

A detailed mosaic of a face, likely a religious figure, with a large, golden halo. The face is composed of small, light-colored tiles, while the halo and background are made of golden and dark blue tiles. A small cross is visible in the upper right corner of the halo.

TORCELLO

ALLE ORIGINI
DI VENEZIA
TRA OCCIDENTE
E ORIENTE

Marsilio

in copertina
La Vergine Odigitria,
particolare del mosaico absidale,
Torcello, Santa Maria Assunta

p. 2, La decorazione musiva
della controfacciata,
Torcello, Santa Maria Assunta

p. 7, Particolare del *Paradiso*
dal mosaico della controfacciata,
Torcello, Santa Maria Assunta

p. 8, Particolare della *Deesis*,
dal mosaico della controfacciata,
Torcello, Santa Maria Assunta

Il Comitato Nazionale per il Millennio
della Basilica di Torcello si rende
disponibile nel caso in cui alcune
referenze fotografiche fossero state
involontariamente omesse

Cura redazionale e impaginazione
Studio Polo 1116, Venezia
Brugiolo, Roggero, Romanelli

© 2009 by Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia
Prima edizione: agosto 2009
ISBN 978-88-317-9901

www.marsilioeditori.it

MICHELE BACCI

Oltre al bagliore dei mosaici, c'è sicuramente un altro elemento che, all'interno della cattedrale di Torcello, sembra rievocare con grande efficacia lo splendore di Costantinopoli: l'elegante diaframma marmoreo, composto di colonne coronate da capitelli, chiuse in basso da transenne decorate con motivi vegetali e animali e sormontate da un'architrave, che sembra ispirarsi molto da vicino alla struttura abituale, almeno a partire dal secolo XI, del *templon*, ossia della barriera che, nelle chiese bizantine, era utilizzata per separare lo spazio occupato dai celebranti durante la liturgia (*vima*) da quello riservato alla congregazione (*naòs*). La disposizione a metà circa della navata, tuttavia, pone subito in evidenza come l'affinità tanto evidente sul piano formale non corrisponda a un'identità anche funzionale: qui nella laguna, nonostante tutta la fascinazione evidente per i modelli d'Oriente, anche l'iconostasi deve adattarsi alle esigenze del rito latino, venendo a marcare, alla maniera dei tramezzi o pontili, la separazione tra il coro dei canonici e la parte più occidentale della chiesa, destinata alle persone meno pure sul piano spirituale, ossia ai non chierici.

Fu certo alla salute spirituale di questi ultimi che si pensò quando, intorno al 1420 – negli anni cioè in cui veniva avviata la ristrutturazione architettonica dell'edificio (Vecchi 1982, p. 22) – fu commissionata a un pittore veneziano di origine oltralpina, Zanino di Pietro, l'esecuzione per l'architrave di un coronamento dipinto su tavola, su cui furono rappresentate, a mezza figura entro archetti polilobi, la *Madonna col Bambino* e le figure dei dodici apostoli, replicando così in forma iconica i personaggi che campeggiavano nel mosaico absidale (Wolf 2002, pp. 154-156). Il risultato fu un *unicum* sul piano morfologico, ovvero una lunga tavola orizzontale che declinava in senso tardogotico un modello bizantino, quello dell'icona d'epistilio, che aveva alle spalle una storia già lunga e che, nel secolo XV, era diventato ormai un elemento pressoché imprescindibile dell'arredo ecclesiastico ortodosso: di solito consisteva in una rappresentazione della *Deesis* affiancata ora dagli angeli e dagli apostoli in atteggiamento orante, ora dalle scene delle dodici maggiori feste dell'anno liturgico (come nel frammento del Museo bizantino di Atene), oppure sviluppava entrambe le composizioni su due ordini sovrapposti. Anche se dei prototipi orientali manteneva solo un'eco lontana – ad esempio nella presentazione a mezza figura e nella disposizione entro archetti, sia pure polilobi secondo il gusto gotico – l'opera di Zanino, che forse veniva a rimpiazzare una tavola più antica, testimonia ampiamente di quanto fosse radicata a Venezia la familiarità col modello funzionale dell'icona.

Indubbiamente tale familiarità aveva una lunga storia alle spalle ed era un corollario dell'antico e complesso rapporto che la città intratteneva con il mondo bizantino e in particolare con Costantinopoli. Di pari passo con la sua affermazione come potenza marittima la com-

Zanino di Pietro,
Icona d'epistilio con la Vergine
col Bambino e figure di apostoli,
1420, Torcello,
Santa Maria Assunta





[CAT. 52.]

Icona marmorea della Madonna del bacio, Venezia, basilica di San Marco

CAT. 52.

Icona della "Vergine delle Grazie", XII secolo il dipinto, 1325 circa, 1355 circa e 1540 circa la riza, Venezia, chiesa di San Samuele

CAT. 49.

Arte bizantina, Icona con la Resurrezione di Lazzaro, XII secolo, Atene, Museo Bizantino e Cristiano

petizione simbolica di Venezia con la "città" per antonomasia si era tradotta in uno sforzo di emulazione e ripetizione del suo sfarzo e della sua autorità assieme politica, culturale e religiosa, come denunciavano il candore dei suoi marmi, lo scintillio dei suoi mosaici, l'imponenza ed eleganza della sua maggior chiesa e la preziosità e singolarità delle sue devotissime reliquie traslate dai porti d'Oriente. Le immagini sacre, in grande misura, entrarono nei tesori delle chiese al seguito e all'ombra dei più celebrati cimeli e degli arredi d'altare (vedi i tessuti, i vasi sacri e i rivestimenti in oreficeria come nel caso dell'originaria *Pala d'oro*), nella forma di preziose icone scolpite nel marmo, realizzate in metallo o decorate a smalto, come quelle che decoravano le cappelle del Grande Palazzo o le sontuose basiliche imperiali.

Come indicato dall'accezione corrente del termine *ycona* (in veneziano *ancona*), questi oggetti erano affini ai reliquiari a forma di tavola quadrangolare sia sul piano morfologico, come nel caso delle stauroteche, sia su quello della preziosità materiale: non a caso, tra le icone elencate nell'inventario di San Marco del 1325, la maggioranza era realizzata integralmente in argento e oro, talora con l'inserimento di pietre preziose, e anche quelle che erano dipinte su tavola si distinguevano soprattutto per le loro schermature e ornamenti metallici (Gallo 1967, pp. 278-279). Allo stesso modo, le icone marmoree disposte all'esterno e all'interno della basilica ducale contribuivano, al pari dei mosaici e delle reliquie, a ricostituire a Venezia una topografia sacra simile a quella che i pellegrini incontravano entrando nei maggiori luoghi di culto di Costantinopoli, in particolare i Santi Apostoli e la grande chiesa di Santa Sofia.

Accanto a questi episodi più risonanti, è tuttavia verisimile che anche più ordinarie effigi di personaggi sacri "alla greca" abbiano iniziato a esser presto coinvolte nelle pratiche di pietà individuale e collettiva degli abitanti della laguna; di questo processo abbiamo soltanto testimonianze sporadiche, ma significative per la loro antichità. È plausibile che, nel descrivere l'apparizione al prete Mauro della Vergine come «Madre del Signore» e di Cristo come «dominatore del mondo», gli autori del *Chronicon Gradense* e della cronaca detta «Altinate» (secolo XI) avessero in mente i soggetti e i *tituli* convenzionali delle icone della *Meter Theou* e del *Pantocratore*. Più chiaramente, in uno dei miracoli posti in appendice al suo resoconto della traslazione al Lido del corpo dei santi Nicola di Myra, del suo zio e omonimo Nicola e del vescovo Teodoro, l'anonimo agiografo, che scriveva poco dopo l'evento avvenuto nel 1100, raccontò di come qualche tempo prima i fatti fossero stati predetti dal santo stesso a un sacerdote che navigava lungo la costa dalmata: questi non aveva fatto fatica a riconoscerlo quando si era imbattuto, su uno scoglio, in un uomo «simile nell'aspetto alle immagini dipinte a memoria di san Nicola, ossia con un'espressione intensa, un volto decoroso, bianco di capelli, vestito alla greca come un religioso». Analogamente a un altro prete veneziano dimorante a Durazzo il santo era apparso «greco d'aspetto e d'abito» e per questo gli aveva rivolto la parola in lingua greca: entrambi sapevano evidentemente che il volto del santo corrispondeva a caratteristiche fisionomiche precise, trasmesse dalla tradizione figurativa bizantina e strettamente associate a quel contesto culturale; in particolare un dettaglio, come la barba bianca e rotonda che gli era comunemente attribuita e che sarebbe stata impropria per un chierico latino, era percepita come un tratto così tipico del *look* orientale, che il doge Domenico Michiel, nel 1128, decise di vietarlo per



[CAT. 49.]



[CAT. 51.]



[CAT. 50.]



CAT. 51.
Bottega bizantina,
Vergine Dexiokratousa,
circa 1200, Salonico,
Museo della Civiltà Bizantina

CAT. 50.
Officina bizantina, Icona
con la Vergine Glikophilousa,
fine XII secolo, Atene,
Museo Bizantino e Cristiano

Arcangelo, dal pilastro
del miracolo, Venezia,
basilica di San Marco

legge ai suoi concittadini (cfr. *Miracula*, ed. *Recueil* 1844-1895, vol. VI, pp. 282 e 284).

Del resto, il rinvenimento delle ossa nella basilica di Myra era stato reso possibile proprio grazie a questa radicata consuetudine con il repertorio iconografico orientale. Dopo aver appreso dell'errore dei baresi (che avrebbero preso un corpo sbagliato) e del fatto che la tomba del santo era posta in un luogo ignoto all'interno del vasto edificio, alcuni veneziani, dopo aver condotto una sofisticata indagine sul campo, ebbero l'intuizione, poi rivelatasi fondata, che la reliquia fosse nascosta in un ambiente secondario che però era marcato dalla presenza di un'antica icona di Nicola. Considerata alla stregua di un vero e proprio documento storico, l'effigie sacra veniva a confermare l'identificazione del corpo santo: lo stesso ruolo fu svolto quando, nel 1125, la compagnia guidata dal doge Domenico Michiel e dal prete Cerbano si impadronì del corpo del martire Isidoro sull'isola di Chios; l'indizio decisivo per l'accertamento dell'identità del defunto fu infatti offerto, oltre che dall'epigrafe, anche e soprattutto dall'immagine, poi rivelatasi miracolosa, che compariva sul coperchio argenteo dell'arca del santo (*Translatio mirifici martyris Isidori*, ed. *Recueil* 1844-1895, vol. V, p. 332). A Venezia stessa, in San Marco, una curiosa immagine svolgeva un simile ruolo rivelatore della santità di un punto specifico dello spazio di culto, associato alla presenza di una reliquia: un'icona risalente al secolo XII, che rappresenta nella dignità del suo *loros* l'arcangelo Michele – emissario divino e archistratega delle schiere celesti – è inserita in bell'evidenza nel "pilastro del miracolo", che marca il luogo in cui nel 1094, secondo il testo tardo-duecentesco della *Apparitio Sancti Marci*, fu ritrovato, grazie alle insistenti preghiere del doge Vitale Falier e del clero della basilica, il corpo dell'evangelista Marco (Dale 1996). A fronte di questi riferimenti, tuttavia, rimangono scarse le attestazioni del coinvolgimento delle immagini "alla greca" nei rituali collettivi della Venezia medievale. Le fonti relative all'antica "festa delle Marie", in cui la commemorazione religiosa della Purificazione della Vergine si intrecciava – prima della sua abolizione nel 1349 – a più profani usi carnevaleschi, riferiscono piuttosto dell'impiego di statue lignee tridimensionali, più adatte alle processioni in barca e alle vestizioni rituali con vesti e gioielli (Pace Del Friuli, ed. Cicogna 1843, p. 17). Per converso, durante la magnifica cerimonia dello Sposalizio del Mare, quale ci è nota dal più antico rituale conservato (*post* 1275), l'abate e i monaci di San Nicolò di Lido accoglievano il doge sulla riva con l'incenso, l'acqua santa e una non meglio precisata «ancona», in cui è probabile che fosse raffigurato Cristo – magari in un'*Imago pietatis* alla maniera usata nella tavola oggi a Torcello – visto che una volta giunti nella chiesa veniva utilizzata per praticare il bacio di pace (Corner 1749b, *decas* XII, p. 104).

Certamente antico è l'interesse veneziano nei confronti delle icone più celebrate di Costantinopoli e dell'Oriente, quelle che godevano di un prestigio particolare, paragonabile a quello delle reliquie, in virtù della loro pretesa antichità o dell'associazione a eventi miracolosi, come dimostra ad esempio la presenza in San Marco già nel Duecento, tra altri cimeli cristologici, di un'ampolla del sangue che, secondo una leggenda molto diffusa, era fuoriuscita in un'epoca remota dall'icona trafitta dai giudei di Beirut e che si era soliti esporre pubblicamente al giovedì santo e per la festa dell'Ascensione; questa fu probabilmente di stimolo allo sviluppo del culto per una croce dipinta che, a partire almeno dal Quattrocento, si ritenne



[CAT. 54.]



[CAT. 55.]



[CAT. 56.]

aver versato sangue dopo esser stata colpita da un empio barattiere deluso per le perdite al gioco, adattando l'antico *topos* leggendario al contesto locale (Brenk 1999; Bacci 2002).

Verosimilmente l'ampolla, che scampò miracolosamente all'incendio del 1231, era giunta a Venezia assieme alle altre reliquie e cimeli trafugati durante il sacco di Costantinopoli, con cui era culminata l'infausta crociata del 1204. Nelle descrizioni greche di quest'evento doloroso si sottolineò l'acredine con cui i soldati e gli stessi chierici latini si erano accaniti contro gli arredi ecclesiastici e in particolare contro le icone; dalle distruzioni fu tuttavia risparmiata l'immagine-palladio dell'Impero, il famoso ritratto della Vergine realizzato dall'evangelista Luca che si conservava nel monastero degli Hodigoi. Nel 1205 l'opera fu al centro di un incidente tutto veneziano, col colpo di mano del podestà Marino Zen che, contro la volontà del patriarca Tomaso Morosini, si appropriò dell'effigie miracolosa per trasportarla presso di sé, nel monastero del Pantokrator (Wolff 1948); pochi anni più tardi qualcosa di simile si verificò nella basilica di Betlemme, quando i veneziani misero le mani su una copia dell'*Odigitria* considerata anch'essa miracolosa (*Acta Honorii III*, ed. Tàutu 1950, vol. III, pp. 187-188).

Nei propri possedimenti nel Levante, la Serenissima sembra aver iniziato a promuovere precocemente lo sviluppo di forme di culto pubblico incentrate intorno a icone mariane, come nel caso della Mesopanditissa oggi nella basilica della Salute ma originariamente – al più tardi a partire dal secolo XIV – venerata nella cattedrale latina di San Tito a Candia e utilizzata come simbolo condiviso e transconfessionale dell'identità cittadina, anche attraverso il suo coinvolgimento in magnifiche ritualità collettive (Georgopoulou 1995). Se è chiaro che, nel particolare contesto cretese, l'appropriazione dell'immagine corrispondeva non solo a un interesse religioso verso il suo prestigio sacrale (per via dell'attribuzione all'evangelista Luca), ma anche a una precisa strategia politica nei confronti della locale comunità greca, in altre situazioni colpisce come Venezia abbia fatto ricorso anche al modello occidentale della statua lignea, trasponendolo laddove meno ci si aspetterebbe, come nel caso del crocifisso che un pellegrino russo raccontò di aver visto in una chiesa veneziana nel quartiere di Vassiliki a Costantinopoli e che era molto apprezzato da chi soffriva di mal di denti, giacché veniva guarito appena toccava i chiodi conficcati nelle mani e nei piedi (anonimo russo, ed. Majeska 1984, p. 150).

Tale pluralità di riferimenti è testimoniata indirettamente dalla varietà morfologica delle icone importate a Venezia e dei manufatti che, nella produzione locale, ne furono a vario titolo ispirati. Rispetto a quanto accade, ad esempio, nella "maniera greca" toscana, che si esprime prevalentemente nell'ambito della pittura su tavola, la città lagunare si distingue per la forte presenza di opere bizantine o bizantineggianti rese a rilievo, ossia secondo soluzioni che si richiamano a tipologie di oggetti a circolazione limitata, appartenenti all'ambito delle arti di lusso e associate strettamente a Costantinopoli e alla sua corte. È probabile che oggetti di estrema preziosità come le due celebri icone inoreficeria raffiguranti l'arcangelo Michele nel Tesoro di San Marco abbiano esercitato un ruolo di primo piano nello sviluppo di una particolare sensibilità verso una più marcata presenza fisica dei personaggi sacri, quale è trasmessa anche dal gran numero di pannelli marmorei quadrangolari con figure della Vergine e di santi che decorano la basilica ducale e molte altre chiese



alle pagine precedenti

CAT. 54.
Officine costantinopolitane e veneziane, *Icona dell'Arcangelo Michele*, fine X secolo, XIII secolo e 1345, Venezia, Tesoro di San Marco

CAT. 55.
Officina costantinopolitana, *Icona della Trasfigurazione*, 1200 circa, Parigi, Musée du Louvre

CAT. 56.
Officina bizantina di Salonicco, *Epitaffio* e particolare, inizi XIV secolo, Salonicco, Museo della Civiltà Bizantina

La croce "trafitta", Venezia, basilica di San Marco

della città e dei suoi domini. Studi recenti (Maguire 2002; Davis 2006 e 2007) hanno avanzato l'ipotesi che buona parte di questi, anziché esser trasportati dalla capitale imperiale, siano stati realizzati a Venezia stessa secondo forme che combinavano brillantemente i modelli bizantini con i nuovi apporti del realismo gotico.

Se le icone marmoree costituivano un genere raro a Bisanzio, ancora più sporadiche erano le versioni in legno scolpito. Quelle poche a noi rimaste risalgono tutte ai secoli XIII-XIV, sono concentrate nell'area tra i Balcani meridionali e la Russia e presentano caratteri non omogenei, spesso ibridi, sia sul piano compositivo e formale che su quello tecnico; è verosimile tuttavia che questa soluzione vada interpretata come il tentativo di imitare in un materiale meno costoso e in scala monumentale la tecnica del *repoussé* che caratterizzava le più preziose icone in metallo. Un esempio significativo di questa rara tipologia è la maestosa icona scolpita della *Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli*, un tempo appartenuta alle suore agostiniane di San Giuseppe di Castello e oggi nel Monastero della Visitazione a Treviso, che si differenzia da tutte le altre opere consimili per la presenza di un'ampia schermatura metallica che lascia liberi solo i volti dei personaggi: la Madre di Dio, inserita entro un arco sorretto da colonnine tortili, vi è rappresentata in posa frontale e a piena figura, nell'atto di reggere il Figlio, seduto sul braccio sinistro, con entrambe le mani. Agli studiosi che se ne sono occupati quest'opera ha fornito e fornisce indicazioni contraddittorie: da un lato il richiamo anticheggiante nella resa della figura umana ha fatto pensare al cosiddetto *revival* classicheggiante dell'età macedone, mentre la schermatura, che alterna elementi ornamentali bizantini con una resa dei panneggi che ricorda piuttosto la scultura gotica, si colloca nel secolo XIII e dovrebbe quindi costituire un'aggiunta posteriore (Mason 2002); un'altra interpretazione, per converso, tende a leggere questi caratteri ibridi come indizio per una sua esecuzione nel corso del Duecento in uno di quei centri che, lungo le rotte di comunicazione del Mediterraneo, si caratterizzavano per l'uso selettivo di modelli artistici di diversa origine (Pace 2007).

Uno di tali centri era senza dubbio Venezia e, a mio modo di vedere, la resa a rilievo, la compresenza di elementi occidentali e bizantini, l'enfasi sull'ampia schermatura che va a coprire, in modo del tutto inconsueto, anche i capelli del bambino e la pluralità di riferimenti (come il recupero di formule ed elementi propri della microscultura in avorio e steatite, evidente nel capitello stilizzato che richiama quello della placca con *Teodoro Stratelate* dei Musei Vaticani) depone a favore della realizzazione dell'opera proprio nella città lagunare. La scelta tipologica che è alla base della composizione si farà ancora sentire nel 1310 nella grande "ancona" di San Donato di Murano, in cui la figura del santo, rilevata, compare entro un arco in posa strettamente frontale. Entrambe le opere si possono considerare figlie della tendenza a competere con i grandi modelli orientali non tanto attraverso una piana imitazione, quanto col ricorso a un processo di appropriazione tecnica e di rielaborazione originale, quale si osserva, ad esempio, anche con l'emergere nel Duecento della produzione tutta veneziana dei reliquiari e delle icone in filigrana e miniatura sotto cristallo, che sarà molto apprezzata anche nelle corti balcaniche e nei monasteri dell'Athos. A simili prodotti di lusso sembra essersi richiamata anche la tavola trecentesca del



[CAT. 57.]

CAT. 57.
Pittore veneziano,
Sant'Elena e teste dei santi
Giovanni Battista, Pietro,
Tommaso e Marco, 1260 circa,
Venezia, chiesa di San Zan Degolà



Icona della Vergine Nicopeia,
Venezia, basilica di San Marco

Icona della Vergine del tipo
della Nicopeia, Venezia,
chiesa di San Giovanni in Bragora

CAT. 58.
Pittore veneto-bizantino,
Madonna allattante,
fine XIII-inizio XIV secolo,
Venezia, Museo Marciano

Museo Benaki, con la *Vergine Glykophilousa* circondata da scene evangeliche e figure di santi realizzati in vetro *égloisé*, realizzata probabilmente da un artista greco che aveva una profonda conoscenza dell'arte lagunare (Vassilaki 2002).

La presenza in città delle più comuni icone dipinte e la loro imitazione sono fenomeni, almeno all'inizio, meno chiaramente documentati: nell'inventario di San Marco del 1325 ne furono registrate alcune, tra cui anche un'effigie della *Madonna col Bambino* provvista di schermatura metallica che potrebbe essere l'immagine oggi nota come *Nicopeia*, il cui culto, tuttavia, non ci è testimoniato anteriormente agli anni settanta del Quattrocento, mentre si deve attendere il tardo Cinquecento per l'identificazione con l'effigie che i *basileis* bizantini portavano con sé sul campo di battaglia; è comunque significativo che il tipo iconografico della *Nicopeia* sia stato replicato, forse per fini devozionali, in un'icona degli inizi del XVI secolo conservata nella chiesa di San Giovanni in Bragora (Rizzi 1980; Bacci 1998, pp. 317-318; Schulz 1998). Nel tardo Duecento e nel Trecento, quando a Venezia si sviluppa una forte produzione di pittura su tavola, i modelli bizantini rimangono un punto di riferimento costante, anche se difficilmente si potrebbero individuare casi di riproduzione pedissequa sia sul piano formale che su quello morfologico. Già nelle più antiche pitture su tavola che ci siano pervenute (se si prescinde da un gruppo di icone sinaite sulla cui attribuzione all'ambito veneziano non c'è accordo tra gli studiosi) si osserva un'originale commistione di elementi di diversa origine: opere come la *Madonna allattante* delle Gallerie dell'Accademia, databile alla fine del secolo XIII o agli inizi del XIV, dimostrano sia la conoscenza del modello morfologico orientale che combina la rappresentazione di un personaggio sacro "dall'ombelico in su" con figure intere di santi sulla cornice, sia il desiderio di introdurre sperimentazioni prospettiche, come si vede nella simulazione dell'aggetto di una cornice lungo il margine inferiore (Geymonat 2005, pp. 534-539).

Tale commistione andò evolvendosi nel corso dei decenni successivi in una più profonda sintesi degli elementi bizantini con gli apporti della nuova pittura giottesca, come appare al meglio nell'opera di Paolo Veneziano e della sua bottega, che si sviluppa in un ambiente ricettivo e cosmopolita in cui non solo circolavano manufatti orientali, ma anche erano attivi artisti greci (*Venezia e Bisanzio* 1974; *Venezia e il Levante* 1974; *Paolo Veneziano* 2002; Papastavrou 2005; Papastavrou 2006). La produzione veneziana trecentesca si distingue per la grande varietà morfologica, compositiva e tipologica, che dà luogo a soluzioni destinate a esercitare un'impatto anche sulla pittura di icone praticata nei territori sottoposti al suo dominio, a partire da Creta, il cui ruolo di centro artistico preminente inizia a prender forma proprio fra Tre e Quattrocento. Da Venezia si espande lungo le rotte di navigazione dell'Adriatico e dell'Egeo la tendenza ad arricchire le effigi sacre con cornici riccamente intagliate, ad affollare le scene di personaggi e dettagli narrativi e a introdurre forme di sperimentazione prospettica; per converso, nella pittura lagunare rimane forte il richiamo alla sensibilità paleologa per il colore, per la resa dei dettagli fisionomici e del modellato delle figure e arriva a combinarsi senza troppe difficoltà, verso la fine del secolo, con le raffinatezze lineari del gotico internazionale. Accanto agli ampi polittici con le loro esuberanti cornici e ai più modesti dittici e trittici per la devozione privata, vengono prodotti in città oggetti che rielaborano in modo originale



[CAT. 58.]



[CAT. 59.]



[CAT. 60.]

CAT. 59.
Pittore veneto-bizantino,
Madonna con il Bambino,
fine XIII secolo,
Venezia, Gallerie dell'Accademia

CAT. 60.
Maestro del Dittico
di Leningrado (?), *Madonna
con il Bambino e i santi Nicola
e Francesco*, primo quarto
XIV secolo, Spalato,
Museo Archeologico



[CAT. 53.]

schemi più antichi, come nel caso delle tavole di andamento orizzontale che affiancano al personaggio sacro centrale delle scene narrative (e che sviluppano in modo originale il modello bizantino dell'icona agiografica) o delle sequenze di episodi evangelici, che ampliano in senso narrativo i programmi dei dipinti, degli avori e delle steatiti orientali con la rappresentazione delle *Dodici feste* o di alcuni episodi della Passione. Parallelamente, sulle barriere divisorie tra lo spazio dei laici e quello riservato ai chierici vengono giustapposte, alla maniera delle icone d'epistilio, raffigurazioni di personaggi sacri che vengono a comporre una composizione unitaria: questa sembra esser stata la funzione di due tavole duecentesche con figure di apostoli oggi al Museo Correr, associate da Otto Demus (Demus 1984b) con ambienti crociati di Palestina; analoga funzione è documentata per le tavole attribuite al Maestro della Dormizione del 1324 che, a metà Trecento, coronavano il tramezzo della cattedrale di Caorle ed è ipotizzata anche per alcuni dipinti frammentari realizzati verso l'anno 1400 da Nicolò di Pietro e seguaci (cfr. De Marchi 2005, p. 31 e *passim*).

Queste considerazioni finali ci riportano al nostro punto d'inizio, la decorazione dipinta della basilica di Torcello, con cui fu riproposta in chiave moderna una tipologia di oggetto appartenente alla tradizione bizantina e diffusa da tempo nella cultura veneziana. Da un certo punto di vista, si può dire che la familiarità col repertorio di forme e con l'autorità religiosa della pittura su tavola del mondo greco, anziché entrare in declino, andò rafforzandosi a Venezia proprio nel momento in cui quest'ultima, nel Quattrocento e ancora nel Cinquecento, si trovò di fronte alla necessità di ridefinire e riscrivere il proprio passato attraverso una serie di strategie urbanistiche, architettoniche e figurative (Concina 2006). Sottratte alle distruzioni ottomane e poste in venerazione in città (come nel caso della *Vergine Artocosta*, traslata da Nauplia), integrate negli altari domestici, nell'arredo ecclesiastico e nei *cesendelli* viari, le icone, la cui produzione nei territori veneziani conobbe in quel periodo un incremento esponenziale, vennero a costituire uno degli strumenti di cui la Serenissima si servì per ricostruire la memoria della propria identità, caratterizzandosi, anche nei confronti delle vaste popolazioni di lingua greca sottoposte al proprio dominio, come autentica erede del ruolo politico, religioso e culturale di Costantinopoli.

Accanto a questo, tuttavia, c'era un'altra motivazione forte per il rafforzato *revival* dell'uso delle icone, di cui ci dà conto un libello devozionale composto nel 1459 sui miracoli operati a Venezia da una santa tipicamente costantinopolitana, la martire dell'iconoclastia Teodosia (Corner 1749b, *decas* II, pp. 330-337; Mercati 1939, pp. 91-94). In questo si racconta di come una signora che era stata da lei beneficiata chiedesse a un conoscente che risiedeva nella "città" di portarle un'icona di quella santa; quando tuttavia le fu recapitata, preferì rimandarla indietro perché troppo costosa, contando di farsene fare una più bella da qualche pittore veneziano. Evidentemente la signora percepiva la distanza stilistica tra l'icona e la pittura religiosa contemporanea e tuttavia fu costretta immediatamente a ritornare sui propri passi perché di lì a poco ricadde nella malattia da cui la santa l'aveva guarita, ragion per cui si affrettò a richiamare l'uomo e gli pagò il dipinto il doppio del prezzo. Anche se quell'immagine non le pareva bella, non poteva che apprezzarne la straordinaria efficacia devozionale e taumaturgica, che l'aspetto esotico e all'antica contribuiva a evocare.



CAT. 53.
Bottega bizantina o veneto-bizantina (?), *Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli*, X?-XIII? secolo, Treviso, Monastero della Visitazione

L'icona priva della riza durante il restauro



[CAT. 61.]



[CAT. 62.]

CAT. 61.
Pittore e intagliatore veneziano,
San Donato vescovo,
Donato Memmo e moglie, 1310,
Venezia, Museo Diocesano

CAT. 62.
La Vergine e il Bambino,
le Dodici feste e santi,
seconda metà XIV secolo,
Atene, Museo Benaki