

ATENE O VENE TO anno CCIX, terza serie, 21/I (2022)

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1 NE/PD - Tassa Pagata/Taxe Perçue/Prioritario

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENE O VENE TO



ATTI E MEMORIE DELL'ATENE O VENE TO

ATENEIO VENETO

Rivista di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneio Veneto



1812

ATENEEO VENETO
Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneo Veneto
CCIX, terza serie 21/I (2022)

Autorizzazione del presidente
del Tribunale di Venezia,
decreto n. 203, 25 gennaio 1960
ISSN: 0004-6558
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile: Michele Gottardi
segreteria di redazione: Marina Niero
e-mail: niero@ateneoveneto.org

comitato di redazione
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,
Linda Borean, Gianmario Guidarelli
Simon Levis Sullam,
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico
Michela Agazzi, Bernard Aikema,
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,
Ilaria Crotti, Roberto Ellero,
Patricia Fortini Brown, Martina Frank,
Augusto Gentili, Michele Gottardi,
Gianmario Guidarelli
Michel Hochmann, Mario Infelise,
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,
Maura Manzelle, Paola Marini,
Stefania Mason, Letizia Michielon,
Daria Perocco, Dorit Raines,
Antonio Alberto Semi, Luigi Sperti
Elena Svalduz, Xavier Tabet,
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,
Guido Zucconi



ATENEEO VENETO onlus
Istituto di scienze, lettere ed arti
fondato nel 1812
210° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia
tel. 0415224459
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Antonella Magaraggia
vicepresidente: Filippo Maria Carinci
segretario accademico: Alvise Bragadin
tesoriere: Giovanni Anfodillo
delegato affari speciali: Paola Marini



Iniziativa regionale realizzata in attuazione
della L.R. n. 17/2019 – art. 32

Editing e impaginazione
Omar Salani Favaro

Stampato dalla tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Spedizione in abbonamento

Ricerca archeologica e vitalità dell'antico a Venezia

a cura di Margherita Tirelli

I N D I C E

7 *Introduzione*

VETRO E ARCHEOLOGIA. DA ALTINO A VENEZIA

- 11 Giovanna Gambacurta, *Il vetro nel Veneto preromano*
21 Margherita Tirelli, *Il vetro di Altino*
33 Rosa Barovier Mentasti, *L'antica Roma come fonte di ispirazione
per il vetro veneziano del Rinascimento*
41 Cristina Tonini, *Il revival archeologico nel vetro veneziano
del XIX secolo*
53 Rosa Chiesa, *Escursioni archeologiche dei vetrai del XX secolo*

PRIMA DI VENEZIA E LA PRIMA VENEZIA

- 67 Margherita Tirelli, *Prima di Venezia. Altino, porto della Venetia*
81 Lorenzo Calvelli, Giovannella Cresci Marrone, *Oltre la leggenda.
Il 421 d.C. nella Venetia*
105 Luigi Fozzati, Marco Bortoletto, *Le più antiche strutture urbanistiche
di Venezia dalla ricerca archeologica*
123 Luigi Sperti, *Alle origini del reimpiego di scultura antica a Venezia.
Il contesto marciano*

- 137 Irene Favaretto, *Venezia ricorda. La memoria del passato nei mosaici di San Marco*
- 151 Myriam Pilutti Namer, *Giacomo Boni e il campanile di San Marco*

TAVOLE

APPENDICE: organigramma, pubblicazioni

INTRODUZIONE

Il volume raccoglie in forma di atti i contributi presentati nei due ultimi corsi di archeologia promossi dall'Ateneo Veneto fra il 2020 e il 2022, con l'auspicio che possano fornire un utile contributo alla riflessione e all'approfondimento di due tematiche particolarmente legate a Venezia: vetro e origini.

Il primo corso, *Vetro e Archeologia. Meraviglie da Altino a Venezia*, svoltosi in collaborazione con il comitato *Vetri di Laguna*, si è proposto di illustrare e approfondire i diversi aspetti del vetro preromano e romano in area veneta e di ricercarne i riflessi nella vetraria muranese a partire dal Rinascimento fino ai giorni nostri.

Il primo intervento, di Giovanna Gambacurta, ha come tema il vetro preromano, le sue caratteristiche e la sua diffusione nel territorio veneto nel I millennio a.C. Il secondo, per opera della scrivente, verte su Altino, dove la ricerca archeologica condotta nell'ultimo cinquantennio ha restituito una straordinaria quantità di manufatti vitrei, databili tra I e IV secolo d.C. I successivi tre saggi, rispettivamente di Rosa Barovier Mentasti, di Cristina Tonini e di Rosa Chiesa approfondiscono le relazioni tra il vetro romano, fonte indiscussa di ispirazione per la vetraria muranese, dapprima con la produzione rinascimentale, in seguito con quella ottocentesca, per concludersi con la produzione moderna e contemporanea, che tuttora riflette la tipologia delle forme e delle decorazioni degli esemplari antichi.

Il successivo corso di archeologia, *Prima di Venezia e la prima Venezia*, è stato progettato in linea con le molteplici iniziative volte a celebrare i 1600 anni della Serenissima. Il ciclo ha inteso infatti focalizzare il contesto lagunare precedente la nascita di Venezia per addentrarsi quindi nelle diverse problematiche inerenti ai primi secoli di vita della città e il significativo reimpiego dell'antico nei suoi diversi monumenti. Il primo saggio, ancora per mano della scrivente, è incentrato su Altino, la città madre di Venezia, e sulla dimensione internazionale del suo porto lagunare già a partire dall'età protostorica. L'intervento congiunto di Lorenzo Calvelli e di Giovannella Cresci Marrone inda-

ga il contesto storico in cui si inserisce la data, 421 d.C., della mitica fondazione della Serenissima. Il terzo contributo, redatto da Luigi Fozzati e Marco Bortoletto, fornisce un'ampia panoramica delle più antiche strutture urbanistiche, emerse negli ultimi anni a seguito delle numerose campagne archeologiche condotte all'interno della città e nelle isole della laguna. L'area marciana è infine al centro degli ultimi tre saggi. Luigi Sperti analizza il reiterato impiego di scultura antica nei monumenti che la popolano, Irene Favaretto illustra con dovizia di particolari le immagini tratte dall'iconografia greca e romana presenti nei mosaici della Basilica, mentre Myriam Pilutti Namer dà dettagliatamente conto delle sorprendenti scoperte seguite al crollo del campanile di San Marco, risultanti dalle indagini condotte da Giacomo Boni.

Un vivo ringraziamento va alla presidente dell'Ateneo Veneto, Antonella Magaraggia, per aver reso possibile questa iniziativa, al direttore dell'omonima rivista, Michele Gottardi, per l'ospitalità concessaci, e a Marina Niero per la preziosa organizzazione.

Margherita Tirelli

VETRO E ARCHEOLOGIA. DA ALTINO A VENEZIA



In collaborazione con il
Comitato Vetri di Laguna

IL VETRO NEL VENETO PREROMANO

La storia della produzione vitrea nel Veneto si presenta antica e affascinante per la sua precocità e gli alti livelli qualitativi raggiunti. La tecnologia per la prima produzione del vetro affonda le sue radici in un periodo molto antico e si colloca nei contesti del Vicino oriente e dell'Egitto almeno dal V millennio a.C., ma l'importazione dei primi oggetti e la successiva acquisizione tecnologica in Europa, e in particolare in Italia, risale all'antica età del Bronzo, con presenze anche nei siti palafitticoli che costellano le sponde del Garda tra XXI e XIX sec. a.C.¹. In questo percorso il Veneto viene rapidamente a rivestire un ruolo di primo piano, che si tradurrà nello sviluppo di un'arte oggi considerata identitaria.

A una prima fase di studi sui vetri del periodo preromano caratterizzata da un'impostazione tradizionale basata su analisi crono-tipologiche e sulla distribuzione territoriale delle diverse tipologie, si è accostata fin dai primi decenni del terzo millennio un'efficace interazione con studi di carattere tecnologico e archeometrico². Per comprendere meglio l'importanza di queste analisi nella conoscenza del vetro antico e delle sue diverse produzioni, è necessario chiarire quali siano le componenti fondamentali di questo straordinario prodotto. Il vetro è un materiale non cristallino, trasparente che si ottiene scaldando ad alte temperature una miscela di componenti, ciascuno con le sue specifiche funzioni. Innanzitutto la silice, reperibile nelle sabbie o nelle rocce quarzifere, che però presenta un punto di fusione molto alto (1600 C°). Per abbassare

¹ PAOLO BELLINTANI, *Prima dei Fenici. Perle in faience, glassy faience e vetro in Italia nel II millennio a.C.*, in *Le grandi vie della civiltà. Relazioni e scambi fra Mediterraneo e il centro Europa dalla preistoria alla romanità*, catalogo della mostra, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, 2011, pp. 169-171.

² ANDREW TOWLE, *et al.*, *Frattesina and Adria: report of scientific analysis of early glass from the Veneto*, «Padusa», XXXVII (2001), pp. 7-68; GIULIA OLMEDA, *et al.*, *Archeologia e archeometria delle perle in vetro della necropoli patavina del CUS-Piovego (VI-IV secolo a.C.)*. Osservazioni sulla tecnologia del vetro in Veneto nella piena Età del ferro, in *Preistoria e Protostoria del Veneto*, a cura di Giovanni Leonardi e Vincenzo Tiné, Firenze, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, 2015, pp. 549-557.

il punto di fusione e rendere più agevole la produzione, si devono aggiungere alla silice sostanze alcaline minerali come la soda (presente nel natron), o di origine vegetale, come le ceneri sodiche o potassiche che si ottengono dalla combustione di alcune piante. Con queste componenti il punto di fusione si abbassa attorno ai 1000-1100 C°. In queste materie prime è inoltre presente anche il calcio, importante non solo per abbassare ulteriormente il punto di fusione, ma anche per stabilizzare il vetro, conferendogli la durabilità. A queste sostanze di base possono essere poi aggiunti gli elementi che conferiscono i diversi colori³.

Le nostre conoscenze sulla tecnologia antica sono oggi più approfondite per il periodo dell'età del Bronzo, anche grazie al ruolo trainante rivestito dal polo produttivo di Frattesina di Fratta Polesine e dai centri del territorio limitrofo che hanno restituito rinvenimenti non solo numerosi ma anche a diverso stadio di lavorazione⁴. Gli studiosi si sono concentrati per comprendere quali materie prime e soprattutto quali fondenti fossero stati selezionati per ottenere il vetro e anche quali sostanze avessero conferito i diversi colori, per comprendere l'origine e la diversificazione delle produzioni. Il quadro che ne emerge è, quindi, più dettagliato per le fasi più antiche, più evanescente, ma non privo di significato, per le manifestazioni dell'età del Ferro.

Nell'ambito veneto meridionale, controllato da Frattesina, la scelta tecnologica si orienta verso la produzione di vetri ad alcali misti, una composizione differente da quella dei vetri mediterranei e dei vetri diffusi in Italia centro-meridionale⁵. Si tratta di una tecnologia che ha riscontro in Europa centrale e nell'ambito boemo, ma anche nella Grecia settentrionale; tuttavia si ritiene che molti aspetti e declinazioni della tecnologia del vetro ad alcali misti, detta anche Lmhk, siano ancora da approfondire⁶.

³ DONALD B. HARDEN, s.v. *Vetro*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VII, Roma, Treccani, 1966, ad vocem.

⁴ OLMEDA et al., *Archeologia e archeometria*, pp. 549-557.

⁵ I vetri più tipici dell'Italia meridionale e del comparto mediterraneo orientale presentano una composizione connotata da alta percentuale di Magnesio e sostanze alcaline derivate da cenere di origine vegetale, tecnicamente definiti vetri Hmbg, BELLINTANI, *Prima dei Fenici*, pp. 169-170. Per i materiali vetrosi di importazione nell'Italia settentrionale nell'età del bronzo recente-finale, vedi anche MICHELE CUPITÒ, *Micenei in Italia settentrionale*, in *Le grandi vie della civiltà*, pp. 193-197, fig. 2.

⁶ Al tema del vetro in epoca protostorica è stato dedicato da parte del comitato italiano dell'Association Internationale pour l'Histoire du Verre un convegno di studi tenutosi ad Adria nel 2012,

Nel centro di Frattesina sono documentate non solo migliaia di perle, ma anche crogioli per la fusione del vetro e frammenti di vetro grezzo a diversi stadi di lavorazione, identificando con certezza un centro di produzione primaria. Le tipologie maggiormente documentate sono quelle delle piccole perle ad anello accanto alle perle cilindriche con decorazione a spirale in filamenti bianchi (fig. 1)⁷.

Per quanto riguarda l'età del ferro, ad alcune analisi effettuate alla fine degli anni novanta su perle di Adria⁸ si possono accostare oggi gli esiti interessanti delle analisi condotte su di un campione di perle dalla necropoli del Piovego a Padova e su altri contesti veneti, con significativi riscontri in Lombardia, nell'area golasecchiana⁹. La discontinuità tra le produzioni dell'età del bronzo finale a Frattesina e Mariconda e gli esemplari di Adria del VI-V secolo a.C. era già stata sottolineata nel 2001 e risulta fortemente ribadita dalle analisi sui reperti non solo di Padova, ma anche dall'area golasecchiana. Rimanendo nell'ambito dei vetri a bassa percentuale di magnesio, viene evidenziato un radicale cambiamento nell'utilizzo dei fondenti, tra i quali compare il natron.

Si può ipotizzare che nella transizione tra età del bronzo ed età del ferro si siano verificate sperimentazioni che hanno condotto a una differente modalità di produzione, ma non si può dimenticare che le ricerche sono ancora a uno stadio preliminare e rimangono da approfondire, soprattutto per la correlazione tra dati archeometrici e tipologici.

Lo studio degli aspetti tipologici e le proposte di inquadramento cronologico delle perle e dei manufatti in vetro del Veneto preromano

Il vetro in età protostorica in Italia, XVI Giornate Nazionali di Studio sul Vetro, Adria, Museo Nazionale Archeologico, 12-13 maggio 2012, a cura di Silvia Ciappi, Annamaria Larese, Marina Uboldi, Cremona, Fantigrafica, 2014; per le epoche più antiche cfr. PAOLO BELLINTANI, *Le perle in materiale vetroso dall'antica età de Bronzo all'inizio dell'età del Ferro in Italia. Indicatori di scambio su lunga distanza e prime testimonianze di produzione locale*, in *ivi*, pp. 15-24; BERNARD GRATUZE, YVES BILLAUD, *Inventaire des perles en verre et en faïence de l'Âge du Bronze originaires des ateliers de la région de Frattesina retrouvées en France*, in *ivi*, pp. 25-38. Da ultimo, AUGUSTO PANINI, CHIARA SQUARCINA, MAURO STOCCO, *PERLE 2.0. Le collezioni di perle nei musei italiani*, Convegno, Venezia 23-24 settembre 2022.

⁷ BELLINTANI, *Prima dei Fenici*, pp. 169-171; ID., *Le perle in materiale vetroso*, p. 19, fig. 3.

⁸ TOWLE *et al.*, *Frattesina and Adria: report*.

⁹ OLMEDA *et al.*, *Archeologica e archeometria*; IVANA ANGELINI, *Archaeometric analysis of vitreous material ornaments from the Villa di Villa site (Treviso, Italy)*, «Rendiconti Lincei», 2015; MARINA UBOLDI, MARTA RAPI, IVANA ANGELINI, *Perle golasecchiane in materiale vetroso dai dintorni di Como*, in *Il vetro in età protostorica*, pp. 39-54.

consentono comunque di delineare un quadro che restituisce alcuni positivi punti di riferimento¹⁰.

Le più antiche attestazioni (VIII sec. a.C.) sono costituite da semplici perle monocrome o da esemplari con decorazione a occhi enucleati dal fondo, in genere blu con iride bianca o gialla. A Este, nelle cui necropoli sono per lo più conosciute, queste perle potevano costituire monili oppure essere infilate nell'arco delle fibule come decorazione¹¹. Tra la fine dell'VIII e la metà del VII secolo a.C. compaiono le fibule ad arco rivestito con un unico vago di pasta vitrea, per lo più a decorazione piumata¹². Il tipo, ben noto a Bologna e a Verucchio, conosce una diffusione anche nell'Etruria Tirrenica, ma sembra, a oggi, espressione tipica del comparto etrusco-padano e veneto¹³, tra Este e Gazzo Veronese, dove è documentato un raro esemplare con arco a tre bugne, che trova confronto a Verucchio nella fase dell'orientalizzante antico¹⁴.

A queste perle tondeggianti si sostituisce progressivamente nel corso del VII secolo un diverso monile costituito da un unico grande vago

¹⁰ Per una tipologia generale delle perle in vetro dell'età del Ferro, cfr. GIOVANNA GAMBACURTA, *Perle in pasta vitrea da Altino (Venezia): proposta di una tipologia ed analisi della distribuzione areale*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», III (1987), pp. 192-215.

¹¹ GAMBACURTA, *Perle in pasta vitrea*, perle di tipo E, documentate soprattutto a Este, fig. 10. A titolo esemplificativo, cfr. *Monumenti antichi. Este I. Le necropoli Casa di Ricovero, Casa Mulletti Prodocimi, Casa Alfonsi*, a cura di Anna Maria Chieco Bianchi, Loredana Calzavara Capuis, Roma, Giorgio Bretschneider, 1985, Casa di Ricovero, tb. 143, tav. 16,15; tb. 177, tav. 88,9; tb. 236, tav. 210,82; *Monumenti antichi. Este II. La necropoli di Villa Benvenuti*, a cura di Loredana Capuis, Anna Maria Chieco Bianchi, Roma, Giorgio Bretschneider, 2006, Benvenuti, tb. 65, tav. 23,31.

¹² Per Este, PATRIZIA VON ELES MASI, *Le fibule dell'Italia settentrionale*, «Prähistorische Bronze-Funde», XIV (1986), 5, n. 685, pp. 710-711; *Monumenti antichi. Este I*, Casa di Ricovero, tb. 236, tav. 207,22; tb. 235, tav. 197,14; OTTO HERMANN FREY, *Die Entstehung der Situlenkunst*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1969, Rebato, tb. 100, Taf. 10,3; da Gazzo Veronese e da Baldaria, cfr. CAROLINE KOCH, *Die Glasbugelfibeln des 8. Und 7. Jahrhunderts aus Etrurien. Ein Beitrag zur eisenzeitlichen Glastechnik und zu den Bestattungssitten des Orientalizzante*, Bonn, Habelt, 2010, Abb. 61; da Verucchio, PATRIZIA VON ELES, *Il progetto Verucchio dal 1992 al 2011. Primi dati sulle campagne di scavo 2005-2009 nella necropoli Lippi. Considerazioni sulla classificazione tipologica dei materiali e la sequenza cronologica*, in *Immagini di uomini e di donne dalle necropoli villanoviane di Verucchio*, atti delle giornate di studio dedicate a Renato Peroni, Verucchio 20-22 aprile 2011, a cura di Patrizia von Eles, Laura Bentini, Paola Poli, Elena Rodriguez, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2015, tipo 82, fig. 5,100; p. 37.

¹³ Da Verucchio, VON ELES, *Il progetto Verucchio*, tipo 82, fig. 5,100; p. 37; per un quadro di distribuzione più generale, cfr. KOCH, *Die Glasbugelfibeln des 8. Und 7. Jahrhunderts*, Abb. 30.

¹⁴ Da Gazzo Veronese, cfr. *Dalla terra al Museo*, catalogo della mostra, Verona, Fondazione Fioroni, 1996, Turbine, tb. 5, p. 292, tav. 32,4; da Verucchio, VON ELES, *Il progetto Verucchio*, tipo 84, fig. 7,170, p. 38.

fusiforme con decorazione piumata e a volte arricchito da costolature, da infilare nell'arco semplice delle fibule. Ne derivano ornamenti particolarmente vistosi che risentono del contatto con i maggiori centri etruschi dell'Etruria Padana, come Bologna e Verucchio, dove si accostano ai più prestigiosi esemplari ornati di vaghi di ambra¹⁵.

Un vero salto di qualità nella quantità e nella varietà di aspetti decorativi e delle sfumature dei colori si registra con il VI secolo a.C. Il tema dell'occhio diventa più articolato e si declina in diversi colori, evidenziando non solo l'iride ma anche la pupilla, con la sovrapposizione di paste vitree di più colori. Diventano comuni le perle blu o azzurre con iride bianca e pupilla blu scura, quelle gialle con iride bianca e pupilla blu e, più rare, quelle su base verde (fig. 2). Contestualmente il motivo dell'occhio si ripropone su uno o più registri, anche su esemplari di dimensioni considerevoli. Se è possibile che il tema dell'occhio rappresenti una valenza apotropaica, allora la sua ripetizione, su più piani o in forme di accentuata complessità, può essere finalizzata ad aumentare la potenza apotropaica del monile. Queste perle sono idonee, infatti, alla realizzazione di gioielli, come collane o bracciali, a volte inframezzate a perle monocolori, a perle in osso o a pendenti in bronzo, come ad esempio i pendenti trapezoidali o quelli a trianello. Nel Veneto sono ampiamente diffuse nei corredi funerari di Este e di Padova, ma anche nel comparto veneto occidentale, a Gazzo Veronese e Oppeano, e in quello orientale, da Montebelluna, Oderzo, Altino ecc.¹⁶ La distribuzione di questi oggetti di ornamento conosce comunque un polo di grande interesse per varietà e quantità nei contesti coevi dell'ambito sloveno con particolari concentrazioni a Magdalenska Gora e Novo Mesto¹⁷; anche il mondo etrusco-padano contermina vede la diffusione rapida di

¹⁵ GIOVANNA GAMBACURTA, ANGELA RUTA SERAFINI, *Dinamiche dell'Orientalizzante in Veneto: un processo originale?*, «Mediterranea», n.s., I (2021), p. 48, fig. 1, con distribuzione territoriale.

¹⁶ Per una distribuzione territoriale dei tipi con decorazione a occhi, cfr. GAMBACURTA, *Perle in pasta vitrea*, p. 197, fig. 5.

¹⁷ A titolo esemplificativo, cfr. da MAGDALENSKA GORA, SNEŽA TECCO HVALA, *Magdalenska Gora. Social structure and burial rites of the Iron Age community*, Ljubljana, Inštitut za arheologijo, 2012, p. 288, fig. 107, 4-5; da Novo Mesto, BORUT KRIŽ, *Novo Mesto V, Kapiteljska njiva Gomila IV in gomila V*, Novo Mesto, Dolenjski Muzej, 2000, fig. a colori; tav. 24. Grob V/35, 16; *Bernstein und Glasschmuck aus Novo Mesto Slowenien*, catalogo della mostra, Novo Mesto, Dolenjski muzej, 2003.

questi monili evidentemente molto graditi, da Bologna, a Spina, ad Adria, al Forcello di Bagnolo San Vito¹⁸.

In questa ampia diffusione territoriale è impossibile individuare i centri produttivi in assenza di analisi archeometriche, ma si può facilmente ipotizzare che esistessero parecchi artigiani specializzati addetti a queste produzioni, forse anche a carattere itinerante.

Tanto nel periodo orientalizzante, quanto tra VI e V secolo a.C. non mancano tuttavia prodotti che si possono ricondurre con buona probabilità a importazioni dai contesti fenici o egeo-orientali e non si tratta solo di perle o pendenti, ma anche dei primi contenitori vitrei per profumi, unguenti e balsami.

Rientrano tra le importazioni antiche i piccoli pendenti ornotomorfici di origine fenicia, ritenuti un preciso indicatore dell'orientalizzante, presenti in Veneto, a oggi, solo a Este¹⁹. Per le fasi più recenti, sono di importazione probabilmente dalle zone caucasiche le perle "a occhi composti" già ben individuate da Thea Elizabeth Haevernich come manufatti rari e di grande prestigio per le dimensioni e per la complessità della decorazione. Si tratta infatti di perle di grandi dimensioni nelle quali si collocano grandi occhi che contengono un numero in genere dispari di occhi più piccoli (fig. 3). Nel Veneto alcuni rari esemplari si rinvenivano unicamente ad Altino e ad Adria, i due centri costieri in cui le importazioni possono aver giocato un ruolo preminente²⁰. Non è impossibile che proprio da questi esemplari preziosi sia maturata l'idea alla base delle perle a occhi composti con apici applicate che hanno avuto nel V secolo una considerevole fortuna in Veneto e nel comparto sloveno²¹.

¹⁸ A titolo esemplificativo, cfr. da Bologna, ROBERTO MACELLARI, *Il sepolcreto etrusco nel terreno Arnoaldi di Bologna (550-350 a.C.)*, Bologna, Comune di Bologna, 2002, tav. 44,61; GIULIA MORPURGO, *I sepolcreti etruschi di Bologna nei terreni De Luca e Battistini (fine VI – inizi IV secolo a.C.)*, Bologna, Bononia University Press, 2018, tomba DL 89, tav. 132,12; senza contesto, tav. 212,10.10, 10.11, 10.12, 10.13; da Adria, TOWLE *et al.*, *Frattesina and Adria: report*, figg. 84-85, 87, 88-89; dal Forcello di Bagnolo San Vito, MARTA RAPI, *I reperti in pasta vitrea: balsamari e perle*, in *L'abitato etrusco del Forcello di Bagnolo S. Vito (Mantova). Le fasi di età arcaica*, a cura di Raffaele Carlo de Marinis, Marta Rapi, Firenze 2007, pp. 213-226, in particolare figg. 135-136.

¹⁹ GAMBACURTA, RUTA SERAFINI, *Dinamiche dell'Orientalizzante*, p. 54, fig. 2.

²⁰ THEA ELIZABETH HAEVERNICK, *Perlen mit zusammengesetzten Augen (compound-eye-beads)*, in *Beiträge zur Glasforschung*, Mainz am Rhein, Zabern, 1981, pp. 233-244; per l'esemplare di Altino, GAMBACURTA, *Perle in pasta vitrea*, fig. 6, fig. 21, p. 205; per l'esemplare di Adria, cfr. TOWLE *et al.*, *Frattesina and Adria: report*, fig. 91.

²¹ GAMBACURTA, *Perle in pasta vitrea*, fig. 21, tipo B; TECCO HVALA, *Magdalenska Gora*, p. 288, fig. 107, 15.

Tra gli esemplari esotici, si può ricordare da Adria il bel pendente a testa di ariete in vetro opaco bianco con dettagli blu, ad arricchire i monili di una sepoltura femminile attribuibile alla fine del VI-inizi del V secolo a.C. (Ca' Cima 1995, tomba 13), come anche i pendenti ad anforetta, che trovano riscontri in ambito illirico e fino alla Moravia e alla conca carpatica e per i quali è stata ipotizzata una direttrice di diffusione ricollegabile a quella del corallo attraverso il bacino della Sava²².

Il panorama delle importazioni che sicuramente denunciano i contatti con il Mediterraneo orientale si arricchisce con i primi contenitori in vetro, per lo più con una ricca decorazione piumata bicroma o policroma (fig. 4-5). Questi preziosi contenitori, in forma di balsamario fusiforme, di piccola brocca o di *oinochoe* viaggiavano con ogni probabilità con i loro contenuti, erano quindi adottati per trasportare e commerciare unguenti e profumi, quali prodotti di un commercio elitario. Si tratta di una produzione su nucleo friabile, una modalità utile a formare recipienti di vetro cavi prima dell'invenzione della soffiatura. Questa manifattura prevedeva la modellazione di una controforma in argilla che, sostenuta da una canna metallica, veniva immersa nel vetro fuso e quindi decorata con filamenti di diverso colore. Gli esemplari di Spina, Adria, Altino, Aquileia punteggiano gli approdi costieri, mentre quelli rinvenuti a Gazzo Veronese e a Este indicano le direttrici di mercato dei preziosi profumi e unguenti²³. La loro dif-

²² TOWLE *et al.*, *Frattesina and Adria: report*, per il pendente a testa di ariete, p. 53 e fig. 78; per i pendenti ad anforetta, p. 53 e figg. 52 e 94, con bibliografia.

²³ A titolo esemplificativo, da Bologna, cfr. MACELLARI, *Il sepolcreto etrusco*, tomba 5, tav. 49,7; tomba 62 bis, tav. 81,5; tomba 65, tav. 81,12; MORPURGO, *I sepolcreti etruschi di Bologna*, tomba DL 4, tav. 9,18-19; tomba DL 21, tav. 36,7; tomba DL 36, tav. 56,4; tomba DL 43, tav. 65, 7-8; senza contesto, tav. 214,15.1, 15.2, 15.3; da Spina, cfr. *Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, catalogo della mostra, Ferrara, Ferrara Arte, 1993, tomba 152, n. 186, p. 279; tomba 749, n. 216, p. 281; tomba 83, n. 718, p. 326; GIUSEPPE SASSATELLI, *La funzione economica e produttiva: merci, scambi, artigianato*, in *Spina*, pp. 178-217, figg. 162-163; da Adria, cfr. SIMONETTA BONOMI, *Vetri antichi del Museo Archeologico Nazionale di Adria*, Venezia, Giunta regionale del Veneto-Comitato nazionale italiano Association internationale pour l'histoire du verre, 1996, p. 14; nn. 1-2, 9, 11-13; da Aquileia, cfr. SERENA VITRI, *Indizi di sepolture di prestigio ad Aquileia tra VI e V sec. a.C.*, in *Dall'Adriatico all'Egeo. Scritti di Protostoria in onore di Paola Cassola Guida*, a cura di Elisabetta Borgna, Susi Corazza, Udine, Forum, 2020, figg. 8-9; p. 141-142; dal Forcello di Bagnolo San Vito, cfr. RAPI, *I reperti in pasta vitrea*, pp. 213-226, in particolare figg. 133-134; da Bologna, ANNA MARIA BRIZZOLARA, *Le importazioni dal mondo greco*, in *Atlante dei beni culturali dell'Emilia Romagna*, a cura di Jadranka Adani, Giuseppe Bentini, Milano, Carimonte Banca,

fusione abbraccia un ampio arco cronologico in quanto dal VI secolo a.C. si giunge anche a tutto il IV; del tutto eccezionali due contenitori da kohl cilindrici di produzione egizia, databili ormai al II secolo a.C. rinvenuti in un contesto funerario adriese²⁴.

Nel quadro della produzione locale delle perle e dei monili, tra la seconda metà del V secolo e il successivo, si afferma una decorazione a onda ottenuta con un filamento di colore contrastante con quello della base. Queste perle, spesso ascritte a una influenza di gusto celtizzante, diventano rapidamente molto comuni e lo stesso motivo decorativo connota alcuni esemplari di armille in vetro ascritte al costume delle donne celtiche (fig. 6). Si tratta di monili rari, ma ben documentati nel Veneto, in differenti colori e dimensioni, decorati sia in modo policromo che con modanature o diteggiature, in genere attestate in sepolture dalla fine del IV secolo al III a.C.²⁵.

Tra il III e il I secolo a.C., mentre nel Veneto si confrontano con la cultura locale il gusto celtico e le istanze del processo di romanizzazione, alcune specifiche tipologie si affermano soprattutto nei settori di margine, come le perle trilobate del Vicentino, oppure le grandi perle ad anello (o Ringperlen) che presentano una decorazione a onda o a graticcio, di gusto celtico²⁶ (fig. 7). Diventano più comuni anche le fusaiole in vetro, forse da considerare pendenti configurati a fusaiola, dal momento che un utilizzo nelle attività di filatura risulta impossibile in quanto ne avrebbe determinato la rapida fratturazione²⁷.

La produzione di perle, pendenti, armille si dirada nella prima età imperiale romana, per riapparire, spesso con decorazioni analoghe nei

1994, fig. 44; da Este ANNA MARIA CHIECO BIANCHI, *Dati preliminari su nuove tombe di III secolo da Este*, in *Celti ed Etruschi nell'Italia centro settentrionale dal V secolo a.C. alla romanizzazione*, atti del colloquio internazionale, Bologna 1985, a cura di Daniele Vitali, Imola, Santerno, 1987, p. 200, n. 5; da Gazzo Veronese, LUCIANO SALZANI, MARINA MORELATO, *I Veneti antichi a Gazzo veronese. La necropoli della Colombara*, Mantova, Sap, 2022, fig. 183b, p. 186.

²⁴ BONOMI, *Vetri antichi*, p. 14; nn. 332-33, pp. 147-148.

²⁵ Per la diffusione delle armille in vetro nel Veneto, cfr. GIOVANNA GAMBACURTA, ANGELA RUTA SERAFINI, *I Celti e il Veneto*, Bologna, Ante Quem, 2019, p. 48, figg. 35; 45; 61; per la distribuzione, fig. 41 e pp. 178-183.

²⁶ Per la diffusione delle perle ad anello con decorazioni varie, cfr. GAMBACURTA, RUTA SERAFINI, *I Celti e il Veneto*, pp. 100 e 113, fig. 98,1-3; per la distribuzione, figg. 81 e 95 e pp. 183-186.

²⁷ A titolo esemplificativo, fusaiole in pasta vitrea da Adria, cfr. TOWLE *et al.*, *Frattesina and Adria: report*, figg. 56 e 59.

secoli del tardoantico, per lo più con esemplari più opachi e bollosi, che lasciano intravedere una sorta di trascuratezza nella produzione²⁸. Il gusto per questi monili, se pur discontinuo, delinea una consuetudine che riaffiorerà nella produzione delle murrine veneziane, inconsapevoli eredi di una tradizione millenaria.

ABSTRACT

Il contributo offre una panoramica del rapporto tra importazione e produzione del vetro nel Veneto preromano, dalle manifestazioni più antiche. L'interesse si concentra sulla importanza delle analisi archeometriche che hanno consentito di suddividere le forme di importazione da quelle di probabile produzione locale o riferibili ad una circolazione nell'Italia settentrionale. A queste considerazioni si aggiunge una valutazione della diffusione delle principali tipologie di monili, dalle perle ai pendenti alle più tarde armille di gusto celtico, accompagnate da preziosi oggetti di importazione come i balsamari a decorazione piumata di importazione fenico-rodia o egizia.

The paper focuses on the relationship between import and glass production in pre-Roman Veneto, from the earliest finds. The contribute concerne the importance of archaeometric analyses to identify imported forms from those of probable local production or referable to a circulation in northern Italy. To these considerations is added an evaluation of the diffusion of the main types of jewellery, from beads to pendants to the later Celtic-style armillas, accompanied by precious imported objects such as balsamari with feathered decoration of Phoenician-Rhodian or Egyptian import.

²⁸ A titolo esemplificativo, cfr. *Il tempo dei Longobardi. Materiali di epoca longobarda dal Trevigiano*, catalogo della mostra, Padova, Adle, 1999, p. 98, fig. 4, collana da Maserada di Piave; *Siti archeologici dell'Alto Livenza*, a cura di Silvia Pettarin, Anna Nicoletta Rigoni, Fiume Veneto, Geap, 1992, p. 74, C1.2 Collana da Stevenà di Caneva.

Margherita Tirelli

IL VETRO DI ALTINO

Altino rappresenta nell'arco nord-adriatico un osservatorio privilegiato per lo studio del vetro in ambito archeologico, come risulta da un lato dalla ricca bibliografia relativa all'argomento e dall'altro dalla frequente presenza in esposizioni di prestigio di esemplari provenienti dalla collezione del Museo Archeologico Nazionale.

Le perle in pasta vitrea, di cui il Museo conserva un rilevante nucleo proveniente dagli scavi della necropoli preromana, risultano i più antichi reperti in vetro attualmente documentati ad Altino. Collane in pasta vitrea e ambra costituiscono infatti un ricco ornamento femminile soprattutto tra la fine del VII e il V secolo a.C., come documentano le perle deposte nei corredi funerari, in particolare di bambini e di donne di giovane età. All'interno del corredo le perle rappresentavano un elemento di prestigio, chiaro indicatore di alto rango sociale, ma probabilmente rivestivano anche la funzione di amuleto, rientrando quindi all'interno della sfera magico-religiosa¹.

Sotto il profilo tipologico risultano documentati ad Altino almeno 26 tipi diversi di decorazione, suddivisi in un articolato repertorio di esemplari: perle monocrome, costolate, decorate a zig-zag, a occhi, conformate ad anello, cilindriche con decorazione a piuma d'uccello, nonché le cosiddette *compound-eye-beads*, rare perle in pasta vitrea gialla decorata da grandi occhi turchesi di produzione caucasica. Di particolare interesse risulta la presenza ad Altino, da cui provengono tante testimonianze di sepolture equine², di un esemplare di quest'ul-

¹ Per le perle protostoriche di Altino si rimanda a GIOVANNA GAMBACURTA, *Prime osservazioni sulle perle in pasta vitrea di età protostorica, provenienti da Altino*, «Aquileia Nostra», LVII (1986), cc. 165-184; EAD., *Perle in pasta vitrea da Altino (Venezia): proposta di una tipologia e analisi della distribuzione areale*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», III (1987), pp. 192-214 e a Giovanna Gambacurta in questo stesso volume.

² EAD., *Le sepolture equine nelle necropoli di Altino*, in *Produzioni, merci e commerci in Altino preromana e romana*, a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Roma, Quasar, 2003, pp. 89-113.

tima tipologia³, in quanto l'importazione di tali perle provenienti dall'Oriente è stata, anche se ipoteticamente, collegata al commercio della seta e dei cavalli⁴.

Una dettagliata analisi condotta sulla sintassi decorativa delle perle altinate ne ha puntualizzato anche l'evoluzione cronologica a partire dal VII secolo a.C., e le direttrici commerciali di diffusione e di provenienza, dall'area mediterranea, etrusco-padana, centro-europea e slovena⁵.

Nel corso del III secolo a.C. fanno la comparsa le armille, braccialletti fragili quanto preziosi, in pasta vitrea sia trasparente sia blu scura, talvolta con decorazione gialla a zig-zag. Tra II e I secolo a.C., sono infine attestate le grandi perle ad anello (Ringperlen), alcuni esemplari delle quali sono presenti all'interno del corredo di una grande sepoltura gentilizia, la tomba 1 Fornasotti, ormai in pieno orizzonte di romanizzazione⁶.

Con l'età romana il numero dei manufatti in vetro aumenta a dismisura. Lo studio analitico dei numerosissimi reperti, integri e frammentari, ha testimoniato la compresenza nella città lagunare, tra I e II secolo d.C., della quasi totalità delle tecniche di lavorazione allora in vigore nell'Impero romano, che vengono qui di seguito brevemente enumerate unitamente alle relative modalità esecutive⁷;

- la fusione a stampo: tecnica più antica, risalente alla seconda metà del II millennio a.C. che permetteva di ricavare piccoli oggetti grazie a una matrice. Coppe e vasi di maggiore dimensione, databili dalla seconda metà del I secolo a.C. a tutto il I d.C., si ottenevano colando il vetro fuso nell'intercapedine tra due stampi, cui seguiva la molatura;
- la modellatura a stampo: tecnica utilizzata, secondo l'ipotesi più accreditata, per la confezione delle coppe costolate. Tale tecnica preve-

³ Cfr. GIOVANNA GAMBACURTA, fig. 2 in questo stesso volume.

⁴ EAD., *Perle in pasta vitrea da Altino*, p. 205.

⁵ Cfr. nota 1.

⁶ EAD., *Aristocrazie venete altinate e ritualità funeraria in un orizzonte di cambiamento*, in *Vigilia di romanizzazione. Altino e il Veneto orientale tra II e I sec. a.C.*, a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Roma, Quasar, 1999, figg. 10, 4.

⁷ Per la descrizione in dettaglio delle singole tecniche, illustrata da significativi esemplari altinati, si rimanda a *Altino. Vetri di Laguna*, a cura di Rosa Barovier Mentasti e Margherita Tirelli, Treviso, Grafiche Vianello, 2010, pp. 53-115.

deva l'impressione della raggera di costolature mediante una matrice su di una piastra circolare, la modellazione su stampo per ottenere la convessità della coppa e quindi la molatura finale;

- la soffiatura e la lavorazione a mano libera: tecnica notoriamente inventata verso la metà del I secolo a.C. nell'area siro-palestinese che rivoluzionò la produzione vetraria, diffondendosi rapidamente, a partire dagli inizi del I secolo d.C., dalla penisola italica in tutto l'Impero;
- la soffiatura a stampo: metodo che ebbe uno straordinario sviluppo nel I secolo d.C. dalle coste orientali del Mediterraneo fino all'alto Adriatico e la pianura Padana. Gli stampi erano in argilla refrattaria, in legno, e per i pezzi più raffinati con decorazioni a rilievo, in metallo, composti da due o più parti incernierate. La soffiatura a stampo, seguita da una breve fase di lavorazione a mano libera, sembra la tecnica con cui vennero prodotte anche le coppe costolate soffiate (zarte rippenschalen), talvolta decorate da filamenti vitrei applicati a spirale;
- l'applicazione a caldo di filamenti di vetro, talvolta anche fittamente pizzicati, come pure la decorazione a schegge e a gocce applicate.

Notevole ad Altino è il numero di esemplari in vetro murrino nelle molteplici declinazioni: a millefiori, a nastri policromi e millefiori (fig. 1), in vetro-mosaico, a venature concentriche, a canne policrome, a nastri policromi dorati e a canne ritorte⁸.

La presenza in loco di officine vetrarie, da tempo ipotizzate in ragione della quantità di vetri presenti nella città lagunare, di gran lunga maggiore che negli altri centri veneti, è stata confermata dal rinvenimento, avvenuto nel 1985 nei pressi dell'approdo monumentale, di scorie di fusione (cotisso) e di un frammento di crogiolo con tracce di vetro, indizi quindi di un'officina vetraria e conseguentemente di una produzione artigianale databile genericamente tra il I e il IV secolo d.C.⁹.

⁸ *Altino. Vetri di Laguna*, pp. 98-113; *Vetro murrino da Altino a Murano*, a cura di Rosa Barovier Mentasti, Chiara Squarcina, Margherita Tirelli, Treviso, Grafiche Vianello, 2012, pp. 49-51.

⁹ *Altino. Vetri di Laguna*, pp. 22-23. L'individuazione di questi preziosi documenti si deve all'analisi, congiunta e complementare, condotta da Rosa Barovier Mentasti e dal Maestro Lino Tagliapietra che, in occasione della mostra, *Altino. Vetri di laguna*, allestita nel 2010 nel Museo

L'area urbana, come noto, risulta tuttora scarsamente indagata e pertanto la percentuale di reperti vitrei finora rinvenuti è da considerarsi oltremodo parziale e assolutamente non rappresentativa, mentre al contrario è dagli scavi della vastissima necropoli, esplorata sistematicamente in campagne di scavo annuali, che proviene un repertorio straordinariamente vasto e articolato della produzione vetraria presente ad Altino nei primi secoli dell'Impero¹⁰.

La necropoli si sviluppò lungo i principali assi viari extraurbani secondo un modello universalmente adottato dall'ideologia romana. Gli scavi, condotti per decenni nei diversi sepolcreti, in particolare in quello nord-orientale della via Annia indagato per chilometri, hanno riportato in luce una straordinaria quantità di monumenti, tombe e reperti che pongono la necropoli altinate fra le meglio documentate della penisola italiana. I monumenti, tra cui si contano mausolei a baldacchino, a edicola e a tamburo, recinti, altari, stele e i più di duemila corredi funerari si inquadrano pressoché esclusivamente tra gli ultimi decenni del I secolo a.C. e la prima metà del II secolo d.C., e forniscono un patrimonio eccezionale per la documentazione dei materiali, per lo studio della ritualità funeraria e per l'immagine che ne deriva della coeva società altinate¹¹.

Dagli scavi delle numerosissime tombe proviene una grande quantità di reperti in vetro che proprio la destinazione funeraria ha contribuito

Archeologico Nazionale di Altino, presero sistematicamente in esame il complesso dei reperti altinati, mettendo a confronto le tecniche vetrarie romane con quelle muranesi.

¹⁰ Per la storia della ricerca archeologica altinate si rimanda a BIANCA MARIA SCARFÌ, MICHELE TOMBOLANI, *Altino preromana e romana*, Musile di Piave (Ve), Comune di Quarto d'Altino, 1985, pp. 39-50; *Altino antica. Dai Veneti a Venezia*, a cura di Margherita Tirelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 39-45.

¹¹ All'interno della ricca bibliografia sull'argomento si segnalano in particolare: SCARFÌ, TOMBOLANI, *Altino preromana e romana*, pp. 101-158; MARGHERITA TIRELLI et al., *Altino (Venezia): proposta di articolazione in fasi della necropoli "Le Brustolade" attraverso l'analisi di un settore (trincea I 1985-87)*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», IV (1988), pp. 348-394; MARGHERITA TIRELLI, *Horti cum aedificiis sepulchris adiuncti: i monumenti funerari delle necropoli di Altinum*, «Aquileia Nostra», LXIX (1998), cc. 137-204; MARGHERITA TIRELLI, *I rituali funerari ad Altinum tra offerte durevoli e deperibili*, in *Culto dei morti e costumi funerari romani. Roma, Italia settentrionale e province nord-occidentali dalla tarda Repubblica all'età imperiale*, Internationales Kolloquium, Roma, Dai, 2001, pp. 243-256; GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, MARGHERITA TIRELLI, *Gli altinati e la memoria di sé: scripta e imagines*, «Ostraka», XIX (2012), pp. 127-146; SILVIA CIPRIANO, *L'inumazione ad Altino in età alto e medio imperiale*, «Rivista di Archeologia», XXXVI (2013), pp. 97-118.

a salvaguardare nei secoli, fino ad arrivare, in certi casi, a restituire alla distanza di due millenni non pochi esemplari nella loro integrità. L'intera gamma del vasellame vitreo, proveniente dalle migliaia di tombe che fanno del municipio lagunare un osservatorio privilegiato sotto il profilo della cosiddetta "archeologia della morte", è costituita da oggetti, quali olle, brocche, bottiglie, bicchieri, coppe, balsamari e monili, che appartenevano quasi esclusivamente alla quotidianità della vita prima di essere utilizzati nelle diverse fasi del rituale funebre e definitivamente depositi nel corredo del defunto all'interno della tomba.

Le olle, di forme diverse ma tutte caratterizzate dall'ampia imboccatura dovuta al loro utilizzo originario, costituivano il contenitore ideale da dispensa per conservare prodotti alimentari, quali frutta mescolata con miele oppure ortaggi immersi in aceto o salamoia, come le fonti latine tramandano e gli affreschi dell'area vesuviana illustrano (fig. 2). Il vetro risultava infatti il materiale perfetto per la conservazione dei cibi, essendo inodore e insapore, e non necessitando quindi, come altri contenitori di prodotti alimentari, di essere preventivamente sottoposto a interventi di impermeabilizzazione. Sul versante funerario – per tutto il I secolo d.C. la cremazione risulta il rito pressoché esclusivo – le olle venivano utilizzate come vasi-ossuario per deporvi e custodirvi i resti cremati raccolti dalla pira. Ammontano a più di 130 i vasi-ossuario in vetro ad Altino, che costituiscono un campione eccezionale nel panorama degli studi delle necropoli romane di età imperiale. La tipologia stessa della struttura della tomba, o la sua esplicita relazione con un monumento, oppure anche la presenza all'interno del corredo funerario di materiali di prestigio rivelano l'appartenenza di tali sepolture ai membri della locale aristocrazia. Non si è riscontrata una regola fissa nelle modalità di apprestamento di questa specifica categoria di sepolture, dove la fragilità del vaso doveva necessitare evidentemente di particolari accorgimenti di protezione. L'ossuario vitreo veniva racchiuso all'interno di un'urna in pietra, di una cassetta di tegole o mattoni, ma più frequentemente veniva protetto all'interno di un'anfora, segata e ricomposta, o collocato sopra una tegola e quindi coperto da una mezza anfora segata. Talvolta è documentata anche la deposizione del vaso direttamente all'interno di una fossa scavata nel terreno senza alcun tipo di protezione, nel qual caso è presumibile che l'ossuario venisse avvolto con stoffe, le cui tracce, anche se non attestate ad Altino, sono state rinvenute in altre necropoli romane.

L'olla-ossuario in vetro presenta una notevole varietà tipologica¹², dalle più comuni olle globulari a quelle ovoidali, quadrangolari e biansate e ad altre quasi uniche, pressoché prive di confronti, come l'esemplare in vetro blu scuro traslucido, soffiato a stampo e molato, della tomba 628 dell'Annia databile agli inizi del I secolo d.C., ipoteticamente attribuito a produzione alessandrina¹³ (fig. 3). Ma oltre alle olle, sono documentate altre forme di vasellame meno usuali utilizzate come vasi-ossuario, quali gli *skyphoi* (fig. 4), le tazze, i boccali e i *modioli*¹⁴. L'analisi delle ossa cremate¹⁵ e lo studio dei materiali hanno dimostrato come ad Altino il vaso-ossuario in vetro venisse destinato pressoché esclusivamente alla sepoltura di donne e di bambini. Queste tombe risultano infatti accomunate dalla predominanza di elementi femminili all'interno del corredo, quali strumenti da toilette, pissidi, specchi, pettini, spilloni, perle, armille e pendenti, mentre in altri casi le ridotte dimensioni del vaso-ossuario e i minuscoli oggetti di corredo indicano chiaramente trattarsi di contenitori di resti infantili¹⁶.

Una vita anteriore all'impiego sepolcrale caratterizza anche coppe, bicchieri, piattini, brocche e bottiglie, ossia il vasellame da tavola, che dopo l'invenzione della soffiatura e la conseguente larga diffusione in tutto l'Impero di stoviglie in vetro a prezzi contenuti, andò a soddisfare, a partire dagli ultimi decenni del I secolo a.C., il desiderio di lusso e di esibizionismo di una fascia di utenti ben più larga della sola classe aristocratica, usa quest'ultima a imbandire la propria tavola con servizi in ceramica fine e in argento. Ne sono un esempio eloquente le due coppe in vetro azzurro soffiate a stampo con decorazione a rilievo appartenenti al corredo della tomba 931 della necropoli dell'Annia datate alla metà del I secolo d.C. (fig. 5)¹⁷. Il vasellame rinvenuto all'interno delle tombe¹⁸

¹² SILVIA CIPRIANO, GIOVANNA MARIA SANDRINI, *Gli ossuari vitrei di Altino: la tipologia*, in ... ut... rosae... ponerentur. *Scritti di archeologia in ricordo di Giovanna Luisa Ravagnan*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», Serie Speciale 2, (2006), pp. 151-175.

¹³ Altino. *Vetri di Laguna*, p. 44 (con bibliografia precedente).

¹⁴ CIPRIANO, SANDRINI, *Gli ossuari vitrei di Altino*, pp. 160-161.

¹⁵ NICOLETTA ONISTO, ANDREA DRUSINI, *Gli ossuari vitrei di Altino: i resti cremati*, in ... ut... rosae... ponerentur, pp. 199-203.

¹⁶ MARGHERITA TIRELLI, *Gli ossuari vitrei di Altino: i destinatari*, in ivi, pp. 177-197.

¹⁷ GIOVANNA LUISA RAVAGNAN, *Due coppette soffiate a stampo di Altino*, in *Studi di Archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di Bianca Maria Scarfi, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994, pp. 373-383; *Altino. Vetri di Laguna*, pp. 68-69.

¹⁸ Ivi, pp. 130-139.

evoca simbolicamente, anche con la presenza di un unico esemplare, il cosiddetto “servizio da mensa”, fornito al defunto per il banchetto nell’al di là, oppure documenta anche l’avvenuto svolgimento delle celebrazioni rituali effettuate in memoria dei defunti, che prevedevano offerte di cibo solide e liquide. Numerosi erano infatti i riti sepolcrali che comportavano l’allestimento di banchetti presso le tombe: dal silicernio, il convito funebre allestito all’atto della sepoltura, alla cena novendiale, a nove giorni dalla morte che stigmatizzava la riammissione della famiglia in lutto nella comunità, ai *Parentalia*, le feste per i defunti che si celebravano nel mese di febbraio¹⁹.

Anche i balsamari, ampolle in vetro di svariate forme e dimensioni, contenenti unguenti, oli profumati, polveri cosmetiche e preparati farmaceutici cominciarono a essere largamente usati a partire dalla fine del I secolo a.C., dopo l’invenzione della soffiatura e a seguito della diffusione capillare di tali sostanze, sempre più presenti nella toilette femminile. Il lusso dilagante, dalla capitale alle estreme propaggini dell’Impero, aveva imposto infatti l’uso generalizzato di costosi cosmetici, mentre essenze aromatiche e incensi venivano sempre più utilizzati per profumare gli ambienti domestici. E proprio ad Altino, probabile centro di importazione delle preziose sostanze aromatiche orientali, è documentata l’attività di un *turarius*, cioè di un venditore di incenso, il liberto *Publius Herennius Primus* che nella propria stele funeraria volle orgogliosamente ostentare un turibolo²⁰. Dalla città lagunare proviene anche un singolare manufatto, unico nel suo genere e totalmente privo di confronti: un archetto bronzeo di bilancina di precisione che reca incise su entrambe le facce quattro unità ponderali, romana, greca, tolemaica e semitica²¹. La bilancina, che assolveva quindi anche la funzione di convertitore, era destinata a pesare minime quantità di sostanze, quali appunto cosmetici-

¹⁹ Della vastissima bibliografia sull’argomento si segnalano a titolo esemplificativo per il mondo romano in generale: JACOPO ORTALLI, *Culto e riti funerari dei Romani: la documentazione archeologica*, in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, VI, *Stages and circumstances of life*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2011, pp. 211-215; per la *X Regio* e Aquileia in particolare: ANNALISA GIOVANNINI, “*Parva petunt Manes*” (*Ov. Fast. II*, 535). *Cibo e bevande nelle necropoli di Aquileia*, in «Antichità Altoadriatiche», LXXXIV, 2016, pp. 323-349 (entrambi con ricca bibliografia).

²⁰ CRESCI MARRONE, TIRELLI, *Gli altinati e la memoria di sé*, p. 144.

²¹ Per la descrizione si veda Margherita Tirelli, *Prima di Venezia. Altino, porto della Venetia*, in questo volume.

ci e medicinali, provenienti evidentemente sia dall'Egitto che dall'area siro-palestinese, percorrendo quindi le medesime rotte utilizzate per il trasporto dei blocchi semilavorati di vetro grezzo. Sono più di un migliaio i balsamari rinvenuti all'interno dei corredi funerari²², presenti in quantità diversa, da uno fino anche a quindici esemplari all'interno di un'unica tomba, integri o deformati dal fuoco, a documentarne l'utilizzo nelle diverse fasi del complesso rituale funerario romano che prevedeva l'impiego di oli e profumi nella preparazione del corpo, l'offerta di incenso ed essenze profumate durante l'incinerazione sulla pira, ecco il perché dei balsamari deformati dal fuoco, e quindi l'aspersione finale di sostanze aromatiche sui resti cremati, all'atto della chiusura della tomba.

Nei corredi delle tombe femminili si rinvenivano inoltre altri manufatti in vetro: oggetti da toilette come pissidi, spatole e bastoncini, gioielli come anelli (fig. 6), braccialetti e collane, e anche piccoli scrigni intarsiati, come attesta uno straordinario frammento di placchetta murrina a decoro miniaturistico, prodotta probabilmente da vetrai alessandrini. Le pedine da gioco, parte anch'esse di numerosi corredi funerari, non sembrano invece appannaggio specifico né di un determinato sesso né di una particolare età²³.

Dall'inizio del II secolo d.C. il rito dell'inumazione, sempre più generalizzato, si sostituisce alla cremazione, ciononostante perdura l'uso, anche se con frequenza decisamente ridotta, di deporre contenitori di unguenti, ma anche bottiglie monoansate (*hydriae*), all'interno dei corredi funebri²⁴. Dal punto di vista tipologico cambia la morfologia dei balsamari, ora caratterizzati in particolare dal collo allungato e talvolta anche dalla presenza sul fondo di un marchio, ottenuto a pressione su di uno stampo piano, come quello, impresso su di una coppia di balsamari in vetro incolore soffiati a mano libera, che sancisce il monopolio spettante alla casa imperiale del commercio della sostanza contenuta all'interno degli stessi²⁵. Analogamente, marchi ottenuti a stampo campiscono il fondo delle bottiglie monoansate a corpo quadrangolare, peculiari anch'esse di quest'orizzonte cronologico²⁶.

²² Altino. *Vetri di Laguna*, pp. 140-155.

²³ Ivi, pp. 105; 156-159.

²⁴ CIPRIANO, *L'inumazione ad Altino*, pp. 105-106.

²⁵ Altino. *Vetri di Laguna*, p. 72. Si vedano anche ivi, pp. 141, 143-144, 146.

²⁶ Ivi, pp. 71 e 73.

A partire dalla fine del II secolo d.C., quando ebbero inizio le prime incursioni degli eserciti barbarici dai confini settentrionali dell'impero, il silenzio delle fonti e la scarsità della documentazione archeologica sembrano riflettere anche per Altino, come per le altre città della *Venetia*, il subentrare di un periodo di crisi, legato alla diminuzione dei flussi commerciali che ne avevano determinato nei secoli la potenza economica. Questo quadro si riflette puntualmente nella produzione vetraria, notevolmente ridotta rispetto al periodo precedente. Tra i pochissimi esemplari che rientrano in quest'arco cronologico, oltre a qualche balsamario²⁷ e a un bicchiere frammentario con decorazione a gocce applicate²⁸ spicca una bottiglia mercuriale, tipologia così chiamata perché destinata a contenere sostanze farmaceutiche, i cui esemplari, soffiati a stampo e in vetro molto spesso, sono caratterizzati da un corpo quadrangolare e da un marchio impresso sul fondo, che nel caso altinate raffigura un pavone che fa la ruota²⁹ (figg. 7-8).

Tra IV e V secolo d.C., la città, dotata probabilmente di opere difensive, dovette nuovamente assurgere a un ruolo primario nel panorama altoadriatico. In più circostanze vi è testimoniata infatti la presenza di imperatori, in particolare di Valentiniano e Onorio, i quali tra il 364 e il 406 promulgarono da Altino ben sedici leggi. Di questo nuovo periodo di floridezza sono indicative le numerose monete databili in quest'arco cronologico, come pure le molteplici anfore, a documentare le direttrici commerciali della città, in particolare verso l'area nord-africana e orientale.

Ma l'importanza della città lagunare tra IV e V secolo trova conferma soprattutto nell'istituzione della cattedra episcopale, avvenuta precedentemente al 381, anno nel quale risulta attestata l'attività del suo primo vescovo, Eliodoro, futuro santo. Proprio dalle numerose lettere scambiate tra quest'ultimo e san Gerolamo emerge con vivacità l'immagine dell'Altino paleocristiana, città vitale e popolosa, caratterizzata da edifici stretti l'uno all'altro, e nella quale erano oramai stati edificati una chiesa cattedrale ed edifici di culto dedicati ai martiri. Fra i pochissimi reperti riconducibili alla diffusione del Cristianesimo – qualche lucerna decorata con il simbolo della croce, un nucleo di fibule a croce,

²⁷ *Altino. Vetri di Laguna*, pp. 143 e 146.

²⁸ *Ivi*, p. 91.

²⁹ *Ivi*, p. 70.

una corniola con la raffigurazione di Cristo Sotér – si inserisce significativamente il raro frammento in vetro blu e foglia d'oro, riprodotto l'immagine di Eva tra due alberi del Paradiso terrestre, originariamente medaglione di una coppa vitrea e successivamente ritagliato per farne castone di anello (fig. 9)³⁰.

Le attestazioni più tarde di reperti vitrei, consistenti in collane e braccialetti di perline biconiche, cilindriche o leggermente bombate di pasta vitrea azzurra, verde e bianca, provengono dai corredi funerari appartenenti a nuclei di individui non di origine locale, bensì di cultura germanico-orientale, evidentemente sopraggiunti nel centro lagunare a seguito dei sempre più frequenti flussi migratori provenienti dalle regioni più settentrionale dell'impero³¹.

Come noto, nel 452 Altino subì la distruzione da parte delle truppe unne di Attila, la città comunque sopravvisse fino agli inizi del VII secolo, quando, sotto la minaccia dell'invasione longobarda, venne definitivamente abbandonata e i suoi abitanti trovarono rifugio nell'antistante isola di Torcello, protetti dalle acque lagunari. Da questo momento in poi la storia di Altino si fonderà con la storia di Venezia, dove a distanza di secoli l'arte vetraria rinascerà con rinnovato vigore nelle fornaci dell'isola di Murano, utilizzando le medesime tecniche, applicando le medesime decorazioni e anche riproducendo i medesimi modelli che avevano caratterizzato la produzione vetraria altinate di età romana.

³⁰ *Altino. Vetri di Laguna*, pp. 114-115.

³¹ MARGHERITA TIRELLI, ELISA POSSENTI, *Sepulture e ritualità funeraria in Altino tardoantica*, in *Le necropoli della media e tarda età imperiale (III-IV secolo d.C.) a Julia Concordia e nell'arco altoadriatico*, a cura di Federica Rinaldi e Albergo Vigoni, Rubano (Pd), Fondazione Antonio Colluto, 2015, pp. 245-261.

ABSTRACT

Le perle in pasta vitrea, di cui il Museo conserva un rilevante nucleo proveniente dagli scavi della necropoli preromana, risultano i più antichi reperti in vetro attualmente documentati ad Altino, databili a partire dal VII secolo a.C. come documentano gli esemplari deposti nei corredi funerari, in particolare di bambini e di donne di giovane età. Con l'età romana il numero dei manufatti in vetro aumenta a dismisura. Lo studio analitico dei numerosissimi reperti, integri e frammentari, provenienti per la maggior parte dagli scavi della necropoli, ha testimoniato la compresenza nella città lagunare, tra I e II secolo d.C., della quasi totalità delle tecniche di lavorazione oltre che di una grande varietà tipologica. La presenza di prodotti vitrei diminuisce sensibilmente nella città lagunare a partire dalla fine del II secolo d.C., e andrà in seguito sempre più rarefacendosi fino alle poche ultime attestazioni di IV secolo d.C.

The glass paste pearls, of which the Museum preserves a significant nucleus coming from the excavations of the pre-Roman necropolis, are the oldest glass finds currently documented in Altino, dating from the 7th century BC. as documented by the specimens placed in funerary objects, in particular of children and young women. With the Roman age, the number of glass artifacts increased dramatically. The analytical study of the numerous intact and fragmentary finds, coming for the most part from the excavations of the necropolis, testified to the coexistence in the lagoon city, between the 1st and 2nd century AD, of almost all the processing techniques as well as a great typological variety. The presence of glass products significantly decreases in the lagoon city starting from the end of the 2nd century AD, and will subsequently become more and more rarefied up to the few last attestations of the 4th century AD.

L'ANTICA ROMA COME FONTE DI ISPIRAZIONE
PER IL VETRO VENEZIANO DEL RINASCIMENTO

Il Rinascimento come una rinascita culturale sotto l'influenza dei modelli classici si sviluppò gradualmente in Italia a partire dal XIV secolo. Indimenticabile, per lungimiranza e profondità di sentimento, fu l'augurio espresso già nel 1338 da Francesco Petrarca nel poema *Africa*: «questo sonnolento oblio non durerà in eterno. Disperse le tenebre, i nostri nepoti potranno tornare verso il puro splendore del passato»¹. Quanto alle arti visive, a Venezia l'adesione alla cultura classica si sviluppò, non prima degli ultimi decenni del XV secolo, con indugi ed esitazioni da parte di alcuni artisti e architetti, ciò anche nel settore delle arti decorative.

L'influenza dell'antico sulla produzione vetraria di Murano è evidente, nella sua evoluzione, se si considerano i vetri veneziani rinascimentali dipinti a smalto, con una tecnica, derivata dal mondo islamico, che era già stata applicata a Murano tra il 1280 e il 1350 e che, dopo un intervallo di circa un secolo, venne recuperata nel 1460 circa, per quanto oggi sappiamo. Era una tecnica che presupponeva un abile intervento del decoratore, ma soprattutto notevoli competenze da parte del tecnico compositore, che doveva garantire smalti vitrei dai brillanti colori opachi, e da parte del maestro vetraio, cui competeva la delicata fase di ricottura dell'oggetto smaltato². Egli doveva riscaldare nuovamente il manufatto a temperatura di lavorazione, attaccarlo al pontello e ricuocerlo all'interno della bocca del forno, ruotando e facendo attenzione che esso non si deformasse.

¹ *Africa*, IX, vv. 455-457: «non omnes veniet Letheus in annos / Iste sopor! Poterunt discussis forte tenebris / Ad purum priscumque iubar remeare nepotes».

² WILLIAM GUDENRATH, *Enameled Glass Vessels, 1425 B. C. E. - 1800, The Decorating Process*, «Journal of Glass Studies», XLVIII (2006), pp. 50-58. ROSA BAROVIER MENTASTI, CRISTINA TONINI, *Les verriers à Murano. Familles, ateliers, groupe social*, in *Émailler le verre à la Renaissance. Sue les traces des artistes verriers entre Venise et France*, sous la direction de Aurélie Gerbier, Françoise Barbe & Isabelle Biron, Paris, Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2021, p. 31.

Nella scelta dei soggetti della pittura i decoratori passarono gradualmente dai temi consueti della pittura e della miniatura gotica a quelli rinascimentali di ispirazione classica. Significativo, relativamente a questa nuova tendenza, è il prezioso bicchiere di vetro turchese opaco, singolarmente dicroico, cioè con riflessi rossastri in particolari condizioni di luce, del Victoria and Albert Museum (fig. 1). Il bicchiere è decorato a smalto con scene relative alla storia di Piramo e Tisbe (tragici innamorati la cui storia anticipa quella di Romeo e Giulietta), raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi*. La fontana, però, presso la quale muoiono i due giovani, e il loro abbigliamento sono tipici del Quattrocento italiano. Il tema classico non è quindi illustrato adeguando gli aspetti formali della pittura al tema classico della vicenda, perché la favola di Ovidio, di matrice ellenistica, è ambientata incongruamente nell'Italia del XV secolo. In effetti la scena sul bicchiere, che sintetizza tre momenti cruciali della storia, è tratta dalla xilografia della traduzione tedesca, *Von Etlichen Frowen* (Augusta, 1479), di *De claris mulieribus* di Giovanni Boccaccio, scritta nel 1361-1362, la cui *editio princeps* fu stampata a Ulma nel 1473. Il dodicesimo capitolo, intitolato *De Tisbe Babilonia virgine*, della *editio princeps* in latino presenta una xilografia originale, identica ma in controparte rispetto alla più tarda edizione in lingua tedesca e alla decorazione sul bicchiere, derivata da quest'ultima³.

Un tema classico, dunque, ma mediato attraverso un testo medievale e una edizione quattrocentesca. Lo stesso vale per il tema dei trionfi, che decorano alcuni famosi calici o coppe su piede, conservati al Bargello, al British Museum, al Louvre e al Toledo Museum of Art (Toledo, Ohio), che si riallacciano ai trionfi degli imperatori romani così come sono testimoniati dai rilievi marmorei sulla colonna Traiana e su archi di trionfo e da monete imperiali. Soltanto la decorazione del calice di Toledo, databile tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, ha però come tema il trionfo di un imperatore, quale era stato precedentemente esaltato dal grande Andrea Mantegna. Il calice del Bargello (fig. 2) celebra invece il trionfo della giustizia, la coppa su piede del British

³ SILVIA FERUCCI, ROSA BAROVIER MENTASTI, CRISTINA TONINI, *The Renaissance enamelled vessels from Padua santa Chiara monastery*, in *Study days on Venetian Glass: Enamelled and Gilded Glass of the Renaissance*, a cura di Rosa Barovier Mentasti e Cristina Tonini, «Atti di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», 178 (2020), fasc. I-III, pp. 98-100. Ivi ampia bibliografia.

Museum quello dell'amore, la coppa su piede del Louvre quello della castità⁴. Questi trionfi simbolici traggono direttamente ispirazione dai *Trionfi* di Francesco Petrarca, alla cui redazione il poeta si dedicò fino alle soglie della morte. Si tratta quindi di temi di ascendenza classica, filtrati dalla cultura medievale. Rispetto al bicchiere turchese del Victoria and Albert Museum, nella esecuzione di questi trionfi il decoratore volle adeguare lo stile dell'abbigliamento dei personaggi ai modelli archeologici. Si stava verificando infatti quella che Erwin Panofsky chiamò la «reintegrazione della forma classica con il contenuto classico», una reintegrazione a volte esitante. La decorazione di un noto calice conservato al Metropolitan Museum of Art, databile alla fine del XV secolo come i vetri dei *Trionfi*, racconta la leggenda medievale di Virgilio e Febilla⁵. Qui le figure femminili indossano tuniche classicheggianti, mentre le figure maschili sono contraddistinte dalla lunga toga e dal copricapo tipico dei notabili della Repubblica Veneta. Ad accentuare il contrasto, un guerriero con armatura all'antica spicca accanto a un cavaliere abbigliato nello stile tardo-quattrocentesco.

Solo verso la fine del XV secolo e nei primi decenni del XVI per le decorazioni a smalto su vetro i muranesi attinsero direttamente a modelli dell'antichità. Di conseguenza alcuni splendidi vetri rinascimentali presentano figure e motivi del repertorio classico: putti, tritoni, centauri, grottesche, *candelabra*, girali (fig. 3).

Nel 1549 il muranese Vincenzo d'Angelo dal Gallo ottenne un brevetto per l'incisione graffita a punta di diamante su vetri soffiati, avendo applicato tale tecnica agli specchi già quattordici o quindici anni prima⁶. I primi e più pregevoli manufatti così decorati sono una serie di piatti e altri soffiati con motivi molto elaborati e finemente eseguiti,

⁴ HUGH TAIT, *The Golden Age of Venetian Glass*, London, British Museum Publications, 1979, p. 34, pl. 4. ROSA BAROVIER MENTASTI, CRISTINA TONINI, *Fragile. Murano, chefs-d'œuvre de verre de la Renaissance au XXIIe siècle*. Paris, Gallimard at Musée Maillol, 2013, n. 1. FRANCESCA VISONI et al., *The Bargello Venetia Gilded, Enamelled Blue Goblet. A portable XRF Archaeometric Investigation*, in *Study days on Venetian Glass*, pp. 171-182. *Émailler le verre à la Renaissance. Sue les traces des artistes verriers entre Venise et France*, sous la direction de Aurélie Gerbier, Françoise Barbe & Isabelle Biron, Paris, Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2021, pp. 66-67.

⁵ *Art and Love in Renaissance Italy*, a cura di Andrea Bayer, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009, pp. 93-94.

⁶ RODOLFO GALLO, *Contributi alla Storia dell'Arte del Vetro di Murano*, «Giornale Economico», XXXVIII (1953), pp. 754-755. LUIGI ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano*, Venezia, Arsenale, 1990, p. 66.

alcuni con gli stemmi Medici e Orsini, databili con notevole sicurezza agli anni 1559-1560. Tra i motivi di ascendenza archeologica: palmette, cornucopie e tritoni. La categoria è stata finora oggetto di studi poco approfonditi ma sono in corso ulteriori ricerche⁷. Alcuni soffiati graffiti a diamante più tardi, databili tra il tardo Cinquecento e il primo Seicento, presentano motivi semplificati, più convenzionali, che, comunque, non si discostano dal repertorio classico (fig. 4).

Non furono soltanto i repertori figurativi ed ornamentali, smaltati e graffiti, a trarre origine dalla cultura classica ma anche alcune specifiche tecniche vetrarie. Queste entrarono nel patrimonio tecnologico muranese grazie alla osservazione di reperti antichi da parte dei maestri vetrai, che si adoperarono per realizzare dei manufatti in vetro differenti e innovativi, almeno in parte.

Uno dei tipi più diffusi e noti della vetraria romana è la ciotola vitrea, non soffiata, in forma di semplice calotta sferica, decorata da fitte nervature radiali che si dipartono dal fondo (fig. 5). Queste nervature sono massicce, quindi chiaramente non ottenute con la soffiatura in uno stampo. La tecnica romana è stata accertata, con un notevole margine di sicurezza, per via sperimentale. Il vetraio romano, colando il vetro semiliquido su un piano di marmo o di metallo, otteneva una piastra circolare di discreto spessore. Questa veniva modellata in forma di calotta appoggiandola sopra uno stampo convesso. Allo stesso tempo con uno strumento metallico rettilineo la superficie esterna della coppa veniva solcata così da ottenere delle nervature alternate a depressioni. Il manufatto era così completato e non erano previsti ulteriori interventi a caldo⁸. Certamente alcuni esempi di questa tipologia erano inclusi nelle collezioni veneziane di antichità e, comunque, dalla vicina Altino, da tempo nota come fonte di reperti antichi, potevano giungere in qualche vetreria di Murano frammenti di prodotti vetrari romani. La tecnica imitativa escogitata dai muranesi, chiamata in fornace *meza stampaura* dal XIX secolo, consisteva nel rivestire la parte inferiore di un soffiato in lavorazione con un ulteriore strato vitreo e

⁷ Spesso vetri veneziani con decori chiaramente barocchi sono stati datati al XVI secolo. Attualmente Cristina Tonini e chi scrive stanno indagando sulla evoluzione stilistica di questa tecnica a Murano.

⁸ EVA MARIANNE STERN, *Roman Glass from East to West*, in *Glass of the Roman World*, ed. by Justine Bayley, Ian Freestone, Caroline Jackson, Oxford, Oxbow, 2015, pp. 83-85.

imprimerla all'interno di uno stampo. L'oggetto, di forma ancora indefinita, sempre attaccato alla canna da soffio, poteva così venire ulteriormente dilatato, modellato, decorato così da ottenere una svariata gamma di modelli (fig. 6). La tecnica si rivelò di conseguenza più ricca di potenzialità rispetto a quella romana. L'invenzione si verificò, per quanto sappiamo, poco dopo la metà del XV secolo. Infatti, il più antico esemplare veneziano a *meza stampaura* datato, a noi noto, è un bicchiere rinvenuto nella così detta tomba di san Luca, nella chiesa di Santa Giustina di Padova. Esso venne inserito nel sarcofago di san Luca in occasione di una ricognizione effettuata nel 1463 e, proprio allora, all'interno del bicchiere fu collocata una moneta veneziana (un conio risalente al 1429) sulla quale fu graffita la data, appunto, 1463⁹.

La cittadina di Murano era frequentata regolarmente da nobili veneziani e membri dei circoli culturali, che si riunivano nei palazzi patrizi e, saltuariamente, da personalità italiane e straniere del più alto livello. Costoro visitavano le vetrerie e commissionavano prodotti in grado di soddisfare il loro gusto. Tra i frequentatori delle vetrerie vi fu Francesco Zen, appartenente a una delle famiglie patrizie più influenti di Venezia. Curioso viaggiatore, collezionista d'arte antica e contemporanea, appassionato di architettura e di raffinate tecniche artigianali, oltre che di teatro e di musica, egli fu colui che stimolò i vetrai Bernardo e Filippo Serena a sperimentare una nuova tecnica, per la quale essi ottennero un brevetto decennale, che, nella richiesta al Consiglio dei dieci, essi definirono «certo modo et nova invention di lavorar del mestier il qual si domanderà a facete con retortoli a fil, non più mai fatto, et con gran difficoltà, et studio trovato». Era la filigrana a retortoli che caratterizzava la parete dei soffiati con fasce parallele di fili a spirale, in genere di cristallo e di *lattimo*. I due vetrai richiedevano che fosse proibito a chiunque nel veneto dominio di adottare questa tecnica

⁹ GIOVANNI GORINI, *La documentazione numismatica*, in *San Luca evangelista. Testimone della fede che unisce*, v. 2, *I risultati scientifici sulla ricognizione dell'ereliquie attribuite a San Luca*, atti del congresso internazionale (Padova, 16-21 ottobre 2000), a cura di Vito Terribile Wiel Marin e Francesco Giovanni Battista Trolese, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2003, pp. 581, 589. GIROLAMO ZAMPIERI, 2003, *La tomba di "San Luca Evangelista". La cassa di piombo e l'area funeraria della Basilica di Santa Giustina in Padova*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 229, 313-325, ff. 146a-b, 148a-c. ROSA BAROVIER MENTASTI, CRISTINA TONINI, *Venetian Renaissance vessels: mould decorations and applied bosses*, in *Study days on venetian Glass*, pp. 1-3.

per tutta la durata del brevetto, con l'eccezione del nobile Francesco Zen, essendo egli stato «causa et inventor de simel opera»¹⁰. Zen non risulta fosse né vetraio, né sarebbe stato concepibile che un patrizio lo fosse. Egli doveva quindi avere semplicemente spronato i Serena a cimentarsi nell'impresa di escogitare una tecnica che permettesse di imitare i manufatti romani di vetro-mosaico a canne parallele ritorte, che non dovevano mancare nei siti archeologici del Veneto e che forse erano presenti nella sua collezione. D'altra parte, a Venezia abbondavano anche pezzi di antichità provenienti da Mediterraneo orientale, giunti via mare¹¹.

Anche nel caso della filigrana, come in quello della *meza stampaura*, i vetrai muranesi non si limitarono a piatti e ciotole non soffiate, come quelle romane che erano ottenute per fusione di canne parallele, senza ulteriori lavorazioni a caldo, ma trovarono il modo di raccogliere con la canna da soffio la piastra ottenuta per vetro-fusione, così da poter realizzare manufatti soffiati, anche molto complessi, di varia forma (fig. 7).

Non si possono dimenticare i medaglioni stampati, detti *pronti*, che già applicati a caldo alla parete dei soffiati veneziani, o posati su un piano di marmo o metallo prima dell'applicazione, venivano impressi con degli strumenti (simili a sigilli), chiamati anch'essi *pronti*, così da ottenere un motivo a rilievo. Il motivo era frequentemente una protome di leone, molto in sintonia con la simbologia pubblica e religiosa veneziana, o un volto maschile dai lineamenti molto evidenziati, come risulta dai vetri veneziani conservati nelle collezioni pubbliche e private. Gli inventari delle vetrerie includono i *pronti* a partire dagli anni settanta del XVI secolo ma non ne danno una descrizione precisa. Quelli di maggiori dimensioni venivano spesso applicati alla base delle anse (fig. 8); quelli minori, come le così dette "fragole", venivano preferibilmente applicati alle pareti¹².

¹⁰ CESARE AUGUSTO LEVI, *L'arte del vetro in Murano nel rinascimento*, Venezia, Ferrari, 1895, pp. 31-38. LUIGI ZECCHIN, *Vetro e vetri di Murano*, I, Venezia, Arsenale, 1987, pp. 212-213. Ivi, II, Venezia, Arsenale, 1989, p. 182.

¹¹ ROSA BAROVIER MENTASTI, CRISTINA TONINI, *Venetian Sixteenth Century Filigrana*, in *Study Days on Venetian Glass: Venetian Filigrana Glass through the Centuries*, a cura di Rosa Barovier Mentasti e Cristina Tonini, «Atti: Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», v. CLXXVI (2018), fasc. 1, pp. 17-22.

¹² ROSA BAROVIER MENTASTI, «*La foggia de l'antiquità*». *Vetri del Rinascimento veneziano*, in *Il dono di Altino. Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli*, a cura di Giovannella Cresci

Anche i *pronti* veneziani sembrano essere stati ispirati da reperti archeologici. Sono numerosi infatti i medaglioni stampati tra i reperti vitrei romani datati dal I al III secolo d.C. e non raramente recano tracce, sul retro, della parte inferiore di un'ansa: maschere di leone, di baccante, di Medusa.

Altri dettagli dei manufatti veneziani del Rinascimento possono ricondurre a fonti di ispirazione archeologiche. Resta, ad esempio, tuttora incerta la connessione tra le canne e i manufatti a *rosette*, inventati a Murano presumibilmente negli anni ottanta del XV secolo, da una parte, e i così detti millefiori ellenistici e romani, dall'altra, anche se la connessione risulta all'occhio.

Un'altra complessa questione è quella delle forme vetrarie muranesi del periodo rinascimentale, nel quale si intrecciano l'eredità medievale autoctona, l'imitazione delle forme islamiche (forse anche cinesi) e l'indubbio richiamo al mondo classico. Se gli inventari dell'epoca sono, inoltre, uno degli strumenti utili alla datazione delle varie tipologie, alcune denominazioni in uso nei secoli XV e XVI attendono ancora di essere interpretate con precisione, per poterle connettere con gli oggetti che ammiriamo nelle vetrine dei musei. A tal punto la lettura delle carte cinquecentesche è accidentata che, scorrendo l'inventario *post mortem* dei cinquanta vetri posseduti da Francesco Zen, ci interroghiamo se i due *fiaschi forma antica* ed il *vasetto all'antiga bianco et negro* della sua collezione fossero di foggia classica o semplicemente di vecchio stile, cioè di gusto tardo-gotico¹³.

Marrone, Giovanna Gambacurta, Anna Marinetti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 337-339.

¹³ DONATA BATILOTTI, MARIA TERESA FRANCO, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione*, «Antichità viva», XVII (1978), fasc. 4-5, p. 86. Sul preciso significato del termine "antico" tra il XV e il primo XVI secolo gli autori dell'epoca non sembrano concordi.

ABSTRACT

La vetraria veneziana del XV e XVI secolo fu ampiamente influenzata dalla cultura classica, come tutte le arti e le arti decorative del Rinascimento. Nella pittura a smalto, che fiorì a partire dal 1460 circa, i decoratori scelsero storie e temi classici dal 1480 circa, ma spesso l'abbigliamento dei personaggi e i dettagli erano ancora tipici del XV secolo italiano. L'adeguamento della forma al contenuto avvenne verso la fine del XV secolo. La incisione a punta di diamante, inventata nel 1549, riprese anch'essa motivi archeologici. Le nervature a *meza stampaura* si ispirarono a modelli romani, come anche la tecnica della filigrana a *retortoli*. Anche i medaglioni stampati e applicati alle pareti dei vasi erano ispirati a modelli romani.

Venetian glassmaking in the 15th and 16th century was largely influenced by classical culture, as were all Renaissance arts and decorative arts. In enamel painting, which flourished from around 1460, decorators chose classical stories and topics from around 1480, but often the clothing of the characters and the details were still typical of 15th century Italy. The adaptation of form to content occurred towards the end of the 15th century. Diamond point engraving, invented in 1549, also took up archaeological motifs. The *meza stampaura* ribbing was inspired by Roman models, as was the technique of the *retortoli* filigree. The stamped medallions applied to the walls of the vases were also inspired by Roman models.

Cristina Tonini

IL REVIVAL ARCHEOLOGICO NEL VETRO VENEZIANO
DEL XIX SECOLO

Nel 1866 William Dean Howells pubblicò *Venetian Life*, diario appassionato sulla città veneziana, redatto durante il suo soggiorno, in veste di ambasciatore del governo americano, nel 1861-1865. Nelle pagine del suo libro incontriamo uno dei protagonisti della rinascita del vetro veneziano dell'Ottocento. Un precursore, che dà inizio alla sua attività imprenditoriale nel campo del vetro, in palazzo Barbarigo sul canal Grande, e che appare allo scrittore americano come un segno isolato di ripresa economica in un panorama di grande apatia e povertà della città:

Inside the palace are some two hundred artisans at work ,cutting the smalts and glass into the minute fragments of which the mosaics are made [...] in other rooms artisans are at work upon various tasks of *marqueterie*-table tops, album covers, paper-weights, brooches, pins [...]. We enter the store-room, where the crowded shelves display blocks of smalts and glass of endless variety of color [...]. By far the greater number of these colors are discoveries of [...] Lorenzo Radi [...] In an upper story of the palace a room [...]. Here, besides pictures in mosaic, there are cunningly inlaid tables and cabinets, caskets, rich vases of chalcedony mounted in silver, delicate wrought jewelry¹.

Questi gli inizi dell'attività di Antonio Salviati, avvocato vicentino, che successivamente insieme all'abate Stefano Zanetti, primo direttore

¹ WILLIAM DEAN HOWELLS, *Venetian Life*, Boston-New York, Houghton Mifflin, [1866] 1907, pp. 250-252. Su Lorenzo Radi: PAOLO ZECCHIN, *Il muranese Lorenzo Radi, un pioniere quasi dimenticato*, «Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro», 3 (2015), pp. 11-22; sui calcedoni con montature in argento di Radi: CRISTINA TONINI, “*El vidrio veneciano en las exposiciones internacionales y nacionales*”, in *Exposiciones Internacionales de Artes Decorativas III Encuentro Internacional. Artes Decorativas: Coleccionismo y Exposiciones en Europa (1851-1929)*, a cura di Cristina Giménez Raurell, Madrid, Museo Cerralbo, 2019, pp. 11-145, fig.3, <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/actividades/iv-encuentro-internacional/encuentros.html>; <https://es.calameo.com/read/000075335da51d1ea3282>.

del museo Vetrario di Murano (1861) e del sindaco di Murano, Antonio Colleoni, avranno il merito di essere stati tra i primi a promuovere, nella seconda metà dell'Ottocento, il vetro veneziano in ambito internazionale e di aver favorito la sua rinascita dopo un periodo di acuta crisi. Rinascita in questo periodo storico vuol dire recuperare antiche tecniche e antichi materiali, guardare ai modelli del passato da emulare, sviluppare qualità artigianali imitando o ispirandosi ai manufatti dei secoli passati. In quest'ottica vuol dire essere partecipi di quel clima culturale e artistico, il *revival*, che informa tutte le arti della seconda metà dell'Ottocento nel continente europeo. Per il vetro veneziano vuol dire in primo luogo rivolgersi alla grande tradizione del vetro soffiato rinascimentale e barocco. E i primi successi di Salviati nella produzione dei soffiati in stile antico vanno proprio in questa direzione. Nel 1866, a Londra, comprende le potenzialità del successo del vetro veneziano, dopo aver esposto alcuni soffiati, prodotti dalla Fratelli Toso, fondata nel 1854. Nella capitale inglese Salviati troverà il sostegno, anche economico, dell'*élite* culturale londinese. Lo storico William Drake e il noto archeologo e diplomatico sir Henry Austen Layard, scopritore della città assira di Ninive, investiranno propri capitali nella fondazione della Salviati & Co., che da questo momento (1866) avrà una propria fornace a Murano. Successivamente, nel 1872, la vetreria verrà denominata, The Venice and Murano Glass Mosaic Company Limited (Salviati & Co.). Nel 1877, Salviati lascerà la Compagnia Venezia-Murano per fondare la Salviati dott. Antonio. Le due vetrerie si presenteranno separate all'importante Esposizione di Parigi del 1878, esponendo sostanzialmente i medesimi modelli.

A scorrere le pagine di uno dei primi cataloghi londinesi della Salviati & Co., databile al 1866, che apre una propria sede espositiva a Londra in Oxford Street 431, dominano i vetri ispirati alla grande tradizione barocca veneziana, con qualche incursione nel Rinascimento. Ricorre, anche, la commistione di differenti fonti d'ispirazione, secondo il gusto eclettico dell'epoca. I soffiati sono proposti in una grande varietà di tecniche e di colori, filigrana a retortoli e a reticello, in vetro chiaro, trasparente, con ampie varietà di colori, avventurina, vetro rubino e opalescente (*girasol*)². Molti sono oggetti nati e pensati per la

² REINO LIEFKES, *Salviati and the South Kensington Museum*, in *I colori di Murano dell'Ottocento*, a cura di Aldo Bova, Rossella Junck, Puccio Migliaccio, Venezia, Arsenale & Junck, 1999, pp. 14-25; 201-211.

tavola e per l'arredo delle dimore dell'alta borghesia che riscuotono un considerevole successo nel mondo inglese.

Nel catalogo della Salviati (1866) è evidente la totale assenza di modelli mutuati o ispirati al mondo dell'archeologia classica, così pure tra i soffiati presenti all'Esposizione universale di Parigi del 1867 e tra i primi vetri della vetreria veneziana, acquistati negli anni sessanta dal South Kensington Museum, poi Victoria and Albert Museum di Londra. Ma pochi anni dopo, agli inizi degli anni settanta dell'Ottocento, l'attenzione del mondo vetrario per i manufatti dell'antichità classica diverrà una vera passione. Nel mondo anglosassone, le vetrerie saranno impegnate principalmente nella riproduzione dei vetri cammeo romani mentre nel mondo veneziano, i vetrai creeranno manufatti "antichi" attingendo a differenti fonti classiche e preclassiche. I vetri archeologici vennero studiati con attenzione quasi filologica dai maestri vetrai muranesi, basandosi sui modelli antichi conservati nel museo Vetrario, attingendo alle pubblicazioni raccolte nella biblioteca del museo che uscirono proprio in quegli anni, tra cui l'*Histoire de la verrerie dans l'antiquité* (1873) di Antoine Deville e *Vetri ornati di figure in oro* (1858) di Raffaele Garrucci, visitando le collezioni di vetri antichi conservati nei musei italiani (Napoli-museo Nazionale; Brescia-museo Cristiano) e londinesi (British Museum, South Kensington Museum) e studiando i frammenti di vetro mosaico di epoca romana donati al museo Vetrario, a più riprese, dall'orafo romano Augusto Castellani (1873), dal signor Walter Fol di Ginevra e altri portati da Roma da Vincenzo Zanetti³. I manufatti in vetro mosaico del mondo romano appassionarono in particolar modo alcuni vetrai muranesi, i quali iniziarono a studiare gli originali. Certamente la presenza dell'eminente archeologo inglese, sir Henry Austen Layard, che era solito recarsi spesso nella fornace della Venice and Murano Company (Salviati & Co.), come ricorda Stefano Zanetti, stimolò l'interesse dei vetrai verso il mondo archeologico romano e preromano⁴. Henry Layard, insieme alla moglie Enid Guest Layard acquistarono nel

³ ROSA BAROVIER MENTASTI, *Roman Glassware in the Museum of Murano and the Muranese Revival of the Nineteenth century*, «Journal of Glass Studies», 16 (1974), pp. 111-120; *Vetro murano da Altino a Murano*, a cura di Rosa Barovier Mentasti, Chiara Squarcina, Margherita Tirelli, Treviso, Vianello Libri, 2012, pp. 55, 118-119.

⁴ ROSA BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano. Dal Medioevo al Novecento*, Milano, Electa, 1982, pp. 210-211.

1874 Ca' Capello, per soggiornarvi e ivi risiedervi. Sono figure di spicco quell'articolata comunità di "foresti" che anima la città di Venezia nella seconda metà dell'Ottocento⁵.

I primi vetri a mosaico realizzati dai vetrai muranesi riprendono alcuni motivi decorativi degli antichi originali ed erano realizzati con la soffiatura, come i vetri millefiori del Rinascimento. Alcuni vasi conservati al Victoria & Albert Museum di Londra e nel Museum für Angewandte Kunst (Mak) di Vienna, acquistati negli anni 1872-1873, dalla Salviati & Co., evidenziano l'uso di tale tecnica⁶. Certamente anche la presenza di Alessandro Castellani, fratello dell'orafo Augusto, quale consulente della vetreria, contribuì a orientare, accanto a Henry Layard, le scelte produttive della Compagnia Venezia Murano verso il mondo archeologico e in particolare verso i vetri a mosaico d'epoca romana. Si deve a Vincenzo Moretti, tecnico compositore e vetraio della Compagnia, il perfezionamento di tale tecnica che lo condusse a imitare, alla perfezione, la tecnica romana del vetro mosaico, che non prevedeva la soffiatura, ma la fusione di sezioni di canna vitrea. Vetri a mosaico con questa tecnica furono presentati nel 1878, all'Esposizione di Parigi, dalla Compagnia Venezia-Murano e dalla Salviati dott. Antonio, e riscosero un ampio successo, entrando a far parte di diverse collezioni museali e private, anche negli anni successivi (fig. 1-2). Questi vetri a mosaico realizzati a Murano furono ben presto denominati murrini, rifacendosi a una definizione utilizzata da Plinio Il Vecchio in una sua opera, termine tuttora in uso a Murano⁷. Alcuni manufatti realizzati da Vincenzo Moretti includono nel partito decorativo a mosaico una tessera con le iniziali "VM", fanno riferimento alle iniziali della Compagnia Venezia-Murano. La ricchezza dei motivi decorativi dei vetri murrini, creati da Vincenzo Moretti, è documentata da diversi pezzi a lui attribuiti e dal suo ricco campionario di tessere, tuttora

⁵ ROSELLA MAMOLI ZORZI, «Foresti» in *Venice in the Second Half of the 19th Century: Their Passion for Paintings, Brocades, and Glass*, in *Study Days on Venetian Glass the Birth of the great museum: the glassworks collections between the Renaissance and the Revival*, a cura di Rosa Barovier Mentasti e Cristina Tonini, «Atti, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», CLXXIV (2016), n. I, pp. 1-44.

⁶ LIEFKES, *Salviati*, p. 50; TONINI, *El vidrio veneciano*, p. 152, fig. 7.

⁷ Plinio Il Vecchio nella sua *Naturalis historia* fa riferimento a vetri che presentano venature concentriche realizzati con la tecnica della vetro fusione, quindi diversi dai vetri a mosaico romani, ma ambedue realizzati con la medesima tecnica riportata in auge da Vincenzo Moretti.

conservato⁸. I primi murrini sono strette imitazioni degli originali antichi, mentre quelli successivi mostrano una maggiore libertà compositiva nell'ideazione di nuovi partiti, pur conservando qualche legame con motivi desunti dagli originali romani. Vennero realizzati anche dei vetri mosaico a fasce concentriche che imitano o si ispirano a quelli antichi come la coppa in forma di *skyphos*, a fasce ondulate policrome e foglia oro, che imita un originale romano di Alessandro Castellani, realizzata da Vincenzo Moretti, di cui se ne conoscono cinque copie, di cui una conservata nel museo del Vetro di Murano⁹. Nella produzione dei vetri murrini si distinsero anche i Barovier. Giovanni con i nipoti Giuseppe e Benvenuto, i quali avevano seguito Antonio Salviati nella nuova società da lui fondata nel 1877, dopo che l'avvocato vicentino aveva lasciato i soci inglesi, si dedicarono anche a tale lavorazione¹⁰. Di estrema libertà compositiva e vicini alla nostra sensibilità moderna sono i partiti di alcuni vetri murrini a canne incrociate, a tessere colorate o a fasce, ideati dai Barovier per la Salviati dott. Antonio, tra cui una ciotola, tuttora in collezione privata, su disegno di Giuseppe Barovier, raffigurata identica nel suo ritratto, dipinto da Luigi Gasparini (1893) e altre due conservate a Parigi, una nel Musée des Arts Décoratifs e l'altra, inedita, nel Musée des Arts et Métiers (fig. 3)¹¹.

Del successo e del conseguente apprezzamento del vetro mosaico romano e delle sue imitazioni dava conto anche la pittura storica del XIX secolo. Ne *Le Rose di Eliogabalo* (1888) del pittore anglo-olandese Lawrence Alma-Tadema, i riferimenti alla cultura antica e archeologica romana sono evidenti in tutto il dipinto (fig. 4). I volti di alcune figure rievocano precisi ritratti scultorei del mondo antico romano, i pochi arredi sono tratti da modelli antichi¹². Sono inoltre raffigurate diverse coppe in vetro, alcune delle quali assolutamente coeve al dipinto. Quel-

⁸ *Vetro murrino da Altino a Murano*, p. 128, nn. 143-146, 149; GIOVANNI SARPELLON, *Miniature di vetro, murrine 1838-1924*, Venezia, Arsenale, 1990, p. 114.

⁹ *Vetro murrino da Altino a Murano*, p. 123, nn. 110, p. 129, nn. 148, 150.

¹⁰ ROSA BAROVIER MENTASTI, *Murrine "belle come vetri di scavo"*, in *Vetro murrino da Altino a Murano*, pp. 77-79.

¹¹ *Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, a cura di Rosa Barovier Mentasti, Verona, Banca Popolare di Verona e Novara, Bortolazzi Stei Editoriale, 2006, pp. 251-253, figg. 21-22; ROSA BAROVIER MENTASTI, CRISTINA TONINI, *Murano, chefs-d'oeuvre de verre de la Renaissance au XXIe siècle*, Paris, Maillol Musée, Gallimard, 2013, nr. 105.

¹² *A Victorian obsession. The Pérez Simón collection at Leighton House Museum*, a cura di Daniel Robbins, London, Royal Borough of Kensington and Chelsea, 2014, pp. 55-57.

le in vetro mosaico ricordano pezzi analoghi di produzione veneziana: la ciotola raffigurata in basso a sinistra è molto simile a un pezzo della Compagnia Venezia Murano, conservato nei National Museums of Scotland di Edinburgo¹³ e un pezzo a fasce concentriche, in alto a destra, rievoca analoghi pezzi della stessa vetreria. Ma non sono gli unici vetri. Se ne distinguono altri, uno forse di vaga ascendenza rinascimentale con applicazioni; un altro in vetro blu con iscrizioni e figure di colore bianco, un riferimento a manufatti vitrei dipinti a smalto bianco oppure ai vetri cammeo? Quest'ultimi, erano particolarmente amati nel mondo inglese. I vetri cammeo riscossero un notevole successo, furono prodotti a partire dagli settanta, imitando originali antichi o a essi ispirandosi. I più noti furono le imitazioni del famoso vaso Portland, in cui si distinse in modo particolare l'incisore John Northwood. Per quanto riguarda le vetrerie veneziane i vetri cammeo furono una produzione di nicchia, ne furono realizzati pochissimi esemplari dalla Compagnia Venezia Murano, che si avvale della maestria incisoria dell'artista romano Attilio Spaccarelli, proveniente dalla scuola Artistico industriale di Roma. Tra i pezzi più elaborati è da ricordare un'anfora, a tre strati di vetro, bianco, azzurro e blu, mentre solitamente gli strati sono due, blu e bianco, dove è incisa una scena bacchica (fig. 5). Il pezzo è firmato «A. Spaccarelli incise 1891» e «Comp. Venezia Murano»¹⁴. La figura di uno dei baccanti è tratta da una fonte iconografica del mondo classico, il famoso Cratere Borghese, in marmo pentelico, del terzo quarto del I secolo dopo Cristo, ritrovato a Roma nel 1569, e conservato nel museo del Louvre dal 1811. La produzione veneziana ottocentesca dei vetri cammeo rimase piuttosto limitata, pochi altri esemplari realizzati dalla Compagnia Venezia-Murano, furono incisi da Attilio Spaccarelli, negli anni ottanta dell'Ottocento¹⁵.

Altrettanta rara, forse quasi un *unicum*, dovette essere la produzione di vetri murrini associati al vetro cammeo, di cui dà notizia *La Voce di Murano*, rivista quindicinale dell'isola di Murano, che menziona un esemplare, esposto all'Esposizione nazionale di Torino del 1884:

¹³ EDINBURGO, *National Museums of Scotland*, inv. nr. 1878.61.3.

¹⁴ CRISTINA TONINI, *La Compagnia Venezia-Murano e il revival 'dell'Antico' nel vetro veneziano dell'Ottocento*, «DecArt», 1 (2004), pp. 37-41, figg. 1-3.

¹⁵ BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano*, p. 219, figg. 221-222; ELISA SANI, *New light on Venetian cameo glass*, in *Study Days on Venetian Glass*, pp. 181-193; DAVID WHITEHOUSE, *Reflecting Antiquity. Modern glass inspired by Ancient Rome*, Corning, New York, Corning Museum of Glass, 2007, p. 142.

una grande tazza murrina, a fettucce imitanti [...] pasta copiata dal famoso *cantaro* della collezione Castellani. Esternamente all'ingiro corre una fascia ornamentale bianca ad alto rilievo, a guisa di cammeo incisa alla ruota, su motivi tratti dal Partenone; grappoli d'uva, pampini e foglie [...]. La tazza, di un diametro oltre 40 cm. poggia sopra un tripode in bronzo;

il pezzo fu acquistato dalla regina Margherita e dal re Umberto I di Savoia¹⁶.

In una strana commistione e con estrema disinvoltura si potevano combinare mondo archeologico e mondo rinascimentale, in un connubio assolutamente eclettico, consono a questo periodo, come in un pezzo, una novità, in mostra all'Esposizione di Milano del 1881, della Compagnia Venezia-Murano¹⁷. Si tratta di un piatto di grandi dimensioni, circa 56 centimetri, decorato a murrine sulla tesa e al centro da un ritratto del doge Leonardo Loredan, realizzato con vetro colato entro stampo e foglia oro, da ascrivere a Vincenzo Moretti. Un solo esemplare, eseguito con l'abbinamento di queste due tecniche, è noto ed è conservato nel museo del Vetro di Murano¹⁸. Ancora più evidente è l'estrema libertà compositiva di fondere in un unico e raffinatissimo manufatto, mondo antico romano e rinascimentale come in una coppa in vetro ametista, di vaga forma quattro-cinquecentesca, decorata a smalto della Compagnia Venezia-Murano, conservata nel Mak di Vienna (fig. 6)¹⁹. Presenta cinque medaglioni decorati con temi mitologici connessi alla figura di Giove, tra cui *Il ratto d'Europa* e *Leda e il Cigno*, dipinti con il solo smalto bianco, contornati da motivi a smalti colorati, di reminiscenza classica, come le palmette. Questa decorazione evoca la più complessa tecnica del vetro cammeo ed è una risposta tutta veneziana, in linea con la propria tradizione vetraria di pittura su vetro, alla produzione dei vetri a cammeo, meno consona al mondo vetrario veneziano. La decorazione a smalto della coppa di Vienna è

¹⁶ *Manufatti vitrei ed altri attinenti all'Esposizione Nazionale di Torino*, «La Voce di Murano», 30 maggio 1884, p. 47.

¹⁷ TONINI, *La Compagnia Venezia Murano*, p. 43, fig. 8.

¹⁸ PAOLO ZECCHIN, *Le piastrine di vetro colato muranesi dell'Ottocento*, «Journal of Glass Studies», 57 (2015), pp. 309-311, figg. 2, 8-9.

¹⁹ BRUNO BUCHER, *Die Glassammlung des K.K. Österreich Museums: Geschichtliche Uebersicht und Katalog*, Vienna, Carl Gerold's Sohn, 1888, p. 80; TONINI, *La Compagnia Venezia Murano*, p. 40, fig. 4.

da attribuire a Francesco Toso Borella²⁰. Il suo laboratorio si distingue nel panorama veneziano del periodo, per raffinatezza e qualità di esecuzione, nella decorazione di vetri soffiati di gusto storicista, tra cui alcune coppe di forma simile a quella del Mak, decorate a smalto con scene d'ispirazione classica, e altri vetri con medaglioni, in foglia oro graffita, con temi e figure sacre, che imitano i vetri paleocristiani, noti attraverso le riproduzioni del Garrucci, che riscossero ampio successo nella produzione di questo periodo²¹. A partire dalla fine del XIX secolo vi lavorerà anche il figlio, Vittorio Toso Borella, il quale, accanto alla produzione di gusto storicista, realizzerà alcuni e personalissimi vetri improntati al gusto dell'Art Nouveau²².

Tra le imitazioni fedeli di originali romani rientra un manufatto vitreo proveniente dalla collezione di Antonio Borgogna, formatasi negli ultimi due decenni del XIX secolo. Si tratta di un bicchiere in vetro blu soffiato entro uno stampo metallico che imita, anche nelle dimensioni, un originale del primo secolo d.C., conservato nel British Museum di Londra dal 1870²³; un'altra variante ottocentesca, in vetro rosso anziché blu, è conservata nel Corning Museum of Glass²⁴. Anche i vetri romani a depressione del I e II secolo d.C. affascinarono i vetrai muranesi che si svincolarono dal modello, ispirandosi a essi nella forma, e non nel colore solitamente verde azzurro degli originali antichi, e proponendone una versione più consona al gusto ottocentesco amante della policromia, in avventurina soffiata, come nel bicchiere, prove-

²⁰ Tale attribuzione è proposta nel mio articolo: ivi, p. 40. Recentemente INGEBORG KRUEGER, *Zur Quelle der Paradiesflüsse: Zwei venezianische Glasschalen mit Paradiesfluss-Personifikationen und deren Vorbild*, «Journal of Glass Studies», 62 (2020), p. 127, cita un documento del museo viennese che riporta l'attribuzione della coppa a: «Von Francesco Toso di Giovanni Basta». Krueger ritiene che «Basta» sia un soprannome; l'interpretazione della studiosa non è esatta in quanto Basta è abbreviazione di Battista, infatti Giovanni Battista Toso era padre di Francesco.

²¹ BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano*, p. 214, figg. 217; 234-236; pp. 208-209, figg. 208-210. EAD., *Roman Glassware in the Museum of Murano*, pp. 113-114, figg. 2-5.

²² ROSA BAROVIER MENTASTI, CRISTINA TONINI, *Venetian Glass between Art Nouveau, Secession and Deco*, in *Study Days on Venetian Glass the origins of modern glass art in Venice and Europe. About 1900, Atti*, a cura di Rosa Barovier Mentasti e Cristina Tonini, Venezia, «Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», CLXXV (2017), n. I, pp. 42-44, figg. 10-11.

²³ LONDRA, *British Museum*, inv. nr. 1870, 0901.2.

²⁴ *Suggestioni, colori e fantasie. I vetri dell'Ottocento muranese*, a cura di Rosa Barovier Mentasti e Mirella Cisotto Nalon, Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 62-63; WHITEHOUSE, *Reflecting Antiquity*, p. 84.

niente dalla casa di famiglia del vetraio Giuseppe Barovier e da lui realizzato per la Salviati dott. Antonio negli ultimi due decenni del XIX secolo²⁵. Vetri romani più tardi, come quelli di area renana, del II e III sec. d.C., diventano oggetto di interesse da parte dei vetrai veneziani. Sono riprodotti anche nell'opera del Deville del 1873, presente nella biblioteca del museo Vetrario e utilizzata come fonte di ispirazione dai vetrai muranesi. Uno di questi vetri, raffigurato nella tavola XXXVII, trova una puntuale ripresa nell'esemplare realizzato dalla Compagnia Venezia Murano conservato nel Mak di Vienna (fig. 7). Il mondo tardo romano ancora una volta interessa i vetrai veneziani che imitano gli esemplari antichi di *diatrete*, alcuni riprodotti nell'opera del Deville. I primi esemplari, presentati a Parigi nel 1878, sia dalla Salviati che dalla Compagnia Venezia Murano, imitavano con assoluta fedeltà i modelli antichi, nella forma, ma a differenza degli originali non erano lavorati a intaglio, ma soffiati in tutte le parti. Verso la fine del secolo ne vennero prodotti alcuni, liberamente ispirati ai modelli antichi, con l'introduzione di dettagli, anche naturalistici, piccoli pesci, di grande effetto decorativo e di inusitata fantasia²⁶.

Si guarda anche al mondo preromano per trovare ispirazione, sia attraverso un'imitazione fedele dei modelli sia attraverso una reinterpretazione utilizzando colori e tecniche differenti. In tal senso può essere letto un manufatto vitreo in vetro viola scuro iridato del museo Borgogna di Vercelli (fig. 8). Si ispira ad un antico *kyathos*, una forma presente tra i bucheri etruschi e nella ceramica greca del 530 circa a.C., l'iridazione che lo connota è un chiaro rimando ai vetri di scavo. Questi vetri ottocenteschi vennero denominati da Antonio Salviati "metalliformi", nel 1878²⁷. Accanto a questi soffiati vi fu la produzione dei cosiddetti vetri *corinto* che traevano ispirazione dalla ceramica di scavo ritrovata nell'omonima città greca. Vi sono chiari rimandi nelle forme e nell'evocazione della corrosione che le connota. Sono vetri di una pasta opaca, di colore scuro, screziati con polvere d'oro o d'argento e decorati da macchie colorate. Furono prodotti dalla Salviati dott. Antonio da Giuseppe Barovier, dalla ditta Francesco Ferro & Figlio e

²⁵ *Suggestioni, colori e fantasie*, pp. 66-67.

²⁶ CAROL M. OSBORNE, *Venetian Glass of the 1890s: Salviati at Stanford University*, London, Philip Wilson Publishers, 2002, pp. 50-51, fig. 5

²⁷ BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano*, p. 218.

molto simili anche dalla ditta Candiani cav. Macedonio, come documentato da alcuni pezzi del Mak di Vienna, acquisiti nel 1878²⁸. Una certa diffusione ebbero anche i cosiddetti vetri fenici a graffito che vennero presentati per la prima volta a Milano dalla Compagnia Venezia e Murano nel 1881. L'abate Zanetti, in qualità di direttore del museo Vetrario, ne dà conto in una lettera indirizzata proprio alla vetreria, riconoscendone la priorità nell'aver imitato i vetri antichi lavorati nell'Egitto e poi dai fenici²⁹. Gli originali antichi erano realizzati con la tecnica a nucleo friabile mentre quelli realizzati a Murano nell'Ottocento erano soffiati con questa tecnica imitandone la decorazione esterna a festoni. La soffiatura permetteva di ottenere delle dimensioni maggiori rispetto agli originali antichi. Anche per questi manufatti si passò dalla riproduzione più fedele degli esemplari antichi per poi dare libero corso alla fantasia nella creazione dei partiti decorativi e dei fili pettinati, dalle diverse tonalità di colore, abbinati con grande fantasia. Questo tipo di decorazione a festoni assunse a Murano, da questo momento, il nome di fenicio. In realtà questa tecnica, ottenuta pettinando i fili applicati a caldo con uno speciale strumento (*maneretta*) è già presente nella produzione muranese precedente, della fine del XVII e dell'inizio del XVIII secolo, e nei documenti coevi è denominata con il termine di *sgrafado bianco*, a indicare una decorazione a festoni unicamente di colore bianco.

La produzione vetraria del mondo antico fu al centro degli interessi dei vetrai veneziani dell'Ottocento e il confrontarsi con essa ampliò la loro creatività e la loro capacità di sperimentare. Certamente agì su di loro l'influenza di alcune personalità chiave che li indirizzarono in tal senso, proponendo anche precisi modelli, ma in generale può essere letta come una volontà precisa di confrontarsi con tutti i modelli che appartenevano al passato e tra questi il mondo antico classico e preclassico riscosero ampio successo. Confrontarsi voleva dire anche recuperare antiche lavorazioni, modelli e composizioni vetrarie perdute, ma anche andare oltre con la creazione di nuovi modelli, di nuove forme e di nuovi partiti decorativi, talvolta chiaramente eclettici, talvolta assolutamente moderni, quasi contemporanei, dominati da un trionfo del

²⁸ BUCHER, *Die Glassammlung*, p. 80.

²⁹ VINCENZO ZANETTI, *Prima riproduzione di vetri fenici eseguiti dalla Compagnia Venezia-Murano*, Venezia, Fontana, 1881.

colore, particolarmente amato nel periodo. Questo patrimonio passò alla vetraria successiva. In particolare i vetri murrini, che certamente furono una delle lavorazioni più appassionanti e foriere di risultati eccellenti per i vetrai veneziani, stimoleranno la produzione successiva dei vetri a mosaico, dove i motivi floreali, ormai svincolati dai modelli archeologici, saranno per il loro stile, pienamente partecipi, seppur leggermente in ritardo, della nuova stagione dell'Art Nouveau, accanto ad alcuni rari ed eccezionali vetri decorati a smalto.

ABSTRACT

I manufatti archeologici appassionarono i vetrai veneziani che a partire dagli anni settanta dell'Ottocento iniziarono a riprodurre gli originali del mondo antico. Vetri preromani, vetri del mondo romano classico, manufatti di vetro mosaico, denominati a Murano *murrini*, e rari vetri cammeo, che dominarono la produzione della Salviati dott. Antonio e della Compagnia Venezia-Murano, in cui si distinsero Giuseppe Barovier, Vincenzo Moretti e Francesco Toso Borella. I vetrai muranesi passarono dalle prime e strette imitazioni dei manufatti archeologici antichi fino alla rielaborazione di tali modelli con inusitata fantasia, introducendo una ricca policromia e interpretando così le richieste e il gusto del periodo storico in cui vivevano.

Archaeological artefacts fascinated Venetian glassmakers who, from the 1870s, began to reproduce the originals of the ancient world. Pre-Roman glass, glass from the Classical Roman world, mosaic glass artefacts, known in Murano as *murrini*, and rare cameo glass, dominated the production of the Salviati Dr. Antonio and the Venice-Murano Company, in which Giuseppe Barovier, Vincenzo Moretti and Francesco Toso Borella stood out. The Murano glassmakers went from the first narrow imitations of ancient archaeological artefacts to the reworking of such models with unusual imagination, introducing rich colorfulness and interpreting the demands and taste of the historical period in which they lived.

ESCURSIONI ARCHEOLOGICHE DEI VETRAI DEL XX SECOLO

Introduzione

Il saggio, che prende in considerazione l'arco temporale che va dagli anni quaranta circa del Novecento al periodo contemporaneo, ripercorre brevemente, nella prima parte, la storia dell'affermazione artistica delle murrine utilizzate nei manufatti in vetro di Murano, per poi analizzare alcuni casi studio tratti dalla produzione artistica contemporanea, al fine di mostrare quanto la tecnica del vetro murrino sia ancora presente e diffusa soprattutto a livello internazionale, e come la versatilità del vetro murrino lo renda perfettamente adattabile a molteplici e svariate interpretazioni.

La murrina, oltrepassando oggi i confini nazionali, è una delle tecniche più antiche della storia vetraria, anteriore all'invenzione della soffiatura di più di un millennio¹. Essa continua a sprigionare un fascino imperituro, grazie alla capacità di ricordare il senso della tradizione all'inventiva, permettendo estrema libertà di creazione e conferendo, nella maggior parte dei casi, vivacità agli artefatti.

Seppur non esaustiva, la selezione di alcuni pezzi iconici creati da aziende italiane e firmate da celebri protagonisti come Paolo Venini, Toni Zuccheri, Vittorio Ferro – solo a titolo d'esempio – servirà a introdurre storicamente il periodo contemporaneo mostrando da un lato la costanza dell'impiego della tecnica storica e dall'altro l'eccellenza raggiunta pur nella diversità degli esiti formali. Il lavoro del maestro Lino Tagliapietra servirà invece come *trait d'union*, sia temporale sia fattivo, con la formazione e la diffusione di una feconda produzione contemporanea a opera di artisti e designer internazionali.

Fonti e metodologia

Il reperimento delle informazioni utili alla disamina in oggetto si è

¹ ROSA BAROVIER MENTASTI, *Oriens myrrhina mittit*, in *Vetro Murrino da Altino a Murano*, a cura di Rosa Barovier Mentasti, Chiara Squarcina, Margherita Tirelli, Treviso, Grafiche Vianello, 2012, p. 23.

avvalsa di una metodologia di ricerca “classica”, cioè basata su fonti bibliografiche e sulla letteratura esistente, per la ricostruzione della parte storica iniziale, mentre si è avvalsa – in assenza di altre fonti in merito – dell’impiego di interviste ai protagonisti contemporanei selezionati per inanellare una serie di vicende e per registrare alcuni punti di vista relativi a periodi contemporanei, recenti o non ancora storicizzati.

L’intervista diretta ai progettisti – come sovente accade nella storia orale – è stata usata come principale strumento di raccolta di informazioni per convalidare l’ipotesi della vitalità inesauribile delle murrine. È stato dunque approntato un breve *format* di domande atte a indagare il rapporto con la tecnica, con la conoscenza della tecnica antica e dei manufatti archeologici, e per comprendere il significato che oggi la murrina assume nel lavoro degli intervistati².

Malgrado non venga riportato integralmente il contenuto delle interviste lo scritto è una elaborazione stringente dei concetti espressi nelle risposte dei diversi protagonisti selezionati e poi raggiunti attraverso il “questionario”.

Come accennato si è scelto di dividere la rassegna in due parti, una prima introduzione storica che attraverso la figura di Tagliapietra³ si ricorda alla seconda parte, incentrata sulla produzione odierna di una serie di artisti e designer internazionali.

Una ulteriore classificazione (puramente arbitraria) è stata adottata per guidare la comprensione di alcune affinità di stile o di approccio alla tecnica delle murrine contemporanee, attribuendo la dicitura “il vetro pop” e “il vetro oltre il pop” per caratterizzare sinteticamente alcune produzioni.

I miei ringraziamenti vanno a Lino Tagliapietra per la sempre viva disponibilità al racconto, per i suggerimenti e per le spiegazioni illuminanti che mi hanno supportata nella ricerca fin qui condotta.

La murrina nel XX secolo a Murano

Tra il 1932 e il 1934 a Murano Ulderico Moretti, nipote del talento-

² Vengono di seguito riportate le domande originali poste agli artisti: 1. Why and since when have you been interested in murrino glass? 2. Where did you learn this technique? 3. Have you ever been inspired by Roman archaeological glass? or what are your sources of inspiration? 4. What does murrina represent to you?

³ Intervista a Lino Tagliapietra, raccolta da Rosa Chiesa, Murano, 13 ottobre 2020.

so tecnico vetrario Vincenzo Moretti⁴, dà vita a una interessante produzione di ciotole in vetro mosaico, esemplari di notevole fattura a nastri policromi incrociati, a canne a retortoli⁵, che ripercorrono da vicino la tecnica vetraria romana tornata in auge nel periodo di *revival* storicistico che ha caratterizzato Venezia dalla seconda metà del XIX secolo⁶. Pur trattandosi di *divertissement* e non di produzioni volte alla commercializzazione, le opere di Moretti operano un collegamento diretto, raccogliendo di fatto l'eredità delle sperimentazioni del nonno Vincenzo sul vetro murrino.

Le ciotole di Moretti rappresentano dunque una ripresa in senso stretto della eredità archeologica, sia negli aspetti formali sia nella tecnica, mentre in altri casi, quasi coevi, la tecnica viene tramandata ma il manufatto perde via via il portato formale archeologico, per assurgere a livelli di astrazione sempre più alti.

Le murrine romane, per esempio, ideate da Paolo Venini nel 1936, e realizzate con la collaborazione di Carlo Scarpa, mutuano la tecnica romana che prevedeva la fusione di tessere di vetro policromo attorno a una forma in materiale refrattario (che poi veniva distrutto) per realizzare il manufatto finale. Dall'esecuzione complessa, questi esemplari riscosero un notevole successo sia alla Biennale di Venezia sia alla Triennale di Milano.

È unanime il plauso riscosso nel 1940 dalla coppa a murrine opache presentata alla Biennale di Venezia da Venini & C., una fine opera di molatura che conferisce alla superficie un aspetto di velatura, mentre nella famosa serie *Serpente*, opera di Scarpa per Venini, presentata anch'essa in occasione della Biennale e Triennale del 1940, l'astrazione viene ricercata ancora più evidentemente nel decoro stilizzato che riproduce il motivo di un serpente su una coppa in vetro a murrine opache.

Nei successivi anni sessanta, Ercole Barovier rivisita, con la collezione *Egeo* – esposta alla trentesima Biennale internazionale d'Arte del 1960 da Barovier & Toso – la tecnica murrina accostando tessere rettangolari

⁴ Per maggiori informazioni su Vincenzo Moretti, si veda ROSA CHIESA, *Carlo Moretti, vetro e design*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 68.

⁵ Si veda il regesto, in *Vetro Murrino da Altino a Murano*, a cura di Rosa Barovier Mentasti, Chiara Squarcina, Margherita Tirelli, Treviso, Grafiche Vianello, 2012, p. 135.

⁶ BAROVIER MENTASTI, *Oriens myrrhina mittit*, pp. 17-18.

composte da una doppia cornice blu e una cornice esterna ondulata corniola, a comporre una ciotola soffiata e modellata a caldo.

La storica azienda Venini, proseguendo la collaborazione di successo con Scarpa, troverà soluzioni estetiche originali, anche grazie al contributo del designer e artista finlandese Tapio Wirkkala⁷, che recupera la tecnica dell'incalmo oltre che quella della murrina per realizzare il noto piatto a "doppio incalmo", acquamarina, topazio con al centro la murrina con il polipo, e di Ludovico De Santillana, genero di Paolo Venini e dal 1985 alla guida dell'azienda, di cui rimangono celebri le murrine puntinate di vetro grigio antracite del 1962. Tra le opere emblematiche dell'azienda, sempre di quegli anni, anche la *Faraona* di Toni Zuccheri⁸ (1964) – collaboratore della Venini fin dai primi anni sessanta – utilizza una murrina puntinata soffiata per il corpo dell'animale. Innovativa per l'esito estetico ottenuto che evoca delle lenti di vetro con finissimi bordi colorati, la serie *Occhi*, disegnata da Tobia Scarpa nei primi anni sessanta per Venini, utilizza un tessuto murrino composto da tessere lattimo, tè e cristallo⁹. Di pochi anni successiva, la collezione *Cromatic Transparencies* (1973) di Cleto Munari¹⁰, riprende il tema della murrina centrale nei piatti dedicati alle stagioni.

Una figura di rilievo che segna il decennio 1980-1990 a Murano, relativamente alla originale produzione di vasi a murrine di foggia e dimensioni diverse, ma contraddistinte da una sempre vivace policromia, è Renzo Pavanello, figlio di Malvino, un celebre maestro di Murano. Formatosi presso la scuola Abate Zanetti a Murano, Pavanello raggiunge la Vetreria de Majo & Pavanello, fondata dal padre nel 1947 per poi dedicarsi, più tardi negli anni sessanta, al settore più tradizionale dell'illuminazione e dei soffiati decorativi all'interno dell'azienda di famiglia.

Negli anni ottanta, Vittorio Ferro, maestro vetraio muranese legato dal 1952 al 1981 all'azienda Fratelli Toso, si distingue per l'abilità manifestata soprattutto nell'impiego di murrine. Dopo la collaborazione con

⁷ Per un approfondimento sulla breve ma fertile collaborazione tra Tapio Wirkkala e Venini si veda MARINO BAROVIER, CARLA SONEGO, *Tapio Wirkkala alla Venini*, Milano, Skira, 2021.

⁸ ARNO HAMMACHER, *Gli uccelli in vetro e bronzo di Venini*, «Domus», 423 (1965), pp. 54-55.

⁹ ANNA VENINI DIAZ DE SANTILLANA, *Venini, catalogo ragionato, 1921-1986*, Milano, Skira, 2000, p. 222.

¹⁰ Cleto Munari è stato il fondatore dell'omonima azienda instancabilmente impegnata nella produzione di oggetti di design nati in collaborazione con molti noti architetti e designer internazionali. <https://www.cletomunari.com/>.

una piccola azienda, la Fratelli Pagnin, lega il suo nome alla vetreria De Majo con la quale realizzerà alcuni vasi in tessuto murrino, eseguiti con tecniche tradizionali, riconoscibili per l'esuberante cromia e per la raffinatezza dei contrasti che citano alcuni manufatti romani già ripresi nel 1880 da Vincenzo Moretti. Dal 1987 al 1990 il giapponese Yoichi Ohira, trasferitosi in Italia e con alle spalle una formazione artistica e di design, ricopre il ruolo di direttore artistico nella vetreria de Majo¹¹ di Murano, azienda esemplare per il connubio di eccellenza tra produzioni artigianali e seriali di qualità. Oltre a una sofisticata produzione di vasi, coppe, piatti e calici soffiati, leggeri e trasparenti, notevoli sia dal punto di vista tecnico sia estetico, Ohira utilizza le murrine in modo spesso rarefatto o al contrario esuberante, come nel caso del vaso *Ashanti*, esprimendo una feconda fusione tra la cultura giapponese e quella veneziana. Nel 1989 ancora Toni Zuccheri per l'azienda De Majo utilizza le murrine per alcuni esemplari, *Sassi*, mentre lo stesso imprenditore Lucio de Majo – figlio del fondatore – in occasione del cinquantenario della fondazione della ditta, disegna nel 1997 un elegante vaso a tessere di cristallo bordate di vetro nero che anticipa una sensibilità “minimalista”.

Il primo decennio degli anni 2000 è stato attraversato da alcune sperimentazioni innovative che utilizzano la versatilità di impiego della vetrofusione: a titolo di esempio ricordiamo la singolare sperimentazione tecnica ed estetica della Carlo Moretti nei *Monoliti*¹², monoblocchi in zanfiro rosso e nero, quadrati e molati singolarmente, poi fusi in un unico pezzo rifinito a ruota, e l'innovazione anche ideativa del pannello-manifesto *Murano Muoviti*, firmato da Marina e Susanna Sent nel 2012, opera cinetica con murrine in movimento. Ancora in anni recenti, vanno ricordate alcune collezioni in serie limitate di Alessandro Mendini e Cleto Munari in vetro murrino che evocano lo stile di Scarpa in un omaggio allo stile archeologico, rinnovato con sensibilità decorativistica contemporanea.

Lino Tagliapietra¹³, oggi riconosciuto in tutto il mondo come arti-

¹¹ ROSA CHIESA, *De Majo*, in *Toni Zuccheri, poeta della natura e del vetro*, a cura di Rosa Chiesa, Sandro Pezzoli, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 168-175.

¹² CHIESA, *Carlo Moretti, vetro e design*, pp. 247; 253.

¹³ Una letteratura molto vasta riguarda l'opera di Lino Tagliapietra, a titolo di esempio si veda ROSA BAROVIER MENTASTI, SANDRO PEZZOLI, *Lino Tagliapietra, da Murano allo Studio Glass. Opere 1954-2011*, Venezia, Marsilio, 2011.

sta oltre che eccellente maestro delle tecniche tradizionali, ha avuto il merito di disseminare la cultura del vetro attraverso l'insegnamento in particolare negli Stati Uniti con l'esperienza didattica a Pilchuck¹⁴.

Tutto il vetro contemporaneo oggi, rappresentato da talentuosi artisti e designer, dalla Francia, al Giappone e all'Australia, è a lui debitore per aver trasmesso, insegnato e appassionato giovani studenti a un'arte millenaria, svolgendo un ruolo fondamentale di soglia e contatto tra Murano e il mondo internazionale. Maestro nell'uso del vetro murrino, ed esperto conoscitore delle tecniche antiche, Tagliapietra crea "da sempre" le proprie murrine, dal design molto elaborato. Recentemente nella serie *Florenzia* (fig. 1) i pezzi murrini sono volutamente aperti per raccogliere e proiettare più luce e colore possibile sul supporto che regge il vaso, mentre le murrine *Durango* del 2018, vengono impiegate per accentuare l'effetto coloristico-decorativo come avviene anche nella serie *Stromboli* (in particolare nei manufatti della serie del 2016-2017) caratterizzata da colori vividi e dall'impiego della tecnica della doppia soffiatura (simile a quella per produrre il reticello) che conferisce alle opere una maggiore complessità e profondità di disegno.

Iniziando la rassegna di produzioni artistiche contemporanee internazionali, i primi tre lavori che vengono presentati sono raccolti secondo un principio di "classicità", non intesa in senso stretto, ma come riferimento stilistico a un repertorio di forme o tecniche tradizionali.

Giles Bettison è un artista australiano laureato alla Canberra School of Art, oggi insegnante presso prestigiose scuole, insignito di numerosi premi e riconoscimenti. Bettison, all'epoca apprendista nella soffiatura del vetro, scopre la tecnica del vetro murrino osservando gli artisti americani Richard Marquis e Dante Marioni sia nel 1993 ad Adelaide sia nel 1994 a Canberra. All'epoca della sua formazione presso l'Australian National University di Canberra e intuendo nella tecnica del vetro murrino una possibilità grafica inedita rispetto ad altre tecniche di lavorazione a caldo, ne comincia a studiare storia e applicazione. Frequenta assiduamente Ben Edols e Kathy Elliott (all'epoca assistenti di Marquis e Marioni) nel periodo del loro soggiorno a Canberra per scoprire quanto più possibile sulla fabbricazione dei murrini, sperimentando intensamente nella fornace, e applicando approcci diversi per formare modelli in can-

¹⁴ Intervista a Lino Tagliapietra, raccolta da Rosa Chiesa, Murano, 13 ottobre 2020.

ne di vetro. Le tappe di questo percorso conoscitivo vengono scandite nel 1996 da una visita al Corning Museum of Glass di New York e dalla frequentazione di due corsi tenuti in Usa da Tagliapietra, tramite privilegiato sia per approfondire le diverse modalità di fare il vetro sia per essere introdotti a una serie di contatti utili. Nel 1998 una visita a Venezia fu foriera – non solo grazie a Tagliapietra ma anche alla gallerista svizzera Mary Anne Sanske – di contatti con personalità e con maestranze specializzate in Murano, utili sia ad accrescere la conoscenza del progettista sul vetro, sia a divulgare il suo lavoro in Italia. Il lavoro di Bettison, come emerge dalle sue opere (fig. 2), è nutrito dallo studio della letteratura sul vetro romano e vetri antichi del bacino del Mediterraneo nonché dalla conoscenza diretta di pezzi di vetro murrini romani, di copie, e di esempi di mosaico egiziano scoperti durante un intenso periodo di viaggi tra Europa e Usa.

Emerge l'idea della continuità storica e il senso di gratitudine verso il passato come lo stesso artista afferma:

Il vetro murrino rappresenta per me l'opportunità di esplorare la mia sensibilità artistica con il colore e il disegno nel vetro mentre continuo a perfezionare le mie tecniche di produzione. Per me rappresenta anche l'opportunità di rendere omaggio a tutto l'incredibile lavoro che è venuto prima di me a cui spero di contribuire inserendomi nel solco della ricca e colorata storia che continuo a trovare affascinante.

Dante Marioni¹⁵ cresciuto in una famiglia di artisti a Seattle (figlio del pioniere americano dello Studio Glass¹⁶ Paul Marioni), inizia a soffiare il vetro nel 1979 alla precoce età di 15 anni e si afferma altrettanto precocemente sulla scena internazionale, a 19 anni, nell'anno dell'incontro con Tagliapietra che in quegli stessi anni insegnava alla Pilchuck Glass School. Attratto dallo stile muranese della lavorazione del vetro, dalle tecniche dei murrini, dello zanfircio, del reticello e dalla produzione di calici, Marioni è diventato esperto nelle secolari tecniche veneziane di soffiatura del vetro, e ha inoltre collaborato con l'artista americano Ri-

¹⁵ L'opera di Dante Marioni è stata pubblicata in JONATHAN FAIRBANCK, PAT WARNER, *Glass today by American studio artists*, Boston, Museum of Fine Arts, 1997, pp. 44-45.

¹⁶ Si veda JANE ADLIN, *Studio Glass in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996.

chard Marquis, un amico di famiglia e un esperto della tecnica del vetro murrino che aveva lavorato negli anni sessanta presso la Venini.

Fortemente ispirato dal lavoro di Carlo e Tobia Scarpa, Marioni ha creato una serie chiamata *Vasi a mosaico* (fig. 3) caratterizzata dalla purezza di forme classiche (spesso ispirate a modelli greci ed etruschi) ma riproposte in una versione insolitamente allungata e realizzate con colori brillanti. Per Marioni i murrini sono semplicemente una tecnica antica inventata dai romani e perfezionata a Murano, verso i quali esprime un affettuoso pensiero: «Sono molto grato verso i muranesi e la loro cultura. Anche se ho imparato tutto alla scuola del vetro di Pilchuck, è stato dai maestri di Murano che sono venuti a insegnare a Pilchuck, e per questo li ringrazio». Si inserisce in questo primo gruppo anche il lavoro di Diego Feurer, artista che dal 1980 inizia a dedicarsi alla lavorazione del vetro prediligendo il vetro piano e la realizzazione di vetrate. Dopo aver partecipato ad alcuni corsi tenuti dall'australiano Giles Bettison e dall'inglese Matthew Curtis, nel 1990 si appassiona alla tecnica delle murrine (che permette la possibilità di lavorare in autonomia) e decide di dedicarsi alla soffiatura del vetro. Le costanti visite al Museo del vetro di Murano, fonte inesauribile di ispirazione, rappresentano un elemento fondamentale nella sua formazione vetraria. Le opere di Feurer, dalle forme semplici, sono composte da un tessuto vitreo a murrine che vengono prima fuse in forno per poi essere soffiate.

L'innovativo processo di produzione degli elementi murrini, creati attraverso la fusione di fritte di vetro in strati, permette di ottenere le striature tipiche del manufatto finale caratterizzato da un originale effetto pittorico. L'essenzialità formale in opere come *Impressioni di paesaggio*, fa da contrappunto alla forte espressività, evocando in *Terra d'Inverno* l'opalescenza e la matericità dei paesaggi invernali (fig. 4).

Ad aprire una seconda categoria, *Il vetro Pop*, è una figura di spicco dello *Studio Glass*, movimento che, nato negli Usa, visse una rapida ed enorme diffusione in Europa, Regno Unito, Australia e Asia. Lo spirito di condivisione di conoscenze tecniche, lo scambio di idee tra artisti e designer e l'apertura internazionale del movimento sono elementi fondanti del percorso di ricerca che si sviluppa negli Usa a partire dagli anni cinquanta e che porta la produzione vetraria ad allontanarsi dal sistema industriale per abbracciare la sperimentazione e la creazione artistica.

Richard Marquis, artista celebrato sia per l'eccellenza tecnica raggiunta anche grazie alla frequentazione della vetreria Venini di Murano

nel 1969, sia per i contenuti innovativi e audaci come appare chiaro nei suoi lavori, appartiene appieno a questo movimento e ne rappresenta l'emblema.

Rimanendo in ambito americano, a Seattle, Nancy Callan, oggi affermata artista del vetro e membro chiave del team di soffiatura del maestro Tagliapietra, appassionata dal lavoro di Dick Marquis con le murrine, in particolare dal famoso pezzo *The Lord's Prayer*¹⁷, si avvicina alla tecnica murrina nel periodo della sua formazione al Massachusetts College of Art, seguendo una dimostrazione sul roll-up¹⁸ di Dante Marioni. Affascinata sia dalla precisione della tecnica sia dalla possibilità grafica delle murrine – che già apprezza nel lavoro “organico” di un'altra artista Kait Rhoads – si unisce al team di Tagliapietra nel 1996, imparando sia la meccanica dell'arrotolamento dei murrini sia la loro realizzazione e taglio, apprezzando in particolare l'originalità del maestro muranese, che spazia da immaginari organici ad altri più strutturali, e dalla inesaurita capacità del maestro di creare esemplari murrini sempre nuovi. Sempre concentrata nel raggiungimento della soddisfazione visiva, l'opera di Nancy Callan risente della fascinazione per la molteplicità dei colori tipicamente disponibili nelle fabbriche a Murano che ispira lavori come *Rainbow Tortoiseshell Top*, serie nella quale la forma a trottola diventa pretesto per mostrare la ricchezza coloristica regalata dalle sovrapposizioni di colori trasparenti (fig. 5). La «murrina è per me uno strumento per il disegno. [...] Ci sono così tanti modi per innovare con la murrina, che mi sembra di aver appena iniziato!», afferma Nancy Callan, anche se nei lavori più recenti la sperimentazione riguarda i colori non colori – bianco e nero – e i colori tenui, ma soprattutto la consistenza granulare dei pannelli che avvicinano la ricerca ad altre forme espressive che il vetro può regalare “camuffandosi” misteriosamente per sembrare altro da sé, emulando un effetto ceramico.

Scott Chaseling, artista australiano cui si deve, insieme a Klaus Moje, lo sviluppo della tecnica del *roll-up* in Australia, inizia nel 1990, da studente della scuola d'arte, ad apprendere le tecniche di filigrana e murrine.

¹⁷ *The Lord's Prayer* è una piccola murrina realizzata da Dick Marquis nel 1972, per la sua tesi di laurea a Berkeley.

¹⁸ La tecnica del *roll-up* combina il vetro modellato in forno e soffiatura. Un tessuto di vetro composto in piano viene arrotolato sul tubo del soffiatore di vetro e viene successivamente soffiato e modellato.

Si forma anche tramite le ricerche analogiche (sui libri prima dell'avvento dei video di YouTube) e la condivisione di preziose informazioni con coloro che avendo studiato presso la scuola del vetro di Pilchuck avevano avuto il privilegio di osservare Marquis e Tagliapietra all'opera sulle murrine. Attratto dalla maestria dei romani nel riprodurre volti utilizzando murrine diverse per connotare alcuni particolari fisici (occhio, orecchie e naso), è proprio la conoscenza di artefatti archeologici ad avere un'enorme influenza sul suo lavoro insieme alla passione per Mario Dei Rossi, creatore italiano famoso per le miniature figurative.

Da questi riferimenti nascono le murrine di Chaseling, impegnato dal 1997 nella creazione di vetri, frutto di una elaborazione della storia in chiave pop: composte da una canna che riproduce solo metà del volto da abbinare a una seconda canna murrina, capovolta e giustapposta a completare la figura, le murrine sono infatti ispirate alle mezze facce romane e basate su volti acconciati con pettinature diverse (fig. 6).

Come dichiarano lavori quali *Faces*: «Per me le murrine offrono infinite possibilità. Un legame con il passato, ma anche un'opportunità di parlare dell'oggi e del domani». Laureato in arti visive, specializzato in vetro nel 2010, Nick Doran Adams studia la murrina romana ed egiziana e le ciotole antiche di vetro mosaico, imparando la tecnica da Scott Chaseling durante un periodo di residenza d'artista e cogliendone tutta l'attualità: «Da quando Scott ha mostrato come usare le lastre di vetro, impilate per creare immagini, sono stato ossessionato dall'aspetto digitale che si creava». Al suo lavoro con il vetro murrino, certamente riconducibile a una categoria pop, Doran imprime una forte svolta contemporanea, ispirandosi ai pattern dei giochi per computer a 8 bit degli anni ottanta e novanta, come *Pokemon*, *Space Invaders* ecc. basati sulla sovrapposizione di layers (come la murrina) e sull'utilizzo di un semplice linguaggio visivo (fig. 7). La murrina, che permette di "giocare" con le immagini e con le nozioni di nostalgia, esprime per Doran «una fantastica rappresentazione di un linguaggio digitale in un processo antico» e un efficace modo per veicolare immagini "riconoscibili" in oggetti d'arte.

La già citata artista americana Rhoads, dopo una formazione presso la Rhode Island School of Design (Risd) di Providence, dal 1990 inizia a lavorare con il vetro nel ruolo di assistente di Tagliapietra a Seattle (1996) e di Dale Chihuly, facendo la conoscenza di Dick Marquis e assistendo, presso la scuola del vetro di Pilchuck, alle sue dimostrazioni sulle classiche ciotole murrine romane. Affascinata dal vetro archeologico e

dal mosaico, nel 2001 Rhoads si reca a Venezia con una borsa di studio per apprendere le tecniche della vetraria muranese e qui conosce più da vicino la storia del vetro italiano e dei suoi eccellenti protagonisti da Scarpa, a Barovier ad Archimede Seguso.

Il lavoro dell'artista, che in opere come *Bloom* (fig. 8) riproduce fiori e boccioli di ciliegio e rami di canna è ispirato dalla natura e informato dalla memoria, in particolare evoca il mondo rurale e quello marino della sua infanzia, ma al contempo è frutto di una innovativa tecnica attraverso la quale l'artista prepara personalmente le murrine cave (particolarmente efficaci nell'effetto di profondità che conferiscono al manufatto) partendo da uno stampo esagonale d'acciaio. Allontanandosi dal riferimento archeologico, l'artista si avvicina a una concezione di design, sottolineando la libertà espressiva permessa dalle murrine: «Elementi di design, un elemento costitutivo, da scegliere come in una tavolozza».

Per concludere la breve rassegna dedicata al contemporaneo vengono presentati due lavori attraverso i quali si è voluto illustrare modalità non tradizionali di impiego della tecnica murrina.

L'artista e designer del vetro australiana, Cobi Cockburn, rappresenta con la sua opera, che esprime parentele con una sensibilità minimalista, una sorta di superamento del vetro pop.

Cockburn apprende le tecniche murrine durante la formazione universitaria a Canberra, e si interessa da subito alla replicazione di dettagli intricati e virtuosismi coloristici, conoscendo e apprezzando le tecniche tradizionali, ma senza esprimere interesse per la riproposizione del vetro antico. Il suo originale lavoro è frutto di una lunga e instancabile sperimentazione sulla tiratura e stratificazione delle canne di vetro, poi fuse a comporre strati di colori gradualmente che danno vita all'immagine complessiva, spesso in un grande pannello murale (fig. 9). Infine, l'interessante lavoro del designer israeliano, di stanza a Venezia dal 2005, Omri Revesz, esplora nuove possibilità di utilizzo della tecnica murrina, attraverso l'integrazione di tecnologie digitali nel loro processo produttivo. Emblematico esempio di passaggio dall'artigianato tradizionale all'artigianato digitale, il progetto *Isole* – realizzato in collaborazione con Ercole Moretti e Lunardelli – sperimentando un innovativo processo di utilizzo longitudinale delle canne di vetro, permette di aumentare significativamente le dimensioni dei prodotti composti in vetro murrino e al contempo ne aumenta la velocità di fabbricazione (fig. 10).

Conclusioni

Al di là dell'indubbio fascino dell'indagine che ha consentito di raccogliere esperienze lontane geograficamente e stilisticamente ma collegate da una comune tecnica di partenza (per quanto poi personalizzata), è interessante rilevare come nel periodo contemporaneo si sia coagulato attorno alla murrina un gruppo di artisti internazionali che hanno promosso con il loro lavoro la circolazione e lo sviluppo interpretativo di una tecnica così antica, dando vita a esiti artistici molto differenti ma di elevato livello qualitativo.

L'orizzonte delle nuove applicazioni digitali e i processi tradizionali insieme alle molteplici e "originali repliche" della tecnica murrina nel mondo, rappresentano due modalità di mantenere vivo il futuro del vetro a Murano e in qualsiasi altro luogo, abbattendo ogni confine nazionale.

ABSTRACT

La murrina sprigiona, oggi anche a livello internazionale, un fascino intramontabile perché coniuga il senso della tradizione all'immaginazione, alla vivacità e alla libertà di creazione. Partendo dagli anni quaranta circa del Novecento, si ripercorre brevemente la storia dell'affermazione artistica delle murrine nei manufatti in vetro di Murano per mostrare come la versatilità del vetro murrino si adatti a molteplici e svariate interpretazioni. Attraverso la rassegna di alcuni pezzi iconici creati da aziende italiane e firmate da celebri protagonisti si utilizzerà il lavoro del maestro Lino Tagliapietra per introdurre la ricca produzione contemporanea di artisti internazionali.

Today, murrina exudes a timeless fascination, also internationally, because it combines a sense of tradition with imagination, vivacity and freedom of creation. Starting from around the 1940s, the history of the artistic affirmation of murrine in Murano glass artefacts is briefly retraced in order to show how the versatility of Murano glass is suited to many different interpretations. Through the review of some iconic pieces created by Italian companies and signed by famous protagonists, Lino Tagliapietra's work will be used to introduce the rich contemporary production of international artists.

PRIMA DI VENEZIA E LA PRIMA VENEZIA

Margherita Tirelli

PRIMA DI VENEZIA. ALTINO, PORTO DELLA VENETIA

Volendo celebrare il 1600° anniversario della mitica nascita della Serenissima e intendendo focalizzare i molteplici aspetti archeologici che hanno caratterizzato i primi cruciali secoli del suo sviluppo, non si può che partire da Altino, la città romana la cui fine segnò il principio di Venezia. Come avremo modo di vedere infatti molti e significativi sono gli aspetti che la città-figlia erediterà dalla città-madre, dall'orientamento astronomico allo stretto legame con il mare e la laguna, dalla conformazione urbanistica alla tecnica costruttiva, dalla vocazione commerciale all'internazionalità di centro portuale dominante (fig. 1).

Le tracce di un più antico insediamento sviluppatosi nell'età del Bronzo finale, fra la fine dell'XI e il X secolo a.C., sono state riportate in luce in diverse località, fra cui particolarmente significativo risulta il sito costiero di Portegrandi, distribuito su dossi sabbiosi in prossimità della foce del fiume Sile, prospiciente il margine lagunare¹. Questi rinvenimenti, frutto della ricerca archeologica dell'ultimo ventennio, vengono indubbiamente a supportare l'ipotesi della frequentazione della laguna da parte di navi provenienti dall'area egea e mediterranea già sul finire del secondo millennio a.C.², come verrebbe attestato in particolare da alcuni frammenti di ceramica micenea di cui è stata supposta, anche se mai definitivamente chiarita, la provenienza da Torcello e da Mazzorbo³.

¹ ELODIA BIANCHIN, *L'abitato del Bronzo finale e degli inizi dell'età del ferro di Portegrandi nella tenuta I Marzi*, in *Altino antica*, a cura di Margherita Tirelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 50-51.

² Fondamentale a questo riguardo: LORENZO BRACCESI, *Hellenikòs kolpos, Supplemento a Grecità adriatica*, a cura di Benedetta Rossignoli, «Hesperia» 13 (2001). Per quanto riguarda Altino si veda GIOVANNA GAMBACURTA, «Et in quem primum egressi sunt locum Troia vocatur» (*Liv. I, 3*). *Note sulla topografia di Altino preromana*, in *Altino dal cielo: la città telerivelata. Lineamenti di Forma urbis*, a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Roma, Quasar, 2011, pp. 39-57.

³ IRENE FAVARETTO, *Ceramica greca, italota ed etrusca del Museo provinciale di Torcello*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1982, nn. 3-6; ELENA DI FILIPPO BALESTRAZZI, *Tre frammenti micenei da Torcello*, «Hesperia», 10 (2000), pp. 203-223, per i più recenti rinvenimenti da Torcello.

Nell'arco dell'VIII secolo a.C. andò prendendo forma l'abitato veneto, il cui nome, *Altinom* o *Altinon*, corrisponde al nome della divinità del luogo⁴. Insediato in posizione strategica su di una serie di dossi separati dal margine lagunare da quella bassa e frastagliata fascia di paludi, corsi d'acqua e barene che contraddistingue tuttora l'anfibio ecosistema locale⁵, l'abitato era ubicato al centro di un territorio racchiuso fra corsi fluviali e canali, il Sile a nord, lo Zero a ovest, il canale Santa Maria a sud, e aperto a est sul fronte lagunare. La posizione di per sé riflette fin dall'origine la vocazione mercantile che caratterizzerà tutto il lungo arco di vita dell'Altino preromana e romana, collegata attraverso gli specchi lagunari alla bocca di porto e quindi alle rotte adriatiche e mediterranee, attraverso il corso del Sile alla valle del Piave e ai valichi transalpini e attraverso un'articolata rete stradale di piste, su cui in seguito si sovrapporranno le monumentali arterie stradali romane, ai principali centri veneti⁶.

L'avamposto dell'abitato sul fronte lagunare-marittimo era strategicamente costituito dal santuario i cui resti sono stati oggetto di indagini sistematiche tra il 1996 e il 2007⁷. La frequentazione del luogo di culto, dedicato alla divinità del luogo Altino, è documentata a partire dalla fine del VI secolo a.C. fino all'età romana medio-imperiale, quando alla divinità locale si sostituì Giove, il dio principe del pantheon romano. L'ampio e variegato spettro delle offerte votive rinvenute viene indirettamente a rispecchiare le principali rotte commerciali, e quindi le direttrici dell'import-export che convergevano nell'emporio lagunare. I doni votivi riferibili alla fase più antica del santuario ne documentano l'immediata apertura internazionale, come attesta la presenza di ceramica attica e di bronzetti etruschi databili tra fine VI e inizi V secolo

⁴ ANNA MARINETTI, *Da Altno- a Giove: la titolarità del santuario. I. La fase preromana*, in *Altinoi. Il santuario altinate: strutture del sacro a confronto e i luoghi di culto lungo la via Annia*, a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Roma, Quasar, 2009, pp. 81-127; ANNA MARINETTI, *Il dio Altino e le sue attestazioni epigrafiche*, in *Altino antica*, p. 68.

⁵ GIOVANNA GAMBACURTA, *Altino preromana (VIII-IV secolo a.C.)*, in *Altino antica*, pp. 54-61.

⁶ *Ibid* e LOREDANA CAPUIS, *L'epoca della celtizzazione (IV-III secolo a.C.)*, in *Altino antica*, pp. 80-85, per un panorama complessivo della protostoria altinate.

⁷ Per un quadro riassuntivo del santuario nei suoi diversi aspetti si rimanda ad *Altinoi*, sintetizzato in MARGHERITA TIRELLI, *Altino e il suo santuario: l'emporio adriatico dei Veneti*, in *Lezioni Marciiane 2015-2016*, a cura di Maddalena Bassani, Marco Molin, Francesca Veronese, Roma, Giorgio Bretschneider, 2018, pp. 139-156.

a.C., con ogni probabilità offerti dai mercanti provenienti da Spina e Adria, i porti-empori dell'Etruria padana. Altri bronzetti e statuette votive in terracotta documentano significativi contatti con l'area celtica, l'Italia centrale e la Magna Grecia, in un panorama che non trova confronto nell'ambito degli altri luoghi di culto del Veneto preromano, sia per l'ampio raggio della provenienza dei reperti votivi che per l'altissima qualità di alcuni di essi.

È stato ipotizzato che la merce di esportazione, per le cui transazioni mercantili il santuario doveva garantire la necessaria copertura giuridica, fossero i celebri cavalli veneti, il prodotto indigeno notoriamente più pregiato, citati dalle fonti greche e latine quali razza di campioni⁸. All'esportazione dei famosi destrieri potrebbero essere infatti riconnessi i sacrifici di cavalli, i cui resti sono stati rinvenuti all'interno del santuario⁹, unico luogo di culto veneto ad aver restituito l'evidenza di una tale cerimonia rituale¹⁰. E al culto del cavallo rimandano anche le sepolture equine, alcune delle quali deposte con la relativa bardatura, riportate in luce all'interno della necropoli preromana di Altino¹¹, e ancora il cavallo risulta evocato dal toponimo, forse di origine prelatina, Equilo, l'attuale Jesolo, poi trasferito all'odierno lido del Cavallino¹², località entrambe prossime ad Altino, che è possibile ospitassero gli allevamenti e le scuderie dei preziosi destrieri.

Un precoce processo di romanizzazione¹³ condusse nell'arco del II se-

⁸ Omero (Il. II, 852) e Alcmane (fig. 1, 45-54; 172 = CLIZIA VOLTAN, *Le fonti letterarie per la storia della Venetia et Histria. I: da Omero a Strabone*, «Memorie IstVenSSLLAA», XII (1989), 4-5) decantano i cavalli veneti, Euripide (Hipp. 231 = *Le fonti letterarie*, 32) ricorda che cavalli veneti portarono alla vittoria Leone di Sparta nella 85° Olimpiade del 440 a.C., Strabone (V, I, 4) riferisce come tali animali eccellessero per velocità, tanto che Dionisio il Vecchio, tiranno di Siracusa, risali nel IV secolo a.C. l'Adriatico per approvvigionare il proprio allevamento di cavalli veneti.

⁹ IVANA FIORE, ROSARIO SALERNO, ANTONIO TAGLIACCOZZO, *I cavalli paleoveneti del santuario di Altino - località "Fornace"*, in *Produzioni, merci e commerci in Altino preromana e romana*, a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Roma, Quasar, 2003, pp. 115-141.

¹⁰ Il geografo Strabone ricorda il culto praticato dal popolo veneto consistente nel sacrificio di un cavallo bianco a Diomede (Strab. V 1, 9).

¹¹ GIOVANNA GAMBACURTA, *Le sepolture equine nelle necropoli di Altino*, in *Produzioni, merci e commerci*, pp. 89-113.

¹² GIOVANNI BATTISTA PELLEGRINI, ALDO LUIGI PROSDOCIMI, *La lingua venetica*, Istituto di Glottologia, Padova, 1967, p. 402.

¹³ *Vigilia di romanizzazione, Altino e il Veneto orientale tra II e I sec. a.C.*, a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Roma, Quasar, 1999; GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *La romanizzazione (seconda metà III - metà I secolo a.C.)*, in *Altino antica*, pp. 94-99.

colo a.C. alla trasformazione dell'emporio lagunare veneto in uno dei maggiori porti commerciali romani nell'alto Adriatico, approdo intermedio delle rotte marittime ed endolagunari che congiungevano Ravenna con la neodedotta colonia di Aquileia. Determinante risultava la posizione strategica di Altino, porto sicuro all'interno della gronda lagunare, situato a breve distanza dal mare, e contemporaneamente scalo della navigazione interna, alternativa a quella in mare aperto, che, successivamente ampliata dall'imperatore Claudio, verrà citata ancora a distanza di secoli dall'*Itinerarium Antonini* e dall'editto dei prezzi di Diocleziano¹⁴. Se da un lato, infatti, la rotta per acque interne poteva essere percorsa solo da imbarcazioni di modesto cabotaggio, dall'altro era in grado di garantire collegamenti sicuri e periodici tra le due città capolinea anche nelle peggiori condizioni atmosferiche e al riparo degli assalti pirateschi. La navigazione, lasciandosi alle spalle Ravenna, attraversava un susseguirsi ininterrotto di lagune e canali, i *Septem Maria* citati dall'*Itinerarium Antonini*, una guida delle stazioni e delle distanze tra le località terrestri e marittime dell'Impero romano databile agli inizi del III secolo d.C. Superato lo scalo di Chioggia, la rotta entrava negli specchi della laguna veneta, gli *stagna* soggetti al flusso e al riflusso delle maree, chiusi da una stretta lingua di terra, il *tenue praetentum litus* come definito dallo storico patavino Livio¹⁵. Qui dopo aver oltrepassato l'approdo di Malamocco, la punta dell'odierno Castello e l'isola di Torcello¹⁶, la navigazione raggiungeva Altino, attraversando un habitat lagunare, in cui oltre alle attività commerciali venivano praticate la pesca, la stabulazione dei crostacei e l'estrazione del sale, secondo la descrizione che ne farà a distanza di secoli Cassiodoro¹⁷. La peculiare morfologia dei fondali lagunari richiedeva inoltre ai naviganti, necessariamente allora come ora, una profonda conoscenza delle rotte interne unita a un'indubbia abilità di manovra, soprattutto nel tratto compreso tra lo scalo a mare e il porto altinate, per percorrere in sicurezza il quale è ipotizzabile avvenisse a monte l'interscambio tra le grandi navi onerarie e le più agili imbarcazioni locali.

¹⁴ Una recente rassegna delle fonti è in GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *Tra terraferma e laguna. La voce degli antichi*, in *Lezioni Mariane 2013-2014*, a cura di Maddalena Bassani, Marco Molin, Roma, Giorgio Bretschneider, 2015, pp. 111-126.

¹⁵ Liv. *Ann.* X, 2.

¹⁶ ANTONIO MARCHIORI, *Sistemi portuali della Venetia romana*, «Antichità Altoadriatiche», 36 (1990), pp. 197-225, in particolare pp. 204-205.

¹⁷ Cassiod. *var.* 12, 24, 6-7.

Nell'arco del II secolo a.C. si inquadra anche la costruzione delle due grandi strade consolari, nel 175 a.C. la via di Emilio Lepido e nel 153 o 131 a.C. la via Annia, che, dirette entrambe ad Aquileia, toccavano nel loro percorso il centro altinate. L'apertura di queste grandi vie di comunicazione favorì notoriamente la migrazione di famiglie latine, provenienti dal territorio laziale, nella Cisalpina nord-orientale, divenuta per le sue molteplici potenzialità economiche e commerciali un forte polo di attrazione per la classe dirigente romana. *Barbii, Cossutii, Marcii, Poblicii, Porcii e Saufeii*, *gentes* tutte a vario titolo dedite ad attività commerciali, risultano infatti presenti nell'Altino repubblicana come documentato dalle relative iscrizioni funerarie, che costituiscono le più antiche testimonianze epigrafiche in lingua latina all'interno della necropoli altinate¹⁸.

Da un'anfora databile alla metà del I secolo a.C., rinvenuta non molti anni fa nell'isola di San Francesco del Deserto, proviene un'ulteriore preziosa testimonianza¹⁹. Sul corpo del contenitore è graffita infatti un'iscrizione in caratteri corsivi latini, che può considerarsi una "bolla di consegna" di merce, verosimilmente vino. L'iscrizione, che riporta i nomi dei cinque destinatari e anche probabili ridistributori dell'ingente carico, costituito da più di settecento anfore, oltre a confermare la presenza ad Altino delle famiglie già note dei *Poblicii* e dei *Marcii*, documenta anche quella dei *Fadieni*, dei *Trosii* e dei *Satrieni*.

Molte di queste famiglie di *mercatores* avevano le proprie basi commerciali anche a Delos, allora strategico porto franco internazionale²⁰, e questi contatti stabilitisi con il mondo greco orientale favoriranno indubbiamente la forte attrazione giocata dalla cultura ellenistica tra II e I secolo a.C. all'interno della *élite* altinate, i cui esponenti saranno i committenti di prestigiosi prodotti di importazione, quali gemme da collezione, coppe delie, lucerne pergamene, e non da ultimo il ricercatissimo vino di Rodi²¹.

¹⁸ GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *Presenze romane in Altino repubblicana: spunti per una prosopografia dell'integrazione*, in *Vigilia di romanizzazione*, pp. 121-139; GINO BANDELLI, *La romanizzazione della Venetia fra immigrati e indigeni (225-49 a.C.)*, in *Trans Padum... usque ad Alpes. Roma tra il Po e le Alpi: dalla romanizzazione alla romanità*, a cura di Giovannella Cresci Marrone, Roma, Quasar, 2015, pp. 287-303.

¹⁹ Si veda da ultima: GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *L'anfora contabile*, in *Altino antica*, p. 109.

²⁰ GINO BANDELLI, *Altino fra l'Egeo e il Magdalensberg*, in *Produzioni, merci e commerci*, pp. 184-185.

²¹ MARGHERITA TIRELLI, *Collezionismo e cultura ellenizzante*, in *Altino antica*, p. 151.

In questo vivace scenario a sfondo mercantile si inquadra la circolazione particolarmente precoce rilevata ad Altino rispetto agli altri centri veneti della moneta romana repubblicana, documentata già prima della fine del III secolo a.C. e che verrà ad avere un corso sempre maggiore nell'arco del II secolo a.C. a fianco della dracma di imitazione massaliotta, il numerario allora vigente tra i Veneti²².

Tra il 49 e il 42 a.C. Altino ricevette la cittadinanza romana e divenne municipio *optimo iure*, analogamente ai principali centri cisalpini. Rispecchia la fisionomia del giovane municipio la descrizione che ne delinea Strabone il quale ricorda come Altino, analogamente a Ravenna, costruita interamente in legno, fosse ubicata in mezzo alle lagune, attraversata dall'acqua e percorribile quindi su ponti e barche (fig. 2)²³. Approdi attrezzati e banchine di ormeggio dovettero munire sempre più numerosi le sponde dell'articolata rete di canali che attraversava la città, nella cui riorganizzazione urbanistica è presumibile rientrasse anche la monumentalizzazione degli impianti portuali sul fronte lagunare, individuati negli anni trenta del Novecento da Alessio De Bon ai margini della palude di Cona²⁴. È logico supporre che in tale contesto risultasse di primaria necessità l'approvvigionamento del legno, che dai boschi del Cadore veniva trasportato ad Altino, assemblato in zatterre, lungo l'asta del Piave per essere utilizzato sia per l'edilizia che per la cantieristica navale²⁵. Quest'ultima è documentata dalle numerose immagini di agili navicelle, navi onerarie, a doppio timone e navi da guerra, presenti nella locale produzione scultorea e glittica (fig. 3)²⁶, cui vanno ad aggiungersi le *lintres*, imbarcazioni a fondo piatto usate per la caccia, la pesca e anche per la coltura dei campi menzionate da Servio, commentatore di Virgilio²⁷. Contemporaneamente, dalla documentazione epigrafica emerge la memoria di marinai e piloti, signifi-

²² MICHELE ASOLATI, *Le più antiche attestazioni monetali*, in *Altino antica*, p. 107.

²³ Strab. V, I, 5-7.

²⁴ Un panorama complessivo aggiornato dell'urbanistica altinate in relazione alle strutture portuali è in MARGHERITA TIRELLI, *Altino città d'acque dolci e salse*, in *Vivere d'Acqua. Archeologia tra Lio Piccolo e Altino. Spazi emersi e spazi liquidi tra Età Romana e Alto Medioevo*, a cura di Diego Calao e Daniela Cottica, c.s.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ MARGHERITA TIRELLI, *La documentazione figurata della navigazione*, in *Tesori della Postumia. Archeologia e Storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Milano, Electa, 1998, p. 197.

²⁷ Serv. *Georg.* I, 262.

cativamente identificati dal peculiare *cognomen*: *Maritimus*, *Marinus*, *Neptunalis*, *Nereus*, talvolta anche di origine greca, come nel caso di *Naustrebius* e *Thalassus*²⁸.

Alla base dell'economia della città portuale, come ci documentano le fonti letterarie, stavano come è logico i prodotti locali, che oggi chiameremmo "di nicchia", facenti capo alla cosiddetta "economia della palude": il poeta Grazio parla delle ginestre altinati da cui si ricavano spiedi da caccia²⁹, l'enciclopedista Plinio dei *pectines nigerrimi*, particolarmente ricercati per le mense estive³⁰, lo scrittore di agricoltura Columella dell'allevamento di una particolare razza bovina, denominata *ceva*, piccola di taglia ma grande produttrice di latte³¹ e infine il politico Cassiodoro del sale, definito *moneta victualis*, prodotto cioè tanto prezioso da garantire il sostentamento ed essere quindi assimilato alla moneta³².

Bilance e stadere testimoniano il commercio al dettaglio, come pure i pesi e contrappesi rinvenuti ad Altino in considerevole quantità³³. I contrappesi, impiegati come cursori nelle stadere, erano in piombo spesso rivestito da bronzo, e avevano la forma di anforette, ghiande, teste maschili e femminili. I pesi potevano essere in pietra di forma troncoconica, sferoidale e decalottata, come pure in bronzo e in piombo di varie fogge. Un reperto unico e straordinario è l'archetto di bilancia in bronzo caratterizzato dalla presenza di quattro diverse scale metriche, incise a puntinatura in lingua greca due per lato, accompagnate da cifre: su una faccia compaiono la scala pondometrica greco-egiziana, espressa in dracme tolemaiche e quella romana, espressa in libbre e once romane (fig. 4). Sull'altro lato vi sono la scala greca, espressa in dracme attiche e quel-

²⁸ GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, MARGHERITA TIRELLI, *Altino da porto dei Veneti a mercato romano*, in *Produzione, merci e commerci*, p. 16.

²⁹ Gratt. 130-134.

³⁰ Plin. *N.H.* 32, 150.

³¹ Colum. 6, 24,5; ANNA MARINETTI, *Una glossa venetica: le cevae di Altino*, in *Da Monte Sannace al Leone di San Marco. Studi di Archeologia in ricordo di Bianca Maria Scarfi*, «Archeologia Veneta», 40 (2017), pp. 164-173.

³² Cassiod. *var.* 7, 24, 6-7.

³³ A questa classe di materiali sono state dedicate due tesi di laurea: MARIA TERESA ROMANO, *I pesi lapidei del Museo Archeologico Nazionale di Altino*, tesi di laurea triennale, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2000-2001 e MARIA TERESA ROMANO, *Pesare ad Altino: bilance, pesi e contrappesi nel Museo Archeologico Nazionale di Altino*, tesi di laurea specialistica, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2001-2002.

la merceologica, espressa in frazioni di *choinix* di *semidalis*, ovvero fior di farina. Questa bilancia, con tutta probabilità proveniente dall'Egitto, doveva essere utilizzata anche con la funzione di convertitore da un sistema pondometrico a un altro e serviva a pesare minime quantità di sostanze preziose, evidentemente importate ad Altino dai mercati greci, egizi e romani³⁴.

Ma la produzione altinate di gran lunga più celebrata dagli scrittori antichi è indubbiamente quella della lana, probabilmente già avviata sullo scorcio dell'età preromana, quando secondo la testimonianza di Strabone nei territori dei veneti all'allevamento dei cavalli si sarebbe sostituito quello delle pecore³⁵. Tra I e III secolo d.C. Marziale, Columella e Tertulliano celebreranno l'eccellenza della razza delle pecore e la qualità della lana bianca di Altino, ricordata con una quotazione elevata ancora nel 301 d.C. nell'Editto dei prezzi di Diocleziano³⁶.

Lo stesso documento farà menzione anche del salario dei lavoratori della lana altinati, impiegati presumibilmente nell'intero processo della filiera che, partendo dalla raccolta della lana grezza, proseguiva con la filatura e la tessitura per concludersi con l'esportazione del prodotto finito, processo significativamente evocato dal rinvenimento di cesoie, adoperate per la tosatura, di numerosissimi pesi da telaio, usati per la tessitura, e di un nucleo di oltre una ventina di etichette in piombo iscritte, utilizzate nella confezione della merce. Le etichette fanno menzione delle diverse fasi di trattamento del prodotto, del numero e del peso dei *vellera*, le balle di lana, dei capi di abbigliamento confezionati, e anche dei nomi dei diversi soggetti implicati nella catena produttiva. Dal porto di Altino i prodotti lanieri, balle e capi confezionati, venivano esportati via mare, come documentato dalle fonti, verso i mercati mediterranei mentre con la navigazione interna raggiungevano i mercati più prossimi³⁷.

³⁴ TOMASO LUCCHELLI, *Una bilancina poliglotta*, in *Altino antica*, p. 150 (con bibliografia precedente).

³⁵ Strab. V, 1, 4; 9; 12.

³⁶ Mart. 14, 155-156; Colum. 7, 2, 3; Tert. *Pall.* 3, 5; Edict. Imp. Diocl. 25,4.

³⁷ L'argomento è stato diffusamente trattato in *Produzioni, merci e commerci* e di recente in ALFREDO BUONOPANE, GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, MARGHERITA TIRELLI, *Etichette plumbee iscritte e commercio della lana ad Altinum* (Italia, regio X), in *Instrumenta Inscripta VIII. Plumbum literatum. Studia epigraphica Giovanni Mennella oblata*, a cura di Giulia Baratta, Roma, Scienze e Lettere, 2021, pp. 89-102.

Per quanto riguarda invece le importazioni, la maggior parte delle merci giungeva dalle vicine zone della pianura padana e dalle coste dell'Adriatico: si trattava soprattutto di derrate alimentari, il vino e l'olio, che arrivavano contenuti nelle anfore. Benché le vie di comunicazione fossero meno dirette, alcuni prodotti provenivano anche dall'Italia centrale e meridionale, come i famosi e costosi vini laziali e campani. Dalla Carinzia venivano importati i metalli, il ferro e il piombo, ma anche l'oro. I rapporti con l'Oriente, già avviati in età protostorica, si consolidarono nel corso della prima età imperiale, con l'arrivo di merci e la circolazione di persone libere e di schiavi provenienti dalla Grecia e dall'Asia minore. Notevole è la quantità di ceramica fine da mensa e di vasellame in vetro dalla lavorazione pregiata; queste suppellettili costituivano la merce di accompagnamento nei carichi delle navi che trasportavano dall'Oriente le anfore in cui era contenuto prevalentemente il rinomato vino greco³⁸. Dalla Grecia e dall'Asia Minore giungeva anche larga parte dei marmi policromi, un bene di lusso e un simbolo di prestigio di cui Altino ha restituito circa 45.000 frammenti, utilizzati per decorare gli edifici pubblici e le abitazioni private della città romana. Sono presenti alcuni dei marmi indicati in assoluto tra i più costosi nell'editto dei prezzi di Diocleziano, come il Giallo antico e il Porfido rosso dall'Africa o il Pavonazzetto dall'Asia minore³⁹.

Di minore rilievo appare l'importazione di merci dalle aree occidentali dell'Impero a causa dei più difficoltosi e costosi collegamenti: dalla penisola Iberica giungeva comunque ad Altino il *garum*, pregiata e costosa salsa di pesce, amatissima in età romana, anch'esso trasportato all'interno di anfore.

L'intensa attività commerciale fervente ad Altino nei primi secoli dell'Impero risulta ancora una volta epigraficamente documentata da alcuni significativi *cognomina* diffusi tra gli schiavi e i liberti, quali *Hermes*, *Herma*, *Hermia*, *Hermeros*, *Mercurius* o *Merculiaris* che sono infatti derivati dal nome della divinità protettrice delle transazioni mercantili, Hermes/Mercurio. Ma il profilo commerciale della città si riflette inevitabilmente anche nella sfera del sacro: senza confronti risulta infatti la

³⁸ SILVIA CIPRIANO, *Il consumo di derrate tra I secolo a.C. e II secolo d.C.*, in *Produzioni, merci e commerci*, pp. 235-259.

³⁹ CRISTINA SANGATI, *I marmi policromi dell'area archeologica di Altinum*, tesi di laurea, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, a.a. 1999-2000.

dedica ai *Lucris Meritis*, cioè ai “Guadagni ben meritati”, che compare su di un’ara votiva proveniente dal santuario nord-occidentale⁴⁰.

Ma chi erano alla fin fine questi altinati progenitori di Venezia? Il quadro degli abitanti nei primi secoli dell’età imperiale viene puntualmente riflesso dal diagramma sociale della comunità lagunare, in perfetto allineamento con i parametri dei principali centri portuali di età romana, così come risulta dalla documentazione epigrafica: nell’Altino imperiale la percentuale di schiavi e liberti supera infatti il 50% della popolazione, elevato risulta il numero dei nomi di derivazione greca, tipici dei porti commerciali, e contemporaneamente spicca il protagonismo e l’intraprendenza femminile⁴¹, rilevabile in molteplici settori, attività produttive, committenza funeraria, pratiche di emancipazione dalla schiavitù, spie tutte di un dinamismo proprio delle più vitali comunità mercantili.

Al vertice della compagine sociale stavano i membri della locale aristocrazia, gli *Optimates*, esponenti delle principali famiglie patrizie, che possiamo identificare con i proprietari delle ville, scenograficamente disposte lungo la costiera lagunare, paragonate dal poeta Marziale per la posizione e il lusso a quelle campane di Baia⁴².

Grazie nuovamente alle testimonianze epigrafiche ci sono note le specifiche attività commerciali di alcune famiglie: Ennii, Saufei e Trosii risultano legati alla filiera della lavorazione della lana⁴³, mentre gli Avilii lo erano al commercio dei metalli⁴⁴. I volti di questi personaggi, rappresentanti della classe dirigente municipale, sono forse riconoscibili nella splendida serie di ritratti che gli scavi della vastissima necropoli ci hanno restituito (fig. 5)⁴⁵.

⁴⁰ GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, MARGHERITA TIRELLI, *Altino da porto dei Veneti a mercato romano*, in *Produzione, merci e commerci*, pp. 16-17.

⁴¹ SARA NICOLINI, *Il protagonismo femminile nella realtà municipale altinate*, «AttiIstVenSSLLAA», CLXV (2006-2207), pp. 318-370.

⁴² Mart., *Ep.* 4,25.

⁴³ ALFREDO BUONOPANE, GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, MARGHERITA TIRELLI, *Etichette plumbee iscritte*, pp. 93-94.

⁴⁴ GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *Avanguardie di romanizzazione in area veneta. Il caso di nuovi documenti altinati*, «Aquileia Nostra», LXXI (2000), p. 138; GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *La dimensione del sacro in Altino romana*, in *Orizzonti del sacro. Culti e santuari antichi in Altino e nel Veneto orientale*, a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Roma, Quasar, 2000, p. 151 per quanto riguarda il loro ruolo nella diffusione del culto isiacco.

⁴⁵ MARGHERITA TIRELLI, *La ritrattistica altinate tra l’età tardo repubblicana ed il principato flavio*, «Rivista di Archeologia», XII (1998), pp. 46-59.

L'Altino tardoantica trova un'eloquente rappresentazione nella *Tabula Peutingeriana*, una sorta di carta del Touring club di IV secolo d.C., pervenutaci in una copia di età medievale. Qui, infatti, la città viene rappresentata cinta da mura e dotata di due torri che, in base al criterio gerarchico adottato nella raffigurazione delle singole città dalla *Tabula* stessa, vuole indicare un centro di notevole importanza. Nel corso del IV secolo si compie il processo di cristianizzazione della città, il cui primo vescovo, attestato dalle fonti scritte perlomeno a partire dall'anno 381, sarà sant'Eliodoro⁴⁶.

Per l'età tardoantica è soprattutto l'entità del patrimonio numismatico databile fra il IV e il V secolo, che assomma a un quarto circa dell'intero monetiere altinate e che comprende la maggior parte delle testimonianze auree, a testimoniare il perdurare della vivacità commerciale della città, ancora molto vitale per lo meno fino alla prima metà del V secolo, e paragonabile solo a pochi centri dell'Italia settentrionale⁴⁷. Sono ancora una volta le anfore a tracciare il panorama delle importazioni tra IV, V e VI secolo: dall'Africa proconsolare arrivavano ad Altino olio, vino, salsa di pesce e conserva di olive, dall'area egea-orientale vino pregiato e unguenti, e dalla Spagna nuovamente salsa di pesce⁴⁸.

Nel 452 d.C. la città avrà tragicamente a soffrire la distruzione per mano delle truppe unne di Attila. Superata tale devastazione, Altino sopravviverà fino al VII secolo quando, sotto la minaccia dell'invasione longobarda, verrà definitivamente abbandonata e sarà allora Torcello a ereditarne il ruolo. Le vicende storiche che vedranno avvicinarsi nel corso della seconda metà del primo millennio le diverse supremazie insulari condurranno, come noto, alla nascita e alla formazione della Sereñissima, che dalla progenitrice Altino erediterà oltre alla posizione lagunare, la fisionomia urbanistica, il legame con mare e laguna, l'apertura culturale internazionale e il ruolo commerciale.

Sulle rovine della città abbandonata non rinascerà mai più una nuova Altino, ma Venezia nel passare dei secoli ne serberà sempre viva la memoria, non solo perché cava di materiale edilizio necessario per la

⁴⁶ ELISA POSSENTI, *L'età tardoantica e altomedievale (IV secolo d.C.-639 d.C.)*, in *Altino antica*, pp. 173-177.

⁴⁷ MICHELE ASOLATI, *Altino tardoantica: una prospettiva numismatica*, in *Altino antica*, p. 179.

⁴⁸ FRANCESCA FERRARINI, *I contenitori da trasporto*, in *Altino antica*, p. 180.

nuova città che stava prendendo forma, ma anche perché ritenuta scrigno di tesori sepolti. Questa convinzione, infatti, perdurava ancora alla fine del Settecento come viene ben documentato da Jacopo Filiassi in un passo del suo *Saggio sopra i Veneti primi e secondi*:

Medaglie poi d'ogni Imperatore, fibule, armille, anelli, chiavi, cammei e simili cose non difficili sono a ritrovarsi colà... Oro ed argento vi fu disotterrato più volte, e lessi in una Cronaca volgare, che attribuivasi la grande ricchezza del Doge Ziani a gran somma d'oro dalla sua famiglia trovata in Altino. Spesso perciò nelle antiche nostre commedie si rappresentano le paure provate da' cava-tesori in Altino, e ne conosco una intitolata *Pantolon in Altin cava-tesori*⁴⁹.

Il passo del Filiassi trova incredibilmente riscontro nel rinvenimento, avvenuto ad Altino nel 1956, di un medaglione aureo dogale appartenuto, come recita l'iscrizione, ad un *Petrus Dux Veneciarum* (fig. 6). Tra i possibili committenti del prezioso sigillo, databile in epoca medievale, si contano tra l'837 e il 1311 almeno una decina di dogi di nome Pietro, tra i quali compare anche Pietro Ziani, doge tra il 1205 e il 1229, noto per i suoi possedimenti altinati⁵⁰.

Questi come altri simili possedimenti del patriziato veneziano costituiranno infatti per secoli la fonte di approvvigionamento dei numerosi monumenti che, trasportati a Venezia, saranno reimpiegati nelle fondazioni, nelle strutture e nelle facciate delle sue chiese e dei suoi palazzi, testimonianza tuttora viva ed eloquente del legame che unisce la città-figlia alla città-madre.

⁴⁹ JACOPO FILIASI, *Memorie storiche dei Veneti primi e secondi*, Venezia 1797, III, p. 245.

⁵⁰ GIULIA FOGOLARI, *Medaglione aureo dogale*, in *Gli archeologi italiani in onore di Amedeo Maiuri*, Roma, Azienda Autonoma Pompei, 1965, pp. 181-188; ANDREA SACCOCCI, FABIO BETTI, *Medaglione aureo dogale*, in *Restituzioni 2000. Capolavori restaurati*, Cornuda (Tv), Antiga, 2000, pp. 98-103.

ABSTRACT

Altino, uno dei più importanti porti commerciali dell'alto Adriatico dall'età del Ferro fino all'età tardoantica, fu all'origine del processo storico che portò alla nascita di Venezia. Situata in posizione strategica lungo il margine lagunare, scalo fin dalle origini delle rotte mediterranee e della più riparata e sicura navigazione interna, ma anche snodo di un'articolata rete stradale, la città mantenne nei secoli il suo rilevante ruolo commerciale, i cui diversi aspetti vengono restituiti dalla documentazione archeologica. Vocazione commerciale, oltre a planimetria, orientamento e configurazione urbanistica, accomunano sorprendentemente Venezia ad Altino, città dalla quale la Serenissima erediterà non solo il ruolo ma anche i resti dei monumenti che verranno reimpiegati nel nuovo tessuto urbanistico.

Altino, one of the most important commercial ports of the upper Adriatic from the Iron Age to the Late Antiquity, was at the origin of the historical process that led to the birth of Venice. Strategically located along the lagoon edge, a stopover since the origins of the Mediterranean routes and of the more sheltered and safer inland navigation, but also the hub of an articulated road network, the city maintained its important commercial role over the centuries, the various aspects of which are returned by the archaeological documentation. Commercial vocation, in addition to the plan, orientation and urban configuration, surprisingly unite Venice to Altino, a city from which the Serenissima will lose not only the role but also the remains of the monuments that will be reused in the new urban fabric.

Lorenzo Calvelli, Giovannella Cresci Marrone

OLTRE LA LEGGENDA. IL 421 D.C. NELLA *VENETIA**

1. *Il racconto ecistico veneziano al centro del dibattito attuale*

La leggenda della nascita di Venezia nel 421 d.C., addirittura a mezzogiorno del 25 marzo, è un falso storico accreditato dalle cronache veneziane di epoca medievale e successiva, che la critica ha ormai smascherato da lungo tempo. Nel 2021, in occasione della ricorrenza dei 1600 anni dalla data di presunta fondazione della città, numerosi studiosi hanno rilevato, anche attraverso i canali di comunicazione rivolti al pubblico dei non specialisti, come le celebrazioni per tale anniversario si basassero su una narrazione senza fondamento. Ad esempio, Élisabeth Crouzet-Pavan ha ribadito che

a diffondere il falso testo di Martino Da Canal ci fu il doge Andrea Dandolo e successivamente Marin Sanudo e lo stesso Ruskin, ma è un falso storico, come quello che collega questa data alla chiesa di San Giacometo. La credenza si diffuse così tanto da entrare nell'immaginario collettivo come se fosse vera¹.

Se tali considerazioni riflettono l'imprescindibile necessità di promuovere un'idea di cultura basata sulla consapevolezza critica delle narrazioni storiche e su un corretto uso delle fonti, che consenta anche di identificare le cosiddette *fake news*, l'esigenza di esplorare il mito fondativo di Venezia secondo una prospettiva scientifica rimane ancora in parte insoddisfatta, soprattutto per quanto riguarda l'indagine degli usi del passato, ovvero quella che si suole definire storia intenzionale o *intentionale Geschichte*². Ogni azione di recupero del passato, in

* Lorenzo Calvelli è autore dei paragrafi 2 e 5; Giovannella Cresci Marrone è autrice dei paragrafi 3 e 4; si devono a entrambi i paragrafi 1 e 6.

¹ Così in VERA MANTENGOLI, *La nascita di Venezia nel 421 mito per dare lustro alla città*, «La Nuova di Venezia e Mestre», 2 settembre 2020.

² Per la concettualizzazione della memoria come esito di storia intenzionale, si vedano quali riferimenti basilari e indicativi, con differenti sfumature e numerose riprese, MAURICE HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1950; HANS-JOACHIM GEHRKE,

qualsiasi momento sia operata, costituisce infatti una forma di rappresentazione intenzionale, a partire dalla quale i gruppi umani costruiscono la propria identità nel presente³: essa merita dunque di essere indagata analiticamente, in quanto contestualizzare le motivazioni del riuso (concettuale, ma anche materiale) del passato costituisce il fondamento epistemologico della ricerca storica e del metodo della critica delle fonti, su cui essa si basa.

In tempi recenti, il tema delle leggende di fondazione di Venezia si è trovato sotto i riflettori della critica ed è stato affrontato secondo diverse prospettive esegetiche. Studi importanti hanno esaminato il mito fondativo della città, valorizzandone il radicamento nel mondo bizantino, nelle tradizioni storiografiche del medioevo occidentale, nei testi e nel patrimonio artistico di ambito teologico, nella storia culturale e nella cultura materiale⁴. Fra i molti volumi pubblicati negli ultimi anni, si segnala anche l'opera del medievista Șerban Marin⁵, che, pur sen-

Mythos, Geschichte, Politik - antik und modern, «Saeculum», II (1994), pp. 239-264; JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck, 1992 (trad. it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997); HANS-JOACHIM GEHRKE, *Myth, History, and Collective Identity: Uses of the Past in Ancient Greece and Beyond*, in *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*, ed. by Nino Luraghi, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 286-313. Per il rapporto tra falsificazione e storia antica si veda anche *False notizie... fake news e storia romana: falsificazioni antiche, falsificazioni moderne*, a cura di Simonetta Segenni, Milano, Le Monnier Università, 2019.

³ Cfr. *Intentional History: Spinning Time in Ancient Greece*, eds. Lin Foxhall, Hans-Joachim Gehrke, Nino Luraghi, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2010, p. 9: «Intentional history [...] is the projection in time of the elements of subjective, self-conscious self categorization which construct the identity of a group as a group».

⁴ Si vedano in particolare GIORGIO RAVEGNANI, *Venezia prima di Venezia. Mito e fondazione della città lagunare*, Roma, Salerno Editrice, 2020; GHERARDO ORTALLI, *Venezia inventata. Verità e leggenda della Serenissima*, Bologna, il Mulino, 2021; *Venetia 1600: nascite e rinascite*, a cura di Robert Echols, Frederick Ilchman, Gabriele Matino, Andrea Bellieni, Venezia-Milano, Fondazione Musei Civici Veneziani-Museum Musei, 2021; *Venezia, 25 marzo 421. Dies natalis*, a cura di Giuseppe Antonio Valletta, Venezia, Marcianum Press, 2022; *I secoli di Venezia. Dai documenti dell'Archivio di Stato*, catalogo della mostra documentaria per i 1600 anni dalla fondazione della città (Venezia, 21 novembre 2021-28 febbraio 2022), a cura di Andrea Pelizza, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022; cfr. anche STEFANO GASPARRI, *The Origins of Venice. Between Italy, Byzantium and the Adriatic*, in *Byzantium, Venice and the Medieval Adriatic: Spheres of Maritime Power and Influence, c. 700-1453*, ed. by Magdalena Skoblar, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 98-110.

⁵ ȘERBAN MARIN, *Il mito delle origini. La cronachistica veneziana e la mitologia politica della città lagunare del medioevo*, Ariccia (Rm), Aracne, 2017; sul volume si vedano le attente considerazioni di NICOLA CAROTENUTO, *Note di lettura in margine a Il mito delle origini di Șerban Marin*, «Archivio Storico Italiano», CLXXVI (2018), pp. 525-536.

za sviluppare un inquadramento storico complessivo della mitopoiesi veneziana, si cimenta a districare la complessa vicenda filologica della cronachistica relativa alle origini della città lagunare, individuando quattro miti fondativi principali: due di essi, quello che addebita la fondazione all'eroe troiano Antenore e quello che la attribuisce ad Attila, conobbero ampia diffusione in Italia e addirittura in Europa; al contrario, altre due leggende, quella marciana e quella relativa all'anno 421 d.C., furono connotate da gestazione e circolazione quasi esclusivamente in ambito veneto⁶.

2. La fondazione nel 421 d.C.: un falso smascherato

Come ogni mito fondativo, la leggenda della nascita di Venezia nel 421 d.C. è una storia che è cresciuta su se stessa, un palinsesto che, nel corso del tempo, si è arricchito di versioni sempre nuove, in alcune parti alternative, e, comunque, sempre più ricche di particolari aggiuntivi. La sua invenzione è densa di implicazioni politiche e ideologiche, perché si snoda fra due città storicamente rivali: Venezia e Padova. La più antica fonte attualmente nota che documenta la leggendaria data di fondazione è costituita dai cosiddetti *Annales Veneti*, la cui redazione si fa risalire a dopo il 1220⁷. Il loro testo si limita sbrigativamente alla seguente segnalazione: «Anno domini currente CCCCTum XXI edificatio civitatis Venetiarum»⁸. È evidente come a tale epoca la leggenda fosse già in circolazione. Informazioni più articolate figurano nella *Cronique des Veniciens* o *Les estoires de Venise*, composta fra il 1267 e il 1275 da Martin da Canal⁹. Seppur afferente all'ambiente culturale veneziano e residente nella città lagunare, il cronista scelse di scrivere la propria opera in francese, in quanto tale lingua, secondo le sue stesse

⁶ MARIN, *Il mito delle origini*, pp. 269-296.

⁷ Per il testo si rimanda a HEINRICH VOLBERT SAUERLAND, *Annales Veneti saec. XII*, «Nuovo Archivio Veneto», VII (1894), pp. 5-8. Per la datazione si veda GIOVANNI MONTICOLO, *Gli Annali Veneti del secolo XII nel cod. 8 della raccolta del Barone von Salis presso la Biblioteca Civica di Metz*, «Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria», XVII (1894), pp. 237-245.

⁸ SAUERLAND, *Annales Veneti*, p. 6.

⁹ Per due edizioni del testo si rimanda a MARTIN DA CANAL, *Les estoires de Venise*, a cura di Alberto Limentani, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1973; MARTINO DA CANALE, *Les estoires de Venise*, ed. Laura K. Morreale, Padova, Padova University Press, 2009. Sull'autore, oltre ad ALBERTO LIMENTANI, *Canal, Martino*, in *DBI*, 17, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974, *ad nomen*, si veda anche la ricca scheda biobibliografica a cura di Serena Modena (2012), consultabile online al link <https://www.rialfri.eu/opere/estoires-de-venise>.

parole, «cort parmi le monde et est la plus delitable a lire et a oïr que nulle autre»¹⁰. Dopo aver citato brevemente la leggenda troiana e aver poi narrato più nel dettaglio i saccheggi operati ai danni delle città di Aquileia e Milano da «un paien [...] apelés Atille», Martin precisa: «Çe veul que vos sachsés que cele bele cité que l'en apele Venise fu faite en l'an de l'incarnacion de nostre seignor Jesu Crist .ccccxxj»¹¹.

Nella sua cronaca Martin da Canal documenta inconsapevolmente un cortocircuito cronologico, in base al quale la fondazione di Venezia sarebbe avvenuta una trentina di anni prima dell'effettiva data dell'invasione unna, che, notoriamente, colpì l'Italia settentrionale nel 452 d.C.¹². La motivazione del vistoso errore è stata spiegata da Șerban Marin in base a un'argomentazione articolata, che merita di essere qui brevemente esposta¹³. Lo studioso ha rilevato come alcuni autori tardo-antichi e altomedievali non si servirono nelle proprie opere dello stile di datazione *ab incarnacione*, comunemente utilizzato ancor oggi, ma, al contrario, ricorsero al cosiddetto stile *a passione Domini*, chiamato anche *mos Gallicanus*, perché particolarmente diffuso in ambito gallico e francese¹⁴. Secondo tale modalità di computo, l'era cristiana non sarebbe iniziata con l'Annunciazione e la nascita di Cristo, bensì con la sua morte e resurrezione. Tra le fonti che Martin da Canal e i suoi successori avrebbero potuto conoscere figura in particolare la *Cronaca* di Prospero di Aquitania, le cui due redazioni principali risalgono al 433 e al 455 d.C., collocandosi dunque in un arco di tempo corrispondente ai decenni finali della vicenda biografica di Attila¹⁵. L'opera di Prospero si configura come una continuazione della *Cronaca* di Girolamo, che, a sua volta, aveva aggiornato e tradotto in latino le tavole cronologiche

¹⁰ DA CANAL, *Les estoires*, p. 2.

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Sull'invasione di Attila si rimanda a GIUSEPPE ZECCHINI, *Attila*, Palermo, Sellerio, 2007 pp. 137-169, ove i riferimenti cronologici; sul personaggio si veda anche MICHEL ROUCHE, *Attila, la violence nomade*, Paris, Fayard, 2009 (trad. it. *Attila*, Roma, Salerno Editrice, 2010).

¹³ MARIN, *Il mito delle origini*, pp. 486-487.

¹⁴ Cfr. ADRIANO CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, a cura di Marino Viganò, Milano, Hoepli, 2012, p. 7.

¹⁵ Sull'autore e sulla sua opera rimane fondamentale STEVEN MUHLBERGER, *The Fifth-Century Chroniclers: Prosper, Hydatius, and the Gallic Chronicler of 452*, Leeds, Francis Cairns, 1990, pp. 48-135. Per una recente edizione della *Cronaca* si veda *Prosper Tiro Chronik. Laterculus regum Vandalorum et Alanorum*, hgg. Maria Becker, Jan-Markus Kötter, Paderborn, Schöningh, 2016 (*Kleine und fragmentarische Historiker der Spätantike. G 5-6*).

componenti la seconda parte del *Chronicon* di Eusebio di Cesarea; oltre al tradizionale sistema di datazione basato sulla successione delle coppie consolari, la *Cronaca* di Prospero si distingue per adottare parallelamente lo stile *a passione Domini*¹⁶. Qualora anche Martin da Canal si fosse rifatto a tale tradizione cronografica, il riferimento temporale da lui fornito non risulterebbe più come un grossolano errore, ma, piuttosto, come una variazione non eccessivamente rilevante rispetto al momento dell'effettiva invasione dell'Italia da parte delle popolazioni guidate da Attila: infatti, se inserita nella prospettiva cronologica dello stile *a passione Domini*, la fondazione di Venezia nell'anno 421 (da non intendersi più d.C., ma a partire dalla data della crocifissione di Cristo) si legherebbe a una motivazione più comprensibile, in quanto si configurerebbe come conseguenza della crisi unna¹⁷.

La spiegazione proposta da Marin è acuta, ma non del tutto persuasiva. Martin da Canal afferma infatti esplicitamente che la fondazione di Venezia sarebbe avvenuta «en l'an de l'incarnacion de nostre seignor Jesu Crist .ccccxxj», riferendosi dunque in maniera inequivocabile allo stile *ab incarnatione*. Inoltre, come rilevato da Nicola Carotenuto, gli *Annales Veneti*, nei quali la data del 421 d.C. sembra comparire per la prima volta tra le fonti a noi note, precedono l'opera di Martin da Canal, che non può quindi essere ritenuto l'artefice della svista cronologica; secondo Carotenuto, una giustificazione alternativa al macroscopico errore di datazione su cui si basa la leggenda della nascita di Venezia potrebbe essere individuata in un mero fraintendimento paleografico: «se il testo d'origine presentava infatti CCCCLII, una L particolarmente bassa poteva essere scambiata per una X, mentre le due I in legamento sono molto simili a XI, dando così origine a CCCCXXI»¹⁸.

Nei decenni successivi alla redazione de *Les estoires de Venise* il mito

¹⁶ Sul computo cronologico adottato da Prospero si veda MARK HUMPHRIES, *Chronicle and Chronology: Prosper of Aquitaine, His Methods and the Development of Early Medieval Chronography*, «Early Medieval Europe», V (1996), pp. 155-175.

¹⁷ Cfr. MARIN, *Il mito delle origini*, p. 487: «Un'influenza diretta Prospero > Canal non sorprenderebbe, conoscendo il gusto del cronista veneziano per la letteratura occitana, compresa quella scritta in latino. L'ipotesi proposta non deve tuttavia limitarsi a Prospero, ma può tenere in considerazione qualunque cronaca - conosciuta o meno - elaborata prima o durante il XIII secolo e che abbia seguito il criterio cronologico che inizi il conto degli anni non dalla nascita di Cristo, ma dalla sua passione».

¹⁸ CAROTENUTO, *Note di lettura*, pp. 534-535.

della fondazione della città lagunare nel 421 d.C. si diffuse con vigore sempre crescente. Fu in tale epoca che nella filiera cronachistica veneziana si inserì la versione di Jacopo Dondi dell'Orologio, medico vissuto nella prima metà del Trecento fra Chioggia e Padova, dove insegnò astronomia e medicina all'università¹⁹. Fu questi a fornire per primo la notizia dell'esistenza di un presunto decreto di fondazione della città lagunare, che sarebbe stato emanato il 16 marzo 421 d.C. dal senato di *Patavium*:

Anno nativitatis Christi 421, ultimo anno pape Innocentii primi nativitate Aponensis patris Innocentii, regno Pataviensium feliciter et copiose florente. Regentibus rem publicam Galiano de Fontana, Simone de Glanconibus et Antonio Calvo de Lovanis, consulibus, imperantibus Honorio cum Theodoxio, filio Arcadii, decretum est per consules et senatum Pataviensium ac electi primates popularium edificare urbem circa Rivum Altum et gentes circumstantium insularum congregare ibidem, terram unam potius quam plures portualem habere, classem paratam tenere, exercere, maria perlustrare et, si casus bellorum accideret hostiumve potentia cogeret, securum illic habere refugium. Et, visa Gotorum multitudine et insania, verebantur et recordabantur quod in anno Christi 413 ipsi Gotti cum rege eorum Alarico venerunt in Italiam et ipsam provinciam ferro et igne vastatam reliquerunt et ad urbem processerunt spoliantes eandem. Unde Patavienses motum Gotorum iam alias factum et qui eo tempore fiebat a parte australi et occidentali metuentes, anno predicto, scilicet 421, die XVI Martii, decreverunt urbem portualem et refugialem construere circa hostia fluvii Rivi Alti, ubi dicitur Rivus Altus, quamque ex collectis multis insulis maris et lacunarum et gentibus de provincia Venetie fecerunt et voluerunt Venetias appellare. Et, missis illuc tribus consulibus, qui superessent per biennium dispositioni operis, die 25 Martii principium fundamenti iactum fuit circa horam meridiei.

Nomina consulum missorum sunt hec, videlicet:

¹⁹ Sull'autore si rimanda a TIZIANA PESENTI, *Dondi dall'Orologio, Iacopo*, in *DBI*, 41, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992, *ad nomen*. Per il testo si veda VITTORIO LAZZARINI, *Il preteso documento della fondazione di Venezia e la cronaca del medico Jacopo Dondi*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti», LXXV (1915-1916), pp. 1263-1281 (rist. in ID., *Scritti di paleografia e diplomatica*, Padova, Antenore, 1969², pp. 99-116); EZIO FRANCESCHINI, *La cronachetta di Maestro Jacopo Dondi*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti», XCIX (1939-1940), pp. 969-984 (rist. in ID., *Scritti di filologia latina medievale*, Padova, Antenore, 1976, pp. 230-246).

Aldebertus Faletrus
Thomas Candianus
Zeno Daulus

Consules missi anno 421

Lucianus Gavila
Maximus Lucius
Ugo Fuscus²⁰.

Consules missi anno 423

Dal testo del decreto, derivato forse dal *Liber de generatione aliquorum civium urbis Padue* del giudice padovano Giovanni da Nono e reso noto da Dondi entro il 1334 (anno in cui egli ottenne la cittadinanza veneziana)²¹, si evince la volontà di costruire una nuova città («edificare urbem»), quale centro di aggregazione degli abitanti delle isole vicine («gentes circumstantium insularum congregare ibidem»), di attrezzare un'infrastruttura portuale unica e centralizzata («terram unam potius quam plures portualem habere»), di predisporre una flotta pronta a ogni evenienza con finalità di perlustrazione («classem paratam tenere, exercere, maria perlustrare») e di allestire un rifugio sicuro contro eventuali attacchi bellici («securum illic habere refugium»).

A grandi linee, si possono enucleare quattro aspetti connotativi del mito fondativo compresi nel *decretum* patavino, chiaramente spurio, sui quali è opportuno soffermare l'attenzione:

a. La cronologia

Il documento riporta come esemplificazione l'invasione visigota di Alarico del 413 d.C., che avrebbe messo a ferro e fuoco l'Italia e Roma («recordabantur quod in anno Christi 413 ipsi Gotti cum rege eorum Alarico venerunt in Italiam et ipsam provinciam ferro et igne vastatam reliquerunt, et ad urbem processerunt spoliantes eandem»), ignorando che la celebre calata dei Goti nella penisola e il conseguente

²⁰ *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriore al Mille*, I/2, *Secoli V-IX*, a cura di Roberto Cessi, Padova, Tipografia del Seminario, 1940, pp. 1-2; LAZZARINI, *Il preteso documento*, pp. 1278-1279.

²¹ Cfr. ORTALLI, *Venezia inventata*, pp. 58-61.

sacco di Roma si verificarono nel 410 d.C.²², mentre nel 413 d.C. il re barbaro era già morto ormai da tre anni. Il decreto prevedeva inoltre l'invio di tre consoli, che si sarebbero subito messi al lavoro per due anni («missis illuc tribus consulibus, qui superessent per biennium dispositioni operis [...] consules missi anno 421»), e di altri tre, che sarebbero successivamente subentrati a loro («consules missi anno 423»).

b. Il nome degli ecisti

Tutte le narrazioni relative alla nascita di Venezia individuano come fondatori del nuovo insediamento un collegio di tre uomini (triumvirato), i cui nomi variano però a seconda delle versioni e sembrano creare non poco imbarazzo agli autori veneziani. Per la Serenissima, infatti, era inammissibile promuovere a ruolo di eroi-ecisti della città lagunare personaggi di origine patavina: ciò spiega, dunque, molte reticenze. È tuttavia evidente che gli antroponimi riportati nel testo del *decretum* non presentano le caratteristiche delle serie onomastiche romane: le designazioni onomastiche dei tre *consules* del 421 d.C. (Aldebertus Faletrus, Thomas Candianus, Zeno Daulus) tradiscono con tutta evidenza la derivazione dai nomi di tre celebri famiglie patrizie veneziane (Falier, Sanudo e Dandolo), che in tal modo accreditavano la loro antichità e autorevolezza, incrementando il loro patrimonio simbolico gentilizio, grazie alla surrettizia inserzione di loro presunti antenati nel mito fondativo²³.

c. Il numero e la carica dei fondatori

A procedere alla fondazione della città sarebbero stati tre magistrati

²² Sul tema, ampiamente indagato, si rimanda a UMBERTO ROBERTO, *Roma capta. Il sacco della città dai Galli ai Lanzichenecchi*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 61-101; MATTHEW KNEALE, *Rome. A History in Seven Sackings*, London, Atlantic Books, 2017, pp. 29-80 (trad. it. *Storia di Roma in sette saccheggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, pp. 39-94).

²³ Cfr. MARIN, *Il mito delle origini*, pp. 481-482. Sul tema si veda anche DORIT RAINES, *L'invention du mythe aristocratique: l'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, in part. pp. 369-451; ANTONIO CARILE, *Le origini di Venezia nella cronachistica veneziana. La memoria fittizia dell'aristocrazia lagunare*, in *Lezioni Marciiane 2013-2014. Venezia prima di Venezia. Archeologia e mito alle origini di una identità*, a cura di Maddalena Bassani e Marco Molin, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 51-76.

di Padova, che la quasi totalità delle cronache individua in tre consoli, mentre alcune versioni minoritarie alludono a tre tribuni²⁴. È noto, tuttavia, che *Patavium* non fu mai governata né da consoli, né da tribuni, che erano magistrature tipiche dell'ordinamento statale romano e non di quello municipale: tali figure erano dunque proprie della città di Roma e non di altri centri urbani del mondo romano. Fin dal suo ingresso nella romanità, Padova fu invece sempre amministrata, come la maggior parte dei *municipia*, da un collegio di quattro magistrati, chiamati *quattuorviri*; costoro erano eletti ogni anno e si dividevano in due magistrati eponimi e con potere supremo, detti *quattuorviri iure dicundo*, in quanto dotati di poteri giurisdicenti, e due *quattuorviri aedilicia potestate*, che svolgevano incarichi analoghi a quelli degli edili a Roma, ovvero l'organizzazione di giochi, la sorveglianza sul rifornimento idrico e annonario della città, nonché sui mercati²⁵. Ne sono noti una quindicina scarsa, soprattutto grazie alla documentazione epigrafica²⁶. Inoltre, nell'ordinamento romano i consoli furono sempre due e, anche quando si succedettero in un anno diversi consoli, due ordinari e gli altri *suffecti*, cioè supplenti, lo fecero sempre a coppie e dunque il numero di tre non si giustifica. Nel 421 furono consoli ordinari Flavio Agricola in Occidente e Flavio Eustazio in Oriente²⁷. Quanto ai tribuni, più che al collegio dei tribuni della plebe (originariamente composto da due membri nel 494 a.C., passato a tre per un breve periodo dal 470 al 457 a.C., e, a partire da tale data, attestatosi definitivamente sul numero

²⁴ Cfr. MARIN, *Il mito delle origini*.

²⁵ Sulle magistrature centrali dello stato romano e su quelle delle città italiche si rimanda a *L'amministrazione dell'Italia romana dal I secolo a.C. al III secolo d.C. Fondamenti*, a cura di Davide Faoro, Firenze-Milano, Le Monnier Università-Mondadori Education, 2018. Per l'ordinamento di *Patavium* in età romana si veda MARIA SILVIA BASSIGNANO, *Il municipio patavino*, in *Padova antica. Da comunità paleoveneta a città romano-cristiana*, Trieste, Lint, 1981, pp. 191-227.

²⁶ Per un elenco completo si rimanda a MARIA SILVIA BASSIGNANO, *Patavium*, «Supplementa Italica. Nuova serie», 28 (2016), pp. 79-80. Le attestazioni epigrafiche sono schedate digitalmente in EDR076290 (Antonio Pistellato); EDR093780 (Antonio Pistellato); EDR168260 (Sara Ganzaroli); EDR168401 (Sara Ganzaroli); EDR168408 (Sara Ganzaroli); EDR170271 (Giulia Tozzi); EDR177982 (Franco Luciani); EDR178071 (Franco Luciani); EDR178073 (Franco Luciani); EDR178103 (Franco Luciani); EDR178183 (Franco Luciani); EDR178188 (Franco Luciani); EDR178197 (Franco Luciani); EDR178529 (Franco Luciani).

²⁷ Per il primo cfr. JOHN ROBERT MARTINDALE, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, 2, Cambridge (Uk), Cambridge University Press, 1980, s.v. «Agricola 1», pp. 36-37; per il secondo, *ibid.*, s.v. «Fl. Eustathius 12», p. 436.

di dieci²⁸), è lecito ritenere che la menzione derivasse dalla celeberrima lettera del senatore romano Cassiodoro ai tribuni marittimi (*tribuni maritimorum*) con la quale egli, descrivendo efficacemente l'ambiente lagunare, ordinava nel 537/538 d.C. il trasporto via nave di rifornimenti dall'Istria a Ravenna, capitale del regno ostrogoto²⁹.

Perché allora le cronache addebitano a tre consoli o a tre tribuni l'iniziativa e la responsabilità della fondazione? È verosimile che la risposta sia da ricercare nelle modalità con cui i Romani procedevano alle deduzioni coloniali. La prassi prevedeva, infatti, fin dal IV secolo a.C. una precisa procedura, ovvero un senatoconsulto, seguito da un plebiscito che eleggesse i tre membri di un collegio composto da ex consoli o pretori³⁰. In particolare, i compilatori delle cronache potevano attingere descrizioni di fondazioni coloniali nel testo superstite dei libri *Ab Urbe condita* del patavino Tito Livio, che nella Padova medievale godeva già di grande popolarità, a partire almeno dal tardo Duecento³¹. Come è noto, infatti, da tale epoca una stele funeraria romana, risalente alla prima metà del I secolo d.C. e menzionante un liberto di nome «T. Livius Halys», fu identificata con la tomba dello storico e ricevette ampia valorizzazione monumentale, prima nella basilica di

²⁸ Cfr. THIBAUD LANFRANCHI, *In nome del popolo romano? Storia del tribunato della plebe*, Roma, Salerno Editrice, 2022.

²⁹ CASSIOD., *var.*, XII 24; cfr. CASSIODORO, *Varie*, 5, *Libri XI-XII*, a cura di Andrea Giardina, Giovanni Alberto Cecconi, Ignazio Tantillo, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 291-293. Sul tema si veda anche MASSIMILIANO PAVAN, *La Venetia di Cassiodoro*, in *La Venetia dall'antichità all'alto medioevo*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, pp. 63-74 (rist. in ID., *Dall'Adriatico al Danubio*, Padova, Editoriale Programma, 1991, pp. 83-99); MONICA CENTANNI, *Note to Cassiodorus, Variae XII, 24*, in *Crossing the Water. The Venice Lagoon from Antiquity throughout the Centuries*, eds. by Maddalena Bassani, Giuseppe D'Acunto and Fantina Madricardo, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2022, pp. 99-106.

³⁰ Sugli aspetti istituzionali e procedurali della colonizzazione romana, si veda, UMBERTO LAFFI, *La colonizzazione romana nell'età della repubblica*, in *Il fenomeno coloniale dall'antichità ad oggi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 38-52, ove bibliografia. Per una storia degli studi sulla colonizzazione romana si rimanda a *The Renaissance of Roman Colonization: Carlo Sigonio and the Making of Legal Colonial Discourse*, eds. Jeremia Pelgrom, Arthur Weststeijn, Oxford, Oxford University Press, 2020.

³¹ Sulla fortuna di Livio, oltre a *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, ed. Leighton D. Reynolds, Oxford, Clarendon, 1986, pp. 205-214 e a GIUSEPPE BILLANOVICH, *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova, Antenore, 1981, si veda ora A primordio Urbis. *Un itinerario per gli studi liviani*, a cura di Gianluigi Baldo, Luca Beltrami, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 221-424. Cfr. anche GIUSEPPE BILLANOVICH, EMILIO MENEGAZZO, *Tito Livio nell'Umanesimo veneto*, «Italia medioevale e umanistica», 25 (1982), pp. 313-344.

Santa Giustina e poi nel palazzo della Ragione; pur non configurandosi come un falso epigrafico in senso stretto, ma, piuttosto, come un caso di fraintendimento storico, la presunta iscrizione di Livio trasse in inganno numerosi umanisti di primissimo piano, fra i quali Lovato Lovati, Albertino Mussato e Francesco Petrarca, mentre più scettico nei suoi confronti si dimostrò Giovanni Boccaccio³².

Nel testo di Livio i cronachisti avrebbero potuto leggere più casi di narrazioni fondative. Una delle più celebri, particolarmente prossima all'area veneta, era quella di Aquileia nel 183 a.C.³³. Proprio la vicenda aquileiese, che comportò l'intervento di un *supplementum* nel 169 a.C. e l'individuazione, dunque, di un secondo collegio triumvirale³⁴, potrebbe aver fornito l'idea ai cronachisti di duplicare anche loro i triumvirati, uno del 421 e uno del 423, il secondo dei quali, come nel caso aquileiese, di minor prestigio³⁵.

d. La localizzazione della nuova città

Il *decretum* indica chiaramente le funzioni della nuova fondazione cittadina stabilita dai Padovani per timore delle incursioni gotiche («Patavienses motum Gottorum [...] metuentes»): si decise infatti di istituire un nuovo centro urbano, che potesse al tempo stesso svolgere un ruolo di rifugio e di snodo portuale per la comunità patavina e per gli abitanti dei territori lagunari («decreverunt urbem portualem et refugialem construere»). Secondo il testo, la nuova città avrebbe do-

³² L'iscrizione è edita in *CIL* V 2865 = EDR168411 (Sara Ganzaroli). Sulla storia della sua riscoperta si rimanda a MARIA SILVIA BASSIGNANO, *Alla ricerca della tomba di Tito Livio*, in *Patavium augustea, nel bimillenario della morte del princeps*, a cura di Francesca Veronese, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 45-59. Cfr. anche GUIDO BILLANOVICH, *I primi umanisti padovani e gli epitafi di Seneca e di Livio*, «Italia medioevale e umanistica», 43 (2002), pp. 1-32.

³³ LIV. XXXIX 55, 6: «Triumviri creati sunt P. Scipio Nasica, C. Flaminius, L. Manlius Acidinus». Sulla fondazione di Aquileia si rimanda a GINO BANDELLI, *Aquileia colonia latina dal senatus consultum del 183 a.C. al supplementum del 169 a.C.*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo: storia, amministrazione, società*, a cura di Giuseppe Cuscito, Trieste, Editreg, 2003, pp. 49-78 («Antichità Alto Adriatiche», LIV).

³⁴ LIV. XLIII 17, 1: «Eo anno postulantibus Aquileiensium legatis ut numerus colonorum augeretur, mille et quingentae familiae ex senatus consulto scriptae triumvirique, qui eas deducerent, missi sunt: T. Annius Luscius, P. Decius Subulo, M. Cornelius Cethegus».

³⁵ Sul tema dei due triumvirati aquileiesi e della loro composizione cfr. GINO BANDELLI, *Ricerche sulla colonizzazione romana della Gallia Cisalpina. Le fasi iniziali e il caso aquileiese*, Roma, Edizioni Quasar, 1988, pp. 21-34.

vuto prendere vita in una località chiamata Rialto («ubi dicitur Rivus Altus») e il nuovo insediamento avrebbe ricevuto il nome di Venezia («voluerunt Venetias appellare»), a memoria di un sinecismo al quale avrebbero partecipato tutte le popolazioni della provincia tardoantica della *Venetia* («gentibus de provincia Venetie fecerunt»)³⁶.

Il documento fornisce anche un riferimento topografico puntuale in merito all'ubicazione della città di nuova fondazione: essa avrebbe dovuto vedere la luce presso la foce di un fiume molto profondo («circa hostia fluvii Rivi Alti» o, secondo la versione edita da Vittorio Lazzarini «circa hostia fluvii prealti»). L'indicazione richiama un celebre passo liviano, relativo alla spedizione compiuta nel 301 a.C. dal principe spartano Cleonimo nella regione costiera dell'Adriatico nord-occidentale³⁷: giunto presso i litorali della regione dei Veneti («ad litora Venetorum»), questi avrebbe inviato un gruppo di esploratori, affinché perlustrassero il territorio. Costoro gli riferirono che, dietro una fascia di sottili cordoni litoranei («tenue praetentum litus»), si trovava una serie di lagune aperte alla circolazione delle acque marine («stagna ab tergo sint inrigua aestibus maritimis»), dopo le quali era possibile intravedere una campagna pianeggiante e coltivata («agros haud procul campestris cerni»), chiusa da una quinta di colline («ulteriora colles videri»). Al principe spartano fu infine comunicata l'esistenza della foce di un fiume molto profondo («ostium fluminis praealti»), dove esisteva uno scalo portuale, presso il quale le navi potevano essere condotte al sicuro («quo circumagi naves in stationem tutam»). Livio si sofferma infine a precisare che quel fiume era il *Medoacus*, l'odierno Brenta («Meduacus amnis erat»). Come già rilevato da Ezio Franceschini, l'espressione

³⁶ Si noti come il testo del *decretum* riporti il nuovo toponimo *Venetiae* al plurale. Per una sintetica disamina del tema si veda LORENZO CALVELLI, *Venetiae*, «Vesper», I (2019), pp. 212-213.

³⁷ Liv. X 2, 5-6: «[Cleonimus] penitus ad litora Venetorum pervenit. Expositis paucis qui loca explorarent, cum audisset tenue praetentum litus esse, quod transgressis stagna ab tergo sint inrigua aestibus maritimis, agros haud procul [proximos] campestris cerni, ulteriora colles videri; esse ostium fluminis praealti quo circumagi naves in stationem tutam <possint> [vidisse], - Meduacus amnis erat -, eo invectam classem subire flumine adverso iussit». Sull'episodio si rimanda a LORENZO BRACCESI, *L'avventura di Cleonimo: Livio e Padova*, Padova, Il Poligrafo, 2017², part. pp. 41-54. Sulla laguna veneta in Livio si veda MADDALENA BASSANI, *Tito Livio: lo spazio lagunare*, in *Livio, Padova e l'universo veneto. Nel bimillenario della morte dello storico*, atti della giornata di studio (Padova, 19 ottobre 2017), a cura di Francesca Veronese, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 59-74.

«circa hostia fluvii prealti» che figura in alcune versioni del *decretum* medievale riproduce quasi letteralmente l'*ostium fluminis praealti* del testo liviano e costituisce dunque un'esplicita conferma della circolazione di segmenti dell'opera dello storico di età augustea nella Padova di inizio Trecento³⁸.

3. Il 421 d.C. Un anno anonimo per la storia di Roma

Dopo aver decostruito il mito della fondazione di Venezia, risulta opportuno chiedersi cosa accadde veramente nel 421 d.C. Per l'impero romano si trattò sostanzialmente di un anno anonimo, non contraddistinto da avvenimenti epocali che avrebbero potuto segnare nell'immaginario collettivo una cesura o una svolta in quella vicenda storica di passaggio dalla romanità al medioevo che, se si aderisce alla visione interpretativa dei cosiddetti "continuisti", è segnata dalla trasformazione³⁹, mentre, se si accoglie la chiave di lettura dei "discontinuisti", è contraddistinta da un processo di disgregazione e di decadenza⁴⁰. Il 421 d.C. si pone all'interno di una forchetta cronologica segnata da due eventi, questi sì avvertiti come discriminanti dai contemporanei, ovvero il sacco di Roma occorso nel 410 d.C. a opera dei Visigoti di Alarico (il secondo nella storia, dopo quello del 390 a.C., a opera dei galli di Brenno) e il terzo, che vide nel 455 d.C. l'urbe nuovamente espugnata dai Vandali guidati da Genserico, provenienti dall'Africa⁴¹.

L'articolazione dell'impero, dopo la riorganizzazione amministrativa operata da Diocleziano e completata da Costantino, vide la penisola divisa in due diocesi, l'*Italia Annonaria* e quella *Suburbicana*; la *Venetia*, prima compresa nella *X regio* augustea, fu inclusa nella pro-

³⁸ FRANCESCHINI, *La cronachetta*, p. 980: «il circa hostia fluvii praealti della Cronaca [...] è indubbiamente liviano».

³⁹ Si veda per i "continuisti", fra i molti contributi, PETER BROWN, *The World of Late Antiquity from Marcus Aurelius to Muhammad*, London, Thames and Hudson, 1971 (trad. it. *Il mondo tardo-antico. Da Marco Aurelio a Maometto*, Torino, Einaudi, 2017).

⁴⁰ Cfr., per i "discontinuisti", BRYAN WARD-PERKINS, *The Fall of Rome and the End of Civilization*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Più equilibrate e mediatrici le posizioni di ANDREA GIARDINA, *Esplosione di tardoantico*, «Studi Storici», XL (1999), pp. 157-180 e CHRIS WICKHAM, *Framing the Early Middle Ages: Europe and the Mediterranean, 400-800*, Oxford, Oxford University Press, 2005 (trad. it. *Le società dell'alto Medioevo: Europa e Mediterraneo secoli V-VIII*, Roma, Viella, 2009).

⁴¹ Per il secondo sacco di Roma cfr. nota 22 e per il terzo si veda ROBERTO, *Roma capta*, pp. 119-156, ove ricostruzione evenemenziale e indicazioni bibliografiche.

vincia della *Venetia et Histria*⁴². Un'ulteriore innovazione si operò però alla morte dell'imperatore Teodosio nel 395 d.C., allorché l'impero fu suddiviso nella *pars* orientale, affidata al figlio maggiore Arcadio, e in quella occidentale, assegnata al figlio più giovane Onorio, allora bambino, posto sotto la guida del generale vandalo Flavio Stilicone, che ricopriva l'incarico di *magister utriusque militiae*⁴³. Quando il goto Alarico mise sotto assedio Milano nel 402, Onorio acconsentì a trasferire la residenza imperiale a Ravenna, città ben difesa da una fitta rete di paludi e canali, meno vulnerabile alle invasioni e con la possibilità di ottenere rinforzi e vettovagliamenti via mare attraverso il porto militare di Classe, nonché atta a favorire una rapida fuga verso Costantinopoli⁴⁴. Nonostante la vittoria di Fiesole ottenuta da Stilicone sugli Ostrogoti nel 406 d.C., il generale vandalo fu giustiziato nel 408 d.C. La sua morte facilitò la presa dell'Urbe nel 410 d.C. Fu uno shock e una data epocale: pagani e cristiani si rinfacciarono la responsabilità dell'evento, i primi addebitandolo al trionfo del cristianesimo, che dal 380 d.C., con l'editto di Tessalonica, aveva azzerato la protezione su Roma della molteplicità delle divinità del pantheon politeista, private ormai di templi, offerte, sacrifici, collegi e figure sacerdotali, determinando la rottura della *pax deorum*, che da sempre aveva garantito l'equilibrio fra il mondo degli uomini e quello degli dei. I cristiani, invece, affidandosi all'autorità dei loro vescovi, attribuivano alla persistenza di sacche di paganesimo l'ira divina tradottasi nella presa dell'urbe, ma cercavano anche di sminuire la portata distruttiva dell'evento, in nome della comune adesione alla fede cristiana di molti barbari e Romani⁴⁵. Il sac-

⁴² Cfr. l'insuperato volume di LELLIA CRACCO RUGGINI, *Economia e società nell'Italia Annonaria*, Milano, Giuffrè, 1961.

⁴³ Per un quadro generale si rimanda a SANTO MAZZARINO, *Stilicone. La crisi imperiale dopo Teodosio*, Milano, Rizzoli, 1990². Sull'impero di Teodosio si veda anche HARTMUT LEPPIN, *Theodosius der Grosse*, Darmstadt, Primus Verlag, 2003 (trad. it. *Teodosio il Grande*, Roma, Salerno Editrice, 2008).

⁴⁴ Per la scelta della città come nuova capitale dell'impero occidentale si vedano le lucide considerazioni di GIUSTO TRAINA, *428 dopo Cristo. Storia di un anno*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 83-86.

⁴⁵ Gli echi della presa di Roma sono ben illustrati in ROBERTO, *Roma capta*, pp. 101-107 che delinea e riassume le posizioni di pagani come Olimpiodoro e Zosimo di contro a quelle (riduttrici o, viceversa, apocalittiche) dei cristiani Orosio, Agostino e Girolamo; ivi fonti e bibliografia, fra cui cfr. ARNALDO MARCONE, *Il sacco di Roma del 410 nella riflessione di Agostino e di Orosio*, «Rivista Storica Italiana», CXIV (2002), pp. 851-867.

co di Roma comportò anche la prigionia di Galla Placidia, sorellastra minore di Onorio⁴⁶. Dopo la fondazione del regno romano-barbarico dei Visigoti in Aquitania, gli ultimi anni dell'impero di Onorio furono dominati dalla figura di Flavio Costanzo, cristiano e non barbaro, anch'egli *magister utriusque militiae*, che tentò di riconquistare la Spagna e la Gallia e respinse molti tentativi di usurpazione. Sposatosi con Galla Placidia, ebbe da lei un figlio, chiamato Valentiniano III⁴⁷.

Mentre l'Occidente romano oscillava fra rimozione del sacco dell'Urbe e tentativi di rinascita, proprio nel 421 d.C. Costanzo fu associato al trono imperiale e la moglie ricevette il titolo di Augusta, ma nel settembre dello stesso anno il nuovo imperatore perdette la vita. Dopo la morte di Onorio sopravvenuta nel 423 d.C. e la successiva ascesa al trono del figlioletto Valentiniano III, l'ennesimo imperatore bambino, Galla Placidia svolse il ruolo di reggente. Era una donna quarantenne di grande esperienza, in quanto la sua vicenda biografica l'aveva strettamente legata tanto al mondo barbarico, quanto a quello orientale; rapita dai Visigoti, era divenuta moglie nel 414 d.C. del loro re Ataulfo e aveva vissuto a lungo presso i barbari. Esperta di politica e diplomazia, aveva soggiornato quattro anni in esilio a Costantinopoli e si poneva come "ponte" fra differenti realtà culturali, religiose e geopolitiche. Se volessimo individuare un'etichetta, il 421 d.C. potrebbe dunque essere definito l'anno di Galla Placidia.

4. La Venetia tra IV e V secolo d.C.

Rapportando la temperie politica appena descritta con il contesto geografico della *Venetia* fra IV e V secolo d.C. è bene rimarcare come, per questo comprensorio territoriale, la data che cambiò gli scenari è rappresentata senza dubbio dal trasferimento della capitale imperiale da Milano a Ravenna, avvenuto nel 402 d.C. Prima di tale evento, le frequentazioni degli imperatori nella regione nordorientale erano, soprattutto in età teodosiana, molto assidue. La presenza imperiale implicava di questi tempi anche il soggiorno della corte, della cancelleria

⁴⁶ Su di lei si vedano le monografie di GIORGIO RAVEGNANI, *Galla Placidia*, Bologna, il Mulino, 2017 e LIDIA STORONI MAZZOLANI, *Galla Placidia*, Roma, Castelvechi, 2018.

⁴⁷ Valutazioni sull'operato di Flavio Costanzo in PETER HEATHER, *La caduta dell'impero romano. Una nuova storia*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 303-322.

e dei reparti dell'esercito palatino: fu verosimilmente tale circostanza che impedì agli insediamenti della *Venetia* di trasformarsi in cadaveri di città («semirutarum urbium cadavera»), come Ambrogio definì le realtà urbane della vicina *Aemilia* del tardo IV secolo d.C.⁴⁸.

A scongiurare il totale depauperamento dei centri cittadini della *Venetia* fu proprio la presenza della corte imperiale. I sovrani si spostavano di continuo fra Milano e Aquileia, ovvero fra la principale residenza imperiale d'Occidente e la città che costituiva la porta dell'Italia verso Oriente; in particolare, per motivi strategici e geopolitici Aquileia era considerata nodale per il controllo dell'Italia e la difesa dalle invasioni provenienti da Settentrione. Dopo l'esperienza politica di Costantino e dei suoi immediati successori, il contesto internazionale aveva infatti imposto con insistenza sempre più crescente la difesa delle frontiere quale capitolo di rilievo primario per l'agenda degli imperatori tardo-antichi. Costoro, in ragione dell'importanza geopolitica e delle risorse produttive del quadrante nordorientale dell'Italia, intensificarono i loro soggiorni nel territorio. Lo dimostrano le numerose "costituzioni" imperiali, tecnicamente rescritti, che, presentando nelle *subscriptiones* la data e il luogo di emissione da parte dell'imperatore, recano spesso il nome di città della *Venetia* e vi localizzano dunque la presenza imperiale⁴⁹. Inoltre, ripetute cure manutentive furono prodigate ai percorsi stradali fra Milano e Aquileia: lo documentano i testi dei numerosi miliari post-tetrarchici in cui la *devota Venetia* manifesta la sua riconoscenza agli imperatori⁵⁰. Ancora, le città di Verona e di Concordia furono scelte quali sedi di fabbriche statali d'armi, rispettivamente di scudi e di frecce, nonché di acquartieramenti di reparti dell'esercito mobile comitatense⁵¹. In particolare, il cosiddetto sepolcreto dei militi

⁴⁸ AMBROGIO, *epist.* I, 39, 3. Si veda STEFANO DEL LUNGO, *Dai Semirutarum urbium cadavera ai Desolata ab hominibus praedia e oltre: scenari di disastro nell'evoluzione del territorio in Italia nella tarda antichità e nel medioevo*, «Studi Medievali», LIV (2013), pp. 629-690.

⁴⁹ Cfr. MARA BONFIOLI, *Soggiorni imperiali a Milano e ad Aquileia da Diocleziano a Valentiniano III*, in *Aquileia e Milano*, Udine, Arti grafiche friulane, 1973, pp. 125-149 («Antichità Alto Adriatiche», IV); RAJKO BRATOŽ, *Aquileia tra Teodosio e i Longobardi (379-568)*, in *Aquileia dalle origini*, pp. 477-527, part. p. 522 per i soggiorni imperiali ad Aquileia fra il 379 e il 476 d.C.

⁵⁰ Documentazione in PATRIZIA BASSO, *La devota Venetia: i miliari a servizio dell'imperatore*, in *La Venetia nell'area padano-danubiana. Le vie di comunicazione*, atti del convegno (Venezia, 6-10 aprile 1988), Padova, Cedam, 1990, pp. 129-136.

⁵¹ Cfr. MASSIMILIANO PAVAN, *Concordia tra IV e V secolo*, in *Rufino di Concordia e il suo*

di Concordia e le iscrizioni incise sui sarcofagi ivi rinvenuti costituiscono un vivido esempio di quella società mista (civili, militari, operatori della fabbrica d'armi, commercianti d'olio grecofoni e di origine siriana, cristiani, pagani) che caratterizza alcuni insediamenti tardoantichi⁵². Le necessità della difesa, unitamente all'affermazione del cristianesimo, avevano comunque già causato modificazioni irreversibili nei paesaggi urbani. Una significativa alterazione nella fisionomia della topografia cittadina si era consumata quando nuovi poli aggregativi religiosi come le «*basilicae ecclesiae et martyrum conciliabula*», altrimenti dislocate rispetto ai templi pagani ormai abbandonati e chiusi, avevano catalizzato l'impegno edilizio anche delle comunità venete⁵³.

In tale quadro, il ruolo svolto da Altino rifugge per importanza: nel settembre e nell'ottobre del 364 d.C., allorché l'imperatore Valentiniano I emanò da Altino ben sei *leges*, e, ancora, nel 373 d.C., oppure allorché Onorio vi risiedette nel settembre e nel dicembre del 399 d.C., quindi nel 400 d.C., nel 401 d.C., e, per l'ultima volta nel 406 d.C.⁵⁴. Tante frequentazioni imperiali, che superano per quantità quelle di Padova e di Concordia, dimostrano come Altino fra IV e inizio V secolo d.C. risultasse attivamente coinvolta nelle vicende politiche dell'*Italia Annonaria*. Non è, quindi, un caso che le fonti topografiche tarde la menzionino costantemente, che la viabilità del suo suburbio conti un elevato numero di miliari tardoantichi e che nella *Tabula Peutingeriana* le sia attribuita una vignetta a due torri, sebbene sia discusso il

tempo, II, Trieste, Eut, 1987, pp. 7-28 («Antichità Alto Adriatiche», XXXI; rist. in ID., *Dall'Adriatico al Danubio*, Padova, Editoriale Programma, 1991, pp. 221-240) e FULVIA MASCARIN, *Concordia tra tardoantico e alto medioevo. Il contributo archeologico alla lettura dell'evoluzione topografica dell'abitato*, Portogruaro (Ve), Fondazione Antonio Colluto, 2006.

⁵² Sul tema, fra la ricca bibliografia, si vedano da ultimi, ALBERTO VIGONI, «*A Concordia parlano i monumenti*»: scoperta e riscoperta del Sepolcreto dei militi di Concordia Sagittaria, in *I nomi della pietra. Le iscrizioni del monumento funerario romano di Via San Pietro a Concordia Sagittaria*, a cura di Maria Cristina Vallicelli e Alberto Vigoni, Rubano (Pd), Grafiche Turato Edizioni, 2022, pp. 51-72 e MARIA CRISTINA VALLICELLI, *I monumenti funerari del Sepolcreto dei militi di Italia Concordia nell'inedito rilievo del 1879*, in *ivi*, pp. 73-101, con bibliografia precedente.

⁵³ Si veda sul tema SILVIA LUSUARDI SIENA, CHIARA BARATTO, *Sguardo sull'edilizia religiosa e civile nella Venetia et Histria in età tardoantica*, in *L'età romana e tardoantica*, a cura di Patrizia Basso, Giuliana Cavalieri Manasse, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 166-217.

⁵⁴ COD. THEOD. IX 30, 1 (settembre 364 d.C.); XV 15, 1; IX 30, 2; IX 40, 7; XI 36, 16; XIV 3, 7; XIV 21, 1 (ottobre 364 d.C.); XI 31, 5 (agosto 373 d.C.); XIV 15, 5; I 12, 7,6; XI 7, 15; XIV 15, 6 (settembre 399 d.C.); IX 42, 16 (dicembre 399 d.C.); XIV 23, 1 (marzo 400 d.C.); I 15, 17, 5 (settembre 401 d.C.); XI 1, 30 (settembre 406 d.C.).

valore probatorio di tale gerarchia didascalica⁵⁵. Alla funzione di crocevia della *Venetia*, assunta da Altino nella media e tarda età imperiale, si coniuga, inoltre, un dinamismo economico, del quale costituiscono validi indicatori sia l'abbondanza di moneta tardoantica, sia la vitalità dell'industria laniera, citata per ben due volte nel tariffario diocleziano⁵⁶. Un insediamento popoloso, i cui edifici risultavano stretti gli uni agli altri e i cui focolari accesi emanavano una densa caligine, definita *fumeus carcer* da Girolamo in un'epistola inviata al suo corrispondente Eliodoro, primo vescovo altinate⁵⁷. Anche la costruzione della cattedrale, nonché l'istituzione della sede vescovile entro il 381 d.C., circa dieci anni prima di Concordia, sono indizi rivelatori di un riconoscimento dello sviluppo della comunità altinate, che inducono a considerare l'entità complessiva del ruolo ricoperto dalla città all'interno delle gerarchie insediative e delle strategie produttive dell'impero⁵⁸.

⁵⁵ TAB. PEUT. segm. III 5; sul tema cfr. LUCIANO BOSIO, *La Venetia orientale nella descrizione della Tabula Peutingeriana*, «Aquileia Nostra», XLIV (1973), pp. 95-126 e GUIDO ROSADA, *La Venetia et Histria nella prospettiva della Tabula di Peutinger*, in Giulia Fogolari e il suo "repertorio... prediletto e gustosissimo". *Aspetti di cultura figurativa nel Veneto antico*, Padova, Società Archeologica Veneta, 2013, pp. 276-289 («Archeologia Veneta», XXV). Utile anche RODOLFO BARGNESI, *Tota imaginaria? Città e territori dell'Italia settentrionale nelle illustrazioni dei codici gromatici*, in *Il paesaggio e l'esperienza. Scritti di antichità offerti a Pierluigi Tozzi in occasione del suo 75° compleanno*, a cura di Rodolfo Bargnesi e Rita Scuderi, Pavia, Editoria Scientifica, 2012, pp. 7-21.

⁵⁶ Per l'abbondanza di moneta si veda MICHELE ASOLATI, *Altino tardoantica e bizantina attraverso i ritrovamenti monetali*, «Archeologia Veneta», XVI-XVIII (1993-1995), pp. 87-132; per la vitalità dell'industria laniera cfr. EDICT. IMP. DIOCL. 21, 1-2: «(lanario)...in lana Terentina vel Ladicena vel Altinate in po(ndo) unum (denariis) triginta»; 25, 4: «Lanae Altinatae p(ondus) (unum) (denarios) 200.» Cfr. JOYCE REYNOLDS, *Diocletian's Edict on Maximum Prices: the Chapter on Wool*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», XLII (1981), pp. 283-284 e ALFREDO BUONOPANE, GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, MARGHERITA TIRELLI, *Etichette plumbee iscritte e commercio della lana ad «Altinum» (Italia, regio X)*, in *Plumbum litteratum. Studia epigraphica Giovanni Mennella oblata*, a cura di Giulia Baratta, Roma, Scienze e Lettere, 2021, pp. 89-102.

⁵⁷ HIER. *epist.* 14, 10: «Quam diu te tectorum umbrae premunt? Quam diu fumeus harum urbium carcer includit?» Sul tema cfr. ANTONIO NIERO, *Santi di Torcello e di Eraclea tra storia e leggenda*, in *Le origini della chiesa di Venezia*, a cura di Franco Tonon, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1987, pp. 31-76 e GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *La città e le parole: il contributo delle fonti letterarie e delle iscrizioni*, in *Altino dal cielo: la città telerivelata. Lineamenti di Forma urbis*, atti del convegno (Venezia, 5 dicembre 2009), a cura di Giovannella Cresci Marrone e Margherita Tirelli, Roma, Quasar, 2011, pp. 117-141.

⁵⁸ Sul tema cfr. ELISA POSSENTI, *Altinum, la città e la Chiesa di Eliodoro*, in *Cromazio di Aquileia 388-408 al crocevia di genti e religioni*, a cura di Sandro Piusi, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana editoriale, 2008, pp. 416-419 ed EAD., *L'età tardo antica e altomedievale (IV secolo d.C.-639 d.C.)*, in *Altino Antica dai Veneti a Venezia*, a cura di Margherita Tirelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 172-177.

In tempi non troppo lontani, Lellia Cracco Ruggini ha delineato per l'*Italia Annonaria* un modello d'insediamento bipolare, che avrebbe fatto corrispondere a una capitale civile (Milano e poi Aquileia), in cui si concentravano le strutture pubbliche e le sedi dell'apparato burocratico, un centro di servizio (Pavia e Concordia) in cui risultavano confinati reparti militari e *fabricae* belliche⁵⁹. Alla luce delle attuali risultanze sembra proponibile piuttosto un'articolazione insediativa in tre poli, in cui a Cremona e ad Altino fosse assegnata la specializzazione nell'adempimento di ineludibili e specializzate funzioni logistiche⁶⁰.

5. L'apporto della documentazione epigrafica

Se le fonti letterarie e giuridiche concordano nell'attribuire ad Altino un ruolo di rilievo nel contesto dell'alto Adriatico e dell'Italia settentrionale in epoca tardoantica, un'apparente assenza di conferme sembra invece provenire dalla documentazione epigrafica. Mentre, infatti, i vicini centri di Aquileia e di Concordia dispongono di *corpora* di epigrafi ascrivibili agli ultimi due secoli dell'età imperiale assai considerevoli, i numeri di Altino sono senza dubbio più esigui⁶¹. Tale constatazione merita però di essere indagata più analiticamente. Come si è detto, Aquileia e Concordia furono insediamenti strategici di primissimo piano nello scacchiere geopolitico della parte occidentale dell'impero. Da Aquileia sono note circa 500 iscrizioni paleocristiane, la maggior parte di ambito funerario, oltre alle poche, ma celebri, epigrafi musive della cattedrale⁶². Oltre la metà delle epigrafi sepolcrali, però, proviene da ritrovamenti casuali, pertinenti a cimiteri subdiali,

⁵⁹ Cfr. LELLIA CRACCO RUGGINI, *Aquileia e Concordia: il duplice volto di una società urbana nel IV secolo d.C.*, in *Vita sociale artistica e commerciale di Aquileia romana*, a cura di Mario Mirabella Roberti, Udine, Arti grafiche friulane, 1987, pp. 57-95 («Antichità Alto Adriatiche», XXIX).

⁶⁰ Così, con ripresa puntuale, GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *Tra terraferma e laguna. La voce degli antichi*, in *Lezioni Marciiane 2013-2014*, pp. 111-126, part. pp. 119-120.

⁶¹ Cfr. MARGHERITA TIRELLI, ELISA POSSENTI, *Sepulture e ritualità funeraria in Altino tardoantica*, in *Le necropoli della media e tarda età imperiale (III-IV sec. d.C.) a Iulia Concordia e nell'arco altoadriatico. Organizzazione spaziale, aspetti monumentali e strutture sociali*, atti del convegno (Concordia Sagittaria, 6-7 giugno 2014), a cura di Federica Rinaldi, Alberto Vigoni, Portogruaro (Ve), Fondazione Antonio Colluto, 2015, pp. 245-261, part. 245-250.

⁶² Sul tema si rimanda alle considerazioni espresse nel catalogo di GIUSEPPE VERGONE, *Le epigrafi lapidarie del Museo Paleocristiano di Monastero (Aquileia)*, Trieste, Editreg, 2007, pp. 21-55; cfr. anche GIUSEPPE CUSCITO, *L'epigrafia cristiana di Aquileia in età costantiniana*, «Aquileia Nostra», LXXXIII-LXXXIV (2012-2013), pp. 67-82.

dei quali non è rimasta traccia. Tale assenza di informazioni archeologiche ha determinato una spaccatura nella critica, costretta a proporre una datazione per i monumenti iscritti sulla base dei soli criteri stilistici e contenutistici⁶³. Di tutte le epigrafi aquileiesi solo 13 sono munite di datazione consolare: la più antica risale al 336 d.C., mentre la più recente è datata al 417 d.C.⁶⁴. Per le altre si può solo presumere che la loro redazione risalga al periodo compreso fra l'età costantiniana e i primi decenni del V secolo d.C.

Il caso di Concordia è diverso. Fino al rinvenimento del celebre sepolcreto dei militi, avvenuto in maniera casuale nel 1873, non era nota alcuna iscrizione tardoantica proveniente dalla città. La straordinaria scoperta archeologica determinò un capovolgimento della situazione: fra il 1873 e il 1884 gli scavi, guidati da Dario Bertolini, portarono alla luce 260 sarcofagi tardoantichi, di cui un centinaio recanti iscrizioni funerarie; circa 50 di esse sono di sicura committenza cristiana, mentre altrettante ricordano individui di fede indeterminata⁶⁵. L'incidenza della casualità delle scoperte archeologiche gioca dunque un ruolo fondamentale: molto si potrebbe dire su Altino e su tutte le altre città della *Venetia*, per le quali la documentazione epigrafica tardoantica è quantitativamente scarsa, qualora si riuscissero a intercettare le loro principali necropoli risalenti a tale epoca.

Negli ultimi anni, il rinvenimento di nuovi monumenti iscritti, provenienti dall'agro altinate e, soprattutto, dalle isole della laguna veneta settentrionale, sta comunque lentamente modificando la conoscenza della cultura epigrafica dell'insediamento romano in epoca tardoantica. Si esamineranno qui due casi esemplificativi. Il primo riguarda una lastra iscritta, ma fratta in due parti, rinvenute separatamente nel corso di due diverse campagne di scavo nell'isola di San Lorenzo di

⁶³ Per le due posizioni della critica si veda DANILO MAZZOLENI, *L'epigrafia cristiana ad Aquileia nel IV secolo*, in *Aquileia nel IV secolo*, I, Udine, Arti grafiche friulane, 1982, pp. 301-325 («Antichità Alto Adriatiche», XXII); CLAIRE SOTINEL, *Identité civique et christianisme. Aquilée du 3ème au 6ème siècle*, Roma, École Française de Rome, 2005.

⁶⁴ Si vedano rispettivamente EDR071976 (Claudio Zaccaria) ed EDR007132 (Claudio Zaccaria).

⁶⁵ Sull'epigrafia tardoantica di Concordia si veda GIOVANNI LETTICH, PIETRO ZOVATTO, *Le origini e le epigrafi cristiane di Concordia*, Trieste, Editreg, 2007, pp. 15-21, 101-144; cfr. GIOVANNI LETTICH, *Le iscrizioni sepolcrali tardoantiche di Concordia*, Trieste, Centro Studi Storico Religiosi Friuli-Venezia Giulia, 1983; DANILO MAZZOLENI, *L'epigrafia cristiana a Concordia*, in *Rufino di Concordia*, pp. 75-91.

Ammiana. I due frammenti, attualmente in corso di studio e pubblicazione⁶⁶, sono solidali e possono essere ricongiunti fra loro. Grazie a tale operazione, per ora solo virtuale, ma che potrà forse essere realizzata anche materialmente, magari nel costituendo Museo Archeologico Nazionale della Laguna di Venezia presso l'isola del Lazzaretto Vecchio⁶⁷, è possibile ricostruire il testo dell'iscrizione con buona probabilità, a eccezione di alcuni dati non particolarmente significativi. Si tratta di un'epigrafe funeraria, che menziona un individuo di nome *Sarmatio*. Le caratteristiche formulari e paleografiche del testo, quali la raffinatezza dell'esecuzione delle lettere, l'accuratezza dell'impaginazione e la probabile presenza della dedica agli dei Mani, inducono a datarlo non oltre il IV secolo d.C. L'informazione più importante che si evince dall'epigrafe è veicolata dall'epiteto *innox*, sinonimo di *innocens*, e frequente nella documentazione di committenza cristiana, soprattutto per identificare quei fedeli, spesso non ancora battezzati, che erano deceduti in giovane età. Anche se i due frammenti sono stati rinvenuti in contesti di reimpiego di epoca medievale, è lecito supporre che la situazione epigrafica originaria per cui la lastra iscritta era stata concepita non fosse geograficamente molto distante dall'isola di San Lorenzo di Ammiana: le numerosissime iscrizioni latine di epoca romana riutilizzate come *spolia* a Torcello e altrove nella laguna veneta settentrionale sono infatti prevalentemente riconducibili al territorio dell'antica Altino⁶⁸. L'iscrizione costituisce dunque una delle prime attestazioni della religione cristiana nell'area lagunare veneta e in tutto il comprensorio altinate, se non forse la più antica.

Un'altra importante fonte epigrafica, anch'essa purtroppo frammentaria e attualmente in corso di studio e pubblicazione, è conservata nei magazzini del museo di Torcello⁶⁹. Si tratta probabilmente di

⁶⁶ Per una prima segnalazione si rimanda a LORENZO CALVELLI, *Reimpieghi epigrafici datati da Venezia e dalla laguna veneta*, in *Pietre di Venezia. Spolia in se, spolia in re*, a cura di Monica Centanni, Luigi Sperti, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 113-134, part. 116-118.

⁶⁷ <https://polomusealeveneto.beniculturali.it/musei/museo-archeologico-nazionale-della-laguna-di-venezia>.

⁶⁸ Si veda CALVELLI, *Reimpieghi epigrafici datati*, p. 127; cfr. ID., *Le iscrizioni latine provenienti dalla laguna veneta settentrionale. Un primo censimento*, in *Studi in ricordo di Fulvio Mario Broilo*, atti del convegno (Venezia, 14-15 ottobre 2005), a cura di Giovannella Cresci Marrone e Antonio Pistellato, Padova, Sargon editrice e libreria, 2007, pp. 123-145.

⁶⁹ Per una prima segnalazione si veda LORENZO CALVELLI, *Some Unpublished Latin Inscriptions from the Torcello Archaeological Museum (Venice)*, in *Acts of the 13th International*

una fronte di sarcofago, che, per motivi di conservazione, fu inserita in data imprecisata in una cassetta lignea, consolidata da una colata di cemento. L'iscrizione è databile su base paleografica al IV-V secolo d.C. Il testo menziona un individuo, il cui nome, *Briccianus*, tradisce forse un'origine celtica. Questi era un militare, morto a 55 anni, che ricoprì le qualifiche di *optio* e, probabilmente, di *evocatus*. La prima carica designava un sottoufficiale scelto dell'esercito, che, in epoca tardoantica, svolgeva tipicamente mansioni amministrative; la seconda indicava invece un soldato tenuto in servizio oltre la durata legale del suo mandato oppure richiamato alle armi dopo il congedo. L'informazione più preziosa è però veicolata dal termine frammentario all'inizio della seconda riga. Si tratta infatti probabilmente di un riferimento ai *gynaecia*, laboratori tessili su scala industriale, nei quali si confezionavano le vesti da distribuire all'esercito e alla corte in età tardo-imperiale⁷⁰. Tali fabbriche, di proprietà statale e di statuto paramilitare, sono menzionate dalla *Notitia dignitatum*, un celebre documento di carattere burocratico databile alla fine del IV secolo d.C., contenente un dettagliato elenco degli organici civili e militari delle due parti dell'impero. La fonte menziona ben 15 di queste manifatture tessili e ne localizza una ad Aquileia, nella *Venetia inferior*⁷¹. Ciascuna fabbrica era guidata da un *procurator*, alle dipendenze del *comes sacrarum largitionum*, il ministro del tesoro dell'età tardoantica. Anche se la località di rinvenimento dell'iscrizione oggi conservata a Torcello non è nota, è assai probabile che il manufatto provenga da una delle isole della laguna veneta settentrionale e che, in ultima istanza, si possa ricondurre al territorio di Altino.

Sebbene sia entrato nella collezione del museo di Torcello sicuramente prima del 1924, il sarcofago di *Briccianus* è rimasto inedito fino a tempi recenti. La sua rivalutazione rappresenta dunque un felice caso di "scavo da magazzino", una tipologia di ricerca archeologica ed epigrafica che si sta dimostrando sempre più produttiva. Questa scoperta e quella della lastra funeraria di *Sarmatio* hanno restituito due documenti epigrafici dal potenziale informativo straordinario: entrambi,

Congress of Greek and Latin Epigraphy. Summary Papers (Oxford, 2-7 September 2007), Oxford, AegI, 2007, p. 81, nr. 5.

⁷⁰ Cfr. CRACCO RUGGINI, *Aquileia e Concordia*, p. 73.

⁷¹ NOT. dign. occ. XI, 49: *Procurator gynaecii Aquileiensis, Venetiae inferioris*.

infatti, consentono di chiarire aspetti fondamentali della vita economica, sociale, religiosa e militare della *Venetia* marittima in età tardoantica.

6. *Alcune considerazioni conclusive*

Siamo partiti da una leggenda e siamo giunti alla materialità della documentazione epigrafica. Che cosa possiamo dunque concludere per quanto riguarda il 421 d.C.? Sicuramente, che in quell'anno non fu fondata Venezia. Nessun console padovano (carica totalmente fittizia, ma echeggiante forse titolature note da Livio) si recò a Rivo Alto per erigere una chiesa in onore di san Giacomo a mezzogiorno del 25 marzo. Come ben spiegano gli archeologi che hanno indagato e stanno ancora indagando gli insediamenti lagunari dell'età tardoantica e alto-medievale, Venezia sarebbe sorta solo secoli dopo, quale risultato di un processo di aggregazione insediativa lento, complesso, stratificato e non lineare⁷². Tuttavia, nel 421 d.C., un territorio chiamato *Venetia* esisteva già ed era costituito da quegli insediamenti para-litoranei dell'Italia nord-orientale, come Altino e Concordia, che affondavano le proprie radici nella cultura dei Veneti antichi ed erano ormai stati pienamente integrati da secoli nel mondo romano. La vita di queste città e dei territori che attorno a esse gravitavano continuò anche nel V secolo d.C. e non si interruppe improvvisamente a causa della discesa delle "orde dei barbari". Anche se molta documentazione deve ancora essere scoperta o valorizzata, lo studio diacronico e interdisciplinare delle fonti sta finalmente consentendo di far luce su questa fase cruciale della storia, rimuovendo il filtro delle narrazioni fantasiose per capire che cosa succedesse effettivamente nella *Venetia* nel 421 d.C.

⁷² Cfr. DIEGO CALAON, *Ecologia della Venetia prima di Venezia: uomini, acqua e archeologia*, «Hortus Artium Medievalium», XX (2014), pp. 804-816; SAURO GELICHI, *La storia di una nuova città attraverso l'archeologia. Venezia nell'alto medioevo*, in *Three Empires, Three Cities. Identity, Material Culture and Legitimacy in Venice, Ravenna and Rome, 750-1000*, ed. by Veronica West-Harling, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 51-98.

ABSTRACT

Adottando un approccio critico e una metodologia di indagine interdisciplinare, il saggio intende contribuire al dibattito sul mito fondativo di Venezia secondo la prospettiva della storia antica. In prima istanza, si indagano i dati costitutivi della leggenda della fondazione della città lagunare il 25 marzo 421 d.C. per decostruirla e cercare di spiegarne la genesi, ovvero per smascherarne le falsità in termini di cronologia, identità dei presunti ecisti e cariche da loro detenute, confermando con nuove argomentazioni la sua parziale derivazione dalla tradizione testuale liviana. In secondo luogo, si richiamano le coordinate storiche generali del 421 d.C., un anno per molti versi poco significativo per la macrostoria romana, dominato dalla figura dell'*Augusta* Galla Placidia. In conclusione, si esamina la situazione storica della *Venetia* e, in particolare, di *Altinum* tra la fine del IV e la prima metà del V secolo d.C., alla luce delle fonti letterarie e delle evidenze documentarie, riservando specifica attenzione alle testimonianze epigrafiche di recente acquisizione, che consentono di contestualizzare meglio la valenza storica della regione nel passaggio cruciale fra la tarda antichità e il medioevo.

Adopting a critical and interdisciplinary approach, this essay contributes to the debate on the foundation myth of Venice from the perspective of ancient history. First, we deconstruct the legend dating the foundation of Venice to 25 March 421 CE, exploring its genesis and identifying its features as a forgery in terms of chronology, as well as the identity of the putative founders and the offices that they allegedly held. By adding new data to the discussion, we also confirm that the legend was partly inspired by the textual tradition of Livy. Second, we rehearse the general historical coordinates of 421 CE, a year that was dominated by the figure of the *Augusta* Galla Placidia and that may be considered in many ways insignificant for Roman macro-history. To conclude, we examine the historical situation of the *Venetia* region including, in particular, of *Altinum* between the end of the 4th and the first half of the 5th centuries CE, in the light of literary narratives and documentary evidence, paying specific attention to recently discovered epigraphic sources. This new information helps to better contextualise the historical significance of the region in a crucial time between Late Antiquity and the Early Middle Ages.

Luigi Fozzati, Marco Bortoletto

LE PIÙ ANTICHE STRUTTURE URBANISTICHE
DI VENEZIA DALLA RICERCA ARCHEOLOGICA

Luigi Fozzati

CITTÀ D'ACQUA, CITTÀ DI TERRAFERMA.
IL FASCINO PERVERSO DELLE ORIGINI: IL CASO DI VENEZIA

A chiedersi come e quando nasce una città non sono solo storici e archeologi: a essi si aggiungono ben più numerosi gli abitanti stessi che nel tempo vi hanno vissuto e vi sono rimasti da morti. Il problema delle origini, pertanto, trova altre discipline interessate alle origini di un centro abitato, discipline che discendono dalle scelte e dagli stati d'animo di chi ci ha vissuto. Alla storia e all'archeologia vanno pertanto aggiunte la geografia, l'ecologia e l'antropologia. Questi saperi s'intrecciano e contribuiscono alla ricostruzione di ciò che oggi s'intende per nascita di una città.

Le città cosiddette di antica origine vengono indicate come città storiche: hanno una loro storia, più o meno lunga, più o meno complessa. L'interesse a sviluppare la ricerca sulle origini urbane di un centro abitato ha portato a due risultati: ricerca, studio, pubblicazione di più o meno monumentali storie urbane o tali intese: Roma, Milano, Torino e Venezia¹, per citarne alcune. In un secondo momento, a partire dagli anni settanta del secolo scorso, le vicende urbanistiche trovano sfogo ed espressione memorialistica nei nuovi progetti di musei della città.²

¹ Si vedano ad esempio: *Storia di Torino*, Torino, Einaudi, voll. 1-8, 1988-1992; *La grande storia di Milano*, Torino, Utet, voll. 1-6, 2010; *Storia di Roma*, Torino, Einaudi, voll. 1-7, 1988-1992; *Storia di Venezia*, voll. 1-14, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1992-1995.

² Su questo tema esiste già una buona bibliografia a fronte di musei della città realizzati (in Emilia Romagna, Liguria, Lombardia, Marche, Toscana ecc.) e in corso di realizzazione: *Museo per la Città. Ruolo, funzioni e prospettive dei musei civici accreditati*, a cura di Stefano Benetti, Alberto Garlandini, Torino, Allemandi, 2007; *Mantova. Il museo della città*, a cura di Stefano Benetti, Gian Maria Erbesato, Chiara Pisani, Milano, Hoepli, 2005; *Il museo della città*, a cura di Cristoforo Sergio Bertuglia, Chiara Montaldo, Milano, FrancoAngeli, 2003; *La storia della città. Esperienze di narrazioni e rappresentazioni museali*, a cura di Layla Betti, Elena Tonezzer, Trento, Fondazione Museo storico Trentino, 2015; DONATELLA CALABI, *Built city, designed city, virtual city. The museum of the city*, Roma, Croma, 2013; *I musei della città*, a cura di Donatella Calabi, Paola Marini, Carlo Maria Travaglini, Roma, Croma, 2008; *Il futuro dei musei della città in Europa: esperienze e prospettive*, a cura di Graziano Campanini, Massimo Negri, Bologna, Bonomia University Press, 2008; *Santa Giulia, Brescia. Dalle domus romane al museo della città*, a cura di

Come ha risposto l'archeologia a queste esigenze culturali, sempre più sentite dai cittadini disorientati o dall'abbandono del loro luogo di vita da parte di residenti o, molto più frequentemente, dalla diffusione del turismo internazionale e quindi dalla globalizzazione? La risposta è solo falsamente complessa, in realtà è semplice: ignorando in gran parte queste esigenze e tacitandone la richiesta con l'organizzazione di manifestazioni di presunta archeologia pubblica. La controprova di questa posizione preoccupante sta nel mancato rinnovamento degli insegnamenti nonché di quanto viene insegnato nelle materie già presenti negli ordinamenti. La storia del proprio luogo dell'abitare, della propria città, delle origini degli insediamenti ne è una riprova: la diffusione dell'archeologia dei paesaggi nasconde il mancato adeguamento alle nuove esigenze culturali. Di qui la lentezza dell'affermazione dei musei della città, sorti per volontà dei cittadini nella latitanza sia delle università sia del ministero della Cultura, un ministero da ricondurre al più presto ai suoi veri compiti come fu nella mente dello statista Giovanni Spadolini che fondò il Ministero dei Beni Culturali, ovvero del nostro patrimonio culturale. Grave conseguenza di questo stato di confusione è che alcuni nuovi musei della città, non compresi come tali, vengono portati avanti o costruiti senza il coinvolgimento degli archeologi che hanno effettuato gli scavi nella stessa città.

Per capire tale problematica si deve tornare ad affrontare il tema della nascita della città. I fatti che portano alla nascita di un agglomerato urbano consentono di individuare quattro modalità di origine:

Manuela Castagnara Codeluppi, Milano, Mondadori Electa, 2008; *Classis Ravenna. Museo della città e del territorio*, a cura di Giuseppe Sassatelli e Fabrizio Corbara, Milano, Skira, 2019; LUIGI FOZZATI, *Il Lazzaretto Vecchio. Un'isola per un museo*, «Iuav Giornale dell'Università», 48 (2008) pp. 4-5; LUIGI FOZZATI, FEDERICA VAROSIO, *National Museum of Archaeology of the city and the Lagoon, Venice – Work in progress for a museum featuring a living city*, in *City museums as centers of civic dialogue?*, a cura di Renée Kistemaker, Proceedings of the Fourth Conference of the International Association of City Museum (Amsterdam, 3-5 November 2005), Amsterdam, editore?, 2006, pp. 156-160; LUIGI FOZZATI, FEDERICA VAROSIO, *Archeologia e storia urbana a Venezia. Per un museo della città e della laguna*, in «Città&Storia», III (2008), 1-2, pp. 257-268; VINCENZO GOBBO, A. ASCIONE, *Gli scavi archeologici nell'isola del Lazzaretto vecchio per la creazione del "Museo della città e della laguna di Venezia"*, «Lido di oggi Lido di allora», 23, pp. 33-41; *Museo della città e del territorio*, a cura di Giuseppina Carla Romby, Emanuela Vigilanti, Pisa, Pacini editore, 2001; *Il museo della città: studi e progetti*, a cura di Roberto Scannavini, Bologna, Bonomia University Press, 2007; FEDERICA VAROSIO, *I musei della città tra memoria storica e dialogo contemporaneo. Il caso veneziano*, in *La vita delle mostre*, a cura di Adriano Aymonino e Ines Tolic, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 123-133.

- a. crescita nel tempo e nello spazio di un abitato medio-piccolo, che, evolvendo, si dota di strutture e servizi tipici di un centro abitato classificabile come città;
- b. aggregazione di più centri abitati di medie-piccole dimensioni che formano un unico abitato che si dota di strutture e servizi di un centro abitato classificabile come città;
- c. sostituzione/aggregazione di funzioni già esistenti, prevalentemente militari o di servizi (porti, incroci di vie di comunicazione ecc.);
- d. fondazione di una città come atto politico, rilevabile dalla costruzione di edifici con destinazioni abitative, di governo, di servizio ecc., talora anche con un preciso piano costruttivo e distributivo connotato dalla stessa pianta urbanistica conservatasi nel tempo.

È sulla distinzione e sul riconoscimento del modello insediativo che l'archeologia trova la propria funzione. Occorre quindi fare una netta distinzione tra archeologia insediativa e archeologia del territorio: spesso le grandi storie di città partono dalla descrizione di un vasto territorio sul quale poi col tempo si estende l'agglomerato urbano. In questo modo, spesso si dice che quella data città esiste già per esempio dal neolitico o addirittura da tempi ancora più remoti. In realtà stiamo parlando di ben altro, ovvero di storia della frequentazione umana di un dato territorio nel corso del tempo, a meno che non si dimostri la continuità insediativa da una data epoca fino ai nostri giorni.

Sarebbe più appropriato invece sviluppare un'archeologia ecosistemica che preveda quattro tappe ben chiare: dinamiche del popolamento, dinamiche dei territori, dinamiche dei paesaggi, dinamiche degli ambienti. In altre parole, l'analisi storico-archeologica dei rapporti ecosistemici umani nel tempo, ovvero di lunga durata, il che implica necessariamente un'impostazione interdisciplinare della ricerca. Diventa quindi fondamentale, ad esempio, capire la scelta motivazionale del luogo dell'abitare: perché si è scelto un preciso ambiente geografico come luogo dove vivere stabilmente? Quando questa scelta ha coinvolto un gruppo umano consistente? Quando l'abitare è stato strutturato in forma urbana di lunga durata? L'archeologia può rispondere a queste domande e generare un codice di salvaguardia di un abitato ancora attuale, verificando cosa sia cambiato nel tempo in rapporto alla dimensione demografica, ovvero alla sua curva di crescita/decrescita. Per le città d'acqua la valutazione ecosistemica acquista un valore ancora

più importante per le caratteristiche ambientali, che richiedono una maggiore cura e lavoro per l'antropizzazione del territorio³.

Quando storia e archeologia non possono o non sanno fornire risposte adeguate, nasce il mito della fondazione della città come esigenza sentita e da esaudire da parte della popolazione residente: Romolo e Remo per Roma, la ninfa Partenope per Napoli ecc.

Per Venezia, città d'acqua, al momento attuale le fonti storico-archivistiche e alcuni, pochi, dati archeologici, indicano nelle modalità "c" e "d" l'origine urbana. La risposta infatti starebbe nel sottosuolo di palazzo Ducale, dove esisteva il *castrum* bizantino eretto con finalità evidentemente strategiche all'incrocio di canali ritenuti importanti per controllo/difesa del territorio lagunare. Agnello Particiaco nell'811, abbandona Malamocco e sposta

la sede politico-amministrativa in quel gruppo di isole incardinate su Rialto, rimaste poi sempre centrali nella vita della Serenissima, e trasferiva la sua residenza proprio nel luogo dove ancora oggi si colloca il Palazzo Ducale: affacciato sul bacino di San Marco⁴.

Il luogo prescelto quindi per fondare Venezia fu Rivo Alto, dove c'era il *castrum* eretto dai Bizantini, ovvero dove oggi vi è il palazzo Ducale⁵.

³ Sull'incidenza dell'ambiente nella scelta del luogo dell'abitare si può vedere il recente lavoro di GIUSEPPE GISOTTI, *La fondazione delle città*, Roma, Carocci, 2016.

⁴ Cfr. GHERARDO ORTALLI, GIOVANNI SCARABELLO, *Breve storia di Venezia*, Ospedaletto Pisa, Pacini editore, 1990, p. 20.

⁵ Su questo dibattito argomento si possono vedere: WLADIMIRO DORIGO, *Venezia Origini*, Milano, Electa, 1973; GHERARDO ORTALLI, GIOVANNI SCARABELLO, *Breve storia di Venezia*; GIORGIO RAVEGNANI, *Venezia prima di Venezia. Mito e fondazione della città lagunare*, Roma, Salerno Editrice, 2020; GHERARDO ORTALLI, *Venezia inventata*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 58.

Marco Bortoletto

VENEZIA. LA NASCITA DI UNA CITTÀ?

Nella parte iniziale dell'intervento, che Luigi Fozzati tenne all'Ateneo Veneto nel marzo del 2022 e dal quale prende l'avvio questo contributo, l'autore chiariva dal punto di vista sia semantico sia epistemologico la differenza tra origine, nascita e fondazione di una città. Prendendo lo spunto dalle definizioni della moderna metodologia geografica, lo studioso piemontese evidenziava come per origine di una città si dovrebbe intendere quella ricerca delle cause, o delle concause, che determinano le condizioni favorevoli per l'individuazione di un determinato luogo come sede stabile di vita di un gruppo umano nel tempo. Si tratterebbe, in buona sostanza, della ricostruzione storica degli agenti concomitanti, che hanno contribuito al popolamento di un determinato luogo geografico. Vista in questi termini un'origine può anche non avere né un limite spaziale, né uno temporale, giacché in questo senso è da considerarsi quale fenomeno aggregativo per antonomasia.

Per nascita di una città, invece, si intendono due specifici processi formativi: un'evoluzione temporale di un centro abitato, che da piccolo insediamento si trasforma in città vera e propria; oppure l'evoluzione aggregativa di piccoli insediamenti, che si fondono in un unico grosso centro, come nel caso di Roma.

Questi primi due casi differiscono decisamente dall'evento fondativo di una città. Per fondazione, infatti, si intende il costituirsi di un nucleo urbano a seguito di una volontà politica, che designerebbe sia il sito prescelto, sia, addirittura, l'impianto urbano. È il caso di Brasilia, di Washington o di molte altre città concentrate soprattutto in zone precedentemente prive di concentrazioni umane organizzate.

Come giustamente osservato dallo stesso Fozzati nello svilupparsi dell'intervento menzionato nell'*incipit* di questo contributo, «una cosa è la laguna di Venezia ed un'altra la città stessa». È proprio in questi termini che bisognerebbe analizzare la questione cercando non di scindere le due realtà, ma di osservarle in parallelo per comprenderne specificità, comunanza ma anche differenze e peculiarità.

A onor del vero va comunque sottolineato in questa sede come sulle dinamiche insediative di queste due realtà geografiche gli studi e i dibattiti sono talmente numerosi da risultare pressoché impossibile citarli tutti. Per semplificare ciò basti richiamare l'attenzione del lettore sulle note e sulla bibliografia delle monumentali opere prodotte da Wladimiro Dorigo e da Ernesto Canal¹.

Il tema principale che quindi affronteremo in questa sede riguarda esclusivamente la città di Venezia cercando di ricostruirne alcune peculiarità afferenti alla sua formazione senza lontanamente neppur pensare di poter riassumere in poche righe un'operazione storico-archeologica, che risulta essere ancora ben lungi dal suo completamento, e che anzi, potremmo addirittura considerare soltanto in una avanzata fase embrionale. Per ottemperare a quanto ci siamo in tal senso proposti ci avvarremo dell'aiuto di una serie di ricerche condotte negli ultimi trent'anni e concentrate in prevalenza a Venezia (fig. 1), seppur non mancheranno brevi cenni su altri lavori condotti anche fuori dalla città, all'interno della laguna.

Le risultanze di ben undici di questi siti qui presi in considerazione sono già state pubblicate, ma solo uno dei lavori in maniera pressoché integrale², mentre gli altri dieci scavi sono usciti in svariate pubblicazioni parzialmente o in forma preliminare³. Altri due risultano anco-

¹ WLADIMIRO DORIGO, *Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*, Milano, Electa, 1983; ID., *Venezia romanica*, Verona, Cierre Edizioni 2003; ERNESTO CANAL, *Testimonianze archeologiche nella laguna di Venezia*, Sommacampagna (Vr), Cierre, 2013.

² Ca' Vendramin Calergi. *Archeologia urbana lungo il Canal Grande di Venezia*, a cura di Luigi Fozzati, Venezia, Marsilio, 2005.

³ ALESSANDRO ASTA, MARCO BORTOLETTO, *Nuove indagini di archeologia urbana, San Polo 1777, Strutture di bonifica*, «Notizie di Archeologia del Veneto», 1 (2014), pp. 75-78; MARCO BORTOLETTO, *Mazzorbo. Chiesa di S. Michele Arcangelo*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XV (1999), p. 34; ID., *Murano, Mazzorbo e Torcello: tre siti a confronto. Indagini archeologiche nella laguna nord di Venezia*, «Archeologia delle Acque», I (1999), pp. 55-70; ID., *Torcello: Le ceramiche altomedievali della chiesa di San Marco a confronti con altri siti lagunari*, in *I° incontro sulle ceramiche tardoantiche e altomedievali*, a cura di Renata Curina e Claudio Negrelli, Mantova, Sap, 2002, pp. 85-94; ID., *Chiesa di san Lorenzo di Castello: ceramica altomedievale, in Ritrovare restaurando. Rinvenimenti e scoperte a Venezia e in Laguna*, Cornuda, Antiga, 2000 pp. 48-51; ID., *Archeologia e edilizia sulle rive del Canal Grande tra XII e XV secolo*, in *Ca' Vendramin Calergi*, pp. 23-37; ID., *Tecniche e materiali nel costruire a Venezia tra alto e basso medioevo sulla base dei dati archeologici*, «Archeologia Veneta» XXXII (2010), pp. 204-236; FLAVIO CAFIERO, *S. Alvise di Cannaregio-ex CIGA. L'evoluzione di un tratto di margine lagunare urbano dall'inizio del trecento al tardo cinquecento*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XIII (1997), pp. 147-152; MAURIZIA DE MIN, *Venezia. Chiesa di S. Lorenzo di Castello, le fasi costruttive dal IX al XII secolo: alcune analogie con san Marco*, in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di san Marco*, a cura di Ettore Vio e Antonio Lepschy, atti del convegno internazionale di studio (Venezia 16-19 maggio

ra inediti e le rispettive relazioni risultano comunque depositate in Soprintendenza. Nello specifico si tratta di una selezione di un certo numero di scavi concentrato soprattutto lungo le sponde dell'odierno canal Grande, anche se va già da ora sottolineato che per quel che concerne i pochi altri insediamenti, dei quali tratteremo in questa relazione, possiamo tranquillamente osservare come tutti abbiano una collocazione prossima ad altri corsi d'acqua, cosa che del resto in una realtà geografica come quella veneziana rappresenta più una regola, che un'eccezione.

Come accennato, essendo gran parte di questi scavi pubblicata a livello di sintesi preliminare non sarà possibile scendere approfonditamente su puntuali confronti tra in materiali rinvenuti e la loro datazione; in questa sede, infatti, ci si limiterà al solo raffronto stratigrafico tra i vari insediamenti, arricchito dove possibile non solo dai dati radiometrici e dalle analisi paleoambientali, ma anche dai dati relativi ai materiali, che solo in rarissimi casi sono già stati condivisi col pubblico. Infatti, esistono le stesure di relazione su specifici ritrovamenti, che spesso hanno trovato spazio in molteplici altre pubblicazioni⁴, ma non abbondano invece pubblicazioni complete.

Come più volte ribadito in altre sedi la frammentarietà di queste notizie e la carenza dei dati è dovuta al fatto che tutti questi interventi riguardano cantieri d'emergenza dove la raccolta dei dati, che comun-

1995), I, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 189-217; MAURIZIA DE MIN, *Venezia. Chiesa di S. Lorenzo di Castello, un esempio di scavo correlato al restauro architettonico*, in *Ritrovare restaurando*, pp. 41-46; *Ca' Vendramin Calergi*; LUIGI FOZZATI, ROSSELLA CESTER, *L'archeologia d'emergenza nelle operazioni di restauro: cronaca del cantiere di Ca' Foscari*, in *Ca' Foscari. Il restauro del palazzo*, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Laura De Rossi, Domizia Alessandri, Flavio Zuaner, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 188-200; VINCENZO GOBBO, *Le ceramiche della prima fase medievale*, in *Ca' Vendramin Calergi*, pp. 95-102; VINCENZO GOBBO, *Le ceramiche della seconda fase medievale*, in *Ca' Vendramin Calergi*, pp. 103-119; STEFANO TUZZATO, *Venezia, gli scavi di S. Pietro di Castello (Olivolo). Nota preliminare sulle campagne del 1986-1989*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», VII (1991), pp. 92-103; STEFANO TUZZATO, VITO FAVERO, MARIA JOSÉ VINALS, *S. Pietro di Castello a Venezia. Nota preliminare dopo la campagna 1992*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», IX (1993), pp. 72-80.

⁴ VALERIA ARDIZZON, *Recipienti di pietra ollare - San Pietro di Castello (VE)*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», IX (1993), pp. 198-206; VALERIA ARDIZZON, MARCO BORTOLETTO, *Recipienti in ceramica grezza dalla Laguna di Venezia*, in *Le ceramiche altomedievali (fine VI-X secolo) in Italia settentrionale: produzione e commerci*, a cura di Gian Pietro Brogiolo e Sauro Gelichi, Mantova, Sap, 1996, pp. 35-58; LAURA ANGLANI, *Le ceramiche delle fasi rinascimentale e post-rinascimentale*, in *ivi*, pp. 120-152.

que segue sempre precisi protocolli di indagine, viene eseguita in conformità alle esigenze del cantiere edile, condotto prevalentemente con finanziamenti privati e pertanto rientrando nella logica del mercato più che in quella della pura ricerca. Certamente questa metodologia di scavo suscita non poche perplessità soprattutto in ambiente accademico, ma a tutt'oggi non si è ancora trovato un diverso sistema di intervento, se non il tradizionale scavo archeologico non sempre possibile. Se perciò non vi fosse nemmeno l'assistenza archeologica affiancata ai lavori edili, tale malaugurata alternativa coinciderebbe con la perdita di ogni dato unita all'abbandono della tutela. Situazioni queste, a nostro avviso, decisamente contrarie allo scopo di ottenere comunque un'adeguata curatela dei beni di valore storico-archeologico.

Preso atto di tutte queste note introduttive e venendo al contenuto di questo specifico contributo, possiamo osservare come in tre dei quindici casi citati tratteremo realtà di sponda, dove il sito rinvenuto si colloca in prossimità di un alto morfologico, che viene a sua volta allargato verso le retrostanti bassure. Molto interessante da questo punto di vista è lo scavo condotto da Rossella Cester nel 2003⁵ (fig. 2) soprattutto se confrontato con l'intervento realizzato nel 2013 sotto il garage dell'hotel Santa Chiara condotto dallo scrivente. Si tratterebbe di due tra i più esaurienti casi dove assistiamo a dei fenomeni espansivi, che partendo da un alto morfologico posto in prossimità della dorsale del canal Grande, tendono a espandersi nella parte retrostante mediante la realizzazione di vere e proprie casse di colmata con tecniche di realizzazione oramai ben note nel panorama archeologico altomedievale lagunare⁶. A questa tipologia di insediamento potrebbero anche appartenere le bonifiche rinvenute sotto l'attuale Manifattura Tabacchi in occasione dei lavori occorsi per la costruzione della nuova cittadella della giustizia, che per metodologie costruttive e materiali impiegati possono essere tranquillamente sovrapposti agli interventi realizzati al Santa Chiara di piazzale Roma, dal quale in effetti la cittadella dista meno di 70 metri (fig. 3). Nel caso dell'hotel veneziano assistiamo a uno sviluppo espansivo di bonifica, che parte direttamente dall'argine del canal Grande e procede verso sud/sud-est nella direzione dell'attuale piazzale Roma, dove sappiamo dai documenti medievali e dalla più tarda

⁵ FOZZATI, CESTER, *L'archeologia d'emergenza nelle operazioni di restauro*, pp. 168-199.

⁶ BORTOLETTO, *Tecniche e materiali*.

cartografia storica, che fino al primo ventennio del XVI secolo esisteva ancora un'ampia palude, seppur da tempo già delimitata (fig. 4).

Una delle teorie più diffuse sull'origine orografica delle isole poste all'interno della zona dove oggi sorge la città di Venezia vorrebbe che il canal Grande altro non fosse che un paleoalveo di un antico fiume da identificarsi con il corso finale del Musone o di un ramo secondario del Brenta⁷, dove con ogni probabilità si sarebbe inserito un secondario fiume proveniente da nord-ovest e identificabile con il Marzenego, il cui tracciato ipotetico coinciderebbe oggi con il rio di Cannaregio.

Potendo ulteriormente semplificare la questione, questa particolare condizione caratterizzata da alti morfologici alternati a bassure vedrebbe l'attestazione di due arginature lievemente rialzate, poste ai lati del fiume e dietro le quali si sarebbero formate quelle aree paludose attraversate da un vermicolante sistema di piccoli corsi d'acqua, i ben noti "ghebi", spesso ciechi, alimentati dalle maree e dove gli apporti fluviali nelle fasi di piena avrebbero trovato quella fitta rete acquosa capace di veicolare i sedimenti. Su questi argini sarebbero quindi sorti, verosimilmente, i primi insediamenti. Gli interventi condotti a San Pietro di Castello e all'interno di Ca' Vendramin Calergi sembrerebbero confermare questo modello.

Lo scavo condotto all'interno del casinò municipale di Venezia, ospitato nel palazzo appartenuto alle famiglie Vendramin e Calergi, è uno di quei non rari casi, nei quali uno scavo di emergenza si trasforma in autentica indagine archeologica (fig. 5). L'eccezionalità ulteriore di questo intervento però risiede soprattutto nel fatto che grazie a una fortunata serie di concause sinergiche si è potuto alla fine raccogliere il tutto nella pubblicazione integrale dell'operazione effettuata nel sito. Di fatto i dati emersi da questo lavoro sono pubblicati in un volume uscito nel 2005⁸, nel quale viene spiegato chiaramente come il primo edificio eretto nel luogo fosse da identificarsi come un'abitazione altomedievale in materiale deperibile, datata tra il VII e l'VIII secolo. Questo particolare edificio sarebbe sorto su un'emergenza naturale posta sull'argine del canal Grande, che all'epoca sarebbe stato più largo rispetto a quello attuale.

⁷ PAOLO DABALÀ, *La storia della laguna di Venezia*, Venezia, Supernova, 2022.

⁸ *Ca' Vendramin Calergi*.

Una situazione affine potrebbe identificarsi con la parte più occidentale dello scavo di San Pietro di Castello⁹, dove l'insediamento antropico, databile tra la fine del VI e la metà del VII secolo (fig. 6), sarebbe da collocarsi su un dosso insulare, che solo in epoca successiva si sarebbe allargato verso est. Purtroppo la prematura scomparsa di Michele Tombolani, che fu direttore scientifico dello scavo, impedì poi quella revisione finale dei dati ed una sicura pubblicazione degli stessi, che peraltro era stata fortemente auspicata dall'allora direttore tecnico dell'intervento, Stefano Tuzzato.

La maggior parte degli scavi oggetto di indagine in questa relazione, però, venne effettuata all'interno di edifici storici affacciatisi direttamente sul canal Grande. A seguito di precise motivazioni logistiche la collocazione della maggior parte degli interventi venne realizzata lungo le aree di questi immobili vicine al canale: tale collocazione, logicamente, era atta a consentire un facile accesso agli impianti, che vi venivano realizzati da parte del personale tecnico addetto alla loro manutenzione. Un tale posizionamento, almeno in teoria, avrebbe dovuto collocarsi al di sopra dell'arginatura naturale del canale. Nella realtà quasi sempre ci si è trovati oltre questo fronte, all'interno di vere e proprie aree di bonifica poste dentro alla regione eulitoranea, che generalmente veniva delimitata mediante la realizzazione di un'arginatura artificiale posta lungo il limite massimo di bassa marea. In questo modo si strappava al canale stesso gran parte del suo "piano mesolitoraneo", che, una volta bonificato e consolidato, veniva a costituire un ottimo terreno edificabile dove estendere, se non addirittura costruire un immobile, il cui prospetto veniva così a trovarsi direttamente a ridosso del fronte di marea.

Esempi di questo genere si possono ricavare da molti degli scavi presi in considerazione in questa relazione, dall'intervento condotto nel giardino di casa Bacchini delle Palme a Santa Croce (fig. 7), fino a quelli realizzati a San Pietro di Castello e dietro all'ex cinema San Marco a San Moisè.

Non mancano ancora in tal senso altri esempi tratti da scavi condotti in laguna, come quelli realizzati all'interno del giardino del museo Vetrario a Murano o la linea di sponda identificata nella parte retro-

⁹ TUZZATO, *Venezia, gli scavi di S. Pietro di Castello (Olivolo)*.

stante l'ottocentesca chiesetta del cimitero di San Michele di Mazzorbo sorta sull'antico sedime di Santa Maria in Val Verde e che le analisi radiometriche datano al VII secolo. Ma uno degli esempi più affascinanti e completi secondo ciò che abbiamo fin qui detto è certamente quello dello scavo delle Conterie di Murano¹⁰, dove assistiamo a una vera e propria sintesi di quanto abbiamo detto fino a ora. Lo scavo venne condotto nel 2010 in un'area poco distante dal canale Maggiore di Murano in una zona fino ad allora occupata da una grossa fabbrica vetraria muranese. Tale indagine venne ad intercettare una colonna stratigrafica coprente orizzonti cronologici compresi tra il V ed il XX secolo (fig. 8). Qui si riscontrò una prima frequentazione del sito ubicato su isolotti barenosi, a ridosso dei quali erano presenti alcune velme attraversate da canali mareali ciechi e sinuosi. Su tali barene venne inizialmente impostata una prima conterminazione del sito datata al VI secolo e che a partire dal VII vedrà, almeno fino al IX, tutta una serie di operazioni di bonifica sottese ad allargare l'area emersa verso il canale. A partire dal IX secolo invece, consolidata l'area di sponda, si assiste a una vera unione dei vari isolotti mediante l'allargamento delle sponde e la realizzazione di autentiche casse di colmata. L'operazione si chiuderà alle soglie dell'XI secolo con la completa bonifica dell'area e una successiva "urbanizzazione" della stessa¹¹.

La ragione per la quale abbiamo portato all'attenzione del lettore sullo scavo di Murano e non su un esempio veneziano è perché interventi di tal fatta all'interno del tessuto cittadino sono cosa assai rara soprattutto per la particolare densità degli immobili e l'assenza di grandi aree, se si esclude l'Arsenale, che possano essere soggette a estese riconversioni.

Ciò che Venezia propone è in prevalenza costituito da scavi relativi a finestre archeologiche, che seppur ridotte nelle dimensioni, possono comunque sempre essere raffrontate tra loro grazie a una fitta maglia di interventi. E questo lo si può fare soprattutto se si esce da una limitata visione degli stessi, che purtroppo di recente tende a dividere le indagini in scavi con "esito negativo" o scavi con "esito

¹⁰ *Vicende stratigrafiche a Murano. Un susseguirsi di sedimentazioni naturali e antropiche nell'area delle ex conterie*, a cura di Francesco Cozza, Casalserugo (Pd), Nuova Grafotecnica, 2016.

¹¹ FRANCESCO COZZA, GIANFRANCO VALLE, *Gli apporti dell'uomo: sedimenti e strutture*, in *Vicende stratigrafiche a Murano*, pp. 19-58.

positivo” laddove si identifica la positività con la mera presenza di strutture, prescindendo perciò solo dallo straordinario apporto che può dare invece la stratigrafia stessa. Al di là dal fatto che un “esito negativo” comporterebbe di per sé la mancata necessità della presenza preventiva di un archeologo *in situ*, questa netta dicotomia può essere assai fuorviante rispetto alla realtà dei luoghi indagati da lavori edili di scavo, che possono sempre presentare sorprendenti scoperte e che presentano solitamente una certa omogeneità non sempre rappresentata da questa artificiosa classificazione. Occorre dunque una visione meno deviante dalla realtà sommersa e meno miope, che cioè riesca a produrre un’immagine sempre più completa di un puzzle altrimenti destinato alla raccolta frammentaria e disorganizzata degli elementi datanti e qualificanti il senso della ricerca storico-antropologica-archeologica, che potrebbe un domani rendere le risposte, che da studiosi cerchiamo.

Analizzati nella prima parte degli interventi il “dove” e il “come” non ci resta che comprenderne il “quando”. Ovviamente per completare questa operazione e conferire un senso compiuto allo sforzo conoscitivo sarebbe utile confrontare i dati materiali con la profondità della stratigrafia e le analisi radiometriche e dendrocronologiche condotte su una fortunata serie di materiale xilotomico, del quale il sottosuolo veneziano fortunatamente non è mai avaro. Dobbiamo però, ancora una volta, segnalare le eterogeneità dei contributi soprattutto dal punto di vista dello studio dei materiali. Tale precisazione è senza dubbio doverosa, soprattutto se si considerano le motivazioni addotte in precedenza e che, nel caso di specie, risultano essere per ovvie ragioni ancora più insoddisfacenti. Ciò nonostante, negli ultimi anni sono stati effettuati alcuni studi assai precisi e ben coordinati sui materiali biologici e soprattutto sulle essenze legnose¹². Tra questi studi va certamente segnalato il piccolo, ma estremamente interessante,

¹² MARCO MARCHESINI, SILVIA MARVELLI, *Indagini archeopalinologiche presso Ca' Vendramin Calergi*, in *Ca' Vendramin Calergi*, pp. 82-85; NICOLETTA MARTINELLI, OLIVIA PIGNATELLI, *Indagini dendrocronologiche nella città di Venezia in Ritrovare Restaurando*, pp. 99-133; NICOLETTA MARTINELLI, *Le datazioni radiometriche col C14 sui resti lignei strutturali*, in *La basilica di S. Marco. La costruzione bizantina del IX secolo. Permanenze e trasformazioni*, a cura di Roberto Cecchi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 157-166; NICOLETTA MARTINELLI, OLIVIA PIGNATELLI, *Datazione radiometrica col C14 di un palo delle fondazioni*, in *Ca' Vendramin Calergi*, pp. 63-65.

lavoro pubblicato di recente da una equipe coordinata da Nicoletta Martinelli, Luigi Fozzati e John Meadow¹³, dal quale ricaviamo una seriazione cronologica comparata di cinque siti veneziani, sui quali vennero condotte numerose analisi radiometriche. Da questi studi emerge come l'area veneziana fosse stata sottoposta a lavori conterminazione e di bonifica già dal VI secolo e in particolare alla sua metà; ma è a partire dalla metà di quello successivo che possiamo osservare un picco nell'utilizzo del legno nella realizzazione dei manufatti (fig. 9). Ora, se si escludono le analisi condotte sull'insediamento di Ca' Foscari, del quale abbiamo detto poc'anzi e che potrebbe anticipare di un cinquantennio le operazioni di bonifica, tutti gli altri insediamenti potrebbero evidenziare una massiccia attività antropica di bonifica e di riqualificazione dispiegata tra il 650 e 700 d.C., procedendo in queste operazioni almeno fino al IX secolo. Se a questi dati aggiungiamo altri campioni, le cui analisi sono state pubblicate in altre sedi¹⁴, il panorama per il momento non sembra cambiare di molto. Questo logicamente non significa che l'area insulare veneziana non possa avere una primigenia aggregazione in epoca antecedente al VI/VII secolo come parrebbero riportare le analisi radiometriche, ma solo che la maggior parte dei siti indagati non ci permette attualmente di verificare epoche anteriori. come invece avviene in molti altri insediamenti lagunari.

Conclusioni

Come più volte ribadito con quanto abbiamo fin qui esposto ci si rende perfettamente conto che queste tematiche sono ben lungi dall'essere comprese nella loro interezza. Non era del resto nostro compito in questa sede cercare di esaurire un tema tanto complesso, sul quale anche recentemente sono intervenuti per dare il loro contributo alcuni dei nomi più importanti del panorama storico e archeologico nazionale e europeo. In questa sede si è solamente

¹³ JOHN MEADOW, NICOLETTA MARTINELLI, LUIGI FOZZATI, *Archaeological evidence of early settlement in Venice: a comment on Ammerman et al.* (2017), «Antiquity», 94 (2020), pp. 125-129.

¹⁴ ALBERT J. AMMERMAN, CHARLOTTE L. PEARSON, PETER J. KUNIHOLM, THEODOR BROWN, *The cores made beneath the floor of the Basilica di San Marco: first report*, in *San Marco, la Basilica di Venezia: Arte, Storia, Conservazione*, a cura di Ettore Vio, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 59-76.

voluto proporre un modello di ricerca basato su una trentennale esperienza di archeologia urbana condotta in prevalenza nella città lagunare con i limiti, ma anche con i pregi garantiti da tale particolare condizione. Tale modello, che potrebbe ragionevolmente essere considerato valido, potrà e anzi auspico dovrà essere sviluppato con l'iniziale fine di comprendere le metodologie di realizzazione di una città completamente artificiale come Venezia. Uno spunto siffatto potrà poi servire come piattaforma di base per poter individuare altri modelli conoscitivi e d'indagine, che possano avere concordanze, affinità o magari discrepanze rispetto a quanto sin qui proposto. Questo processo di verifica andrebbe senza dubbio a promuovere l'identificazione di possibili filoni conoscitivi, che lavorando in sinergia, siano in grado di carpire gli elementi identificativi comuni a insediamenti anche tra loro geograficamente distanti; tuttavia, uniti da una possibile vicinanza culturale, supponendo che questa esista.

È altresì auspicabile che tale sinergia nella ricerca dia pari possibilità di esprimersi e di realizzarsi senza improduttivi limiti aprioristici o comunque in qualsiasi altro modo limitanti, perché è essenziale ogni forma di contributo affinché i risultati degli sforzi della ricerca non risultino viziati e parziali. Il patrimonio conoscitivo via via accumulato e accumulabile ancora nel tempo potrebbe essere prezioso per le future generazioni, che forse saranno dotate di strumenti di conoscenza anche più avanzati di quelli attuali, ma a prescindere da ciò, quanto meno acquisiranno diverse chiavi di lettura volte ad aprire gli occhi sulle informazioni che ci giungono dal passato, custodite da strutture ed emergenze ancora da esplorare, unitamente a quelle già studiate e sovente ferme in archivi e/o in magazzini. L'impegno sinergico degli studiosi volto in questo senso e con questa brillante prospettiva trova una finalità nobile, che ritengo altamente spronante.

ABSTRACT

In questa breve sintesi verrà proposto un modello interpretativo su quali possono essere i primi processi insediativi condotti all'interno della città di Venezia. Tale operazione è basata su una serie di ricerche archeologiche condotte da diversi studiosi negli ultimi trent'anni all'interno della città e su alcune isole della Laguna e proposte separatamente in numerose pubblicazioni. Tali operazioni vengono raccolte in un unico contributo cercando di chiarire le tipologie metodologiche di colonizzazione delle isole messe in atto dalle popolazioni giunte a nell'area centrale della laguna dal VI al IX secolo.

In this brief summary, an interpretative model will be proposed on which may be the first settlement processes conducted within the city of Venice. This operation is based on a series of archaeological research conducted by various scholars over the past 30 years within the city and on some islands of the lagoon and proposed separately in numerous publications. These operations are collected in a single contribution trying to clarify the methodological typologies of colonization of the islands implemented by the populations who arrived in the central area of the lagoon from the 6th to the 9th century.

Luigi Sperti

ALLE ORIGINI DEL REIMPIEGO
DI SCULTURA ANTICA A VENEZIA. IL CONTESTO MARCIANO

Nel panorama del reimpiego di antichità in Italia Venezia ha uno *status* anomalo: è città priva di un passato romano, ma ha una rete di traffici così estesa che può permettersi di importare antichità non solo dai centri dell'entroterra (Altino, Aquileia) e della Dalmazia, ma anche dalle coste e dalle isole più lontane del Mediterraneo orientale. È significativo che i primi contatti con l'arte greca da parte della cultura europea abbiano luogo proprio in laguna. Le prime statue greche, giunte in città già dalla fine del Quattrocento, erano destinate alle collezioni di antichità dell'epoca: esse tuttavia sono il frutto di una consuetudine con le testimonianze materiali del mondo antico che risale a secoli prima, e che si sviluppa in particolare dagli inizi del XIII secolo con la creazione dell'impero marittimo a seguito della IV crociata. L'unicità di Venezia nel panorama del reimpiego è dunque un rapporto privilegiato con il mondo greco e orientale: un rapporto che influisce in maniera decisiva sulle scelte e le strategie poste in atto dai veneziani nei confronti dell'arredo monumentale della città¹.

Epicentro ideologico e monumentale del reimpiego veneziano è ovviamente il complesso marciano: è qui che si concentrano le testimo-

¹ In generale sul reimpiego di antichità a Venezia si vedano da ultimo LUIGI SPERTI, *I viaggi dei marmi*, in *Lezioni Marciane 2015-2016. Venezia prima di Venezia: dalle 'regine' dell'Adriatico alla Serenissima*, a cura di Maddalena Bassani, Marco Molin, Francesca Veronese, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018, pp. 49-94, con bibliografia precedente; ID., *Reimpiego di scultura antica a Venezia: proposte e ipotesi recenti*, in *I tondi di Venezia e Dumbarton Oaks. Arte e ideologia imperiale tra Bisanzio e Venezia. The Tondi in Venice and Dumbarton Oaks. Art and Imperial Ideology between Byzantium and Venice*, Convegno Venezia, 14-16 aprile 2015, a cura di Niccolò Zorzi, Albrecht Berger, Lorenzo Lazzarini, Roma, Viella, 2019, pp. 161-188; LUIGI SPERTI, ANDREA ZINATO, *Pero Tafur a Venezia (1436-1439) e le colonne di San Marco e Todaro*, «Rivista di Archeologia» 41, 2017 (2018), pp. 157-172. Sulla storia del collezionismo veneziano di antichità v. IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1990 (seconda edizione riveduta e corretta, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002); *Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, catalogo della mostra Venezia 1997, a cura di Irene Favaretto, Giovanna Luisa Ravagnan, Cittadella (Pd), Biblos, 1997.

nianze più rilevanti e precoci: nel fulcro religioso della basilica e nell'area lungo il molo, vero e proprio ingresso monumentale della città. Poiché lo spazio a disposizione in questa sede non ci consente di affrontare in modo ragionevolmente approfondito l'insieme degli *spolia* marciani, limito l'analisi alle due colonne del Molo (fig. 1), per la particolare importanza che ebbero nella storia dello sviluppo monumentale della Serenissima, e anche perché testimoniano come forse nessun altro caso alcuni aspetti del riuso di materiali antichi, figurati o architettonici, che sono peculiari a quella che possiamo chiamare una via veneziana al reimpiego.

Il progetto di monumentalizzazione della principale porta a mare di Venezia è posto da Marin Sanudo e da altri cronachisti nel 1172, all'inizio del dogado di Sebastiano Ziani². L'attendibilità della notizia è discussa, poiché le fonti tendono a mitizzare il dogado di Ziani a causa del celebre incontro tra Federico Barbarossa e papa Alessandro III, e molti episodi riportati dalle cronache vanno riferiti a epoche posteriori³. Gli studiosi concordano sul fatto che solo nel corso del XIII secolo il molo assunse un aspetto simile a quello odierno. La datazione al secolo precedente non si accorda con la tipologia dei capitelli, che trova i confronti più vicini nella seconda metà del secolo successivo, né con lo stile dei rilievi scolpiti agli angoli delle basi, ora assai compromessi, simili a quelli raffiguranti i mestieri nell'arcone principale di San Marco, e quindi collocabili intorno alla metà del Duecento. All'epoca l'estensione della piazza verso sud era minore, e il molo era arretrato rispetto all'attuale di circa 30 metri: la linea di demarcazione del vecchio molo è testimoniata nella pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari da un lieve dislivello a ridosso delle due colonne, segnato da alcuni gradini⁴. L'ingrandimento della piazza verso il bacino è deliberato dal Maggior consiglio nel 1283: a questa data le colonne erano sicuramente in opera⁵.

² Sulla storia della Piazzetta tra XII e XIV secolo v. MICHELA AGAZZI, *Platea Sancti Marci. I luoghi marciani dall'XI al XIII secolo e la formazione della piazza*, Venezia 1991, p. 83 ss. e *passim*; JÜRGEN SCHULZ, *La piazza medievale di San Marco*, «Annali di Architettura» 4-5, 1992/93, pp. 137 s.; FABIO BARRY, *Disiecta membra: Ranieri Zeno, the imitation of Constantinople, the spolia style, and justice at San Marco*, in *San Marco, Byzantium, and the myth of Venice*, a cura di Henry Maguire and Robert Nelson, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, pp. 10 ss.

³ SCHULZ, *La piazza medievale*, p. 136; GUIDO TIGLER, *Intorno alle colonne di Piazza San Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» 158, 1999/2000, p. 33.

⁴ SCHULZ, *La piazza medievale*, fig. 1; TIGLER, *Intorno alle colonne*, p. 30.

⁵ SCHULZ, *La piazza medievale*, p. 138; TIGLER, *Intorno alle colonne*, p. 30.

L'utilizzo di colonne colossali sormontate da statue non è un'invenzione veneziana. Monumenti che potevano fungere da modello si trovavano in porti frequentati dai mercanti veneziani come ad esempio Brindisi, dove l'arrivo della via Appia nel porto romano era segnalato da una coppia di colonne che reggevano in origine statue in bronzo⁶. Tuttavia come è stato già notato il riferimento d'obbligo è Costantinopoli: nella capitale bizantina, concentrati soprattutto nei dintorni di Hagia Sophia, vi erano numerosi esempi di colonne onorifiche, singole o accoppiate, che reggevano statue di imperatori e membri della casa imperiale; il cd. *Diplokionion*, le due colonne gemelle poste all'ingresso del porto del Bosforo in corrispondenza dell'odierno quartiere di Beşiktaş, costituisce per collocazione e funzione il termine di confronto più immediato⁷.

A Francesco Sansovino risalgono le notizie più circostanziate sull'erezione delle colonne, tra cui il nome dell'artefice, Niccolò Barattieri. La narrazione è ampiamente rielaborata in chiave leggendaria, e la stessa storicità del Barattieri, talora considerato come primo protagonista dell'architettura e dell'arte veneziane, è stata respinta da gran parte della critica⁸. Secondo la tradizione le colonne furono completate con le statue del leone bronzeo e del Todaro in epoche diverse. Una delibera del Maggior consiglio del 1293 ci informa che il leone necessitava di restauri, da cui si deduce che il bronzo occupava la sommità della colonna da un certo tempo⁹. La prima notizia sul Todaro rimanda a un periodo posteriore di qualche decennio. Sansovino *junior* riferisce che un certo Pietro Guilonzardo, o Guilombardo, cronachista altrimenti ignoto, assistette alla posa in opera della statua nel 1329¹⁰. È possibile tuttavia che la testimonianza vada riferita non all'originaria collocazione del monumento, ma a un restauro successivo, perché una illustrazione piuttosto compendiaria della piazzetta contenuta in un codice del 1321 sembrerebbe testimoniare che all'epoca la statua era già al suo

⁶ ULRICH SCHULZE, *Triumph und Apokalypse. Anfänge venezianischer Herrschafts- und Rechtsikonographie*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 22, 1989, p. 181. Una delle due colonne è crollata nel XVI secolo.

⁷ SCHULZ, *La piazza medievale*, p. 146; BARRY, *Disiecta membra*, pp. 10 ss.

⁸ TIGLER, *Intorno alle colonne*, pp. 41 ss.

⁹ *Il leone di Venezia: studi e ricerche sulla statua di bronzo della Piazzetta*, a cura di Bianca Maria Scarfi, Venezia, Albrizzi, 1990.

¹⁰ TIGLER, *Intorno alle colonne*, pp. 22 ss.

posto¹¹. D'altronde da tempo si è notato che lo stile di alcune parti della scultura, in particolare il muso del drago, non si accorda con una datazione agli inizi del Trecento, ma indica piuttosto un periodo di circa un secolo successivo: è possibile quindi che del Todaro siano esistite più versioni, o che la statua originaria abbia subito almeno un restauro estensivo in età gotica, da parte di uno scultore che già Giovanni Mariacher aveva ipotizzato di origine lombarda¹².

A prescindere dai problemi cronologici ora esposti, rimane indubbio che le colonne del molo vadano intese come un monumento unitario, ed è assai probabile che le due statue, vista la particolare valenza che rivestono per la storia ideologica e religiosa della città, fossero previste sin dal progetto iniziale. L'enigmatico leone alato posto la sommità della colonna di Marco (fig. 2), come abbiamo visto, viene menzionato per la prima volta alla fine del Duecento in quanto bisognoso di restauri: non una parola però sulla data in cui fu collocato nella posizione che tuttora occupa, né tantomeno sulla provenienza¹³. Qualcuno ha sostenuto che il bronzo si trovava in città prima del 1204, in quanto non viene ricordato a proposito del bottino della Quarta crociata, il che sarebbe anomalo per una statua tanto importante e di tali dimensioni (4,40 m in lunghezza, coda compresa): ma è inutile sottolineare l'arbitrarietà degli argomenti *ex silentio*. Alla mancanza di convincenti confronti stilistici, oltre che di dati documentari, si deve il ventaglio incredibilmente ampio di ipotesi, spesso del tutto gratuite, su luogo di origine e datazione del monumento: si sono chiamate in causa tra l'altro l'arte assira, indiana, cinese, greca, etrusca, sasanide, e proposto uno spettro cronologico che, a seconda della variante geografica, va dalla protostoria vicino-orientale al tardo Medioevo, nostrano o esotico.

Un importante restauro iniziato nel 1985 ha consentito di rivelare

¹¹ GUIDO TIGLER, *Ai primordi del vedutismo veneziano: una schematica illustrazione della Piazzetta del quarto lustro del Trecento*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di Ennio Concina, Giordana Trovabene, Michela Agazzi, Padova, Il Poligrafo, 2002, p. 176, fig. 1.

¹² GIOVANNI MARIACHER, *Postilla al "S. Teodoro, statua composita"*, «Arte Veneta» 1, 1947, pp. 230-231; v. anche TIGLER, *Intorno alle colonne*, pp. 22 ss. e nota 37. In WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica, 1300-1460*, Venezia, Alfieri, 1976, I, p. 20, nota 13, si propende invece per una datazione nel XIV secolo.

¹³ Per quanto segue v. *Il leone di Venezia*, in particolare pp. 31 ss.

una sequenza di almeno cinque interventi, il primo forse in età tardo-antica, l'ultimo nella seconda metà dell'Ottocento¹⁴. Come spesso accade, il restauro ha fornito l'occasione di riconsiderare il bronzo anche sotto il profilo stilistico e iconografico. L'aspetto più problematico è il contrasto tra il corpo, che secondo i canoni dell'arte greca mostra uno stile piuttosto naturalistico (le proporzioni e il rendimento organico del torso e delle parti superstiti delle zampe, il realismo delle vene e del pelame), e quello del muso, molto stilizzato, con la criniera a lunghi riccioli a raggiera, i baffi, la bocca innaturalmente dilatata, le orecchie umanizzate: tutte caratteristiche che trovano confronti, peraltro non puntualissimi, con figure di leoni del mondo orientale, nella Persia o nell'impero assiro. La giustapposizione eclettica di caratteristiche formali greche e orientali potrebbe indicare una provenienza da un'area in cui coesistevano le due tradizioni artistiche: si è proposto dalla Cilicia, stato vassallo dell'impero persiano conquistata da Alessandro Magno, all'estremità orientale del Mediterraneo. La capitale della regione era Tarso, posta nei pressi di uno dei terminali mediterranei della via della seta, e che per ovvie ragioni commerciali era molto frequentata dai mercanti veneziani fin dagli inizi del Mille. Nell'antichità a Tarso era venerato Sandon, divinità ittita della guerra e della forza fisica, che compare sulla monetazione locali ritto sulla groppa di un grifo-leone alato e munito di corna: è possibile dunque che il bronzo marciano facesse parte in origine di un gruppo cultuale eretto a una divinità di cui un leone munito di corna e ali era attributo e al contempo supporto. Ciò che vediamo oggi è il risultato di una serie di interventi che ebbero inizio probabilmente in età paleocristiana con l'abbattimento del gruppo bronzeo e l'asportazione di ali e corna, trasformando il grifo-leone in un leone; caduto in mano ai veneziani, il bronzo fu quindi tramutato nel simbolo di San Marco con l'aggiunta di nuove ali.

Il talento dei veneziani per assemblaggi monumentali si manifesta in un altro simbolo cittadino, la statua del santo bizantino Teodoro (fig. 3), che fa da *pendant* al leone sulla colonna occidentale del molo¹⁵. La scultura che

¹⁴ *Il leone di Venezia*, pp. 46 ss.

¹⁵ Per quanto segue v. LUIGI SPERTI, *La testa del Todaro: un palinsesto in marmo tra età costantiniana e tardo Medioevo*, in *Pietre di Venezia: spolia in se, spolia in re*, atti del convegno Venezia 17-18 ottobre 2013, a cura di Monica Centanni, Luigi Sperti, Roma, L'Erma' di Bretschneider, 2015, pp. 173-193.

oggi si vede è una copia in calcare eseguita nel 1948; l'originale è sacrificato in un angolo sotto il portico del cortiletto dei Senatori a palazzo Ducale: mi auguro che le istituzioni preposte escogitino presto una collocazione meno indegna. Anche per il Todaro la rimozione dalla colonna divenne occasione di studio¹⁶. Si rilevò così la natura composita della statua, formata da una testa che Luisa Sartorio attribuì a un sovrano ellenistico, un torso loricato di epoca romana, e varie integrazioni (gambe, braccia, scudo, e il drago sconfitto dal santo) a opera di un anonimo scultore tardomedioevale, il tutto a comporre una figura di dimensioni superiori al naturale, alta circa 2,50 m. Il torso con corazza faceva parte probabilmente di una statua colossale di Adriano in veste militare, che necessiterebbe di un'indagine più approfondita, sia dal punto di vista stilistico che iconografico.

La testa merita un discorso a parte (fig. 4). Rilavorata più volte e a fondo, mostra un volto giovanile dai lineamenti affilati, con lunghi capelli a ciocche e una voluminosa corona di quercia. L'ipotesi che si tratti di un sovrano ellenistico è stata riproposta anche in studi recenti, ma è inconsistente: la corona di quercia non ha nulla a che fare con gli attributi canonici della ritrattistica regale ellenistica¹⁷. In età romana invece è attribuito frequente delle immagini imperiali, a iniziare da Augusto e fino alla tarda antichità. La corona del Todaro, con duplice fila di foglie molto stilizzate, contorno dei singoli lobi semplificato, marcato da 4 fori di trapano, è identica a quella presente in vari ritratti di Costantino¹⁸: non abbiamo a che fare quindi con un ritratto di età ellenistica, ma con una scultura di molti secoli posteriore. A conferma dell'identificazione con Costantino va rivisto un altro dettaglio spesso trascurato, in quanto non visibile dal basso: la fila di fori ricavata lungo il margine superiore della corona, che come già da tempo notato servivano ad ospitare una corona radiata in bronzo dorato¹⁹. La corona radiata è un attributo ricorrente

¹⁶ LUISA SARTORIO, *San Teodoro, statua composita*, «Arte Veneta» 1, 1947, pp. 132-134.

¹⁷ SPERTI, *La testa del Todaro*, pp. 181 ss.

¹⁸ V. ad es. i ritratti delle statue colossali erette sulla balaustra del Campidoglio a Roma: HELGA VON HEINTZE, "Statuae quattuor marmoreae pedestres, quarum basibus Constantini nomen inscriptum est", «Römische Mitteilungen» 86, 1979, pp. 399-437; da ultimo MARINA PRUSAC, *From face to face. Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts*, Leiden-Boston, Brill, 2011, p. 148, nn. 315-317, fig. 63 a-c, con ulteriore bibliografia.

¹⁹ SARTORIO, *San Teodoro*, p. 133. Sulla corona radiata fondamentale MARIANNE BERGMANN, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, von Zabern, 1998.

nei ritratti di sovrani ellenistici e in seguito di imperatori romani come segno di assimilazione a *Helios/Sol*. Sotto Costantino, il culto di *Sol* diviene dominante, e l'immagine dell'imperatore assimilato al dio tramite la corona radiata compare spesso nella monetazione, o in realizzazioni monumentali, come la perduta colonna costantinopolitana sormontata da un colosso in bronzo dorato²⁰.

La testa del Todaro poteva appartenere a una statua di dimensioni maggiori del vero, rappresentante Costantino nelle vesti del dio Sole. Non sappiamo dove il monumento si trovasse in origine; ma considerate le consuetudini dei veneziani, una provenienza da Bisanzio è la più probabile. Un'origine microasiatica è suggerita anche dal tipo di marmo impiegato, che grazie alla cortesia di Lorenzo Lazzarini è stato possibile identificare nel marmo bianco di *Docimium*, presso Afyon, in Turchia occidentale: peraltro il dato offre anche un'indicazione cronologica di non secondaria importanza, in quanto lo sfruttamento intensivo del marmo docimeno ha inizio nel II secolo d.C., e prosegue nel corso dei successivi sino all'età bizantina²¹.

Per quanto il leone bronzeo e la statua del Todaro abbiano monopolizzato per ovvie ragioni l'attenzione degli studiosi, l'elemento fondamentale del complesso è costituito dalla coppia di fusti colossali in granito, alti 40 piedi romani (circa 11,8 m), quello orientale in granito violetto della Troade, nell'odierna Turchia, detto anche *marmor troadense*; l'altro in granito rosso di Assuan, o Sienite²². Le dimensioni inusitate dei monoliti e il silenzio delle fonti hanno sollecitato diverse e più o meno fantasiose ipotesi sulla provenienza: tra le meno improbabili Costantinopoli, in base al fatto che il materiale della colonna di Marco, il granito della Troade, si estrae in una località non lontana

²⁰ Riferimenti bibliografici in SPERTI, *La testa del Todaro*, p. 184.

²¹ Ivi, pp. 183, 186.

²² Sul marmo Troadense LORENZO LAZZARINI, *I graniti dei monumenti italiani e i loro problemi di deterioramento*, «Bollettino d'Arte», suppl. al n. 41, 1987, II, p. 162 e carta di distribuzione in fig. 24; GIANNI PONTI, *Marmor Troadense. Granite quarries in the Troad*, «Studia Troica» 5, 1995, pp. 291-320; LORENZO LAZZARINI, *La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra Roma 28 settembre 2002-19 gennaio 2003, Venezia, Marsilio, 2002, p. 246; PATRIZIO PENSABENE, *I marmi nella Roma antica*, Roma, Carocci, 2013, pp. 398 ss. Sulla Sienite v. LAZZARINI, *I graniti dei monumenti italiani*, p. 158; ID., *La determinazione della provenienza*, pp. 228 ss; PENSABENE, *I marmi*, pp. 254 ss.

dalla capitale bizantina²³. A questo proposito però va subito sgombrato il campo da un equivoco persistente: il materiale utilizzato non dà alcuna indicazione sulla provenienza del manufatto. In età romana il commercio del marmo era così sviluppato, la rete di distribuzione così capillare, che qualsiasi varietà di pietra pregiata da costruzione – marmi bianchi e colorati, graniti, porfidi – poteva trovarsi in qualsiasi centro dell'Impero.

Al di là delle suggestioni storiche, che in mancanza di dati concreti lasciano il tempo che trovano, un indizio non trascurabile sulla origine della colonna di Marco proviene dall'archeologia. Le cave di granito troadense costituiscono uno dei casi meglio conservati dei processi di estrazione, fabbricazione e trasporto di fusti monolitici colossali di età imperiale. In località Yedi Taşlar, presso il villaggio di Koçali nel distretto di Çanakkale, si trovano almeno sette esemplari di 40 piedi (fig. 5), pronti per essere trasportate nel centro di smistamento della vicina Alexandria Troas, che presentano altezza e diametro all'imoscapo molto vicini al fusto del monumento veneziano²⁴. Nel porto antico di Alexandria, abbastanza ben conservato nonostante le spoliazioni, rimangono ancora numerosi fusti di colonna destinati all'imbarco, tra cui uno delle stesse dimensioni dei precedenti²⁵. Secondo una pratica ampiamente diffusa in età romana nella produzione di fusti di colonna monolitici, tutti gli esemplari in questione presentano all'imoscapo una sorta di collare aggettante dal profilo squadrato, alto 20-25 cm, che ha la funzione di proteggere il bordo inferiore durante le delicate operazioni di trasporto dalla cava al porto di imbarco, e da questo a destinazione²⁶. Un collare analogo si trova nella colonna di Marco (fig. 6): poiché questa fascia protettiva veniva rimossa, o sensibilmente ridotta e modificata, in occasione dell'utilizzo, ciò significa che probabilmente

²³ Sul problema della provenienza v. TIGLER, *Intorno alle colonne*, p. 1; SPERTI, *La testa del Todaro*, p. 176. Per quanto segue v. SPERTI, ZINATO, *Pero Taşur*, pp. 164 ss.

²⁴ Fusti di Yedi Taşlar: alt. m. 11,50, diam. inferiore m. 1,60/1,66 (PONTI, *Marmor Troadense*, pp. 294 ss.; ID., *Tecniche di estrazione e di lavorazione delle colonne monolitiche di granito troadense*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, p. 291; PENSABENE, *I marmi*, fig. 8.45); fusto della colonna di Marco: alt. m. 11,89 circa, diam. inferiore m. 1,69.

²⁵ PONTI, *Marmor Troadense*, pp. 312 ss., figg. 24-25; PENSABENE, *I marmi*, p. 398.

²⁶ PONTI, *Marmor Troadense*, pp. 313; PONTI, *Tecniche di estrazione*, p. 295. L'uso di un collare posto a protezione dell'imoscapo è pratica comune nella produzione di fusti monolitici: v. ad es. PENSABENE, *Marmi*, fig. 10 (Turchia, Afyon, marmo docimeno), fig. 11 (Egitto, granito del mons Claudianus).

il fusto veneziano non è stato mai utilizzato in una colonna, ma che proviene da una cava, o da un porto dove era in attesa di imbarco, o ancora da un luogo (un porto? un deposito?) dove, una volta giunto a destinazione, si trovava in attesa di impiego. Possiamo ipotizzare che provenga dal porto di Alexandria Troas stessa, nella costa della Troade di fronte all'isola di Tenedo a una ventina di miglia dall'ingresso ai Dardanelli, lungo una rotta che le navi veneziane percorrevano da sempre. Rimane naturalmente da immaginare in quale modo un manufatto il cui peso si può calcolare in più di 60 tonnellate sia stato imbarcato e trasportato sino a Venezia: ma contrariamente a quanto sappiamo sui trasporti via mare e sulle *naves lapidariae* di età romana – conosciuti soprattutto grazie ad una notevole serie di carichi di marmi naufragati²⁷ – sui trasporti veneziani di materiale architettonico per quanto mi è noto si sa poco o nulla.

Il caso delle colonne di Marco e Todaro, così particolare nella eterogeneità dei materiali impiegati, e nella diversità delle datazioni e delle provenienze dei singoli componenti, ci apre una serie di interrogativi che toccano punti essenziali per la comprensione del fenomeno del reimpiego nella Venezia tardomedioevale: ci costringe a chiederci infatti quali erano le modalità di approvvigionamento del materiale; quanto e in quali modi capitani di navi militari e mercantili impegnati lungo le rotte del Mediterraneo orientale erano al corrente dei siti in cui erano presenti rovine antiche; in che modo il governo della Serenissima interferiva con tali traffici, o indirizzava le scelte riguardo, ad esempio, tipologie architettoniche o varietà di marmo; in poche parole, qual'era l'attitudine operativa dei veneziani verso le pietre antiche, e in quali forme e secondo quali direttive ne era organizzata la traslazione in laguna.

Ovviamente molti di questi interrogativi sono destinati a rimanere senza risposta, anche se è facile immaginare che in una città in cui la disponibilità di materiale lapideo dipendeva così strettamente dal traffico marittimo, le modalità di approvvigionamento saranno state diverse da quelle delle città italiane di origine romana, dove gli *spolia* erano disponibili localmente. Credo quindi che il grado di intenzionalità, o se si preferisce di “progettualità” del reimpiego, doveva essere

²⁷ Una sintesi con bibl. aggiornata in PENSABENE, *Marmi*, pp. 147 ss.

senz'altro maggiore rispetto quei centri che possedevano abbondanti risorse sottomano. Indagini recenti hanno dimostrato che ad esempio a Roma e a Ostia nel corso del III secolo d.C., e più decisamente a partire dall'età di Costantino, era prassi comune creare *stocks* di materiale architettonico proveniente da edifici in rovina, indipendentemente dalle necessità immediate, a cui attingere in caso di bisogno²⁸.

A Venezia, al contrario, l'acquisizione di materiale destinato al reimpiego doveva dipendere più strettamente dalle necessità dettate da progetti e iniziative specifiche. Di questa intenzionalità rimane talora traccia nelle pochissime fonti che fanno menzione dell'importazione di marmi, e certe volte le istruzioni riguardanti il reperimento di marmi antichi si dimostrano insospettabilmente dettagliate. Il documento più eloquente a tal proposito è un dispaccio del 3 marzo 1309 inviato dal Collegio della Repubblica a Gabriele Dandolo, un patrizio discendente del doge Enrico – il protagonista della Quarta crociata – che visse tra la seconda metà del Duecento e gli inizi del secolo successivo, e che tra la primavera e l'autunno del 1309 era capitano delle galere di Romània. Il Collegio, venuto a conoscenza della disponibilità di materiale pregiato «in insula micholarum, et eciam in aliis insulis Romanie» chiede al Dandolo di procurare marmi, e in particolare fusti di colonne, da destinare alla basilica di San Marco; si specifica inoltre che andavano ricercati marmi bianchi, marmi venati di verde e porfidi («de ipsis marmoribus qui essent in astis vel clapis astarum et mediis columpnis albis vergatis viridis porfiis et cuiuscumque conductionis»). Per facilitare il trasporto il Collegio suggerisce infine di utilizzare i marmi «per modum savorne», a mo' di zavorra²⁹.

Notevoli sono le implicazioni in ordine ad aspetti come la localizzazione delle fonti di approvvigionamento, l'organizzazione del trasporto, la gestione delle informazioni da parte degli organi di governo, il rapporti funzionali con i progetti monumentali nel centro del potere: vale la pena pertanto di esaminare in breve i principali punti.

²⁸ PENSABENE, *I marmi*, pp. 103 ss, 138 ss e *passim*.

²⁹ FREDDY THIRIET, *La Romanie vénitienne au Moyen Age*, Paris, De Boccard, 1959, I, p. 122 s., n. 164; LUIGI SPERTI, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, «Rivista di Archeologia», 20 (1996), pp. 122 ss; PATRICIA FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven-London, Yale University Press, 1996, p. 29; SPERTI, *I viaggi dei marmi*, pp. 55 ss.

La lettera è un documento ufficiale che si basa su notizie dettagliate ricevute dal Collegio («ad nostrum auditum pervenerit») riguardanti non solo la locazione delle rovine classiche lungo le principali rotte marittime, ma anche la tipologia e la varietà dei marmi. Dietro le precise richieste avanzate dagli organi di governo della Serenissima si legge in filigrana un efficiente sistema di scambio di informazioni tra il centro del potere e i capitani delle navi, mercantili o militari, che incrociavano l'Egeo. Il fatto che tali notizie fossero registrate e utilizzate da organi di rilevanza istituzionale certo non secondaria – com'è il caso del Collegio – sottolinea la dimensione “pubblica” del commercio/importazione in laguna di *lapides*.

Si apre qui un orizzonte geografico inedito: in luogo del consueto rimando a Costantinopoli, compare per la prima volta un riferimento alle isole dell'Egeo. Mykonos (*insula micholarum*) non è certo nota per l'abbondanza di rovine di età greca e romana: è possibile quindi che si faccia riferimento a Delo, che dista da Mykonos qualche miglio, e la cui ricchezza di rovine antiche è ben testimoniata sino all'età moderna. L'accenno ai materiali rinvenibili nelle Cicladi e nelle altre isole della Romània ci mette di fronte agli occhi il quadro di un Mediterraneo costellato di siti in abbandono, dove non occorre scavare per trovare colonne e marmi antichi. Circa un secolo dopo i viaggi del Dandolo il fiorentino Cristoforo Buondelmonti, una figura di importanza fondamentale per la storia della riscoperta umanistica dei testi antichi e della Grecia, inizia una serie di peregrinazioni tra le isole dello Ionio e dell'Egeo di cui rimane testimonianza in una *Descriptio insule Crete* del 1417, e soprattutto tre anni dopo nel *Liber insularum archipelagi*, in cui, oltre a descrivere grandi centri come Costantinopoli, lascia un resoconto, anche antiquario/archeologico, su più di 60 isole³⁰.

Il Collegio indirizza il Dandolo a Mykonos perché vi può trovare fusti di colonne e marmi diversi bianchi, venati di verde, e porfidi. Mentre l'ingiunzione a procurarsi colonne ricorre in altri documenti ufficiali di contenuto analogo, il riferimento a una specifica varietà di

³⁰ Cfr. CRISTOFORO BUONDELMONTI, *Liber insularum archipelagi*: *Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf Ms. G 13*, a cura di Ingrid Siebert, Max Plassmann, Wiesbaden, Reichert, 2005. In generale su Venezia e la Grecia v. LUIGI BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, III, Torino, Einaudi, 1986, pp. 316 ss.; FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity*, pp. 77 ss.

marmo rimane per quanto mi è noto un *unicum*. I marmi “venati di verde” rimandano con ogni probabilità al cipollino verde o *marmor carystium*, una varietà caratterizzata da sottili venature di colore verde più o meno intenso estratta a Karystos e dintorni in Eubea (Grecia), e largamente utilizzata, soprattutto per fusti di colonna, forse già agli inizi del I sec. a.C.³¹. Il Collegio richiede sia fusti integri che frammenti, probabilmente utilizzati per ricavare lastre o *rotae*. A San Marco vi sono numerosi fusti di colonna in cipollino (alcuni con croci incise), sia nelle facciate che all'interno, diversi brani di rivestimenti parietali, e lastre pavimentali nel nartece³²; si tratta tuttavia di un marmo molto diffuso in vari edifici veneziani - soprattutto in chiese - impiegato sia per fusti di colonne che ridotto in lastre. L'indicazione di specifiche varietà di pietre risponde evidentemente a specifiche esigenze manifestate al Collegio: il riferimento, in chiusura, ai *procuratores sancti Marci* – istituzione tuttora esistente, preposta alla cura e alla conservazione della basilica marciana – non lascia dubbi sui mandanti.

Il documento dimostra che l'importazione di marmi poteva essere dettata da necessità contingenti; e per tornare all'assunto iniziale sull'approccio progettuale al reimpiego, ci permette di scorgere in filigrana una organizzazione che coinvolgeva diversi attori: rappresentanti delle istituzioni, capitani delle navi, committenti. Un monumento come le colonne del molo implica, una volta individuato il modello, che il trasporto del materiale necessario sia pianificato con cura: che i pezzi siano individuati, talora sottratti al contesto originario, imbarcati, e infine riutilizzati. Riuso che poteva costituire la parte più impegnativa e problematica del processo: nel caso delle colonne, l'impressione che suscitarono una volta erette sul Molo, riportata da cronachisti e viaggiatori, era basata sulla certezza di un'origine esotica, ma anche sulla constatazione che manufatti di tali dimensioni composti da un blocco solo, nel panorama monumentale della città e dei centri vicini, erano unici, come unica doveva essere la perizia necessaria per innalzarli³³. Questa duplice valenza degli *spolia* – basata sul pregio intrinse-

³¹ LAZZARINI, *La determinazione della provenienza*, pp. 257 ss; PENSABENE, *Marmi*, p. 295. Sull'interpretazione simbolica del cipollino come legno della santa Croce v. LAZZARINI, *I graniti*, p. 311.

³² LAZZARINI, *La determinazione della provenienza*, pp. 257 ss.

³³ SPERTI, ZINATO, *Pero Tafur*, p. 169.

co di pezzi provenienti da lidi lontani, e sulla capacità di integrarli nel tessuto monumentale veneziano – spiega l'attenzione con cui vennero costantemente utilizzati per marcare i luoghi ideologicamente più rappresentativi della città.

ABSTRACT

Il reimpiego di antichità classiche a Venezia è un fenomeno che ha modi forme e tempi diversi da quelli della maggior parte delle città italiane. Caratteristica del reimpiego veneziano è la possibilità di utilizzare materiale proveniente da tutto il Mediterraneo. Caso esemplare sono le colonne di Marco e Todaro, erette sul Molo probabilmente nel corso del XIII secolo: si tratta di un monumento composito, formato da due fusti monolitici di granito di dimensioni colossali, dal leone in bronzo di San Marco, e da una statua ricavata da due sculture antiche integrate con aggiunte coeve. Il monumento illustra il talento dei veneziani nel creare un organismo unitario con diversi componenti eterogenei per funzione, datazione e provenienza. Un documento dei primi anni del XIV secolo apre prospettive inedite su aspetti fondamentale per la comprensione del fenomeno, in particolare per quanto riguarda i rapporti tra le navi militari e mercantili e i principali organi di governo della Repubblica.

The reuse of classical antiquities in Venice has different forms and times from those of most Italian cities. Characteristic of the Venetian way to reuse is the possibility of using material coming from all over the Mediterranean sea. This paper focuses on the columns of Marco and Todaro, probably erected in the Piazzetta during the 13th century: it is a composite monument, made up of two giant monolithic granite shafts, the bronze lion of San Marco, and a statue obtained from two ancient sculptures integrated with contemporary additions. The monument illustrates the talent of the Venetians in combining elements of heterogeneous function, date and origin. A document from the early 14th century opens up unprecedented perspectives on aspects such as the relationships between military and merchant ships and the main governing bodies of the Republic.

Irene Favaretto

VENEZIA RICORDA.

LA MEMORIA DEL PASSATO NEI MOSAICI DI SAN MARCO

Parlare di San Marco è sempre un azzardo, vista la complessità dell'edificio, la sua storia millenaria, la magnificenza della sua arte, la solennità dei suoi riti, la grandiosità degli avvenimenti che sotto le cupole di questa straordinaria cappella dogale, quale rimase fino alla caduta della Serenissima, si sono avvicendati durante i secoli¹. Eppure l'esperienza maturata in quasi sedici anni di servizio quale procuratore di San Marco, carica che ho svolto con grande orgoglio e dedizione, mi hanno dato il tempo e la possibilità di conoscerla nelle strutture più segrete, di poterle ammirare e avvicinare i tesori più affascinanti, pur muovendomi con estrema cautela, consapevole che una archeologa classica dovrebbe sentirsi quanto meno inadeguata, se il mondo antico, il mondo pagano, non facesse qua e là capolino, quasi a non volersi far dimenticare neppure in uno dei luoghi più amati della cristianità².

San Marco è una miniera di tesori antichi e nuovi. La sua memoria è lunga e ha la capacità di ritornare indietro di millenni e di presentarci fatti, personaggi e monumenti come fossero presenti oggi.

Dobbiamo risalire il tempo e porci nei panni dei mosaicisti di allora, tra l'1100 e l'1300, quando decoravano lo spettacolare tessuto musivo che copre le cupole, le cappelle, le pareti della basilica al di sopra del manto marmoreo che accompagna il fedele nel percorso fino al presbiterio. L'antichità per quegli artisti era certamente più vicina e più familiare di quanto lo sia oggi per noi.

Nelle terre del Vicino Oriente e dell'Africa settentrionale, tracce dei grandi monumenti del passato erano ancora visibili, soprattutto in

¹ Da ultimo si veda: WOLFGANG WOLTERS, *San Marco a Venezia*, Sommacampagna (Vr), Cierre, 2014.

² IRENE FAVARETTO, *L'antico a San Marco. Un percorso (quasi) inedito*, in *Tra Protostoria e Storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma, Quasar, 2011, pp. 485-494; EAD., *Spolia virtuali: un itinerario nella basilica di San Marco tra edifici antichi e idoli pagani*, in *Pietre di Venezia. Spolia in sé, Spolia in re*, atti del convegno internazionale (Venezia, 17-18 ottobre 2013), a cura di Monica Centanni e Luigi Sperti, Roma, Giorgio Bretschneider, 2015, pp. 263-272.

quelle zone conosciute dai viaggiatori del tempo e da chi si recava in pellegrinaggio in Terra santa. Il faro di Rodi era ancora quasi intatto, sarebbe crollato definitivamente solo alla fine del 1300; le piramidi erano più o meno come le vediamo oggi; le spoglie dell'Artemision di Efeso, il grande tempio ionico dedicato ad Artemide nel IV secolo a.C., non erano ancora stati inghiottite dalla palude, che inesorabilmente ne erodeva i grandiosi resti; lungo le coste di Grecia e Asia minore, presso gli approdi e nei territori circostanti, colonne, capitelli e frammenti antichi di ogni tipo si trovavano per ogni dove³. Del resto, le vie di terra o di mare che portavano alla Terra santa permettevano facili deviazioni all'interno o il proseguimento lungo la via della seta verso Costantinopoli. Perciò non dobbiamo meravigliarci se i mosaicisti di San Marco, nel raccontare le storie di personaggi biblici o di santi, li abbiano inseriti in quello che pensavano fosse il loro vissuto, reso un po' più fiabesco, ma perfettamente riconoscibile. Inoltre a quel tempo non era raro trovare a Venezia scritti di pellegrini con descrizioni del loro viaggio e qualche testo arabo, talvolta illustrato da disegni.

Il legame con la terra d'Egitto era molto sentito, in specie con Alessandria, città che aveva visto le gesta e il martirio di san Marco. Era da qui che nel 828 con una azione coraggiosa, quanto audace, sfidando con uno stratagemma l'occhio vigile delle guardie turche, due personaggi, a noi veneziani noti fin dalle elementari, Bono da Malamocco e Rustico da Torcello, riuscirono a trasportare i resti del santo a Venezia, accolti dal doge e dal popolo con grande esultanza e la promessa solenne di iniziare la costruzione della basilica che al santo verrà dedicata⁴.

Segni e memorie dell'antico a San Marco sono un po' dovunque, alcuni assai noti, altri forse meno, e proprio di questi ultimi vorrei parlarvi. Ma ad alcuni dei primi, seppure ben conosciuti, è doveroso dedicare qualche riga. Troppo spesso passiamo dinanzi alla basilica rivolgendole solo uno sguardo ammirato, dovendo affrettare il passo per non essere travolti dall'onda dei turisti, senza avere perciò la possibilità di soffermarsi sui particolari, che sono tanti, ognuno dei quali costituisce già

³ PETER A. CLAYTON, MARTIN J. PRICE, *The Seven Wonders of the Ancient World*, London and New York, Routledge, 1988; JEAN-PIERRE ADAM and NICOLE BLANC, *Les sept Merveilles du Monde*, Paris, Perrin, 1992; DEBORA BARBAGLI, *Le sette Meraviglie del mondo antico*, Firenze, Giunti, 2003.

⁴ ANTONIO NIERO, *San Marco. La vita e i mosaici*, Venezia, Ardo, 1994.

di per sé una meraviglia. E quante volte mi sono sentita dire da amici veneziani, con un certo stupore da parte mia, di non essersi mai accorti della presenza di questo o quel rilievo, di questa o quella immagine, proprio perché talmente ben incastonati tra i marmi della facciata da rendere l'esterno della basilica una visione unitaria di grande armonia.

Forse è superfluo parlare, o solo accennare, alla quadriga in bronzo dorato, al gruppo dei tetrarchi o alla testa del cosiddetto Carmagnola, anche perché il discorso in questo caso diverrebbe forzatamente diverso. Queste sculture infatti, frutto del bottino della Quarta crociata e divelte dalla loro collocazione nei siti monumentali di quella parte di Costantinopoli divenuta dominio veneziano nel 1204, formarono da subito motivo di propaganda e di orgoglio, fiero monito per i nemici ed espressione di potere e di ricchezza per la Serenissima.

Sappiamo dalle cronache del tempo che la collocazione dei cavalli fu frutto di lunghe discussioni e che la scelta di porli sulla loggia della facciata ovest a sovrastare la piazza con la loro mole e la loro esuberante vigoria fu quella che alla fine prevalse, anche se purtroppo quelli che noi vediamo oggi sono delle goffe copie che non conservano nulla della meraviglia degli originali, collocati all'interno della basilica e privati del loro spazio vitale, così da non poterne ammirare appieno la straordinaria qualità e l'energia dinamica che da loro emana.

Le discussioni sull'epoca della loro realizzazione danno pareri contrastanti e tuttora la questione della loro cronologia è controversa, così come la loro provenienza originale. Da Rodi, opera di un artista del IV secolo a.C.? O dall'isola di Chio, trasportati a Costantinopoli nel V secolo d.C. dall'imperatore Teodosio II? O ancora, da Roma imperiale, tolti forse da un arco trionfale della fine del II-inizi III secolo d.C.? Di sicuro i veneziani li trassero dall'ippodromo di Costantinopoli, ma poche altre sono le certezze che riguardano la quadriga bronzea, tranne la lavorazione a fusione a cera persa con doratura al mercurio; la razza stessa dei cavalli non sembra trovare riscontro in altre presenti nel mondo antico. Oggi prevale tra i diversi autori l'ipotesi che siano opera di età imperiale, di probabile fattura di artisti greci⁵.

⁵ GIULIO BODON, *I cavalli*, in *Il Museo di San Marco*, a cura di Irene Favaretto e Maria Da Villa Urbani, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 188-189; Id., *Immagini e proiezioni immaginifiche dei Cavalli di San Marco nell'arte e nella cultura della Rinascenza: alcuni spunti di riflessione*, «Eidola. International Journal of Ancient Art History», 2 (2005), pp. 179-209; Id., *Veneranda*

Molto presto i cavalli attrassero l'interesse degli artisti, per i quali divennero paragone della forma equina per tante opere in scultura e in pittura, e troviamo tracce della loro influenza in molteplici monumenti equestri, tra i quali il Gattamelata del Sansovino in piazza del Santo a Padova o il Bartolomeo Colleoni di Andrea del Verrocchio in campo dei Santi Giovanni e Paolo.

Se la quadriga bronzea si completa idealmente con un carro trionfale al servizio della grande immagine del Cristo pantocratore del presbiterio, le due sculture in porfido, anch'esse provenienti da Costantinopoli, ebbero a Venezia una ventura diversa, entrando nell'immaginario popolare con aspetti totalmente diversi da quelli originali, tanto che la loro identità reale venne recuperata solamente dopo molti secoli.

Forte attrazione suscitarono subito le quattro figure in porfido rosso, strette tra loro in un abbraccio fraterno, che vennero collocate nell'angolo estremo tra la porta della Carta e il muro del Tesoro e riconosciute oggi come i ritratti dei primi Tetrarchi (293-303), gli imperatori Diocleziano e Massimiano, con i loro cesari, Galerio e Costanzo Cloro. Ma al tempo del loro arrivo a Venezia, fiorirono intorno alle loro figure una serie di leggende truci, che parlavano di furti, tradimenti e assassini, suggerite dal colore rosso sangue dei marmi. In una accezione meno sanguinaria, le quattro figure vennero elette Custodi del Tesoro marciano, non lontano dunque da quel ruolo reale da loro rappresentato, certamente più importante, di Custodi di un impero vasto e potente. Molto si è scritto e detto sul gruppo dei tetrarchi e a questi vorrei rimandare, anche se alcuni interrogativi non sono ancora stati risolti⁶. Risolto è stato invece nello scorso secolo il problema del piede mancante al cesare di destra e sostituito con un arto in gesso. Nel 1965, l'archeologo tedesco Rudolf Naumann ritrovò in uno scavo condotto a Istanbul, all'interno di un edificio a pianta rotonda, trasformato poi in cisterna, un frammento di mensola con parte di

Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta, Bern, Peter Lang AG, 2005, pp. 243-249.

⁶ *L'enigma dei Tetrarchi. Arte Storia Restauri della Basilica di San Marco a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2013; PETER SCHREINER, *Spigolatura bizantina a San Marco: un contributo sul fatto-re bizantino in basilica*, in *Sedici anni di studi sulla basilica: il punto della situazione. Arte Storia Restauri della Basilica di San Marco a Venezia*, a cura di Irene Favaretto e Maria Da Villa Urbani, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 74-79.

piede sinistro⁷. Come il frammento di piede fosse finito in quel punto non lo sappiamo, ma per materiale, forma e misure ben si adattava al piede sinistro mancante del Tetrarca veneziano, confermando così la provenienza del gruppo da quella zona di Istanbul dominata dalla Serenissima, dove era collocato a ornamento di una colonna. Purtroppo il piede in porfido è rimasto al museo di Istanbul e alla basilica ne è stato donato un calco.

E ancora più truce, e tutta veneziana, l'interpretazione della testa mozza in porfido, anch'essa di provenienza costantinopolitana, con tutta probabilità un ritratto di Giustiniano I, l'ultimo imperatore romano d'Oriente, che regnò dal 527 al 565, ma che nella fantasia popolare locale divenne l'immagine di Francesco Bussone, detto il Carmagnola, valoroso condottiero di ventura, giustiziato in piazza San Marco nel 1432 dal senato veneto perché creduto colpevole di tradimento. Il monito che ci trasmette è severo e la testa marmorea dal cupo colore rosso-sangue che si affaccia sul margine dell'angolo sud-ovest della loggia, ricorda che la Serenissima non perdonava un voltafaccia, anche se in questo caso non del tutto provato (fig. 1)⁸.

La vicenda ebbe eco in tutto il territorio della Repubblica: un graffito sugli affreschi della chiesa di San Zeno a Verona, di recente rinvenuto, ricorda infatti che: «adì 6 de magio [1432] fo taglià el colo al conte Carmagnola in Venezia»⁹.

E non vorrei tralasciare almeno un rimando alla lastra con l'Ercole di tradizione classica, proveniente da Costantinopoli, e la sua interpretazione di età bizantina, di probabile fattura locale, posti agli estremi angoli della facciata ovest, sopra i portali. Tra le due lastre c'è un abisso che le separa, non solo cronologico: la prima è datata al V-VI secolo, la seconda al XIII; la prima risale a iconografia classica, la seconda è d'indubbio stile gotico. La prima narra una delle fatiche tradizionali di Ercole, la cattura del feroce cinghiale d'Arimanto, compiuta di fronte al pavido re Euristeo; l'altra invece, dove vediamo Ercole intento a uc-

⁷FRIEDERIKE NAUMANN-STECKNER, *La storia del piede: il frammento ritrovato a Istanbul*, in *L'enigma dei Tetrarchi*, pp. 42-48.

⁸GIULIO BODON, *Testa detta del "Carmagnola"*, in *Il Museo di San Marco*, a cura di Irene Favaretto e Maria Da Villa Urbani, Venezia, Marsilio, 2003, p. 194.

⁹ALBERTO TOSO FEI, DESI MARANGON, *I Graffiti di Venezia*, Venezia, lineadacqua, 2022, pp. 220-222.

cidere l'idra di Lerna, tenendo sulle spalle la cerva di Cerinea, trasporta l'osservatore a un livello di messaggio diverso: Ercole, uomo-dio, dotato di elevate virtù terrene che nel Medioevo gli era valso il riconoscimento come prefigurazione di Cristo, era ritenuto degno, come lo fu di frequente, di essere rappresentato all'interno e all'esterno delle chiese cristiane. Il rilievo gotico utilizza due delle fatiche canoniche per inviare un segno più profondo: l'eterna lotta tra il bene e il male, con l'eroe antico che nella sua nuova veste «cristiana» sconfigge l'idra-demonio e accompagna la cerva-anima verso la salvezza¹⁰.

Già prima dell'arrivo dei tesori con il ricco bottino della IV crociata, la basilica, cappella dogale appunto e pertanto luogo non solo di culto religioso, ma anche luogo dove si svolgevano le grandi riunioni politiche della Repubblica, stava subendo profondi mutamenti e quegli ampliamenti e decori che la porteranno, alla fine del Duecento, a risplendere in tutta la sua bellezza. Il meglio dei tesori d'arte che giungevano dalle terre conquistate nel Mediterraneo orientale era destinato a rendere sfolgorante la basilica. Non era solo decoro estetico; si andava anche elaborando il progetto del programma iconografico e spirituale che doveva svilupparsi lungo il racconto dei mosaici di cupole, transetto e pareti e che si poneva come fine il raggiungimento della salvezza dell'anima dei fedeli¹¹.

Il Vecchio testamento si lega al Nuovo in uno scorrere continuo di immagini, scene, colori, lasciando spazio anche alle narrazioni apocriefe delle vite dei santi, eppure mantenendo una straordinaria coerenza nel filo del discorso che sviluppa il tema della Salvezza e che si svolge sopra il rivestimento marmoreo delle pareti, sospeso come in una dimensione ultraterrena, accentuata dallo sfondo dorato dei mosaici che si smaterializzano sotto la luce filtrante dalle finestre.

Sembra allora quasi un controsenso ritrovare in San Marco testimonianze del mondo pagano, eppure sono molteplici i casi, come vedremo, tra mosaici e sculture, che rivelano come tra XII e XIV secolo il ricordo del mondo antico non fosse ancora sepolto del tutto.

¹⁰ IRENE FAVARETTO, *Presenze e rimembranze di arte classica nell'area della Basilica Marciana*, in *Storia dell'Arte Marciana. Scultura, Tesoro, Arazzi*, in atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di Renato Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 74-88.

¹¹ BRUNO BERTOLI, *Arte, Bibbia, Preghiera. La basilica di San Marco e i suoi mosaici*, Venezia, MarcianumPress, 2009.

Nel programma che accompagna il fedele dall'atrio al Cristo pantocratore del presbiterio, rimasto immutato nei secoli, il racconto biblico è ricco di riferimenti a luoghi precisi, e sono proprio questi ad aver destato la mia curiosità, perché, pur nella immaterialità della forma di tradizione bizantina, vogliono essere allusivi alle forme reali.

Il ricordo del mondo pagano e delle battaglie per la vittoria della cristianità era ancora ben vivo e attuale, perciò non dobbiamo meravigliarci di trovare tracce così evidenti di quei luoghi abitualmente visitati dai veneziani: Alessandria d'Egitto e le coste dell'Asia Minore, là dove vistosi sono ancora i segni della loro frequentazione.

E sono proprio i monumenti più tipici dell'Egitto faraonico, le piramidi, a costituire la prima tappa del nostro percorso in basilica. Le incontriamo nel terzo cupolino del lato nord del nartece, aggiunto alla fronte della basilica nella prima metà del Duecento: si presentano in numero di cinque, di cui tre con la tipica forma delle piramidi di Giza, mentre due di esse mostrano un profilo a gradoni, simile a quelle di Saqqara. La scena con le piramidi è ripetuta due volte e riguarda le vicende di Giuseppe ebreo, negli episodi biblici della raccolta del grano e della successiva vendita del frumento agli egiziani, che gli valsero l'ammirazione del faraone per l'accortezza e la previdenza con cui il giovane ebreo salvò l'Egitto dalla carestia (*Genesis*, 37-50). Le piramidi non sono mero sfondo alle scene, né si limitano a indicare il luogo degli avvenimenti: sono anch'esse protagoniste, insieme a Giuseppe, della vicenda. La Bibbia parla di *horrea Aegypti*, i grandi granai dove Giuseppe ammassò il grano in tempi di abbondanza, e le piramidi sono qui rappresentate come fossero proprio quei silì immensi, ai quali l'immaginazione del mosaicista aveva aggiunto ampie aperture. L'aspetto delle piramidi però rimane quella che doveva essere ben nota a tanti anche nel mondo occidentale, già allora ritenute tra le più famose meraviglie del mondo antico¹².

Il Medioevo è percorso dai racconti delle sette meraviglie del mondo, trasmessi e riproposti dalle fonti antiche. Di alcune di esse, oltre alle piramidi, rimaneva ancora testimonianza visiva e tra queste, seppure in rovina, il Faro di Alessandria.

Alessandria d'Egitto ha conosciuto continuità di frequentazione

¹² FAVARETTO, *Presenze e rimembranze*, pp. 74-88.

con l'Alto Adriatico, almeno fin da epoca tardoellenistica, come provano le molte sculture colà prodotte che soprattutto in ambiente aquileiese testimoniano gli scambi commerciali tra i due centri, ripresi poi con ancora maggiore intensità in epoca paleocristiana, fino a imporsi come tappa obbligata per i pellegrinaggi che da Venezia muovevano verso la Terra santa.

Legami culturali e religiosi tra Alessandria e Venezia, che ancora oggi si rinnovano nel nome di san Marco, teatro la prima delle gesta del santo, dei suoi miracoli e delle conversioni da lui operate fino al suo martirio, luogo la seconda della leggendaria predicazione di Marco alle genti venete e della sua finale sepoltura nel cuore di Venezia, evangelista e amatissimo patrono e protettore della città.

Non è da meravigliarsi dunque di incontrare, nei tanti racconti legati alla figura di san Marco, la presenza del Faro di Alessandria, che assiste, quasi partecipa come benevolo nume tutelare, agli avvenimenti che videro il santo protagonista nella città egiziana, nel momento in cui giunge nel porto, nell'atto di convertire il calzolaio Aniano, e poi quando incontra il martirio e la morte, fino alla partenza avventurosa dei suoi resti nel viaggio che lo condurrà a Venezia.

Qui il percorso in basilica diventa tortuoso, e non semplice è rintracciare i tanti fari che vi si trovano¹³. Quello più noto è il faro che si trova nei mosaici della volta della cappella Zen, risalente alla seconda metà del XIII secolo, nei quali si raccontano le vicende della vita e della morte del santo. Un altro, molto simile, si poteva vedere nella prima lunetta a destra della facciata ovest, ma venne distrutto da un incendio nel XVI secolo, anche se fortunatamente se ne conserva l'aspetto nel dipinto di Gentile Bellini conservato alle Gallerie dell'Accademia.

Entrando nel cuore della basilica, troviamo altri fari: sulla parete della cantoria di sinistra, in un mosaico del XII secolo che racconta del martirio del santo, e nel mosaico, di poco più tardo, del pennacchio di nordovest, sotto la cupola dell'Ascensione, dove il faro è posto sulla sinistra della figura di san Marco evangelista.

¹³ IRENE FAVARETTO, *Il Faro di Alessandria a San Marco: due meraviglie a confronto*, in *Gli affanni di un collezionista. Studi di storia dell'arte in memoria di Feliciano Benvenuti*, a cura di Chiara Callegari, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 13-20; EAD., *Il Faro di Alessandria nei mosaici di San Marco: una nota aggiuntiva*, in *Florilegium Artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di Giordana Trovabene, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 105-110.

Troviamo un faro non pertinente alle storie di san Marco, ma relativo alle vicende di sant'Isidoro, nella cappella a questi dedicata. I mosaici dai colori splendenti sono databili intorno alla metà del Trecento: il faro conserva la nota forma a più piani rastremati con cupola terminale, ma vi appaiono improbabili ampie aperture che lo rendono più aereo e poco affidabile contro la forza delle onde (fig. 2).

Sono tutti mosaici databili tra XII e XIV secolo, quando il Faro di Alessandria non era ancora crollato del tutto, come sarà nel corso del milletrecento, in seguito a una serie di violenti terremoti. La forma a tre corpi degradanti verso l'alto è quella tramandata dalle monete di età romana e dalle descrizioni delle fonti veneziane e dei disegni di viaggiatori arabi; in alcuni dei mosaici è anche ben riconoscibile la trasformazione in moschea con la tipica cupola sulla sommità, trasformazione avvenuta entro la fine del secolo XI.

In epoca successiva, via via che ci si allontana dal ricordo del monumento che stava andando irrimediabilmente in rovina, la forma del faro va mutando e si arricchisce di particolari di fantasia, come nella pala feriale di Paolo Veneziano e figli, oggi nel museo marciano, databile verso la metà del XIV secolo, dove appare di forma piramidale, o nell'arazzo con *Storie di san Marco*, nello stesso museo, datato alla metà del XVI secolo, dove il faro si è trasformato in una specie di larga torta a più piani. Ormai entriamo nel regno della immaginazione, seppure sulla falsariga delle descrizioni degli autori classici, e anche a Venezia, come in molti centri europei, è tutto un fiorire di disegni e dipinti che gli artisti producono per ritrovare l'aspetto di quelle che fin dal III secolo a.C. erano note come le sette meraviglie del mondo.

Un'altra città dell'Asia minore frequentata dai veneziani fu Efeso, dove ancora oggi vi è il luogo dove sorgeva il consolato veneziano, ed è proprio uno dei più famosi monumenti del mondo classico, l'*Artemision*, il grande tempio ionico dedicato ad Artemide, ricostruito nel IV secolo a.C., sulle rovine del precedente del VI secolo, anch'essa una delle sette meraviglie del mondo antico, ad apparire in una delle scene della cupola del transetto sinistro che racconta la vita di san Giovanni evangelista, secondo una narrazione apocrifa della vita del santo, allora molto diffusa, quale il protovangelo di san Giacomo¹⁴.

¹⁴ EAD., *Le «meraviglie» di San Marco: l'Artemision di Efeso nei mosaici della cupola di San*

L'enorme tempio pagano è rappresentato nel momento in cui, per la forza della preghiera del santo che protende la mano verso di esso, sta crollando, meglio sarebbe dire sta letteralmente «scoppiando», tra lo stupore degli abitanti del luogo che davanti al prodigio si apprestano a convertirsi. Capitelli ionici volano per aria per poi ricadere a terra, le colonne si spezzano, il simulacro della dea Artemide si frantuma e il capo dai lunghi capelli cade rovinosamente al suolo (fig. 3). È una rappresentazione molto vivace che si affianca alle altre scene, altrettanto ricche di colore e di immaginazione della cupola dedicata a san Giovanni. I mosaici sono datati alla prima metà del XII secolo, quando nella piana di Efeso, che si stava trasformando in acquitrino, affioravano ancora rocchi di colonne, capitelli ionici e altri elementi architettonici. È curioso comunque constatare il riferimento alla forma del capitello, che non so quanto casuale possa essere. Molte parti di questo splendido monumento sono state recuperate nel XIX secolo e si trovano al British Museum.

Del resto, quando nei mosaici più antichi di San Marco, eseguiti tra fine XII e inizi XIII secolo, si vuole rappresentare l'abbattimento degli idoli pagani per mezzo delle preghiere degli apostoli e causa del loro martirio, è indubbia la volontà di raffigurare il monumento classico così come lo si identificava allora: colonne tortili, molto decorate e di grande raffinatezza che sorreggono i simulacri delle divinità da distruggere. Queste, spinte da forza divina, precipitano al suolo, tra lo stupore degli astanti e gli inutili sforzi del demonio che, sotto varie sembianze orrende, cerca di impedirne la caduta. Le componenti della scena sono sempre le stesse: l'apostolo, generalmente sulla sinistra della scena, nel centro la colonna con l'idolo, a fianco i pagani che guardano stupiti e le cui mani giunte in preghiera indicano che è già iniziata la loro conversione.

Se l'impostazione iconografica della scena si ripete, non così i particolari delle vesti dei pagani, che cambiano di volta in volta a seconda dei luoghi visitati dai diversi apostoli, riprendendo il tema sviluppato nella cupola della Pentecoste. Diversi sono anche gli idoli da abbattere: l'apostolo Filippo, nel mosaico al centro della volta sud, fa crollare una

statua di Marte, realisticamente rappresentata ignuda con elmo e mantello, mentre due altri apostoli, Simone detto Zelota e Giuda Taddeo, rispettivamente a sinistra e a destra della parete sud, sono intenti il primo a far crollare dalla colonna l'idolo del sole, il secondo l'idolo della luna. Ambedue, sole e luna, sono rappresentati sul loro carro celeste come due statue, Apollo con la corona radiata e Artemide con il capo ornato dal crescente lunare e da un velo svolazzante di chiara impronta medievale (fig. 4)¹⁵.

È straordinaria (c'è qualcosa di non straordinario in San Marco?) questa volontà dei mosaicisti e dei loro committenti di ricreare, seppure a modo loro, gli ambienti antichi (pensiamo solo alle vesti così azzeccate dei pagani, da quelle dei romani a quelle degli sciti o dei greci) e la ricerca di rappresentare un mondo, quello pagano, di cui ancora molto si parlava, che andava da un lato combattuto, ma che aveva in sé dei tesori da salvaguardare e di cui già si apprezzavano i valori.

Diverso ancora è il caso della porta bronzea decorata con figure a rilievo, la seconda da destra sulla facciata ovest, firmata da Bertuccio e datata al 1300. Qui si entra nel complesso discorso della presenza di modelli antichi che servirono per decorare la porta, modelli probabilmente tratti da un rilievo bronzeo di età romana, parte forse della corazza di una statua di guerriero o di imperatore, poi adattati alla nuova destinazione¹⁶. Si tratta di due tipi iconografici molto comuni nell'apparato decorativo romano: una Fortuna seduta e un Fiume disteso, i quali con qualche accorgimento vennero aggiustati alla forma della porta e ripetuti ciascuno due volte nei battenti. Accanto ad essi, una protome femminile dall'aspetto classico, che si ripete per tre volte su ciascuna delle traverse della porta, pone anch'essa un problema circa la provenienza del modello e il suo nuovo significato simbolico, ma che proprio per la sua ripetitività, potrebbe assumere qui una valenza meramente decorativa.

Non dimentichiamo la quantità di bronzi lavorati, frammenti di statue e di rilievi, che dovettero essere trasportati da Costantinopoli

¹⁵ EAD., «*Gli idoli infanti*»; *le rovine del mondo pagano nei mosaici di San Marco*, in «*Cose nuove e cose antiche*». *Scritti per Mons. Antonio Niero e don Bruno Bertoli*, a cura di Francesca Cavazzana Romanelli, Maria Leonardi, Stefania Rossi Minutelli, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2006, pp. 431-438.

¹⁶ EAD., *Presenze e rimembranze*, pp. 74-88.

a Venezia, nel periodo della sua signoria sulla capitale bizantina, e che furono malauguratamente destinati a essere fusi nelle fornaci dell'Arsenale. Ce lo ricorda anche una frase maligna, attribuita ad alcuni fiorentini, che riportava come uno dei destini dei cavalli bronzei sarebbe stata proprio quella di finire tra le fiamme di quello che Dante chiamava «l'Arzanà de' Viniziani»¹⁷.

E potremmo non terminare qui questa nostra ricerca: nel tesoro della basilica sono conservati oggetti che hanno più di duemila anni; tra loro coppe in pietra dura di età ellenistico-romana trasformate in raffinati calici montati in oro e pietre preziose¹⁸.

Queste note ci portano alla considerazione che l'antico a San Marco è ben presente in tutta la sua meraviglia, pur se in modo anomalo, dal momento che sembra voler dimostrare il contrario e cioè che il mondo pagano, con i suoi splendori, è debellato, caduto, frantumato, al massimo utilizzato come complemento della scena che si vuole illustrare. Indice essenziale tuttavia per indicare il cammino percorso per giungere alla Salvezza¹⁹.

Potremmo leggere tutto questo anche con la volontà di conservare il passato, di trasmetterne la memoria, di non perdere l'insegnamento proveniente dalla cultura antica, ma di mantenerlo vivo, quasi promessa e promessa di un precoce Umanesimo.

ABSTRACT

Nella basilica di San Marco non è raro imbattersi in segni del mondo pagano che vogliono trasmettere significati diversi, ma altrettanto forti: dall'affermazione di potere della Serenissima con l'ostentazione della quadriga dorata e dei Tetrarchi, bottino di guerra strappato a Costantinopoli nel 1204, alla distruzione della civiltà precristiana e dei suoi idoli, attraverso il racconto nei mosaici di episodi del Vecchio e Nuovo Testamento. In questi spesso l'azione si svolge coinvolgendo monumenti antichi, come le Piramidi d'Egitto, il Faro di Alessandria o il tempio

¹⁷ DANTE, *Divina Commedia*, *Inferno*, canto XXI, vv. 7-21.

¹⁸ RENATO POLACCO, *I Tesori della Basilica*, in *Lo Splendore di San Marco a Venezia*, a cura di Ettore Vio, Rimini, Idea Libri, 2001, pp. 282-297.

¹⁹ *La Basilica di San Marco. Arte e simbologia*, a cura di Bruno Bertoli, Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1993.

di Artemide a Efeso, dove la realtà si mescola alla fantasia e dove comunque la loro presenza è giustificata dal lungo percorso spirituale compiuto nei secoli per condurre il proselito sulla via della Salvezza.

In Saint Mark's Basilica it isn't uncommon to come across signs of the pagan world that convey meanings as strong as they are varied: from the assertion of the Serenissima's power with the display of the golden quadriga and the Tetrarchs, spoils of war snatched from Constantinople in 1204, to the destruction of pre-Christian civilisation and its idols through the mosaics' recounting of episodes in the Old and New Testaments. Therein the story involving ancient monuments such as the Pyramids of Egypt, the Lighthouse of Alexandria and the Temple of Artemis at Ephesus unfolds, where reality mixes with fantasy but in which their presence is nonetheless justified by the long spiritual journey made over the centuries to lead the proselyte on the path of Salvation.

Myriam Pilutti Namer

GIACOMO BONI E IL CAMPANILE DI SAN MARCO

Un giovane di talento nato a Venezia che fece fortuna a Roma come archeologo. Potrebbe essere questa la definizione che di sé avrebbe dato Giacomo Boni: operaio di cantiere edile, architetto (non diplomato), funzionario dell'allora ministero dell'Istruzione, visionario, scienziato, archeologo, botanico, vate, leggenda e oggi mito¹. Poliedrico e geniale, anticipatore, Boni è tuttora considerato uno dei maggiori archeologi italiani, soprattutto è ancora figura capace di ispirare le nuove generazioni e far discutere le più anziane, segno della sua "onnilateralità" (è definizione di Daniele Manacorda²), tratto che lo accomuna a colui che Boni definì il suo Maestro, vale a dire John Ruskin³.

Gli intellettuali del Novecento, architetti e archeologi *in primis*, si sono tutti dovuti confrontare con questo ingombrante personaggio, capace di suscitare un dibattito incessante sul ruolo che ebbe nell'alimentare il mito fascista di Roma, ma anche sulla definizione del contributo che diede allo sviluppo dell'archeologia come scienza. Al centro delle numerose interpretazioni dell'operato di Boni vi sono la molteplicità semantica dei suoi pensieri, parole e azioni – tratto ruskiniano che in parte gli fu connaturato e in parte fu acquisito per imitazione – oltre alla coinvolgente quanto problematica biografia che la sua ispi-

¹ Su Giacomo Boni (1859-1925) esiste una letteratura vasta ed eterogenea; rimando essenzialmente a *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità: Giacomo Boni e i contesti*, a cura di Irene Favaretto, Myriam Pilutti Namer, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2016; MYRIAM PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni: storia memoria archeonomia*, Roma, L'Erma Di Bretschneider, 2019; ANDREA PARIBENI, MYRIAM PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni. Documenti e scritti inediti. Catalogo ragionato dell'Archivio Boni-Tea (ILASL-Istituto lombardo Accademia di scienze e lettere - Milano)*, Roma, Scripta, 2020; ALFONSINA RUSSO, ANDREA PARIBENI, ROBERTA ALTERI, *Giacomo Boni. L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Parco archeologico del Colosseo, 14 dicembre 2021-30 aprile 2022), Milano, Electa, 2021.

² DANIELE MANACORDA, *Boni e il metodo della ricerca archeologica un secolo dopo*, in FAVARETTO, PILUTTI NAMER, *Tra Roma e Venezia*, pp. 121-144.

³ MYRIAM PILUTTI NAMER, *Ruskin e gli allievi. Note su Giacomo Boni e la cultura della conservazione dei monumenti a Venezia a fine Ottocento*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, atti del convegno di studi (Venezia 5-6 novembre 2012), a cura di Xavier Barral i Altet e Michele Gottardi, «Ateneo Veneto», s. III, 12 (2013), n. 1, pp. 423-435.

rata collaboratrice Eva Tea gli dedicò⁴. In questi anni abbiamo assistito a una vera e propria fioritura di studi boniani, culminati in una recente mostra che si è tenuta al Parco archeologico del Colosseo⁵.

Nato a Cannaregio il 25 aprile 1859, veneziano dunque per nascita e per destino, Boni era il primogenito di tre maschi; rimasto orfano a quattordici anni, fu avviato al lavoro di operaio nei cantieri edili. L'anelito di Venezia per l'annessione al Regno d'Italia era forte, e il giovane si ritrovò coinvolto nei numerosi progetti di rifacimento, restauro, ammodernamento della città⁶. La sua estraneità ai contesti che contavano, in quel Regno d'Italia che aveva bisogno di *homines novi*, inizialmente non ne ostacolò l'affermarsi: "il sig. Boni" era stimato per la sua abilità di operaio prima e di disegnatore tecnico poi, e di che foggia fossero gli abiti che indossava non era troppo importante. Ma non per tutti, e questo perché il giovane non sapeva trattenere la propria lingua mordace, criticando apertamente l'ingenuo buon senso di chi agiva "come sempre si era fatto", sia nei termini della conservazione dei monumenti che in ambito archeologico.

Ma nella placida Venezia che ancora andava cercando la propria identità del futuro, non c'era motivo di osteggiare la carriera di Boni che anzi aveva meriti e caratteristiche non comuni: una predisposizione per le lingue, in particolare l'allora poco frequentato inglese, e la capacità di orientarsi nelle indagini del sottosuolo veneziano.

L'inglese lo aveva imparato alle serali dell'attuale "Paolo Sarpi", dove tra gli altri insegnava Pompeo Molmenti – poco più anziano di lui, intellettuale di alta levatura, che come Boni divenne senatore del Regno e cui dobbiamo, tra gli altri meriti, anche importanti riflessioni sulla conservazione dei beni culturali e dell'ambiente⁷.

Quanto al sottosuolo di Venezia, il principale interesse di Boni, le ragioni vanno ricercate nelle caratteristiche di una città-cantiere dove ci si andava interrogando con sempre più attenzione sulle tecniche costruttive ingegneristiche e architettoniche. Dal 1879 Boni fu chiamato

⁴ EVA TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano, Ceschina, 1932.

⁵ RUSSO, PARIBENI, ALTERI, *Giacomo Boni*.

⁶ MYRIAM PILUTTI NAMER, *"Spolia" e imitazioni a Venezia nell'Ottocento: il Fondaco dei Turchi tra archeologia e cultura del restauro*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2016.

⁷ *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006.

assistente disegnatore a palazzo Ducale da Annibale Forcellini, sostenuto da una raccomandazione di un buon amico di suo padre, Attilio Cadel, impresario edile. Boni effettuò, per la prima volta, i rilievi delle fondazioni dell'edificio, e un suo commento sui restauri del monumento fu pubblicato sull'*Archivio Storico dell'Arte* con lo pseudonimo di Italo Timarchi⁸: sulla stampa si esponeva dunque in modo anonimo.

Sulle impalcature di palazzo Ducale conobbe studiosi e artisti giovani e meno giovani, in particolare collegati ai circoli ruskiniani in Italia, tra i quali il pittore Angelo Alessandri, amico per la vita con cui viaggiò a Pisa per incontrare John Ruskin⁹. Il critico d'arte stesso sostenne economicamente alcuni giovani tra cui Boni, come provano alcune delle lettere del carteggio conservate¹⁰.

Grazie alla visibilità della sua posizione a palazzo Ducale, che a quanto pare ricoprì, Boni iniziò a farsi conoscere a Venezia, anzitutto all'Ateneo Veneto, dove tenne diverse conferenze e poi presso la Deputazione di Storia Patria. Fu qui che nacque la prima grande occasione di scavo della sua vita, quella dell'esplorazione delle fondazioni del campanile di San Marco¹¹.

Clarence Howard Blackall, architetto americano nato nel 1857 a Boston, nel 1885 da Amsterdam decise di recarsi a Venezia per studiare le fondazioni della città. Il suo interesse era per l'indagine di Palazzo Ducale, ma l'architetto Bartolomeo Franco, professore all'Accademia, lo mise in contatto con Boni il quale gli propose, invece, lo scavo alle fondazioni del campanile di San Marco perché mai intentato.

Vale la pena leggere, nel diario inedito di Blackall, il racconto di quella impresa:

I had investigated piling in Amsterdam and meant to do the same in Venice, particularly as would relate to the foundations of the Ducal Palace. Having no letters of introduction I got hold of a list of architects, and fixed on the name of Sig. Franco, who was the head of the Section of Architecture at the Academy, and at a venture wrote him, - in French - asking how I could find out what I

⁸ ITALO TIMARCHI, *I restauri del Palazzo Ducale di Venezia*, «Archivio Storico dell'Arte», 2 (1889), pp. 428-430.

⁹ PILUTTI NAMER, *Ruskin e gli allievi*.

¹⁰ EAD., *Safeguarding Venice. Giacomo Boni and John Ruskin*, «Change Over Time», 6.1 (2016), pp. 24-37.

¹¹ EAD., *Giacomo Boni*, pp. 86-89.

wanted to know, adding that I was holder of the Scholarship and a correspondent of the American Architect. He replied very courteously, referring me to Sig. Giacomo Boni, architect in charge of the Ducal Palace, whom I found a young man, speaking English fairly well, and very willing to help. He told me he had a complete record of the foundations of the Ducal Palace, but that nothing was known regarding the Campanile of San Marco, and if I was disposed to investigate that structure, he thought he could get the necessary permits to excavate. We had quite a time getting those permits, however. The Campanile and the adjacent Loggetta were under a very mixed control. The Prefect of the Department had certain jurisdiction of it as a national monument and acted through the Academy of Art. The Sindaco claimed it for the city. The Archbishop of St. Mark's considered it a part of the Cathedral and had a voice, and the Engineer of St. Mark's was supposed to have charge of all the construction. Boni managed to get the approval of the Sindaco, but couldn't get any further on account of Rome local friction and jealousy. So I had to go it as best as I could without him. I went first to the Engineer of St. Mark's, who was very friendly and gave me his approval with the help of his charming daughter who translated my French for him. Then I tackled the Prefect, who was quite willing if the Academy would approve. So he went to the Department of Architecture of the Academy, which in turn referred it to the senior architect who was my first correspondent Franco, and said "Amen" and finally everything was arranged, including some financial cooperation from Organia [Ongania, nda], the publisher, and we had mechanics at work excavating a large hole at the base of the Campanile. The work attracted much public attention, the Piazza was at times almost flooded with the discharge from our pumps, and the daily progress was freely noted in the local papers. We went down about 15 feet and uncovered the piling and platform wood work which had been under water for a thousand years, and which supported the solid stone foundation work, which we found to be in excellent condition, much more so of the portion of the tower above ground, which collapsed in a few years, not due, however, to my previous excavations. I sent the American Architect the full account of the work, and Boni published a report to the authorities in Italian, both of which are in my scrapbook. I paid half the cost, the total being I think about eight hundred dollars. I have somewhere a piece of the oak piles* [deposited in the Boston Public Library 1989], which was apparently in excellent condition and good for another thousand years.

Sig. Boni built up quite a reputation on the investigations we had made together, and was later transferred to Rome, where until his death a few years ago, he had charge of the excavation and restorations of the Forum¹².

¹² CLARENCE H. BLACKALL, *Seed time and harvest: memories of life*, biografia inedita (1940),

La reputazione che Boni ne aveva guadagnata, che Blackall menziona, è da riferire a un saggio divenuto celebre apparso sulla rivista *Archivio Veneto* nel 1885 (fig. 1), dove si trova il notissimo rilievo del masso di fondazione del campanile (fig. 2), passato alla storia come il primo scavo stratigrafico condotto in Italia¹³. Daniele Manacorda ha di recente chiarito che si tratta di un rilievo architettonico applicato al sottosuolo¹⁴, ma la sostanza non cambia: Boni rivoluzionò il metodo d'indagine archeologica e dimostrò di esserne consapevole, a differenza di Blackall che – tratte le sue considerazioni e argomentate in un lungo articolo su *The American Architect*¹⁵ (fig. 3) – dedicò la sua carriera all'architettura, in particolare di teatri per i quali soprattutto è noto.

Quel saggio di Boni del 1885, celebrato anche sulle colonne del quotidiano *L'Adriatico* che aveva seguito attentamente l'intera stagione di scavi in Piazza San Marco (proprio grazie a una serie di articoli privi di firma ma di probabile pugno di Boni), pose le basi per il ritorno dell'archeologo a Venezia (da Roma) all'indomani del crollo del campanile di San Marco nel luglio del 1902 (fig. 4). Fu in quell'occasione che Boni ebbe finalmente una promozione, dopo che aveva già effettuato scoperte molto importanti quali aver rinvenuto il *lapis niger* nel 1899 e aver riportato il foro di Roma al centro dell'attenzione globale; diventò quindi direttore dell'Ufficio per i Monumenti del Veneto, scalzando Federico Berchet, nel 1902. Lo stesso Berchet era stato indiretto responsabile del trasferimento di Boni a Roma nel 1888, in anni in cui la sua fama andava a Venezia crescendo per l'impresa degli scavi in piazza San Marco: suscitate gelosie e ostilità, le pressioni per allontanare il giovane da Venezia crebbero e Boni fu costretto a passare le consegne sugli scavi in piazza proprio allo stesso Berchet.

Al rientro a Venezia nel 1902, quindi, l'archeologo avrebbe potuto godersi la propria meritata fama, se non che nel frattempo aveva ottenuto risultati straordinari nelle indagini del Foro e del Palatino a

Boston Public Library, 1994, pp. 213-220: <https://archive.org/details/seedtimeharvestm00blac/page/n1/mode/2up>.

¹³ GIACOMO BONI, *Il muro di fondazione del campanile di San Marco a Venezia*, «Archivio Veneto», 1885, XXIX, pp. 355-368.

¹⁴ MANACORDA, *Boni e il metodo*.

¹⁵ CLARENCE H. BLACKALL, *The Campanile of St. Mark's, Venice*, «The American Architect», 13 (1885), pp. 99-101.

Roma: era dunque concentrato sullo scavo del sepolcreto arcaico, divenuto celebre per aver contribuito in modo determinante a rivelare che la leggenda sulle origini di Roma non era priva di fondamento¹⁶.

A lungo si cercarono motivi e responsabilità del crollo del campanile, tanto che la vicenda intricata del vaglio dei reperti archeologici rinvenuti tra le macerie, dell'indagine del masso di fondazione, dello studio ingegneristico e architettonico premesso alla ricostruzione e la ricostruzione vera e propria richiesero dieci anni e il coinvolgimento di molti professionisti, tra i quali personalità celebri quali, oltre a Giacomo Boni, l'architetto Luca Beltrami¹⁷.

Boni ebbe il compito di selezionare i reperti archeologici nel cumulo indifferenziato di macerie e di procedere all'analisi dei materiali, che furono al centro di una mostra che si tenne a palazzo Ducale nel 1912 per celebrare la ricostruzione del campanile¹⁸ riscuotendo molto interesse nel pubblico, come testimonia Achille Bertini Calosso su *L'Arte* in una recensione all'evento:

Non esito però ad affermare che in tutta la mostra il materiale più suggestivo, e storicamente ed artisticamente più notevole, è quello rinvenuto nelle fondazioni e nella macerie del vecchio Campanile. Mattoni di epoca romana con sigle, bolli ed impronte di varia natura, provenienti taluni da Aquileia e da altri luoghi, frammenti ornamentali ed epigrafici ancora dell'età classica, avanzi delle antiche palificazioni, mattoni con scritte greche, resti decorativi marmorei bizantini e romanici, elementi architettonici vari pongono in luce la muratura del Campanile originario, tanto complessa pel concorso di varie cause, e hanno valore per i problemi che determinano attorno alla storia del monumento e anche alla storia dell'arte in Venezia¹⁹.

Al momento di rendere noti al pubblico i disegni e le riproduzioni fotografiche va sottolineato che Boni vi assommò quanto era stato rinvenuto negli scavi condotti da Berchet negli anni novanta dell'Ot-

¹⁶ PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni*, pp. 99-100.

¹⁷ AMEDEO BELLINI, *Il restauro architettonico: tra John Ruskin e Luca Beltrami*, in RUSSO, PARIBENI, ALTERI, *Giacomo Boni*, pp. 42-45, con bibliografia precedente.

¹⁸ *Mostra storico-artistica del Campanile di S. Marco nelle sale delle Munizioni del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale, Venezia 25 aprile 1912; catalogo*, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1912.

¹⁹ «L'arte», XVI, 1912, pp. 444-448; 447.

tocento. Tra i reperti di epoca romana che si ritrovarono, di cui ho scritto altrove, mi limito a menzionare le sculture che appartengono all'ambito funerario o architettonico, come ad esempio un frammento di cornice architettonica a due file di perline (età imperiale); un frammento di ara quadrangolare con decorazione a rosette e racemi vegetali, forse di età augustea; un frammento di decorazione architettonica pertinente a soffitto della prima età augustea; un frammento di cornice architettonica della tarda età augustea; un'iscrizione di età augustea reimpiegata tra la fine del V e gli inizi del VI secolo d.C. come cornice architettonica²⁰.

Al tempo fecero notizia soprattutto i laterizi bollati, suscitando fantasie le più varie sulla datazione del primo nucleo del monumento, che per quanto noto è da collocare nel IX secolo d.C. Alla datazione non concorsero però né i dati emersi dall'esplorazione del 1885 né dalle indagini del 1902/1903: questa si trae tuttora da un incrocio di dati derivati dall'analisi sulle modalità costruttive e dalla tradizione documentaria. I laterizi di epoca romana e le malte furono in effetti al centro di una lunga riflessione, sia di Boni che di Beltrami, e questo perché se ne dovette commissionare la produzione *ex novo* ai fini della ricostruzione. I laterizi furono sottoposti a prove di carico, le malte ad analisi sul degrado. Al contempo si studiò la provenienza dei mattoni bollati, ricavandone che la maggior parte proveniva dagli antichi siti romani della terraferma – dati confermati anche in un aggiornato studio recente condotto da Francesca Elisa Maritan, che ha in particolare individuato i centri di produzione nei pressi di Oderzo, Padova, Concordia e Aquileia²¹.

Nel concludere vale la pena riportare per esteso una intervista pungente che lo scrittore e giornalista Mario Morasso effettuò per *La Gazzetta di Venezia* (28 luglio 1902), proprio su scorta della notizia che il ritrovamento dei mattoni di epoca romana stava suscitando presso

²⁰ MYRIAM PILUTTI NAMER, *Reimpiego e rilavorazione di materiali antichi nella Venezia medievale: alcuni esempi*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica*, a cura di Giuseppe Cuscito, Trieste, Editreg, 2012, pp. 159-177. Per le iscrizioni vd. LORENZO CALVELLI, *Il reimpiego epigrafico a Venezia: i materiali provenienti dal campanile di San Marco*, in *Riuso di monumenti*, pp. 179-202.

²¹ FRANCESCA ELISA MARITAN, *I laterizi iscritti di epoca romana rinvenuti nel crollo del campanile di San Marco: nuovi dati da vecchi scavi*, in *Pietre di Venezia: spolia in se, spolia in re*, a cura di Monica Centanni, Luigi Sperti, Venezia, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 195-209.

l'opinione pubblica. Il brano offre un interessante spaccato delle curiosità, delle preoccupazioni e delle ansie dei Veneziani all'epoca, non solo a proposito della stabilità dei campanili, e al contempo dimostra come Boni si stesse già trasformando nel mito di sé stesso²².

Ho potuto l'altro dì intrattenermi assai lungamente, malgrado la rigorosa consegna che preclude il suo gabinetto ai visitatori, con l'architetto Boni, capo assoluto ora dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti. [...] vidi una persona dall'apparenza bonaria, dall'abito dimesso, una giacca di tela e un largo cappello di paglia, che se ne stava fumando mezzo sigaro, con una calma un po' seccata e altezzosa, se si vuole, ma molto in contrasto con l'ansia timorosa di coloro che gli stavano attorno. [...] Si capisce che tutti sono in venerazione davanti a lui: lo spettacolo è divertente.

Io poi, a dire vero, non mi sono accorto di trovarmi di fronte a un uomo che non dorme e che non mangia per le soverchie occupazioni. [...] Egli se ne stava assai pacifico col suo mezzo sigaro in bozza, sfogliando distrattamente alcune fotografie allora giuntegli del Foro romano.

Naturalmente la conversazione si avviò subito invece che sulla rovina del Campanile sugli scavi di Roma.

- Non deve essere stato molto contento commendatore (a furia di sentirlo ripetere quel titolo e a tanto compunto rispetto non potevo più esimermi dall'usarlo io pure) di dover abbandonare i suoi lavori nel Foro, proprio adesso che si promettevano tante importanti scoperte?

Gli ultimi scavi, infatti, egli mi ha risposto, hanno dato risultati notevoli. Ho trovato una necropoli, e gli studi avviati promettono che essa fornirà un prezioso materiale alla storia.

[...]

Il discorso sulle antichità romane che continuò ancora per un breve tratto ci portò sull'argomento dei famosi mattoni romani che sempre in maggior numero si rinvenivano tra le macerie del campanile, e dei quali alcuni tipi più storicamente degni di nota sono stati scelti e portati nel gabinetto di Boni per una osservazione più diligente.

"Ecco un mattone imperiale di Antonino Pio" mi disse il Boni, mostrandomi un frammento di mattone di un bel colore rosso acceso, e di fibra compatta e salda come di sasso. [...] È il primo che abbiamo trovato di questo periodo, altri ve ne saranno e furono tratti da edifici romani di Aquileia".

"Guardi ora questi segni curiosi", e mi indicò un altro mattone più largo bian-

²² MYRIAM PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni: costruzione della memoria e attualità del "mito"*, in FAVARETTO, PILUTTI NAMER, *Tra Roma e Venezia*, pp. 35-46.

castro che portava certe incavature curve, “sono le impronte delle unghie di un giovane vitello che camminò sopra il mattone prima che questo passasse alla fornace”.

Quella traccia di vita lontana, fissata indelebilmente, e riapparsa ora ai nostri occhi mi ripresentava allo spirito la formazione di quel pezzo di argilla, mi evocava la visione dell’opera che lo costruì, del luogo ove fu esposto al sole, dei primitivi fornaciai che lo impastarono, e del tranquillo vitello che lo calpestò, come se tutto ciò fosse avvenuto ieri, o che per un istante la mia esistenza fosse trasportata nei secoli addietro.

Ma dall’ampio finestrone richiamava alla realtà, e allo scopo del mio colloquio l’alto monte delle rovine frugato delicatamente dagli scavatori e dai ricercatori; quella vista desolata sollevò alle mie labbra la prima domanda di quelle che io mi ero proposto di rivolgere: “Ha una speciale gravità lo sprofondamento testé constatato nel pavimento della Piazza presso l’antenna di Morea? Quale ne è la causa?”.

“Non credo che si tratti di un fatto di carattere speciale. Il suolo si era sprofondamento perché sotto era vuoto. In quel punto forse passavano le condutture del gaz e dell’acqua. Sarebbe bene verificare. Anzi mi pare che il Municipio ci abbia mandato una pianta del sottosuolo della Piazza. Vuole che ci diamo una occhiata insieme?”.

Andammo nell’ufficio improvvisato per i disegnati, ed ivi dopo qualche ricerca fu trovata la pianta che lodevole sollecitudine il Municipio avea inviato all’Ufficio regionale da parecchi giorni e che il Boni, forse per le sue molteplici occupazioni, non aveva avuto ancora il tempo di esaminare.

Al pari di me egli la vedeva per la prima volta, la cosa mi stupì un po’, ma il desiderio di sapere fu più forte di quello di esprimere il mio stupore. Mi contentai anch’io di guardare e di accertarmi che l’avvallamento era avvenuto là dove sulla pianta erano segnate le condutture sotterranee.

Ritornati sotto il porticato del primo piano, ricominciai le domande: “In questi giorni si moltiplicano gli allarmi per ogni insegna e vetusto monumento veneziano: vi è chi asserisce che tutti gli edifici si avviano rapidamente alla suprema disgregazione, e che se in pochi anni non si restaura e non si rinnova, tutto si sfascierà e precipiterà come il campanile. È possibile, commendatore, (questa parola è proprio una ossessione) che la fine di Venezia sia così imminente?”.

Anche questa volta il Boni non mi rispose categoricamente. “Anzitutto i monumenti veneziani non sono affatto tutti nello stesso grado di conservazione. Le Procuratie vecchie, cominciamo dal monumento più vicino, sono in uno stato lamentevole, questo sì, ma ci vorrà tempo prima che si proceda al riparo. Bisogna prima compiere un esatto rilievo delle condizioni costruttive in cui si trovavano in antico le Procuratie e poi un rilievo delle condizioni

completamente mutate in cui trovano adesso, e cercare con opportuni lavori di rimetterle il più possibile nello stato pristino. Ogni singolo proprietario ha lavorato dentro al suo pezzo di Procuratia senza mai preoccuparsi delle conseguenze statiche della sua opera e di ciò che facevano per loro conto i proprietari vicini. Ha aperto porte, demolito muri, introdotto condutture, ha raschiato, sforacchiato qua e là, e non contento di ciò ha infinitamente aumentato il contenuto degli appartamenti, affittandoli come depositi di vetrerie, di marmi, di mobili, talché il peso che oggi sostengono i pilastri terreni deteriorati dal tempo e dagli uomini è eccessivo, pericoloso.

I campanili sì che sono quasi tutti male ridotti e non solo a Venezia, ma anche in altre regioni d'Italia; poiché per tutti i campanili vi è una causa uniforme e imprescindibile di deterioramento, e tal causa è costituita dalle vibrazioni prodotte dal suono in volata delle campane. Si calcola che dopo tre secoli un campanile si trovi in crisi per il deterioramento prodotto da queste vibrazioni".

"Ed i palazzi in Canal Grande? Anche per questi vi è una causa comune di disgregazione, lo sbattimento delle acque sollevate dal passaggio dei vaporette; potrebbe darsi che si trovassero tutti, presso a poco, ad uno stesso stato critico?"

"Non credo. Intanto la diversa età degli edifici ne determina per sé stessa il differente stato di conservazione, e poi la diversità delle epoche della loro costruzione porta una differenza notevolissima nei modi della costruzione stessa, nella qualità dei materiali e specie delle calci. Già dalla fine del Cinquecento gli architetti non seguivano altri precetti fuori da quelli della scuola romana, trattavano la pietra come doveva essere trattata, propriamente non con i sistemi del legno e la sapevano connettere con calce resistentissima. È sicuro che gli edifici di questo periodo e quelli posteriori presentano alla corrosione delle ondate una resistenza più valida di quella degli edifici più antichi. In ogni modo è pure mio avviso che si debba ora por mente agli scavi delle draghe in Canal Grande, scavi che adesso (ed è finora il Governo che li fa eseguire) si compiono troppo profondamente e troppo da vicino ai palazzi, e alla questione dei vaporette dei quali la forma deve essere mutata perché produca il minor movimento possibile di acque".

Qui l'intervista si conclude e a breve sarebbe terminata anche l'esperienza che aveva ricondotto Boni nella sua città natale. Il suo coinvolgimento per il crollo e la ricostruzione del campanile furono infatti l'ultimo atto di amore per Venezia, poiché di seguito la lasciò e per sempre, preferendole Roma dove tuttora è sepolto sul Palatino.

ABSTRACT

L'articolo racconta il coinvolgimento e gli interventi di Giacomo Boni (1859-1925) nelle indagini del campanile di San Marco a Venezia. Boni iniziò infatti la propria carriera di futuro archeologo proprio con uno scavo condotto alla base del campanile di San Marco assieme al giovane architetto americano Clarence H. Blackall (1857-1942). Si trascrive qui per la prima volta parte del diario inedito di Blackall che racconta l'impresa. Fu, in seguito, di nuovo Boni a essere preposto al vaglio dei materiali antichi dopo il crollo del campanile di San Marco (1902) a contribuire al progetto per la ricostruzione.

The article narrates the involvement and the operations of Giacomo Boni (1859-1925) in investigating the bell tower of St. Mark's in Venice. Indeed, Boni started his career as a future archaeologist with an excavation conducted at the base of the bell tower of St. Mark's together with the young American architect Clarence H. Blackall (1857-1942). Here for the first a transcription is offered of parts of Blackall's unpublished diary chronicling the enterprise, parts of Blackall's unpublished diary chronicling the enterprise are transcribed. Later, it was again Boni who was responsible for examining the archaeological materials after the collapse of the bell tower of St. Mark's (1902) as well as contributing to the plan for its reconstruction.

TAVOLE



1. Adria, collana con perle in vetro decorate a occhi di diversi colori

2. Altino, perla a occhi composti (da *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, catalogo della mostra, Padova 2013, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 270-271, 5.14)





3. Gazzo Veronese, *aryballos*
(da *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, catalogo della mostra, Padova 2013, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 271-272, 5.15)

4. Adria, *alabastron* in pasta vitrea a decorazione piumata (da SIMONETTA BONOMI, *Vetri antichi del Museo Archeologico Nazionale di Adria*, Venezia 1996, tav. I, cat. 11)

5. Adria, armille in pasta vitrea

6. Altino, perle ad anello con decorazione a graticcio (da GIOVANNA GAMBACURTA, *Perle in pasta vitrea da Altino (Venezia): proposta di una tipologia ed analisi della distribuzione areale*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», III (1987), fig. 22)



1. Coppa in vetro murrino a nastri e millefiori. Fine I secolo a.C. - inizi I secolo d.C. Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Vetro murrino da Altino a Murano*, a cura di Rosa Barovier Mentasti, Chiara Squarcina, Margherita Tirelli, Treviso, Grafiche Vianello, 2012, p. 48)

2. Olla in vetro soffiato verdazzurro con frutta. I secolo d.C. Museo Archeologico Nazionale di Altino (foto Margherita Tirelli)

3. Olla in vetro blu e balsamari multicolori della tomba 628 della necropoli della via Annia. Inizi I secolo d.C. Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Altino. Vetri di Laguna*, a cura di Rosa Barovier Mentasti e Margherita Tirelli, Treviso, Grafiche Vianello, 2010, p. 44)

4. *Skyphos* in vetro verdazzurro. I secolo d.C. Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Altino. Vetri di Laguna*, p. 133)



5. Coppe in vetro verdazzurro con decorazione a rilievo dal corredo della tomba 931 della necropoli della via Annia. Metà I secolo d.C. Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Altino. Vetri di Laguna*, pp. 68-69)

6. Anello in vetro murrino giallo a canne ritorte con decorazione *cabochon* blu e bianco. I-II secolo d.C. Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Vetro murrino da Altino a Murano*, p. 49)



7-8. Bottiglia mercuriale in vetro incolore translucido. Sul fondo bollo a rilievo raffigurante un pavone. II-III secolo d.C. Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Altino. Vetri di Laguna*, p. 70)



9. Medaglione. Foglia d'oro graffita tra due strati di vetro rispettivamente blu e incolore. Prima metà IV secolo d.C. Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Altino. Vetri di Laguna*, pp. 114-115)



1. Bicchiere decorato a smalto con scene di Piramo e Tisbe, Victoria and Albert Museum

2. Calice del Bargello



3. Decorazioni a smalto su vetro con figure e motivi del repertorio classico, particolare con Tritoni

4. Vetri soffiati graffiti a diamante fine XVI – inizio XVIII, dalla Collezione Marco Mantova Benavides

5. Ciotola vitrea non soffiata a nervature della tradizione romana, Murano

6. Tecnica a *meza stampaura*. Gelosia dal Corning Museum of Glass, New York



7. Tecnica a filigrana

8. Esempio di medaglione stampato detti *pronti*



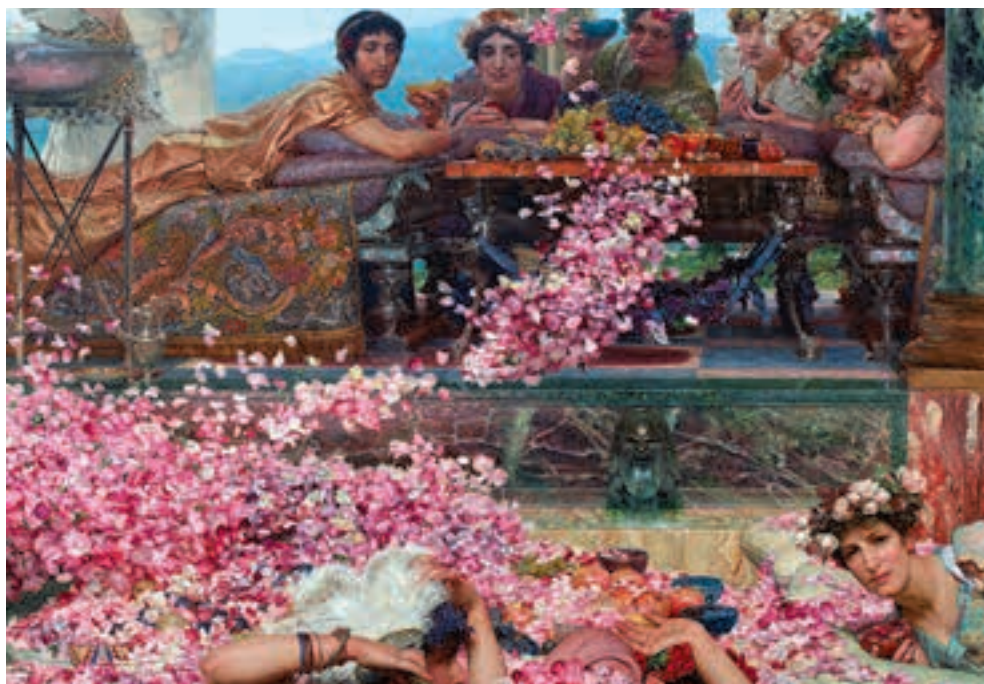
1. Compagnia Venezia Murano, ideazione/ esecuzione Vincenzo Moretti, *Ciotola di vetro mosaico o murrino in vetro turchese con fiore di loto e tulipani*, 1880-1881, altezza 4,5, diametro 7,3 cm (VERCELLI, *Museo Antonio Borgogna*, inv. 1906, XX, 120)



2. Compagnia Venezia Murano, ideazione/ esecuzione Vincenzo Moretti, *Ciotola vetro mosaico o murrino con motivi floreali e volti*, 1878-1885, altezza 3, diametro 11,7 cm (VERCELLI, *Museo Antonio Borgogna*, inv. 1906, XX, 117)



3. Salviati dott. Antonio, ideazione/esecuzione Giuseppe Barovier o Benvenuto Barovier, *Coppa in vetro mosaico a fasce policrome*, 1883-1884 ca, 8x12 cm (PARIS, *Musée des Arts et Métiers-Cnam*, photo Ph. Hurlin, inv. 10206, acquisita nel 1884)



4. Lawrence Alma Tadema, *Le rose di Eliogabalo*, 1888, olio su tela, 132,7x214,4 cm
(Juan Antonio Pérez Simón, Mexico, particolare, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/3/33/20160928184253%21The_Roses_of_Heliogabalus.jpg |author =Lawrence Alma-Tadema. Creative Commons 3.0)



5. Compagnia Venezia Murano, incisione Attilio Spaccarelli, *Vaso cammeo*, 1891, altezza 14,3 cm (NEW YORK, già collezione Martin Cohen).

6. Compagnia Venezia Murano, esecuzione laboratorio Francesco Toso Borella, *Coppa in vetro ametista decorata a smalto*, 1881, altezza 12,3, diametro 11,5 cm (VIENNA, *Mak*, inv. nr. GL 1604)

7. Compagnia Venezia Murano, *Bicchieri incolore con applicazioni blu*, 1881, altezza 15,3, diametro 7,9 cm (VIENNA, *Mak*, inv. GL 1578)

8. Salviati dott. Antonio, *Tazza in forma di 'kyathos'*, 1878-1900, altezza 6, diametro piede 6,2 cm (VERCELLI, *Museo Antonio Borgogna*, inv. 1906, XX, 108)



1. Lino Tagliapietra, *Florenzia*, 2018
(Archivio Lino Tagliapietra)

2. Gill Bettison, *Lace 15 # 2*, 2015

3. Dante Marioni, *Red mosaic vase*, 2008



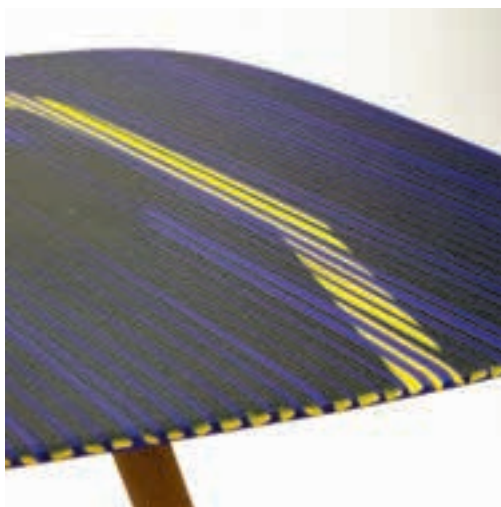
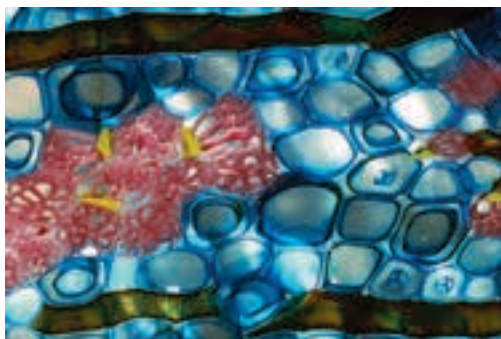
4. Diego Feuerer, *Terra d'Inverno*, 2010



5. Nancy Callan, *Rainbow Tortoiseshell Top*, 2015

6. Scott Chaseling, *Faces*, 2018

7. Nick Doran Adams, *Dokokashira - Where is it?*, 2019



8. Kait Rhoads, *Bloom*, 2005

9. Cobi Cockburn, *Murmuration - Grey Tones*, 2019

10. Omri Revesz, *Isole tables*, Ercole Moretti e Lunardelli, Venezia, 2018



1. Planimetria della laguna nord di Venezia con evidenziata l'antica Altino (da *Altino antica*, a cura di Margherita Tirelli, Venezia, Marsilio, 2011, p. 184)

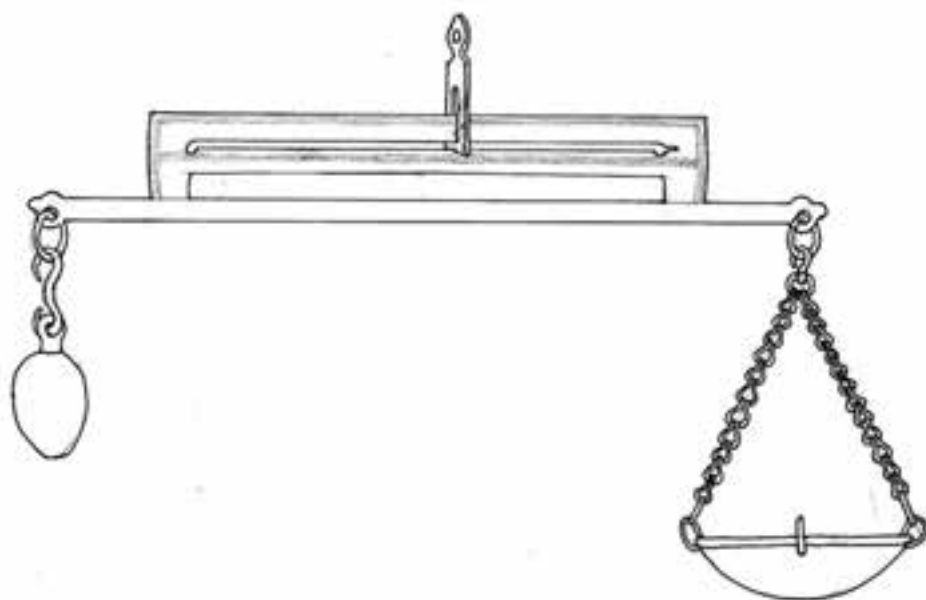
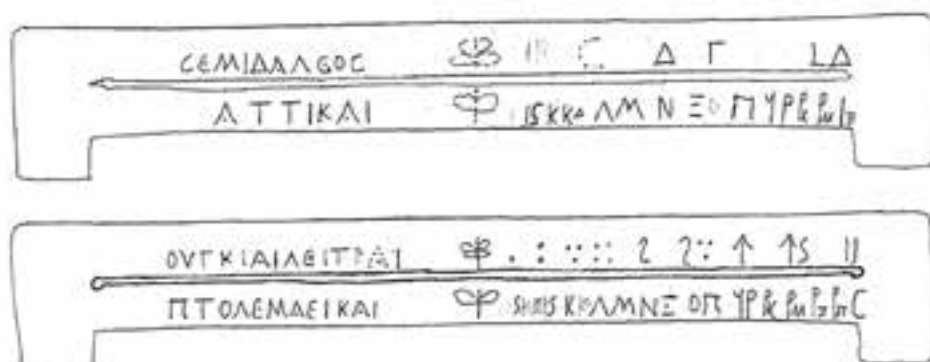


2. Proposta ricostruttiva di Altino in età romana (da MARGHERITA TIRELLI, *From Altinom to Altinum: the first international port in the Venice Lagoon, in Crossing the water. The Venice Lagoon from Antiquity throughout the centuries*, a cura di Maddalena Bassani, Giuseppe D'Acunto, Fantina Madricardo, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2022, p. 120)



3. Corniola con raffigurazione di nave, Museo Archeologico Nazionale di Altino (da MARGHERITA TIRELLI, *Il porto di Altinum*, «Antichità AltoAdriatiche», 46, 2001, p. 303)

4. Ricostruzione grafica della bilancina e del testo iscritto (da *Altino antica*, p. 150)





5. Ritratti da un mausoleo a baldacchino della necropoli della via Annia, Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Altino. Vetri di laguna*, a cura di Rosa Barovier Mentasti e Margherita Tirelli, Treviso, Vianello Libri, 2010, p. 16)

6. Sigillo dogale, Museo Archeologico Nazionale di Altino (da *Altino antica*, copertina).



1. Ubicazione dei siti citati nell'articolo e posizionati su una rielaborazione della Forma Urbis del 1500 di Jacopo de Barbari. 1) Ex manufattura tabacchi; 2) hotel Santa Chiara; 3) palazzo Bacchini dalle Palme; 4) Ca' Foscari; 5) Casinò di Venezia; 6) teatro Malibran; 7) chiesa di San Samuele; 8) ex cinema San Marco; 9) piazzetta San Marco; 10) San Lorenzo di Castello; 11) San Pietro di Castello; 12) Sant'Alvise (disegno Marco Bortoletto)



2. I casseri di colmata nello scavo di Ca' Foscari (da Luigi Fozzati, Rossella Cester, *L'archeologia d'emergenza nelle operazioni di restauro: cronaca del cantiere di Ca' Foscari*, in *Ca' Foscari. I l restauro del palazzo*, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Laura De Rossi, Domizia Alessandri, Flavio Zuaner, Venezia, Marsilio, 2006)



3. Lo scavo dell'Hotel Santa Chiara: livelli di bonifica (foto Marco Bortoletto)



4. Le paludi nell'area dell'attuale Piazzale Roma (da J. De Barbari *Forma Urbis MD*)



5. Lo scavo di Ca' Vendramin Calergi
(Da *Ca' Vendramin Calergi. Archeologia urbana lungo il Canal Grande di Venezia*, a cura di Luigi Fozzati, Venezia, Marsilio, 2005, p. 40)



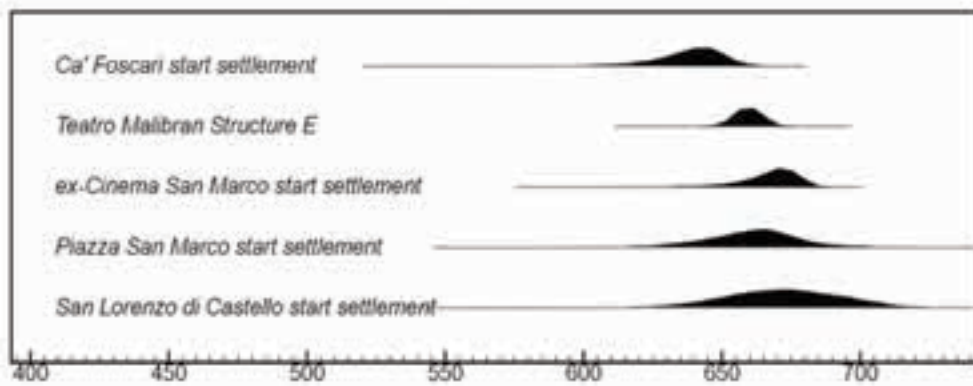
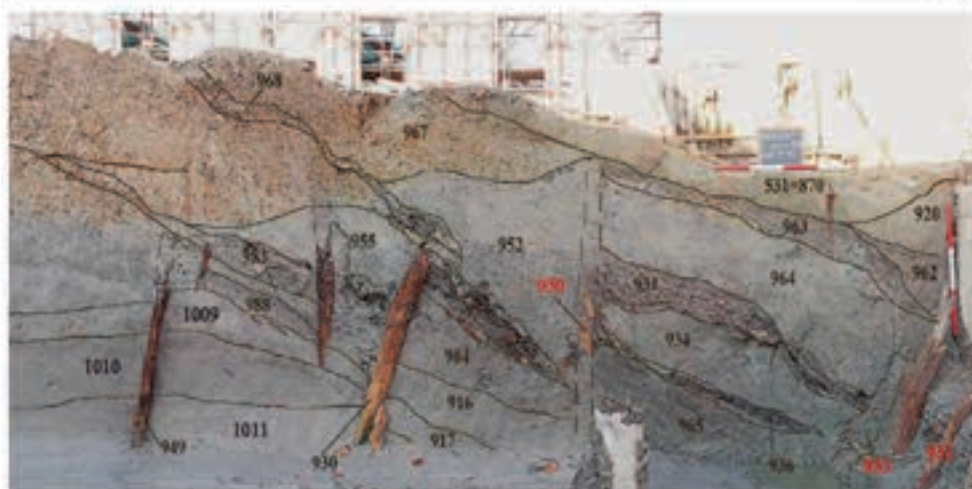
6. Foto dello scavo di San Pietro di Castello
(da Stefano Tuzzato, *Venezia gli scavi di S. Pietro di Castello (Olivolo). Nota preliminare sulle campagne del 1986-1989*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», VII (1991), pp. 92-103)



7. Parte di un “cassero a riva” rinvenuto all’interno del giardino di Palazzo Bacchini delle Palme (foto Marco Bortoletto)

8. Gli scavi delle Conterie di Murano. Sopra le piccole isole in fase di bonifica. Sotto la sezione che dalla barena degrada verso le velme (da *Vicende stratificate a Murano. Un susseguirsi di sedimentazioni naturali e antropiche nell'area ex Conterie*, a cura di Francesco Cozza, Casalseserugo (Pd), Nuova Grafotecnica, 2016, pp. 21, 24)

9. Cronologie radiometriche di alcuni siti indagati a Venezia (da John Meadow, Nicoletta Martinelli, Luigi Fozzati, *Archaeological evidence of early settlement in Venice: a comment on Ammerman et al.*, «Antiquity», 94 (2017), pp. 125-129)





1. Venezia, piazzetta San Marco, veduta dal bacino (da LUIGI SPERTI, *I viaggi dei marmi, in Lezioni Marciane 2015-2016. Venezia prima di Venezia: dalle 'regine' dell'Adriatico alla Serenissima*, a cura di Maddalena Bassani, Marco Molin, Francesca Veronese, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018, fig. 4)

2. Venezia, piazzetta San Marco, Leone di San Marco (da *Il leone di Venezia: studi e ricerche sulla statua di bronzo della Piazzetta*, a cura di Bianca Maria Scarfi, Venezia, Albrizzi, 1990, fig. 72)



3. Venezia, piazzetta San Marco, statua del Todaro prima del ricovero in palazzo Ducale (da LUIGI SPERTI, *La testa del Todaro: un palinsesto in marmo tra età costantiniana e tardo Medioevo*, in *Pietre di Venezia: spolia in se, spolia in re*, atti del convegno Venezia 17-18 ottobre 2013, a cura di Monica Centanni, Luigi Sperti, Roma, L'Erma' di Bretschneider, 2015, fig. 2)



4. Venezia, piazzetta San Marco, statua del Todaro, particolare (da SPERTI, *La testa del Todaro*, fig. 4)



5. Turchia, Yedi Taşlar (Koçali, distretto di Çanakkale), cava di granito della Troade (da LORENZO LAZZARINI, *La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra Roma 28 settembre 2002-19 gennaio 2003, Venezia, Marsilio, 2002, fig. 10)



6. Venezia, piazzetta San Marco, colonna di Marco, imoscapo (foto Luigi Sperti)



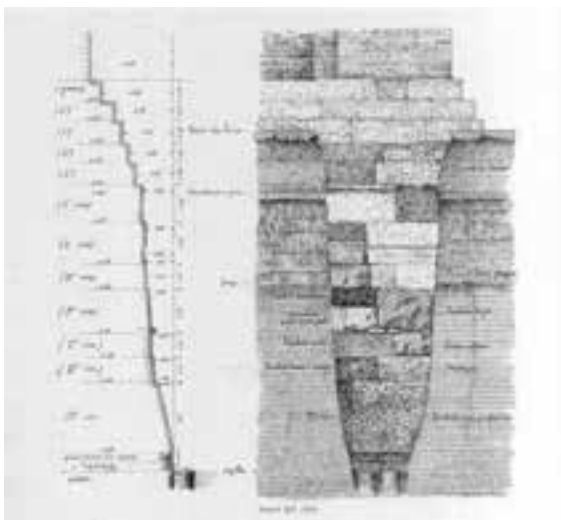
1. Basilica di San Marco, loggiato, angolo di sud-ovest, la testa in porfido del cosiddetto Carmagnola (per gentile concessione della Procuratoria di San Marco)
2. Basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro, particolare del mosaico con la partenza di sant'Isidoro da Alessandria (per gentile concessione della Procuratoria di San Marco)



3. Basilica di San Marco, cupola di San Giovanni, particolare del mosaico con la distruzione del tempio di Artemide (per gentile concessione della Procuratoria di San Marco)

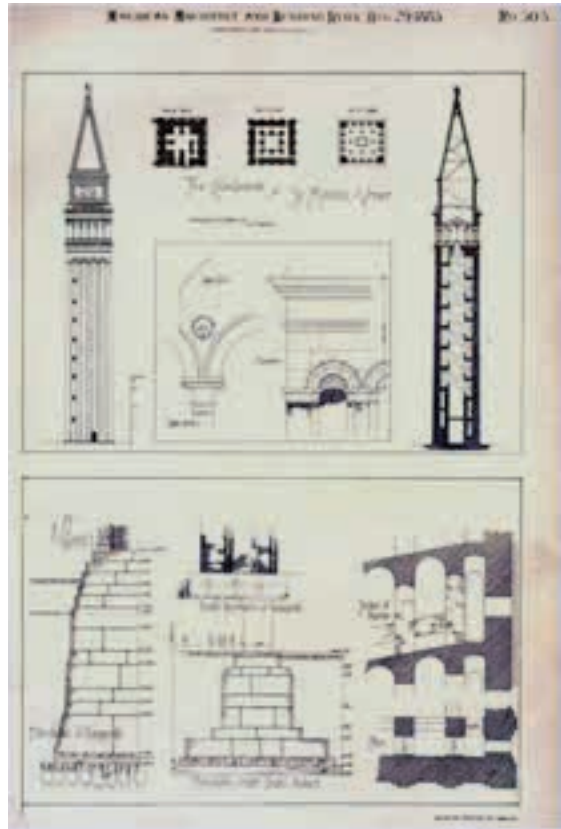


4. Basilica di San Marco, parete meridionale, particolare del mosaico con la caduta dell'idolo della Luna (per gentile concessione della Procuratoria di San Marco)



1. GIACOMO BONI, *Il muro di fondazione del campanile di San Marco a Venezia*, «Archivio Veneto», 1885, XXIX. Opuscolo autografo («All'illustre Professore Fradeletto in segno di affettuosa riconoscenza, l'autore»). VENEZIA, *Università Ca' Foscari*, Fondo Storico, Fradeletto

2. Rilievo del masso di fondazione del campanile di San Marco (da BONI, *Il muro di fondazione del campanile di San Marco a Venezia*, pp. 355-368)



3. Rilievo e sezione del campanile di San Marco (da CLARENCE H. BLACKALL, *The Campanile of St. Mark's, Venice*, «The American Architect», 13, 1885, pp. 99-101)

4. Il masso di fondazione del campanile liberato dalle macerie (da *Il campanile di San Marco riedificato*, Venezia, Carlo Ferrari, 1912)



A P P E N D I C I



CONSIGLIO ACCADEMICO

Antonella Magaraggia
presidente

Filippo Maria Carinci
vicepresidente

Alvise Bragadin
segretario accademico

Giovanni Anfodillo
tesoriere

Paola Marini
delegato affari speciali

Giovanni Alliaia di Montereale

Ettore Cingano

Ilaria Crotti

Marinella Colummi Camerino

Roberto Ellero

Marie Christine Jamet

Margherita Losacco

Guido Moltedo

Ottavia Piccolo

Tiziana Plebani

Raffaele Santoro

Claudio Scarpa

e-mail: presidenza@ateneoveneto.org

Organo di controllo

Silvio Chiari

Alessandro Danesin

Raffaello Martelli

Rocco Fiano (revisore supplente)

Bibliotecario accademico

Dorit Raines

Conservatore dell'archivio

Alessandra Schiavon

Conservatore delle collezioni d'arte

Camillo Tonini

Direttore della rivista *Ateneo Veneto*

Michele Gottardi

Proto della fabbrica

Alberto Ongaro

Referente agli affari di etica e statuto

Simone Zancani

Delegato ai rapporti con le scuole

Franco Ferrari

Presidente commissione premio Torta

Maura Manzelle

PERSONALE E COLLABORATORI

Comunicazione e relazioni esterne

Silva Menetto

e-mail: segreteria@ateneoveneto.org

Coordinatrice dei servizi di biblioteca e
archivio, segreteria redazionale della rivista
Ateneo Veneto, programmazione eventi

Marina Niero

e-mail: niero@ateneoveneto.org

Segreteria amministrativa

Elena Rossetto

e-mail: info@ateneoveneto.org

Biblioteca

Daria Albanese

e-mail: biblioteca@ateneoveneto.org

Servizi tecnici

Valerio Memo

**Edizioni dell'Ateneo Veneto (vecchia serie)**

PIETRO ZAMPETTI, *Guida alle opere d'arte della Scuola di San Fantin (Ateneo Veneto)*, Venezia 1973; *Tiziano nel quarto centenario della sua morte, 1576-1976*, Venezia 1977; *Componenti storico-artistiche e culturali a Venezia nei secoli XIII-XIV*, a cura di Michelangelo Muraro, prefazione di Sergio Perosa, Venezia 1981; LIONELLO PUPPI, ANTONIO FOSCARI, MARTIN KUBELIK, *Contributi su Andrea Palladio nel quarto centenario della morte (1580-1980)*, Venezia 1982.

Collana di poesia nei dialetti veneti

Premio Marta. Antologia di poesie nei dialetti veneti premiati dal 1961 al 1970, presentazione di Ugo Fasolo, Padova 1973.

Collana di studi

MARINO ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano 1987; *Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti (1761-1817)*, a cura di Vanni Zanella, Venezia 1988; MARINA MAGRINI, *Francesco Fontebasso (1707-1769)*, Vicenza 1988; ALICE BINION, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del '700*, Milano 1990; MARCO BISÀ, REMIGIO MASOBELLO, *Il Ponte di Rialto. Un restauro a Venezia*, Vicenza 1991; *D'Annunzio e Venezia. Atti del convegno di studi*, a cura di Emilio Mariano, Roma 1991; ALDO CAMERINO, *Amalia, romanzo borghese*, a cura di Anco Marzio Mutterle, Venezia 1991; GINO DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, postfazione di Giannantonio Paladini, Venezia 1992; LINA SALERNI, *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle Chiese e delle Scuole di Venezia, I, Dorsoduro-Giudecca-Santa Croce*, Vicenza 1994; GUIDO ROSSI, GIANNA SITRAN, *Portali a Venezia: funzioni, forme, materiali nelle opere di aspetto romanico e gotico*, Sommacampagna 2008; GUIDO ROSSI, GIANNA SITRAN, *L'insula realtina sede dei patriarchi di Grado*, Sommacampagna 2010; *Ateneo Veneto 1812-2012. Un'istituzione per la città*, a cura di Michele Gottardi, Marina Niero e Camillo Tonini, Venezia 2012.

Fuori collana

Paolo Sarpi e i suoi tempi, Città di Castello 1923; SIRO CISILINO, *Stampe e manoscritti preziosi e rari della biblioteca del palazzo Giustinian Lolin a S. Vidal*, Venezia 1966; GIORGIO EMANUELE FERRARI, *Saggio di catalogo storico-descrittivo dalla pubblicistica veneziana del sessantasei*, Venezia 1967; SUSANNA GRILLO, *Venezia le difese a mare. Profilo architettonico delle opere di difesa idraulica nei litorali di Venezia*, Venezia 1989; RICCARDO SELVATICO, *Cento note per Casanova a Venezia (1753-1756)*, Vicenza 1997; *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998; TIZIANA FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova 1998; *Ugo Facco De Lagarda 1896-1982. La vocazione inquieta di uno scrittore veneziano*, a cura di Alessandro Scarsella, Venezia 1999; CHIARA TRAVERSO, *La Scuola di San Fantin o dei "Picai". Carità e giustizia a Venezia*, Venezia 2000; *Storia della canzone veneziana dal 1400 ai nostri giorni*, a cura di Riccardo Carneseccchi, voce e chitarra di Stefano Scutari, in collaborazione con la Regione Veneto, 4 Cd-Rom (2000-2002); *Anatomia di una biblioteca. Cinquanta volumi di medicina dalla collezione storica dell'Ateneo Veneto*, a cura di Dorit Raines, Venezia 2007.

Premio Pietro Torta per il restauro

I libretti del premio sono a disposizione dal 1964 al 1996. Esauriti 1977; 1992-1995. Dal 2000 il premio ha scadenza biennale.

Rivista Ateneo Veneto, numeri speciali

Fascicolo speciale per il 150 anniversario 1812-1962; Centenario dell'unione del Veneto all'Italia 1866-1966.

Quaderni dell'Ateneo Veneto

Settimana di studi giuridici in onore di Francesco Carnelutti, a cura di Nicola Mangini, Venezia 1967; *Giornate mediche nel centenario dell'Ospedale al mare 1868-1968*, a cura di Nicola Mangini, Venezia 1969.

Venezia e le culture dell'Oriente

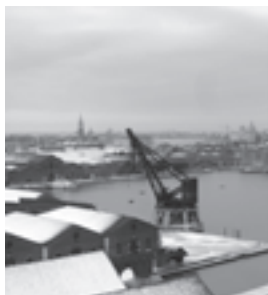
Arte veneziana e arte islamica, a cura di Ernst J. Grube, Venezia 1989; *Città e civiltà*, a cura di Calogero Muscarà, Venezia 1991; *Del bene e del male. Tradizioni religiose a confronto*, a cura di Massimo Raveri, Venezia 1997.

Ricerche storiche

Venezia e l'esperienza "democratica" del 1797, a cura di Stefano Pillinini, Venezia 1997; *Venezia suddita 1798-1866*, a cura di Michele Gottardi, Venezia 1999; *Lavoro ed emigrazione minorile dall'Unità alla Grande Guerra*, a cura di Bruna Bianchi e Adriana Lotto, Venezia 2000; PAOLO ULVIONI, *Atene sulle lagune. Bernardo Trevisan e la cultura veneziana tra Sei e Settecento*, Venezia 2000; *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, a cura di Tiziana Agostini, Venezia 2004; *Ripensando Paolo Sarpi. Atti del convegno internazionale di studi nel 450° anniversario della nascita di Paolo Sarpi*, a cura di Corrado Pin, ideato da padre Pacifico M. Branchesi e organizzato da Tiziana Agostini, Venezia 2006; *Luigi Carrer (1801-1850). Un veneziano tra editoria, scrittura e poesia*, a cura di Tiziana Agostini, Venezia 2006; *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto. Un dialogo tra le arti figurative*, a cura di Letizia Caselli ed Ettore Merkel, Treviso 2007; *1938-2008. L'Ateneo Veneto riflette sulle Leggi razziali*, Venezia 2009; *Fuori d'Italia: Manin e l'esilio*, a cura di Michele Gottardi, Venezia 2009; *Religioni politiche e religioni civili, Stato e democrazia. Lezioni in memoria di Giannantonio Paladini*, a cura di Filippo Maria Paladini, Venezia 2010; *L'opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia tra fine Ottocento e inizio Novecento*, a cura di Guido Zucconi, Venezia 2014; *Jacopo Bernardi. Un veneto testimone dell'Ottocento*, a cura di Piero Lucchi e Andrea Pavanello, Venezia 2015.

Ateneo Veneto Libri

ROSELLA MAMOLI ZORZI, *Gli animali di Venezia raccontano*, schede di Alberto Rizzi, con Cd-Rom, Venezia 2002; PIETRO ZAMPETTI, *Guida alle opere d'arte della Scuola di San Fantin*, ristampa con aggiornamenti a cura di Ileana Chiappini di Sorio, Venezia 2003; CLAUDIO AMBROSINI, *Dai filò di Zanzotto. Per quattro voci di donna e pianoforte*, edizione della partitura autografa con Cd (prima registrazione assoluta), Venezia 2004; GIORGIO BELLAVITIS, MAURA MANZELLE, *Itinerari per Venezia e Mestre*, Venezia 2005; CLAUDIO AMBROSINI, *Ur-Malo, da Meneghello: polittico per quattro voci di donna, pianoforte e cose*, testo di Luigi Meneghello da Pomo Pero, edizione della partitura autografa con Cd (prima registrazione assoluta), Venezia [2008].



CCVIII, terza serie, 20/I (2021)

L'Arsenale di Venezia tra storia e sviluppo

Saggi di

Luca Zan, Michela Dal Borgo, Pasquale Ventrice,
Claudio Menichelli, Franco Mancuso

CCVIII, terza serie, 20/II (2021)

Saggi e memorie di

Maura Manzelle, Mattia Ghidini, Rachele A. Bernardello,
Veronica Merlo, Francesca Salatin, Enrica Folin, Giorgio Crovato,
Giuseppe Longo



CCIX, terza serie, 21/I (2022)

Ricerca archeologica e vitalità dell'antico a Venezia

A cura di Margherita Tirelli

Saggi di

Giovanna Gambacurta, Margherita Tirelli, Rosa
Barovier Mentasti, Cristina Tonini, Rosa Chiesa, Lorenzo Calvelli,
Giovannella Cresci Marrone, Luigi Fozzati, Marco Bortoletto,
Luigi Sperti, Irene Favaretto, Myriam Pilutti Namer

Finito di stampare
per i tipi della Tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Venezia - dicembre 2022