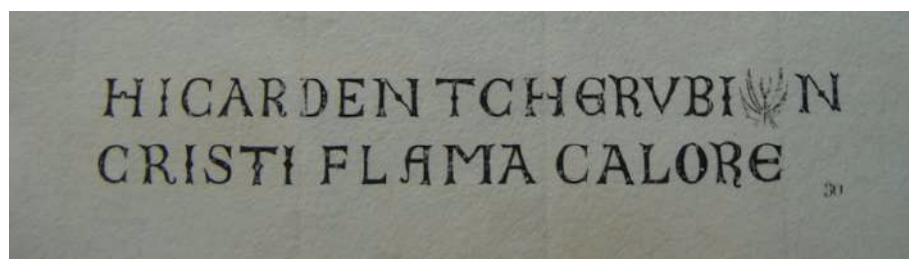


base. Presenti anche nodi nella parte mediana dei tratti, in *eterni* (nelle aste di tutte le T e I), in *radiata* (I), in *intore* (entrambe le aste di N), in *stant* (nella traversa di N), in *Cherubin* (nella traversa di H e nell'asta di I), in *monstrancia* (nella traversa di N e nell'asta di I), in *Dominus* (nell'asta di I e nella traversa di N), in *laudant* (nell'asta di T). Gli elementi alla greca sono ravvisabili nella forma di A, H, M e nella presenza dei nodi.

Nell'apparato figurativo compaiono le rappresentazioni dei Cherubini.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f.r. 16; SACCARDO 1892, p.361; DA VILLA URBANI 1991, p. 146; BERTOLI 2009, p. 55.





*Hic ardent Cherubin Cristi flama(t)a calore. Semper et eterni solis radiata intore.  
Mistica stant Cherubi(n) alas mo(n)strancia senas, que Dominu(m) lauda(n)t voces  
promendo serenas.*

Il testo è tratto da Gen. 3,24 e 1 Pt 1,12.

A seguito dei restauri compare la parola *intore*, in luogo di *nitore*.

25. Basilica di San Marco, atrio, lunetta sopra la porta di San Clemente. Iscrizioni didascaliche, le storie di Caino e Abele (sec. XIII, 1220-1230).

Le iscrizioni si trovano nella lunetta sopra la porta di San Clemente e riportano le vicende di Caino e Abele. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data fra il 1220 e il 1230; fu soggetto a dei restauri nel XIX secolo, cui seguirono ulteriori interventi nel 1878-1887 ad opera del Proto Saccardo e nel 1949-1950 per mano del Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 146).

Il mosaico misura 13,66 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le tre iscrizioni figurano in campo aperto mentre i testi si dispongono orizzontalmente in un'unica riga, che risulta completa.

La scrittura è la capitale romanica, con intrusione di T minuscola con asta curvilinea. La misura delle lettere non è rilevabile.

Il sistema interpuntivo compare in forma di punti e virgola sovrastati da punti, o di semplici punti, entrambi posti ad altezza mediana delle lettere e discendenti verso il rigo di base.

Compaiono le seguenti abbreviazioni: *et, hic, perperit, terram, Cristus*.

Sono presenti i seguenti nessi: TE, MU, AM, TE.

Dal punto di vista paleografico, assume rilevanza la presenza di E in forma arrotondata nonché le morfologie di A con tratto di coronamento centrale e le traverse di maggiore spessore verso il rigo di base, e infine di M, la quale presenta l'innesto delle



traverse lievemente al di sotto delle estremità delle aste e rappresentano elementi alla greca. La tessitura testuale è fitta e sono presenti lettere di modulo minore, quali I che compare sovrapposta ad H in *hic*.

Nell'apparato figurativo compaiono le storie di Caino e Abele.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f.v. 16; MESCHINELLO, I, 1753, p. 37; ZATTA 1761, p. 12; SACCARDO 1892, p. 361; SINDING-LARSEN 1999, p. 43; DA VILLA URBANI 1991, p. 146; BERTOLI 2009, pp. 57-59.



*Cresite (et) multiplicamini (et) replete ter(r)am. Hi(c) pep(er)it ||  
Crist(us) Abel cernit ||  
Kayn (et) suam muneras spernit.*

Si tratta di un riferimento alla Genesi 4,5.

26. Basilica di San Marco, atrio, lunetta sopra la porta di San Clemente. Iscrizione didascalica, la maledizione di Caino (sec. XIII, 1220-1230).

L'iscrizione si trova nella lunetta sopra la porta di San Clemente e riporta le vicende di Caino e Abele, con particolare riferimento alla maledizione di Caino dovuta all'uccisione del fratello. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data



fra il 1220 e il 1230. Il mosaico subì dei restauri nel XIX secolo, a cui seguirono ulteriori interventi nel 1878-1887 ad opera del Proto Saccardo e nel 1949-1950 per mano del Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 147).

Il mosaico misura 13,66 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione figura in campo aperto, il testo si dispone orizzontalmente in due righe, complete.

La scrittura è la capitale romanica, con intrusione di elementi onciali: E, N. La misura delle lettere non è rilevabile. U/V presenta forma angolare o tonda.

Il sistema interpuntivo compare in forma di punti e virgola sovrastati da punti, o di semplici punti, entrambi posti ad altezza mediana delle lettere.

Compaiono le seguenti abbreviazioni: *dixitque*, *Dominum*, *maior*, *est*, *iniquitas*, *quam*, *veniam*.

Sono presenti i seguenti nessi: AS, NM, MA, TA, ME, UA, VT, UE, AR.

Gli elementi alla greca sono i seguenti: A con tratto di coronamento centrale e le traverse di maggiore spessore verso il rigo di base, M con l'innesto delle traverse lievemente al di sotto delle estremità delle aste, X con tratti in forma di due parentesi speculari e forse anche E in forma arrotondata. La tessitura testuale è mediamente fitta, talvolta alcune lettere sono di modulo minore o sovrapposte.

Nell'apparato figurativo, Caino chiede perdono al Signore per la sua colpa.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f.r. 17; SACCARDO 1892, p. 361; ROBERTSON 1898, pp. 126-127; DA VILLA URBANI 1991, p. 147.



*Dix(it)q(ue) Kayn ad D(omi)n(u)m maio(r) e(st) iniq(ui)-  
tas mea qua(m) ut venia(m) merear.*

Il testo epigrafico è una citazione di Gen. 4,9-13.

## 27.1 Basilica di San Marco, atrio, prima metà ovest fra la cupola della Genesi e il pozzo. Iscrizioni didascalica, Noè e la costruzione dell'arca (sec. XIII, 1230-1240).

Le tre iscrizioni descrivono le diverse fasi della costruzione dell'arca.

Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data fra il 1230 e il 1240. Sono documentati restauri ad opera di Giovanni Moro nel XIX secolo, nel 1880-1890 ad opera del Proto Saccardo, nel 1906-1908 del Proto Marangoni e infine nel 1978-1981 del Proto Scattolin (DA VILLA URBANI 1991, p. 149).

Il mosaico misura 24, 33 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

Le tre iscrizioni figurano in campo aperto, disposte orizzontalmente su due righe (le prime due iscrizioni) e su una (ultima iscrizione), che risultano complete.

La scrittura è una capitale romanica con intrusione di elementi onciali e minuscoli: E, U, M aperta sul rigo di base, H. La misura delle lettere non è rilevabile.

Nella prima iscrizione sono presenti le seguenti abbreviazioni: *dixitque, Dominus, ad, tibi, arcam, de, levigatis, trecentorum, cubitorum, arce, longitudo, quinquaginta*; sono inoltre presenti i seguenti nessi: TR, TU, AR, TA.

Nella seconda iscrizione sono presenti le seguenti abbreviazioni: *tulit, ergo, de, animantibus, volucris, mundis, immundis, omni, quod, super terram, duo, et, masculum, foeminam, ingresse sunt, eum, arcam, sicut, preceperat, Dominus*.

Si riscontrano numerosi nessi: MA, MU, UE, TU, TR, AE, AD, AR.

Nella terza iscrizione sono presenti le seguenti abbreviazioni: *articulo, est, eius, filiorum, cum, in, archam*. Sono presenti i seguenti nessi: AR, TF, AR.

I sistemi interpuntivi sono presenti in forma di punto ad altezza mediana, in forma di punto e virgola ad altezza mediana delle lettere e discendente verso il rigo di base, e infine di virgola ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico, si nota la forma di G a spirale, E in forma arrotondata, Q caudata a destra con forma particolarmente allungata. M alterna la forma capitale a quella onciale, chiusa o aperta sul rigo di base. H è minuscola.

Gli elementi alla greca sono i seguenti: M con tratti obliqui lievemente incurvati e notevolmente più sottili rispetto alle aste, talvolta innestati impercettibilmente sotto le estremità di queste ultime e affini alla stessa morfologia che si ritrova nella cupola della Genesi; la morfologia di A, con tratto di coronamento centrale o con un breve trattino pendente verso sinistra e le traverse che mostrano un ispessimento verso la parte discendente, creano una forma allungata e massiccia; C di modulo lateralmente compresso e apici allungati verso l'interno; forse anche E. La tessitura del testo risulta molto fitta, ricca di nessi, abbreviazioni e lettere di modulo minore e rappresenta un ulteriore elemento.

L'apparato iconografico di corredo rappresenta le storie di Noè in quest'ordine: Noè riceve l'ordine di costruire l'arca, la costruzione dell'arca stessa e infine l'ingresso nell'arca degli animali terrestri e dei volatili.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f.r. 17; MESCHINELLO 1753, pp. 38-39; ROBERTSON 1898, pp. 129-132; DA VILLA URBANI 1991, p. 148.







*Dix(it)q(ue) D(omi)n(u)s a(d) Noë fac ti(bi) arca(m) (de) lignis levigati(s) trece(n)to(rum) cubito(rum) erit lo(n)gitud(o) ar(c)e q(ui)nq(ua)ginta cubit(o)r(u)m erit latitudo (et) triginta erit altitudo illius || Tuli(t) e(r)g(o) Noë d(e) a(n)ima(n)tib(us) et d(e) voluc(ri)b(us) et i(m)mundis et ex om(n)i q(uod) movetur sup(er) t(e)rra(m) (d)uo e(t) duo masculu(m) (et) foemina(m) et ing(r)esse s(un)t ad eu(m) in arca(m) sic(ut) p(re)cep(er)at ei D(omi)n(u)s // In artic(u)lo diei ingressus e(st) Noë Sem Cham et Iaphet filii ei(us) et uxores filio(rum) et cu(m) eis i(n) arca(m).*

Il testo della terza epigrafe è tratto da Gen. 6,14-7,13.

27.2 Basilica di San Marco, atrio, prima metà est fra la cupola della Genesi e il pozzo. Iscrizioni didascaliche, Noè e il diluvio universale (sec. XIII, 1230-1240).

L'iscrizione descrive le vicende di Noè e del diluvio universale. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data fra il 1230 e il 1240. Sono documentati restauri ad opera di Giovanni Moro nel XIX secolo, nel 1880-1890 ad opera del Proto Saccardo, nel 1906-1908 del Proto Marangoni e infine nel 1978-1981 del Proto Scattolin (DA VILLA URBANI 1991, p. 149). Reperto *in situ*, integro e completo. Il mosaico misura 24, 33 m<sup>2</sup>.

L'iscrizione figura in campo aperto, disposta orizzontalmente su 12 righe, complete.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

La scrittura è una capitale romanica caratterizzata da intrusione di elementi onciali: D, M, E, U, N o minuscoli, come H. La misura delle lettere non è rilevabile.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *factumque, est, diluvium, quadraginta diebus, super, terram, quindecim, omnes, cumque, consumpta, esset, omnis, super,*

*terram, columbam, eum, portans, ramum, in, intellexit, quod, cessasent, aque, arcum, nubibus, signum, non, sint, Holocaustum, Domino, post, diluuium.*

Si riscontrano i seguenti nessi: TR, UP, TA, AR, TN, AV, AD, MU, UE, UE, TU, TH, AU. Nelle tre iscrizioni risultano assenti legature e simboli, mentre i sistemi interpuntivi sono presenti in forma di punto e in forma di punto e virgola ad altezza mediana delle lettere e discendente verso il rigo di base, e infine di virgola ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico si nota la forma di G a spirale ed N con traversa decisamente più sottile rispetto alle ast. M alterna la forma capitale a quella onciale, aperta sul rigo di base. U/V alterna la forma rotonda a quella angolare, con trattamento curvilineo della asta di sinistra nella forma tonda. D alterna la forma capitale a quella onciale. Q è caudata al centro e a destra.

Per quanto concerne la scrittura alla greca, gli aspetti notevoli riguardano la presenza di E con forma arrotondata; la morfologia di M, con tratti obliqui lievemente incurvati e notevolmente più sottili rispetto alle aste, e talvolta innestati impercettibilmente sotto le estremità di queste ultime: in un unico caso, all'interno della parola *ramum*, nella seconda iscrizione, la lettera presenta il prolungamento dell'incrocio dei tratti obliqui fino al rigo di base. Si nota inoltre la morfologia di A, con tratto di coronamento spostato verso sinistra e talvolta traversa a forcella; in un caso l'asta di sinistra risulta curvilinea ma in generale le traverse mostrano un ispessimento notevole verso la parte discendente, dando luogo a una forma allungata e massiccia.

La tessitura testuale appare generalmente molto fitta, ricca di nessi, abbreviazioni e lettere di modulo minore.

L'apparato figurativo si compone delle storie di Noè: il verificarsi del diluvio, in seguito al quale Noè fece uscire il corvo e la colomba e il ritorno di quest'ultima, a cui fece seguito l'uscita di Noè, degli animali e della sua famiglia dall'arca e il sacrificio finale.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f.r. e v. 18; MESCHINELLO, I, 1753, p. 39; ZATTA 1761, p. 13; ROBERTSON 1898, p. 133; DA VILLA URBANI 1991, p. 148; BERTOLI 2009, p. 65.





*Factu(m)que e(st) diluviu(m) quadragi(n)ta dieb(us) sup(er) t(e)ra(m) et quindecim cubitis altior/ fuit aqua sup(er) om(ne)s montes. Cu(m)q(ue) co(n)su(m)pta e(ss)et o(mn)is caro sup(er) t(e)ra(m), emisit Noe colu(m)ba(m) /*

*At illa venit ad eu(m) po(r)ta(n)s ramu(m) olive i(n) ore et i(n)tellex(it) Noe q(uod) cessare(n)t aq(u)e diluvii. / Ponam arcu(m) in nubib(us) et erit signu(m) federis / ut no(n) si(n)t ultra / aq- / ue / di- / lu- / vi- / i. /*

*Noe optulit Holocaustu(m) D(omi)no p(ost) diluviu(m).*

27.3 Basilica di San Marco, atrio, metà est della volta fra il pozzo e il Cupolino di San Marco. Iscrizione didascalica, le storie di Noè e Cam, Sem, Jafet (sec. XIII, 1230-1240).

L'iscrizione narra le vicende di Cam, Sem e Jafet, parte delle storie di Noè. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data 1230 e il 1240; fu soggetto a molteplici restauri nel corso del XIX e XX secolo, in particolare nel 1880-1890, ad opera del Proto Saccardo, del Proto Marangoni nel 1915 (in particolare la sepoltura di Noè), nel 1952 del Proto Forlati (la scena in cui Noè si ubriaca e la Torre di Babele), e nell'ultimo ventennio del XX secolo del Proto Scattolin e Vio (ANDILORO 1991, p. 153).

Il mosaico misura 30, 15 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

L'iscrizione figura in campo aperto e dispone su una prima riga verticalmente, proseguendo poi su altre due orizzontalmente. Il numero di righe è completo.

La scrittura è una capitale romanica con intrusioni di caratteri onciali: D, E. V/U è in forma angolare e rotonda. La misura delle lettere non è rilevabile.

Sono presenti abbreviazioni per troncamento in *post, exitum, vineam, bibensque, vinum, inebriatus, est, nudatus, in, cum, Cham, nuntiavit* e *duobus*; sono invece



presenti abbreviazioni per contrazione in *diluvio*, *bibensque*, *inebriatus*, *tabernacolo*, *verenda*, *patris*, *esse*, *nuntiavit*; tutte le abbreviazioni sono segnalate da segno di compendio.

Sono presenti numerosi nessi: TE, TU, AR, AN, AU, NE, AB, NV, AT, TN, UD, SV, NV, VT, TR.

I segni interpuntivi sono presenti in forma di punto ad altezza mediana delle lettere all'inizio del testo epigrafico, prima di *et*, prima di *Noe*, dopo *post*, prima e dopo *diluvium*; compare un *signum Crucis* in apertura del testo epigrafico.

Dal punto di vista paleografico, D alterna la forma capitale e onciale e così U/V; Q è caudata al centro.

Gli elementi alla greca consistono forse nella presenza di E con forma arrotondata, in modo meno ambiguo in A con tratto di coronamento spostato verso sinistra e l'ispessimento delle traverse procedendo verso il rigo di base, talvolta con trattamento curvilineo del tratto di sinistra; si nota inoltre la morfologia di N, con traversa molto sottile rispetto alle aste, che insieme agli occhielli di P ed R in posizione molto rialzata, così come la traversa di A; la lettera C compare talvolta in forma quadrata, talvolta con le apicature ravvicinate; infine, si nota la presenza di un nodo nel tratto mediana dell'asta di I, nella parola *inebriatus*. O figura in forma ovale e anche il nesso fra O ed U, con U in forma angolare sopra O ricorda la tradizione bizantina.

La tessitura testuale appare inoltre fitta a causa dei numerosi nessi, abbreviazioni, lettere incluse. Il modulo delle lettere non sempre è regolare, essendo presenti talvolta lettere di grandezza minore, soprattutto sul finire del testo, e lettere incluse.

Edizioni: MESCHINELLO, I, 1753, p. 42; ZATTA 1761, p. 13; SACCARDO 1892, p. 362; ROBERTSON 1898, p. 135; DA VILLA URBANI 1991, p. 15.



((crux)) *Noe p(os)t exit(um) arce de dilu(v)io / plantavit vinea(m) bibe(n)squ(e) vinu(m) et i(n)ebriat(us) e(st) et nudat(us) i(n) tab(er)nac(u)lo suo q(uo)d cu(m) vidisset Cha(m) pater Chanaan vere(n)da / pat(ri)s sui e(ss)e nu(n)tiav(it) duob(us) suis fratrib(us) foris.*

27.4 Basilica di San Marco, atrio, seconda metà est della volta fra il pozzo e il Cupolino di Adamo. Iscrizione didascalica, la sepoltura di Noè (sec. XIII, 1230-1240).

L'iscrizione descrive la scena della sepoltura di Noè, rappresentata poco più sotto. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data 1230 e il 1240. Fu soggetto a numerosi restauri nel corso del XIX e XX secolo, in particolare nel 1880-1890, ad opera del Proto Saccardo, del Proto Marangoni nel 1915 (in particolare la sepoltura di Noè), nel 1952 del Proto Forlati (la scena in cui Noè si ubriaca e la Torre di Babele), e nell'ultimo ventennio del XX secolo del Proto Scattolin e Vio (ANDILORO 1991, p. 153).

Reperto *in situ*, integro e completo. Il mosaico misura 30, 15 m<sup>2</sup>.

L'iscrizione figura in campo aperto, disposta orizzontalmente su tre righe, complete.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

La scrittura è la capitale romanica con intrusioni di lettere onciali e minuscole: H, D, U, E; la misura delle lettere non è rilevabile.

Sono presenti abbreviazioni per troncamento in *paliu(m)*, *retrorsum*, *faciesque*, *eorum*, *non*, *autem*, *cum*, *quod*, *servorum*, *fratribus*, *autem*, *nongentorum* e *annoru(m)*; abbreviazioni per contrazione sono invece presenti in *imposuerunt*, *incedentes*, *cooperuerunt*, *verenda*, *patris*, *averse*, *erant*, *patris*, *viderunt*, *vigilans*, *fratribus*, *nongentorum*, *quingenta* e *mortuus*.

Sono presenti numerosi nessi: AT, VE, AF, TH, AL, VT, ME, SV, NTE, TR, OR, PE, RV, UT, VE, AP, AT, SV, VD, MA, ANA, AN, TF, ATB.

I segni interpuntivi sono presenti in forma di punto o di punto e virgola ad altezza mediana delle lettere; compare un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico.

Sotto il profilo paleografico, G è a spirale mentre U/V in forma angolare a rotonda, E alterna la forma capitale e onciale. Gli elementi alla greca sono ravvisabili forse nella presenza di E con forma arrotondata, A con tratto di coronamento spostato verso sinistra e l'ispessimento delle traverse procedendo verso il rigo di base; la morfologia di N, con traversa molto sottile rispetto alle aste, che insieme agli occhielli di P ed R sono in posizione molto rialzata, così come la traversa di A; la lettera C compare



talvolta in forma quadrata, talvolta con le apicature a spatola molto ravvicinate; si nota infine la morfologia di M, con i tratti obliqui notevolmente più sottili rispetto alle aste, lievemente incurvati e innestati impercettibilmente al di sotto delle estremità delle aste.

La tessitura testuale appare fitta a causa dei numerosi nessi, abbreviazioni, lettere incluse; il modulo delle lettere non sempre è regolare, essendo presenti talvolta lettere di grandezza minore, soprattutto sul finire del testo, e lettere incluse.

Nell'apparato figurativo vengono rappresentate le vicende legate alla sepoltura di Noè.

Edizioni: MESCHINELLO 1753, p. 43; SACCARDO 1892, p. 362; ROBERTSON 1898, pp. 135-135; BERTOLI 2009, p. 66; DA VILLA URBANI 1991, p. 153.



((cruX)) *At vero Sem (et) Iafeth palliu(m) i(m)posueru(n)t humeris suis (et) i(n)cedentes retrorsu(m) cooperveru(n)t vere(n)da patris sui facies(que) eor(um) av(er)se era(n)t e(t) pat(ris) virilia no(n) videru(n)t (et) vigila(n)s aut(em) Noe ex vino cu(m) didicisset q(uod) fecerat ei filius suus minor, ait: maledictus Chanaan, servus servor(um) erit frat(ri)b(us) suis.*

27.5 Basilica di San marco, atrio, metà est della volta fra il pozzo e il cupolino di Abramo. Iscrizione didascalica, la costruzione della Torre di Babele (sec. XIII, 1230-1240).

L'iscrizione si trova fra il pozzo e il Cupolino di Abramo, nella seconda metà est della volta.

Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data 1230 e il 1240; fu soggetto a numerosi restauri nel corso del XIX e XX secolo, in particolare nel 1880-1890, ad opera del Proto Saccardo, del Proto Marangoni nel 1915, nel 1952 del Proto Forlati (in particolare, la scena in cui figura la Torre di Babele), e nell'ultimo ventennio del XX secolo del Proto Scattolin e Vio del Proto Vio (ANDILORO 1991, p. 153)

Reperto *in situ*, integro e completo. Il mosaico misura 30, 15 m<sup>2</sup>.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione figura in campo aperto, disposta su due righe, che risultano complete: il testo comincia verticalmente nella prima riga e si dispone poi orizzontalmente.

La scrittura è la capitale romanica con intrusioni di caratteri onciali e minuscoli. La misura delle lettere non è rilevabile.

Sono presenti delle abbreviazioni in *mortem, vero, gentes, faciamus, nobis, civitaem, et, turrem, cuius, culmen, pertingat, celum, quod, intuens, Dominus, videre, civitatem, et, turrem, quam, edificant, et, dixit, unus, est, populus, et, labium, omnibus, igitur, descendamus, confundamus, linguam, eorum, non, unisquisque, vocem, proximi, atque, universas, turrim.*

Sono presenti numerosi nessi: TE, VT, AMN, TA, TV, CV, ME, AT, AD, LV, NTV, QV, AE, AF, VN, VNE, QV, AE, OR, VTN, AV.

I segni interpuntivi sono presenti in forma di punto o di punto e virgola ad altezza mediana delle lettere; il testo si apre con un *signum crucis*.

Dal punto di vista paleografico, si riscontra la presenza di A, con tratto di coronamento spostato verso sinistra e apicatura talvolta pronunciata pendente verso sinistra e l'ispessimento delle traverse procedendo verso il rigo di base, che riconduce alla forma di *alpha*; la morfologia di N, con traversa molto sottile rispetto alle aste, che insieme agli occhielli di P ed R in posizione molto rialzata, così come la traversa di A, riconducono a loro volta ai modelli bizantini. La lettera G è a spirale; C è talvolta quadrata; U/V alterna la forma angolare a quella rotonda, in questo caso con trattamento curvilineo del primo tratto. Si nota infine la morfologia di M, con i tratti obliqui notevolmente più sottili rispetto alle aste. Q è caudata al centro, N è in forma onciale e capitale, O ovale.

Le forme alla greca sono le seguenti: A, M, O. La tessitura testuale appare fitta a causa dei numerosi nessi, abbreviazioni, lettere incluse; il modulo delle lettere non sempre è regolare, essendo presenti talvolta lettere di grandezza minore, soprattutto sul finire del testo.

L'apparato iconografico rappresenta la costruzione della Torre di Babele, seguita alla morte di Noè.



Edizioni: MESCHINELLO 1753, p. 43; SACCARDO 1892, p. 362, ROBERTSON 1898, p. 141; DA VILLA URBANI 1991, p. 153; BERTOLI 2009, pp. 69-70.



((crux)) *Post mo(r)te(m) vero Noe dixeru(n)t ge(n)tes / venite faciam(us) nob(is) civitate(m) (et) turre(m) cui(us) culme(n) p(er)ti(n)gat ad celu(m) q(uo)d intue(n)s D(om)i(nu)s ait: venite v(i)dere civitate(m) / (et) turre(m) qua(m) edifica(n)t filii Adam (et) dix(it): ecce un(us) e(st) p(o)p(u)ll(u)s (et) unu(m) labiu(m) om(n)ib(us); venite ig(itur) dessce(n)dam(us) (et) co(n)fu(n)dam- / (us)/ eor(um) ut no(n) audiat unusq(uis)q(ue) voce(m) p(ro)ximi sui atq(ue) ita di- / visit eos D(om)i(nu)s ex illo loc- / o in univ(er)sas te- / rras (et) cessav- / eru(n)t edifica- / re turri(m).*

Alla prima riga, Robertson riporta *turrim* invece che *turrem*.

Meschinello e Robertson riportano la seguente variante alla terza riga: *et confundamus linguam eorum ut non*.

## 28. Basilica di San Marco, atrio, portale principale, nicchie superiori. Iscrizione didascalica di Sant'Andrea (fine XII).

L'iscrizione si trova in una delle nicchie superiori del portale principale, verso destra; il testo epigrafico identifica la raffigurazione di Sant'Andrea. Il mosaico è opera del *Maestro degli Apostoli* e si data fra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo; è documentata un'azione di restauro effettuata nel 1818-1822, ad opera dei mosaicisti Liborio Salandri e Nicolò Pizzamano; un ultimo restauro fu eseguito nel 1887 dal Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 150).

Il mosaico misura 6,65 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

L'epigrafe si dispone verticalmente in campo aperto, su due righe, complete.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare, con intrusione di E e D in forma onciale. Presente un'abbreviazione nella parola *Sanctus*. La misura delle lettere non è rilevabile.

Sotto il profilo paleografico, si nota la morfologia della lettera A, con tratto di coronamento orizzontale spostata verso sinistra, che richiama i modelli bizantini.

Nell'apparato figurativo compare la raffigurazione di Sant'Andrea.

Edizioni: KLOOS 1984, p. 296; DA VILLA URBANI 1991, p. 150.





*S(anctus) | An | d | r | e | a | s*

La raffigurazione di Sant'Andrea si pone accanto alle rappresentazioni della Madonna con gli apostoli e i quattro evangelisti, tutti accompagnati da iscrizioni didascaliche, fra cui quelle di Pietro e Paolo con iscrizioni segnaletiche in greco. Esse furono realizzate fra le nicchie superiori del portale principale che si affaccia sull'atrio, tra la fine del secolo XI e gli inizi del secolo XII.

La figura di Sant'Andrea sarebbe da ricondurre a maestranze bizantine ma l'iscrizione sarebbe frutto di una mano latina: la linea è sottile e si compone di una sola linea di una sola fila di tessere; le lettere, anche se non eccessivamente caratterizzanti, possono essere localizzate nell'ultimo terzo del XII secolo (KLOOS, p. 296).

29. Basilica di San Marco, atrio, portale principale, nicchie inferiori. Iscrizioni didascaliche di San Matteo, San Marco (fine XII).

Le iscrizioni si trovano in due delle nicchie inferiori del portale principale, a sinistra dei battenti; i testi epigrafici identificano le raffigurazioni di San Matteo e San Marco. Il mosaico è opera di mosaicisti greci, in particolare del *Maestro degli Evangelisti* e si

data fra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo; è documentata un'azione di restauro effettuata nel 1818-1822, ad opera dei mosaicisti Liborio Salandri e Nicolò Pizzamano; un ultimo restauro fu eseguito nel 1887 dal Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 150).

Il mosaico misura 29, 88 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

L'epigrafe si dispone verticalmente in campo aperto, su due righe, complete.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

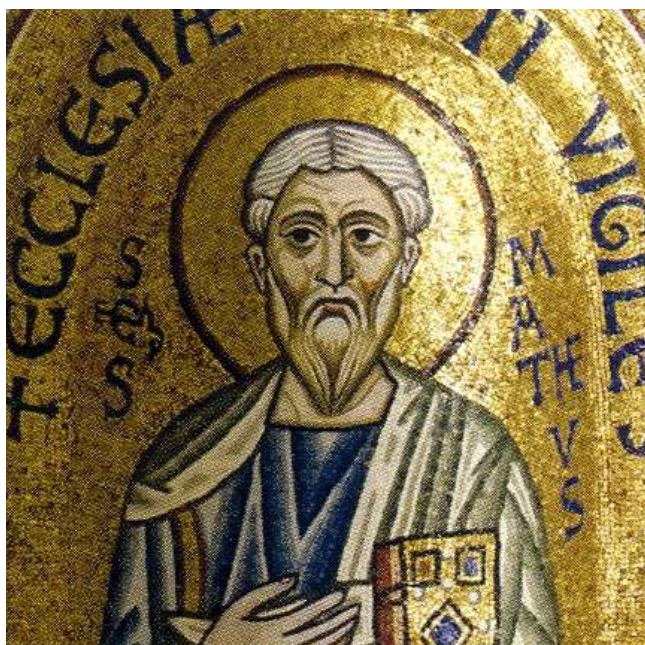
La scrittura è una capitale romanica di modulo rettangolare.

Presente un'abbreviazione in entrabbe le parole *Sanctus*, ma quando è riferita a Matteo presenta una peculiarità nella presenza anche di T in nesso con C. La misura delle lettere non è rilevabile.

Sotto il profilo paleografico, U/V compare sempre in forma angolare. Le lettere alla greca sono A, con tratto di coronamento spostato verso sinistra e traversa spezzata; M con incrocio dei tratti obliqui prolungati verso il rigo di base e lievemente incurvati; C con apici evidenti.

Nell'apparato figurativo compaiono le raffigurazioni di San Matteo e San Marco.

Edizioni: KLOOS 1984, p. 296; DA VILLA URBANI 1991, p. 150.







*S(an)ct(u)s Matheus* ||  
*S(an)c(tu)s Marcus* ||

30. Basilica di San Marco, cupolino di Abramo. Iscrizioni didascaliche, le storie di Abramo (sec. 1230-1240).

Nel cupolino compaiono quindici episodi legati alle vicende di Abramo, di cui nove vengono illustrati da iscrizioni, il cui inizio è segnato da una linea verticale bianca a est. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data fra il 1230 e il 1240. Nella prima metà del XIX secolo furono effettuate delle riparazioni, a cui fecero seguito i restauri guidati dal Proto Saccardo nel 1880, e dal Proto Marangoni nel 1907-1911 (DA VILLA URBANI 1991, p. 155).

Il mosaico misura 56,52 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di lettere musive.

Le iscrizioni figurano in campo aperto, distribuite circolarmente attorno al rosone centrale; il numero delle righe è completo.

La scrittura è la capitale romanica, con intrusioni di lettere onciali, come H, D, U, N e minuscole, come H. La misura delle lettere non è rilevabile.

Il testo della prima iscrizione, che descrive la partenza di Abramo per Canaan, si apre con un *signum crucis*. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Dominus, Abram, egredere, de, et, in, teram, quam monastravero, tilitque, uxorem, suam, filium, fratris,*

*irent, Chanaan, quinque, annorum, egrederetur, de, Aran.* Si riscontrano numerosi nessi: AD, AB, TR, UR, OR, SU, TH, UI, UT, TU, NN, AB, AR.

Il testo della seconda iscrizione descrive la scena in cui Abramo arma i suoi servi per liberare Lot.

Il testo si apre con un *signum crucis*. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *cum, audisset, Abram, captum, numeravit, trecentos, decem, et, expeditos, vernaculus, et, persecutus, est, et, reduxit, et, omnem, substantiam.*

Sono presenti i seguenti nessi: AB, AP, TH, NT, ME, TE, VN, CU, TU, DU, TH, SU, AT.

Il testo della terza iscrizione descrive la scena in cui Abramo incontra Melchisedech.

Il testo si apre con un *Signum Crucis*. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *vero, Melchisedech, salem, proferens, panem, et, vinum, enim, sacerdos, dei, altissimi, benedixit.*

Sono presenti i seguenti nessi: CH, AN, AT, BN.

Il testo della quarta iscrizione descrive la scena in cui Abramo incontra il re di Sodoma.

Il testo si apre con un *signum crucis* e sono presenti le seguenti abbreviazioni: *dixit, sodomorum, Abram, mihi, animas, cetera, tolle, tibi, qui, respondit, non, accipiam, omnibus, sunt, sed, aner, escol, mambre, accipient, partes.*

Sono presenti i seguenti nessi: OR, RD, BR, AM, AN, EI, AC, AE, UA, BE, AC, SU, ATE.

Il testo della quinta iscrizione descrive la scena del patto del Signore con Abramo.

Il testo si apre con un *Signum Crucis* e sono presenti le seguenti abbreviazioni: *celum, et, semen, tuum.* Si riscontrano i seguenti nessi: NU, ME, TE, TU, SUS.

Il testo della sesta iscrizione descrive la scena in cui Sara conduce Agar da Abramo.

Il testo si apre con un *Signum Crucis* e sono presenti le seguenti abbreviazioni: *ingredere, ancillam, meam, saltim, susipiam.* Si riscontrano i seguenti nessi: DR, AD, ME, OR, EE, AL, SU, AF, ANC.

Il testo della settima iscrizione descrive il discorso tra Agar e l'Angelo.

Il testo si apre con un *Signum Crucis* e sono presenti le seguenti abbreviazioni: *dixitque, Angelus, Domini, ancillam, revertere, dominam, tuam.* Si rilevano i seguenti nessi: AD, AG, AR, AC, AR, VE, AD, OD, AM, TU.

Il testo dell'ottava iscrizione descrive la nascita di Ismaele.



Il testo si apre con un *signum crucis* e sono presenti le seguenti abbreviazioni: *peperitque, filiun, qui, nomen, eius*. Si riscontrano i seguenti nessi: AR, BR, MA.

Infine, il testo della nona iscrizione descrive la circoncisione di tutti gli uomini.

Il testo si apre con un *signum crucis* e sono presenti le seguenti abbreviazioni: *dixit, Dominus, ultra, vocabitur, nomen, tuum, Abram, circumcidite, ex, vobis, omne, masculinum, et, circumcidetis, carnem, prepuci, vestri, infans, dierum, circumcidetur, in, vobis*.

Si rilevano i seguenti nessi: NE, UL, AB, OM, TU, AB, TE, CU, NU, NE, CU, NU, NE, PU, OMN.

In tutte e nove le iscrizioni i segni interpuntivi compaiono in forma di punto e virgola o di punto ad altezza mediana delle lettere.

Si rileva la presenza di A con coronamento spostato verso sinistra o centrale. La lettera C compare in forma quadrata o rotonda. La O ha forma ovale. La lettera G è a sua volta a spirale e alterna la forma rotonda e la forma quadrata. La lettera N si presenta con traversa di spessore più sottile, talvolta innestata al di sotto delle estremità delle aste verso il corpo centrale di queste ultime; la lettera M presenta i tratti obliqui di spessore minore, occasionalmente innestati al di sotto delle estremità delle aste e lievemente incurvati o prolungati verso il rigo di base. U/V compare in forma arrotondata e angolare; quando è in forma arrotondata, l'asta sinistra è curvilinea. A presenta in alcuni casi l'asta sinistra leggermente curvilinea. N alterna alterna la forma capitale e onciale, in quest'ultimo caso con asta di destra curviliena. I segni abbreviativi sono in forma di linee rette o di due archetti.

Gli elementi alla greca privi di ambiguità sono sicuramente la lettera A, O, mentre con un margine di certezza più limitato vi sono N ed M. La tessitura testuale appare fitta a causa dei numerosi nessi, abbreviazioni, lettere incluse; il modulo delle lettere non sempre è regolare, soprattutto sul finire del testo dove figurano numerose lettere incluse. Anche questo può essere considerato come un'ulteriore emulazione.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 19-20; MESCHINELLO 1753, pp. 46-48; ZATTA 1761, p.15; ROBERTSON 1898, pp. 144-146, 150; DA VILLA URBANI 1991, pp. 155-158; BERTOLI 2009, pp. 74-78.





1.



2.





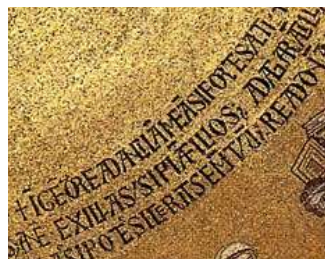
3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.

1. ((crux)) *Dixit D(omi)n(u)s ad Abra(m) eg(r)ede(re) d(e) t(e)ra tua (et) veni i(n) t(e)ra(m) qua(m) mo(n)stravero/ tulitq(ue) uxore(m) sua(m) (et) Loth, filiu(m) fr(atr)is sui ut ire(n)t in teram Chanaa(n) / septuaginta qui(n)que annor(um) erat Abra(m) cum egred(e)ret(ur) d(e) Ara(n) ||*
2. ((crux)) *Cu(m) audis(et) Abra(m) captu(m) Loth numerav(it) t(r)ece(n)to(s) / d(e)ce(m) (et) octo expedito(s) v(er)naculos (et) p(er)secutos / e(st) eos et redux(it) Loth (et) om(n)e(m) substantia(m) ||*
3. ((crux)) *At v(er)o Melchisede(c)h rex Sale(m) p(ro)- / fere(n)s pane(m) (et) v(i)nu(m) erat eni(m) sa- / ce(r)do(s) D(e)i altis(s)imi (et) b(e)n(e)dix(it) ei ||*

4. ((crux)) *Dix(it) rex sodomor(um) ad Abram da mi(hi) a(n)ima (s) cet(er)a tol(l)e ti(bi) q(ui) / respo(n)dit ei n(on) accipia(m) ex o(m)nib(us) que tua s(un)t s(ed) Ane(r) / (E)scol (et) Ma(m)b(r)e isti ac(c)ipie(n)t pa(r)te(s) suas ||*
5. ((crux)) *Suspice celu(m) (et) numera stellas si potes sic erit sem(en) tuu(m) ||*
6. ((crux)) *I(n)g(r)ed(e)re ad ancila(m) mea(m) si forte salti(m) ex illa susipia(m) filios ||*
7. ((crux)) *Dix(it)q(ue) a(n)g(e)l(us) D(omi)n(i) ad Agar a(n)cilla(m) Saray reve(r)tere ad do(mi)nam tua(m) ||*
8. ((crux)) *Peperit(que) Agar abre fil(iu)m q(ui) vocavit nome(n) ei(us) Hysmahel ||*
9. ((crux)) *Dix(it) D(ominu)s nec ult(r)a vocabit(ur) nom(en) tuu(m) Abra(m) s(ed) Abraa(m) / dix(it) inter(um) D(ominu)s Abraa(m) ci(r)cumcid(i)te (e)x vob(is) om(n)e ma(s)culinu(m) / (et) ci(r)cumcid(e)tis ca(r)ne(m) p(re)puci v(est)ri. I(n)fa(ns) octo dier(um) ci(r)cu(n)cid(e)t(ur) i(n) vob(is) ||*

Nella prima iscrizione al posto di mostravero Sansovino riporta *mostrabo*, mentre Meschinello e Robertson indicano *mostravero tibi*.

Nella terza iscrizione vi sono le seguenti variazioni riportate dai vari editori: Sansovino riporta *protulit* invece che *proferens*; Sansovino e Meschinello riportano *fuit enam sacerdos* invece di *erat enim sacerdos*; Sansovino riporta *Benedixit Abram* invece che *benedixit ei*.

Nella quarta iscrizione, Sansovino riporta la variante *da mihi arma*.

Nell'ultima iscrizione, Sansovino riporta *infans octo dierum circumcidetis* invece di *circumcidetur*.

### 30.1 Basilica di San Marco, atrio, pennacchi della cupola di Abramo. Iscrizioni didascaliche, profeti Isaia, Ezechiele, Geremia, Daniele (sec. XIII, 1240).

Le quattro iscrizioni, localizzate nei pennacchi della cupola di Abramo, a Sud-Ovest, identificano i profeti Isaia, Ezechiele, Geremia e Daniele mentre le corrispettive quattro ne riportano le citazioni nei cartigli. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1240. Nel 1887 sono documentati dei restauri ad opera del Proto

Saccardo, nel 1911 ad opera del Proto Manfredi e Marangoni, e infine nel 1952 del Proto Manfredi (DA VILLA URBANI 1991, p. 159).

Il mosaico misura 30,08 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di lettere musive.

Le epigrafi segnaletiche dei profeti, si dispongono verticalmente all'interno in campo aperto, mentre quelle dei cartigli compaiono appunto all'interno dei rotoli tenuti dai profeti, in specchio di corredo, disposte orizzontalmente su due righe; presenti linee guida.

Le righe sono in tutte le iscrizioni complete.

La scrittura è la capitale romanica, con intrusione di U ed E in forma onciale.

Nelle iscrizioni identificative, la parola *propheta* è sempre abbreviata. Si riscontra la presenza di segni interpuntivi in forma di punto e di punto e virgola, ad altezza mediana delle lettere.

Nelle iscrizioni racchiuse nei cartigli compaiono le seguenti abbreviazioni: *et, ipsi, autem, spreverunt.*

*linguam, tuam, adherere, faciam, quia, domus, exasperans, est, annunciate, in, gentibus, et, auditum, signum, predicate, unus, vestitus, et, eius, accincti.*

Sono presenti i seguenti nessi: UT, TU, AD, AC, AL, TU, QA, AP, AN, AU, TE, VA, NO, LA, ATE UN, NE, UR.

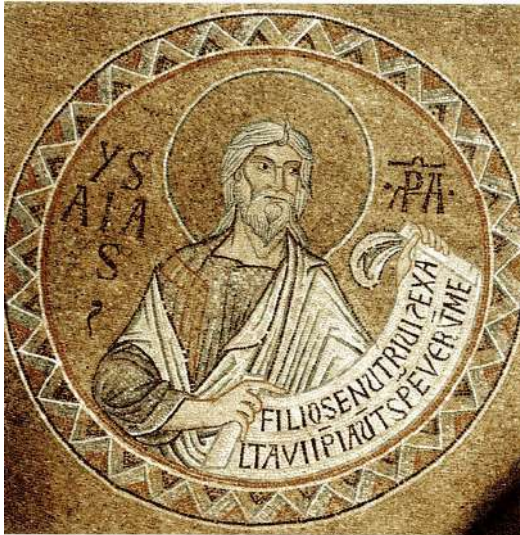
Dal punto di vista paleografico, si nota la presenza di E con forma arrotondata; V/U è in forma angolare e tonda e in quest'ultimo caso l'asta di sinistra è curvilinea; G è a spirale; le lettere C e G sono in forma quadrata e tonda; O è di forma ovale. A è talvolta con traversa spezzata ma soprattutto con tratto di coronamento spostato verso sinistra, da ricondurre fra gli elementi alla greca; in un caso, la lettera presenta tratto di coronamento, traversa spezzata e trattamento curvilineo dell'asta di sinistra. M presenta l'aggancio dei ratti obliqui lievemente al di sotto delle estremità delle aste.

Gli elementi alla greca sono: A, M, O.

Nell'apparato figurativo compaiono le raffigurazioni dei profeti Isaia, Ezechiele, Geremia e Daniele all'interno di un tondo, nell'atto di reggere i cartigli.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 159; SANSOVINO, f. r. 19; MESCHINELLO, p. 45; BERTOLI 2009, pp. 88-89; ZATTA, p. 14.





Ysaïas  
P(rop)h(et)a ||  
Fili(um) enutriv(um) (et) exaltavi ipsi aut(em) spe(r)averunt me.

P(rop)h(et)a  
Ezechiel ||  
Lingua(m) tua(m) adh(er)ere faci(m) palato tuo q(ui)a dom(us) exaspera(n)s e(st).

Ieremias  
P(rop)h(et)a ||  
Anusciate in(n) gen(t)ib(us) (et) auditu(m) facite levate sign(um) p(re)dicare (et) nolite celare.

P(rop)h(et)a

*Daniel*  
*Ecce viru(s) vestitu(s) lineis (et) r-*  
*enes eiu(s) ac acci(n)cti auro obrizo.*

Il testo epigrafico è tratto da Ez. 3,6 (Ezechiele), Is. 1,2 (Isaia), Geremia (Ger. 50,2) e Dan. 10,5 (Daniele).

Nell'iscrizione all'interno del cartiglio del profeta Daniele, Meschinello riporta la seguente variazione: *ecce vir tinctus lineis*.

Nelle epigrafi didascaliche di Isaia e Geremia, la designazione di profeta appare posposta rispetto a quanto non avvenga nelle corrispettive iscrizioni di Daniele ed Ezechiele.

Il richiamo alla tradizione greca si nota anche dall'uso di raffigurare i profeti all'interno di tondi fra i pennacchi, una modalità di rappresentazione tipica dell'arte greca medievale.

### 31.1 Basilica di San Marco, atrio, lunetta sopra la porta di San Pietro. Iscrizioni didascaliche, Abramo e la promessa di un figlio (sec. XIII, 1240).

Le iscrizioni, localizzate nella lunetta sopra la Porta di San Pietro, nell'area interna, narrano le storie di Abramo e in particolare l'incontro con i tre angeli e la promessa che egli avrà un figlio dalla moglie Sara.

Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1240. Nel 1887 sono documentati dei restauri ad opera del Proto Saccardo, nel 1911 ad opera del Proto Manfredi e Marangoni, e infine nel 1952 del Proto Manfredi (DA VILLA URBANI 1991, p. 159).

Il mosaico misura 13,37 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di lettere musive.

Le due epigrafi didascaliche si dispongono orizzontalmente in campo aperto; le righe sono in entrambe le iscrizioni complete.

La scrittura è la capitale romanica, con intrusione di U ed E in forma onciale.

Nelle iscrizioni compaiono le seguenti abbreviazioni: *cum, sederet, in, tabernaculi, aparuerunt, adoravit, et, butirum, vitulum, quem, coram, eis, ipsie, revertens, veniam, tempore, filium, hostium*.

Sono presenti i seguenti nessi: TA, NA, CU, AP, VE, VT, TR, AD, OR, AV, AC, TV, QV, AT, SV, SV, AR, VE, OR, VX. Si riscontra la presenza di segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.



Dal punto di vista paleografico assume interesse la presenza della lettera A con tratto di coronamento spostato verso sinistra e in un caso con aggiunta di traversa a forcella, chiaro elemento alla greca. Si nota inoltre la presenza V/U è in forma angolare e tonda, dove l'asta di sinistra ha forma curvilinea. La lettera C compare in forma quadrata e tonda. Vi è infine l'inserzione di H e D in forma onciale.

Nell'apparato figurativo compaiono raffigurati i tre angeli, con Abramo prostrato ai loro piedi; successivamente, egli offre loro ospitalità; mentre questi ultimi promettono la venuta di un figlio, Sara ride dopo aver udito tale promessa.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. r. 19; MESCHINELLO 1753, p. 49; ZATTA 1761, p. 14; SACCARDO 1892, p. 363; ROBERTSON 1898, p. 152; BERTOLI 2009, p. 86; DA VILLA URBANI 1991, p. 159.



((crux)) *cu(m) sed(e)ret i(n) hostio tabe(r)naculi apareru(n)t ei tres viri adorav(it) (et) dixitll*

*Tulit butiru(m) (et) lac vitulu(m) coxerat (et) posuit cora(m) ei(s) ip(s)e stabat iusta eos sub arbore cui dixit reve(r)tens venia(m) ad te te(m)pore isto (et) abebit / filiu(m) Sara uxor tua que risit post hostiu(m) tabernaculi.*

Il testo epigrafico è tratto da Gen. 18,1-10.

Meschinello, Robertson e Saccardo riportano la seguente variazione alla prima riga: *cum sederit in ostio tabernaculi sui.*



Nella seconda iscrizione vengono riportate da Sansovino le seguenti variazioni: *Quem coxerat (et) posuit coram*, mentre Robertson e Saccardo riportano *tulitque butyrum et lac et vitulum quem coxerat*.

## 31.2 Basilica di San Marco, Atrio, lunetta sopra la porta di San Pietro. Iscrizioni didascaliche, Abramo e la nascita di Isacco (sec. XIII, 1240).

Le iscrizioni, localizzate nella lunetta sopra la Porta di San Pietro, nell'area esterna, narrano le storie di Abramo e in particolare la nascita e la circoncisione del figlio Isacco.

Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1240.

Nel 1880-1890 sono documentati dei restauri ad opera del Proto Saccardo e nel 1952 ad opera del Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 160).

Il mosaico misura 13,37 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di lettere musive.

Le epigrafi didascaliche si dispongono orizzontalmente in campo aperto, proseguendo poi verticalmente. Le righe sono in entrambe le iscrizioni complete.

La scrittura è la capitale romanica, con intrusione di U ed E in forma onciale.

Nelle iscrizioni compaiono le seguenti abbreviazioni: *autem, Dominum, Sara, sicut, promiserat, et, imprevit, quod, locutus, est, concepitque, peperit, filium, in, tempore, quo, predixerat, Dominus, vocavitque, nomen, eius, circumcidit, eum, sicut, preceperat, cum, centum, annorum*.

Sono presenti i seguenti nessi: AT, AU, DN, AR, PM, AT, LP, CV, TR.

Si riscontra la presenza di segni interpuntivi in forma di punto e virgola e di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la presenza della lettera A con traversa a forcilla, in aggiunta alla presenza di tratto di coronamento spostato verso sinistra e in un caso di traversa a forcilla, che rappresenta un elemento alla greca. Si nota inoltre la presenza V/U è in forma angolare e tonda. La lettera C compare in forma quadrata e tonda. Vi è infine l'inserzione di E in forma arrotondata e con tratti esterni prolungati, che ricorda la morfologia di una *epsilon*. La tessitura testuale è molto fitta.

Nell'apparato figurativo compare la rappresentazione della nascita di Isacco e la sua circoncisione.

Edizioni: MESCHINELLO, I, 1753, p. 49; ZATTA 1761, p. 14; BERTOLI 2009, p. 87; DA VILLA URBANI 1991, p. 160.



*Visitav(it) aut(em) D(omi)n(u)s Sara(m) sic(ut) p(ro)mis(er)at (et) i(m)plev(it) q(uod) locut(us) e(st) co(n)cep(it)q(ue) (et) per(er)it filiu(m) i(n) senetute sua t(em)p(or)e q(u)o p(re)dixe(r)at ei D(ominu)s vocavitq(ue) Abraam nom(en) eiu(s) Ysaac (et) circu(m)cidit eu(m) octavo die sic(ut) p(re)ceperat ei D(omi)n(u)s cu(m) ce(n)tu(m) esset annor(um).*

Il testo epigrafico è tratto da Gen. 21,1-4.

Invece di *quod locutus est*, Sansovino riporta la seguente variazione: *et ad ipsam locutus est*.

Sansovino e Saccardo riportano infine *peperit ei filium* in luogo di *peperit filium*.

32. Basilica di San Marco, atrio, sottarco fra il Cupolino di Abramo e il primo cupolino di Giuseppe. Iscrizioni didascalica, Sant'Alipio stilita (sec. XIII, 1240).

L'iscrizione, localizzata nel sottarco tra il cupolino di Abramo e il primo cupolino di Giuseppe (verso est), identifica la rappresentazione di Sant'Alipio Stilita.

Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1240.

Nel 1878-1887 sono documentati dei restauri ad opera del Proto Saccardo e nel 1911 ad opera del Proto Manfredi e Marangoni; infine, nel 1939 dal Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 160). Il mosaico misura 18, 22 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di lettere musive.

L'epigrafe segnaletica si dispone orizzontalmente in campo aperto, su un'unica riga.

La scrittura è la capitale romanica. Presente un'unica abbreviazione nella parola *Sanctus*.

Assenti i nessi, mentre si riscontra la presenza di segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la presenza della lettera A con traversa a forcella, in aggiunta alla presenza di un tratto di coronamento centrale, che richiama i modelli bizantini.

Nell'apparato figurativo compare la rappresentazione di Sant'Alipio su una colonna.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 160.



*S(an)c(tu)s Alipios.*

33. Basilica di San Marco, atrio, sottarco fra il primo e il secondo cupolino di Giuseppe. Iscrizione didascalica, San Foca (sec. XIII, 1250).

L'iscrizione si trova fra il nel sottarco, verso sud. Il mosaico e<sup>2</sup> opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e si data al 1240; fu soggetto a numerosi restauri nel corso del

XX secolo, in particolare nel 1880-1890 ad opera del Proto Saccardo, dei Proti Marangoni e Manfredi nel 1911, e infine del Proto Marangoni nel 1939 (ANDILORO 1991, p. 165).

Il mosaico misura 11, 19 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione figura in campo aperto, disposta orizzontalmente su una riga.

La scrittura è la capitale romanica con intrusioni H minuscola. La misura delle lettere non è rilevabile. Presente una unica abbreviazione in *sanctus*.

I segni interpuntivi sono presenti in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico, si riscontra la presenza di A con tratto di coronamento centrale e traversa a forcella, elemento alla greca. Nell'apparato iconografico compare il Santo Foca.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 165.



*S(an)c(tu)s Phocas.*

34. Basilica di San Marco, atrio, primo cupolino di Giuseppe. Iscrizioni didascaliche, le storie di Giuseppe (sec. XIII, 1240).

Nel cupolino compaiono dodici episodi legati alla vita di Giuseppe, di cui undici vengono corredati da iscrizioni; l'inizio della narrazione viene indicato da una linea verticale bianca ad est. Il mosaico è opera del *Primo laboratorio dell'Atrio* e risale al 1240; nel 1889 l'area fu soggetta a dei restauri per opera del Proto Saccardo, e nel

1906 per mano del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 161). Il mosaico misura 47, 49 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione prevede l'applicazione di tessere musive.

Le epigrafi si pongono in campo aperto, distribuite circolarmente attorno al rosone centrale.

La scrittura è la capitale romanica tendente al gotico, con intrusione di lettere onciali come D, U, N e minuscole, come H. La misura delle lettere non è rilevabile.

La prima iscrizione descrive il sogno di Giuseppe delle spighe e delle stelle.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *somnium*, *manipulorum*, *solis*, *undecim* e *stelarum*; sono talvolta presenti accorgimenti tachigrafici, in particolare nella congiunzione *et* e *manipulorum*.

Si riscontrano numerosi nessi: MA, PU, OR, LI, LU, NE, TE, LA.

Il testo si apre con un *signum crucis*; presenti anche segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere, dopo *vidit* e *somnium*, e in forma di tre punti allineati, all'inizio della seconda e terza riga.

La seconda iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe narra il suo sogno ai fratelli.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *somnium*, *fratribus*. Si riscontra un unico nesso in *narrat*, NA. Assenti le legature, mentre è visibile un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico; presenti anche dei segni interpuntivi sotto forma di punto ad altezza mediana delle lettere, dopo *hic* e *loshep*, in forma di tre punti allineati in chiusura di iscrizione, e in forma di punto e virgola dopo *fratribus*.

La terza iscrizione descrive la scena in cui Giacobbe rimprovera Giuseppe.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *pater*, *eius*, *eum*, *increpavit*, *naracione*, *somnii*.

Si riscontrano due nessi: in *pater*, TE e in *naracione*, NA. Le legature sono assenti, mentre è visibile un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico; presenti anche dei segni interpuntivi sotto forma di tre punti allineati, in chiusura del testo epigrafico.

La quarta iscrizione descrive la scena in cui un uomo mostra a Giuseppe la via per Dotan.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *hic*, *loseph*, *in*, *virum*, *unum*, *eum*, *de* e *fratribus*, *erravit*, *agro*, *interogavit*, *fratribus*; sono talvolta presenti accorgimenti tachigrafici, in particolare nella congiunzione *et* e in *fratribus*.

Si riscontrano i seguenti nessi: AV, AG, EU, EE, AV.

I nessi sono del tutto assenti, mentre è visibile un *signum crucis*; presenti anche dei segni interpuntivi sotto forma di punto ad altezza mediana delle lettere, dopo *eravit*, in forma di punto e virgola, dopo *fratribus*, e in forma di tre punti allineati, in chiusura del testo epigrafico.

La quinta iscrizione descrive la scena in cui i fratelli vedono arrivare Giuseppe. Presenti le seguenti abbreviazioni: *eum, somiatur*. Si riscontrano i seguenti nessi: AT, OR, MU.

Le legature sono assenti, mentre è visibile un *signum crucis*; presenti anche dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere, dopo *venit*, e in forma di tre punti allineati, in chiusura del testo epigrafico.

La sesta iscrizione descrive la scena in cui i fratelli banchettano.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *hic, Ioseph, in, cisternam, comedentibus, fratribus, cisternam, fratribus, viderunt e mercatores*; sono talvolta presenti accorgimenti tachigrafici, in particolare nella congiunzione *et*.

Si riscontrano i seguenti nessi: TU, TE, NA, ME, OR, VE.

visibile un *signum crucis*; presenti anche dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere, dopo *hic, Ioseph, mititur*, in forma di punto e virgola, dopo *comedentibus* e *fratribus*, e in forma di tre punti allineati, in chiusura del testo epigrafico.

La settima iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe viene estratto dal pozzo.

Presenti le seguenti abbreviazioni: *hic, eum, extraxerunt*; si riscontrano i seguenti nessi: TR, UT. Le legature sono assenti, mentre è visibile un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico; presenti anche dei segni interpuntivi sotto forma di punto ad altezza mediana delle lettere, prima di *eum*, e in forma di tre punti allineati, in chiusura del testo epigrafico.

L'ottava iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe viene venduto ai Medianiti.

Si riscontrano le seguenti abbreviazioni: *hic, vendiderunt, argenteis*; si riscontrano i seguenti nessi: VE, MA, AR, TE. Assenti le legature, mentre è visibile un *signum crucis*; presenti anche dei segni interpuntivi sotto forma di punto ad altezza mediana delle lettere, prima di *Ioseph* e prima e dopo le due X, e in forma di tre punti allineati, in chiusura del testo epigrafico.

La nona iscrizione descrive la scena in cui i Medianiti portano Giuseppe in Egitto.



Si rileva un'unica abbreviazione *mercatoribus*. Si riscontrano due nessi: NE, ME. Le legature sono assenti, mentre è visibile un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico.

Si rilevano dei segni interpuntivi sotto forma di punto ad altezza mediana delle lettere dopo *hic*, *losep* e *cum*, e in forma di due punti con punto e virgola in chiusura del testo epigrafico.

La decima iscrizione descrive la scena in cui Ruben non trova Giuseppe nel pozzo.

Si riscontrano le seguenti abbreviazioni: *hic*, *non*; è presente un unico nesso in *invenit*, VE.

Assenti le legature, mentre è visibile un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico; presenti anche dei segni interpuntivi sotto forma di punto ad altezza mediana delle lettere, dopo *losep*, e in forma di tre punti allineati, in chiusura del testo epigrafico.

L'undicesima iscrizione descrive la scena in cui i fratelli mostrano al padre la veste insanguinata di Giuseppe. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *est*, *pater*, *eius*, *denunciatio*; le abbreviazioni sono talvolta presenti accorgimenti tachigrafici, in particolare nella congiunzione *et*.

Si riscontrano i seguenti nessi: AT, OR, AC, AT, PL, AT.

Assenti le legature, mentre si rilevano dei segni interpuntivi in forma di punto o tre punti, ad altezza mediana delle lettere; il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*.

Dal punto di vista paleografico si rileva la morfologia di M con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste e un minor ispessimento delle traverse rispetto alle aste, a cui si deve aggiungere una leggera incurvatura. Presenti le lettere C e G in forma quadrata. Si riscontra la morfologia di N caratterizzata da traversa di minor inclinazione, innestata verso il centro delle aste e non alle estremità e di spessore ridotto. Le lettere A compaiono in due varianti, la prima delle quali è goticheggiante con trattamento di un'asta curvilinea e presenta la traversa a forcilla, mentre la seconda presenta il tratto di coronamento spostato verso sinistra. La lettera E compare talvolta in forma arrotondata ma anche angolare. Si nota, infine, che le lettere O ed U, qualora vicine, vengono rappresentate come il nesso bizantino di *micron* ed *ypsilon*. C alterna la forma quadrata e rotonda, e così anche G, talvolta a spirale. Inclusione di lettere minuscole, come H e T. Infine, il modulo delle lettere appare talvolta irregolare: alcune lettere sono di dimensioni minori e risultano incluse, contribuendo a rendere la tessitura testuale molto fitta e richiamando visivamente i modelli delle scritture greche. Gli elementi alla greca sono A, M, N, C e forse E ed I.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 20; MESCHINELLO 1753, pp. 50-51; ZATTA 1761, p. 15; SACCARDO 1892, p. 363; ROBERTSON 1898, pp. 156, 158-162; DA VILLA URBANI 1991, pp. 161-163.







1. ((crux)) *Hic vidit Ioshep so(m)niu(m) mani-  
pular(um) et soli(s) (et) lune (et) und(e)ci(m) stelar(um) ||*
2. ((crux)) *Hic Ioshep narrat / fr(at)ib(us) somniu(m) ||*
3. ((crux)) *Hic pate(r) ei(us) i(n)crepavit eu(m) de naracio(n)e so(m)ni ||*
4. ((crux)) *Hi(c) Io(seph) missus er(r)avit i(n) ag(r)o (et) vidit / viru(m) unu(m) (et)  
i(n)terogavit eu(m) d(e) f(rat)rib(us) ||*
5. ((crux)) *Ecce so(m)niator venit, occidamus eu(m) ||*
6. ((crux)) *Hi(c) Io(seph) mititur i(n) ciste(r)na(m) (et) comeden- / tib(us)  
f(rat)rib(us) videru(n)t me(r)catores venire ||*
7. ((crux)) *extraxeru(n)t eu(m) / de cisterna ||*
8. ((crux)) *Hi(c) vendideru(n)t Iosep / hismaelitis XX arge(n)teis ||*
9. ((crux)) *Hic ducitur Iosep in E- / giptum a me(r)catoribus ||*
10. ((crux)) *Hi(c) Ruben no(n) invenit Iosep in cisterna ||*
11. ((crux)) *Hic e(st) denu(n)ciatio mortis / Iosep (et) Iacob pat(er) ei(us) plorat ||*

L'ultimo testo è tratto da Gen. 37,5-35.

### 34.1 Basilica di San Marco, atrio, pennacchi del primo cupolino di Giuseppe. Iscrizioni didascaliche, profeti Samuele, Nathan, Abacuc ed il sacerdote Eli (sec. XIII, 1240).

Le quattro iscrizioni si trovano nei pennacchi del Primo Cupolino di Giuseppe, a Sud-Est e identificano i profeti Samuele, Nathan, Abacuc ed il sacerdote Eli, riportandone inoltre le corrispettive quattro citazioni nei cartigli.

Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1240. Sono attestati alcuni restauri nel corso del XIX secolo e nel 1939 ad opera del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 164). Il mosaico misura 28, 30 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le epigrafi identificative dei profeti si dispongono verticalmente in campo aperto mentre quelle dei cartigli compaiono appunto all'interno di specchio di corredo, disposte orizzontalmente su due righe; il numero delle righe è completo.

La scrittura è una capitale romanica, con intrusione di elementi minuscoli, come H, o già tendenti al gotico, come T. La misura delle lettere non è rilevabile.

Nell'iscrizione segnaletica del profeta Samuele, è presente un'abbreviazione in *propheta*, dove compare la morfologia tipica del segno tachigrafico; un trattino mediano parte da essa e si congiunge ad A, tracciando così una H fra le due lettere. Si riscontra la presenza di segni interpuntivi in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere.

Nell'iscrizione racchiusa nel cartiglio compaiono le seguenti abbreviazioni: *est, quam, super, delectatur, Dominus, non, super*. Sono presenti i seguenti nessi: ME, OB, NC, QU, VC, ME, DE, CT, TU, SU.

Nell'iscrizione segnaletica del profeta Natan, è presente un'abbreviazione in *propheta*, dove compare la morfologia tipica del segno tachigrafico; si riscontra la presenza di segni interpuntivi in forma di virgola, ad altezza mediana delle lettere.

Nell'iscrizione racchiusa nel cartiglio compaiono le seguenti abbreviazioni: *non, de, usque, in, sempiternum, super, malum e de, Dominus e sempiternum*. Tutte le lettere mancanti sono segnalate da segno di compendio, mentre *usque* e *super* presentano accorgimenti tachigrafici.

Nell'iscrizione compaiono i seguenti nessi: DN, DU, SU, TE, MA, LU, OMO, TUA, ITA.

Nell'iscrizione segnaletica del profeta Abacuc, è presente un'abbreviazione in *propheta*. Nella seconda iscrizione racchiusa nel cartiglio compaiono le seguenti abbreviazioni: *Domine, in, eum, fortem*. Compaiono dei segni interpuntivi in forma di punti e virgola in chiusura del testo epigrafico.

Nell'iscrizione segnaletica del sommo sacerdote Eli, è presente un'abbreviazione in *Summus*. Si riscontra la presenza di segni interpuntivi in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere.

Nell'iscrizione racchiusa nel cartiglio compaiono le seguenti abbreviazioni: *obiciam, honorificantes, contempnentes* e *Dominus*. Tutte le lettere mancanti sono indicate da segno di compendio, mentre la congiunzione *et* viene rappresentata tramite accorgimento tachigrafico.

Nell'iscrizione compaiono i seguenti nessi: OR, TE, ME, OR, ABTE, NE, AB, DN.

Dal punto di vista paleografico, si riscontra la presenza di A con traversa spezzata, o tratto di coronamento spostato verso sinistra e traversa ascendente; E è in forma onciale e capitale; O in forma ovale; G e a spirale e in forma tonda; C alterna la forma tonda e quadrata; N presenta il tratto mediano agganciato verso il centro delle aste. Nel nome Abacuc, B presenta gli occhielli staccati, T ha apici molto pronunciati e in M le traverse si agganciano sotto le estremità delle aste.

Gli elementi alla greca sono: A, B, N, O, T.

Edizioni: ZATTA 1761, p. 15; SACCARDO 1892, p. 363; DA VILLA URBANI 1991, p. 164.





*P(rop)h(et)a Sa-  
mu-  
el*

*Melior e(st) obediencia qua(m) victime  
sup(er) bonos delectatu(r) D(ominu)s (et) no(n) sup(er) sacrificia.*

*N-  
ath-  
an*

*P(rop)h(et)a*

*Hec dicit D(ominu)s n(on) reced(e)t gladius d(e) domo tua  
usq(ue) i(n) se(m)pit(er)nu(m) ecce suscitabo sup(er) te malu(m) d(e) domo tua.*

*P(rop)h(et)a*

*Abacuc*

*D(om)i(n)e i(n) iudicium posuisti eu(m) et (f)ortem  
ut corripere fundasti eum.*

*Su-*

*Mm(us) sa-*

*cer-*

*do-*

*s /*

*H-*

*Ely*

*Honorifica(n)tes me honorificabo*

*(et) co(n)tepne(n)tes me ego abicia(m) dicit D(omi)n(u)s.*

Il testo epigrafico è una citazione da 1Sam. 15-22.

Il testo epigrafico è una citazione da 2Sam. 12, 10-11.

Il testo epigrafico è una citazione da Sam. 12, 10-11.

Il testo epigrafico è una citazione da Sam. 2,30.

Le raffigurazioni di Abacuc e del sacerdote Eli non sono stilisticamente e iconograficamente autentiche e si nutrono dubbi anche sulle iscrizioni. Le iscrizioni che identificano i profeti Samule e Nathan e il sacerdote Eli presentano forti affinità e coerenza grafica fra loro e inoltre con le iscrizioni nella cupola di Giuseppe, anche se la scrittura romanica è già in fase di transizione verso la gotica epigrafica.

Le due iscrizioni del profeta Abacuc, quella segnaletica e l'altra nel cartiglio, presentano delle particolarità: la raffigurazione e le iscrizioni sembrano a se stanti per motivi iconografici, stilistici e paleografici, forse dovuti a rifacimento successivi.

### 35. Basilica di San Marco, atrio, secondo cupolino di Giuseppe.

Iscrizioni didascaliche, le storie di abramo (sec. XIII, 1260).

Nel secondo cupolino si contano nove episodi della vita di Giuseppe, corredati di iscrizioni, che hanno inizio ad est, senza alcuna indicazione cromatica.

Il mosaico è opera del *Secondo laboratorio dell'Atrio* e risale al 1260 circa; nel 1889 l'area fu soggetta a dei restauri per opera del Proto Saccardo, e nel 1906 per mano del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI, 1991, p. 161).

Il mosaico misura 45, 93 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

LA tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni figurano all'interno di specchio di corredo, distribuite circolarmente attorno al rosone centrale; il numero delle righe è completo.

La scrittura è la capitale romanica, con intrusione di lettere onciali, come E, oppure minuscole come H. La misura delle lettere non è rilevabile.

La prima iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe viene venduto a Putifarre.

Compaiono le seguenti abbreviazioni: *vendunt, pharaonis, in*. Si riscontrano inoltre numerosi nessi: MA, TE, UT, NU. Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*; presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La seconda iscrizione descrive la scena in cui Putifarre nomina Giuseppe sorvegliante. Compaiono le seguenti abbreviazioni: *Eunuchus, omnia, potestatem*.

Si riscontra un nesso in *Eunuchus*, tra N e U, e in *potestatem*, fra E e A, e fra E ed E.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, e si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.



La terza iscrizione descrive la scena in cui la moglie di Putifarre tenta Giuseppe.

Si rileva un unico nesso in *uxor*, tra O ed R. Si nota la presenza di un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico e dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La quarta iscrizione descrive la scena in cui la moglie di Putifarre afferra il mantello di Giuseppe.

Si riscontra un'abbreviazione in *hic* e nella preposizione *in*; sono inoltre presenti due nessi nella parola *manus*, tra M e A, e tra N e U. Si nota la presenza di un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico e dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La quinta iscrizione descrive la scena in cui la moglie di Putifarre mostra il mantello di Giuseppe.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *hic, videns, delusam, ostendit, palium, omnibus, de*.

Si rilevano i seguenti nessi: TE, MO. Si nota la presenza di un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico e dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La sesta iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe viene messo in prigione.

Si riscontrano due abbreviazioni, in *hic* e *Phutiphar*. Si nota la presenza di un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico e dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La settima iscrizione descrive la scena in cui il Faraone mette in carcere il panettiere e il coppiere.

Si riscontrano le seguenti abbreviazioni: *hic, in, carcerem, pincernam, et, pistorem*.

Si rileva un unico nesso in *poni*, tra O ed N. Si nota la presenza di un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico e dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

L'ottava iscrizione descrive i sogni del panettiere e del coppiere.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni, nella maggior parte dei casi sovrastate da segno di compendio o espresse con accorgimenti tachigrafici: *hic, pincerna, et, existentes, in, carcere, vident, sompnia*. Si riscontrano i seguenti nessi: NA, OR. Si nota la presenza di un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico e dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La nona iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe interpreta i sogni del panettiere e del coppiere.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni, nella maggior parte dei casi sovrastate da segno di compendio o espresse con accorgimenti tachigrafici: *hic, interpretatur, pincerne, et, pistoris, sompnia, que, viderunt*. Si riscontrano i seguenti nessi: TE; TA, NE. Si nota la presenza di un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico e dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico, si nota la presenza di A, con traversa a forcella. La lettera M presenta l'aggancio delle traverse al di sotto delle estremità delle aste e i tratti obliqui leggermente più sottili. La lettera E si presenta in forma arrotondata, alternando la forma geometrica. La morfologia di N presenta l'aggancio della traversa al di sotto delle estremità delle aste, e di minore spessore. L'intrusione di lettere minuscole si ravvisa soprattutto nella presenza di H, mentre A, S, U, E risentono della scrittura gotica.

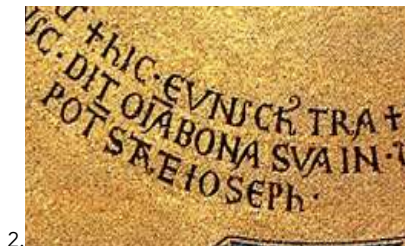
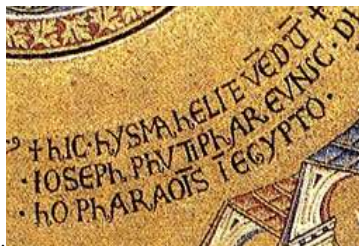
Gli elementi alla greca sono A, M, N, forse anche C ed E.

Il modulo delle lettere non risulta sempre omogeneo, e talvolta sono presenti lettere incluse, soprattutto la lettera I. Infine, sono presenti dei nodi nel corpo centrale delle aste di alcune lettere.

In generale, la forma delle lettere appare più arrotondata e meno spigolosa, arricchita da elementi decorativi e da apicature che la rendono nel complesso più elegante e ornamentale; la tessitura testuale non è particolarmente fitta.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 21; MESCHINELLO 1753, pp. 53-54; ZATTA 1761, p. 16; SACCARDO 1892, p. 363; ROBERTSON 1898, pp. 166-176; DA VILLA URBANI 1991, pp. 166-167.









1. ((crux)) *Hic Hysmahelite ve(n)du(n)t  
Ioseph Phutiphar eunuc-  
ho pharao(n)is i(n) Egypto ||*
2. ((crux)) *Hic eunuch(us) tra-  
dit o(mni)a bona sua in  
pot(e)state(m) Ioseph ||*
3. ((crux)) *Hic dicit uxor Ph-  
utiphar Ioseph : do-  
rmi mecum ||*
4. ((crux)) *Hi(c) Ioseph reli-  
cto palio i(n) manu  
mulieris fugit ||*
5. ((crux)) *Hi(c) mulier vide(n)s se  
delusa(m) oste(n)dit pali-  
u(m) Ioseph o(mn)ib(us) d(e) domo  
sua ||*
6. ((crux)) *Hi(c) Phutipha(r)  
ponit Ioseph  
in carcere.*
7. ((crux)) *Hi(c) pharao iubet  
poni i(n) carce(rem) pi(n)cerna(m)  
(et) pistore(m) ||*
8. ((crux)) *Hi(c) pi(n)cerna (et) pis-  
tor exis(t)e(n)tes i(n) car-  
ce(re) vide(n)t so(m)pnia ||*

9. ((crux)) *Hi(c) Ioseph i(n)terp(re)ta(tur)*  
*pi(n)cerne (et) pistori(s)*  
*so(m)pnia q(ue) videro(n)t ll*

Il testo dell'ultima iscrizione è una citazione di Gen. 37,36-40,19.

Lo stato di conservazione è inoltre molto compromesso, soprattutto rispetto le due cupole precedenti: gran parte della scena in cui Giuseppe viene venduto a Putifarre, e tutta l'ultima scena in cui Giuseppe interpreta i sogni del panettiere e del coppiere, così come le due scene nei pennacchi relative al sogno del faraone, sono frutto di un rifacimento mal riuscito ad opera del mosaicista Giovanni Moro negli anni 30 del XIX secolo; il resto della cupola, invece, andò incontro a un totale rifacimento dovuto a uno stacco totale e del tutto fallimentare (DEMUS, II.1, p. 157).

### 36. Basilica di San Marco, atrio, lunetta sud del secondo cupolino. Iscrizioni didascaliche, il sogno del Faraone (sec. XIII, 1260).

Le iscrizioni si trovano nella lunetta Sud del Secondo Cupolino di Giuseppe, descrivono alcuni episodi della vita di Giuseppe, relativi al Faraone. Il mosaico è opera del *Secondo Laboratorio dell'Atrio* e si data al 1260 circa; è documentato un restauro ad opera del Proto Saccardo, nel 1887 (DA VILLA URBANI, 1991, p. 168).

Il mosaico misura 8,96 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

La prima iscrizione si dispone orizzontalmente e segue il perimetro della lunetta; le restanti due si dispongono orizzontalmente, nella prima parte, terminando verticalmente; tutte sono in campo aperto. La misura delle lettere non è rilevabile.

La scrittura è la capitale romanica con intrusione di H minuscola.

La prima iscrizione descrive il sogno del Faraone delle sette spighe. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *per, sompnium, septem, in, et, que, devoraverunt*.

Presenti i seguenti nessi: TE, MO, NO, PL, MO, AL, TE.

Si nota la presenza di un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico e dei segni interpuntivi in forma di punto e virgola ad altezza mediana delle lettere, in chiusura del testo.

La seconda iscrizione descrive la scena in cui il Faraone interroga i saggi egiziani.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *querit, sompniorum, sapientibus*.

Si trovano i seguenti nessi: TE, TA, NE, OR.

Si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto, e punto e virgola, ad altezza mediana delle lettere.

La terza iscrizione descrive la scena in cui il coppiere si presenta al cospetto del Faraone.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *qualiter, dixerat, et, pistori, eventum, sompniorum, suorum.*

Si trovano i seguenti nessi: NA, TU. Si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico E con forma arrotondata, alternativamente alla forma geometrica. Inoltre assume rilevanza l'utilizzo di A con traversa a forcella e di N con innesto della traversa al di sotto delle estremità delle aste; la lettera M presenta l'innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste, e di spessore minore. Infine, sono presenti dei nodi ad altezza mediana delle aste. Tali elementi rimandano alla tradizione bizantina, insieme alla forma di E rotonda, , C, M, N, A.

Il modulo delle lettere appare regolare, ma talvolta alcune risultano di dimensioni minori e incluse; la tessitura testuale non risulta eccessivamente fitta.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 21; MESCHINELLO 1753, p. 54; SACCARDO 1892, p. 363; DA VILLA URBANI 1991, pp. 166-167.



((crux)) *Hic vidit p(er) so(m)pniu(m) septe(m) spicas i(n) culmo uno plenas (et) formosas (et) alias septe(m) spicas tenues (et) vacuas q(ue) devoraveru(n)t priores plenas* ||

*Huc pharao q(ue)rit interpretationem so(m)pnior(um) a sapie(n)tib(us) suis* ||

*Hic pincerna dicit qualit(er) Ioseph dix(er)at sibi (et) pisto(r)i eve(n)tu(m) so(m)pnioru(m)* ||

Il terzo testo epigrafico è una citazione da Gen. 41,5-13.

Nella parte finale del testo, Sansovino e Meschinello riportano la seguente aggiunta e variazione: *somniorum suorum*.

### 37.1 Basilica di San Marco, atrio, terzo cupolino di Giuseppe.

Iscrizioni didascaliche, le storie di Giuseppe (sec. XIII, 1260-1270).

Nel cupolino compaiono otto episodi della vita di Giuseppe, che proseguono la narrazione dei cupolini precedenti e sono corredati da relative iscrizioni. Le vicende sono narrate in un'unica fascia il cui inizio deve essere individuato a Est, dove però non figura alcuna indicazione.

Il mosaico è opera del *Secondo laboratorio dell'Atrio* e risale al 1260-1270 circa; l'area fu soggetta a dei restauri per opera del Proto Saccardo, tra il 1880-1890, e del Proto Forlati tra il 1951 e il 1958 (DA VILLA URBANI, 1991, p. 170).

Il mosaico misura 48,01 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni figurano all'interno di specchio di corredo, distribuite circolarmente attorno al rosone centrale; il numero delle righe è completo.

La scrittura è una capitale ormai tendente al gotico, talvolta con inserzione di H minuscola. La misura delle lettere non è rilevabile.

La prima iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe raccoglie il grano.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *in, manipulos, congregari*.

Si riscontrano i seguenti nessi: AC, MA.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La seconda iscrizione descrive la nascita di Efraim.

Si riscontra un'unica abbreviazione in *Efrain*, mentre compare un nesso in *uxor, OR*.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La terza iscrizione descrive la scena in cui gli Egiziani chiedono il pane.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *populus, clamavit, pharaonem, alimenta, petens, quibus, respondit*. Si riscontrano i seguenti nessi: MA, AD.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La quarta iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe distribuisce il grano.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *universa, et*.

Si riscontrano i seguenti nessi: UN, VE.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La quinta iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe manda i suoi figli in Egitto.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *hic, precepit, decem, irent, Egyptum, causa, emendi, frumentum*. Si riscontrano i seguenti nessi: UT, TE, TU.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La sesta iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe ordina di incarcerare i suoi fratelli.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni, nella maggior parte dei casi sovrastate da segno di compendio o accorgimento tachigrafico: *hic, congregavit, fratres, et, loquens, eis, tribus, diebus*.

Si riscontrano i seguenti nessi: UE, QU.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La settima iscrizione descrive il pianto di Giuseppe.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *hic, fratres, sunt, invicem, patimur, peccavimus, in, fratrem, nostrum*. Si riscontrano i seguenti nessi: ME, QU, NR, EP, VE.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

L'ottava iscrizione descrive la scena in cui Giuseppe fa legare Simeone.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *fratribus, presentibus, et, pecuniam, singulorum*.



Si riscontrano i seguenti nessi: ON, AE, NU, UL.

Il testo epigrafico si apre con un *signum crucis*, presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico, si nota la presenza di A, con traversa a forcella. La lettera M presenta l'aggancio delle traverse al di sotto delle estremità delle aste e i tratti obliqui leggermente più sottili. La lettera E alterna la forma geometrica alla forma arrotondata. La morfologia di N presenta l'aggancio della traversa al di sotto delle estremità delle aste, e di minore spessore. U/V presente in forma arrotondata e angolare.

Gli elementi alla greca sono A, M, N e forse E ed C.

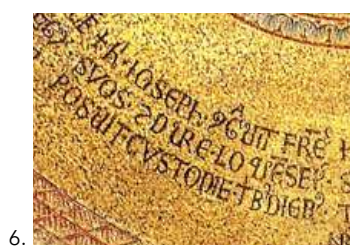
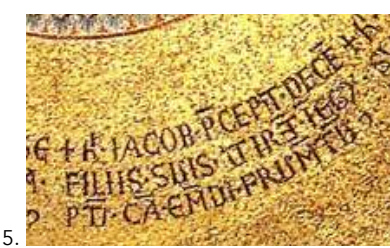
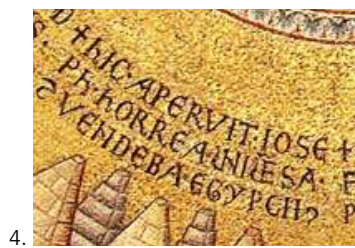
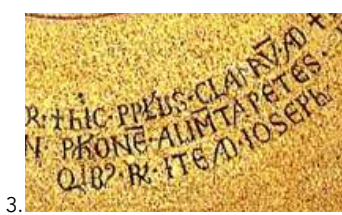
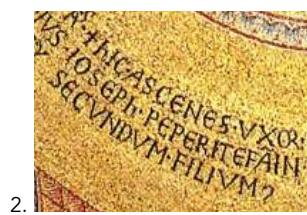
Il modulo delle lettere non risulta sempre omogeneo, e talvolta sono presenti lettere incluse.

Infine, sono presenti dei nodi nel corpo centrale delle aste di alcune lettere, elemento ornamentale tipico della tradizione bizantina.

In generale, la forma delle lettere appare più arrotondata e meno spigolosa, arricchita da elementi decorativi e da apicature che la rendono nel complesso più elegante e ornamentale; la tessitura testuale non è particolarmente fitta.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. r. 22; MESCHINELLO 1753, p. 50; SACCARDO 1892, p. 364; ROBERTSON 1898, p. 178-186; DA VILLA URBANI 1991, pp. 166-167.

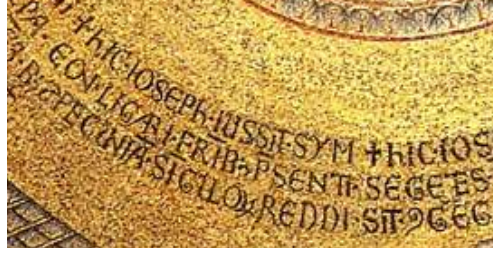








7.



8.

1. ((crux)) *Hic Ioseph redactas segetes i(n) manip(u)los iussit (con)g(r)egari i(n) horrea Egypt-*  
*i.*
2. ((crux)) *Hic ascens uxor Ioseph peperit Ef(rain) secundum filium ||*
3. ((crux)) *Hic p(o)p(u)lus clamav(it) ad ph(ara)one(m) alim(en)ta pete(n)s quib(us) r(espondit) ite ad Ioseph ||*
4. ((crux)) *Hic aperuit Ioseph correa unive(r)sa (et) vendebat Egyptiis ||*
5. ((crux)) *Hi(c) Iacob p(re)cepit dece(m) filiis suis ut ire(n)- t in Egyptu(m) c(aus)a em(en)di frum(en)tu(m) ||*
6. ((crux)) *Hi(c) Ioseph (con)g(reg)avit fr(atr)es suos (et) dure loque(n)s ei(s) posuit custodie t(r)ib(us) dieb(us) ||*
7. ((crux)) *Hi(c) fr(atr)es Ioseph locuti su(n)t i(n) vice(m) merito hec patim(ur) quia peccavim(us) i(n) fr(atre)men(ost)rum (et) Ioseph ave(r)tit se (et) pla(n)xit ||*
8. ((crux)) *Hic Ioseph iussit Symeon ligari fr(atr)ib(us) p(re)sentib(us) (et) pecunia(m) singulo(rum) reddi ||*

37.2. Basilica di San Marco, atrio, pennacchi del terzo Cupolino di Giuseppe. Iscrizioni didascaliche, gli Evangelisti (sec. XIII, 1260-1270).



Nel terzo Cupolino di Giuseppe, situati nei pennacchi, compaiono le quattro iscrizioni che identificano gli Evangelisti. Il mosaico è opera del *Secondo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1260-1270; nel 1880-1890 il mosaico subì un restauro ad opera del Proto Saccardo e nel 1951 per mano del Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 172).

Il mosaico misura 28,64 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni identificative degli evangelisti figurano in campo aperto, disposte verticalmente; il numero di righe è completo.

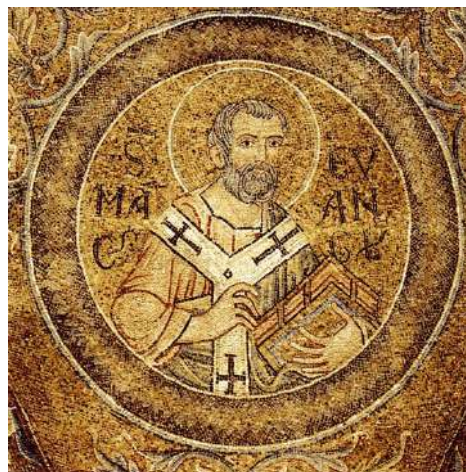
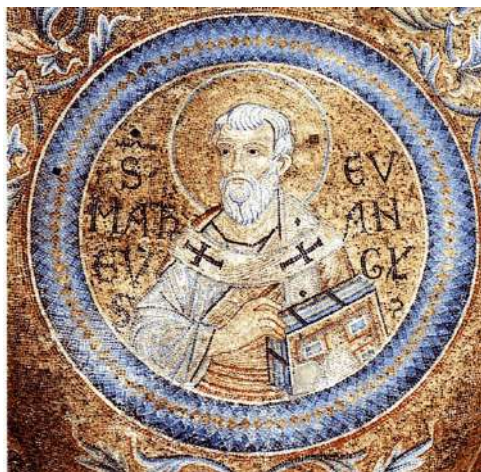
La scrittura è una gotica, con inserzione di H minuscola.

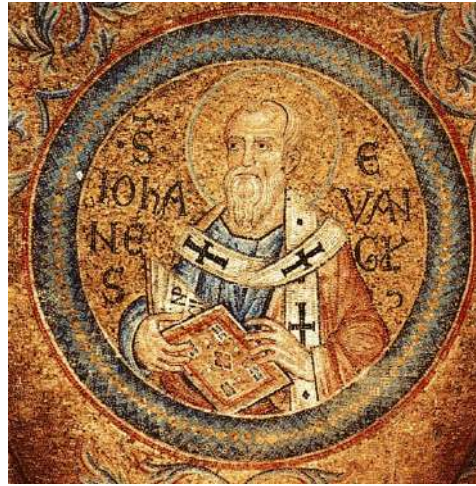
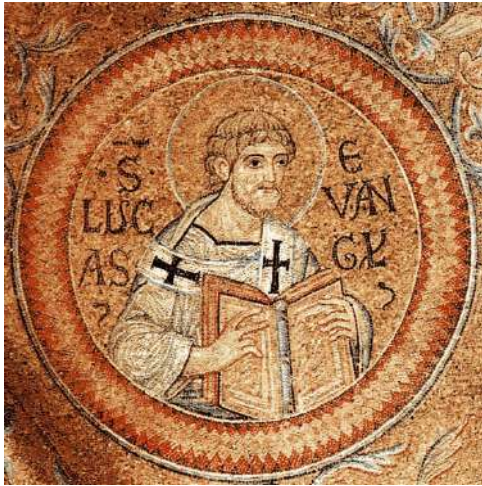
Sono presenti abbreviazioni per troncamento in tutte le iscrizioni all'interno della parola *sanctus* ed *evangelista*; nella seconda iscrizione, compare inoltre un'abbreviazione in *Marcus*.

Si riscontrano dei segni interpuntivi in forma di punto e punto e virgola.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la presenza di tre tipologie di lettere alla greca: la morfologia di M, che presenta l'aggancio dei tratti obliqui al di sotto dell'estremità delle aste e un ispessimento maggiore delle aste rispetto alle traverse, le quali presentano inoltre una leggera curvatura; la lettera A presenta la traversa a forcilla e lieve tratto di coronamento, talvolta spostato verso sinistra. Un elemento più dubbio riguarda la lettera E con forma arrotondata. Infine, G è a spirale. Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 172.





*S(anctus)*  
*Math-*  
*eu-*  
*s*  
*ev-*  
*an-*  
*g(e)l(ista) ||*

*S(anctus)*  
*Ma(r)-*  
*c(us)*  
*ev-*  
*an-*  
*g(e)l(ista) ||*

*S(anctus)*  
*Luc-*  
*As*  
*e-*  
*van-*  
*g(e)l(ista) ||*

*S(anctus)*  
*Ioha-*  
*ne-*  
*s*  
*e-*  
*van-*  
*g(e)l(ista) ||*

### 38. Basilica di San Marco, atrio, lunetta sud del terzo cupolino.

Iscrizioni didascaliche, le storie di Giacobbe (sec. XIII, 1260-1270).

Le tre iscrizioni, localizzate nella Lunetta Sud terzo Cupolino di Giuseppe, narrano alcune delle vicende di Giacobbe.

Il mosaico è opera del *Secondo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1260-1270; nel 1880-1890 il mosaico subì un restauro ad opera del Proto Saccardo e nel 1958 per mano del Proto Forlati (DA VILLA URBANI 1991, p. 172).

Il mosaico misura 11,45 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione prevede l'applicazione di tessere musive.

Le epigrafi, relative a tre diverse scene, si pongono in campo aperto; la disposizione dei tre testi è orizzontale, e il numero di righe risulta completo.

La scrittura è la capitale romanica ormai tendente al gotico.

Nella prima iscrizione, relativa alla scena in cui i fratelli vuotano i sacchi davanti al padre Giacobbe, il testo si dispone in modo curvilineo nella parte esterna della lunetta ad altezza mediana. L'iscrizione si apre con un *signum crucis* e presenta le seguenti abbreviazioni: *frumento*, *reperuerunt*, *sacorum*.

Nella seconda iscrizione, relativa alla scena in cui Giacobbe manda Beniamino con i fratelli in Egitto, il testo si dispone in modo curvilineo, partendo dalla base della Lunetta e terminando poi orizzontalmente all'interno dello spazio della Lunetta stessa. L'iscrizione si apre con un *signum crucis* e presenta tre abbreviazioni per troncamento: *hic*, *cum*, *in*.

Nella terza iscrizione, relativa alla scena in cui Giuseppe accoglie Beniamino, il testo inizia all'interno dello spazio centrale della Lunetta e si dispone orizzontalmente, proseguendo poi in modo curvilineo presso il bordo esterno della Lunetta fino al termine della stessa. L'iscrizione si apre con un *signum crucis* e presenta tre abbreviazioni: *Beniamin*, *fratrem*, *uterinum*; presente un errore nella parola *suum*, dovuta al restauro.

Si riscontrano dei segni interpuntivi in forma di punto e punto e virgola; evidenti le apicature.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la presenza di tre tipologie di lettere alla greca: la lettera E con forma arrotondata; la morfologia di M, che presenta l'aggancio dei tratti obliqui al di sotto dell'estremità delle aste e un ispessimento



maggiore delle aste rispetto alle traverse, le quali presentano inoltre una leggera curvatura; infine, la lettera A presenta la traversa a forcilla.

Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 172; SANSOVINO, f. v. 21; MESCHINELLO, p. 57; SACCARDO, p. 364.



((crux)) *Hi(c) Iacob mittit Benjamin cu(m) aliis filiis suis i(n) Egyptum* ||

((crux)) *Evacuantes sacros frum(en)to reperueru(n)t pecunia(m) in ore saco(rum)* ||

((crux)) *Hic Ioseph recipit Beniami(n) fratre(m) (suum) uterinu(m)* ||

Il testo dell'ultima iscrizione è una citazione di Gen. 42,27-43,34.

Nella seconda iscrizione, Meschinello riporta la variante *in ore eorum*.

### 39. Basilica di San Marco, atrio, sottarco sopra la lunetta sud del terzo cupolino. Iscrizioni didascaliche, tre santi (sec. XIII, 1260-1270).

Le cinque iscrizioni si trovano nel sottarco sopra la lunetta Sud del terzo Cupolino e identificano San Cassiano (a sinistra del sottarco), San Damiano e San Gaudenzio (a destra della decorazione centrale).

Il mosaico è opera del *Secondo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1260-1270; nel 1880-1890 il mosaico subì un restauro ad opera del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 173).

Il mosaico misura 5, 50 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, intero e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni identificative dei santi si pongono in campo aperto e si dispongono verticalmente; il numero di righe è completo.

La scrittura è una capitale romanica ormai tendente al gotico. La misura delle lettere non è rilevabile.

Nelle tre iscrizioni, la parola *sanctus* è sempre abbreviata; anche i nomi dei santi risultano abbreviati: *Casianus, Damianus, Gaudencius*.

Assenti i simboli e legature, mentre compaiono segni interpuntivi in forma di punto o virgola; evidenti le apicature.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la presenza di tre tipologie di lettere, le quali riconducono al fenomeno di scrittura alla greca: la lettera E con forma arrotondata; la morfologia di M, che presenta l'aggancio dei tratti obliqui al di sotto dell'estremità delle aste e un ispessimento maggiore delle aste rispetto alle traverse; la lettera A presenta la traversa a forcilla sovrastato da segno di coronamento. Si nota infine la lettera N, con aggancio della traversa a metà delle aste e la presenza di un nodo a metà dell'asta di I, in *Gaudencius*.

Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 173.



*S(anctus) Casia(nus) ||*  
*S(anctus) Damian(us) ||*  
*S(anctus) Gaud(en)cius ||*

40. Basilica di san Marco, atrio, sottarco fra il terzo cupolino di Giuseppe e il cupolino di Mosè. Iscrizioni didascaliche, Santi Biagio e Nicola (sec. XIII, 1260-1270).

Le quattro iscrizioni, localizzate nel sottarco fra il terzo cupolino di Giuseppe e il cupolino di Mosè, identificano i Santi Biagio e Nicola.

Il mosaico è opera del *Secondo Laboratorio dell'Atrio* e risale al 1260-1270; nel 1880-1890 il mosaico subì un restauro ad opera del Proto Saccardo, e nel 1915-1916 ad opera del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 174).



Il mosaico misura 11 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, intero e completo.

La tecnica di esecuzione consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni identificative dei santi si pongono in campo aperto e si dispongono verticalmente; il numero di righe è completo.

La scrittura è una capitale romanica ormai tendente al gotico. La misura delle lettere non è rilevabile.

Nelle due iscrizioni, la parola *Sanctus* viene sempre riportata con abbreviazione.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la presenza A, con traversa a forcella talvolta con lieve segno di coronamento centrale; si nota inoltre la lettera N, con aggancio della traversa al di sotto delle estremità delle aste delle aste, e la presenza di un nodo a metà dell'asta di I, in *Blasius*. Si tratta di elementi che richiamano la tradizione bizantina.

Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 174.



*S(an)c(tu)s Blasius* ||  
*S(an)c(tu)s Nicolaus* ||

#### 41.1 Basilica di San marco, atrio, cupolino di Mosè. Iscrizioni didascaliche (sec. XIII, 1270-1280).

Le iscrizioni si trovano nel Cupolino di Mosè e descrivono sette episodi che lo videro coinvolto. Il mosaico è opera del *Secondo Laboratorio dell'Atrio* e si data fra il 1270 e il 1280. L'area interessata subì un primo restauro nel 1880-1890 ad opera del Proto Saccardo, e nel 1913-1918 per mano del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 175).

Reperto *in situ*, integro e completo. Il mosaico misura 60, 35 m<sup>2</sup>.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni figurano all'interno di specchio di corredo, il testo si dispone circolarmente attorno al rosone; il numero delle righe è completo.

La scrittura è una capitale romanica, con intrusione di elementi onciali e minuscoli che si alternano alle forme capitali: E, H, U, D. La misura delle lettere non è rilevabile.

Il testo della prima iscrizione, la prima di otto, ha inizio ad Est e descrive l'abbandono e il ritrovamento di Mosè. Contrariamente agli altri cupolini, non vi è alcuna barra cromatica ma l'inizio del testo è reso immediatamente riconoscibile dalla disposizione verticale delle prime parole. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *infantulum, de*.

Si riscontrano i seguenti nessi: TU, NE.

Si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere, mentre sono assenti legature e simboli.

Il testo della seconda iscrizione descrive la scena in cui Mosè uccide un egiziano colpevole di aver maltrattato un ebreo. Compagno le seguenti abbreviazioni segnalate da segno di compendio: *virum, Egyptium, percucientem, Hebreum, et, abscondit*. Si riscontrano i seguenti nessi: TE.

Si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto e punto e virgola ad altezza mediana delle lettere, mentre sono assenti legature e simboli.

Il testo della terza iscrizione descrive la scena in cui Mosè va al pozzo. Compagno le seguenti abbreviazioni segnalate da segno di compendio: *hic, altero, redarguens, Hebreum, facientem, iniuriam, numquid, occidere, et, in, Madian, puteum*.

Si riscontrano i seguenti nessi: AL, TE, ME, MA.

Si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto e punto e virgola ad altezza mediana delle lettere, mentre sono assenti legature e simboli.

Il testo della quarta iscrizione descrive la scena relativa a Mosè e le figlie di Ietro. Compagno le seguenti abbreviazioni segnalate da segno di compendio: *Madian, venerant, adquare, gregem*.

Si riscontrano i seguenti nessi: NE, AD, QU.

Si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto e punto e virgola ad altezza mediana delle lettere, mentre sono assenti legature e simboli.



Il testo della quinta iscrizione descrive la scena in cui Mosè scaccia i pastori. Compiono le seguenti abbreviazioni segnalate da segno di compendio: *defensis, pastorum, earum*.

Si riscontrano i seguenti nessi: OR, AD, ER.

Si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto e punto e virgola ad altezza mediana delle lettere, mentre sono assenti legature e simboli.

Il testo della sesta iscrizione descrive la scena in cui viene ricevuto daietro. Compiono le seguenti abbreviazioni segnalate da segno di compendio: *hic, cum*.

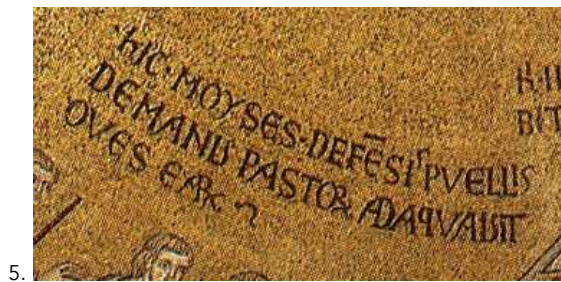
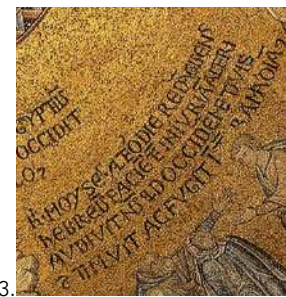
Si rileva la presenza di segni interpuntivi in forma di punto e punto e virgola ad altezza mediana delle lettere, mentre sono assenti legature, nessi e simboli.

Il testo della settima iscrizione descrive la scena del roveto ardente. Compiono le seguenti abbreviazioni segnalate da segno di compendio: *hic, veniens, montem, rubum, ardere, et, non, comburebatur, et, calciamentum*.

Si riscontrano i seguenti nessi: AD, TE, AR, TU.

Per quanto riguarda l'analisi delle singole lettere alla greca, si rileva la morfologia di A, la quale presenta il tratto di coronamento lievemente spostato verso sinistra o centrale e la traversa forcilla; N con innesto delle traverse verso la parte centrale delle aste o la cui traversa si presenta più sottile; M, i cui tratti obliqui si mostrano più sottili e innestati al di sotto delle estremità delle aste. E si presenta con morfologia arrotondata alternando la forma geometrica, forse anch'essa alla greca nella sua forma tonda. D si alterna con la forma onciale, mentre H si presenta in forma minuscola e G è a spirale; U/V alterna la forma rotonda e angolare.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 22; MESCHINELLO 1753, pp. 58-59; SACCARDO 1892, pp. 363-3644; ROBERTSON 1898, pp. 188-200; DA VILLA URBANI 1991, p. 174.







1. *Hic philia pharaonis iubet tolli i(n)fa(n)tulu(m)  
Moysen d(e) flumine ||*
2. *Hic Moyses viru(m) Egyptium  
p(er)cuciente(m) Hebreu(m) occidit  
(et) absco(n)dit sabulo ||*
3. *Hi(c) Moyses alte(r)o de reda(r)guens  
Hebreu(m) facie(n)te(m) iniuria(m) alteri  
audivit nu(m)q(ui)d occid(er)e me tu vis? (et) fugit i(n) teram Madia(n).  
Sedi iusta puteu(m) ||*
4. *Hic filie sacerdotis  
Madia(n) venera(n)t ad aqua(r)e  
grege(m) patris ||*
5. *Hic Moyses defe(n)sis puellis  
de manu pastor(um) ad aquavit  
oves ear(um) ||*
6. *Hi(c) iuravit Moyses ha-  
bitare cu(m)sacerdote  
Madian ||*
7. *Hic(c) Moyses venie(n)s ad mo(n)te(m) Dei  
Oreb vidit rubu(m) ard(er)e  
(et) no(n) co(m)burebatur (et)  
solvit calciam(en)tu(m) de pedibus ||*

L'ultimo testo è tratto da Es. 2,1-3,5.

Nonostante alcuni lavori di rifacimento e restauro, gran parte del programma musivo è autentico e così le iscrizioni (DEMUS, II.1, p. 168).

## 41.2 Basilica di San Marco, pennacchi del cupolino. Iscrizioni didascaliche dei profeti Zaccaria, Malachias, Davide, Salomone (sec. XIII, 1270-1280).

Le cinque iscrizioni si trovano fra i pennacchi del Cupolino e identificano i Profeti Zaccaria, Malachias, Davide e Salomone; la quinta riprota una citazione del Profeta Malachias. Il mosaico è opera del *Secondo Laboratorio dell'Atrio* e si data tra il 1270 e il 1280. L'area interessata subì dei restauri nel 1880-1890 ad opera del Proto Saccardo, e nel 1913-1915 per mano del Proto Marangoni (DA VILLA URBANI 1991, p. 177). Il mosaico misura 30,04 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura consiste nell'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni figurano in campo aperto, disposte verticalmente nelle quattro iscrizioni segnaletiche dei profeti; l'iscrizione relativa alla citazione riportata nel cartiglio di Malachias, presenta disposizione orizzontale.

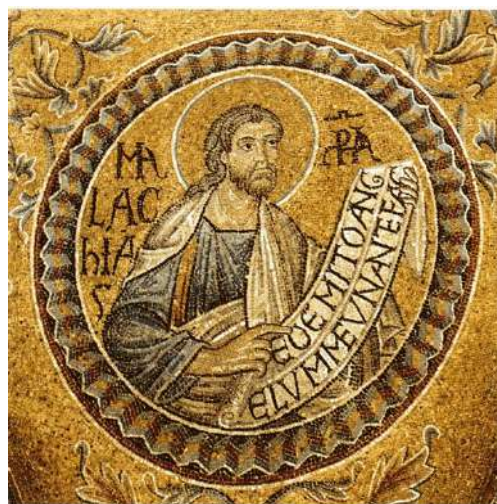
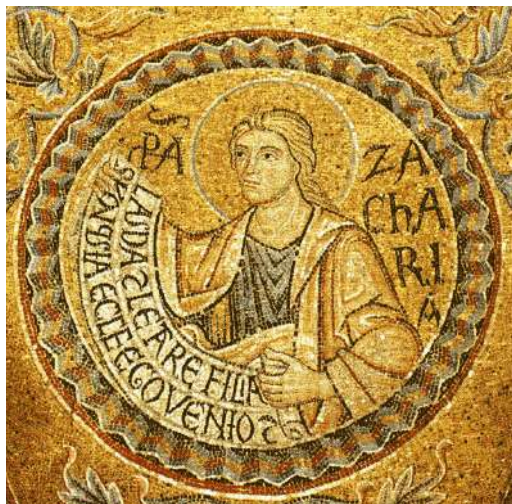
La scrittura è una capitale romanica ormai tendente al gotico, con intrusione di H minuscola ed N onciale.

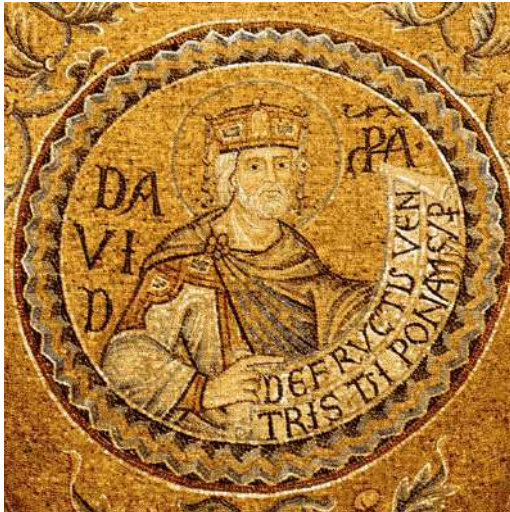
In tutte le iscrizioni identificative, la parola *propheta* appare abbreviata.

Si riscontrano i seguenti nessi: AN, ME, AN, TE.

Dal punto di vista paleografico, notiamo la presenza di A con traversa a forcilla e talvolta segno di coronamento. Inoltre, presenti numerose M con innesto delle traverse al di sotto delle estremità delle aste e lettere con nodi ad altezza mediana delle aste, tutti elementi che rimandano alla tradizione greca.

Edizioni: MESCHINELLO, 1753, p. 57; DA VILLA URBANI 1991, p. 177; BERTOLI 2009, p. 110.





*P(rop)eta Zacharia* ||  
*Malachia P(rop)eta* ||  
*(Ecce) mito angelum meum ante fac* ||  
*David P(rop)eta* ||  
*P(rop)eta Salomon* ||

La frase riferita a Malachias è tratta da Ml. 3,1.

All'interno del cartiglio compare un errore in *ecce*, che viene riportato come *eo*, mentre Meschinello riporta la variazione *Angelum meum ante faciem meam*. Nelle iscrizioni di Malachias a David, l'indicazione di profeta risulta posposta rispetto al nome.

42. Basilica di San Marco, cappella Zen. Iscrizioni didascaliche dei Profeti Michea, Geremia e Osea (secc. XIII-XIV).

Tre iscrizioni, con funzione didascalica, identificano l'una il nome del profeta Michea, Geremia e Osea, mentre le altre tre si trovano sui rispettivi rotoli retti dai profeti.

Le iscrizioni si trovano nelle nicchie sopra la porta verso l'atrio, nella cappella Zen.

Il mosaico è opera di un *Laboratorio* che operò fra i secoli XIII e XIV; fu soggetto a un restauro nel 1878-1887 ad opera del Proto Saccardo, nel 1908-1928 del Proto Marangoni e nel 1975-1977 del Proto Scattolin (DA VILLA URBANI 1991, p. 180).

Il mosaico misura 5,50 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.



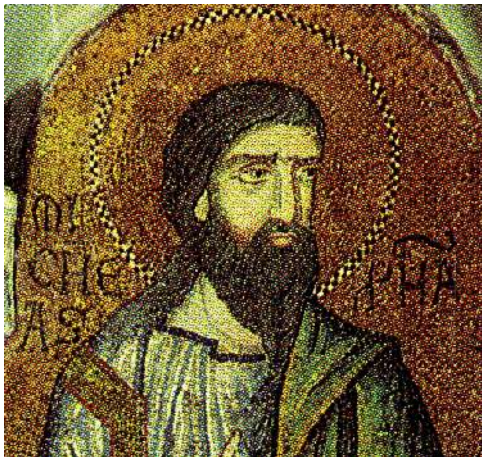
L'iscrizione segnaletica dei profeti si trovano in campo aperto con disposizione verticale. Le iscrizioni all'interno dei rotoli figurano in specchio di corredo, disposte orizzontalmente. Il numero di righe è sempre completo.

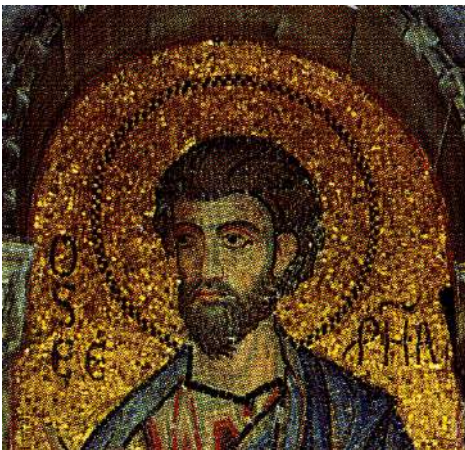
La scrittura è una capitale romana, di modulo rettangolare. La misura delle lettere non è rilevabile.

Nell'iscrizione all'interno dei rotoli, si rilevano le seguenti abbreviazioni: *ascendamus, domum, Dei, docebit, nos, ibimus, vestras, et, vobiscum, Domini, ambulabunt.*

Per quanto concerne l'aspetto paleografico delle due iscrizioni, M in forma onciale aperto sul rigo di base alternato ad M capitale; U/V alterna la forma rotonda e angolare, con predilezione per quest'ultima; C presenta alpicci alle estremità che tendono ad avvicinarsi; B minuscola; S con estremità a spatola; N alterna la forma onciale, con asta di destra curvilinea, e la forma capitale, con innesto delle traverse verso il corpo centrale della lettera; Q caudata a destra; E alterna la forma onciale e capitale; A presenta un trattino di coronamento spostato verso sinistra. Gli elementi alla greca sono certamente A, forse N capitale e anche E rotonda, che compare in forma di epsilon nel nome del profeta Osea.

Edizioni: ROBERTSON 1898, pp. 334-336; DA VILLA URBANI 1991, p. 180.





Mi-  
che-  
as ||

Venite as-  
cendam(u)s  
ad monte(m)  
D(omi)ni et domu(m)  
5 D(e)i Iacob et  
docebi(t) no(s)  
de viis et  
ibim(u)s in semi-  
tis eius ||

Ie-  
remi-  
as

*p(rop)h(et)a ||  
Bonas fatite vias v(e)stras  
et studia v(e)stra e(t) habita-  
bo vobiscu(m) in l-  
oco isto ||*

*O-*

*s-*

*ee*

*p(rop)h(et)a ||*

*Quia rec-*

*te vie D(omi)ni*

*et iusti a(m)-*

*bulabunt*

5 *in eis pre-*

*varicato-*

*res vero co-*

*ruent i-*

*n eis ||*

Il testo epigrafico contiene una citazione biblica nel testo del cartiglio di Osea: Os. 14, 10.

Agli elementi morfologici alla greca presenti nelle iscrizioni si aggiunge la scelta dell'impaginazione verticale dei nomi dei profeti.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo del profeta Geremia vi è un errore dovuto ai restauri: la dizione corretta è *facite*, anchiché *fatite*.

**43. Basilica di San Marco, cappella Zen.** Iscrizioni didascaliche, le storie di San Marco (sec. XIII, 1270-1280).

Nella volta compaiono dodici scene relative alla vita di San Marco, divise in due registri per ciascuna delle parti della volta, che vengono descritte nelle iscrizioni. Il mosaico è opera di un *Maestro* formatosi nel *Secondo laboratorio dell'atrio* fra gli anni 1270 e 1280.

Vennero effettuati dei restauri nel 1822-1854 ad opera di Giovanni Moro; nel 1870-1880 per volere del Proto Meduna, i mosaici vennero sostituiti da altri di nuova fabbricazione, per poi essere ricollocati al proprio posto dal Proto Saccardo nel 1884-1890 (DA VILLA URBANI, 182).

Il mosaico misura 52, 57 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.



La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni figurano tutte in campo aperto. La scrittura è una capitale romanica con intrusione di H minuscola ed E, D, M in forma onciale. Le misure delle lettere non sono rilevabili.

Il testo della prima iscrizione, che descrive il momento in cui San Marco scrive il Vangelo, si apre con un *signum crucis*. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Sanctus, Marcus, rogatus, fratribus, evangelium*. Si riscontrano numerosi nessi: MA, TR, AN.

Presente un errore in *scrisit*. Il testo si trova nel registro superiore, nella metà est.

Il testo della seconda iscrizione descrive la scena in cui San Marco presenta il Vangelo a San Pietro.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Sanctus, Petrus, approbat, Evangelium, Sancti, Marci, et, ecclesie, legendum*. Si riscontrano numerosi nessi: TR, AP. Il testo si trova nel registro superiore, nella metà est.

Il testo della terza iscrizione descrive la scena in cui San Marco battezza ad Aquileia.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *beatus, Marcus, baptizat*.

Si riscontrano le seguenti abbreviazioni: QV. Il testo si trova nel registro superiore, nella metà est.

Il testo della quarta iscrizione descrive il sogno di San Marco relativo alle lagune venete e si apre con un *signum crucis*. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *cum, transitum, faceret, per, nunc, posita, est, ecclesia, sancti, marci, angelus, nunciavit, quod, aliquantum, tempus, ipsius, eius, hic, locaretur*.

Si riscontrano le seguenti legature: TN, TU, MA, UB, TA, AN, NS, AL, QU, TU, TP, OR, TE, AR.

Il testo si trova nel registro inferiore, nella metà est.

Il testo della quinta iscrizione descrive la consacrazione di Sant'Ermagora da parte di San Pietro. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *beatus, confert, patriarchatum, aquilegie, sancto*. Compare un errore nella terza abbreviazione, trascritta come *patrachatum*. Sono presenti i seguenti nessi: TR, AR, TU, MA. Il testo si trova nel registro inferiore, nella metà est.

Il testo della sesta iscrizione descrive la guarigione di un indemoniato per mano di San Marco.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Sanctus, Marcus, recedens, pergit, Egyptum, ibique, eicit, Demonia, multa, signa, fecit*. Presenti i seguenti nessi: MA, PT, NA. Il testo si trova nel registro inferiore, nella metà est.

Il testo della settima iscrizione descrive l'ordine dell'angelo rivolto a San Marco di recarsi ad Alessandria. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *angelus, nuntiat, Sancto, Marco, ut, Alexandriam*. Sono presenti i seguenti nessi: NU, UA, DA. Il testo si trova nel registro superiore, nella metà ovest.

Il testo dell'ottava iscrizione descrive il viaggio di San Marco ad Alessandria. Presente un'unica abbreviazione in *Alexandriam*. Si riscontrano i seguenti nessi: NA, AL, DR. Il testo si trova nel registro superiore, nella metà ovest.

Il testo della nona iscrizione descrive la scena in cui San Marco guarisce Aniano. Presenti le seguenti abbreviazioni: *calciamentum, ruptum, sutori, quod, cum, manum, suam, et, Sanctus, Marcus, sonavit*.

Presenti i seguenti nessi: TR, MA. Il testo si trova nel registro superiore, nella metà ovest.

Il testo della decima iscrizione descrive lo strangolamento di San Marco presso l'altare.

Presenti le seguenti abbreviazioni: *celebrantem, percuciunt, Marcum, missam*.

Si riscontrano i seguenti nessi: BRA, NTE, MA.

Il testo si trova nel registro inferiore, nella metà ovest.

Il testo della undicesima iscrizione descrive la scena in cui San Marco viene trascinato per la città. Presenti i seguenti nessi: TE, NA, TU, TR. Presente un errore in *bueuli* in luogo di *buculi*. Il testo si trova nel registro inferiore, nella metà ovest.

Il testo della dodicesima iscrizione descrive la sepoltura di San Marco. Presenti le seguenti abbreviazioni: *beatus, Christi*. Presenti i seguenti nessi: TU, MA. Il testo si trova nel registro inferiore, nella metà ovest.

In tutte le iscrizioni i segni interpuntivi compaiono in forma di punti ad altezza mediana delle lettere. Si rileva la presenza di A con traversa a forcella; E e C alternano la forma

arrotondata e la forma angolare. G a spirale. M con innesto delle traverse al di sotto delle estremità delle aste.

La tessitura testuale appare fitta a causa di numerosi nessi e abbreviazioni; il modulo delle lettere non sempre si presenta regolare.

Edizioni: MESCHINELLO 1753, pp. 57, 68-72; SACCARDO 1892, p. 372; DA VILLA URBANI 1991, pp. 181-182.







((crux)) *s(an)c(tu)s Ma(r)cus rogat(us) a fratrib(us) [scripsit] / evang(e)lium ||*

*S(an)c(tu)s Petr(us) app(ro)bat eva(n)g(e)l(iu)m s(an)c(t)i Ma(r)ci (et) / tradit  
eccl(es)ie  
lege(n)du(m) ||*

*Hic beat(us) Marc(us) baptiz(at) in Aquileja ||*

((crux)) *Cu(m) t(ra)nsitu(m) face(re)t p(er) mare ubi nu(n)c po(s)ita e(st) eccl(es)ia /  
s(an)cti Ma(r)ci ang(e)l(u)s ei nu(n)ciavit q(uod) post aliqua(n)tu(m) t(em)pu(s) a m-  
/ orte ip(s)i(us) co[rp]us ei(us) hi(c) ho- / norifice locaret(ur) ||*

*Beat(us) Petrus co(n)fert / pat[ri]archatu(m) Aq(ui)leg(ie) s(an)cto Her- / mach- /  
orell*

*S(an)ctus Mar(cus), recede(n)s Roma, p(ergit) in Egypt(um), ib(i)q(ue) eic(i)t  
de(mo)nia et alia m(ul)ta s(i)g(n)a / f(e)c(i)t ||*

*Angel(us) nu(n)ti(at) s(an)c(t)o Ma(r)co u(t) vadat Alexa(n)dria(m) ||*

*Pergit navigio Alexa(n)dria(m) ||*

*Tradit calciam(en)tu(m) ruptu(m) suto(r)i, q(uo)d cu(m) sueret, [v]ulne- / ravit  
manu(m) sua(m) (et) s(an)ctus Mar(cus) sanav(it) ||*

*Siraceni p(er)cuciu(nt) sanctum Marcu(m) c(e)librante(m) missa(m) ||*

*Hic catenatus trahitur ad loca [Buculi]||*

*Sepelitur beat(us) Marcus a (Christi) fideli- / b(u)s ||*

Nella quinta iscrizione, Saccardo trascrive *aquileiensem* invece che *Aquilegie*. I mosaici della volta nella Cappella Zen furono realizzati probabilmente nell'ultimo trentennio del XIII secolo ma non sappiamo quali decorazioni musive fossero presenti prima di questa data, anche se possiamo ipotizzare che già ve ne fossero. Non sappiamo dunque se le raffigurazioni precedenti contenessero raffigurazioni della vita di San Marco: se così fosse, le nuove decorazioni avrebbero avuto lo scopo di modernizzare l'antica narrazione, con l'aggiunta di nuovi episodi elaborati in tempi più recenti. In seguito al restauro e allo stacco effettuato nel XIX secolo dalla società Salviati, i mosaici vennero interamente sostituiti con delle copie; fortunatamente, però, gli antichi mosaici erano stati conservati, e su volontà di Pier Alvise Zorzi fu possibile inserirli nuovamente nella volta. Possiamo pertanto affermare che nonostante alcuni segmenti, il mosaico attuale riproduce stilisticamente e iconograficamente le caratteristiche dell'originale, anche se con qualche errore nelle iscrizioni. (DEMUS 1984, I, 201, p. 185).

**44. Basilica di San Marco, Battistero.** Iscrizioni didascaliche, i profeti (sec. XIV, 1343-1354).

Le sei iscrizioni musive di nostro interesse sono localizzate nella volta a botte dell'antibattistero: una identifica il profeta Geremia, mentre le altre cinque riportando citazioni dei profeti Sofonia, Eliseo, Geremia, Isaia, Osea. Il mosaico è opera del *Laboratorio del Battistero* e risale alla metà del XIV secolo, ovvero al dogado di Andrea Dandolo (1343-1354).

Nel 1870 il mosaico subì un restauro molto invasivo ad opera del Proto Meduna (DA VILLA URBANI 1991, p. 183).

Il mosaico misura 41, 44 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione segnaletica di Geremia figura in campo aperto, mentre le citazioni dei profeti vengono riportate all'interno di pergamene bianche e dunque in specchio di corredo, con linee guida.

La scrittura è ormai pienamente gotica. Le misure delle lettere non sono rilevabili.



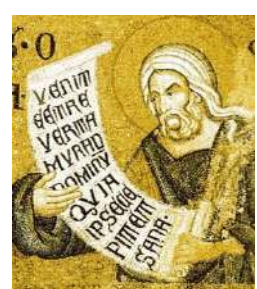
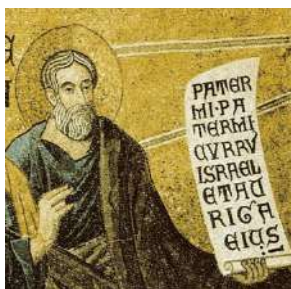
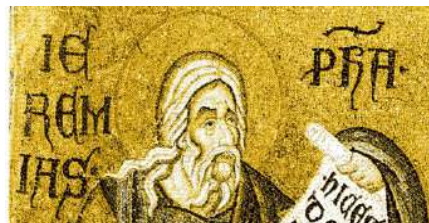
Si riscontrano le seguenti abbreviazioni: *currus*, nell'iscrizione del rotolo del Profeta Geremia; *conciptet* nell'iscrizione nel rotolo del Profeta Isaia; *propheta*, nell'iscrizione segnaletica di Geremia.

Risultano assenti nessi, legature e simboli, mentre sono evidenti le apicature; si riscontrano dei segni interpuntivi in forma di punto e talvolta punto e virgola, ad altezza mediana delle lettere. Vi è dunque una chiara leggibilità.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la morfologia della lettera M, con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste e incrocio delle traverse che giunge a toccare il rigo di base, elemento alla greca privo di ambiguità. Altre caratteristiche peculiari sono da ravvisare nella morfologia di V, con barra orizzontale sul rigo di base nel punto di unione delle traverse.

Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: ROBERTSON 1898, p. 230; DA VILLA URBANI 1991, pp. 183-184.



*Ieremias*  
*P(rop)h(et)a* II  
*Hic est*  
*Deus*  
*noster et non*  
*extima-*  
*bitur*

*alius* ||

*Pater mi Pa-  
ter, mi  
curru(s)  
Israel et au-  
5 Riga  
eius* ||

*Expec-  
ta me  
in die  
resu-  
5 rect-  
ionis  
mee  
quo-  
niam* ||

*Ecce V-  
irgo (con)-  
cipiet et par-  
iet filiu-  
5 m et v-  
ocabit-  
ur nomen* ||

*Venit-  
e et re-  
verta-  
mur ad  
5 Domini(m)  
quia ipse ce-  
pit et  
sana* ||

Il testo dell'iscrizione di Elisea è tratto da 2Re 2,12.

Il testo dell'iscrizione di Sofonia è tratto da Sof. 3,8.

Il testo dell'iscrizione di Isaia è tratto da Is. 7,14.

Il testo dell'iscrizione di Osea è tratto da Os. 6,1-2.

Il testo dell'iscrizione di Geremia è tratto da Bar. 3,36.

45. Basilia di San Marco, lunette. Iscrizioni didascaliche dei profeti Davide, Salomone, Abdia, Giona (sec. XIV, metà).

Una delle iscrizioni di nostro interesse identifica il profeta Salomone, mentre le altre quattro riportano alcune citazioni relative ai profeti che reggono i rispettivi rotoli in cui esse figurano: Davide, Salomone, Abdia e Giona. Si trovano nella lunetta Sud e Nod della volta a botte dell'antibattistero.

Il mosaico è opera *Laboratorio del Battistero* e risale alla metà del XIV secolo, ovvero al dogado di Andrea Dandolo (1343-1354): Le iscrizioni sono databili allo stesso arco cronologico; nel 1870 il mosaico subì un restauro molto invasivo ad opera del Proto Meduna e nel 1890 ad opera del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 184).

Il mosaico misura 4,75 m<sup>2</sup> in ciascuna delle lunette. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione segnaletica risulta in campo aperto, mentre le citazioni nei rotoli dei profeti vengono riportate all'interno di pergamene bianche e dunque in specchio di corredo, con linee guida.

La scrittura è ormai pienamente gotica. Le misure delle lettere non sono rilevabili.

La disposizione delle tre iscrizioni è orizzontale e il numero delle righe è completo.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto dal profeta Davide si riscontra un'abbreviazione in *meus*, mentre nell'iscrizione all'interno del cartiglio retto dal profeta Solomone compaiono le abbreviazioni *invenerunt* e *custodiunt*. Nell'iscrizione segnaletica del profeta Salomone compare la parola *propheta* abbreviata. Nell'iscrizione nel rotolo del profeta Giona compaiono le abbreviazioni *et tribulatione*.

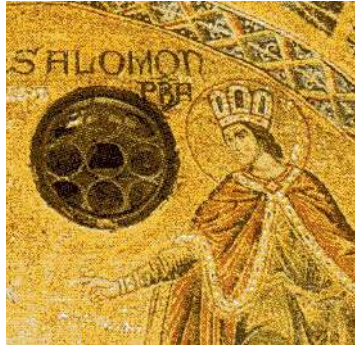
Risultano assenti nessi, legature e simboli, mentre sono evidenti le apicature; si riscontrano dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere e le linee guida.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la morfologia della lettera M, con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste e incrocio delle traverse che giunge a toccare il rigo di base, chiaro elemento alla greca. Si nota inoltre la morfologia di V, con barra orizzontale sul rigo di base nel punto di congiunzione delle traverse; D in forma onciale appare di modulo rettangolare; G è a spirale; quasi tutte le lettere presentano dei filetti che chiudono i tratti mediani.

Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, pp. 183-184.





*Filius meu(s) e-*  
*s tu e-*

5      *go h-*  
      *odie*  
      *gen-*  
      *ui t-*  
      *e ||*

*Salomon*  
      *P(rop)h(et)a ||*  
      *Quesi-*  
      *vi illu-*  
      *m et no-*  
5      *n inven-*  
      *i i(n)vene-*  
      *ru(n)t in*  
      *me vigi-*  
      *les qui*  
      *cu(s)to-*  
10     *diu(n)t*  
      *civi-*  
      *ta-*  
      *tem ||*

*Ecce*  
      *Parv-*  
      *ulum*  
      *dedi-*  
5      *t te*  
      *in ge-*  
      *nti*  
      *bu-*  
      *s ||*

*Clam-*  
      *avi ad D-*  
      *ominu-*  
      *m (et) ex-*  
5      *audi-*  
      *vit me*  
      *de tr-*  
      *ibula*  
      *tio-*  
10     *n(e)*  
      *Mea ||*

Il testo racchiuso nel cartiglio del profeta David è tratto da Sal. 2,7, mentre quello racchiuso nel cartiglio retto dal profeta Solomone da Ct. 3, 2-3.

Il testo racchiuso nel cartiglio retto da Abdia è tratto da Abd. 2, mentre quello nel cartiglio di Giona da Gn. 2,3.

#### 46. Basilica di San Marco, Sottarco tra l'antibattistero e il Battistero. Iscrizione didascalica, evangelisti Marco e Matteo (sec. XIV, metà)

Le due iscrizioni identificano gli evangelisti Marco e Matteo si trovano nel sottarco tra l'antibattistero e il Battistero. Il mosaico è opera *Laboratorio del Battistero* e risale alla metà del XIV secolo, ovvero al dogado di Andrea Dandolo (1343-1354): Le iscrizioni sono databili allo stesso arco cronologico; nel 1870 il mosaico subì un restauro ad opera del Proto Meduna e nel 1890 ad opera del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 185).

Il mosaico misura 24, 95 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni identificative risultano in campo aperto. La scrittura è gotica.

Le misure delle lettere non sono rilevabili.

La disposizione delle tre iscrizioni è orizzontale e il numero delle righe è completo.

Si riscontrano le stesse abbreviazioni in entrambe le iscrizioni: *sanctus ed evangelista*.

Risultano assenti nessi, legature e simboli, mentre sono evidenti le apicature; si riscontrano dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la morfologia della lettera M, con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste e incrocio delle traverse che giunge a toccare il rigo di base, chiaro elemento alla greca. Si nota inoltre la morfologia di V, con barra orizzontale sul rigo di base; G è a spirale.

Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 185.



*S(anctus) Marcus Ev(an)g(elista) ||*

*S(anctus) Matheus  
Ev(an)g(elista) ||*

#### 47.1 Basilica di San Marco, cupola sopra il fonte battesimale. Iscrizione didascalica, Cristo benedicente (sec. XIV, metà).

L'iscrizione musiva si trova al centro della cupola, sopra il fonte battesimale e invita gli Apostoli a predicare il Vangelo a tutte le genti. Il mosaico è opera del *Laboratorio del Battistero* e si data alla metà del XV secolo; l'iscrizione è ascrivibile allo stesso arco cronologico. Subì diversi restauri nel 1870 ad opera del Proto Meduna e nel 1890, per mano del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 185).

Il mosaico misura 56,52 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione figura in specchio di corredo, con linee guida, all'interno di una pergamena retta dalla raffigurazione di Gesù Cristo, che funge da corredo iconografico e si trova al centro della cupola. La scrittura è una gotica. Le misure delle lettere non sono rilevabili.

La disposizione delle tre iscrizioni è orizzontale e il numero delle righe è completo.

L'impaginazione della scrittura è rettilinea destrorsa, e il numero delle righe è completo.

Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *mundum, universum, omni, qui, et*.

Risultano assenti nessi, legature e simboli; visibili invece dei sistemi interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico, U/V figura talvolta in forma angolare, con prolungamento sul rigo di base nel punto di congiunzione delle traverse, o in forma arrotondata con asta destra o sinistra curvilinea; G a spirale, E con i tratti mediani chiusi da filetto, C cigliata, N onciale con tratto di destra curvilineo. Si riscontra inoltre la presenza di M alla greca con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità di base e un maggiore ispessimento delle aste rispetto alle traverse, con l'incrocio di queste ultime che arriva a toccare il rigo di base.

La tessitura testuale risulta mediamente fitta: il modulo delle lettere non sempre è regolare.

Edizioni: SACCARDO 1892, p. 372; DA VILLA URBANI 1991, pp. 183-184; VERDON 1999, p. 81; BERTOLI 2009, p. 230.



1 *Euntes*  
*in mu(n)du(m)*  
*unive(r)s-*  
*um pre-*  
5 *dichat-*  
*e evan-*  
*gelii-*  
*m om(n)i c-*  
*reatu-*



10    *re q(u)i*  
      *credi-*  
      *derit (et) ba-*  
      *ptiz-*  
      *ati.*

Il testo presente nel cartiglio è tratto da Mc. 16,15-16.

Nella rappresentazione compare anche il *nomen sacrum* del Cristo in greco.

## 47.2 Basilica di San Marco, cupola sopra il fonte battesimale.

Iscrizioni didascaliche degli apostoli (sec. XIV, metà).

Le dodici iscrizioni, che descrivono l'operato dei dodici apostoli, corrono lungo la fascia alla base della cupola sopra il fonte battesimale, attorno all'immagine del Cristo che regge il cartiglio con il messaggio che invita all'evangelizzazione dei popoli.

Il mosaico è opera *Laboratorio del Battistero* e risale alla metà del XIV secolo, ovvero al dogado di Andrea Dandolo (1343-1354): Le iscrizioni sono databili allo stesso arco cronologico; nel 1870 il mosaico subì un restauro ad opera del Proto Meduna e nel 1890 ad opera del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI, 1991, p. 185).

Il mosaico misura 56,52 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni figurano all'interno di specchio di corredo e sono disposte attorno alla cupola in corrispondenza delle raffigurazioni dei profeti a cui si riferiscono. La scrittura è una capitale epigrafica. Le misure delle lettere non sono rilevabili. La disposizione delle tre iscrizioni è orizzontale e il numero delle righe è completo.

Nelle iscrizioni il testo appare pressoché identico, con la variazione del nome dell'apostolo e del luogo in cui egli pratica l'evangelizzazione; pertanto, le abbreviazioni *sanctus* e *baptizat* si ritrovano in tutte e dodici le iscrizioni. Nelle iscrizioni relative a San Marco, San Giovanni, San Filippo, Matteo, Simone, Bartolomeo e Taddeo, compare abbreviata anche la preposizione di stato in luogo *in*. Infine, compaiono abbreviazioni nei nomi *Iohannes Evangelista*, *Iacobus*, *Phylipus*, *Matheus*, *Andreas*, *Petrus*, *Bartholomeus* e *Taddeus*.

Risultano poco numerosi i nessi: OR, AN, AR, AP, A M. Assenti invece le legature e i simboli, mentre sono evidenti le apicature; si riscontrano dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico assume interesse la morfologia della lettera M, chiaro elemento alla greca, con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste

e incrocio delle traverse che giunge a toccare il rigo di base. si nota inoltre la morfologia di V, con barra orizzontale sul rigo di base nel punto di congiunzione delle traverse.

Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.





12.



Edizioni: SANSOVINO 1604, f. r. 64; MESCHINELLO, I, 1753, p. 64; SACCARDO 1892, pp. 372, 378. DA VILLA URBANI 1991, p. 186.

1. *S(an)c(tu)s Marcus baptiza(t) i(n) Alesandria* ||
2. *S(an)c(tu)s Ioh(ann)es ev(an)g(elista) baptiza(t) i(n) Efeso* ||
3. *S(anctus) Iacob(us) Minor baptiza(t) in Iudea* ||
4. *S(anctus) Phylip(us) baptiza(t) i(n) Frigia* ||
5. *S(anctus) Matheu(s) baptiza(t) i(n) Eriopia* ||
6. *S(anctus) Simon baptiza(t) i(n) Egyptu* ||
7. *S(anctus) Tomas baptiza(t) in India* ||
8. *S(anctus) Andre(as) baptiza(t) in (A)chaia* ||
9. *S(anctus) Petru(s) baptiza(t) in Roma* ||
10. *S(anctus) Bartholomeu(s) baptiza(t) i(n) India* ||
11. *S(anctus) Tadeu(s) baptiza(t) i(n) Mesopotamia* ||
12. *S(anctus) Matias baptiza(t) i(n) Palestina* ||



#### 48. Basilica di San Marco, lunetta sopra la porta verso la chiesa.

Iscrizione didascalica di Salomè (sec. XIV, metà).

L'iscrizione didascalica si trova nella lunetta sopra la porta verso la chiesa; essa descrive la danza di Salomè e il martirio di Giovanni Battista. Il mosaico è opera del *Primo Laboratorio del Battistero* e si data alla metà del XV secolo; subì diversi restauri nel 1876 ad opera del Proto Meduna e nel 1890, per mano del Proto Saccardo (DA VILLA URBANI 1991, p. 191).

Il mosaico misura 14, 13 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni figurano in campo aperto disposte attorno alla al perimetro superiore della lunetta.

La scrittura è una gotica epigrafica. Le misure delle lettere non sono rilevabili. Il testo si dispone su due righe, complete, in campo aperto.

Si riscontrano le seguenti abbreviazioni: *saltanti, imperavit, nisi, caput, lohannis, Baptistae*.

Presenti segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere in apertura e chiusura dell'iscrizione. Dal punto di vista paleografico, si riscontra la presenza di M alla greca con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità di base e un maggiore ispessimento delle aste rispetto alle traverse: l'incrocio di queste ultime arriva a toccare il rigo di base. Le apicature sono evidenti in tutte le lettere. i filetti di T, S ed E talvolta si prolungano al di sotto del rigo di base.

Edizioni: DA VILLA URBANI 1991, p. 191; SACCARDO, p. 372.



*Puele salta(n)ti imp(er)avit mater nichil aliud petas  
ni(si) cap(ut) Ioh(anni)s ba(p)t(istae).*

49. Basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro. Iscrizioni didascaliche, storie di Sant'Isidoro (sec. XIV, metà).

Le quindici iscrizioni didascaliche si trovano suddivise (le prime otto) nella metà sud della volta, mentre le restanti (sette) nella metà sud; in entrambe le metà, si distribuiscono a loro volta fra il registro superiore e inferiore. Il mosaico è opera del *Laboratorio della Cappella di Sant'Isidoro* e risale alla metà del XIV secolo. Furono effettuati interventi di restauro nel 1878-1887 ad opera del Proto Saccardo, e nel 1986-1987 per mano del Proto Vio (DE VILLA URBANI 1991, p. 193).

Il mosaico misura 14, 13 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

Le iscrizioni figurano in campo aperto. La scrittura è una gotica epigrafica. Le misure delle lettere non sono rilevabili.

Per quanto concerne l'impaginazione, le epigrafi si pongono in campo aperto; la disposizione del testo è perlopiù verticale quando le iscrizioni identificano i nomi per personaggi (ad eccezione del nome Amenio nella terza e del nome Isidoro nella quarta), mentre è orizzontale nei restanti casi. Il numero delle righe è completo.

Nella prima metà della volta, la mole epigrafica risulta minore.

Il nome di *Sanctus Ysidorus* risulta abbreviato sistematicamente nel testo di ogni iscrizione.

Nella sesta iscrizione compare inoltre un'abbreviazione nel verbo *baptizat*, nella settima in *qualiter*, *Anumerianus* e *sentenciavit*, e infine nella settima in *qualiter*, *positus* ed *est*.

Sono presenti nessi costanti fra le lettere AM all'interno del nome *Amenio*, ad eccezione della seconda iscrizione; nell'ultima iscrizione compare invece il nesso fra AN, nel nome *Anumerianus*.

Presente un *signum crucis* in apertura del terzo testo epigrafico e segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

Nella seconda metà della volta, in cui si narrano le vicende legate alla traslazione del corpo da Chios a Venezia, la mole epigrafica assume dimensioni maggiori. Nella nona iscrizione compaiono le seguenti abbreviazioni: *Sancti*.

Nella decima: *Dominicus*.

Nell'undicesima: *Cerbanus, clericus, corpus, Sancti*.

Nella dodicesima: *Cerbanus, reprehenditur, corpus, latenter, ipsius, consiencia, navem, ipsumque, mandavit, Dominicus, presbiter, Cerbanus*.

Nella tredicesima: *corpus, Beati, devotissime, Dominicus, presbiter, Cerbanus*.

Nella quattordicesima: *qualiter, corpus, beati, ecclesia, Sancti, cum*.

Nella quindicesima: *Sanctus, Georgius*.

Sono presenti dei nessi fra le lettere AB ed AR.

Dal punto di vista paleografico, si riscontra la presenza di M alla greca con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste e prolungamento dei tratti obliqui fino al rigo di base. Si riscontra inoltre la presenza di V con barra orizzontale sul rigo di base, nel punto di congiunzione delle traverse.

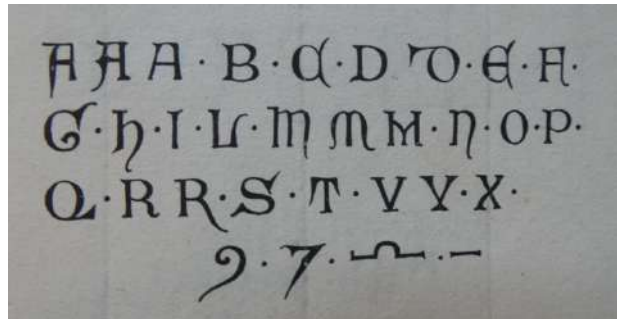
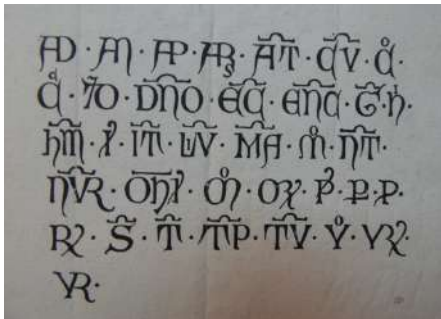
Non sono presenti lettere incluse, il modulo è omogeneo e la tessitura testuale mediamente fitta.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 56; MESCHINELLO, I, 1753, p. 79; SACCARDO 1892, pp. 369-370; DA VILLA URBANI 1991, pp. 194-195.









Ame-  
ni-  
o ||

S(anctus) Y-  
sido-  
ru(s) ||

S(anctus) Ysido-  
ru(s)  
Ameni-  
o ||

S(anctus)  
ysi-  
doru(s). Amenio ||

S(anctus) Ysidoru(s) ||

Valeria et Afra Amenio  
Fili sua ||

*S(anctus) Ysidor(us) baptiza(t) ||*

*((crux)) Qualit(er) Anumeria-  
n(us) se(n)tenciavit  
s(an)c(tu)m Ysi-  
dorum ||*

*Qualit(er) positu(s) e(st) in fornace ignis.  
Hic sepelitur corpus  
S(ancti) Ysidori ||*

*D(omi)nic(us)  
Michael  
Dux ||*

*Cerban(us)  
cle-  
ricu(s).*

5 *Corpu(s) S(ancti) Y-  
sidori.*

*((crux)) Cerban(us) a duce rep(re)henditur quod  
corp(us) beati Ysidori late(n)ter subtrac-  
tum absque ip(s)i(us) (con)sie(n)cia ad nave(m) detu-  
lerit ip(su)mque in teram reduci ma(n)davit.*

5 *D(omi)nic(us) Michael  
Dux.*

*P(res)b(ite)r Cerbanu(s) ||*

*((crux)) Iussu duci corpu(s) B(ea)ti Ysidori ad  
galeas devotis(s)ime reportare  
Venecie (con)ducendus ||*

*D(om)inic(us) Michael dux ((crux)) P(res)b(ite)r Cerban(us) ||*

*((crux)) qualit(er) corp(us) b(ea)ti Ysidori in eccle-  
sia(m) S(ancti) Marci cu(m) masima  
reverencia apor-  
tatur ||*

*S(anctus) Georgiu(s)  
Martir ||*

La diversa mole epigrafica delle iscrizioni è dovuta probabilmente all'intento di conferire maggiore rilevanza alle vicende legate alla *translatio* del corpo di Santo, momento in cui agiscono i Veneziani. Il fatto che la maggior parte dei nomi risulti

disposta verticalmente è un ulteriore indizio di richiamo alla tradizione bizantina, a cui per altro rimandano le vicende e il santo stesso.

50. Basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro. Iscrizioni didascaliche/commemorative nella lunetta sopra l'altare con Cristo in trono (sec. XIV, metà).

Una delle iscrizioni didascaliche si trova nella lunetta della parete sopra l'altare e commemora gli avvenimenti che portarono all'edificazione della cappella di Sant'Isidoro, con dovizia di particolari e indicazioni onomastiche, mentre l'altra si pone al centro della raffigurazione nella lunetta e identifica la figura di San Marco. Il mosaico è opera del *Laboratorio della Cappella di Sant'Isidoro* e risale alla metà del XIV secolo. Furono effettuati interventi di restauro nel 1880-1890 ad opera del Proto Saccardo (DE VILLA URBANI 1991, p. 196).

Il mosaico misura 6,96 m<sup>2</sup>. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione della scrittura prevede l'applicazione di tessere musive.

La scrittura è una gotica epigrafica. Le misure delle lettere non sono rilevabili.

L'iscrizione che identifica San Marco si dispone orizzontalmente su due righe e figura in campo aperto. L'iscrizione commemorativa si pone all'interno di specchio di corredo, su fondo bianco; la disposizione del testo è orizzontale, il numero delle righe è sei, ed è completo.

Le linee di guida appaiono assenti; lo spazio fra le lettere è omogeneo.

All'interno dell'iscrizione riferita a San Marco compare un'unica abbreviazione: *Sanctus*.

Nell'iscrizione su fondo bianco notiamo le seguenti abbreviazioni: *corpus, Beati, praesenti, archa, clauditur, Venecias, delatum, per, dominum, Dominicum, inclitum, Veneciarum, ducem, quod, in, ecclesia, sancti, permansit, usque, incepcionem, aedificacionis, huius, nomine, edhificate, incepte, ducante, domino, Dandolo, inclito, Veneciarum, et, tempore, nobilium, virorum, dominorum, et, Iohannis, Delphino, procuratorum, ecclesie, sancti, et, complecte, ducante, domino, Iohanne, grandonicho, inclito, veneciarum, et, tempore, nobilium, dominorum, et, Lion, Iohannis, Delphino, procuratorum, ecclesie, Sancti, in, mense*.

Sono presenti dei segni interpuntivi in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere e un *signum crucis* in apertura del testo epigrafico. Si riscontrano numerosi nessi: AR, AP, UR e infine AN.

Dal punto di vista paleografico, in tutte le iscrizioni si riscontra la presenza di M con innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste e prolungamento dei tratti obliqui fino al rigo di base, evidente morfologia alla greca; essa si alterna con M onciale aperta sul rigo di base. G a spirale richiama le forme romaniche. Presente V con barra orizzontale sul rigo di base nel punto di congiunzione delle traverse. I filetti si prolungano solitamente oltre del rigo di base.

Non sono presenti lettere incluse, il modulo è perlopiù omogeneo e la tessitura testuale mediamente fitta.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. r. 55; MESCHINELLO, I, 1753, pp. 78-79; SACCARDO 1892, p. 368; DA VILLA URBANI 1991, pp. 194-195; GEREVINI 2019, p. 339.



((crux)) Corp(us) b(ea)ti Ysidori p(raese)nti arha claudit(ur) Venec(ias) delat(um) a Chio p(er) d(omi)nu(m) D(omi)nicu(m) Michael in- / clitu(m) Vene(ciarium) duce(m) i(n) MCXXV q(uo)d oculte i(n) ecc(lesia) S(ancti) Marci p(er)ma(n)sit usq(ue) ad i(n)cencio- / nem edificacio(n)is hu(ius) capele suo no(m)i(n)e edhificat(e) incept(e) duca(n)te d(omi)no A(n)drea Da(n)du- / lo i(n)clito Venec(iarum) duce (et) t(em)p(or)e nobiliu(m) viro(rum) d(omi)nor(um) Marci Lauredano (et) Ioh(annis) Delphi- / n(o) p(ro)cur(atorum) ecc(lesie) S(ancti) Marci (et) (com)plete duca(n)t(e) d(omi)no Ioha(nn)e G(ra)do(n)icho i(n)clit(o) Venec(iarum) duce (et) t(em)p(or)e / nobiliu(m) viro(rum) d(om)inor(um) Marci Lauredano (et) Nicolai Lio(n) et Ioh(annis) Delphin(o) p(ro)cur(atorum) ecc(lesie) S(ancti) Marci i(n) M- / CCCLV Me(n)se yvlii die X.





# BASILICA DI SAN MARCO

## LE COLONNE DEL CIBORIO

## 51.1 Basilica di San Marco, presbiterio. Iscrizioni didascaliche sulle quattro colonne del ciborio A, B, C, D, E (sec. XIII, prima metà)

Le iscrizioni si dispongono attorno alle quattro colonne che compongono il ciborio. Le iscrizioni descrivono le scene istoriate, che corrono attorno alla colonna su nove registri e narrano la vita di Maria anche se talvolta gli episodi non vengono interpretati correttamente, in quanto le iscrizioni furono aggiunte in una fase successiva alla creazione del manufatto, quest'ultimo si riteneva fosse stato realizzato a Costantinopoli in epoca proto-bizantina e trasportato a Venezia dopo la quarta crociata; sembra tuttavia più verosimile datare il manufatto al XIII secolo poiché esso sarebbe il frutto di una corrente artistica veneziana duecentesca influenzata dai modelli tardoantichi. In base alla comparazione con le caratteristiche paleografiche delle iscrizioni musive marciiane, anche le iscrizioni del ciborio si daterebbero alla prima metà del secolo XIII.

Il manufatto è in marmo proconnesio: le colonne sono alte 3,01 metri e hanno una circonferenza media di 116 cm.

Il reperto risulta dunque *extra situm* e la realizzazione delle iscrizioni avvenne in una fase successiva al collocamento.

Le lettere furono realizzate con solco rettangolare, di colore dorato. Le lettere misurano 4 cm in altezza. La scrittura è una capitale romanica con intrusione talvolta di elementi minuscoli e onciali

Le iscrizioni devono essere lette dal basso verso l'alto: l'inizio dei testi epigrafici è indicato su ogni riga da un *signum crucis*, mentre nella seconda riga viene indicato da tre punti.

Su ogni riga si svolgono le vicende legate ad un singolo episodio della vita di Maria, tranne la riga nr. 4, dove vengono indicati tre episodi, separati da tre punti.

Il reperto presenta delle scheggiature lievi, secondo alcuni ipotesi dovute ad operazioni di spolio ma più è più verosimile si tratti dei danni subiti nel corso di incendi, crolli e altri accadimenti che danneggiarono in generale la Basilica nel corso dei secoli. I testi figurano in campo aperto, e distinguono i vari registri della narrazione.

La disposizione del testo è orizzontale e il numero di righe è completo.

Lo spazio interlineare è omogeneo, e così anche lo spazio fra le lettere; il testo dell'epigrafe è in *scriptio continua*. Vi sono 324 nicchie dove vengono narrati 108 episodi relativi alla vita della Vergine o alla passione di Cristo, tratti dalle Sacre Scritture o dai Vangeli Apocrifi.

COLONNA A

Nella prima iscrizione il pontefice Iscar disprezza i doni di Gioachino.

Nella seconda iscrizione un angelo annuncia a Gioacchino ed Anna l'arrivo di una figlia. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *angelus, predicens*.

Nella terza iscrizione l'angelo si rivolge ancora a Gioacchino ed Anna della fecondità promessa. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *angelus, conferenda*.

Nella quarta iscrizione Gioacchino ed Anna offrono doni al tempo per la nascita di Maria. Presenti le seguenti abbreviazioni: *ioachim, Anna*.

Nella quinta iscrizione si offre un sacrificio a dio per la nascita.

Nella sesta iscrizione la madre viene condotta al tempio con i doni, presente una abbreviazione in *templum*.

Nella settima iscrizione si offrono doni a Dio per la nascita con fiaccole accese.

Nell'ottava iscrizione Isacar accoglie Maria che sale i gradini del tempio senza alcun aiuto. Sono presenti le seguenti abbreviazioni: *verginem, que, nullo, per, gradus*.

Nella nona iscrizione apparve una fioritura sul bastone di Giuseppe.

Per quanto concerne l'analisi paleografica, si nota la presenza di G con ricciolo interno, mentre E alterna la forma arrotondata ad angolare. L'elemento alla greca consiste in A con coronamento spostato verso sinistra.

((crux)) *Ysachar pontifex despexit Ioachim et munera eius spreuit* ||  
*Adhortatur a(n)g(e)l(us) Ioachim et Annam p(re)dicens eis filiam nascituram* ||  
((crux)) *Item fatus angel(us) Ioachim et ad Annam de fecunditate (con)ferenda* ||  
((crux)) *Ioach(im) et An(na). Mater Dei nascitur. Munera offeruntur in templo* ||  
((crux)) *offertum sacrifi<ci>um Deo pro beata prole recepta* ||  
((crux)) *Mater salutis nostre dicitur cum muneribus in te(m)plum* ||  
((crux)) *Munera cum lampadibus offeruntur Deo pro Vergine nata* ||  
((crux)) *Ysachar Virgine(m) recepit in templom q(ue) n(u)llo iuvante p(er) se g(ra)dus ascendit*  
||  
((crux)) *Virga Ioseph apparvit florida cui virgo fuerat commendanda* ||

## COLONNA B

Nella prima iscrizione si narrano gli episodi dell'Annunciazione e la nascita di Gesù Cristo. Presenti le seguenti abbreviazioni: *de, Elisabeth, Iesu*.

Nella seconda iscrizione l'angelo annuncia la notizia ai pastori, si leggono le profezie nelle stelle e compare Erode. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Angelus, prophetie, pro*.

Nella terza iscrizione i magi si recano a fare visita al Cristo appena nato ed egli viene invitato alle nozze di Cana in Galilea.

Nella quarta iscrizione si svolgono le nozze di Cana e avviene la chiamata dei discepoli nel mare di Galilea.

Nella quinta iscrizione dall'acqua viene ottenuto il vino, si cacciano i profanatori del tempio e Gesù parla alla Samaritana. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Ihesus*.

Nella sesta iscrizione Zaccheo si arrampica sull'albero, Gesù si reca da quest'ultimo, il funzionario del re prega per il figlio. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Ihesus, Zacheum, regulsus, pro*.

Nella settima iscrizione ritroviamo il funzionario del re e il Signore che dal fango unge gli occhi del cieco appena nato. Presenti le seguenti abbreviazioni: *dominus, et*.

Nell'ottava iscrizione il guarito prende il letto e avviene la resurrezione di Lazzaro. Presenti le seguenti abbreviazioni: *sanatus, quadriduanum, Dominus, Lazarum*.

Nella nona iscrizione Gesù sazia la folla con cinque pani, la Cananea lo prega finché la figlia non viene guarita. Presenti le seguenti abbreviazioni: *quinque, lunaticus, sanatur*.

Per quanto concerne l'analisi paleografica, si nota la presenza di G con ricciolo interno, mentre E alterna la forma arrotondata ad angolare; A figura con coronamento spostato verso sinistra.

*Annuntiatio. Suscipio d(e) Maria. Maria it ad Helisabeth nativitas IHV Cristi ||  
Angel(us) ad pastores nuntiat. Scrutatio p(ro)phetie p(ro) stella. Herodes ||  
Magi veniunt ad Cristum. Invitatur ad Nuptias Chana Galilee ||  
Nuptie in Chana Galilee. Vocatio discipulorum in mare Galilee ||  
De aqua vinum. Eiectio de templo. IHS loquitur Samaritane ||  
Zacheus ascendit. Ihs venit a<d> Zacheu(m). Regul(us) orat p(ro) filio ||  
Item de regulo. Lutum fecit. D(omi)N(us) (et) unxit oculos ceci nati ||  
Sanat(us) tollit gravatum. Quadriduanu(m) D(omi)n(u)s Lazaru(m) suscitatur ||  
Satiatur de quinq(ue) panibus. Orat Chananea. Lunatic(us) sanat(ur) filia Ch(a)nane(e)  
||*

## COLONNA C

Nella prima iscrizione lo scriba desidera seguire il Signore dopo aver seppellito il padre. Presenti le seguenti abbreviazioni: *dixit, permitte, patrem*.

Nella seconda iscrizione Gesù risana i malati. Presenti le seguenti iscrizioni: *in, villis, eum*.

Nella terza iscrizione Gesù risana il paralitico, i ciechi lo invocano e così Matteo, mentre i Farisei mormorano. Presenti le seguenti abbreviazioni: *paraliticum, Matheum, Phariseorum*.

Nella quarta iscrizione Simone invita Gesù, al quale vengono unti i piedi, poi egli entra nella barca a comanda ai venti di placarsi. Presenti le seguenti abbreviazioni: *invitat, Iesus, intrat, imperat.*

Nella quinta iscrizione Gesù entra nella terra dei Geraseni e fa entrare i demoni nei porci.

Nella sesta iscrizione il capo della Sinagoga prega affinché la figlia malata venga sanata.

Nella settima iscrizione la donna tocca l'orlo della veste di Gesù e poi egli manda i discepoli e li invita a prendere la croce. Presenti le seguenti abbreviazioni: *discipulos, qui, sequitur.*

Nella ottava iscrizione si cita il lago di Genezaret poi i discepoli tirano la rete e Gesù è con Simone. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Iesus Christus.*

Nella nona iscrizione il lebbroso viene curato, vengono citate Maria, Marta e Gesù, e infien l'adultera e il demonio. Presenti le seguenti abbreviazioni: *leprosus, Christus, et*  
Per quanto concerne l'analisi paleografica, si nota la presenza di G con ricciolo interno, mentre E alterna I forma arrotondata ad angolare; A figura con coronamento spostato verso sinistra.

*Scriba dix(it) sequar te. Domine p(er)mitte me primum sepellire patr(m) meum ||  
Sanat Iesus egrotos i(n) grabatis de vicis seu vill(is) ad eu(m) deportatus ||  
Curat paraltic(um). Ceci clamant. Vocat Mathe(um). Murmur Phariseoru(m) ||  
Simon i(n)vitat (Iesu<m>). Rigantur pede<s> (Iesu). I(n)trat navim. Imp(er)at ventis  
||  
Venit in terram Genesanorum. Demones mittit in porcos ||  
Yairus princeps orat pro filia infirma. Et sanatas est ||  
Tangit fibriam. Mittit discip(u)los. Q(ui) seq(ui)t(ur) me tollat crucem ||  
Stagnum genesaret. (Iesus Christus). Trahunt rete. (Iesus) cum simone ||  
Lep(ro)s(us) curat<atur>. (Christus) Maria (et) M<a>rtha. Exit Demon. De adultera  
||*

## COLONNA D

La prima iscrizione narra della folla che va incontro a Gesù con rami di palme, poi avviene la lavanda dei piedi e la cena. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Iesu, cum.*

Nella seconda iscrizione Gesù prega mentre gli apostoli dormono e Giuda lo tradisce. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Apostoli, dormiunt, Christus, precio, Iesum.*

Nella terza iscrizione Pietro taglia l'orecchio al soldato, Gesù viene catturato a condotto a Caifa, dove si lacera le vesti. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Aurem, Iesum, Petrus.*

Nella quarta iscrizione vi è il canto del gallo, il pianto di Pietro, l'interrogazione a Gesù da parte di Pilato e Giuda che restituisce il denaro. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Gallus, Petrus*.

Nella quinta iscrizione vi è il cappio di Giuda, Gesù flagellato dai soldati e condotto da Pilato e Pilato che si lava le mani. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Laqueus, Iesus, militibus*.

Nella sesta iscrizione Cristo viene condotto alla crocifissione, l'agenllo viene crocifisso tra i due banditi e la guardia custodisce il sepolcro. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Christus, dicitur, crucifigendum, Agnus, crucifigitur, cum, iniquis, sepulchrum*.

Nella settima iscrizione i corpi dei santi risorgono, vi è la vittoria sulla morte e l'apparizione del Signore ai discepoli. Presenti le seguenti abbreviazioni: *surgunt, corpora, sanctorum, inferi*.

Nell'ottava iscrizione Cristo sale in cielo sotto gli occhi meravigliati degli apostoli. Presenti le seguenti abbreviazioni: *cum*.

Nella nona iscrizione Gesù siede nella gloria dei cieli con le schiere angeliche. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Iesus, angelorum*.

Per quanto concerne l'analisi paleografica, si nota la presenza di G con ricciolo interno, mentre E alterna l forma arrotondata ad angolare; A figura con coronamento spostato verso sinistra.

*Turba obviat (Iesu) cu(m) ramis palmarum (Iesus) lavat pedes. Cena Domini ||  
Ap(osto)li dormiu(n)t. (Chrisus) orat. Iudas p(re)cio recepto prodit (Iesum) osculo ||  
A<p>mputat aure(m). Dicunt (Iesum) captum. Scindit vestem. Ancilla Petr(us) ||  
Gall(us) canit. Flet Petr(us). Interrogat Iesum Pilatus. Reddit Iudas precium ||  
Laq(ue)us Iude. Traditur (Iesus) militib(us) flagellatus. Lavat Pilatus manus ||  
(Christus) dicit(ur) ad crucifige(n)du(m). Ag(us) Crucifigit(ur) c(um) iniq(ui)s.  
Custodit sepulchru(m) ||  
Surgu(n)t corp(or)a S(an)c(t)o(rum). Expoliatio i(n)feri. Apparitio Domini ad  
discipulos ||  
((crux)) Ascensio christi ad celos apostolis cu(m) miratione aspicientibus ||  
((crux)) (Iesus) sedet in gloria celesti adstantibus ordinibus angel(orum) ||*

Edizioni: ZORZI 1888, 277-298; LUCCHESI PALLI 1942; TIGLER 1995; DA VILLA URBANI 1991 p. 20; WEIGEL 2000, pp. 36-41; p. 23; POLACCO 2003, pp. 135-138 (con ulteriore bibliografia); WEIGEL 2015.



Già nel primo decennio di XIII secolo il ciborio aveva assunto grande importanza all'interno dell'edificio marciano per il valore dei marmi verdi, i fregi dorati che correivano sulle arcate che congiungevano le quattro colonne, anch'esse di grande valore e particolarità. Le iscrizioni non devono essere considerate delle aggiunte successive del XII secolo a un manufatto paleobizantino: la tesi generalmente accettata dagli storici dell'arte (con l'eccezione di Weigel) è che l'opera sia stata realizzata in una unica fase, anche in ragione della funzione descrittiva in riferimento alle raffigurazioni.

La commissione delle colonne sembra dunque potersi porre in relazione con la volontà di creare un'unità figurativa con la Pala d'Oro posta al centro delle colonne, a cui veniva aggiunto il registro superiore proprio nello stesso frangente temporale all'indomani della presa di Costantinopoli (1209), entrambi tesi a richiamare l'attenzione sul prestigio della sepoltura sottostante, quella di San Marco<sup>2</sup> (POLACCO 2003, pp. 135-138).

---

<sup>2</sup> Motivazioni convincenti che inducono a non accettare la tesi di Weigel sono presenti nella recensione compilata da Rainer Warland (*Rez. Thomas Weigel, Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, pp. 248-251), che mi è stata gentilmente segnalata da Armin Bergmeier, il quale si sta occupando proprio di questi temi.



# BASILICA DI SAN MARCO

## LA PALA D'ORO

## 52.1 Basilica di San Marco, pala d'oro. Iscrizioni didascaliche, profeti (sec. XII secolo, inizi).

Otto iscrizioni identificano le raffigurazioni di Naum, Daniele, Geremia, Ezechiele, Elia, Zaccaria, Malachias e Abacuch; le altre sette iscrizioni di nostro interesse sono invece contenute nei cartigli di Naum, Daniele, Elia, Zaccaria, Malachias, Abacuch e Mosè. Esse si trovano nel registro inferiore della Pala d'Oro: i testi sono collocati nell'ultimo e nel penultimo registro a partire dall'alto.

Gli studiosi concordano per la maggior parte nel ritenere che il manufatto sia stato assemblato in tre fasi differenti: la prima risalirebbe a una prima pala ordinata a Costantinopoli (1105); la seconda fase all'aggiunta del registro inferiore, sottratto durante le crociate e forse proveniente dal monastero del Pantokrator (post 1204); l'ultima fase risale alla risistemazione con aggiunta di cornice gotica avvenuta durante il dogado di Andrea Dandolo (sec. XIV, anni '40). Le iscrizioni qui prese in esame risalgono alla prima fase e sono di fattura bizantina. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione è a smalto.

Le iscrizioni che identificano i profeti e il doge Oderlaffo Falier sono molto brevi e privi di abbreviazioni; risultano in campo aperto, distribuiti orizzontalmente su un'unica riga, completa.

I testi racchiusi all'interno dei rotoli retti dai profeti Nahum, Daniele, Mosè, Elias, Zacharias, Abacuc e Malachias sono invece disposti all'interno di specchio di corredo e distribuiti orizzontalmente su più righe, sempre complete.

La scrittura è la capitale romanica di modulo rettangolare lateralmente compresso. Le misure delle lettere non sono rilevabili.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Nahum sono presenti le seguenti abbreviazioni: *est*.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Daniele sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Sanctus, Sanctorum*.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Mosè sono presenti le seguenti abbreviazioni: *propheta*.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Elias sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Dominus, non, super, terram*.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Zacharias sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Dominus, omnes, Sancti, eius, cum*.

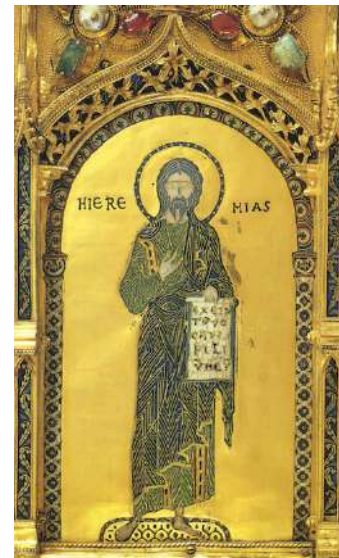
Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Abacuch sono presenti le seguenti abbreviazioni: *moram, eum*.

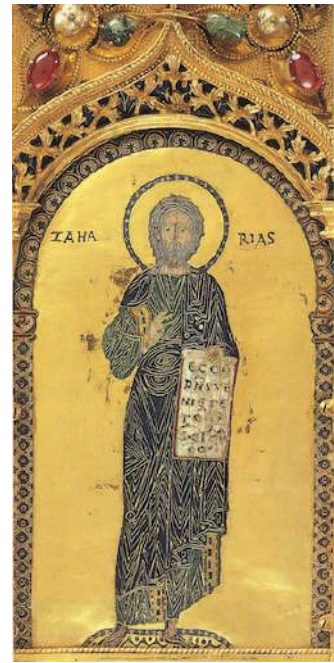
Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Malachias sono presenti le seguenti abbreviazioni: *Dominus*.

Sotto il profilo paleografico, gli elementi alla greca presenti nei cartigli e nelle iscrizioni che identificano i profeti sono numerosi: la lettera E in forma tonda, la morfologia di M, con innesto delle traverse ad altezza mediana delle aste, il cui punto di congiunzione sviluppa un tratto orizzontale che tocca il rigo di base e apicature evidenti; H con nodo nella parte centrale della barra; N con innesto della traversa verso il corpo centrale delle aste; infine, si nota la lettera A con coronamento particolarmente allungato verso sinistra e la traversa a forcilla; T, O, I, B, C, X. Nel rotolo di Mosè si riscontra inoltre la presenza di C con dentellatura nel corpo centrale, la quale sembra venire riproposta anche nella sigma in forma di C del nome stesso, quest'ultimo in greco. Le iscrizioni furono realizzate probabilmente da mani greche su modelli latini forniti dalla committenza.

Il modulo delle lettere è perfettamente regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: DURAND 1862; VELUDO 1887; DA VILLA URBANI 1991, pp. 231-232; BISCHOFF 1994, p. 73; VOLBACH 1994, pp. 5-7, 20-25.





5 Naum ||  
Sol or-  
tus e(st)  
et avo-  
lave-  
runt ||

Daniel ||  
cum  
vene-  
rit  
S(an)c(tu)s

5 *S(an)c(t)orum* ||

*P(rop)h(et)a-*  
*m su-*  
*scit-*  
*abit*

5 *vobis* ||

*Hieremias* ||

*Iezechiel* ||

*Helias* ||

*Vivit*

*D(omi)n(u)s n(on)*

*erit*

*pluv-*

5 *ia sup(er)*

*T(e)r(r)a(m)* ||

*Zacharias*

*Ecce*

*D(omi)n(u)s ve-*

*niet e-*

*t om(ne)s*

5 *S(ancti) ei(us) cu(m)*

*Eo* ||

*Malachias*

*ecce*

*dies*

*veni-*

*unt d-*

5 *icit*

*D(omi)n(u)s* ||

*Abbacuch* ||

*Si mo-*

*ra(m) fe-*

*cer-*

*it ex-*

5 *pec-*

*ta eu(m)* ||

## 52.2 Basilica di San Marco, Pala d'Oro. Iscrizioni didascaliche degli evangelisti (sec. XII)

Le iscrizioni identificano gli evangelisti Matteo, Marco, Giovanni e Luca, mentre altre riportano il contenuto dei cartigli.

Si trovano agli angoli del riquadro centrale della Pala d'Oro. Gli studiosi concordano per la maggior parte nel ritenere che il manufatto sia stato assemblato in tre fasi differenti: la prima risalirebbe a una prima pala ordinata a Costantinopoli (1105); la seconda fase all'aggiunta del registro inferiore, sottratto durante le crociate e forse proveniente dal monastero del Pantokrator (post 1204); l'ultima fase risale alla risistemazione con aggiunta di cornice gotica avvenuta durante il dogado di Andrea Dandolo (sec. XIV, anni '40).

Le iscrizioni qui prese in esame risalgono alla prima fase mentre non è del tutto certo se si tratti di fattura bizantina. Reperto *in situ*, integro e completo.

La tecnica di esecuzione è a smalto.

I testi identificativi degli evangelisti Matteo, Marco e Luca presentano l'abbreviazione nella parola *sanctus*; il testo riferito a San Giovanni presenta la medesima abbreviazione, ma rispetto alle precedenti il titolo risulta posposto al nome *Iohannes*, anch'esso abbreviato. I nomi risultano in campo aperto, distribuiti orizzontalmente su un'unica riga, completa. I testi racchiusi all'interno dei rotoli retti degli evangelisti Matteo, Marco e Giovanni sono invece disposti all'interno di specchio di corredo e distribuiti orizzontalmente su più righe, sempre complete. Le misure delle lettere non sono rilevabili.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Marco sono presenti le seguenti abbreviazioni: *inicium, Evangelii, Ihesus, Christi*.

Sotto il profilo paleografico, nell'iscrizione principale si notano i seguenti elementi alla greca: la lettera E in forma tonda, la morfologia di M, con innesto delle traverse ad altezza mediana delle aste, il cui punto di congiunzione sviluppa un tratto orizzontale che tocca quasi il rigo di base; N con innesto della traversa verso il corpo centrale delle aste; infine, si nota la lettera A con coronamento particolarmente allungato verso sinistra e talvolta traversa ascendente.

Il modulo delle lettere è perfettamente regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

Edizioni: DURAND 1862; VELUDO 1887; DA VILLA URBANI 1991, p. 321-232; BISCHOFF 1994, p. 73; VOLBACH 1994, pp. 14-16.

*S(an)c(tu)s Matheus* ||

*Li-*

*be-*

*r g-*

*ege-*

5 *ra-*

*ti-*

*on-*

*is*||

*S(an)c(tu)s Marcus* ||

*Ini-*

*ciu(m)*

*ev(an)g(elii)*

*Ih(es)u*

5 *(Ch)r(ist)i*

*Ioh(anne)s S(an)c(tu)s* ||

*In*

*pr-*

*in-*

*ci-*

5 *pio*

*erat*

*ver-*

*bum* ||

*S(an)c(tu)s Lucas* ||

*Fuit*

*in d-*

*ie-*

*bu*

5 *s He-*

*ro-*

*di(s)*

Nel nome di Matteo la E assume apparentemente le sembianze di una *theta*, originariamente presente nel nome greco dell'evangelista: Ματθαίος. In realtà, non si tratta della lettera greca, bensì di un'influenza grafica bizantina che induce a chiudere i tratti esterni della E.

Le iscrizioni furono realizzate probabilmente da mani greche su modelli latini forniti dalla committenza.



### 52.3 Basilica di San Marco, Pala d'Oro. Iscrizioni didascaliche degli smalti quadrati, storie di San Marco (sec. XII)

Le iscrizioni narrano le vicende di Cristo e di San Marco e si trovano nei segmenti attorno al riquadro centrale della Pala d'Oro, all'interno degli smalti quadrati.

Gli studiosi concordano per la maggior parte nel ritenere che il manufatto sia stato assemblato in tre fasi differenti: la prima risalirebbe a una prima pala ordinata a Costantinopoli (1105); la seconda fase all'aggiunta del registro inferiore, sottratto durante le crociate e forse proveniente dal monastero del Pantokrator (post 1204); l'ultima fase risale alla risistemazione con aggiunta di cornice gotica avvenuta durante il dogado di Andrea Dandolo (sec. XIV, anni '40). Le iscrizioni qui prese in esame risalgono alla prima fase mentre non è del tutto certo se si tratti di fattura bizantina.

Reperto *in situ*, integro e completo. La tecnica di esecuzione è a smalto.

Le iscrizioni sono all'interno di specchio di corredo distribuiti orizzontalmente su una riga, sempre completa.

La prima iscrizione riguarda la crocifissione ed è presente una sola abbreviazione in *quod*.

Nella seconda iscrizione è narrata la discesa nel Limbo. Presenti due abbreviazioni: *nexibus* e *hostem*.

Nella terza iscrizione si narra delle pie donne al sepolcro. Presenti due abbreviazioni: *Christus*.

Nella quarta iscrizione vi è l'incredulità di Tommaso. Presente una sola abbreviazione: *Christus*.

La quinta iscrizione accompagna la raffigurazione di San Vincenzo. Presente una sola abbreviazione: *Sanctus*.

La sesta iscrizione accompagna Santo Stefano. Presenti due abbreviazioni: *Sanctus*, *Stephanus*.

La settima iscrizione accompagna San Fortunato. Presente una abbreviazione: *Sanctus*.

A questo punto si apre il ciclo che narra le storie di San Marco.

Nell'ottava iscrizione San Marco battezza Aniano. Presente una sola abbreviazione in *baptizat*.

Nella nona iscrizione San Marco presenta Sant'Ermagora a San Pietro. Presenti due abbreviazioni: *Horam*, *Petrum*.

Nella decima iscrizione vi è la guarigione di Aniano. Presente un'unica abbreviazione in *Sancti*.



Nella undicesima iscrizione si narra la distruzione di un idolo. Presente l'abbreviazione *ydolum*.

Nella dodicesima iscrizione San Marco viene trascinato in carcere.

Nella tredicesima iscrizione Cristo appare in carcere a San Marco. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Ihesus, Chistus, evangelista, meus*.

Nella quattordicesima iscrizione vi è il trafugamento del corpo di San Marco da Alessandria.

Nella quindicesima iscrizione vi è la traslazione del corpo di San Marco. Presente una abbreviazione in *Sancti*.

Nella sedicesima iscrizione vi è il trasporto del corpo del Santo nella Basilica Marciana. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Venetia, Beatum, Marcum*.

I testi racchiusi all'interno dei rotoli retti degli evangelisti Matteo, Marco e Giovanni sono invece disposti all'interno di specchio di corredo e la scrittura è la capitale romanica di modulo rettangolare lateralmente compresso. Le misure delle lettere non sono rilevabili.

Nell'iscrizione all'interno del rotolo retto da Marco sono presenti le seguenti abbreviazioni: *inicium, Evangelii, Ihesus, Christi*.

Sotto il profilo paleografico, nell'iscrizione principale si notano i seguenti elementi alla greca: la lettera E in forma tonda, la morfologia di M, con innesto delle traverse ad altezza mediana delle aste, il cui punto di congiunzione sviluppa un tratto orizzontale che tocca quasi il rigo di base; N con innesto della traversa verso il corpo centrale delle aste; infine, si nota la lettera A con coronamento particolarmente allungato verso sinistra e talvolta traversa ascendente. Infine, compare una C cretata.

Il modulo delle lettere è perfettamente regolare e la tessitura testuale non particolarmente fitta.

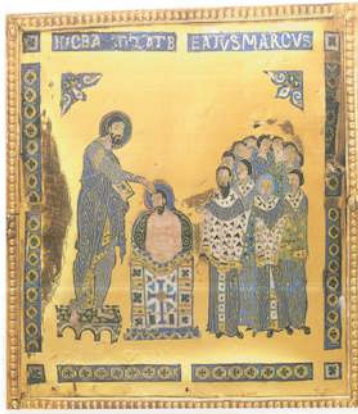
Edizioni: DURAND 1862; VELUDO 1887; DA VILLA URBANI 1991, pp. 231-232; BISCHOFF 1994, p. 73; VOLBACH 1994, pp. 26-31.



Tab. XL.













*Sic moriens virus detersi q(uo)d tulit ydrus ||*  
*Mors p(er)it in morte relevans ligo nexib(us) hoste(m) ||*  
*Vobis dico cite surrexit (Christus) abite ||*  
*Vera caro (Christus) clausis se contulit intus ||*  
*S(an)c(tu)s Vincentius ||*  
*S(an)c(tu)s Step(ha)nus ||*  
*S(an)c(tu)s Fortunatus ||*  
*Hic ba(p)tizat Beatus Marcus ||*  
*Defert Beatus Marcus Hermahora(m) ad P(etrum) ||*  
*Sanatur Anianus benediction S(an)c(t)I Marci ||*  
*Destruit ydolu(m) Beatus Marcus ||*  
*Suspenditur Beatus Marcus ||*  
*(Ihesus) (Christus) pax tibi ev(an)g(elista) m(eu)s Marce ||*  
*Tollitur Beatus Marcus de Alexandria ||*  
*Hic defertur corpus S(an)c(t)I Marci ||*  
*Hic suscipit Ve(ne)tia Beatu(m) Marcu(m) ||*

# BASILICA DI SAN MARCO

## LA PALA FERIALE

53. Basilica di San Marco, Pala Feriale. Iscrizioni didascaliche relative al miracolo di San Marco (sec XIV, metà).

Le iscrizioni si dispongono in sette scene che narrano la vita di San Marco lungo il registro inferiore della Pala Feriale. Le iscrizioni si datano al dogado di Andrea Dandolo, più precisamente al 1345, quando la Pala Feriale venne esposta per la prima volta come copertura della Pala d'Oro.

Il reperto, integro e completo, risulta *extra situm*, un tempo localizzato a copertura della Pala d'Oro, fra le colonne del Ciborio nel presbiterio, mentre ora si trova nel museo della Basilica Marciana.

Le lettere sono *pictae* sulla tavola lignea.

La scrittura è una gotica, la misura delle lettere non è rilevabile.

I sette testi epigrafici figurano in campo aperto e tranne in un caso in cui vi è un'indicazione cronologica riferita al mese, identificano la figura di San Marco Evangelista.

La disposizione del testo è orizzontale e il numero di righe è completo.

Lo spazio interlineare è omogeneo, e così anche lo spazio fra le lettere.

Nella prima iscrizione San Marco viene proclamato vescovo da San Pietro. Presente una abbreviazione in *mensis*.

La seconda iscrizione accompagna la scena in cui San Marco guarisce Aniano, la terza Cristo gli appare in carcere; nella quarta avviene il martirio di San Marco; nella quinta il Santo si salva dal naufragio l'imbarcazione destinata a portare il corpo a Venezia; nella sesta iscrizione il corpo viene ritrovato all'interno della basilica. In tutte e sei le iscrizioni compaiono le abbreviazioni *Sanctus* ed *Evangelista*.

La settima iscrizione si riferisce al sepolcro di San Marco circondato da fedeli. Presenti le seguenti abbreviazioni: *Sancti, Marci*.

Per quanto concerne l'analisi paleografica, si nota la presenza di M con innesto delle traverse al di sotto delle estremità delle st e tratti obliqui leggermente incurvati e discendenti verso il rigo di base, chiaro elemento alla greca. V presenta un trattino sul rigo di base, nel punto di congiunzione fra le due traverse.

Edizioni: LAZAREFF 1954, pp. 77-89; FIOCCO-GOFFEN 1994, p. 166.



*MCCCXLV m(en)s(is) ap(ri)lis die XXII ||*

*S(anctus) Marcus Ev(an)g(elista) ||*

*S(anctus) Marcus Ev(an)g(elista) ||*

*S(anctus) Marcus ||*

*S(anctus) Marcus ||*

*S(anctus) Marcus Ev(an)g(elista) ||*

*Sepultura s(an)c(t)i Marci ||*



# BASILICA DI SAN MARCO

## I BATTENTI DI BRONZO

54. Basilica di San Marco, porta centrale dell'atrio. Iscrizioni didascaliche, santi e profeti (sec. XII, prima metà).

Le iscrizioni si trovano nella porta centrale dell'atrio, all'interno di formelle rettangolari che racchiudono le rappresentazioni di vari santi e profeti, identificando questi ultimi. La realizzazione della porta risale alla prima metà del XII secolo, se ammettiamo che le iscrizioni di questa porta siano coeve a quelle della porta di San Clemente, commissionate da Leone da Molino.

Le iscrizioni rivestono una funzione didascalica; il manufatto è integro e completo, mentre la collocazione risulta essere quella originaria.

Tutte le epigrafi si pongono all'interno di specchio di corredo, accanto alle raffigurazioni a cui si riferiscono; il testo si dispone sempre orizzontalmente su di un'unica riga, che risulta completa.

Lo spazio fra le lettere è omogeneo e la tessitura testuale mediamente fitta.

La scrittura è una capitale romanica con intrusione di lettere onciali; la tecnica è a solco rettangolare.

Si riscontrano abbreviazioni nelle parole *sanctus*, *sancta* e *propheta*.

Presenti i seguenti nessi: TH, AU. Presenti anche segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere. Visibili le apicature.

Dal punto di vista paleografico gli elementi alla greca sono i seguenti: A con barra di coronamento e traversa a forcilla; B ed R con occhiello staccato; N con innesto del tratto obliquo al di sotto delle estremità delle aste; E con forma arrotondata.

Edizione: POLACCO 1990, pp. 279-294.



*S(anctus) Bartholo-*  
*Meos ||*  
*S(anctus) Iacobus ||*  
*S(anctus) Silves(ter) ||*  
*S(anctus) Laurencius ||*  
*S(anctus) Io(hanne)s Baptista ||*  
*S(ancta) Maria ||*  
*S(anctus) Gabriel ||*  
*Daniel P(ro)ph(et)a ||*  
*Micheas p(ro)ph(et)a ||*  
*Hieremias ||*  
*S(anctus) Ysaias p(ro)ph(et)a ||*  
*Ezechiel ||*  
*Abbacuc P(ro)pheta ||*  
*S(anctus) Symon ||*  
*S(anctus) Petrus ||*  
*S(anctus) Lucas ||*  
*S(anctus) Fortunatus ||*  
*S(anctus) Hermacoras ||*  
*S(anctus) Pantaeleimon ||*  
*S(an)c(t)a Cecilia ||*  
*S(anctus) Nicolaus ||*  
*S(anct)a Anastasia ||*

*Argareta* ||  
*S(anct)a Fusca* ||

Le porte segnano il passaggio dall'atrio all'interno della basilica e rivestono dunque un significato simbolico per il visitatore. La porta centrale, proveniente da Costantinopoli, è realizzata in oricalco, ovvero una lega di ottone di colore dorato; la decorazione delle figure nelle quarantotto formelle è eseguita con la tecnica dell'agemina. I battenti sono stati sistemati nell'atrio agli inizi del XII secolo e presentano caratteristiche affini alle altre sei porte bizantine giunte in Italia da Bisanzio nello stesso periodo, per lo più localizzate nell'area centro-meridionale della penisola. Nel registro più alto dei battenti vi sono delle croci fogliate, mentre in quello più basso vi figurano altri elementi decorativi di tipo vegetale; fra i due registri, le numerose formelle presentano le immagini del Cristo, della Vergine e dei santi. L'unica formella che si discosta dalle altre per via della composizione interna è rappresentata da quella contenente l'immagine di San Marco, dove in ginocchio in atto di devozione vi è anche Leone da Molino, committente delle porte a Costantinopoli, come indicato espressamente dall'iscrizione: *Leo da Molino hoc opus fieri iussit.*

La visibilità delle porte e dunque delle iscrizioni doveva essere molto elevata in principio, poiché esse rappresentavano l'elemento più vistoso della basilica: la superficie dell'edificio, infatti, si presentava di nudi mattoni, non ancora ricoperti dai mosaici; inoltre, l'oricalco, opacizzato nei secoli da incendi, allagamenti e non ultimo dal clima umido caratteristico della città, doveva inizialmente avere una colorazione e una luminosità dorata, conferendo grande visibilità anche alle iscrizioni.

Dal punto di vista culturale e politico, questi manufatti offrono uno spunto interessante per indagare i rapporti fra Venezia e Costantinopoli nonché più in generale sulle connessioni della città con lo scenario degli scambi mediterranei fra XI e XII secolo. Sebbene non siano mancati a suo tempo delle incertezze sull'effettiva provenienza da Bisanzio di tale porta, la critica più recente non sembra avere più dubbi in merito. Una conferma si può scorgere nel nome stesso del committente, appunto Leone da Molino, il quale veniva ricordato anche un'epigrafe ora non più reperibile da Antonio Cicogna: l'iscrizione, che nella raffigurazione riportata presenta per altro i medesimi elementi alla greca che si riscontrano a San Marco, lo ricordava come committente del monastero di San Daniele a Venezia, oggi non più esistente. I Da Molino rappresentavano inoltre una famiglia che era attiva nei commerci nel Levante, a Costantinopoli e in Terra Santa ed è possibile che tali circostanze avessero facilitato l'arrivo dei battenti a Venezia e il ruolo di Leone Da Molino come mediatore (BEVILACQUA 2019, pp. 105-115; PARIBENI 2009, pp. 301-318).

## 55. Basilica di San Marco, decorazione scultorea esterna. Iscrizioni didascaliche, Mosè e il profeta Daniele (sec. XIV, prima metà).

Le due iscrizioni si trovano nella decorazione scultorea esterna della basilica, nella facciata Sud, precisamente nel sottarco Zen e identificano Mosè e il Profeta Daniele. Secondo alcune ipotesi, i rilievi su cui si trovano le due iscrizioni sarebbero stati realizzati all'inizio del XIV secolo e sarebbero opera di artisti che si rifacevano alla tradizione bizantina del secolo precedente, mentre altri li datano al XIII, operando un confronto con i profeti della Porta dei Fiori.

Le due iscrizioni si presentano integre e complete, seppure di ormai difficile lettura, dovute al deterioramento di agenti climatici e fessurazioni; la collocazione risulta essere quella originaria.

Le misure non sono rilevabili. Le iscrizioni si pongono all'interno di uno specchio di corredo, formato da un cartiglio retto nel primo caso da Mosè, mentre nel secondo dal profeta Daniele.

Nell'iscrizione che identifica Mosè, il testo presenta impaginazione verticale, mentre nell'iscrizione compare nel cartiglio retto dal profeta Daniele, è orizzontale; il numero di righe è completo.

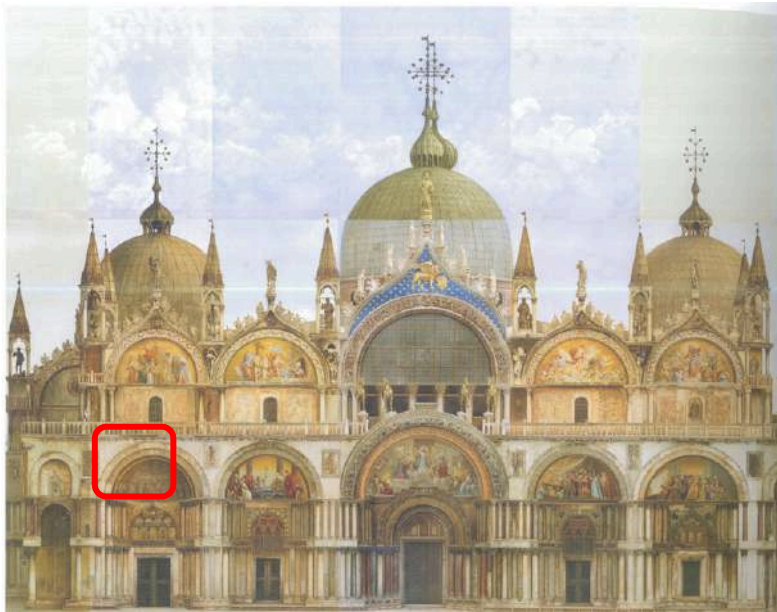
Le misure delle lettere non sono rilevabili. Il tipo di superficie dell'area iscritta è piatto. Lo spazio fra le lettere non è omogeneo: la tessitura testuale si presenta mediamente fitta.

La scrittura è una gotica epigrafica.

Le abbreviazioni sono presenti solo nella seconda iscrizione, relativa al Profeta Daniele: *Sanctus, Sanctorum*. Presenti dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere. Le apicature sono visibili in tutte le lettere.

Sotto il profilo paleografico, la prima iscrizione, relativa a Mosè, presenta notevole interesse per la presenza di M con aggancio dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste e il prolungamento delle traverse quasi fino al rigo di base. La seconda iscrizione si caratterizza per le seguenti particolarità: alla quarta riga, C in *sanctorum* compare cretata, con doppio ispessimento del tratto mediano; alla sesta riga, A presenta il coronamento spostato verso sinistra; infine, B si presenta particolarmente tonda, con occhielli staccati dall'asta principale.

Edizioni: DURAND 1855, p. 403; TIGLER 1995, pp. 213 nr. 210 e 214.



Mo-  
ys-  
es ||

Cum v-  
ener-  
it S(an)c(tu)-  
s S(an)c(t)o-  
r(um) ces-

*sabit*  
*unctio*  
*v(est)r-*  
*a.*

Il testo epigrafico è tratto da Daniele 9,24.

In base alla presenza della morfologia di M alla greca rilevata e alla scrittura di tipo gotico è possibile attribuire le sculture al XIV secolo, probabilmente fra anni '40 e '50.

L'iscrizione del profeta Daniele presenta la particolarità di leggersi dal basso verso l'alto, costringendo a una lettura in senso inverso.

CONVENTO  
DEI SANTI BIAGIO E CATALDO



56. Convento dei Santi Biagio e Catalfo, cassa della Beata Giuliana. Iscrizioni didascaliche, San Cataldo, San Biagio e la Beata Giuliana (sec. XIV, primo quarto).

Le tre iscrizioni si dispongono all'interno del coperchio della cassa in cui è stata sepolta la Beata Giuliana e identificano le rispettive raffigurazioni di San Cataldo, San Biagio e la Santa Giuliana. Si datano al primo quarto del XIV secolo.

Il reperto, integro e completo, risulta *extra situm*, un tempo localizzato nel monastero dei Santi Cataldo e Biagio preses la Giudecca, all'epoca retto dalla beata Giuliana, sua fondatrice. Oggi il manufatto si trova presso il Museo Correr.

Le lettere sono *pictae* sulla tavola lignea.

La scrittura è una gotica, la misura delle lettere non è rilevabile.

I tre testi epigrafici figurano in campo aperto; la disposizione è orizzontale e il numero di righe è completo.

Lo spazio interlineare è omogeneo, e così anche lo spazio fra le lettere.

Presente la medesima abbreviazione *Sanctus* nelle iscrizioni riferite a Cataldo e Biagio. Per quanto concerne l'analisi paleografica, si nota la presenza di H minuscola e di A con tratto di coronamento centrale e barra spezzata, elemento alla greca e impiegato in modo uniforme.

Edizioni: MOSCHINI MARCONI, 1951, pp. 77-82, fig. 81; PALLUCCHINI 1964, p. 11, fig. 8; MORETTI 1974, cat. 74; DORIGO, pp. 555-558.



*S(anctus) Chataldus* ||

*S(anctus) Blasius* ||  
*Beata Iuliana* ||

La beata Giuliana nacque a Collalto nel 1186 e morì nel monastero benedettino dei Santi Biagio e Cataldo nel 1262. Tre decenni più tardi, il corpo ancora integro della Beata fu posto all'interno di questa cassa, il cui coperchio è mobile per consentire ai visitatori di vedere le spoglie incorrotte. La cassa si data dunque agli ultimi anni del decennio a ridotto del Duecento. Il coperchio ha la funzione di una sorta di pala, poiché veniva sollevato nei giorni in cui si pregava per la Beata Giuliana. Le figure dei due santi risaltano per la scelta cromatica intesa, per le dimensioni e le due iscrizioni, poste alla stessa altezza; la Beata Giuliana è invece inginocchiata, la figura è più piccola e di colore più scuro e l'iscrizione si discosta dalle altre poiché in posizione ribassata.

La presenza della parola *Beata* conferma che la cassa debba datarsi agli anni successivi alla sepoltura, dunque solo dopo che Giuliana fu ritenuta tale.

Gli storici dell'arte sono concordi nel datare la cassa alla fine del XIII secolo o inizi XIV, dunque corrispondente o di poco precedente alla nostra proposta di datazione del testo epigrafico.

# PALAZZO DUCALE

## I CAPITELLI

## 57. Palazzo Ducale, primo capitello. Iscrizioni didascaliche (sec. XV, inizi).

Le due iscrizioni si trovano nella decorazione scultorea che corre attorno al primo capitello di Palazzo Ducale. I soggetti del capitello a cui le iscrizioni si riferiscono devono essere letti in connessione con il Giudizio di Salomone e dell'angelo Gabriele che ispira le azioni raffigurate.

Il còlato fu ampiamente restaurato da Pietro Lorandini sotto la guida di Pietro Selvatico negli anni intercorsi fra il 1854 e il 1858; le iscrizioni sono originali e si datano agli anni '20 del XV secolo.

Presenti alcune lacune provocate dall'apposizione di tasselli.

La tecnica di esecuzione è a solco. Il reperto è originale e si trova *in situ*.

Le iscrizioni si pongono in campo aperto.

Il testo epigrafico si presenta disposto orizzontalmente; il numero di righe è completo.

Le misure delle lettere non sono rilevabili. Il tipo di superficie dell'area iscritta è piatto.

Lo spazio fra le lettere è omogeneo: la tessitura testuale si presenta mediamente fitta.

La scrittura è una romanica capitale eseguita con solco rettangolare, con inserzione di lettee onciali come M aperta sul rigo di base. La lingua è il volgare veneziano.

Nella terza iscrizione è presente l'abbreviazione *per*.

Nella quinta iscrizione è presente l'abbreviazione *al*.

Nella sesta iscrizione è presente l'abbreviazione *tenpi*.

Nella settima iscrizione è presente l'abbreviazione *in*.

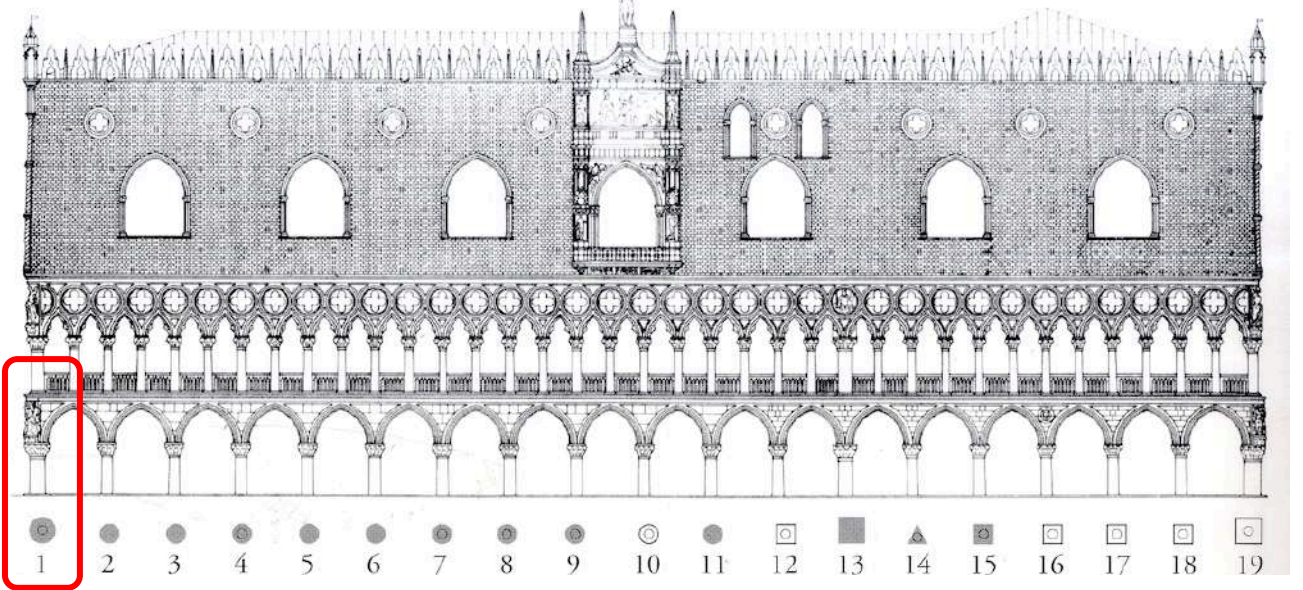
Dal punto di vista paleografico si nota la presenza di D ed E in forma onciale, H minuscola, G a spirale; E alterna la forma onciale a quella geometrica così anche C. U/V figurano sempre in forma angolare. Gli elementi alla greca sono i seguenti: A con tratto di coronamento spostato verso sinistra, N con innesto della traversa verso il rigo di base, E in forma arrotondata.

Edizioni: MANNO 1996, pp. 35-38, fig. 4; MANNO 1999, p. 69, fig. 1/7.



MAPPA DEI CAPITELLI DEL PORTICATO

Fronte Piazzetta



*Iustitia* ||

*Aristotele che die leçe* ||

*[---][l]p<uo> volo p(er) le suo iselerita*

*Salo(n) uno dei sete savi di Grecia che die leçe*

*Ispione a chastita ch[e die ---la fi]a a(l) re* ||

*Numa Ponpilio i(n)perador edificador di te(n)pi e chiese* ||

*Qua(n)do Moise riceve la leçe i(n) sul monte* ||

*Traiano i(n)perador che fè iustitia a la vedova.*

Rispetto alle altre iscrizioni nei capitelli vicini, queste sono le uniche ad essere state incise sulla tavola dell'abaco e non sulla gola. Si differenziano inoltre dal punto di vista paleografico dalle restanti iscrizioni quattrocentesche poiché più tendenti al gotico. Vi è probabilmente l'intento di conferire una patina arcaicizzante al *lettering*. La lettera C presenta una cediglia.

**BASILICA DEI  
SANTI GIOVANNI E PAOLO**

58. Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, facciata esterna. Iscrizione funeraria e commemorativa, dogi Jacopo e Lorenzo Tiepolo (sec. XV, prima metà).

L'iscrizione occupa la fronte del sarcofago contenente le spoglie dei dogi Jacopo e Lorenzo Tiepolo, collocato sulla facciata esterna della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Il testo occupa il centro di un riquadro, nella cassa di un sarcofago: la cassa è opera di un artista attivo nel III secolo in area adriatica, mentre il coperchio venne lavorato fra il IV e il V secolo nella stessa area, ma fu poi rimaneggiato per mano di scultori veneziani nella seconda metà del XIII secolo e nel XV secolo (CODEN 2013, p. 60).

L'iscrizione all'interno dello specchio di corredo sarebbe la conseguenza di una riscrittura del XV secolo (PINCUS 2000, pp. 18, 20, 172; MARKHAM SCHULTZ 2002, pp. 10, 113).

Nell'iscrizione leggiamo la narrazione delle illustri vicende dei due dogi qui sepolti, rispettivamente il padre Jacopo e il figlio Lorenzo; innanzitutto, si conferisce grande risalto al terreno donato per l'edificazione della chiesa, per poi elencare le vittorie su Zara, su Dalmazia ed Istria, e infine su Bologna. Nel listello inferiore compare una seconda iscrizione, la quale riporta le date della scomparsa dei due dogi, la cui inesattezza conferma il fatto che la datazione dell'iscrizione sia da porsi in una fase successiva alla sepoltura (MANNO-SPONZA 1995, p. 18; PINCUS 2000, pp. 171-172; MARKHAM SCHULTZ 2002, p. 10; DE RUBEIS 2010, pp. 39-40).

Si tratta di un reperto *extra situm*: murato all'esterno della basilica, non si può escludere che in una fase iniziale il sarcofago fosse localizzato all'interno dell'edificio. Il sarcofago è in marmo bianco a grana media, con venature longitudinali di colore grigio e blu.

Sono presenti due incrinature sul coperchio del sarcofago, la prima nella seconda specchiatura, la seconda fra lo stemma araldico e la croce; del tutto scomparsa è la doratura che inizialmente rivestiva parte delle decorazioni (CODEN 2013, p. 60; PINCUS 2000, p. 18).

La disposizione del testo è orizzontale e a bandiera, e si distribuisce in quattordici righe che risultano complete. Lo spazio interlineare e la spaziatura fra le lettere sono perfettamente omogenei, mentre le parole sono distinte fra loro.

La tipologia scrittoria dell'iscrizione principale è composta da un digrafismo fra romanica e gotica. Il sepolcro misura 214 cm in lunghezza e 117 cm in altezza.

Il tipo di superficie dell'area iscritta è piatto e il livello di stesura del testo è incassato.

---



Nell'iscrizione sotto al riquadro, la scrittura si avvicina maggiormente al sistema gotico, con intrusione di M onciale, G a spirale, H minuscola.

Nell'apparato figurativo di corredo si scorgono due angeli, ai lati dello specchio epigrafico, mentre il coperchio è a doppio spiovente e prevede quattro acroteri: i primi due raffigurano il corno ducale e poco più sotto un berretto frigio, ovvero lo stemma familiare dei Tiepolo adottato dopo la congiura di Bajamonte Tiepolo del 1310: questo elemento presenta un taglio notevolmente inclinato e suggerisce una rielaborazione avvenuta nel corso del XV secolo (PINCUS 2000, p. 20; TROVABENE 2005, p. 576).

I segni interpuntivi sono presenti in forma di due punti, ad altezza mediana delle lettere.

Sotto il profilo paleografico, nell'iscrizione principale si notano i seguenti elementi alla greca: la lettera E in forma tonda, la morfologia di M, con innesto delle traverse ad altezza mediana delle aste, il cui punto di congiunzione sviluppa un tratto orizzontale che tocca il rigo di base; infine, si nota la lettera A con coronamento particolarmente allungato e la traversa a forcella. La traversa a forcella è rilevabile grazie alla sottolineatura cromatica, piuttosto che in ragione del solco: queste rifiniture stanno lentamente sparendo, come è facile costatare confrontando le fotografie scattate all'iscrizione poco più di un decennio fa e lo stato di conservazione attuale.

Il modulo delle lettere è regolare e la tessitura testuale non fitta e molto leggibile.

Edizioni: SANSOVINO 1604, f. v. 383; SORAVIA, 1822, p. 8; DA MOSTO, 1966, p. 326; PINCUS, 2000, p. 171; CODEN 2013, pp. 60, 61 (con ulteriore bibliografia).



*Quos natura pares studiis virtutibus arte  
edidit illustres genitor natusque sepulti  
hac sub rupe duces Venetum clarissima proles*

*theupula collatis dedit hos celebrandam triumphis*  
5 *omnia presentis donavit predia templi*  
*dux Iacobus valido fixit moderamine leges*  
*urbis et ingratam redimens cartamine iadram*  
*Daltamiosque dedit patrie post Marte subactas*  
*Graiorum pelago maculavit sanguine classes*  
10 *suscipit oblatos princeps Laurentius Istros*  
*et domuit rigidos ingenti strage cadentes*  
*Bononie populous hinc subdita Cervia cessit*  
*fundavere vias pacis fortique relictas*  
*re superos sacris*  
15 *petierunt mentibus ambo.*

*D(omi)n(u)s Iacobus hobiit MCCLID(omi)n(u)s Laurentius hobiit MCCLXXVIII*

La datazione proposta dai contributi più recenti sembra attendibile poiché la presenza di M in forma geometrica non compare nelle iscrizioni veneziane caratterizzate da elementi alla greca prima del XV secolo; inoltre, la denominazione di *princeps* inizia gradualmente a diffondersi proprio a partire dal XIV secolo, alternandosi gradualmente con *dux*, fino a imporsi del tutto su quest'ultimo titolo fra XVI e XVII secolo. Allo stesso modo, la tendenza ad emulare scritture arcaicizzanti si situa in modo più evidente nel XV secolo.

Il testo epigrafico presenta delle affinità con l'epitaffio apposto al sepolcro di Nicolò Vitturi (datato al 1423), in cui si celebra lo stato e si forniscono dettagli biografici: tali aspetti contenutistici divennero la norma nelle tombe veneziane, ma non prima del finire del secolo XIV (PINCUS 2000, p. 18). Sia Ruskin che Da Mosto si resero conto che la datazione dell'epigrafe relative ai Tiepolo era posteriore al sarcofago, senza tuttavia riuscire a collocarla in una fase cronologica definita (RUSKIN 1886, III, p. 68; DA MOSTO 1966, p. 18). L'iscrizione compare anche nelle Cronache di Pietro Giustinian, risalenti al 1358, inserita fra parentesi nella pubblicazione di Cessi-Bennato: se infatti si esamina il manoscritto marciano, si noterà che la trascrizione dell'epigrafe non è presente nell'edizione del secolo XIV, ma è frutto di un'aggiunta successiva a fine pagina, facilmente identificabile come una scrittura di quindicesimo secolo (PINCUS 2000, p. 172 nr. 4); tale dettaglio, conferma che la discronia fra il sarcofago, la morte dei dogi e l'epigrafe.

Per quanto riguarda il sarcofago, esso venne originariamente allestito per il doge Jacopo Tiepolo, e solo in un secondo momento divenne una vera e propria tomba di famiglia, nella quale furono deposti i suoi due figli. La tomba passò tuttavia alla storia

veneziana come il sepolcro dei due dogi Tiepolo: Jacopo, al potere fra il 1229 e 1249, e il figlio Lorenzo, che ricoprì l'incarico dogale fra il 1268 e il 1275. Jacopo Tiepolo, il padre, aveva ricoperto importanti incarichi prima di assurgere al dogado: era stato infatti podestà di Treviso e Costantinopoli, nonché primo duca di Candia e comandante della prima armata veneziana in Terrasanta. Egli concentrò la propria azione diplomatica verso le colonie, così da consolidare l'influenza veneziana su di esse: curò abilmente gli interessi della Repubblica a Costantinopoli, tramite azioni politiche e iniziative belliche contro chiunque cercasse di mettere a rischio i privilegi veneziani. Inoltre, è noto lo sforzo bellico per sedare le rivolte di Candia, Zara e Pola e la guerra contro Federico II in alleanza con la Lega Lombarda, secondo alcuni fonti intrapresa per vendicare l'impiccagione del figlio Pietro (podestà di Milano) decretata dall'imperatore.

La casata dei Tiepolo rientrava nelle dodici cosiddette apostoliche, la quale, secondo i cronisti, essendo di origini romane giunse a Venezia da Ravenna: il nome Tiepolo deriverebbe secondo i genealogisti dalla *gens* Villa De Tappi o Villa De Tapuli (DA MOSTO 1966, p. 64).

Jacopo Tiepolo fu eletto doge il 6 marzo 1229 e abdicò il 20 maggio 1249, morendo pochi mesi dopo nel medesimo anno. Il figlio di Jacopo, Lorenzo Tiepolo, divenne doge il 23 luglio 1268: precedentemente, era stato capitano da mar contro i genovesi, conte a vita di Veglia, e infine podestà di Treviso, Padova, Fero e Fano. Non sembra un dato attendibile che egli abbia trasportato a Venezia il corpo di San Saba, che secondo alcune fonti si deve attribuire a un omonimo antenato né è verosimile che egli abbia condotto a Venezia i celebri pilastri Acritani, noti come colonne della chiesa di San Saba di Acri ma in realtà provenienti da Costantinopoli, nonché la celebre pietra del bando. Durante il dogado di Lorenzo Tiepolo, Venezia ottenne molte vittorie e il completo dominio sull'Istria e sul mare Adriatico. Egli morì il 15 agosto 1275.

**59. Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, interno.** Iscrizioni funerarie e commemorative, doge Tommaso Mocenigo (1423).

L'iscrizione principale si trova all'interno della Basilica, in corrispondenza del sarcofago apposto nella parete sinistra. Il testo epigrafico principale si trova sotto il sarcofago contenete le spoglie del doge Tommaso Mocenigo e narra le vicende più importanti della vita del defunto; sul bordo inferiore è presente un'iscrizione, la quale reca la data del 1423, che nel calendario moderno corrisponderebbe ai primi mesi del

1424; si tratterebbe dunque di un lavoro effettuato in un tempo incredibilmente breve, data la complessità del monumento, anche se tuttavia non è possibile sapere a quale punto di realizzazione dell'opera sia stata aggiunta l'iscrizione sul bordo inferiore. Seppure non del tutto coerenti, queste informazioni possono suggerire una datazione relativamente precisa per la nostra epigrafe, la quale fu realizzata verosimilmente nel 1424 (CODEN 2013, p. 131; PINCUS 2000, p. 175). L'iscrizione è a solco triangolare, su pietra.

Reperto *in situ*, cioè nella navata sinistra della basilica e fu fissato alla parete della basilica nel 1431.

L'iscrizione riferita al doge si pone all'interno di specchio di corredo; la disposizione del testo è orizzontale e si distribuisce in dieci righe, complete. L'impaginazione della scrittura è a bandiera.

Lo spazio interlineare e la spaziatura fra le lettere sono perfettamente omogenei.

L'iscrizione principale, all'interno del riquadro, è stata realizzata con un sistema ibrido di gotica e romanica (DE RUBEIS 2010, p. 40)

Il tipo di superficie dell'area iscritta è piatto e il livello di stesura del testo è prominente.

L'iscrizione sottostante a quella principale, che ricorda le date del lavoro eseguito e le maestranze, si pone in campo di rimpiego, il tipo di superficie è piatto e il sistema scrittoria afferisce alla romanica.

Nell'apparato figurativo di corredo troviamo degli stemmi familiari dei Mocenigo, mentre lo specchio dell'epigrafe si trova incastonato fra due mensole che poggiano su teste di leone; i tre lati del sarcofago ospitano le raffigurazioni delle virtù, sopra le quali si trova il sarcofago su cui è scolpita l'effigie del Doge, a grandezza leggermente maggiore del naturale.

Le abbreviazioni sono presenti solo sull'iscrizione all'interno del riquadro: in *que*, che compare più volte espressa con accorgimento tachigrafico mentre in *triumphis* l'assenza della nasale viene segnalata da segno di compendio.

Sotto il profilo paleografico, l'iscrizione all'interno del riquadro presenta delle lettere in forma onciale, come H, E, M aperta sul rigo di base, N con asta di destra curvilinea, D; G è a spirale; U/V si presenta solo in forma angolare; F presenta un filetto che tocca entrambi i tratti e si prolunga fino al rigo di base, mentre le altre lettere non presentano alcun filetto; P presenta un occhiello di grandi dimensioni, che arriva a chiudersi poco sopra il rigo di base; I presenta un nodo ornamentale a metà dell'asta. Il resto delle lettere è in capitale romanica. Le lettere iniziali della prima parola di ogni riga, ad eccezione della prima riga, presentano un modulo di dimensioni leggermente maggiori. Gli elementi alla greca sono da individuare nella presenza della lettera E in forma tonda e nella morfologia di A con coronamento spostato verso sinistra. La

tessitura testuale non è fitta e permette una buona leggibilità.

La seconda iscrizione si rifà più chiaramente ai modelli della capitale romanica, con la presenza di lettere fortemente caratterizzanti come G a spirale o C in forma quadrata. Le lettere alla greca sono da individuarsi nella morfologia di A con tratto di coronamento spostato verso a sinistra.

Edizioni: DA MOSTO 1966, pp. 192-198; BARILE 1994, p. 107; PINCUS 2000, p. 174; CODEN 2013, p. 131 fig. 25.



*Hec brevi illustris Moceniga ab origine Thomam  
Magnanimum tenet urna ducem gravis iste modestus  
Iusticie princeps q(ue) fuit decus ipse senatus eternos Venetum titulos super astra  
lochavit*

*Hic teucrum tumidam delevit in equore classem  
5 opida Tarvisi cenete Feltri que redemit  
Vingariam domuit rabiem patriam q(ue) targuram  
Equora pirratis patefecit clausa peremptis  
Figna polum subiit patriis mens fessa triu(m)phis//  
Petrus Magistri Nicholai de Florencia et Iovannes Martini de Fesulis inciserunt hoc  
opus 1423//*

Tommaso Mocenigo, nato nel 1343, ricoprì molte cariche amministrative e diplomatiche fin dalla giovane età e si distinse in particolare negli incarichi navali e militari: ebbe così accesso alle alte cariche di capitano da mar e di provveditore contro i Carraresi. Egli assurse alla carica di doge il 7 gennaio 1414 e la terminò nel fino al

1423: in tale arco di tempo, Mocenigo rese stabile il dominio di Venezia nel Trentino, in Friuli, Istria e Dalmazia.

Può rivelarsi utile un confronto con una testimonianza padovana di epigrafia umanistica, databile fra il 1429 e il 1431: quest'ultima fu incisa sulla tomba di Raffaele Fulgosio da Pietro Lamberti e attualmente è situata nella basilica di S. Antonio. Nel complesso, l'iscrizione presenta caratteristiche molto simili a quelle impiegate da Pietro Lamberti per quanto riguarda l'apposizione del nome (e quello dell'artista Giovanni di Martino di Fiesole) sulla tomba di Tommaso Mocenigo; si noti infine come questa tipologia scrittoria sia stata impiegata anche nei libri Commemorativi veneziani del 1426 e nuovamente a Vicenza, nell'iscrizione funeraria quattrocentesca incastonata sulla facciata della basilica dei SS. Felice e Fortunato; quest'ultima è stata redatta in capitale romanica e presenta intrusioni della scrittura greca identiche nelle forme a quella dell'epigrafe relativa a Tommaso Mocenigo (BARILE 1994, p. 107).

**60. Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, interno.** Iscrizione funeraria, Nicolò Vitturi (1423).

L'iscrizione si trova all'interno della Basilica e si trova su una lastra terragna appartenente a Nicolò Vitturi. Il testo, molto conciso, reca il nome del defunto, insieme ad alcuni brevi dettagli biografici e alla data della sepoltura, il 1423.

Reperto *in situ*, collocato nella pavimentazione, integro e completo.

Per quanto concerne l'impaginazione, l'epigrafe si pone in campo aperto; la disposizione del testo è orizzontale, e si distribuisce in tre righe, che risultano complete.

Lo spazio interlineare e la spaziatura fra le lettere sono perfettamente omogenei, mentre le parole sono distinte fra loro da spazi e punti.

La scrittura è una romanica con intrusione di T ed E in forma onciale. Il tipo di superficie dell'area iscritta è piatto e il livello di stesura del testo è alla medesima quota.

Si riscontrano le seguenti abbreviazioni: *filius*, *et*, *kalendas* e *marcii*; solo gli ultimi due casi vengono evidenziati da segno di compendio; è visibile un nesso in *omnibus*, MN. L'iscrizione è a solco triangolare, su pietra.

I segni interpuntivi sono precedenti in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere.

Sotto il profilo paleografico, si riscontrano i seguenti elementi: D con asta assottigliata al centro ed espansa alle estremità, che figura come il carattere di maggiori

dimensioni.

Gli elementi alla greca sono i seguenti: la lettera E in forma tonda o di 3 speculare, che si ricollega ai modelli onciali o alla morfologia di *epsilon* (che si alterna con il modello capitale, con tratto mediano allineato); la morfologia di A, che figura con traversa a forcilla in *patri* e *incomparabili*, e con coronamento in *marci*, mentre nei restanti casi è di tipo capitale; la morfologia di N, con la traversa che si aggancia verso la parte mediana dell'asta. L'elemento più interessante risulta però la lettera M, per via delle molteplici morfologie: in *incomparabili* e *omnibus*, l'innesto delle traverse è al di sotto delle estremità delle aste, mentre in *benemerenti* essa figura con tre aste verticali; infine, in *clarissimo*, M figura come una sorta di W capovolto.

Il modulo delle lettere non è sempre regolare, ma risulta minore nella seconda riga, dove le lettere sono anche più ravvicinate. La I finale viene inclusa in *incomparabili*.

Edizione: PETRUCCI 1991, p. 105; BARILE 1994, p. 113 nr. 227 (con ulteriore bibliografia); PINCUS 2005, pp. 26-27.



*Nicolao Victurio viro clarissimo patri  
Incomparabili benemerenti Daniel f(ilius) (et)  
suis omnibus kalendas marcii MCCCCXXIII*

Può rivelarsi utile un confronto con una testimonianza padovana di epigrafia umanistica, databile fra il 1429 e il 1431: fu incisa sulla tomba di Raffaele Fulgosio da Pietro Lamberti e attualmente è situata nella basilica di S. Antonio. Nel complesso, l'iscrizione presenta caratteristiche molto simili a quelle impiegate da Pietro Lamberti per apporre il proprio nome (e quello dell'artista Giovanni di Martino di Fiesole) sulla



tomba di Tommaso Mocenigo. Si noti infine come questa tipologia scrittoria sia stata impiegata anche nei libri Commemoriali veneziani del 1426 e nuovamente a Vicenza, nell'iscrizione funeraria quattrocentesca incastonata sulla facciata della basilica dei SS. Felice e Fortunato; quest'ultima è stata redatta in capitale romanica e presenta intrusioni della scrittura greca identiche nelle forme a quella dell'epigrafe relativa a Tommaso Mocenigo (BARILE 1994, p. 105).



**SCUOLA GRANDE DI SANTA MARIA  
DELLA CARITÀ**

61. Scuola della carità, facciata. Iscrizione didascalica della Vergine Maria (sec. XIV, 1345).

L'iscrizione si trova all'interno di un rilievo devozionale presso la Scuola della Carità, accanto alle attuali Gallerie dell'Accademia e si riferisce alla raffigurazione della Vergine. L'iscrizione sottostante ci informa che il rilievo venne eseguito nel 1345: *MCCCXLV in lo tempo dominis Marco Zulian fo fatto questo lavorier*. Si può dunque supporre che l'iscrizione appartenga alla stessa fase cronologica. Reperto *in situ*. Le misure non sono rilevabili.

Lo stato di conservazione del manufatto è integro ma incompleto: Grevembroch riproduceva ai lati della cuspide una serie di nicchie, ed evidenzia alcuni danneggiamenti sul lato spiovente destro della cuspide stessa (GREVEMBROCH 1754, I, f. 19; WOLTERS 1976, vol. I, p. 179 cat. 52).

L'iscrizione figura all'interno di uno specchio di corredo, sopra una cornice che cinge la raffigurazione della Vergine Maria incoronata da due angeli e venerata da otto confratelli della Scuola della Carità, ai cui lati sono presenti altri due angeli reggenti un candelabro.

Il tipo di superficie dell'area iscritta è piatta. Le lettere sono scontornate.

Il testo si dispone orizzontalmente in un'unica riga che risulta integra e completa.

Lo spazio fra le lettere è omogeneo. La tipologia scrittoria è una capitale romanica.

Il modulo delle lettere è omogeneo, la tessitura testuale non particolarmente fitta

Dal punto di vista paleografico, G a è a spirale, A risente forse dell'influenza gotica, visto l'incurvatura dell'asta sinistra. Si riscontra la presenza di M con incrocio delle traverse che si innesta al di sotto dell'estremità delle aste, mentre il punto di congiunzione dei tratti obliqui si sviluppa con un tratto verticale e parallelo alle aste: tali peculiarità morfologiche riconducono questo elemento al fenomeno di scrittura alla greca, anche se non vi si conforma del tutto. Potrebbe inoltre trattarsi di una legatura fra M ed E in uso per designare la madre di Dio (MORRISSON 1994, vol. I, p. 267 nr. 49).

Edizioni: CICOGNARA 1813, e. 1823, III, pp. 350 ss.; SELVATICO 1847, pp. 103 ss.; PLANISCIG 1916, pp. 102 ss.; WOLTERS, I, 1976, p. 179 cat. 52, e WOLTERS, II, 1976, fig. 252; BARILE 1994, p. 83.



*Virgo Maria.*

CONVENTO DI  
SANTA MARIA DEI SERVI

62. Convento di Santa Maria dei Servi. Iscrizione commemorativa (sec. XII, 1146-1148)

L'iscrizione si trova sull'architrave di porta e ricorda la costruzione del monastero di San Daniele per volere di Leone da Molin e dell'abate Manfredo di Fruttuaria.

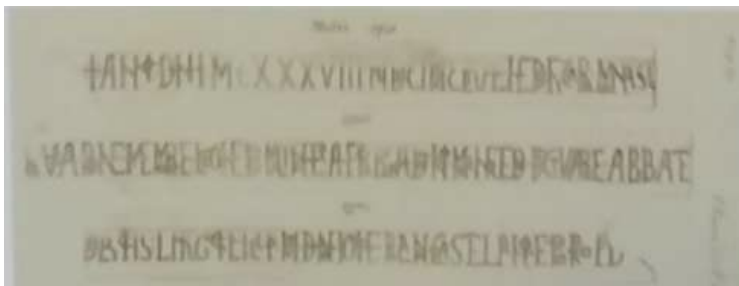
Si tratta di un reperto *extra situm*, oggi collocato nel corridorio sud del chiostro e un tempo presente nella chiesa di San Daniele di Castello. Secondo Cicogna, la lastra contenente l'iscrizione si trovava un tempo inserita nel muro esterno della chiesa (CICOGNA, I, p. 311). L'architrave è in marmo greco e misura cm 9 x 11; è mutilo.

Presenti linee di frattura spontanee dovute alla rimozione del manufatto dalla collocazione originaria. Presenti inoltre danneggiamenti e scheggiature dovuti a cause naturali e accidentali. Fu eseguito un restauro nel 1824, in cui si aggiunse un tassello di marmo a una lacuna. Il testo si dispone a piena pagina. L'area iscritta ha una superficie concava. Le lettere sono incise alternando il solco triangolare e rettangolare.

La scrittura è una capitale romanica con intrusione di H in forma onciale. Presenti le seguenti abbreviazioni: *est, fratribus, Domino, Iohanne, Polano, Duce.*

Presenti numerosi nessi: NN, EP, TU, HE, MNA, ST, NE, ME, MR, MUL, NO, NFR, FRU, AR, TE, RE, HE, LA, TEL, NO, NI, DE, CT, IE, IS. Alla fine dell'iscrizione presente un monogramma e in generale numerose lettere incluse. Il testo si apre con un *signum crucis* e si rilevano segni di interpunzione in forma di punto ad altezza mediana delle lettere; il modulo delle lettere è irregolare.

Dal punto di vista paleografico è di interesse la presenza di C in forma di due archetti che si alterna alla forma quadrata.



((crux)) *Anno D(omi)ni MCXXXVIII [in]d[ic(tione)] I, [hoc ceptu(m) e(st) h(edifica)ri monas(t)eriu(m) a bone memorie Leone Da Mulino et a [f]r(atr)ib(us) a do(mi)no Mainfredo Frucituarie abbate d[irectis], l[ar]gi[e(n)t]e i[llis] ho[c] d(omi)n[o] Ioh(ann)e Po[l]lano Castelano ep(iscop)o, Petro [P(olano) d(uce) ---].*

Leone Da Molino sarebbe lo stesso committente delle porte di bronzo.

CHIESA DI  
SAN DANIELE DI CASTELLO

### 63. Chiesa di San Daniele in Castello. Iscrizione commemorativa (sec. XIV, 1321)

L'iscrizione si trova al piano nobile del seminario patriarcale, in attesa di nuova collocazione.

Si tratta di un reperto *extra situm*, proveniente dal convento di Santa Maria dei Servi, ormai demolito.

L'iscrizione risale al 1321. La tipologia del manufatto ha una funzione commemorativa: la lastra in pietra d'Istria misura cm 69,3 x 70 x 6.

Per quanto riguarda lo stato di conservazione, si riscontra un grave danneggiamento dovuto a cause naturali e accidentali. La lastra presenta numerose scheggiature ai margini e sfaldature da solfatazione, ai margini stessi e all'interno dello specchio epigrafico, compromettendo la lettura di alcune lettere. Si nota la presenza di due fori ciechi tappati, un tempo utilizzati per fissare una targhetta oggi scomparsa.

Il testo si dispone a piena pagina, su superficie piana; si dispone orizzontalmente in 22 righe che risultano complete.

La scrittura è una gotica. L'impaginazione è rettilinea e il solco delle lettere è a triangolare.

Si riscontrano numerose abbreviazioni: *Anno, Domini, cum, frater, generalis, prior, Ordinis, servorum, sancre, Venetiam, fratres, locum, ordinis, in, dicta, construerent, et, nominem, qui, reciperet, invenirent, discretus, dominus, Iohannes, Avancii, Venetiarum, pro, anime, istum, fundavit, temporalia, supradictus, pro, tanti, beneficij, compensatione, in, dicto, conventu, fratres, sacerdotes, eius, anima, specialiter, celebrarent, dicant, que, sunt, mortem, mortuis, per successorem, aliquem, ipse, prior, difintoribus, capitolo, anno, Domini, mandavit, constitutionem, observandum, sempiternam, memoriam, precepit, ubi decens.*

Il modulo delle lettere è regolare. Le apicature non sono particolarmente evidenti.

Sotto il profilo paleografico, spicca la morfologia della lettera M con incrocio delle traverse che tende a prolungarsi verso il rigo di base, pur senza toccarlo, e tratti obliqui leggermente incurvati.

Edizione: CORNER 1749, II, p. 3; MOSCHINI 1815, p. 66; CICOGLIA 2001, I, p. 45 nr. 22; DI LENARDO 2014, pp. 79-83.



*A(nno) D(omini) MCCCXVI cu(m) venerabilis pater fra(ter) Petrus /  
g(e)n(er)alis p(r)ior Ordi(ni)s s(er)vor(um) s(an)c(t)e Marie misisset /  
Venetia(m) fr(atr)es ut locu(m) sui Ord(in)is i(n) d(ic)ta civitate /  
(con)struere(n)t (et) nomine(m) q(ui) [eos] recip(er)et i(n)venire(n)t. /  
vir discret(us) et nobilis [d(omi)n(u)s] Ioh(ann)es Ava(n)çii, /  
Venetia(rum) civis, eos p(ro) a(n)i(m)e sue remedio gra- /  
tiose suscepit (et) locu(m) istu(m) fu(n)davi tac eis /  
t(em)p(or)alia largiter ministravit, quare su- /  
pradict(us) pater g(e)n(er)alis p(ro) ta(n)ti b(e)n(e)ficii re- /  
co(m)pe(n)satione statuit ut i(n) d(i)c(t)o co(n)ve(n)tu /  
XII fr(atr)es sac(er)dotes p(ro) e[i(us) a(n)]i(m)a sp(eci)aliter ce- /  
lebrare(n)t ut i(n) [v]ita sua dica(n)t misas q(ue) /  
su(n)t vivis et post morte(m) q(ue) sunt mo(r)tuis /  
deputate et ne hoc possit p(er) successore(m) /  
alique(m) irritari ip(s)e p(r)ior g(e)n(er)alis cu(m) di- /  
fintorib(us) (et) toto capit(o)lo a(nno) D(omin)i MCCC- /  
XXI Venetiis celebrato ma(n)davit /  
ac p(er) co(n)stitutione(m) observandu(m) p(er)- /  
petuo roboravit (et) i(n) se<m>piterna(m) /  
rei <m>emoria(m) p(re)cepit i(n) lapide sculpi /  
(et) i(n) sac<r>rario vel u(b)i plus dece(n)s fuerit /  
collocari.*



CHIESA DI  
SAN GIORGIO IN ALGA

64. Chiesa di San Giorgio in Alga. Iscrizione funeraria e commemorativa di Antonio Correr, (sec. XV, 1465).

L'iscrizione commemora Antonio Correr e la congregazione da egli fondata.

La lastra si trova all'estremità sinistra della parete nord del Chiostro, dove è stato trasportato fra il 1818 e il 1819; il sito originale dell'iscrizione, che ha funzione funeraria, era sul pavimento della chiesa demolita dei canonici secolari di San Giorgio in Alga.

La lastra è frammentata e le linee di frattura sono spontanee: il danneggiamento è dovuto a cause naturali o accidentali. Scheggiature ed erosioni sui margini.

Presente una cornice su tre lati a listello. Testo disposto a piena pagina, su superficie piatta, in orizzontale su 4 righe. La spaziatura fra parole non è omogenea, bensì molto variabile.

L'impaginazione è rettilinea e le lettere sono incise a solco a V, di profondità variabile. Sono presenti le seguenti abbreviazioni per contrazione e troncamento: *spectabilis*, *patris*, *beatae*, *qui*, *nativitate*, *ianuarii*.

Si riscontrano nessi fra ANT, AR, AE, AL, ND, ANN e una legatura in TA, in *beatae*.

Il sistema scrittorio di riferimento è quello della capitale epigrafica romana, rielaborato in modo però originale: le lettere sono talvolta compresse lateralmente, richiamando il modulo romanico.

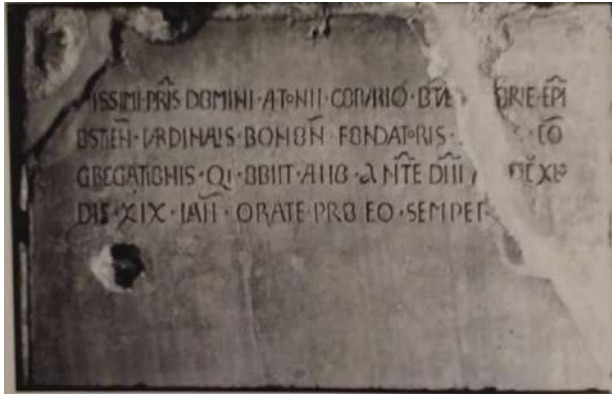
La morfologia delle lettere non è mai univoca.

L'iscrizione rientra fra le scritture cosiddette devianti, che si rifanno a un canone antico reinterpretandolo con grande libertà, ma senza arrivare poi a una tipizzazione.

Dal punto di vista paleografico, si nota la presenza di O con strozzatura del corpo centrale della lettera (talvolta però la O è piccolissima, riga nr.1, anche se non risulta mai inclusa). E si nota anche la presenza di N con innesto del tratto obliquo al di sotto delle estremità delle aste; infine si riscontra che P, B ed R presentano sempre gli occhielli staccati, richiamando l'epigrafia musiva di San Marco del XII secolo, presente proprio accanto alle lettere strozzate, talvolta a *beta*.

Si nota anche C quadrata: più un richiamo all'epigrafia romana e di San Marco, piuttosto che alla greca.

Edizione: DI LENARDO 2014, pp. 178-182.



*[Pi]ssimi p(at)ris domini Antonii Corario b(ea)tae [mem]orie ep(iscop)i /  
ostien(sis) cardinalis Bonon(iensis), fondatoris [huius] co(n) /  
gregationis, q(u)i obiit anno a N(ativita)te D(omi)ni [MC]CCCXLV /  
die XIX ian(uarii). Orate pro eo semper.*

# BASILICA DEI SANTI MARIA E DONATO

MURANO

65. Basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. Abside, iscrizione devozionale (secolo XII).

L'iscrizione musiva si dispone attorno al catino absidale e riporta una invocazione.

Il mosaico risale al XII secolo: fu soggetto a dei lavori di rifacimento nel corso del XIX secolo che compromisero parzialmente la rappresentazione della Madonna orante, e forse anche le epigrafi (PERRY 1980, p. 57).

Reperto *in situ*, integro e completo.

L'iscrizione è stata realizzata tramite applicazione di tessere musive.

L'iscrizione si trova all'interno di uno specchio di corredo, e si stagliano su fondo dorato. La disposizione del testo è orizzontale e si distribuisce in due righe, che risultano complete: le lettere della prima sono di colore nero, della seconda di colore rosso. Le parole sono separate da spazi o da segni interpuntivi in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere.

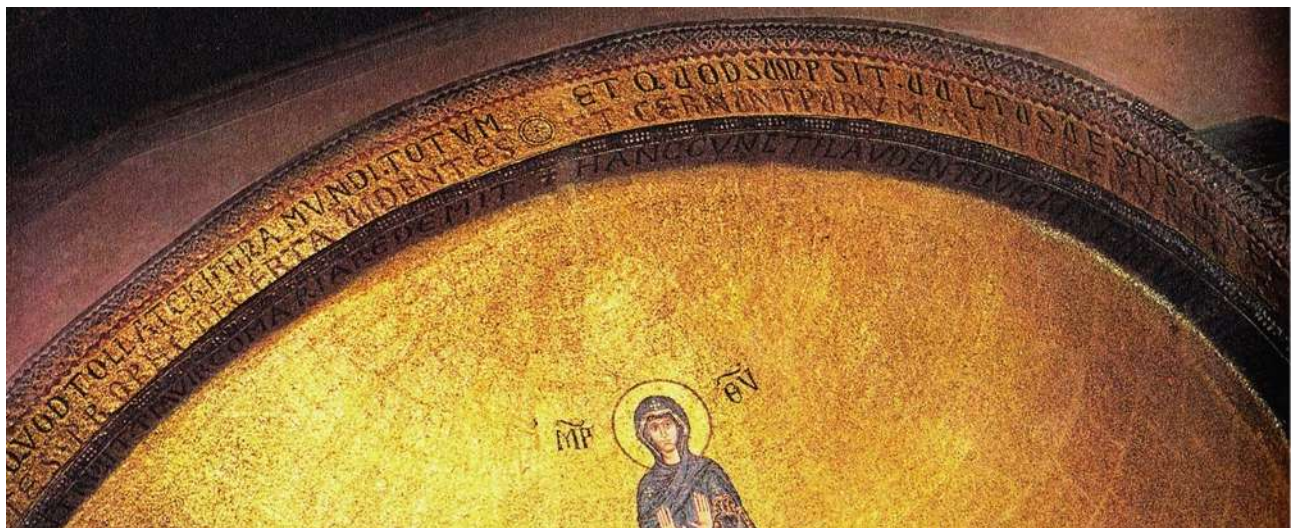
La scrittura in uso è la romanica, ormai in transizione verso il gotico.

La misura delle lettere non è rilevabile.

Dal punto di vista paleografico, notiamo la presenza di lettere onciali, come U con tratto di sinistra curvilineo, M aperta sul rigo di base, T rotonda; E alterna la forma onciale alla forma in due archetti spezzati e capitale, con tratto mediano allineato; la lettera U compare in forma angolare e onciale.

Le lettere alla greca sono individuabili in E con strozzatura centrale.

Edizioni: POLACCO 1993, pp. 43-44.



*Mutat quod sumpsit quod tollat crimina mundi. Totum est quod sumpsit vultus vestisque refulsit discipuli testes prophete certa videntes et cernunt purum sibi credunt esse futurum*

66. Basilica dei Santi Maria e Donato, Murano. Iscrizione didascalica su *pavimentum tessellatum* (1140).

L'iscrizione è inserita nel pavimento *tessellatum* della navata centrale della basilica dei Santi Maria e Donato e fornisce la data relativa ai lavori della messa in atto della pavimentazione: 1° settembre del 1140. L'epigrafe giace *in situ*: furono effettuati dei restauri in alcune parti del pavimento musivo nel corso del XVII e XXI secolo, ma non sembrano aver compromesso l'iscrizione, che risulta in buono stato di conservazione (ZOVATTO 1963, p. 168; RINALDI 1994, p. 13).

L'iscrizione si trova all'interno di specchio di corredo, all'interno di un clipeo; l'area iscritta della superficie risulta piatta. Il testo si dispone circolarmente e in *scriptio continua*; si distribuisce in un'unica riga, che risulta completa. La scrittura è la capitale romanica.

Si riscontrano le seguenti abbreviazioni, sovrastate da segno di compendio: *in, nomine, Domini, millesimo, primo, nostri, Iesu, Christi, anno, Domini, mensis, septembre, indictione*.

Sono inoltre presenti i seguenti nessi: NR, ME. Sono visibili segni interpuntivi in forma di punto, ad altezza mediana delle lettere.

Dal punto di vista paleografico, assume rilevanza la presenza della lettera E in forma onciale, A con traversa a forcilla sovrastata da barra di coronamento centrale, mentre la traversa di N tende ad agganciarsi verso la metà delle aste. La lettera M presenta l'aggancio delle traverse molto in alto, X figura in forma di due archetti speculari. Il modulo delle lettere è generalmente regolare e rettangolare, ovvero compressi lateralmente. Si riscontra la presenza di nodi ornamentali nei tratti mediani delle aste.

Edizioni: ZOVATTO 1963, p. 168; PERRY 1980, pp. 49-50 fig. 34; BARRAL I ALTET, 1985, pp. 31 e 126 fig. 26; RINALDI 1994, p. 13 nr. 1; NIERO 1999, pp. 3-74.



IN NOE DNI R I I C X AN DNI M I C X L P O M E N S S E T B I N D I C V

*I(n) no(min)e D(omi)ni n(ost)ri (Iesu) (Christi) an(no) D(omi)ni Mil(lesimo) CXL  
p(ri)m)o mens(is) sep(tem)b(ri)s indic(tione) V.*

Polacco riporta la testimonianza del Vescovo Giustiniani che rese omaggio alla chiesa il 29 settembre 172 e che riporta quanto segue: «Pavimentum ex variis marmoreis lapillis antique ac nobilis manufacture tacillatum ex quo resultat hec memoria ex capite ipsius prope dictam maiorem januam: In nomine DNI RVI Jesu Christi anno DNI M. C. XXXXI Mense Septembris Indictione V, quo tempore elaboratum creditur pavementum» riportando così un errore (POLACCO 1993, p. 45).

Le origini della chiesa dei Santi Maria e Donato rimangono piuttosto incerte, così come per gran parte degli edifici sacri veneziani più prestigiosi e antichi. Non se ne conosce con esattezza l'anno di fondazione, mentre le prime informazioni giungono a partire dal 999: a quest'anno si data il documento con cui il pievano della chiesa di *Sanctae Mariae plebis murianensis* prestava giuramento di fedeltà al vescovo Valerio; la formula *secundum quantum consuetudinem* presente nel giuramento ci lascia supporre l'esistenza di una tradizione ben affermata e dell'esistenza di un edificio esistente da tempo imprecisabile.

I lavori per la ricostruzione dell'edificio ebbero inizio nella prima metà del XII secolo, mentre l'epigrafe pavimentale attesta la conclusione del progetto con certezza nel 1140.

non vi è certezza circa le ragioni che portarono a un rifacimento dell'edificio, ma sono state proposte due ipotesi. La prima proporrebbe di legare i lavori di rinnovo all'arrivo a Murano delle spoglie di San Donato, vescovo di Epiro, trafugate in seguito a una

spedizione del doge Domenico Michiel nell'isola di Cefalonia; lo stesso doge, si era anche reso partecipe del furto delle reliquie di Sant'Isidoro; da allora la chiesa di Santa Maria sarebbe stata dedicata anche a Donato.

Accanto a questa ipotesi ce n'è tuttavia un'altra più pragmatica, secondo la quale la ricostruzione sarebbe stata determinata dai danni procurati dal terremoto verificatosi nel 1117 che avrebbe danneggiato gravemente l'edificio. Le maestranze che agirono nella terza fabbrica di San Marco ovvero quella contariniana (1063-1094) e vista la coincidenza cronologica è possibile che siano state bizantine anche le maestranze che agirono nella chiesa in seguito all'incendio del 1106 e del sisma avvenuto un decennio più tardi, nel 1117; I mosaici sarebbero dunque opere di questi mosaicisti, anche se l'opera non è estranea da chiare influenze più occidentali (POLACCO 1993, p. 37; POLACCO 1984, p. 17; POLACCO 1991, p. 28).

Per quanto riguarda i restauri, fu necessario un restauro di portata significativa negli anni 1859-1873 poiché la muratura sopra l'arco trionfale e il timpano che ad essa si sovrappone era rovinati al punto che minacciavano di crollare. A causa di questi avvenimenti andò distrutto anche il mosaico: solo poche tracce rimaste in opera ne permisero una ricostruzione filologicamente corretta e i documenti d'archivio, che permisero di reintegrare le iscrizioni in modo fedele.

**67. Basilica dei santi Maria e Donato, Murano.** Iscrizione didascalica, icona di San Donato (1310).

L'iscrizione *picta*, con funzione dedicatoria, si trova su un'icona lignea collocata all'interno chiesa, sulla parete sinistra: nel 1310, Messer Donato, podestà di Murano, dedicò tale ancona al santo patrono di Murano, San Donato.

L'icona è giacente *extra situm* e la collocazione originaria è ignota (WOLTERS 1976, p. 249 cat. 6).

La tavola lignea misura in altezza 201 cm e in larghezza 143 cm e si presenta mutila nella parte superiore: la forma originaria è sconosciuta, ma sulla base di confronti con un campione ragguardevole di icone a rilievo veneziane, è altamente probabile che fosse rettangolare (GARRISON 1949, cat. 167). L'iscrizione figura in campo aperto, disposta nell'angolo in basso sul lato sinistro dell'icona, in dodici righe che risultano complete.

Il tipo di superficie iscritto è piatto e il livello di stesura del testo figura alla medesima quota.

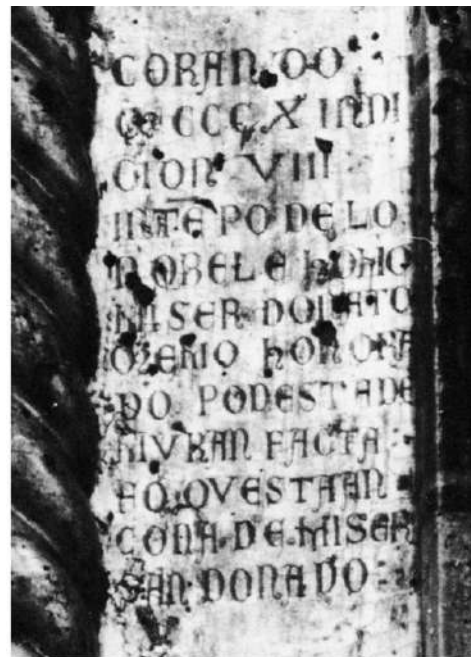


Le parole sono divise da spazi. Presente un'unica abbreviazione per contrazione nella nasale in *tenpo*.

La scrittura è una gotica capitale non priva di elementi mutuati dal sistema romanico: la morfologia di D alterna le forme onciali e capitali, V figura sempre in forma angolare. Si nota la morfologia di M, che ricorre numerose volte in forma alla greca con i tratti obliqui uniti a formare una terza asta, in alternanza al tipo onciale aperto sul rigo di base.

Accanto all'iscrizione compare una raffigurazione di San Donato in rilievo, ai cui piedi sono ritratti i due donatori inginocchiati: il podestà Donato Memmo e la moglie (FLORES D'ARCAIS 1992, p. 20).

Edizioni: PERRY 1980, pp. 13-14; STUSSI 1997, p. 158; TOMASIN 2012, pp. 23-34.



- 1     *Corando*  
      *MCCCX ind-*  
      *icion VIII*  
      *in te(m)po de lo*
- 5     *nobeles homo*  
      *miser Donato*  
      *Memo honora-*  
      *do*  
      *podesta de*
- 10    *Muran facta*  
      *fo quest an-*  
      *cona de miser*  
      *San Donado*

In queste rappresentazioni Pallucchini ha scorto gli inizi dell'attività di Paolo Veneziano, mentre secondo Muraro le raffigurazioni dell'icona lignea sarebbero frutto di un pittore ignoto appartenente però a una bottega veneziana; ad ogni modo, l'icona sembra collocarsi in un gruppo di rilievi veneziani che dal 1300 si rifanno a schemi bizantini, che ci conducono a maestri veneziani di scuola prepaolesca, i quali assorbono influenze della rinascita paleologa e li elaborarono in modo autonomo e occidentale (FLORES D'ARCAIS 1992, p. 20; WOLTERS, I, 1976, p. 249 cat. 6).

L'icona di San Donato rappresenta la più antica testimonianza in volgare veneziano attualmente disponibile: si era precedentemente ritenuto che l'esempio epigrafico più antico del volgare veneziano fosse una sorta di proverbio tuttora leggibile in un cartiglio marmoreo addossato al muro esterno della Basilica di San Marco, non lontano dai Tetrarchi, in realtà tardo trecentesco: *l'om po' far e dié in pensar / e vega quello che li po' in chontrar* (TOMASIN 2012, pp. 23-34). L'iscrizione mostra fenomeni fonetici e morfologici in linea con gli aspetti linguistici del veneziano volgare del 1300: la I prototonica di *miser*; la E della preposizione *de*; la E postonica di *nobeles*; lo scempiamento consonantico in *corando* e *miser*; la sonorizzazione delle occlusive sorde intervocaliche in *honorado* e *Donado*; la caduta di E e O in fine di parola solo dopo nasale o liquida R, in *indicion*, *Muran* e *miser*; la forma aferetica dell'articolo *de lo* e il metaplasmo del gerundio *corando*. Infine, si noti la morfologia degli articoli, che si esplicita in *lo* e mai in *el*, tratto arcaico che testimonia la fedeltà della trascrizione (STUSSI 1997, p. 158; TOMASIN 2012, p. 31).

Il dedicante, Messer Donato Memmo, non assume una posizione predominante nello schema iconografico, ma ricopre tuttavia un ruolo significativo nel testo epigrafico:

l'obiettivo di questa tipologia di iscrizioni era solitamente porre in rilievo il facoltoso committente dell'opera.

Tale considerazione può forse spingerci a supporre che sia stato proprio questo presupposto ad aver determinato l'impiego della lingua volgare. Le numerose testimonianze di scritture esposte in volgare, nell'area lagunare, infatti, testimoniano la notevole diffusione dell'alfabetizzazione nella Venezia del medioevo nonché il notevole *status* sociale e linguistico del veneziano in rapporto al latino; il volgare era senz'altro più familiare a mercanti, banchieri, artigiani e in generale chiunque avesse letto (o si fosse fatto leggere) le scritture in questione (STUSSI 2005, p. 59).

Possiamo quindi ipotizzare che *miser Donado* abbia optato per una maggiore e immediata comprensibilità dei testi: consapevole di vivere in una società caratterizzata da un tipo di alfabetizzazione prettamente mercantile, si assicurò che la sua dedica fosse tramandata nel volgare veneziano.

CATTEDRALE DI SANTA MARIA  
ASSUNTA

TORCELLO

69. Cattedrale Santa Maria Assunta, Torcello. Iscrizione devozionale, lunetta del Giudizio Universale (sec. XII).

L'iscrizione musiva riporta una invocazione soteriologica rivolta alla Vergine, affinché interceda per la cancellazione dei peccati. Si data al secolo XI o più verosimilmente sul finire del XII, in concomitanza ad alcuni lavori di rifacimento (RIZZARDI 1985, p. 22). Bettini distingue tuttavia la parte superiore della rappresentazione del Giudizio Universale, attribuendola tra la fine del secolo XI e gli inizi del XII, da quella inferiore dove è situata l'epigrafe, riferibile invece al secolo XIII, in sintonia con le ipotesi di Demus (BETTINI 1940, p. 81; DEMUS 1988, p. 429 nr. 66).

Il mosaico subì inoltre numerosi restauri nel corso dei secoli, non sempre facilmente documentabili.

L'iscrizione corre sulla lunetta che sovrasta la porta. Lo specchio epigrafico, di corredo, si presenta su superficie ribassata rispetto al piano superiore con la raffigurazione del Giudizio universale; il testo è scritto alla medesima quota. La misura delle lettere non è rilevabile.

La disposizione del testo, in *scriptio continua*, è orizzontale e si distribuisce in un'unica riga, completa. La scrittura è una capitale romanica con intrusione di lettere onciali, con espansioni a spatola sulle estremità e tratti di completamento su aste e tratti: la lettera E figura nella duplice forma onciale e capitale con tratto mediano allineato, G si presenta a spirale, M in *reatum* si compone di tratti obliqui leggermente incurvati e di spessore minore all'avvicinarsi della congiunzione e rappresenta un tratto alla greca, seppure non troppo evidente.

Si riscontra un'unica abbreviazione in *Domini*, in cui la nasale mancante viene indicata da segno di compendio e la presenza di segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere, in apertura e chiusura dell'iscrizione.

L'iscrizione viene inserita all'interno della *psychostasia*, ovvero la pesatura delle anime dei buoni e dei reprobri (POLACCO 1984, p. 67), che funge da corredo iconografico.

Edizioni: NIERO 1967, p. 42; POLACCO 1984; RIZZARDI 1985, p. 120; ANDREESCU-TREADGOLD 2005.



*Virgo D(omin)i natum prece pulsa terge reatum*

Al centro della lunetta, accanto alla raffigurazione della Vergine, vi compare l'iscrizione segnaletica in greco  $\text{Μήτηρ Θεοῦ}$ , tipicamente raffigurato nelle icone bizantine e spesso riferito alla Vergine con il bambino. In questo caso la Vergine è raffigurata come orante: tale elemento non sembra far parte delle rappresentazioni iconografiche coeve, pertanto non è possibile stabilire se l'icona rientrasse nello schema originario o se non si tratti piuttosto di una aggiunta del XII secolo, che tuttavia riproponeva un modello precedente

La lettera *my*, posta all'interna del *nomen sacrum*, presenta delle affinità morfologiche con la curvatura dei tratti obliqui della lettera *M* in *reatum*; inoltre, la presenza di un trattino trasversale nel prolungamento del tratto mediano che scende a toccare il rigo di base, creando una sorta di piccola croce, si presenta pressoché identica alla *M* presente nell'iscrizione didascalica che descrive la scena del tradimento di Giuda e della crocifissione di Gesù, posta nella cupola dell'Ascensione della basilica di San Marco, sebbene il modulo di quest'ultima sia leggermente allungato e compresso lateralmente; l'iscrizione marciana è stata datata all'ultimo decennio del XII secolo.

**70.1 Cattedrale Santa Maria Assunta, Torcello.** Iscrizione devozionale, arco superiore del catino absidale (sec. XII).

Il mosaico su cui compare l'iscrizione fu realizzato fra i secoli XI e XII (RIZZARDI 1985, pp. 102-103). Il testo, un'invocazione in verso leonino, si caratterizza per la rima intera formata da due emistichi che compongono l'esametro e il pentametro.



Reperto *in situ*, integro e completo. Le misure non sono rilevabili.

L'iscrizione è stata realizzata tramite applicazione di tessere musive e si pone all'interno di specchio di corredo.

Il testo, in *scriptio continua*, è disposto orizzontalmente in un'unica riga che risulta completa.

La scrittura è una capitale romanica con intrusione di elementi onciali: M talvolta aperta sul rigo di base, D, E, U. La lettera U/V alterna la forma angolare e rotonda. La lettera M si presenta in forma arrotondata e talvolta in forma capitale con prolungamento del tratto di congiunzione delle traverse verso il rigo di base, nella forma alla greca; un'ulteriore particolarità si riscontra nella forma di A con traversa spezzata e tratto di coronamento, a volte spostato verso sinistra e dunque alla greca. G è in forma di spirale e alterna a sua volta la forma squadrata e rotonda. Le lettere, in alcuni casi arricchite da nodi ornamentali sulle aste, presentano un modulo leggermente allungato e compresso lateralmente, altre caratteristiche che richiamano la tradizione bizantina.

Si riscontra un'abbreviazione per troncamento, in *adsque* e *flentis* (non segnalate da compendio) e per contrazione, in *proximus*; è presente un unico nesso AD e dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere. Infine, un *signum crucis* apre il testo epigrafico e un altro lo chiude.

Edizioni: RIZZARDI 1985, p. 89.



((cruX)) *Sum Deus ad(que) caro patris et sum matris imago non piger ad  
lapsum set flentis p(ro)ximus sadsum* ((cruX))

La basilica si compone attualmente di tre navate all'estremità delle quali si trova in ciascuna una abside semicircolare, dove quella centrale è quella di maggiori dimensioni: la decorazione musiva si estende solo nell'abside centrale e in quella laterale cappella del Santissimo Sacramento, e alla facciata interna, ma non a tutto l'edificio.

Nella conca absidale rivestita di mosaico troviamo la rappresentazione della Vergine Odighitria, accompagnata dal *nomen sacrum* in greco Μήτηρ Θεοῦ mentre nella zona sottostante compaiono gli apostoli.

La storiografia a cominciare dai primi decenni del secolo scorso proponeva per i mosaici più antichi una datazione ai secoli VII-IX sulla base di elementi iconografici e sull'ipotesi poi rivelata infondata di una continuità della scuola d'arte musiva ravennate nell'alto adriatico in epoca medio bizantina (FIOCCO 1937-38, pp. 587-600; LORENZETTI 1939, p. 45; BETTINI 1940, pp. 75-88; BETTINI 1974, p. 33).

Nuovi studi basati su dati archeologici e architettonici nonché su nuove e più accurate analisi stilistiche hanno attribuito l'esecuzione dei mosaici a due fasi differenti: una più antica riferibile al secolo XI che includerebbe gli apostoli dell'abside, i mosaici della Cappella del Santissimo Sacramento e una parte del Giudizio Universale; una seconda fase risalente al secolo XII che si deve a un rifacimento che mantenne intatto il programma iconografico ma che coinvolse anche la Vergine Odighitria che presenta l'iscrizione di nostro interesse (ANDREESCU 1976, pp. 250-252).

Il programma decorativo non si presenta puramente bizantino ma piuttosto una commistione fra elementi di tradizione orientale e occidentale, assemblati o modificati per una precisa volontà della committenza di affermare dei concetti teologici e liturgici che non erano tuttavia immuni dalle tendenze politiche locali, come sembra chiarire anche l'iscrizione che corre lungo il catino, che cita la doppia natura umana e divina del Cristo; lo stesso concetto viene poi ripetuto non solo attraverso le immagini ma anche lungo la piccola conca absidale, che cita il fatto che dio è uno e trino (RIZZARDI 1985, p. 89)

**70.2 Cattedrale Santa Maria Assunta.** Iscrizione didascalica, registro inferiore del catino absidale (sec. XII).

L'iscrizione riporta una preghiera alla Vergine.



Il mosaico su cui compare l'iscrizione fu realizzato fra i secoli XI e XII (RIZZARDI 1985, pp. 102-103) e dunque a tale data risale anche l'iscrizione.

Lo stato di conservazione risulta integro e completo e l'epigrafe si trova *in situ*.

La tecnica di esecuzione prevede l'applicazione di tessere musive.

L'iscrizione si pone all'interno di specchio di corredo; le misure non sono rilevabili.

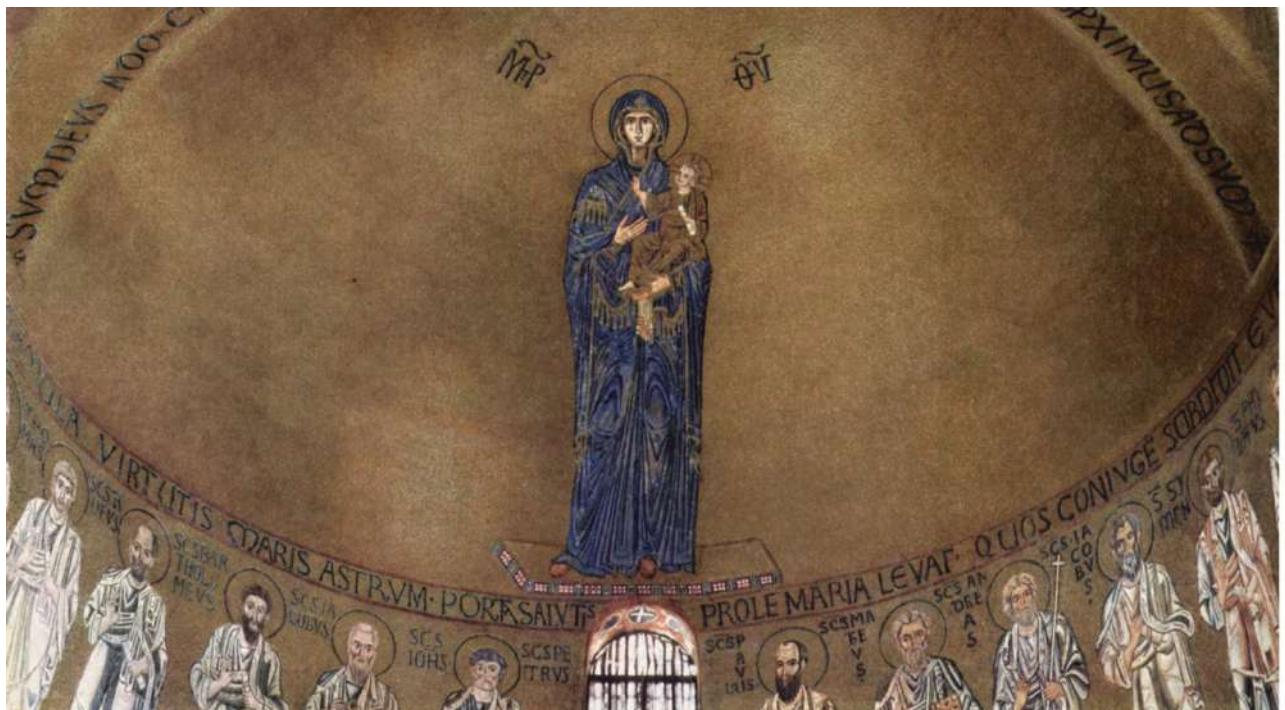
Il testo, in versi leonini, si dispone orizzontalmente in un'unica riga che risulta completa.

Presente il nesso TA e lettere di modulo minore.

Lo spazio fra le lettere è generalmente ampio ed omogeneo, anche se si riscontra una tessitura testuale più fitta verso la parte centrale del testo, dove. Il testo figura all'interno di due linee direttrici rosse.

La scrittura è una romanica tendente al gotico. Si riscontrano elementi onciali: M aperta sul rigo di base, E rotonda alternata alla forma capitale con trattini allineati, U/V talvolta in forma angolare o arrotondata, con asta sinistra curvilinea. Gli elementi alla greca sono forse da individuarsi in A con traversa spezzata e vagamente in M, quando di forma capitale.

Edizione: RIZZARDI 1985, p. 89.



*Formula virtutis maris astrum porta salutis prole Maria levat quos coniuge subdidit*  
Eva

Sotto all'iscrizione compaiono le figure degli apostoli, i cui nomi vengono riportati in latino ma con disposizione verticale; questo dettaglio, in concomitanza all'uso del colore scuro per le lettere stagliate su fondo dorato, richiama la tradizione bizantina.

**71. Cattedrale Santa Maria Assunta.** Iscrizioni devozionale e segnaletica, Cappella del Sacramento (secolo XII, fine).

L'iscrizione del fregio riporta una preghiera, mentre la seconda all'interno dell'emiciclo identifica San Michele Arcangelo. L'iscrizione del fregio è priva di versi leonini rispetto a quanto riportato nelle iscrizioni del catino absidale nonché in numerosi testi epigrafici del secolo XII (RIZZARDI 1985, p. 109).

Secondo la maggior parte degli studiosi, le due iscrizioni furono composte nella prima metà del XII secolo anche se furono largamente rimaneggiate nel corso di numerosi interventi, non sempre documentati; tuttavia, il rifacimento sembra essere rimasto fedele alla forma originale (BARILE 1994, p. 74 nr. 140).

Non è chiaro in quali termini si possa parlare di iscrizioni *extra situm*: Demus sostenne che il mosaico del Pantokrator, e con esso le due iscrizioni, sarebbe stato originariamente ubicato nell'abside centrale e spostato successivamente, in epoca non identificata, forse in corrispondenza della sostituzione dell'attuale immagine della Vergine (DEMUS 1944, p. 199); secondo Bettini tale spostamento si verificò intorno al 1230 e in effetti sembrerebbe più verosimile una collocazione del Cristo Pantokrator nell'abside centrale, in accordo alla prassi iconografica bizantina (NIERO 1975-1976, p. 10). Il reperto integro e completo.

La scrittura è la romanica già tendente al gotico.

Una delle iscrizioni corre lungo il fregio di intersezione fra la *pars coelestis* e la *pars terrestris* dell'abside, disposta alla base del catino, dove compaiono due direttrici nella parte superiore e inferiore dell'iscrizione, di colore verde e bianco.

Il testo epigrafico, in *scriptio continua*, si pone in uno specchio di corredo delimitato da due direttrici poste inferiormente e superiormente alle lettere, di colore verde e bianco; le misure non sono rilevabili. Il fregio è alto 35 cm e le lettere sono disposte alla stessa distanza una dall'altra e ad altezza pari a 22 cm (NIERO, 1975-1976, p. 2).

Si riscontrano abbreviazioni in *personis, Deus e terram*.

Sono presenti numerosi nessi: TR, ES, NE, MP, HE, MA, FU.

Si notano inoltre dei segni interpuntivi in forma di punto ad altezza mediana delle lettere.

La seconda iscrizione, che identifica l'arcangelo Michele, figura in campo aperto, su fondo dorato.

La scrittura è una capitale romanica con qualche interferenza di lettere onciali, H talvolta compare in forma minuscola. Gli elementi alla greca sono da individuare nella lettera N con l'aggancio della traversa in posizione mediana rispetto alle aste, la lettera M con l'aggancio delle traverse al di sotto delle estremità di base, l'incrocio delle quali propende talvolta verso il rigo base, e forse anche A, con traversa spezzata o discendente.

Il modulo delle lettere non è del tutto omogeneo, sono frequenti lettere di modulo inferiore o incluse, dove si riscontra una tessitura testuale fitta.



*S(an)c(tu)s Michael*  
*((crux)) P(er)sonis triplex D(eu)s est: et Numine simplex: herbidat hic t(e)r(r)a(m), mare fundit, lumnat aethram*

Nella decorazione musiva posta sopra l'iscrizione, il Cristo Pantocratore siede in trono affiancato dagli arcangeli Michele e Gabriele, figure stanti che reggono il labaro, emblema della passione di Cristo, e il globo con il *signum crucis*. Dal punto di vista iconografico, questo schema rappresenta un modello molto diffuso nel territorio bizantino, presente anche a Ravenna, nella decorazione di S. Apollinare Nuovo, e così

anche nell'arco trionfale di San Michele Africisco (RIZZARDI 1985, p. 107). Schemi affini, all'infuori del territorio italiano, sono rilevabili a Santa Sofia di Costantinopoli, e nell'affresco della Panagia ton Chalkéon di Salonicco, mentre nel territorio prettamente veneziano è possibile un confronto con il mosaico di San Cipriano, un tempo localizzato a Murano ma oggi a Potsdam. Sergio Bettini propose di ricondurre l'opera a un maestro di Torcello, il quale ebbe una formazione macedone, rilevabile nella tendenza a filtrare modelli costantinopolitani attraverso un maggiore realismo, tipico della cosiddetta Scuola di Salonicco.

Il problema cronologico è molto controverso: inizialmente il mosaico venne datato fra i secoli XI e XIII, e posto in una stretta relazione di dipendenza con il contesto musivo marciano (RIZZARDI 1985, p. 111 nr. 72); di altro parere era però Testi che individuò la mano di un artista locale. Bettini (BETTINI 1974, pp. 27-35) sostenne che la decorazione musiva fosse suddivisibile in tre diversi fasi, e che il Cristo in trono risalisse al XII secolo: quest'ultima proposta di datazione venne accolta da Demus e Lazarev mentre Rizzardi sembra più propensa per la fine dell'XI secolo (RIZZARDI 1985, p. 113).

Se dunque gli storici dell'arte propendono per una datazione fra XI e XIII secolo, l'analisi paleografica sembra suggerire una datazione sul finire del XII secolo, se non già nel XIII.

MONASTERO  
DI SAN MICHELE

TORCELLO

72. Oratorio di San Michele. Iscrizione votiva su croce, n. di inv. 652 (sec. XIII).

L'iscrizione si dispone sui bracci di una croce in marmo greco.

La croce apparteneva al complesso cultoreo che decorava l'oratorio di San Michele di Zampenigo di Torcello, ovvero l'orario del monastero delle monache benedettine detto anche dell'apparizione dei San Michele Arcangelo. Nel 1549 fu attuata la demolizione del convento e verosimilmente anche dell'oratorio. Il reperto si trova pertanto *extra situm*: la croce, proveniente dal monastero, fu donata al museo di Torcello da Speranza Tagliapietra nel 1879, dove si trova a tutt'oggi.

L'iscrizione si dispone orizzontalmente, il numero di righe è completo.

Il braccio orizzontale della croce misura 79 x 19 cm, mentre quello verticale 89 x 19 cm.

Lo stato di conservazione è buono, presente una spaccatura orizzontale che taglia la prima metà della parte alta del braccio verticale.

La scrittura è una romanica, con modulo rettangolare compresso lateralmente.

Si risconte un'abbreviazione in *nostra*, segnalata da segno di compendio; un *signum crucis* che apre il testo epigrafico.

Dal punto di vista paleografico, si nota la presenza di E con forma arrotondata, che si ricollega ai modelli onciali e si alterna con il tipo capitale con tratto mediano allineato; nella parola esse compare anche una E con ispessimento del corpo centrale, che la riconduce al modello in due archetti; presenta i tratti obliqui prolungati fino a toccare il rigo di base, dove si congiungono, anche se talvolta un tratto viene interrotto dalla prosecuzione dell'altro; T presenta apicature; N ha la traversa innestata verso il centro della lettera; V/U è sempre in forma angolar e si pone come elemento caratterizzante poiché presenta in modo costante un trattino orizzontale a circa metà della lettera, che congiunge i tratti obliqui; R presenta un occhiello molto alto e staccato dal tratto discendente; infine, S presenta l'ultimo tratto curvo rientrante. Gli elementi alla greca sono i seguenti: E, N, R, S.

Attorno alla croce vi è un cordone decorativo e al centro un elemento ornamentale circolare, una margherita in 15 petali.

Edizioni: Catalogo degli oggetti d'antichità del museo provinciale Torcello 1888, p. 19 nr. 267; CONTON 1927, pp. 20-21; CALLEGARI 1930, p. 43; POLACCO 1976, p. 184 nr. 20; POLACCO 1978, pp. 86-87.



*(signum crucis) in cruce peccatum mundi patet esse piatum || in cruce speremus || (in) cruce crimina n(ost)ra lavemus ||*

Gli autori riportano l'iscrizione ma non ne sciolgono le abbreviazioni. Callegari riconduce il manufatto all'arte bizantina del IX secolo.

# ORATORIO DEL BEATO ENRICO

TREVISO



### 73. Oratorio del Beato Enrico. Iscrizione segnaletica del Beato Enrico (1315).

L'iscrizione si dispone su un rilievo di marmo ed è parte dell'arca dedicata al Beato Enrico.

L'iscrizione si dispone orizzontalmente, su due righe che risultano complete e in campo aperto; vi sono altre figure di vescovi e santi accanto al Beato Enrico ma solo quest'ultimo è dotato di iscrizione segnaletica, pertanto l'identificazione dei personaggi non è certa.

La tomba si trova nel sito di origina ma è il frutto di una ricostruzione: vi sono dei rifacimenti e delle aggiunte di epoca moderna ma le sculture sarebbero intatte e così dunque anche l'iscrizione; alcuni rilievi potrebbero però essere stati invertiti nella posizione.

Le misure non sono rilevabili.

La scrittura è una gotica, con modulo tendente al quadrato.

Si risconte le seguenti abbreviazioni: *Henricus*, *Beatus*, segnalate da segno di compendio.

Dal punto di vista paleografico, si nota la presenza di E con forma arrotondata, che si ricollega ai modelli onciali e di A, con tratto di coronameto prolungato verso sinistra. L'elemento alla greca si individua nella morfologia di B, con occhielli staccati uno dall'altro.

Accanto all'iscrizione compare la raffigurazione a rilievo del Beato Enrico.

Edizioni: FEDERICI 1803, I, p. 168; PLANISCIG 1916, p. 54; COLETTI 1935, p. 178 cat. 326, p. 229 cat. 437; WOLTERS 1976, I, p. 150, mentre l'immagine è riportata nel volume II, nr. 21-27.

*Beatu(s)*  
*(Hen)ricu(s)*

Il Beato Enrico era originario di Bolzano e visse nella città di Treviso in povertà, dove vi morì nel 10 giugno 1315; subito il consiglio trasse la decisione di erigervi una tomba a spese del comune, che fu commissionata alle officine di Venezia. Si rileva una stretta correlazione con i rilievi del Battistero di San Marco e si presume che tutti provengano da una stessa bottega di scalpellini che per altro si ispirarono anche a modelli provenienti da Bisanzio. Sulla base dell'iscrizione Coletti ritiene che si si tratti di uno

scultore dell'Italia centrale: in realtà tale morfologia di B alla greca conferma la provenienza da Venezia, per altro appoggiata dalla gran parte degli studiosi.

# FRIEDENSKIRCHE, POTSDAM

GERMANIA

74. Friedenskirche, Potsdam, Germania. Iscrizione dedicatoria (sec. XIII, 1219).

L'iscrizione musiva è localizzata nella decorazione parietale dell'abside della chiesa di Friedenskirche, a Potsdam, in Germania.

Il mosaico fu posto in opera dopo l'edificazione della chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano, che avvenne nel 1109, nel catino dell'abside della Cappella maggiore, nell'abbazia di San Cipriano, a Murano (distrutta nel 1840), e fu offerto da Frosina Marcello per la salvezza della propria anima e di quella dei figli, come si evince dall'iscrizione dedicatoria (FLORES D'ARCAIS 2004, pp. 81).

Il reperto si trova dunque *extra situm*: nel 1837 il complesso di San Cipriano fu ceduto a un uomo d'affari israelita, che ne decise la demolizione per poter ricavare denaro dalla vendita di marmi, mattoni e pietre, che sarebbero stati riutilizzati come materiale di costruzione; il mosaico absidale della cappella maggiore corse il rischio di essere distrutto al fine di un reimpiego (ZORZI 1984, pp. 276-277; ZANETTI 1866, p. 61). Il mosaico fu acquistato nel 1838 dal principe ereditario di Prussia per una somma misera di 1442 lire e venne distaccato dal catino absidale a opera degli artisti Pietro Querena e Lorenzo Priuli, per essere definitivamente spedito in Germania e collocato nell'abside della Friedenskirche, a Potsdam, dove sopravvisse miracolosamente alle devastazioni della guerra e dove si trova tuttora in buono stato di conservazione (ZORZI, 1984, pp. 67, 276-277).

L'iscrizione si dispone sopra l'abside all'interno di specchio di corredo, su fondo dorato, mentre sul bordo superiore compare una linea direttrice di colore bianco e spessore evidente.

La disposizione del testo è orizzontale e si distribuisce in un'unica riga, che risulta completa.

La scrittura è una gotica, seppure sopravvivano elementi della scrittura romanica.

La misura delle lettere non è rilevabile.

Si riscontrano due abbreviazioni per contrazione, in *Domine* e in *glorie*, segnalate solo nel secondo caso da segno di compendio; si nota la presenza di un *signum crucis* che apre il testo epigrafico.

Dal punto di vista paleografico, si nota la presenza di E con forma arrotondata, che si ricollega ai modelli onciali e si alterna con il tipo capitale con tratto mediano allineato. La morfologia di N presenta l'innesto della traversa verso la parte mediana delle aste e la traversa a gradino, e si alterna a N di tipo unciale con tratto di sinistra curvilineo. Anche D compare in forma onciale mentre U/V si alterna alla morfologia angolare; T vede la compresenza del tipo onciale e romanico. G si presenta a spirale. X ha

un'estensione verso sinistra. La morfologia di M in un caso presenta l'innesto dei tratti obliqui al di sotto delle estremità delle aste, e il congiungimento delle traverse che scende fino al rigo di base richiamando in modo chiaro la morfologia alla greca; nei restanti casi, essa figura di tipo capitale o onciale, aperta sul rigo di base. Le forme alla greca sono le seguenti: M, N, R.

Sotto l'iscrizione compare una raffigurazione del Cristo, al centro della scena, circondato dalle raffigurazioni della Vergine e di San Pietro alla sua destra, e di San Giovanni e San Cipriano alla sinistra; nei sottarchi della volta sono presenti gli angeli Michele e Raffaele.

Edizioni: MOSCHINI 1815, p. 423; BARILE 1994.



((crux)) *D(omi)ne dilexi decorem domus tue et locum habitationis gl(ori)e tue.*

Per quanto riguarda il fenomeno del reimpiego, è necessario considerare che nel corso dell'Ottocento Venezia viene a trovarsi come punto di riferimento in tutte quelle

mode legate al medievalismo e nello specifico al bizantinismo e si trovò dunque a ispirare i revival dell'arte neogotica e neomedievale: il Cristo Pantocratore di Murano acquistato da Federico Guglielmo IV di Prussia nel 1834 ne è un chiaro esempio. In questo caso, però, il suo reimpiego aveva anche una funzione politica, poiché il Cristo onnipotente si prestava bene ad esprimere le ambizioni dello stato prussiano e del suo sovrano in qualità di autorità più alta del protestantesimo tedesco, legittimato dal volere divino (RANDO 2014, pp. 15-16; SØRENSEN 2014, pp. 161-173); non è improbabile che anche il *lettering* bizantineggiante dell'iscrizione abbia influito su tale scelta.

## INDICI

## INDICI EPIGRAFICI

### NOMINA SACRA

<b>Abbacuc</b>	
Abbacuc p(ropheta)	54
Abbacuch	52.1
<b>Adam</b>	
Ada(m), Adam	24.1
Adam	27.5
<b>Anastasia</b>	
S(anct)a Anastasia	54
<b>Andreas</b>	
S(anctus) Andreas	28
<b>Argareta</b>	
Argareta	54
<b>Bartholomeus</b>	
S(anctus) Bartholomeus	54
<b>Benedictus</b>	
Beneditus qui venit in nomine Domini	
16.3	
<b>Blasius</b>	
S(anctus) Blasius	56
<b>Bonifacius</b>	
S(anctus) Bonifacius	2
<b>Catarina</b>	
S(an)c(t)a Catarina	21
<b>Cecilia</b>	
S(an)c(t)a Cecilia	54



<b>Cham</b>	
Cham	27.1
Cha(m)	27.3
<b>Chanaam</b>	
Chanaan	27.3
Chanaan	27.4
<b>Chataldus</b>	
S(anctus) Chataldus	56
<b>Christus</b>	
P(ro)didit hic (Christum)	8
(Iesu) (Christi)	66
<b>Daniel</b>	
Daniel p(ro)ph(et)a	3
Daniel p(rop)h(et)a	54
Daniel	
52.1	
<b>David</b>	
David p(ro)pheta	7
David p(rop)heta	18
<b>Deus</b>	
Dixit ecia(m) D(eu)s	24.1
D(eu)s est	71
Sum Deus	70.1
<b>Dominus</b>	
D(omi)n(u)m q(ue) precatur	14.1
Beneditus qui venit in nomine	
Domini	16.3
Ecce D(omi)n(u)s	19
D(omi)n(u)s vocat, D(omi)n(u)s	
inrepat	24.1
D(omi)n(u)m	
24.2	
D(omi)n(u)m	26
D(omi)n(u)s	27.1
D(omi)no	27.2

D(om)i(nu)s	
27.5	
D(omi)ne	74
D(omin)i	69
D(omi)ni n(ost)ri	66
<b>Drusiana</b>	
Drusiana	9.2
<b>Emmanuel</b>	
Vocabit(ur) E(m)manuel	18
<b>Henricus</b>	
Beatu(s) (Hen)ricu(s)	73
<b>Erasma</b>	
S(an)c(t)a Erasma	13
<b>Eva</b>	
Eva, Eve, Eva(m)	24.1
Eva	70.2
<b>Ezechiel</b>	
Ezechiel p(rop)h(et)a	18
Ezechiel	54
<b>Fortunatus</b>	
S(anctus) Fortunatus	54
<b>Fusca</b>	
S(anct)a Fusca	54
<b>Gabriel</b>	
S(anctus) Gabriel	54
<b>Gerardus</b>	
S(anctus )Gerardus Mar(tyr)	24
<b>Helias</b>	
Helias	52.1
<b>Hermacoras</b>	
S(anctus) Hermacoras	54

<b>Homobonus</b>	
s(anctus) Homobonus	2
<b>Kayn</b>	
Dix(it)q(ue) Kayn	26
<b>Hieremias</b>	
Hieremias	54
Hieremias	52.1
Ieremias Propheta	7
P(rop)h(et)a Ieremias	19
<b>Iacobus</b>	
S(anctus) Iacobus	54
<b>Iaphet</b>	
Iaphet	27.1
Iafeth	27.4
<b>Iohannes</b>	
Iohannes	
9.1	
S(anctus) Ioh(anne)s evang(elista)	12
S(anctus) Io(hanne)s Baptista	54
Ioh(anne)s S(an)c(tu)s	52.2
<b>Iohel</b>	
P(rop)h(et)a Iohel	19
Beata Iuliana	56
<b>Iustina</b>	
S(an)c(t)a Iystina	10
<b>Laurencius</b>	
S(anctus) Laurencius	54
<b>Lucas</b>	
S(anctus) Lucas	54
S(an)c(tu)s Lucas	52.2

<b>Macharius</b>	
S(anctus) Machariu(s)	11
<b>Malachias</b>	
Malachias	52.1
<b>Marcus</b>	
S(an)c(tu)s Marcus	15
S(an)c(tu)s Marcus	29
S(anctus) Marcus Ev(an) g(elista), S(anctus) Marcus, Sepultura	
S(an)c(t)i Marci	53
S(an)c(tu)s Marcus	52.2
<b>Maria</b>	
Maria	70.2
Virgo Maria	61
S(ancta) Maria	54
<b>Maria Madalena</b>	
S(an)c(t)a Maria Madalena	21
<b>Marina</b>	
s(an)c(t)a Marina	10
<b>Matheus</b>	
S(an)ct(u)s Matheus	29
S(an)c(tu)s Matheus	52.2
<b>Micheas</b>	
P(rop)h(et)a Micheas	19
Micheas p(rop)h(et)a	54
<b>Michael</b>	
S(an)c(tu)s Michael	71
<b>Moyses</b>	
Moyses	55
Moise	57
<b>Nicolaus</b>	
S(anctus) Nicolaus	54

<b>Naum</b>		
	Naum	52.1
<b>Noe</b>		
	Noe	27.1
	Noe	27.2
	Noe	27.3
	Noe	27.4
	Noe	27.5
<b>Osee</b>		
	p(rop)h(et)a Osee	19
<b>Pantaeleimon</b>		
	S(anctus) Pantaeleimon	54
<b>Paulus</b>		
	S(an)c(tu)s Paul(us) Martires	22
	S(anctus) Paulus primoremita	22
<b>Petrus</b>		
	S(anctus) Petrus	54
<b>Salomon</b>		
	Salomon P(rop)h(et)a	18
<b>Sanctus</b>		
	Sanctus	16.4
<b>Saray</b>		
	Saray	31
<b>Sem</b>		
	Sem	27.1
	Sem	27.4
<b>Silveste</b>		
	S(anctus) Silvester	54
<b>Stacteus</b>		

Stacteus	9.2
<b>Symon</b>	
S(anctus) Symon	54
<b>Ysaias</b>	
Ysaias p(rop)h(et)a	18
S(anctus) Ysaias p(ro)ph(et)a	54
<b>Ysidorus</b>	
Corp(us) b(ea)ti Ysidori	50
<b>Virgo</b>	
Virgo	69
<b>Zacharias</b>	
Zacharias	52.1

## VERBA SELECTA

<b>Accipio</b>	
Eva accipit pomu(m)	24.1
<b>Amplio</b>	
Ampliavit	7
<b>Appello</b>	
Apellavitq(ue) Ada(m)	24.1
<b>Aperior</b>	
No(n) aperitur	18
<b>Arca</b>	
Arca(m)	27.1
<b>Aqua</b>	
Sup(er) aquas	24.1

In medio aquaru(m)	24.1
P(ro)duca(n)t aq(u)e reptile	24.1
Fuit aqua, Aq(u)e diluvii	27.2
<b>Ascendo</b>	
Abscissus	3
Que asce(n)d(it)	19
<b>Astrum</b>	
Astra	59
<b>Audio</b>	
No(n) audiat	27.5
<b>Benedico</b>	
B(e)n(e)dix(it) diei sept(im)o	24.1
<b>Bibo</b>	
Venenu(m) bibit	9.2
Bibe(n)squ(e) vinu(m)	27.3
<b>Calco</b>	
Calcabit sup(er) excelsa terris	19
<b>Calor</b>	
Calore	24.2
<b>Causa</b>	
fui(s)se c(aus)am	24.1
<b>Celum</b>	
Creavit D(eu)s celum	24.1
Celu(m)	27.5
<b>Cesso</b>	
Cessare(n)t	27.2
Cessabit	55
<b>Cibo</b>	
Cibavit	4

<b>Colligo</b>		
	Colligit	14.1
<b>Colloco</b>		
	Collocant	14.1
<b>Concipio</b>		
	Ecce virgo co(n)cipi(et)	18
<b>Coniux</b>		
	Coniuge	70.2
<b>Conspicio</b>		
	Conspicientes	16.1
<b>Consurgo</b>		
	Sicut aurora c(on)surgens	18
<b>Converso</b>		
	Conversatus est	10
<b>Cooperio</b>		
	Cooperiu(n)t se foliis	24.1
<b>Crimen</b>		
	Crimina	72
	Crimina mundi	65
<b>Crux</b>		
	In cruce	72
<b>Decet</b>		
	Decet	5
<b>Decipio</b>		
	Decipit eam	
	24.1	
<b>Deposco</b>		
	Pro cunctis alme Ihesum deposce	9.1
<b>Descendo</b>		



Descendet	19
<b>Dico</b>	
Dixit ecia(m) D(eu)s	24.1
Dix(it)q(ue) Kayn	26
Dix(it)q(ue) D(omi)n(u)s	27.1
Dixeru(n)t ge(n)tes	27.5
<b>Do</b>	
Dat viro suo	24.1
<b>Dies</b>	
Die(m)	24.1
Diei	27.1
<b>Diluculum</b>	
Quasi diluculum	19
<b>Diluvium</b>	
Aq(u)e diluvii, Diluviu(m)	27.2
De dilu(v)io	27.3
<b>Discipulus</b>	
Discipuli	65
<b>Distillo</b>	
Spiritus in flamis sup(er) hos distillat	16.1
Sp(iritu)s D(e)i ferebat(ur)	24.1
<b>Domus</b>	
Domus	74
<b>Duco</b>	
(Et) dux(it) eam ad Adam	24.1
<b>Dux</b>	
Ducem	59
Dux Iacobus	58
<b>Edo</b>	
Qui edebat pane(m)	7
<b>Expello</b>	

Expellit eos de paradiso	24.1
<b>Egredior</b>	
Ecce D(omi)n(u)s egredietur	19
<b>Emitto</b>	
Emisit Noe	27.2
<b>Emo</b>	
Quasi rex emit i(n)de coorte(m)	8
<b>Eximo</b>	
Eximat a culpis vivos	9.1
<b>Facio</b>	
Faciam(us) ho(m)i(n)em ad i(m)magine(m)	24.1
Q(uod) fecerat	27.4
Faciam(us) nob(is) civitate(m)	27.5
<b>Fero</b>	
Sp(iritu)s D(e)i ferebat(ur)	24.1
Tulit una(m) de co(s)tis ei(us)	24.1
<b>Fio</b>	
Fiat fi(r)mam(en)tu(m)	24.1
Fia(n)t luminaria	24.1
<b>Firmamentum</b>	
I(n) fir(ma)me(n)to celi	24.1
<b>Flamma</b>	
Flama(t)a	24.1
<b>Frater</b>	
Fatrib(us)	27.3
Frat(ri)b(us)	27.4
<b>Generatio</b>	
Generationis et generationis	19
<b>Gloria</b>	
Gl(ori)e	74

<b>Holocaustum</b>	
Holocaustu(m)	27.2
<b>Homus</b>	
Hominibus	19
Faciam(us) ho(m)i(n)em ad i(m)magine(m)	24.1
<b>Hosanna</b>	
Osanna in excelsis	16.3
<b>Ieiuno</b>	
P(er) triduum plebs ieiunat	14.1
<b>Imago</b>	
Faciam(us) ho(m)i(n)em ad i(m)magine(m)	24.1
Imago	70.1
<b>Impero</b>	
Christu(s) imperat	9.3
<b>Impono</b>	
i(m)posueru(n)t	27.4
<b>Incipio</b>	
Incipiu(n)t laborare	24.1
<b>Increpo</b>	
D(omi)n(u)s i(n)cr(e)pat	24.1
<b>Ingredior</b>	
Ing(r)esse s(un)t	27.1
<b>Inspiro</b>	
l(n)spiravit i(n) facie(m) ei(us)	24.1
<b>Intellego</b>	
l(n)tellex(it) Noe	27.2
<b>Introeo</b>	
p(er) me si q(ui)s int(r)oierit	20

<b>Invenio</b>		
	Pascua i(n)ven(iet)	20
<b>lumentum</b>		
	lum(en)ta	24.1
<b>Laboro</b>		
	Incipiu(n)t laborare	24.1
<b>Laudo</b>		
	<i>Lauda(n)t voces</i>	24.2
<b>Lavo</b>		
	Lavit	4
	Lavemus	72
<b>Levo</b>		
	Levat	70.2
<b>Lignum</b>		
	Lignu(m)que	24.1
	Arca(m) (de) lignis	27.1
<b>Locus</b>		
	Locum	74
<b>Loquitor</b>		
	Hic serpens loquitur Eve	24.1
<b>Lumino</b>		
	Luminat	71
<b>Lux</b>		
	Luce(m)	24.1
<b>Maledico</b>		
	D(omi)n(u)s maledic(it)	24.1
<b>Mare</b>		
	Mare fundit	71

Maris	70.2
<b>Mons</b>	
Sup(er) om(ne)s montes	27.2
<b>Mostro</b>	
Ip(s)e mo(s)trat uxore(m)	24.1
<b>Moveo</b>	
Movetur	27.1
<b>Mundus</b>	
Mundi	72
Crimina mundi	65
<b>Munio</b>	
Conda replens munit	16.1
<b>Muto</b>	
Mutat	65
<b>Nomen</b>	
No(min)ib(us)	24.1
No(min)e	66
<i>Numen</i>	
Numine	71
<b>Nox</b>	
Nocte(m)	24.1
<b>Nubes</b>	
In nubib(us)	27.2
<b>Nuntio</b>	
Nu(n)tiav(it)	27.3
<b>Obdormio</b>	
Cu(m)que obdormi(s)set	24.1
<b>Oro</b>	
Dummodo rex orat supplex	17

<b>Pallium</b>		
	Palliu(m)	27.4
<b>Paradisus</b>		
	l(n) medio p(ar)adisi, Expellit eos de paradiso	24.1
<b>Pario</b>		
	Pariet filiu(m)	18
<b>Pateo</b>		
	Petra patet	14.1
<b>Pater</b>		
	Pat(ri)s sui	27.3
	Patris	27.4
	Caro patris	70.1
	Patri	60
<b>Peccatum</b>		
	Peccatum	72
<b>Percipio</b>		
	Vim lingue percipientes	16.1
<b>Persona</b>		
	P(er)sonis	71
<b>Pio</b>		
	Esse piatum	72
<b>Planto</b>		
	Plantavit vinea(m)	27.3
<b>Pono</b>		
	De fructu ve(n)tris tui pona(m)	18
<b>Porta</b>		
	Porta	70.2
<b>Porto</b>		

Po(r)ta(n)s ramu(m)	27.2
<b>Prex</b>	
Prece	69
<b>Principius</b>	
No(n) fuit a principio	19
In p(rin)cipio creavit D(eu)s	24.1
<b>Prodo</b>	
P(ro)didit hic (Christum)	8
<b>Produco</b>	
P(ro)duca(n)t aq(u)e reptile	24.1
<b>Reatus</b>	
Reatum	69
<b>Refulgeo</b>	
Refulsit	65
<b>Regno</b>	
Christu(s) Regnat	9.3
<b>Repleo</b>	
Replevit carne(m) p(ro) ea	24.1
<b>Reprehendo</b>	
Eos sup(er) hoc reprehendit	17
<b>Reptile</b>	
P(ro)duca(n)t aq(u)e reptile	24.1
<b>Salvo</b>	
Salvabitur	20
<b>Serpens</b>	
Serpenti	24.1
<b>Signum</b>	
Erit signu(m)	27.2

<b>Similitudo</b>		
Similitudine(m) n(os)tra(m)		24.1
<b>Sol</b>		
Eterni solis		24.2
<b>Soporo</b>		
Sua turba soporat		17
<b>Sumo</b>		
Sumpsit		65
<b>Spero</b>		
Speremus		74
<b>Spiraculum</b>		
Spiraculu(m) vite		24.1
<b>Subdo</b>		
Subdidit		70.2
<b>Subeo</b>		
Subiens		8
<b>Sum</b>		
Fiunt credentes		16.1
Que e(st) ista		18
Clausam erit		18
Post eu(m) no(n) erit		19
Ego sum hostiu(m)		20
Fui(s)se c(au)sam		24.1
Erit lo(n)gitudi(n)o, erit latitudo, erit altitudo		27.1
Fuit aqua, Erit signu(m)		27.2
Servus servor(um) erit		27.4
Sum Deus, sum matris		70.1
Totum est		65
Princeps q(ue) fuit		59
<b>Sumo</b>		
Sumpsit		5



<b>Tabernaculo</b>		
	l(n) tab(er)nac(u)lo suo	27.3
<b>Tendo</b>		
	Ad quos mox tendit	17
<b>Tenebra</b>		
	Tenebras	24.1
<b>Tergeo</b>		
	Terge	69
<b>Terra</b>		
	Post hec in terries	10
	sup(er) excelsa terries, Post hec in terries	19
	Te(r)ra(m), Sup(er) t(e)ra(m)	24.1
	Replete ter(r)am	24.2
	Sup(er) t(e)ra(m)	27.1
	Sup(er) t(e)ra(m)	27.2
	Terras	27.5
	Hic t(e)r(r)a(m)	71
<b>Tollo</b>		
	Tollat	65
<b>Video</b>		
	Hec qua(m) vides	18
	Visus est	19
	Cu(m) vidisset	27.3
	No(n) videru(n)t	27.4
	Venite v(i)dere civitate(m)	27.5
<b>Vir</b>		
	Dat viro suo	24.1
	Viro	60
<b>Virtus</b>		
	Virtutis	70.2
<b>Voco</b>		

	D(omi)n(u)s vocat	24.1
<b>Vox</b>		
	Lauda(n)t voces	24.2
	Voce(m)	27.5
<b>Unio</b>		
	Amoris nexibus unit	16.1
<b>Uxor</b>		
	Ip(s)e mo(s)trat uxore(m)	24.1
	Uxores	27.1
<b>Venio</b>		
	Sion ecce venit	6
	Veniet	19
	Ut venia(m)	26
	At illa venit	27.2
	Venite, venite v(i)dere civitate(m)	
	27.5	
	Cum venerit	55
<b>Vestio</b>		
	D(omi)n(u)s vestit	24.1
<b>Vestis</b>		
	Vestisque	65
<b>Vinco</b>		
	(Christus) vincit	9.3
	Demona ter vincens	6
<b>Vocor</b>		
	Vocabit(ur) E(m)manuel	18

## GEOGRAPHICA

<b>Aegyptus</b>	
Egiptum	16.2
<b>Arabus</b>	
Arabe	16.2
<b>Asiaticus</b>	
Asiatici	16.2
<b>Cappadocia</b>	
Cappadocia	16.2
<b>Cretes</b>	
Cretes	16.2
<b>Frygius</b>	
Frigia	16.2
<b>Elamit</b>	
Elamit	16.2
<b>Grecia</b>	
Grecia	57
<b>Roma</b>	
Roma	16.2
<b>Mesopotamia</b>	
Mesopotamia	16.2
<b>Parthi</b>	
Parthi	16.2
<b>Pontum</b>	
Pontum	16.2

## TEMPORIS DETERMINATIONES

(solo datazioni espresse letteralmente nelle epigrafi)

MCCCX indicion VIII	67
Mil(lesimo) CXL p(rim)o mens(is) sep(tem)b(ris) indic(tione) V.	66
D(omi)ni [MC]CCCXLV die XIX ian(uarii).	65
A(nno) D(omini) MCCCXVI	63
Anno D(omi)ni MCXXXVIII [in]d[ic(tione)] I	62
Kalendas marcii MCCCCXXIII	60
1423	59
D(omi)n(u)s Iachobus hobiit MCCLI D(omi)n(u)s Laurentius hobiit MCCLXXVIII	58
MCCCXLV m(en)s(is) ap(ri)lis die XXII	53
MCCCLV Me(n)se yvlii die X	50



## BIBLIOGRAFIA

Andaloro, M. et alii (a cura di). *San Marco: basilica patriarcale di Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'Oro*. Venezia, 1991.

Andreescu-Treadgold, I. *Il corpus dei mosaici parietali nella zona nord adriatica e la campionatura delle tessere vitree della parete ovest a S. Maria Assunta di Torcello: gli altri registri*. Tivoli, 2005.

Andreescu-Treadgold, I. *Torcello: 3. La chronologie relative des mosaïques pariétales*. Dumbarton Oaks, 1976.

Barile, E. *Littera antiqua e scritture alla greca. Notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento*. Venezia, 1994.

Barral I Altet, X. *Les mosaïques de pavement medievales de Venise, Murano, Torcello*. Parigi, 1985.

Bertoli, B. (a cura di). *La basilica di San Marco: arte e simbologia*. Venezia, 1999.

Bertoli, B. *Arte, Bibbia, preghiera: la Basilica di San Marco e i suoi mosaici*. Venezia, 2009.

Bettini, S. (a cura di). *Venezia e Bisanzio: Venezia, Palazzo ducale, 8 giugno-30 settembre 1974; catalogo*. Milano, 1974.

Bettini, S. «La decorazione musiva a Torcello.» In *Torcello*, di S. (a cura di) Bettini, 75-88. 1940.

Callegari, A. *Il Museo provinciale di Torcello*. Venezia, 1930.

*Catalogo degli oggetti d'antichità del museo provinciale Torcello*. Venezia, 1888.

Cicogna, E. A. *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna ovvero riepilogo sia delle Iscrizioni Edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle Inedite conservate in originale manoscritto presso la Bibliotec. Venezia, 2001.*

Coden, F. «Sarcofago dei dogi Jacopo e Lorenzo Tiepolo.» In *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, di G. (a cura di) Pavanello, 60-62. Venezia, 2012.

Conton, L. *Torcello: il suo estuario e i suoi monumenti*. Venezia, 1927.

Da Mosto, A. *I dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe*. Venezia, 1966.

Da Villa Urbani, M. «Le iscrizioni.» In *San Marco: basilica patriarcale di Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'Oro*, di Andaloro M. et alii (a cura di). s.d.

De Rubeis, F. (a cura di). *Inscriptiones Medii Aevi Italiae, saec. VI-XII. Veneto: Belluno, Treviso, Vicenza (vol. 3)*. Spoleto, 2011.

De Rubeis, F. «La Capitale Romanica e la gotica epigrafica. Una Relazione Difficile.» In *Las inscripciones góticas: il Coloquio internacional de epigrafía medieval, León del 11 al 15 de septiembre 2006*, di L. V.-López, M.-Encarnación, M. (a cura di) García, 184-202. León, 2010.

Demus, O. « Studies among the Torcello mosaics III.» *The Burlington magazine for connoisseurs* (85), 1944: 195-200 .

Demus, O. *The Mosaic decoration of San Marco, Venice*. Chicaco-Londra, 1988.

Demus, O. *The mosaics of San Marco in Venice, voll. 1-2*. Chicago-Londra, 1984.



Di Lenardo, L. *La collezione epigrafica del Seminario patriarcale di Venezia: catalogo (secoli 12-15)*. Venezia, 2014.

Fiocco, G. «L'architettura esarcale lungo le lagune di Venezia.» *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (97)*, 1937 - 1938): 587-600 .

Flores D'Arcais, F. (a cura di). *La pittura nel Veneto: le origini*. Milano, 2004.

Gerevini, S. «Inscribing History, (Over)Writing Politics: Word and Image in the Chapel of Sant'Isidoro at San Marco, Venice.» In *Sacred scripture-sacred space. The interlacing of real places and conceptual spaces*, di K. Wilfried K. E.-Krüger, 323-350. Berlino, 2018.

Kloos, R. M. «Paleography of the inscriptions.» In *The mosaics of San Marco in Venice*, di O. Demus, 295-307. Chicago-Londra, 1984.

Lorenzetti, G. *Torcello : la sua storia, i suoi monumenti : nel 13. centenario della fondazione della cattedrale*. Venezia, 1939.

Lucchesi Palli, E. «Die Passions- und Endszenen Christi an der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig .» Würzburg, 1942.

Manno, A. «I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia: correzioni al catalogo delle iscrizioni.» *Studi veneziani n. s., vol. 49*, 2005: 277-280.

Manno, A. «Pietre filosofali: i capitelli del Palazzo Ducale di Venezia. Catalogo delle iscrizioni.» *Studi veneziani, n. s. XIII*, 1992: 15-100.

Manno, A.-Romanelli, G.- Tigler, G. *Il poema del tempo: i capitelli del Palazzo Ducale di Venezia. Storia e iconografia*. Venezia, 1999.

Manno, A.-Sponza, S. *Basilica dei Santi Giovanni e Paolo: arte e devozione*. Venezia, 1995.

Meschinello, G. A. *La chiesa ducale di S. Marco colle notizie del suo innalzamento; spiegazione delli mosaici e delle iscrizioni; un dettaglio della preziosità delli marmi, con tutto ciò che di fuori e di dentro vi si contiene, e con varie riflessioni e scoperte, voll. 1-2. 1753-1754.*

Moretti, L. «Cat. 74.» In *Venezia e Bisanzio, catalogo della mostra*, di S. (a cura di) Bettini. Milano, 1974.

Morrisson, C. «L'épigraphie des monnaies et des sceaux à l'époque byzantine.» In *Morrisson, Monnaie et finances à Byzance*, 251-274 . Aldershot, 1994.

Moschini Marconi, S. «La cassa della beata Giuliana.» *Arte veneta. Rivista di storia dell'arte*, (vol. 5), 1951: 77-82.

Moschini, G. *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti opera di Giannantonio Moschini, voll. 1-2. Venezia, 1815.*

Niero, A. «I mosaici di San Marco: iconografia del'antico e del nuovo testamento.» In *I mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento* , di B. (a cura di) Bertoli, 11-36. Milano, 1986.

Niero, A. *La basilica di Torcello e Santa Fosca*. Venezia, 1967.

Niero, A. «Osservazioni epigrafiche e iconologiche su mosaici e considerazioni sull'intitolazione Sancta Maria della cattedrale torcellana.» *Studi veneziani*, 1975-1976/76: 1-41.

Pallucchini, R. *La pittura veneziana nel Trecento*. Venezia, 1964.

Peribeni, A. «Le porte ageminate della basilica di S. Marco a Venezia tra storia e committenza.» In *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, di a. Iacobini, 301-318. Roma, 2009.

Perry, M. *The basilica of SS. Maria e Donato on Murano*. Venezia, 1980.

Petrucci, A. «Scrivere 'alla greca' nell'Italia del Quattrocento.» In *Bisanzio fuori di Bisanzio*, di G. (a cura di) Cavallo, 121-136. Palermo, 1991.

Pincus, D. «Scrivere alla greca.» In *Der unbestechliche Blick: Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag = Lo sguardo incorruttibile: studi di storia dell'arte in onore di Wolfgang Wolters in occasione del settantesimo compleanno*, di M.-Nicolai, B.-Weddigen, T. Gaier, 25-30. Trier, 2005.

Pincus, D. *The tombs of the doges of Venice*. Cambridge, 2000.

Planiscig, L. *Geschichte der venezianischen : Skulptur im 14. Jahrhundert*. Vienna, 1916.

Polacco, R. *La cattedrale di Torcello*. Venezia, 1984.

Polacco, R. «Note all'architettura e al mosaico absidale della chiesa dei Santi Maria e Donato di Murano.» *Venezia Arti*, vol. 7 (1993): p. 37-50.

Polacco, R. «Porte ageminate e clatrate in S. Marco a Venezia.» In *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, 279-292. Roma, 1990.

Polacco, R. *Sculture paleocristiane e altomedievali di Torcello*. Treviso, 1976.

Polacco, R.-Scirè Nepi, G.-Zattera, G. *Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna*. Venezia, 1978.

- Rinaldi, M. S. «Il pavementum sectile e tessellatum della basilica dei Santi Maria e Donato di Murano.» *Venezia Arti (VIII)*, 1994: 13-20.
- Rizzardi, C. *Mosaici altoadriatici: il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*. Ravenna, 1985.
- Robertson, A. *The Bible of St. Mark, St. Mark's church, the altar and throne of Venice*. Londra, 1898.
- Saccardo, P. *Relazione sui restauri eseguiti nella basilica di S. Marco in Venezia dall'agosto del 1890 a tutto l'anno 1891*. Venezia, 1892.
- Sansovino, F. *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'vn terzo di cose nuoue ampliata dal M.R.D. Giouanni Stringa, con sette tauole copiosissime e privilegio*. Venezia, 1604.
- Sinding Larsen, S. «Chiesa di stato e iconografia musiva.» In *La Basilica di San Marco: arte e simbologia*, di B. (a cura di) Bertoli, 25-45. Venezia, 1993.
- Soravia, G. *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia, voll. 1-3*. Venezia, 1822-1824.
- Studies among the Torcello mosaics III Demus, Otto. (1944) - In: *The Burlington magazine for connoisseurs* vol. 85 (1944). s.d.: p. 195-200 .
- Stussi, A. «Epigrafi medievali in volgare dell'Italia settentrionale e della Toscana.» In *"Visibile parlare". Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino - Montecassino, 26-28 ottobre 1992*, di C. Ciociola, 149-175. Napoli 1997, s.d.

Tigler, G. «Catalogo.» In *Le sculture esterne di San Marco*, di O.-Tigler, G.-Lazarini, L.-Piana, M. (a cura di) Demus. s.d.

Tigler, G. «Catalogo.» In *Le sculture esterne di San Marco*, di O. (a cura di) Demus. Milano, 1995.

Tikkanen, J. J. *In Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel, nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung, besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst.* Helsingfors, 1889.

Tomasin, L. «Epigrafi trecentesche in volgare nei dintorni di Venezia.» *Lingua e stile*, 2012: 23-34.

Trovabene, G. «Tombe duecentesche a Venezia.» In *Medioevo: immagini e ideologie. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002)*, di A. C. Quintavalle, 576-587. Milano, 2005.

Wolters, W. *La scultura veneziana gotica: 1300-1460, voll. 1-2.* Venezia, 1976.

Zaccarini, M. *Le colonne del Ciborio di S. Marco in Venezia.* 1933.

Zanetti, V. *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie.* Venezia, 1866.

Zatta, A. *L'augusta ducale basilica dell'evangelista San Marco nell'inclita dominante di Venezia.* New Jersey, 1964-1761.

Zorzi, A. *Venezia scomparsa, voll. 1-2.* Milano, 1984.

Zorzi, P. A. «Colonne storiatoe che sostengono il ciborio dell'altare maggiore.» In *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte degli scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, 277-298. Venezia, 1888.

Zovatto, L. *Mosaici paleocristiani delle Venezie*. Udine, 1963.