

SUL REIMPIEGO DI SCULTURA ANTICA A VENEZIA: L'ALTARE DI PALAZZO MASTELLI

LUIGI SPERTI

L'importazione e il reimpiego di marmi antichi a Venezia tra XIII e XV secolo

Il reimpiego di antichità classiche a Venezia costituisce il breve capitolo d'un fenomeno di ben più ampia portata, caratterizzato da aspetti che non trovano riscontro in nessun'altra città italiana. La necessità di rivolgersi all'esterno, causa l'assenza di materiale lapideo *in loco*, ha fatto sì che nel corso dei secoli si accumulasse in città una grande quantità di marmi, appartenenti a culture artistiche profondamente diverse per tempi e luoghi, e riutilizzati in chiese, edifici pubblici, palazzi privati, semplici abitazioni. Uno studio complessivo sulla città lagunare è per ora limitato all'esame di alcuni singoli casi, a qualche rapida sintesi, e ad una apprezzabile ma parziale catalogazione delle sculture esterne, sufficienti tuttavia per poter valutare la multiforme varietà cronologica e geografica del materiale riutilizzato, proveniente dalle più varie regioni dell'Adriatico e del Mediterraneo orientale¹.

In questo profluvio di relitti scultorei le testimonianze di origine greca e romana rivestono un ruolo piuttosto limitato. Il riuso di marmi dell'antichità pagana si riassume oggi nell'esibizione pubblica di un numero esiguo di *spolia* di particolare valore politico e religioso, o anche solo estetico, caratterizzati da una forte visibilità, e in un gruppo di epigrafi, stele, sculture o altro materiale, talora impiegato con funzione architettonica in senso stretto, per lo più mimetizzato nei muri di case e palazzi privati o di chiese². Sono, questi relitti, gli indizi di un naufragio che piace immaginare di immani proporzioni. Ma né fonti né testimonianze materiali consentono, almeno sino ad ora, di valutarne l'entità e di scandirne i tempi.

Una storia veneziana del reimpiego di antichità classiche è ancora da scrivere. Ciò dipende anche dal fatto che essa implica argomenti altamente problematici, primo tra tutti l'annosa *querelle* sulle origini romane della città. E' esemplificativo, a tal proposito, che l'attribuzione del corpus dei *tituli* veneziani ai centri antichi della *X Regio* e soprattutto ad Altino - ipotesi avanzata non senza riserve dal

Mommsen, e spesso in seguito riproposta - sia stata anche di recente posta in dubbio da chi, nell'ottica di una supposta romanità di Venezia, non esclude la possibilità di un'origine locale³. Tuttavia mentre la questione della provenienza delle testimonianze antiche era stata sollevata, sia pure in termini generali ed in ottica regionale, già nel tardo Settecento⁴, è rimasto in ombra, e lo è tuttora, l'aspetto altrettanto fondamentale della cronologia. Una messa a punto del problema presenta difficoltà che è inutile sottolineare, dovute sia alla dispersione del materiale che al carattere spesso generico e cursorio delle testimonianze scritte. Queste ultime - per rimanere nell'ambito epigrafico - documentano sin dal Quattrocento la presenza a Venezia di iscrizioni antiche, riutilizzate in palazzi privati e in chiese⁵. Fonti certo preziose, ma scarsamente utilizzabili al fine di scandire nel tempo le tappe della storia del reimpiego veneziano, essendo i marmi nella grande maggioranza da tempo dispersi. Delle circa 120 epigrafi registrate nel *CIL* ne sopravvivono poco più di un quinto; le poche ancora inserite in contesti architettonici indicano, con qualche rara eccezione, una data di reimpiego non anteriore al XVIII secolo⁶. Non mancano tuttavia casi di riuso precoce (intendendo precedenti alla prima fioritura degli interessi umanistici) come indicano ad es. la lapide probabilmente aquileiese rinvenuta nel 1829 nella cappella del battistero di S. Marco⁷, le due iscrizioni trovate da G. Boni nelle fondazioni del campanile di S. Marco⁸, il cippo votivo dalla cripta di S. Lorenzo⁹, qualche altro documento analogo dalle isole lagunari¹⁰; o, per passare ad altre classi di materiale, la base di statua di recente scoperta nelle fondamenta di Palazzo Grimani a S. Maria Formosa¹¹, e ancora il monumento funebre altinate diviso in due parti ed adattato alla facciata della chiesa di S. Donato a Murano¹².

E' un fatto da tenere presente, riguardo l'importazione ed il riuso di antichità di origine regionale o dalle coste dell'alto Adriatico, il contrasto tra la rimarchevole quantità di epigrafi e l'altrettanto notevole assenza di testimonianze scultoree. Non basta infatti il riferimento d'obbligo al rilievo d'ori-

gine ravennate con i "*quatuor pueri lapidei*" che il collezionista trevigiano Oliviero Forzetta cercò di procurarsi a Venezia nel 1335, e che agli inizi del XV secolo risultava infisso in una casa nei pressi di S. Marco¹³, per cancellare l'impressione di una Venezia per nulla incline a sfruttare le possibilità offerte dalle regioni vicine sin oltre la metà del Quattrocento. E' infatti nella seconda metà del secolo, probabilmente su influsso dell'ambiente padovano, che nelle botteghe di artisti operanti a Venezia come i Bellini figli e Tullio Lombardo, compaiono alcune "anticaglie", presumibilmente di origine regionale¹⁴, mentre si sviluppa un collezionismo che affianca ad epigrafi, monete, gemme, anche qualche rara scultura¹⁵. Che negli anni successivi al 1450 si debbano collocare gli esordi degli interessi antiquari e collezionistici veneziani per le antichità della terraferma è inoltre confermato da Marco Foscarini, il quale, scrivendo nel 1752 a proposito di alcune epigrafi rinvenute presso Adria, ci informa che "...l'industria di scavare con virtuoso fine i terreni adiacenti a famose città fosse in uso appresso i Veneziani, trecent'anni sono, e non averla essi mai più abbandonata"¹⁶.

D'altra parte, l'idea di un Levante percepito come inesauribile sorgente di un gran numero tesori scultorei ha fatto passare la lacuna ora rilevata in secondo piano. Poiché appunto i domini ultramarini vengono spesso ritenuti la fonte primaria di approvvigionamento di marmi antichi, non sarà inutile riesaminare brevemente le evidenze materiali e documentarie del traffico di antichità tra Venezia ed il Levante nel tardo Medioevo e nel primo Rinascimento. E' noto ed ampiamente documentato dalle fonti e dalle testimonianze archeologiche ed artistiche il ruolo che ebbe Venezia nella storia della riscoperta dell'arte classica da parte della cultura europea moderna. Esso trae origine dal dominio politico ed economico sul Mediterraneo orientale, creato in seguito ai fatti della Quarta Crociata: il bottino giunto in città nei decenni successivi al sacco di Costantinopoli del 1204 costituisce la prima e più importante attestazione di un legame che, con alterne vicende, si mantenne vivo sino alla caduta della Serenissima. La documentazione che riguarda questo primo nucleo di spoglie trionfali è relativamente abbondante, ed esse sono ben conosciute - benché, forse, meno negli aspetti strettamente archeologici che nella valenza ideologica che assunsero una volta esposte nel complesso marciano¹⁷.

Ma nella storia del rapporto con l'arte

dell'Oriente greco le *exuviae* costantinopolitane rimangono, almeno sino agli inizi del Cinquecento, un caso quasi isolato. Poiché alle presumibili possibilità che si aprirono ai Veneziani con la creazione di un Impero marittimo esteso su regioni estremamente ricche di rovine antiche, corrispondono testimonianze archeologiche sporadiche e problematiche, tali da lasciare per buona parte in ombra caratteristiche e sviluppo del fenomeno nel periodo che va dal XIII a tutto il XV secolo. Risale al 1293 la notizia più antica sul celebre leone bronzeo che orna la colonna orientale della Piazzetta. La colonna venne eretta secondo una tradizione poco dopo il 1170, ma non sappiamo se la statua vi fu collocata nell'epoca immediatamente successiva, o, come si tende a credere, intorno alla metà del XIII secolo. Problemi ancora irrisolti gravitano intorno alla data di arrivo in città, alla provenienza (Costantinopoli, Cilicia?), e all'interpretazione artistica¹⁸. Nel 1329 fu posto a *pendant* del leone alato la statua del cosiddetto Todaro, un *pastiche* formato da un torso loricato tardo-adrianeo ed una testa-ritratto di un sovrano tardo-ellenistico integrati da inserzioni medioevali: la provenienza orientale delle due parti che la compongono rimane ipotetica, anche se assai verisimile, almeno per il frammento ellenistico¹⁹; mentre le notizie sul cosiddetto Eros Soranzo, che si vorrebbe giunto dal Mediterraneo Orientale a Venezia nei primi anni del XIV secolo o addirittura all'epoca del sacco di Costantinopoli, sono molto probabilmente il frutto delle affabulazioni a scopo commerciale del mercante d'arte Antonio Sanquirico²⁰.

Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo, le testimonianze di scultura antica di sicura origine levantina si infittiscono. Tra le prime è da segnalare l'altare ellenistico di provenienza cicladica reimpiegato intorno al 1490-1500 nella facciata di Palazzo Mastelli, e che verrà considerato più ampiamente nella seconda parte di questo lavoro. Nel 1503 giunge da Rodi il cosiddetto Adorante, ora a Berlino²¹, e poco tempo dopo un torsetto marmoreo rinvenuto, secondo una nota inviata da fra' Sabba di Castiglione a Isabella d'Este, in una vigna di Lindos, ed identificabile forse in una scultura giunta in possesso di Gabriele Vendramin, e passata in seguito nella Collezione Farnese²². Queste sculture - e certo altre, su cui non è rimasta documentazione - anticipano di alcuni decenni una cospicua serie di statue provenienti dall'Egeo confluite nel corso del XVI secolo nelle collezioni di Giovanni Grimani, Federico Contarini ed altri, e

persuasivamente ricondotte dal Beschi all'ambito cretese²³. Esse confermano le notizie relative ai luoghi di approvvigionamento delle raccolte veneziane d'antichità di epoca rinascimentale, formate, secondo un abusato *topos* retorico, "con indicibile spesa", soprattutto da marmi provenienti dai domini orientali della Serenissima²⁴. Non è del tutto chiaro se questo periodo aureo del collezionismo rappresenti il fortunato sviluppo di una tradizione che affonda le radici nel secolo precedente, o se debba considerarsi un fatto inedito nella storia del rapporto tra Venezia e l'antico. A questa seconda ipotesi, su cui avremo modo di tornare in seguito, sembra condurre l'esame delle collezioni quattrocentesche, poiché a Venezia, come s'è visto, esse contavano prevalentemente gemme, monete ed epigrafi. Raccolte di sculture antiche si trovavano piuttosto tra i veneziani residenti oltremare: nella Creta dei primi decenni del Quattrocento ne possedeva una illustre Nicolò Corner, composta peraltro, comprensibilmente, di marmi greci²⁵.

Già il Beschi²⁶ aveva rilevato le forti lacune nella documentazione anteriore al XVI secolo riguardante il rapporto tra Venezia e l'arte dell'Oriente ellenico. La stessa osservazione, s'è visto, può valere anche in relazione all'entroterra e ai centri costieri dell'alto Adriatico. Per quanto la dispersione del materiale debba aver giocato un ruolo non secondario, un quadro comunque così evanescente suggerisce che, rispetto alla situazione generale italiana, e in particolare a città meglio paragonabili per condizioni storiche, come le Repubbliche marinare tirreniche, l'afflusso ed il riuso di sculture classiche nella Serenissima furono fenomeni tardivi e, sino alla fine del Quattrocento, di limitato spessore.

L'esame dei fattori che possano giustificare la scarsità di testimonianze greche e romane di reimpiego implica problematiche vaste ed in parte non ancora affrontate. Un'ipotesi recente, focalizzata peraltro solo sul caso della Basilica di S. Marco, individua nella "vocazione bizantina" della Serenissima, dettata dai noti presupposti ideologici di una continuità con la capitale sul Bosforo, la preferenza quasi esclusiva per *spolia* della cristianità orientale²⁷. Limitatamente all'esempio citato, si può ritenere questa tesi nel complesso plausibile. Ma essa non rende certo conto della storia del reimpiego veneziano *in toto*: storia caratterizzata da una serie di fattori politici, economici, geografici e culturali che ne determinano l'unicità nel più largo panorama del fenomeno in Italia.

La peculiarità più rimarchevole dei Veneziani è

la propensione ad importare marmi dal Levante, tralasciando in larga misura le possibilità che pure venivano offerte in ambito regionale. L'esempio della Basilica di S. Marco, dove dei 300 capitelli di spoglio solo un ventesimo sono di provenienza occidentale²⁸ e dove si contano circa 400 colonne tratte dall'Oriente²⁹, ed ancora l'abbondanza di pietre pregiate di origine greca in tutti gli edifici della città, su cui torneremo in seguito, indicano senza bisogno di commenti quale fosse la fonte privilegiata dell'importazione. L'apertura all'Oriente si pone come un *unicum* nel quadro del reimpiego di antichità in Italia, caratterizzato dal ricorso a testimonianze locali, o dal riutilizzo in parallelo di marmi di origine locale ed importati, in questo secondo caso soprattutto da Roma³⁰.

Sui presupposti storici che dettarono tale scelta non occorre dilungarsi troppo, essendo ben note la vastità di quello che fu definito "l'unico vero impero coloniale del Medioevo"³¹, e quella sorta di talassocrazia commerciale che la Serenissima mantenne sul Mediterraneo orientale sino alla fine del XV secolo, quando iniziò gradualmente a recedere di fronte all'espansione ottomana. Non escluderei tuttavia che all'orientamento prevalentemente levantino del rapporto veneziano con le testimonianze materiali dell'antichità classica abbiano contribuito, in senso limitante, fattori di diverso ordine. Uno di questi va cercato probabilmente nel ritardo con cui fu intrapresa l'espansione nella terraferma. E' stata già da altri notata l'assenza in laguna di materiale di spoglio proveniente da Verona, Padova, Vicenza ed altre città romane della *Venetia*: ma essa non apparirà così "singolarmente strana"³² se si tiene presente che la conquista dell'entroterra si realizzò compiutamente solo dagli inizi del Quattrocento³³. E' improbabile che i Veneziani potessero dedicarsi alla spoliazione dei monumenti di centri con cui furono, sino allo sterminio dei Carraresi, in posizione conflittuale, e non è certo casuale il fatto che le iscrizioni di più antico reimpiego e di origine accertabile siano state trasportate in laguna da Altino, da lungo tempo in abbandono, e in minor misura da Aquileia, che conobbe dal Duecento una rapida decadenza³⁴: entrambi centri costieri, che caddero precocemente nell'orbita politica veneziana. L'interesse dei Veneziani per le antichità dei centri romani della *X Regio* si collega, come abbiamo visto, alla nascente sensibilità umanistica, e va considerato pertanto un fenomeno sviluppatosi dalla seconda metà del Quattrocento, quindi prevalentemente collezionistico.

A ridotte possibilità in ambito regionale va aggiunta la difficoltà, per ovvi motivi, di accedere a quell'inesauribile emporio di marmi che fu, soprattutto dal tardo Medioevo, Roma. E' osservazione banale, ma è questa, nel rapporto con l'antico, la vera discriminante tra la Serenissima e molte altre città italiane. Una geografia del reimpiego di manufatti originari dall'Urbe, desumibile dalla pur parziale lista del Lanciani³⁵, comprende la costa tirrenica da Amalfi alla Liguria, un buon numero di città del Lazio e delle regioni vicine, alcuni centri lontani dal mare ma facilmente raggiungibili via acqua (ad es. Lucca e Firenze): per tutte queste regioni Roma e Ostia costituirono il principale referente nell'importazione. Tra i casi più notevoli e meglio analizzati vanno menzionate Pisa e Genova³⁶, in cui il fenomeno, incentrato soprattutto sui sarcofagi, assume rispetto a Venezia dimensioni impressionanti. Sebbene anche qui risulti fortemente problematico stabilire la data di arrivo del materiale, è probabile che le prime importazioni datino al XI secolo, e una parte cospicua si collochi nel XII-XIV secolo. Per contro, i primi contatti "archeologici" tra Venezia e Roma risalgono all'epoca di Pietro Barbo, e i marmi di origine romana, tuttora numerosi, derivano dalle collezioni rinascimentali dei Grimani o da raccolte posteriori³⁷.

Quali che siano i motivi del prevalente orientamento della Serenissima verso il Levante, rimane aperto un problema: in quali termini valutare il fatto, già da altri sottolineato³⁸, che i marmi classici ellenistici e romani della Morea, delle isole egee, delle coste dell'Asia Minore, frequentate assiduamente e a lungo dalle navi veneziane, sembrano aver suscitato, sino alla fine del Quattrocento, così scarsa attenzione?

In realtà, sul commercio via mare di materiale lapideo durante il tardo Medioevo si conosce ben poco. Esso rimane tuttora una zona oscura nella storia, per altri versi relativamente ben nota, dell'espansione politica ed economica italiana nel Mediterraneo orientale. Nell'epopea mercantile verso il Levante, come è venuta delineandosi dal lavoro fondamentale di W. Heyd sino agli studi più recenti³⁹, colpisce il contrasto tra la ricchezza di documenti relativi alle merci più disparate, dalle spezie ai tessuti all'allume, e l'ostinato silenzio su un traffico che evidentemente era sporadico, il più delle volte non organizzato, e legato alla casualità dell'occasione⁴⁰.

La documentazione veneziana non fa eccezione, sebbene l'intensità e la durata dei rapporti com-

merciali ed amministrativi con il "dominio da Mar" potrebbero far supporre il contrario⁴¹. Le fonti che presentano interesse per la storia dell'importazione di marmi dal Levante offrono qualche sporadica testimonianza già per l'XI secolo; si infittiscono in relazione ai fatti della Quarta Crociata; latitano, con curiosa contraddizione, per quanto concerne i tre secoli che vedono l'organizzazione e lo sfruttamento dell'Impero coloniale della Romania, e l'apice della potenza marittima veneziana; per divenire infine numerose e circostanziate in connessione con le intense ricerche antiquarie e collezionistiche condotte a Creta nel Cinquecento. Di rado esse escono da una genericità che le rende apparentemente poco significative, e per questo forse hanno ricevuto sino ad ora meno attenzione di quanto meritino.

Il primo esempio di una precoce attività di importazione di marmi dall'Oriente è ricordato il passo di una quattrocentesca Cronica Anonima riferito alla ricostruzione contariniana di S. Marco, e dunque all'ultimo terzo dell'XI secolo, in cui si narra che "molti zentilomeni et popolari mandono a tuor marmori in Aquilegia et a Ravenna, et molti mandono a Costantinopoli..."⁴²: l'edificio cui i "marmori" erano destinati induce a credere che si trattasse per la maggior parte di colonne e marmi policromi da rivestimento. Sulle fonti concernenti la spoliazione di Costantinopoli non occorre soffermarsi, essendo ben noto lo zelo con cui vi adempirono i Veneziani saccheggiando, tra reliquie e manufatti artistici di ogni genere, "taole de marmo et colonne de porfido e marmoro"⁴³ per la Basilica marciana, oltre naturalmente a quelle spoglie trionfali, di cui i cavalli bronzei ed i Tetrarchi costituiscono gli esempi più conosciuti e significativi.

Una pressante richiesta di pietre rare per la chiesa di S. Marco compare anche nella lettera inviata a Gabriele Dandolo il 2 marzo 1309 dal Collegio che, avendo ricevuto opportune informazioni, ingiunge al mercante di acquistare "...in insula micholarum, et eciam aliis insulis romanie..." marmi per pilastri o semicolonne, bianchi e venati di verde, e a grana fina⁴⁴. Il riferimento a Miconos e alle isole della Romania è, credo, la prima attestazione dell'interesse dei Veneziani per le antichità delle Cicladi. Miconos, come peraltro tutto l'arcipelago, non era all'epoca sotto il dominio diretto della Serenissima: come il più celebre Ducato di Nasso, costituiva una sorta di protettorato dotato d'una relativa autonomia. Nel 1207 fu conquistata assieme a Tinos da Andrea Ghisi, e rimase con alterne vicende sotto il controllo della famiglia sino al 1390, quando fu

annessa alla Repubblica⁴⁵. Probabilmente nella relativa indipendenza dell'isola trova spiegazione l'iniezione a pagare il carico. Il Collegio avrebbe potuto indicare una fonte di approvvigionamento più comoda, e per giunta gratuita, in uno dei domini diretti, ad es. Creta. Ma l'accento a marmi "*virgatis viridis*" indica evidentemente una richiesta mirata: nella fattispecie, con ogni probabilità, di Cipollino Verde (o marmo Caristio), varietà di largo impiego a Venezia sia per colonne che per rivestimenti, testimoniata tra l'altro nella Basilica marciana da alcuni fusti di colonna della facciata principale e da lastre pavimentali nel narcece⁴⁶. Le perentorie indicazioni del Collegio sui tipi di marmo rispondono con ogni evidenza ad informazioni di prima mano, ed illustrano bene quanto stretto fosse il rapporto tra committenza ed i capitani che incrociavano nell'Egeo, e che dovevano concretamente provvedere alla spedizione. Come nel caso del documento esaminato in precedenza, anche qui l'oggetto della ricerca e la sua auspicata destinazione suggeriscono ovviamente non marmi figurati, ma blocchi di varietà pregiata da utilizzare per elementi architettonici e rivestimenti.

E' sfuggita alla critica, per quanto mi è noto, una lettera del 27 aprile 1433 inviata dal Consiglio a Marco Giustinian, Duca di Candia, pubblicata di recente da Fr. Thiriet⁴⁷, che narra le vicissitudini del mercante Giovanni Gradenigo. Incaricato di un trasporto di legno a Candia, fu invitato a recarsi a Hierapetra per caricarvi delle colonne, complete di basi, destinate a Venezia; la nave, troppo leggera, fu portata da una tempesta ad Alessandria, dove il Gradenigo dovette provvedere a sue spese a trasbordare il carico su una imbarcazione più adatta. Il Consiglio comunica al Giustinian la decisione di rimborsare il mercante. Collocabile tra le peregrinazioni cretesi del Buondelmonti, che nel 1417-1420 pubblica la *Descriptio insule Crete* ed in seguito il più celebre *Liber Insularum Archipelagi*, e la visita, poco prima della metà del secolo, di Ciriaco d'Ancona, il documento rappresenta una precoce testimonianza di quella fervida attività di spoliazione dell'isola che raggiungerà il suo culmine nella seconda metà del secolo successivo. Tra i siti di Creta l'antica Hierapytna, lungo la costa sud-orientale, presentava particolari vantaggi non solo per la posizione sul mare, ma anche per la ricchezza di rovine: il Buondelmonti, che la visitò all'inizio del suo periplo cretese, vi aveva registrato "*templa immensa*" e "*sparsa ydolorum busta*"⁴⁸. Di lì nei decenni successivi alla metà del XVI secolo presero la via per Venezia iscrizioni, statue ed elementi architettonici⁴⁹.

La fonte ha un certo interesse anche per la storia dell'architettura veneziana. Sebbene la lettera non specifichi lo scopo del trasporto, il carattere ufficiale della comunicazione certifica che le colonne erano destinate ad un edificio pubblico. Nel 1422 viene decisa la ricostruzione dell'ala occidentale del Palazzo Ducale; quando Bartolomeo e Giovanni Bon procedettero, nel 1438, all'erezione della Porta della Carta, la facciata che delimita la Piazzetta doveva essere pressoché conclusa⁵⁰. La coincidenza cronologica con la richiesta di elementi architettonici cretesi dovrebbe lasciare pochi dubbi sulla loro destinazione⁵¹. Peraltro, il ricorso a materiale proveniente dai siti antichi dell'isola non sarebbe, nella storia dell'edificio, un episodio isolato, come dimostra una lettera di recente pubblicazione inviata dal Collegio al Provveditor generale di Candia Giacomo Foscarini, in cui quest'ultimo viene incaricato di procurare per il restauro di Palazzo Ducale, danneggiato dall'incendio del 1574, "...un buon numero di colonne et altri marmi...", essendo giunta voce che "...nel loco della Messarea et altri luoghi di quell'isola nostra ritrovarsi di bellissime colonne di meschi et altre sorti..."⁵². Il "loco della Messarea", come nota l'editore, va identificato con Gortina, uno dei siti di Creta antica sondati con maggior frequenza nelle ricerche antiquarie del Cinquecento⁵³. In essa già il Buondelmonti vi notò un gran numero di statue e addirittura 1500 colonne⁵⁴: un *topos* iperbolico ricorrente nell'opera del fiorentino, ma che testimonia comunque una disponibilità di rovine tale da giustificare le reiterate attenzioni dei Veneziani.

Non è qui il caso di inoltrarsi ad indagare i rapporti di Venezia con le antichità del Levante nell'epoca del collezionismo rinascimentale e dei suoi antefatti quattrocenteschi: la formazione di una prima sensibilità umanistica all'antico, che trova le premesse nei soggiorni ellenici di Ciriaco, il flusso crescente di sculture dagli inizi del XVI secolo, il ruolo fondamentale che assume Creta negli anni dell'incontenibile avanzata ottomana, le indagini antiquarie e le fruttuose ricerche a fini collezionistici nella "nazione ultramarina", sono tutti aspetti relativamente ben noti e documentati, che segnano le tappe della scoperta veneziana dell'arte antica, e di quella greca in particolare. Tuttavia, ciò che mi sembra di poter negare è che tale scoperta sia stata in qualche modo la fatale conseguenza di una consuetudine secolare con testimonianze della grande arte classica, che si vorrebbe inaugurata dal sacco di Costantinopoli. Le fonti che mi è riuscito di raccogliere, per quanto il numero

ridotto lasci largo spazio all'incertezza, e la desolante scarsità di scultura antica presente a Venezia sino a buona parte del XV secolo, suggeriscono in modo univoco che le ricerche dei Veneziani nelle coste e nelle isole dell'Egeo (dove furono costretti a rivolgersi a partire dal 1261, una volta esauritesi le possibilità di spoliazione sul Bosforo con la restaurazione dei Paleologi) avevano per oggetto soprattutto pietre pregiate in quanto materiale da costruzione: basi, colonne, marmi bianchi o meglio colorati da reimpiegare come tali, ma più spesso da riutilizzare come materia prima per trarne rivestimenti, *crustae*, patere, formelle, lastre pavimentali, fregi, cornici ed altri elementi architettonici.

Parte di questo materiale costituisce tuttora l'"arredo urbano" di Venezia. Dalle ispirate pagine anticlassiche del Ruskin su *Le pietre di Venezia* agli autori più recenti, chiunque si sia interessato all'architettura della città lagunare è stato colpito dalla quantità e qualità dei marmi che ornano palazzi e chiese sin dall'epoca più antica, riconoscendo nell'intensità e nell'ampiezza dei traffici marittimi insieme la causa e l'effetto di questo immenso sfoggio di ricchezza. La maggior parte di questi scritti è limitata a valutazioni estetiche. Solo negli ultimi anni si è avviato uno studio scientifico sistematico sulle pietre veneziane, con lo scopo di distinguerne le diverse varietà, l'origine, le epoche di utilizzazione, per chiarire gli aspetti molteplici ed ancora poco noti dell'importazione, l'uso ed il riuso di materiali lapidei in laguna, e per prevenire un deterioramento del patrimonio monumentale che sembra irreversibile. Tali indagini sono ancora alla fase preliminare, ed i risultati hanno un carattere provvisorio, dovuto sia a motivi contingenti che a difficoltà oggettive⁵⁵. E' comunque indubbio che l'utilizzazione di marmi bianchi o policromi di origine greca ed anatolica sia uno degli aspetti più notevoli dell'architettura storica della Serenissima. Si tratta quasi esclusivamente di materiale di reimpiego, sebbene per qualche varietà proveniente da cave di prolungato sfruttamento, ad es. il Verde Antico, possa supporre anche un acquisto diretto dai Bizantini, e quindi un uso primario⁵⁶. L'aspetto più appariscente di questa "appropriazione" è il reimpiego di una immensa quantità di colonne antiche, con una qualche preferenza, sembrerebbe, per quelle in proconnesio. La basilica di S. Marco ne è l'esempio più clamoroso, ma non certo l'unico: dalla duecentesca Ca' da Mosto sul Canal Grande ad innumerevoli palazzi dal XIV al XVI secolo, dalle grandi fabbriche gotiche, come la Basilica di S.

Giovanni e Paolo, sino agli esempi più celebri dell'architettura religiosa rinascimentale, quali S. Sebastiano, il riuso di colonne marmoree provenienti dal Levante scandisce secoli di storia edilizia urbana⁵⁷. Tipico dell'architettura gotica è un intervento "attualizzante" sul fusto, consistente nel ricavare dal sommoscapo un collarino bugnato, o decorato da un motivo a treccia o da fogliette acantiformi⁵⁸; la drastica riduzione del diametro, resa necessaria dall'operazione, permetteva inoltre di conferire dimensioni uniformi a colonne di spoglio di differente grandezza. L'importazione di colonne antiche non venne incontro solo alle esigenze edilizie, ma fornì materiale per quella produzione di patere e formelle marmoree, che è stata definita "il più appariscente caso di *Kunstindustrie* nell'ambito della cultura figurativa veneto-bizantina"⁵⁹. Caratterizzata da un vocabolario iconografico estremamente vario nelle sue componenti bizantine, islamiche ed occidentali⁶⁰, tale produzione si colloca nel periodo tra l'XI ed il XIII secolo, e proseguì con un attardamento di sapore gotico sino agli inizi del Quattrocento. La ricorrenza di misure costanti nel diametro delle patere, e la presenza di scanalature nello spessore di qualche esemplare, rendono assai verosimile l'ipotesi che la maggior parte di esse fosse ottenuta sezionando fusti di colonne di spoglio, di provenienza soprattutto orientale⁶¹. L'impiego indiscriminato di marmi antichi è documentato da vari esemplari ricavati da frammenti di scultura, tra cui si distingue una patera in marmo greco nei depositi della Ca'd'Oro, che presenta sul retro tracce di un busto maschile d'epoca tardo-antica⁶². D'altra parte blocchi di marmo antico sia lunense che orientale vengono correntemente sfruttati anche nella scultura gotica, sebbene in misura minore rispetto alla prediletta pietra d'Istria⁶³. Questi pochi esempi non bastano certo a render conto dell'ampiezza e dell'intensità di un fenomeno che accompagna la storia dell'architettura veneziana per secoli. Sono sufficienti tuttavia, ritornando all'assunto iniziale, per riesaminare il problema del rapporto di Venezia con i marmi dell'antichità classica alla luce dei risultati sin qui acquisiti.

L'esigenza di procurarsi materiale da costruzione fu connaturata alla nascita stessa di Venezia; connaturata in modo così profondo, che l'importazione di "nobile pietre marmoree", con cui "fabricar ecclesie et muri et case" divenne nella cronachistica del XIV e XV secolo un *topos* diffuso⁶⁴. I marmi più rari ed importanti erano destinati ovviamente alla basilica di S. Marco, per la quale fonti coeve testimo-

niano il ricorso a spogli condotti da città vicine sin dalla sua prima fase di costruzione⁶⁵. Di questa intensa attività di acquisto o spoliatura, e di successivo reimpiego di marmi, rimangono in laguna numerose tracce, ora mortificate nelle fondamenta di chiese e case, come le iscrizioni romane sopra ricordate, ora esibite orgogliosamente come segni di ricchezza e devozione: e in questo secondo caso, ancora, nella basilica marciana, nel cui interno si conservano plutei di provenienza adriatica riferibili alla fabbrica parteciaca, e numerose colonne e capitelli di eterogenea origine reimpiegati nel rifacimento contariniano⁶⁶.

Per quanto dunque il bottino della Quarta Crociata non costituisca affatto un episodio inedito, i decenni successivi al 1204 segnano comunque nella storia architettonica ed artistica della città una cesura netta, sia per l'improvvisa disponibilità di una enorme quantità di *spolia* bizantini, sia perché, molto probabilmente per la prima volta, i Veneziani si trovarono nella condizione di apprezzare *de visu* l'impatto monumentale della scultura classica. Di questi due aspetti è il primo, senza possibilità di paragone, il più importante e gravido di conseguenze. Le facciate severe della basilica contariniana vengono ornate di marmi policromi, colonne, capitelli, rilievi di ogni genere. L'afflusso costante di opere d'arte provenienti dal Bosforo - e molto probabilmente anche di artisti - per più di un cinquantennio riveste un ruolo decisivo anche nella formazione del gusto artistico locale, che peraltro si presenta estremamente vario ed aperto a stimoli diversi. A scultori sensibili ad esperienze occidentali, tra i quali spiccano i maestri che lavorarono agli archi del portale centrale di S. Marco, si contrappone una produzione di sapore bizantineggiante, dapprima goffamente imitativa, in seguito più aderente ai modelli, infine liberamente creativa: è esemplare a tal proposito il gruppo di sei rilievi inseriti nella facciata occidentale della basilica marciana, costituito da tre pannelli di spoglio a cui se ne affiancano altri tre di produzione locale eseguiti per completare la serie, secondo un processo tipico nella prassi del reimpiego di antichità dell'Italia medioevale, e che trova esatto corrispettivo, per scegliere un esempio tra i tanti, nelle imitazioni di marmi romani prodotte a Genova per le principali chiese cittadine⁶⁷.

Negli stessi anni, secondo la nota tesi del Demus, la spinta ideologica verso una legittimazione storica dell'impresa costantinopolitana e l'esigenza di creare una continuità ininterrotta con l'Impero cri-

stiano dei primordi, si concretano in una *Renovatio* del tutto originale rivolta verso il mondo figurativo paleocristiano e protobizantino, apprezzato direttamente tramite materiale di spoglio, e più tardi ricreato da imitazioni locali talora difficilmente distinguibili dai modelli⁶⁸. Alla base della teoria si pone da un lato la constatazione della prevalenza di *exuviae* protocristiane e paleobizantine reimpiegate in S. Marco, di cui il cd. Carmagnola e i "pilastri acritani" sono gli esempi più famosi; dall'altro l'individuazione di una serie di sculture, databili nel secondo e terzo quarto del XIII secolo, eseguite per la fabbrica marciana da artisti locali, ed ispirate a fonti iconografiche soprattutto del V-VI secolo. Ma le istanze e le motivazioni ideologiche che possano aver informato il mito di un "Impero apostolico d'Oriente", di cui sarebbe manifesto l'anomalo "protorinascimento" veneziano, andrebbero meglio focalizzate, e soprattutto verificate alla luce delle testimonianze letterarie coeve. Per la mancanza di tali raffronti, la proposta del Demus è destinata a rimanere nel campo delle ipotesi: di qui le riserve e le critiche, che non sono mancate negli studi più recenti⁶⁹.

Al carattere cristiano e orientale di questa *Renovatio* veneziana, quale che sia la sua realtà storica, il Greenhalgh⁷⁰ imputa il fatto che nel contesto marciano il ruolo della scultura classica appare, come altri già notava⁷¹, piuttosto limitato, e comunque subordinato all'insieme. L'ipotesi che tale lacuna debba intendersi come l'effetto di una selezione operata secondo direttive volte a privilegiare l'immagine di Venezia quale erede politica e spirituale della Bisanzio cristiana dei primordi presuppone, nella pluridecennale attività di spoliatura attuata dai Veneziani nella capitale orientale, un grado di intenzionalità ideologica che le fonti coeve e posteriori non consentono neppure a grandi linee di valutare. Ciò non significa che la coscienza di una ideale filiazione dall'Impero "romaico", ed una certa consuetudine con l'arte bizantina, non abbiano avuto peso nella scelta delle *exuviae* destinate ad ornare il fulcro della vita civile e religiosa cittadina. Ma non si può escludere che abbiano influito anche fattori più contingenti: lo stesso programma di abbellimento della basilica marciana, ad es., avrà decisamente orientato i Veneziani verso *spolia* architettonici, ed è comprensibile che nella città rifondata da Costantino come capitale dell'Impero il materiale a disposizione fosse nella quasi totalità tardo-antico e soprattutto bizantino.

L'ovvia e principale eccezione è costituita dai

quattro cavalli bronzei che, posti intorno al 1240-1260 sopra il portale centrale di S. Marco, rappresentano forse il caso più spettacolare di riuso di antichità nell'Italia medioevale. Prelevati, secondo una tradizione verosimile, dall'Ippodromo di Costantinopoli, furono una delle poche opere d'arte greche e romane presenti nella capitale orientale che non subirono la furia devastatrice dei Veneziani e degli altri Crociati, animati da una volontà di "genocidio culturale" che il resoconto di un inorridito Niceta Coniata sottolinea chiaramente⁷². Segni tangibili della potenza e del favore divino accordato alla Serenissima, essi divennero al contempo trofeo militare della vittoria su Bisanzio, memoria di un benessere economico senza paragoni e di una compiuta vocazione imperiale, e simbolo, come *quadriga Domini*⁷³, della centralità del culto fondante di S. Marco.

Sui cavalli marciati e gli altri maggiori reimpieghi di statue antiche nella Venezia medioevale è stata di recente avanzata una ipotesi, che individua nella politica culturale veneziana dal Duecento in poi un costante duplice riferimento all'eredità spirituale di Bisanzio e Roma, inteso a creare un passato prestigioso, e a sottolineare il ruolo inedito della Serenissima come depositaria del retaggio ideale dei due Imperi⁷⁴. Sul riferimento a Bisanzio, ed alle conseguenze che ebbe nell'ideologia, nella temperie artistica ed anche nel tessuto monumentale della città lagunare s'è già detto. Per quanto riguarda il parallelo con l'Urbe, è noto che esso fu il principale presupposto ideologico del reimpiego di antichità nell'Italia medioevale: è il mito multiforme della "nuova Roma" o "Roma seconda", elaborato per palesare le pretese di una eredità piegata ora a giustificare vocazioni imperiali, ora a sottolineare le auguste e lontane origini dei centri comunali, che caratterizza il recupero e del riuso dell'antico come fenomeno di primaria importanza e di vaste dimensioni, strettamente legato a forti istanze politiche e culturali, e non di rado denso di conseguenze nel tessuto delle culture artistiche locali⁷⁵.

Ma a questa ideologia, sino al Quattrocento inoltrato, la storiografia e la cronachistica lagunari furono non solo estranee, ma sostanzialmente avverse. E' sintomatica a tal proposito la leggenda delle origini troiane di Venezia: elaborata su un precedente complesso nucleo da un cronista Marco intorno al 1292, essa illustra la fondazione di Olivolo (l'attuale sestiere di Castello) da parte di alcuni esuli troiani, giunti in laguna in epoca precedente sia ad Antenore, il mitico fondatore della rivale Padova,

sia, soprattutto, ad Enea; stabilita così l'antiorità delle origini veneziane, Marco poteva trarre la lapidaria conclusione che Venezia fosse più antica di Roma, eliminando così a priori ogni possibilità di filiazione culturale. A differenza di Firenze, dove l'ascendenza troiana si connota come vagheggiamento preumanistico in nome di una comunanza politica e culturale con l'Urbe, la saga dei "liberi" Troiani fondatori di Venezia diviene orgogliosa affermazione, in funzione dichiaratamente anti-romana, dell'originaria indipendenza della città, creata dal nulla in uno spazio politico *ab omni exemptus domino*⁷⁶. La leggenda delle origini troiane venne in seguito ripresa dal maggiore storiografo del Trecento, Andrea Dandolo, e tramite quest'ultimo rielaborata intorno al 1421 da Lorenzo de' Monacis, il quale di suo aggiunse al metastorico antagonismo tra Venezia e Roma una connotazione morale, sottolineando l'opposizione tra i sobri costumi della Venezia primigenia ed il lusso corrotto della capitale imperiale: la superbia romana, manifestatasi in particolare nelle persecuzioni cristiane, trova la sua nemesis nelle invasioni barbariche, che divengono al contempo, con la saga di Attila, la causa provvidenziale della fondazione della "Venezia seconda"⁷⁷. E' nel corso del Quattrocento, soprattutto dalla seconda metà, che la raffigurazione di Venezia come *altera Roma* si impone gradualmente in termini positivi quale legittimazione storica alle mire imperiali della Serenissima, peraltro non senza resistenze da parte di quella fazione del patriziato avverso alla politica espansionistica dell'epoca; sino a divenire, dagli ultimi decenni del secolo e per tutto il successivo, parte integrante oramai codificata del "mito" di Venezia, ampiamente sviluppata nella storiografia, nelle orazioni patriottiche, nelle dediche letterarie, persino nei componimenti popolari in versi⁷⁸.

In una tradizione apologetica tesa a sottolineare le "origini libere e selvagge" e la solitaria indipendenza lagunare, il parallelo con Roma non poté che avere un connotato decisamente negativo; connotato che in parte mantenne sino alla fine del Quattrocento, quando il dibattito sulla politica espansionistica veneziana era troppo acceso perchè la rappresentazione della Serenissima come *altera Roma* potesse essere ufficialmente accettata. Non è di mia competenza affrontare globalmente la tesi di una presunta "romanitas" veneziana, e le sue implicazioni nella storia dell'arte e della cultura. Tuttavia, per limitarci al reimpiego di sculture antiche: l'interpretazione dei due santi patroni sulle colonne

della Piazzetta come emblema di questa duplice eredità - Marco, il santo occidentale, raffigurato nel corpo di una chimera orientale; Teodoro, il santo militare orientale, inserito nella corazza di un imperatore romano occidentale, ma con una testa di origine greca⁷⁹ - presuppone, anche prescindendo dall'inconsistenza del richiamo ideologico alla Roma imperiale, una consapevolezza stilistica e direi quasi "archeologica" difficilmente immaginabile nella Venezia dell'epoca; per non dire che si tratta in entrambi i casi di *pastiches*, e quindi, per definizione, indifferenti alla forma. Nel caso invece della quadriga bronzea collocata sopra il portale centrale di S. Marco, un generico accostamento agli archi trionfali romani non era forse estraneo alle intenzioni degli artefici del reimpiego⁸⁰. Ma l'ipotesi di una cosciente ed aperta rivendicazione dell'eredità di Roma da parte della Serenissima non trova nella temperie ideologica del tempo alcuna conferma, ed il confronto proposto dallo Jacoff⁸¹ con altre sculture antiche elevate al rango di trofei militari e/o simboli civici (dal Marco Aurelio al cd. Regiole di Pavia al pisano "talento di Cesare"), non tenendo conto della diversità dei quadri storici e culturali che sottostanno a ciascuno dei casi citati, né della peculiarità di quello veneziano, rimane limitato agli elementi esterni.

La sconfitta dei Latini ad opera di Michele Paleologo pose fine all'indiscriminata spoliatura di Costantinopoli da parte dei Veneziani, e i domini coloniali, saldamente installati nelle isole dell'Egeo e in diverse regioni della Grecia continentale, divennero la principale fonte per l'importazione di marmi antichi. Esauritesi nell'ambito del complesso marciano le esigenze celebrative scaturite dalla legittimazione della Quarta Crociata, la spinta che animò l'importazione venne indirizzata, come abbiamo visto, prevalentemente verso scopi pratici. Tale atteggiamento rispondeva in *primis* alla permanente necessità di materiale da costruzione e di marmi pregiati da parte di una città di intensa attività edilizia, priva di fonti di approvvigionamento vicine, e fortemente incline all'uso di pietre policrome atte a soddisfare quel senso coloristico delle superfici inaugurato con il rifacimento trecentesco della basilica marciana. Tuttavia, motivazioni volte unicamente all'utile, o di carattere estetico, non bastano a giustificare un fenomeno di dimensioni così vaste, e che implicava mezzi e risorse non indifferenti. I manufatti marmorei, in quanto beni inconsueti, di remota provenienza, e quindi costosi, dovettero essere considerati secondo la tipica men-

talità mercantile rari, preziosi, e perciò degni di essere esibiti come sommessa celebrazione dell'intraprendenza commerciale e della vastità dei domini della Serenissima⁸². Una celebrazione che seppe prescindere dalla forma artistica: è nella materia stessa infatti che va ricercato il *pretium* delle "noble piere marmoree" (classiche o bizantine, a questo punto, non fa differenza) trasportate per secoli in laguna; ridotte a lastre e blocchi, quasi fossero appena estratte dalla cava; piegate alle esigenze di una architettura che spesso tollera intrusioni solo stravolgendo radicalmente la natura degli inserti; ricercate con tale urgenza, che l'attività di importazione proseguì in maniera massiccia anche quando, con la conquista della costa istriana, la Signoria guadagnò dalla fine del XIII secolo il controllo delle cave di pietra d'Istria, che da allora divenne il materiale costruttivo più diffuso⁸³.

Nella massa di materiale artisticamente amorfo giunto a Venezia nei secoli dell'apogeo dell'Impero marittimo, vi fu certamente un maggior numero di sculture antiche di quelle a noi note. Ma l'importazione ed il riutilizzo di statue o rilievi dovette essere l'eccezione, e non la regola. Se in questo atteggiamento, come s'è sostenuto, abbiano avuto peso anche motivazioni di ordine estetico rimane difficilmente dimostrabile, essendo sempre problematico in mancanza di riscontri diretti il tema del rapporto tra gusto artistico e l'antico. L'ipotesi di una presunta avversione dei Veneziani verso la "tridimensionalità tipica della scultura pagana"⁸⁴ appare piuttosto semplicistica, presupponendo peraltro nei capitani che incrociavano in Levante raccattando marmi tra un imbarco e l'altro, e in coloro che in città ne decidevano l'impiego, una sensibilità formale degna di un Ruskin. Non mi sembra comunque errato scorgere con il Demus una certa indifferenza alla scultura antica nella cultura figurativa lagunare, se si tiene conto che i cavalli marciano per molto tempo non ebbero alcun influsso sulla produzione locale⁸⁵: diversamente da quanto accadeva ad es. a Pisa, dove marmi antichi di importazione rivestirono un ruolo determinante nella definizione della locale temperie artistica sin dalla metà del Duecento⁸⁶. E' probabile poi che questa "indifferenza" si sia tradotta nel tempo in una scarsa consuetudine con le testimonianze della grande arte classica, come dimostra il fatto che la fase classicizzante del "Protorinascimento" veneziano, fiorita nei decenni intorno al 1300, trasse ispirazione soprattutto dalle cosiddette arti minori; e che nella scultura gotica, riconosciuta finalmente nella sua dignità ed

originalità artistiche dal recente saggio del Wolters, manca sino al Quattrocento inoltrato un qualsiasi diretto riferimento a modelli antichi⁸⁷.

Un graduale mutamento di indirizzo nel rapporto tra Venezia e la scultura classica si nota nei decenni che vanno dalla metà del XV secolo agli inizi del successivo. Non è mia intenzione affrontare l'esame della complessa temperie culturale dell'Umanesimo veneziano che vede il sorgere di un atteggiamento inedito verso l'arte antica, dove si intrecciano elementi diversi ed eterogenei, non ancora del tutto chiariti, e che non è possibile qui affrontare organicamente. E' chiaro tuttavia che la "scoperta" veneziana dell'arte antica si attuò faticosamente, e con un ritardo non trascurabile rispetto ai centri italiani culturalmente all'avanguardia. Se rimangono ancora per vari aspetti problematiche, ad esempio, le relazioni tra gli ambienti artistici veneziano e padovano, per quanto concerne lo studio e l'apprezzamento dell'antico una sicura priorità va riconosciuta alla rivale dell'entroterra, dove artisti come lo Squarzione possedevano piccole raccolte di "anticaglie" già dalla prima metà del XV secolo⁸⁸. E può essere significativo, per sottolineare la scarsa familiarità degli artisti veneziani con testimonianze dell'arte classica, richiamare il fatto che il primo esempio della valorizzazione di una scultura antica nella Venezia di età umanistica - il restauro della statua di S. Paolo ora collocata dietro l'abside della omonima chiesa - vada addebitato ad un artefice giunto dall'esterno: nella fattispecie, secondo un'ipotesi largamente accettata, ad uno scultore fiorentino della cerchia di Donatello, uno dei tanti toscani approdati in laguna dalla fine del Trecento, in concomitanza con il netto declino della tradizione locale⁸⁹.

L'attardamento veneziano risulta ancora più evidente nell'ambito del collezionismo di antichità. Malgrado lo sviluppo di una sensibilità umanistica oramai matura per apprezzare il magistero dell'antico anche da un punto di vista formale; malgrado una cultura artistica relativamente aperta, soprattutto dalla metà del XV secolo, alla recezione e l'elaborazione di modelli antichi; ed ancora, sebbene nello stesso torno di tempo, giusta la notizia del Foscarini prima ricordata, i Veneziani appassionati di anticaglie avessero dato inizio alla "industria di scavare con virtuoso fine" nei siti romani della terraferma, manca nel secondo Quattrocento e nei primi decenni del secolo successivo una vera figura di collezionista, e le raccolte presenti in città, poche e di non grande importanza, sono formate, secondo

le indagini più recenti e documentate, quasi esclusivamente da epigrafi, monete, gemme e cammei⁹⁰: lo sviluppo del grande collezionismo veneziano di antichità - dapprima con la raccolta formata in gran parte a Roma di Domenico Grimani, in seguito con quella del nipote Giovanni - è fenomeno del pieno Cinquecento⁹¹.

Che il carattere prevalentemente letterario del primo Umanesimo veneziano abbia indirizzato verso altri interessi rispetto a quelli collezionistici, e che abbia privilegiato l'apprezzamento e la raccolta di materiale di più diretto interesse storico, come appunto iscrizioni e "medaglie", appaiono ragioni valide, ma non sufficienti per giustificare una reticenza così evidente e prolungata. A tale ritardo concorsero probabilmente anche motivazioni di natura ideologica, in particolare quel concetto di *mediocritas*, di fondamentale valore nell'ideologia di classe del patriziato, e perciò ampiamente diffusa, che asserisce una sostanziale parità di base delle famiglie nobili, "radicata nell'anonimato delle rispettive origini", e sancita dalle esigenze solidali di casta. E' stato spesso rilevato l'attaccamento della nobiltà a questa idealizzata uguaglianza, simbolo dell'armonia interna⁹²; attaccamento che poteva assumere aspetti quasi parossistici, come accadde intorno al 1450, quando il tentativo operato da alcune famiglie di propugnare mistificanti genealogie romane incontrò l'acerrima resistenza degli altri membri del patriziato, che nel richiamo ad antenati imperiali videro una minaccia al mito dell'ideale parità di classe⁹³.

A tale mentalità, e alle conseguenze che essa comportava nell'ambito dell'architettura privata, delle consuetudini sontuarie e dell'autorappresentazione ha dedicato un'acuta indagine il Tafuri⁹⁴, da cui emerge una serrata contrapposizione, nei decenni successivi alla sconfitta di Agnadello, tra fautori della *novitas*, tesi a manifestare originalità di costumi e cultura come segno di "differenza", e quelli - la maggioranza - fedeli alla *consuetudo* egualitaria. Tra i primi, accomunati da un forte potere economico e da intensi legami ecclesiastici e culturali con Roma, emerge la famiglia Grimani, i cui membri dimostrarono in più di un'occasione l'uso spregiudicato di una "politica dell'immagine" tesa a riconoscere l'eguaglianza e l'austerità primitive. La volontà di distinzione di Giovanni, il patriarca di Aquileia, si riflette nelle sale del palazzo di S. Maria Formosa destinate ad accogliere la celebre collezione d'arte e d'antichità⁹⁵. Come la politica di mecenatismo artistico e l'autorappresentazione

architettonica, anche la raccolta di antichità dovette essere un ingrediente non secondario di un atteggiamento che privilegiava l'aggiornamento culturale come segno di distinzione: d'altra parte il collezionismo di "anticaglie" inteso come simbolo di prestigio sociale fu una tendenza autocelebrativa assai diffusa negli ambienti culturali romani⁹⁶, con cui non a caso i Grimani furono, sin dalla nascita della raccolta del cardinale Domenico, in strettissimo contatto. L'accento dunque alle "indicibili spese" con cui si formarono le collezioni rinascimentali d'antichità, ricorrente nelle fonti veneziane coeve, è sì un *topos* retorico, ma riflette anche una volontà da parte dei "romanisti" di sfarzo ed ostentazione che infrangeva con intenti programmatici quelle leggi suntuarie, emanate agli inizi del Cinquecento nell'intento di porre un limite, tra le altre voci, alle spese per opere d'arte⁹⁷.

Una manifestazione tanto sfacciata di superbia, che commentatori dell'epoca non tardarono moralisticamente a porre in relazione con l'incipiente decadenza politica della Repubblica, appare nell'ambiente culturale veneziano come un fatto inedito, ed impensabile nella temperie civica del Quattrocento, quando il tentativo di collegarsi all'antichità romana, per sottolineare una pretesa diversità di lignaggio, diede adito a critiche feroci e ad una decisa opposizione. E' probabile che l'etica dell'uguaglianza, con le conseguenze che ebbe in ambito culturale, abbia in un certo modo ostacolato per qualche tempo il sorgere del grande collezionismo, percepito come segno di una volontà di distinzione che minacciava la parità primigenia, e quindi sintomo di disgregazione interna. Le vicende delle raccolte d'antichità lagunari tra il primo Umanesimo ed il Rinascimento maturo, dalle reticenze degli esordi, al ruolo svolto da Roma, alla piena affermazione nelle grandi raccolte di Giovanni Grimani, dei Contarini ed altri si possono quindi leggere come il riflesso di una dominante ideologia egalitaristica, e delle sue infrazioni cinquecentesche.

L'orientamento dei Veneziani verso un collezionismo limitato ad epigrafi, monete e gemme costituì probabilmente un freno all'importazione di sculture almeno sino a tutto il XV secolo ed oltre. Nei decenni intorno al 1500, come s'è visto, si hanno le prime testimonianze documentate di sculture provenienti dalla Grecia, dove, qualche decennio dopo, si rivolgeranno più decisamente le istanze scenografiche del collezionismo di Giovanni Grimani. L'importazione di sculture dal Levante in seguito alle richieste dei collezionisti non tardò a

trasformarsi in un traffico a scopo di lucro, di cui la città lagunare costituì spesso solo una tappa. Se agli inizi del Cinquecento Isabella Gonzaga si accontenta di qualche statua che il suo agente locale le segnalava in arrivo dall'Egeo, poco dopo la metà del secolo un intero carico di sculture giunge da Creta a Venezia per essere subito venduto oltralpe⁹⁸: i primi casi di una lunga teoria di antichità presto destinate ad arricchire le raccolte straniere, e che non lasciano traccia nella cultura antiquaria ed artistica locali.

Nella trama uniforme dell'afflusso di sculture antiche dal Mediterraneo orientale, volto ad alimentare il mercato d'arte ed il collezionismo sino al nostro secolo, spicca per l'impatto sul paesaggio urbano la disavventura archeologica del Morosini ad Atene⁹⁹. Tristemente nota per il proiettile che il 26 settembre 1687 provocò ingenti danni al Partenone, l'impresa ateniese del Peloponnesiaco fu conseguenza, come il sacco di Costantinopoli, di un'iniziativa prima di tutto politica e militare, e a quest'ultimo può paragonarsi per gli esiti distruttivi, e per il carattere eminentemente ideologico delle più importanti spoglie che l'ultimo grande *Capitano da Mar* condusse in patria. Per quanto il destino dei leoni marmorei, promossi a guardia di un Arsenale oramai in disarmo¹⁰⁰, la dica lunga sulle mutate condizioni storiche, e sull'effettivo peso della Serenissima nel controllo del Mediterraneo in età moderna.

L'altare di Palazzo Mastelli

Nel quadro ora delineato si colloca il reimpiego dell'altare cilindrico con ghirlande appese a teste di bue, inserito in un angolo del palazzo ricostruito su una precedente fabbrica dalla famiglia mercantile dei Mastelli intorno al 1490-1500. Per quanto di per sé poco significativo sotto il profilo artistico, l'ara presenta elementi di interesse, sia come precoce testimonianza dell'importazione di scultura greca in laguna, sia in rapporto a soluzioni compositive ricorrenti nell'architettura veneziana coeva.

Il palazzo Mastelli, detto "del cammello" (fig. 1) è un edificio con facciata composita, il primo piano in stile rinascimentale, il secondo gotico, che presenta statue, rilievi ed elementi architettonici di reimpiego, alcuni affissi sul prospetto prospiciente il Rio de la Madonna de l'Orto, altri collocati nella corte d'ingresso da Campo dei Mori o nella Fondamenta omonima. Oltre al noto rilievo trecentesco raffigurante un personaggio in costume orien-

tale che conduce un cammello, da cui la denominazione popolare dell'edificio, vi sono reimpiegati tra l'altro un lungo fregio a girali d'acanto che si presume vestigio di un preesistente "Fondaco degli Arabi", e alcune patere del XII-XIII secolo. Nel corpo della fabbrica che si estende sul retro si trovano quattro statue del tardo Duecento raffiguranti mercanti levantini, detti "i Mori", anch'esse riutilizzate verosimilmente in occasione del rifacimento tardoquattrocentesco: in tre di esse la tradizione veneziana identifica i fratelli fondatori della famiglia Mastelli. A due di queste figure furono poste come basi due are cilindriche in calcare di epoca romana, in pessimo stato di conservazione, con ogni probabilità di provenienza locale¹⁰¹. All'estremità orientale del primo piano del prospetto acqueo tre archi in successione definiscono un angolo sorretto da una composizione eterogenea in cui spicca un grande altare cilindrico in marmo (figg. 2-4). In base al presupposto più o meno esplicito di una provenienza da qualche centro della *Venetia*, esso viene considerato dagli studiosi di storia locale e nella letteratura archeologica come ara romana¹⁰².

Ma tipologia e stile non lasciano dubbi sul fatto che si tratti di un altare greco, di un tipo ben noto ed largamente documentato dall'epoca tardo-ellenistica soprattutto nelle isole dell'Egeo e nelle coste microasiatiche. Presenta un fusto cilindrico sul quale si dispongono ghirlande di foglie d'alloro decorate nel punto di maggior gravità da un grappolo d'uva, ed appese a teste di bue di forma allungata, con il pelame reso da sottili incisioni. Dai *boukephalia*, cinti da larghe tenie, pendono *vittae* con le estremità ornate da pendagli campaniformi. Le modanature inferiori constano di un tondino ed una gola rovescia, quelle superiori un toro, un cavetto ed un'alta fascia.

Il tipo dell'altare cilindrico con fusto decorato da teste di bue e ghirlande è diffuso in età ellenistica nel Mediterraneo orientale, in prevalenza nelle Cicladi, a Rodi e Coe, nelle coste dell'Asia Minore, ed in misura minore nella Grecia continentale¹⁰³. Esso sviluppa in senso decorativo il tipo più semplice dell'altare in forma di fusto cilindrico liscio, fornito di modanature alle estremità, originario probabilmente delle coste microasiatiche o delle isole vicine, dove è attestato dalla fine del VI sec. a.C.¹⁰⁴.

Se in età classica i rari altari cilindrici testimoniano nel fusto ornato da composizioni eterogenee un periodo di sperimentazione¹⁰⁵, dall'Ellenismo, soprattutto il periodo tardo, viene codificato il tipo dell'altare ornato con motivi derivanti dal reperto-

rio della decorazione architettonica, che rimane pressochè immutato sino all'età imperiale avanzata: bucrani, teste di bue, o meno spesso altre figure, a cui stanno appesi encarpi di foglie, spighe, pigne, frutti, ed altri elementi vegetali, composti con vivo senso naturalistico.

In uno studio recente D. Berges ha esaminato una parte consistente del materiale microasiatico, giungendo ad individuare in Coe e Rodi i due centri di produzione più importanti¹⁰⁶. Gli altari della Grecia continentale e delle Cicladi non hanno ricevuto purtroppo la stessa attenzione, e attendono ancora pubblicazione adeguata - sebbene non manchino lavori sia di carattere generale sia relativi a singoli siti¹⁰⁷.

Allo stato attuale delle ricerche risulta evidente che i due gruppi meglio studiati e numericamente più consistenti, gli altari microasiatici e quelli delle Cicladi, palesano apprezzabili caratteristiche distintive. La produzione cicladica si differenzia sia dal punto di vista stilistico, per un maggior senso plastico e naturalistico, come evidenza soprattutto la resa dei pesanti encarpi, articolati nella varietà dei singoli elementi decorativi, e delle teste di bue fortemente aggettanti; sia tipologico, nella scelta talora peculiare delle modanature che ornano le estremità del fusto¹⁰⁸. Si può pertanto attribuire con relativa sicurezza all'uno o all'altro dei due gruppi numerosi altari, spesso privi di dati certi sulla provenienza, trasportati in Europa in età moderna, ed ora custoditi in musei, raccolte private ed altri siti¹⁰⁹. Anche l'origine dell'altare di palazzo Mastelli non è nota. Ma in base all'analisi stilistica e tipologica è ipotizzabile con buona verosimiglianza che esso provenga dalle Cicladi: forse da Delo, da cui probabilmente sono giunti a Venezia due altari di stile analogo, conservati ora al Museo Archeologico¹¹⁰.

Tuttavia, mentre questi ultimi presentano, in particolare nelle ghirlande di frutti, i caratteri tipici della produzione cicladica, nell'altare in esame la tipologia del serto (figg. 3-4), formato da foglie d'alloro ordinatamente disposte così da ricordare vagamente le cosiddette ghirlande tubolari, è motivo attestato di rado in ambito cicladico, e comune invece nella produzione microasiatica. La grande maggioranza degli altari ellenistici con *Blattgirlanden* in effetti è da ascrivere alle coste dell'*Asia Minor* e alle isole prospicienti, in particolare Rodi e Coe. Il motivo della ghirlanda di foglie deriva dalla decorazione architettonica. In combinazione con bucrani è attestato per la prima volta in ambito pergameno sin dalla prima metà del III sec. a.C.¹¹¹. L'ipotesi pro-

posta un tempo¹¹², che il serto di foglie, a causa della maggior stilizzazione rispetto l'encarpo, avesse avuto origine in un'epoca successiva rispetto quest'ultima, è priva di fondamento. Nell'architettura monumentale la combinazione di *Blattgirlanden* e teste di bue risale probabilmente alla fine del III o gli inizi del II sec. a.C.¹¹³. Anche questa innovazione è da ricondursi all'arte pergamena; applicata alla classe degli altari cilindrici, ne caratterizza gli esemplari più antichi, prodotti probabilmente a Rodi nei primi decenni del II secolo¹¹⁴.

Passando all'ambito cicladico colpisce, come s'è già notato, la scarsità di esemplari del tipo caratterizzato da *Blattgirlande*, in confronto alla ricca documentazione di pezzi decorati con festoni di frutti. L'elenco di altari con serti di foglie e teste di bue stilato dalla Righetti segnala per le Cicladi solo un paio di esemplari a Thera ed uno a Rheneia-Delo¹¹⁵; qualcuno in più considerando anche gli esemplari con festone di tipo analogo, ma appeso a bucrani o teste di cervo¹¹⁶. Si tratta di una lista parziale, ma il quadro d'insieme, per quanto mi è noto, dovrebbe essere scarsamente suscettibile di variazioni significative¹¹⁷.

Negli altari cicladici ora ricordati il serto presenta contorni chiusi ed omogenei, foglie strettamente addossate e sovrapposte quasi fossero scaglie, un senso accentuato per la simmetria e la stilizzazione, in sintesi i caratteri propri della "ghirlanda tubolare" tipica della produzione microasiatica. Al confronto, i serti dell'altare di Palazzo Mastelli mostrano una disposizione più libera delle fogliette, piani degradanti, contorni irregolari, testimoniando quello stile naturalistico più chiaramente espresso negli altari cicladici con ghirlande di frutta. Tra gli altari cicladici non mancano tuttavia esemplari che possono risultare indicativi sulla provenienza del pezzo veneziano. Un altare praticamente inedito conservato a est dell'Agorà di Teofrasto a Delo (fig. 5), presenta bucrani di forma e proporzioni analoghe, *vittae* dello stesso tipo, ma soprattutto un serto di stile e tipologia molto simili, composto prevalentemente di foglie d'alloro, in cui si inseriscono piccoli frutti tondeggianti¹¹⁸. Un'origine cicladica è confermata dal confronto con qualche altro esemplare di provenienza analoga: le tenie rese come nastri piatti con un lembo piegato trovano un parallelo con quelle dell'altare Ma 2323 al Louvre¹¹⁹, che presenta inoltre ulteriori affinità nelle foglie che compongono il serto e nella forma delle foglie di edera e dei corimbi sopra i *boukephalia*; le *vittae* richiamano nella disposizione ariosa delle perline e nel pendaglio campaniforme l'analogo

motivo in un esemplare con serto fogliaceo nell'Agorà degli Hermaistai a Delo¹²⁰.

Una collocazione dell'altare veneziano in un lasso di tempo ragionevolmente ristretto si presenta problematica, il che del resto vale per la maggior parte degli altari greci anepigrafi. Nel nostro caso inoltre la singolarità tipologica del serto complica ulteriormente il problema, poiché in questa classe di materiale la resa della ghirlanda, in mancanza di dati epigrafici, è l'indizio più rilevante per la datazione. Rispetto ad altari deli di cronologia certa, come l'esemplare dedicato a *Zeus Sarapis*, del 112/111 a.C.¹²¹, o quello coevo dedicato a Eracle alla fine del II secolo¹²², il marmo di Ca' Mastelli mostra un rilievo meno aggettante ed una certa semplificazione del modellato, evidente soprattutto nel pelame stilizzato e nella resa a larghe superfici dei bucrani. Queste caratteristiche potrebbero indicare un periodo compreso tra gli inizi del I secolo ed il 69 a.C., comunemente accettato come *terminus ante quem* per la maggior parte della produzione artistica dell'isola¹²³. E' da rimarcare però che analoghi caratteri ricorrono su un esemplare databile dall'iscrizione intorno al 104/103 a.C.¹²⁴, pertanto all'incirca contemporaneo ai due precedenti, e ciò evidenzia bene le difficoltà insite nella definizione di una seriazione cronologica in base a differenze formali, che possono essere imputabili piuttosto alla compresenza di diverse officine operanti a differenti livelli qualitativi. In mancanza di dati probanti, è preferibile per il nostro pezzo una datazione in termini più larghi, tra la fine del II secolo e i primi decenni del successivo.

Rimane incerta infine, in mancanza di un'iscrizione, l'originaria funzione del manufatto, se votiva o funeraria: qualche indicazione in merito si poteva ricavare dall'esame del piano superiore dell'altare¹²⁵, che risulta coperto sino al bordo dal soprastante capitello.

* * *

Sulla fabbrica di Ca' Mastelli nessuna notizia proviene dalle fonti documentali, notoriamente avare riguardo l'edilizia privata veneziana. Il *terminus ante quem* al 1490-1500, ricavabile dalla data di ristrutturazione dell'edificio, indica che l'altare della facciata è una delle prime testimonianze sulla presenza di marmi greci in Venezia. E' assai probabile tuttavia che esso fosse giunto in proprietà dei Mastelli in un'epoca anteriore: l'arrivo a Venezia di questa famiglia di mercanti originaria dalla Morea - da qui l'appellativo di Mori - risalirebbe, secondo le scarse notizie di un codice marciano¹²⁶, al 1112; dedita al commercio di

spezie, prese parte nel 1204 alla Crociata del Dandolo, e si estinse nel 1620. Il commercio delle spezie implica una assidua frequentazione del Mediterraneo orientale, e ciò può portare ulteriore conferma alla ipotesi sull'origine dell'altare da Delo o da un'altra isola delle Cicladi, su cui i veneziani esercitarono indiretto controllo sino al 1499-1500, quando caddero di fronte all'avanzata dell'Impero ottomano¹²⁷. L'altare d'altronde non è l'unico esempio di scultura di provenienza levantina reimpiegato nel palazzo "del cammello", poichè dalle coste dell'Asia Minore proviene il fregio con girali d'acanto, databile nel VII secolo d.C., inserito sopra il basamento¹²⁸.

L'eterogeneità del materiale di reimpiego, oltre alla discrepanza stilistica del prospetto acqueo, conferisce all'edificio un aspetto improvvisato ed eccentrico, che le è valsa una menzione tra i palazzi meno felici del primo Rinascimento veneziano¹²⁹. Malgrado ciò, l'inserzione dell'altare come elemento strutturale del primo piano non manca di coerenza. La decorazione del piano nobile - i capitelli con foglie d'acanto alquanto irrigidite, alte quanto il capitello stesso, le sequenze di modanature ornate da motivi di ascendenza classica liberamente interpretati - richiama da vicino motivi e forme dell'architettura "lombardesca", fiorita nei decenni attorno al 1500. Una soluzione compositiva ricorrente nelle fabbriche degli architetti lombardi consiste nell'utilizzare in funzione tettonica piedistalli in forma di altare cilindrico decorato da ghirlande ed altri motivi. Ne troviamo esempi in molte delle più prestigiose realizzazioni monumentali dell'epoca, chiese, sedi delle Scuole grandi, palazzi: basti ricordare in S. Giovanni e Paolo il monumento a Nicolò Marcello, attribuito a Pietro Lombardo e datato 1481-85¹³⁰; la Cappella Cornaro ai SS. Apostoli, ascritta allo stesso Lombardo o più spesso a Mauro Codussi, e databile intorno al 1490¹³¹; la Cappella Bernabò a S. Giovanni Crisostomo, su cui intervenne Tullio Lombardo, ma con impianto decorativo da assegnare forse al Codussi, iniziata nel 1499¹³²; il portale principale della Scuola di S. Marco, eretta forse su progetto di Pietro intorno al 1490¹³³; il piano superiore della Scuola di S. Rocco, databile tra 1534 e 1549, negli anni in cui era *proto* lo Scarpagnino¹³⁴; la facciata Nord del cortiletto dei Senatori nel Palazzo Ducale, già assegnata a Guglielmo d'Alzano, ma più probabilmente dello Scarpagnino, degli anni intorno al 1520¹³⁵; la polifora centrale di Palazzo Zorzi a S. Severo (fig. 6), da tempo persuasivamente assegnato al Codussi, e collocabile tra il 1470 ed il 1490¹³⁶.

Queste basi sono chiaramente ispirate a modelli antichi. Per le proporzioni slanciate e l'eterogeneo impianto decorativo, caratterizzato da un accentuato *horror vacui*, richiamano da vicino gli altari a ghirlande della *Venetia* romana¹³⁷. Manufatti simili erano noti negli ambienti artistici veneziani già dalla metà del Quattrocento, come dimostrano un disegno di Jacopo Bellini nella celebre raccolta ora al Louvre¹³⁸, ed il più tardo *Compianto sul Cristo morto* del Carpaccio¹³⁹. Ovviamente l'uso di piedistalli cilindrici ornati è del tutto estraneo alla pratica architettonica romana. Ma il ricorso ad elementi tratti da una antichità "riveduta e scorretta", combinati in strutture in cui dominano colore e varietà pittoresca, è carattere tipico dell'architettura veneziana prima del richiamo all'ordine sansoviniano¹⁴⁰, e riflette quella visione fantastica del mondo classico che caratterizza la pittura veneta dalla metà del Quattrocento, a cui diede fondamentale impulso la produzione tarda di Jacopo Bellini¹⁴¹.

Nel citare un motivo correntemente utilizzato nelle più prestigiose fabbriche del suo tempo, il committente di Ca' Mastelli non ha fatto nulla di originale, sebbene appaia inconsueto il fatto che per l'imitazione di una soluzione architettonica contemporanea esemplata su modelli classici, si sia riutilizzato proprio il tipo di manufatto antico che è la fonte di ispirazione del "moderno". Si tratta dunque di un riuso inteso a conferire un decoro architettonico all'edificio. Ma non solo: esso acquista ulteriore senso nell'ambito più largo dei vari reimpieghi che caratterizzano il palazzo veneziano. Il rilievo trecentesco rappresentante il mercante che conduce un cammello, le figure di orientali con turbante collocate nel corpo di fabbrica posteriore, databili nel tardo Duecento, il fregio protobizantino a girali d'acanto proveniente dall'Asia Minore ed altre pietre sparse per l'edificio formano un complesso - eterogeneo per cronologia, ma di significato univoco - di materiali esotici ed inconsueti, e perciò preziosi, che celebrano le origini levantine della famiglia Mastelli, e ne illustrano la ricchezza e la vastità dei traffici: una piccola esibizione di "*spolia mercantili*", controparte privata dei trofei pubblici di S. Marco. In un contesto che sottolinea con tale evidenza le remote provenienze dei manufatti di reimpiego, anche l'altare greco della facciata, prelevato da un membro dei Mastelli nelle Cicladi, sarà stato apprezzato, più che per la sua antichità, come segno tangibile della patria d'origine e dell'intraprendenza commerciale della famiglia. Un approccio così poco "umanistico" può sembrare in contrasto con le

tendenze culturali degli anni intorno al 1500, che vedono oramai prossima la nascita del grande collezionismo di scultura antica: esso trova tuttavia una spiegazione nel persistere di quell'ottica fondamentalmente utilitaristica, tipica della mentalità mercantile, che domina l'atteggiamento della Serenissima verso i monumenti del mondo classico

sino a buona parte del XV secolo, e che determina la peculiarità del caso veneziano nella storia del rapporto con l'antico in Italia tra tardo Medioevo e primo Rinascimento.

*Dipartimento di Scienze Storico-archeologiche
e Orientalistiche - Università Ca' Foscari di Venezia*

¹ Gli studi su singoli edifici sono concentrati comprensibilmente sulla basilica di S. Marco: v. ad es. F. DEICHMANN *et al.*, *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig*, Wiesbaden 1981; F. ZULIANI, *I marmi di San Marco*, Venezia 1970, in particolare p. 25 ss. Per una sintesi sul reimpiego di spolia bizantini cfr. ad es. S. BETTINI, in *Bisanzio e Venezia*, Catalogo Mostra, Venezia 1974, p. 36 ss.; sul reimpiego di scultura antica v. qui sotto la nota seguente, e *passim*. Per un'utile catalogazione della scultura erratica cfr. A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia*, Venezia 1987.

² In generale sul riuso di marmi antichi a Venezia v. L. POLACCO, in *Atti Venezia* 131, 1973, p. 597 ss.; G. PEROCCO - A. SALVADORI, *Civiltà di Venezia*, Venezia 1977, p. 19 s.; W. DORIGO, *Venezia origini*, Milano 1983, pp. 360, 365; M. GREENHALGH, in *Venezia e l'Archeologia*, Congresso Intern., 7° Suppl. RdA, Roma 1990, p. 157 ss. Qualche esempio praticamente inedito in RIZZI, *op. cit.*, CS 217, 220, 286; CN 281, 431; SP 100; DD 229-231; OCI 49. Per le epigrafi cfr. B. FORLATI TAMARO, in *Actes du deuxième congrès internat. d'épigraphie grecque et latine*, Paris 1952, p. 291 ss.; EAD., in *Atti del Convegno per il retroterra veneziano*, Venezia 1956, p. 59 ss.; C. ZACCARIA, in *I Musei di Aquileia*, AAAd 24, 1984, p. 130 ss.; P. ZAMARCHI GRASSI, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di M. Tombolani*, Roma 1994, p. 437 ss. Sulle iscrizioni greche M. GUARDUCCI, in *RIASA* 9, 1942, p. 7 s.

³ V. da ultimo DORIGO, *op. cit.*, p. 365 e nota 38; G. FEDALTO, in *Aquileia e l'arco adriatico*, AAAd 36, 1990, p. 106 ss. Per una recente messa a punto sulla problematica archeologica relativa alle origini di Venezia v. S. ZUCCHI, in *AttiMemIstria* n. s. 36, 1988, p. 23 ss., in particolare p. 27 ss.

⁴ V. J. FILIASI, *Memorie storiche de' Veneti primi e secondi*, Padova 1811² (ed. orig. 1781), II, pp. 244 ss., 259.

⁵ *CIL* V, I, 1877, p. 204; v. ora ZACCARIA, *art. cit.*, p. 132 ss. Sugli interessi epigrafici dei primi umanisti a Venezia v. I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, p. 45 ss., bibl.

⁶ Come ad es. l'iscrizione pubblicata dalla ZAMARCHI GRASSI, *art. cit.* Per un caso di reimpiego cinquecentesco v. la lapide, proveniente da Pola, inserita alla base del campanile di S. Vidal: *CIL* V 2162; FORLATI TAMARO, in *Actes...*, cit., p. 294; G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Trieste 1970³, p. 409.

⁷ *CIL* V 764, ora al Seminario Patriarcale: v. da ultimo ZACCARIA, *art. cit.*, p. 131, con ulteriore bibl. E' curioso che tra le prime testimonianze di riuso venga spesso citata l'iscrizione Inv. 372 al Museo Archeologico di Venezia, rinvenuta in uno

dei piloni della facciata di San Marco. Si tratta invece di un reimpiego tardivo, poiché la stele, di origine cretese, fu portata in città da Domenico Molin nel XVIII secolo: v. C. ANTI, *Il Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Venezia 1930, p. 18 n. 5; GUARDUCCI, *art. cit.*, p. 7.

⁸ Reimpiego risalente al IX sec.: v. FORLATI TAMARO, in *Actes...*, cit., p. 295.

⁹ M. DE MIN, in *Venti anni di restauro a Venezia, 1966-1986*, Catalogo Mostra, Venezia 1987, p. 63 s., fig. 2; il reimpiego è collocabile nel XII sec., l'origine del pezzo probabilmente altinate.

¹⁰ Ad es. l'iscrizione utilizzata nel campanile di Torcello, v. ZACCARIA, *art. cit.*, p. 133; per qualche altro esempio v. *ibid.*, p. 131 ss.

¹¹ DE MIN, *art. cit.*, p. 65 s.: il primo impianto dell'edificio risale al XIII-XIV secolo, la base è probabilmente uno spoglio da Altino.

¹² G. TRAINA, in *AqNs* 50, 1979, col. 293 ss.

¹³ Sulla nota del Forzetta v. da ultimo L. GARGAN, in *Venezia e l'Archeologia*, cit., p. 15 s. Sulle lastre L. BESCHI, in *FelRav* 127-130, 1984-85, p. 42 ss.; L. SPERTI, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1988, p. 120 ss., n. 38.

¹⁴ In generale v. I. FAVARETTO, in *AVen* 2, 1979, p. 146 ss.; L. BESCHI, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, Torino 1986, pp. 327, 329; FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., p. 59 ss. A Tullio Lombardo è stato attribuito il restauro di una statuetta di Musa oggi al Museo Archeologico di Venezia, proveniente dal lascito Grimani: sul restauro D. PINCUS, in *Arte Veneta* 33, 1979, p. 29 ss.; sull'originale G. TRAVERSARI, *La statuaria ellenistica del Museo archeologico di Venezia*, Roma 1986, p. 57 ss., n. 18.

¹⁵ Sul collezionismo a Venezia nella seconda metà del XV secolo fondamentale FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., p. 49 ss.

¹⁶ M. FOSCARINI, *Della letteratura veneziana ed altri scritti intorno ad essa*, Bologna 1976, ed. anast. dell'ed. Venezia 1854 (ed. orig. Padova 1752), IV, p. 398.

¹⁷ Sugli aspetti ideologici dei trofei marciiani v. da ultimo M. PERRY, in *JWCI* 40, 1977, p. 27 ss.; M. GREENHALGH, in *Memoria dell'antico...*, cit., I, Torino 1984, p. 149 ss.; D. PINCUS, in *Artibus et historiae* 26, 1992, p. 101 ss.; M. JACOFF, *The Horses of San Marco and the quadriga of the Lord*, Princeton 1993, in particolare pp. 2 ss., 12 ss., 91 ss.; v. anche L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995, p. 313 ss. Per quanto riguarda il problema archeologico, le statue in

questione sono di cronologia e provenienza originaria assai dibattute. La datazione della quadriga marciiana nel IV sec. a. C. o in epoca proto-ellenistica sembra ora definitivamente abbandonata a favore di una cronologia in età romana: v. F. GHEDINI, in *RM* 90, 1983, p. 457 ss.; J. BERGEMANN, in *RM* 95, 1988, p. 115 ss. Che anche i cosiddetti Tetrarchi, di provenienza costantinopolitana, siano stati trasportati a Venezia in occasione della Quarta Crociata, è probabile ma non certo; per un'aggiornata bibl. sul monumento v. ora JACOFF, *op. cit.*, p. 4 s., nota 8; da ultimo M. LESNIZKAJA, in *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, Congresso Intern. Venezia 1994, 17° Suppl. RdA, Roma 1996, p. 204 ss. La pertinenza del leone alato della Piazzetta al bottino costantinopolitano è incerta: v. nota seguente.

¹⁸ Sui problemi accennati, e sui numerosi restauri ed integrazioni della statua v. ora B.M. SCARFI, in *Il leone di Venezia*, a cura di B.M. Scarfi, Venezia 1990, in particolare pp. 33 ss., 79 ss., 110. Secondo J.B. WARD PERKINS (in *Antiquity* 21, 1947, p. 29; v. anche JACOFF, *op. cit.*, p. 92 ss.) il bronzo faceva parte del bottino della Quarta Crociata; ma per la SCARFI (*op. cit.*, p. 110 e *passim*; v. anche EAD., in *Studi di archeologia della X Regio...*, cit., p. 248) giunse forse nel corso del XII secolo dalle coste meridionali dell'Asia Minore.

¹⁹ La statua si trova ora in Palazzo Ducale, sostituita da una copia. Sulla provenienza v. L. POLACCO, in *Atti Venezia* 113, 1955, p. 230; ID., in *Atti Venezia* 1973, cit., p. 597 s.; sul ritratto R.R.R. SMITH, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988, pp. 99, 172 n. 86; sul torso K. STEMMER, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978, p. 39 n. III 16; per un confronto con altre figure di santi da statue antiche v. ora A. GIULIANO, in *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, cit., p. 190.

²⁰ Un tempo in Palazzo Soranzo a Venezia, la scultura fu acquistata dal Sanquirico e passò nel 1851 a S. Pietroburgo, dove tuttora si trova. Secondo una non meglio definita "tradizione veneziana" la statua fu condotta in città da Enrico Dandolo in seguito alla presa di Costantinopoli, o fu comperata in un'isola dell'Egeo dal doge Giovanni Soranzo nel 1312 (cfr. O. WALDHAUER, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, II, Berlin-Leipzig 1931, p. 1, n. 85). Ma di queste notizie, nell'epoca anteriore al Sanquirico, non ho trovato traccia: sia lo ZENO (*Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano...*, Venezia 1785², ed. orig. 1752, vol. III, p. 380 s.) che GIROLAMO ZANETTI (*Dell'origine di alcune arti principali appresso i Viniziani*, Venezia 1758, p. 98) ricordano della raccolta Soranzo solo le "medaglie". Particolarmente inverosimile suona il richiamo al bottino della Quarta Crociata: l'idea che i Veneziani, divenuti praticamente padroni della città più ricca di opere d'arte classica del Medioevo, si preoccupassero di trasportare in patria una scultura così insignificante, per non dire orribile, la dice lunga sulla veridicità della storiella. Già E. BARRY (in *RA* 5, 1848-49, p. 560), che vide il marmo nella sede del Sanquirico a San Teodoro poco prima della vendita, considerò i dati in questione "un'ipotesi puramente gratuita"; d'altra parte la propensione del mercante ad adescare l'acquirente con fantasiose quanto improbabili provenienze era ben nota, e suscitava derisione presso i suoi contemporanei (v. *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, Catalogo Mostra a cura di M. Zorzi, Roma 1988, p. 161). Sull'origine poco si evince dall'analisi stilistica, essendo il pezzo, soprattutto la testa, pesante-

mente rilavorato; viene oggi considerato copia d'un originale del V sec. a. C. (A. HERMARY, in *LIMC* III, Zürich - München 1986, p. 861, n. 77, s. v. *Eros*) o di un'opera classicistica del I sec. a. C. (B. SISMONDO RIDGWAY, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970, p. 132).

²¹ M. PERRY, in *The Burlington Magazine* 117, 1975, p. 204 ss., in particolare p. 205 s.; L. BESCHI, in *AqNs* 47, 1976, col. 7 s.

²² *Ibid.*, col. 8 ss.; FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., p. 80.

²³ Per il gruppo delle statuette Grimani, la Nereide ed altre antichità ora al Museo archeologico di Venezia v. L. BESCHI, in *ASA* tene 50-51, 1972-73, p. 479 ss.; ID., in *AqNs*, cit., col. 18 ss.; ID., in *Creta antica. Cento anni di archeologia italiana (1884-1984)*, Catalogo Mostra, Roma 1984, p. 23; ID., in *Memoria dell'antico...*, cit., p. 335 ss.; da ultimo ID., in *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, cit., p. 177 s. Da ricordare anche la c.d. Atena Mocenigo, opera tardo-ellenistica giunta a Venezia da Hierapetra probabilmente nell'ultimo decennio del Cinquecento: ID., in *RendLinc* s. VIII, 40, 1985, p. 131 ss.

²⁴ BESCHI, in *Memoria dell'antico...*, cit., p. 334 s. Apprezzabile la presenza di arte greca anche nella raccolta cinquecentesca di Andrea Loredan: BESCHI, in *AqNs*, cit., col. 22; FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., p. 83.

²⁵ BESCHI, in *Memoria dell'antico...*, cit., p. 328; FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., p. 47 s. In generale sugli interessi antiquari veneziani nella "nazione ultramarina" cfr. BESCHI, in *Creta antica...*, cit., p. 19 ss.

²⁶ In *Memoria dell'antico...*, cit., p. 329.

²⁷ GREENHALGH, in *Venezia e l'Archeologia*, cit., p. 161. Sulla Basilica marciiana fondamentale O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice. History, architecture, sculpture*, Washington 1960; ulteriore bibl. qui, note 1, 67.

²⁸ DEICHMANN, *op. cit.* in nota 1, p. 1.

²⁹ In prevalenza, ovviamente, da Costantinopoli: v. L. LAZZARINI, in *Restauro e Città* 2, 3-4, 1986, p. 86.

³⁰ In generale sul reimpiego di antichità nell'Italia medioevale v. A. ESCH, in *Archiv für Kulturgeschichte* 51, 1969, p. 1 ss.; GREENHALGH, in *Memoria dell'antico...*, cit.; e la recente sintesi della DE LACHENAL, *op. cit.* Il problema è affrontato in un'ottica più ampia da S. SETTIS, in *Memoria dell'antico...*, cit., III, Torino 1986, p. 375 ss.

³¹ D. JACOBY, in *Storia d'Europa 3, Il Medioevo*, a cura di G. Ortalli, Torino 1994, p. 1158.

³² GREENHALGH, in *Venezia e l'Archeologia*, cit., p. 159.

³³ F.C. LANE, *Storia di Venezia*, Torino 1991² (ed. orig. 1973), p. 265 ss.

³⁴ Su Aquileia nel Medioevo v. ora G. LORENZONI, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* II, Roma 1991, p. 204, s. v. *Aquileia*.

³⁵ *Storia degli scavi di Roma*, I, Roma 1902, p. 17 ss.; v. anche R. GNOLI, *Marmora romana*, Roma 1971, p. 52 s.; GREENHALGH, in *Memoria dell'antico...*, cit., p. 160 ss.; da ultimo P. PENSABENE, in *RIA* s. III, 13, 1990, p. 9 ss.

³⁶ Per i marmi del Camposanto di Pisa v. G. TEDESCHI GRISANTI, in *RendLinc* s. VIII, 35, 1980, p. 181 ss.; S. SETTIS, in *Camposanto Monumentale di Pisa, II. Le antichità*, a cura di S. Settis, Modena 1984, p. 6 s. Sul Duomo M.C. PARRA, in *AnnPisa* s. III, 13, 1983, p. 457 ss. e *passim*; G. TEDESCHI GRISANTI, in *Il marmo nella civiltà*

romana, seminario a cura di E. Dolci, Carrara 1989, p. 115 ss.; EAD., in *RendLinc* s. IX, 1, 1990, p. 161 ss. Per quanto riguarda Genova v. C. DUFOUR BOZZO, *Sarcofagi romani a Genova*, Genova 1967, p. 9 ss.; EAD., in *BdA* s. VI, 64, 1979, 3, p. 1 ss.; G. CONTI, in *RdA* 4, 1980, p. 31 ss.; L. FAEDO, in *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, a cura di B. Andreae e S. Settis (MarbWPr 1983), p. 133 ss.; da ultimo B.M. GIANNATTASIO *et al.*, in *RStLig* 58, 1992, p. 5 ss., con ulteriore bibl. Si veda anche il caso di Amalfi, caratterizzato dall'importazione dall'Urbe di urne funerarie (D. MANACORDA, in *ArchCl* 31, 1979, p. 318 ss.)

³⁷ Per gli interessi umanistici del Barbo (il futuro papa Paolo II) v. *Collezioni di antichità...*, cit., pp. 16, 166; FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., p. 49 ss., con precedente bibl.; sulle collezioni Grimani v. *infra*. Che non fosse conveniente trarre marmi antichi da Roma è inoltre dimostrato dal fatto, emerso da una recente indagine petrografica, che tra le pietre da rivestimento inserite negli edifici veneziani mancano del tutto alcune varietà di graniti assai comuni nell'Urbe: v. LAZZARINI, in *Restauro e Città*, cit., p. 91 nota 3.

³⁸ GREENHALGH, in *Venezia e l'Archeologia*, cit., p. 159 s.

³⁹ In generale W. HEYD, *Storia del commercio del Levante nel Medioevo*, Torino 1913 (ed. orig. accresciuta Paris 1885), in particolare p. 1119 ss.; da ultimo J. H. PRYOR, *Studies in the Maritime History of Mediterranean*, Cambridge 1988. Per quanto riguarda l'Italia, tali studi sono incentrati ovviamente sulle Repubbliche marinare: per Venezia v. *infra*, nota 41; sui rapporti mercantili e coloniali tra Genova e il Levante cfr. R. LOPEZ, *Storia delle colonie genovesi nel Mediterraneo*, Bologna 1938; ma fondamentale M. BALARD, *La Romanie génoise (XIIe - début du XVe siècle)*, BEFAR 135, Roma 1978; di particolare rilevanza fu la colonia di Chio (*ibid.*, p. 215 ss.); su Pisa v. ID., in *Genova Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento. Per il VII centenario della battaglia della Meloria* (Atti della Società ligure di storia patria 24) Genova 1984, p. 179 ss.

⁴⁰ Sull'argomento qualche accenno in ESCH, *art. cit.*, p. 23 e nota 78.

⁴¹ In generale sui rapporti tra Venezia e il Levante fondamentale F. THIRIET, *La Romanie vénitienne au Moyen Age*, Paris 1959, e i numerosi artt. dello stesso autore raccolti in *Études sur la Romanie greco-vénitienne (Xe-XVe siècles)*, London 1977. Ricco di riferimenti all'argomento sono inoltre G. LUZZATTO, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, Venezia 1961, soprattutto pp. 35 ss., 61 ss.; e LANE, *op. cit.*, in particolare pp. 28 ss., 55 ss. V. ancora gli artt. di autori vari comparsi nella miscellanea *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1973, e soprattutto in *Storia di Venezia, XII. Temi, il mare*, Roma 1995, con vasta bibl. Inoltre G. RAVEGNANI, in *Storia di Venezia*, cit., II, *l'età del Comune*, Roma 1995, p. 183 ss.

⁴² Cfr. B. CECCHETTI, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo*, Venezia 1886, p. 210, n. 812. Allo stesso periodo si riferisce un passo della cd. Cronaca Magno, con l'accenno a pietre per la fabbrica di S. Marco "tolte per diversi luoghi del Levante": v. G. BONI, in *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani...*, a cura di C. Boito, Venezia 1888, p. 390, con qualche ulteriore esempio.

⁴³ CECCHETTI, *op. cit.*, p. 11 n. 87; v. anche p. 211, n. 823, e *passim*.

⁴⁴ CECCHETTI, *op. cit.*, p. XII, p. 13 n. 99; F. THIRIET, *Délibérations*

des assemblées vénitiennes concernant la Romanie, Paris 1966, I, p. 122 s., n. 164; citata anche da ESCH, *art. cit.*, p. 23 nota 79; e P. FORTINI BROWN, in *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, cit., p. 44. Il carico dovrà utilizzarsi "... per modum savorne (come zavorra), non agrevando propterea ipsas galeas". Sul Collegio (composto dal doge, sei consiglieri ducali e i tre capi della Quarantia) v. THIRIET, *Délibérations...*, cit., p. 16 ss.

⁴⁵ Per la spartizione dell'Egeo dopo il 1204 e i feudi dei "signori delle isole" v. F. THIRIET, in *MEFRA* 65, 1953, p. 219 ss.; ID., *La Romanie vénitienne...*, cit., p. 107 ss.; G. DENNIS, in *Venezia e il Levante...*, cit., p. 222 ss.; da ultimo RAVEGNANI, *art. cit.*, p. 197 ss. Su Miconos in particolare cfr. D. JACOBY, in *Venezia e il Levante...*, cit., p. 349; RAVEGNANI, *art. cit.*, p. 200.

⁴⁶ L. LAZZARINI, in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia* 7, 1978, p. 141; ID., in *Restauro e Città*, cit., p. 99.

⁴⁷ A. S. V., *Archivio del Duca di Candia*, quad. 17, f. 34 v: cfr. THIRIET, *Délibérations...*, cit., II, p. 164, n. 1340.

⁴⁸ C. BUONDELMONTI, *Descriptio Insule Crete et Liber Insularum*, Cap. XI: *Creta*, a cura di M.A. van Spitael, Heraklion 1981, p. 105.

⁴⁹ V. bibl. sopra, nota 23. In generale sul Buondelmonti, Ciriaco, e sulle esplorazioni veneziane a Creta v. BESCHI, in *Creta antica...*, cit., p. 19 ss.

⁵⁰ E. ARSLAN, *Venezia gotica*, Milano 1970, p. 237 ss.; W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia 1987 (ed. orig. *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Stuttgart 1983) p. 19.

⁵¹ Per quanto mi è noto, di tali elementi architettonici non è rimasta traccia: ma essi potrebbero essere stati impiegati come materia prima per lastre di rivestimento ed altro, secondo una prassi estremamente diffusa, che avremo modo di esaminare qui sotto.

⁵² K.G. TSIKNAKES, in *Horos* 8-9, 1990-91, p. 173 ss.; sull'incendio del 1574 v. WOLTERS, *op. cit.*, p. 30.

⁵³ BESCHI, in *ASAtene*, cit., p. 492 s.; ID., in *AqNs*, cit., col. 15 ss.; ID., in *Memoria dell'antico...*, cit., p. 335.

⁵⁴ BUONDELMONTI, *op. cit.*, pp. 174 s., 280 s. nota 199.

⁵⁵ In generale LAZZARINI, *artt. citt.* Tra i motivi contingenti una schedatura parziale, e la nota difficoltà di identificazione di certe varietà di marmi, soprattutto bianchi e grigi. Tra le difficoltà oggettive, l'ovvia impossibilità di stabilire la provenienza di un marmo di cui pure è noto il tipo, e quindi la cava, a causa del commercio di manufatti lapidei in età imperiale romana: esemplificando, una colonna di un qualsiasi marmo anatolico può provenire da Aquileia, dove è attestata in età imperiale una importazione di manufatti marmorei provenienti dall'Asia Minor.

⁵⁶ LAZZARINI, in *Restauro e Città*, cit., p. 99. Sul Verde Antico nell'antichità cfr. GNOLI, *op. cit.*, p. 136 ss.

⁵⁷ Per questi esempi e molti altri, di diverso genere, cfr. LAZZARINI, in *Restauro e Città*, cit., p. 93 ss.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁹ RIZZI, *op. cit.* in nota 1, p. 21. Sull'argomento fondamentale Z. SWIECHOWSKI - A. RIZZI, *Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden. "Patere e formelle"*, Wiesbaden 1982.

⁶⁰ A. GRABAR, in SWIECHOWSKI - RIZZI, *op. cit.*, p. XVII ss.

⁶¹ Sull'ipotesi suddetta v. RIZZI, *op. cit.*, p. 37 nota 13. Sui tipi di marmo non è stata condotta un'analisi fisico/chimica: v. comunque *ibid.*, p. 21, e p. 37 nota 12.

⁶² SWIECHOWSKI - RIZZI, *op. cit.*, p. 74, n. 250, tav. 19. Per altri esempi *ibid.*, p. 22; RIZZI, *op. cit.*, loc. cit.

⁶³ W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, Venezia 1976, p. 17.

⁶⁴ La citazione è dalla cronaca di Enrico Dandolo, riportata da A. CARILE in *Storia della cultura veneta I, dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, p. 160; v. anche pp. 161, 164.

⁶⁵ V. il celebre passo del testamento del doge Giustiniano Parteciaco o Partecipazio (noto da copie di XIV e XVI secolo, ma su esemplare autentico del IX) che dispone l'uso di pietre da *Equilum* (l'attuale Jesolo) per la fabbrica marciana: CECCHETTI, *op. cit.*, p. 2 n. 8. Per altri esempi di simili "traslazioni" cfr. S. BETTINI, in *Storia della civiltà veneziana 1, Dalle origini al secolo di Marco Polo*, Firenze 1979, p. 118 ss.

⁶⁶ Rispettivamente ZULIANI, *op. cit.* in nota 1, pp. 25 ss., 28 s.; DEICHMANN, *op. cit.* in nota 1, p. 12. V. anche diversi parapetti medio-bizantini reimpiegati nel matroneo, ed esaminati di recente da S. MINGUZZI, in *Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente*, 41° Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1994, p. 627 ss.

⁶⁷ Per uno sguardo su S. Marco e l'arte veneziana del Duecento v. O. DEMUS, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1966, p. 141 ss.; S. BETTINI, *Nascita di una città*, Milano 1978, p. 132 ss.; R. POLACCO, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia 1984, p. 59 ss.; ID., *San Marco. La basilica d'oro*, Milano 1991, p. 83 ss. Per i fregi del portale centrale di San Marco, oltre alla bibl. ora citata, v. da ultimo E. ZUCCHETTA, in *Venezia e l'archeologia*, cit. in nota 2, p. 165 ss. Sui sei rilievi della facciata occidentale non vi è completo accordo su quali siano spogli e quali locali: v. comunque DEMUS, *The Church of San Marco*, cit. in nota 27, p. 125 ss.; W. WOLTERS et al., *Die Skulpturen von San Marco in Venedig: die figürlichen Skulpturen der Aussenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*, München - Berlin 1979, p. 31 ss.; POLACCO, *San Marco...*, cit., p. 112 ss.; JACOFF, *op. cit.* in nota 17, p. 51 s. Sull'imitazione medioevale di sculture romane in generale v. ESCH, *art. cit.* in nota 30, p. 15 s.; per il caso di Genova cfr. DE LACHENAL, *op. cit.* in nota 17, p. 266 ss.

⁶⁸ O. DEMUS, in *Late classical and mediaeval studies in honour of A.M. Friend Jr.*, a cura di K. Weitzmann, Princeton 1955, p. 348 ss.; ID., *The Church of San Marco*, cit., p. 165 ss.; ID., in *Storia della civiltà veneziana...*, cit., I, p. 404 s. Per un quadro in parte differente H.M. HERZOG, *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen "Protorenaissance"*, Diss. München 1986.

⁶⁹ ESCH, *art. cit.*, p. 53 nota 196; ma soprattutto HERZOG, *op. cit.*, p. 143 s.; v. anche JACOFF, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁰ In *Venezia e l'archeologia*, cit., p. 161.

⁷¹ Ad es. DEMUS, in *Venezia e l'Oriente...*, cit., p. 143.

⁷² "De signis Constantinopolitanis", fragm. in *Nicetae Choniatae Historia*, a cura di J.L. van Dieten, Berlin 1975, p. 647 ss.; sulle antichità dell'Ippodromo v. ora S.G. BASSETT, in *DOP* 45, 1991, p. 87 ss.

⁷³ *L'interpretatio christiana* della quadriga come simbolo degli

evangelisti è stata persuasivamente avanzata da M. JACOFF, *op. cit.*, p. 12 ss. e *passim*; ulteriore bibl. sui cavalli qui sopra, nota 17.

⁷⁴ La tesi è sviluppata dalla PINCUS (in *Artibus et historiae*, cit. in nota 17) in riferimento sia agli *spolia* antichi, sia all'arte veneziana tra XIII e XVI secolo. La trattazione di M. JACOFF (*op. cit.*, p. 62 ss. e *passim*) è limitata ai primi.

⁷⁵ V. in particolare SETTIS, in *Memoria dell'antico...*, cit. in nota 30, p. 422 ss.; DE LACHENAL, *op. cit.*, pp. 279 ss., 359 ss. e *passim*.

⁷⁶ Sui precedenti della leggenda e suoi sviluppi, con particolare riferimento alla *Historia troiana* di Marco, cfr. A. CARILE, in *La storiografia veneziana sino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1970, pp. 78 ss., 90 ss.; ID., in *Storia della cultura veneta...*, cit., p. 150 s.; B. MARX, *Venezia - altera Roma? Ipotesi sull'Umanesimo veneziano* (Centro tedesco di studi veneziani, Quaderni, 10) Venezia 1978, p. 3 s.; EAD., in *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 60, 1980, p. 325 ss., in particolare p. 329 ss.

⁷⁷ Sul de' Monacis v. A. PERTUSI, in *La storiografia veneziana...*, cit., p. 277; CARILE, in *Storia della cultura veneta...*, cit., p. 163 s.; MARX, *op. cit.*, p. 5; EAD., *art. cit.*, p. 335 ss. Per le origini della saga attilana e la sua immensa fortuna nella letteratura veneziana v. S. OZOEZE COLLODO, in *Atti Venezia* 131, 1972-73, p. 531 ss.; CARILE, in *Storia della cultura veneta...*, cit., p. 152 ss.; MARX, *art. cit.*, p. 348 ss.

⁷⁸ Per i secoli XV e XVI cfr. D.S. CHAMBERS, *The Imperial Age of Venice, 1380-1580*, London 1970, p. 12 ss.; MARX, *op. cit.*, p. 8 ss.; EAD., *art. cit.*, p. 342 ss.; A.J.-M. LOEHEL, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, cit. in nota 17, p. 107 ss.

⁷⁹ PINCUS, in *Artibus et historiae*, cit., p. 102.

⁸⁰ Già DEMUS, *The Church of San Marco*, cit., p. 113 s.; ID., in *Venezia e l'Oriente...*, cit., p. 143.

⁸¹ *Op. cit.*, pp. 63 ss., 84 ss., 100 ss.

⁸² Sulla mentalità mercantile dei Veneziani nei riguardi dell'antico, ma con un taglio e problematiche del tutto diversi da quelli qui proposti, v. FORTINI BROWN, *art. cit.* in nota 44.

⁸³ Sull'uso della pietra d'Istria a Venezia v. LAZZARINI, in *Restauro e Città*, cit. in nota 29, p. 88.

⁸⁴ GREENHALGH, in *Venezia e l'archeologia*, cit. in nota 2, p. 161.

⁸⁵ DEMUS, in *Venezia e l'Oriente...*, cit., p. 143. I primi indizi di un interesse artistico per la quadriga marciana, ma in ambito più che altro veneto, risalgono al Quattrocento inoltrato: v. G. PEROCCO, in *I Cavalli di San Marco*, Cat. mostra a cura di G. Perocco e R. Zorzi, Venezia 1977, p. 47 ss.; ed ora L. DE LACHENAL, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, cit. in nota 17, p. 150 ss.

⁸⁶ Il riferimento d'obbligo è a Nicola Pisano e al pulpito della Cattedrale, esemplato sul modello offerto dal sarcofago "di Beatrice" e dal celebre cratere neoattico ora al Camposanto: v. M. SEIDEL, in *MKuHistFlorenz* 19, 1975, in particolare pp. 313 ss., 325 ss.

⁸⁷ Sulla tendenza classicistica del "Protorinascimento" v. DEMUS, *The Church of San Marco*, cit., p. 180 ss. Per l'assenza di riflessi classici nella scultura gotica WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., p. 20; ID., in *Storia di Venezia. Temi, l'arte, I*, Roma 1994, p. 311 s. Sulle connessioni con modelli classici in alcuni ritratti veneziani della prima metà del Quattrocento, ipotizzate da K. FITTSCHEN (in *Memoria dell'antico...*, cit., II, p.

411) v. in senso negativo WOLTERS, in *Storia di Venezia*, cit., p. 336.

⁸⁸ Sullo Squarcione e l'antico v. FAVARETTO, *Arte antica...*, cit. in nota 5, p. 49; S. FACCINI, in *Venezia e l'Archeologia*, cit., p. 184, con bibl. a cui si aggiunga G. FIOCCO, in *Atti Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 71, 1958-59, p. 59 ss. Per le raccolte di artisti veneziani, in *primis* i Bellini, v. FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., p. 60 s., con precedente bibl.; su Giovanni Bellini e l'antico v. da ultimo R. GOFFEN, in *Venezia e l'archeologia*, cit., p. 177 ss. con bibl.

⁸⁹ Sul "S. Polo" cfr. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., I, p. 259, n. cat. 203, restauro databile intorno al 1435-45; II, figg. 719, 722; RIZZI, *op. cit.* in nota 1, p. 373; W. WOLTERS, in N. HUSE - W. WOLTERS, *Venezia. L'arte del Rinascimento*, Venezia 1989 (ed. orig. 1986), p. 21; ID., in *Storia di Venezia*, cit., p. 338; sulla parte antica (un Asclepio) v. ora G. TRAVERSARI, in *Studi di archeologia della X Regio...*, cit. in nota 2, p. 255 ss. Per l'immigrazione di scultori toscani in laguna v. WOLTERS, in *Storia di Venezia*, cit., p. 328 ss.

⁹⁰ *Collezioni di antichità...*, cit. in nota 20, p. 19 ss.; FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., pp. 49, 55 ss. L'unico esempio di scultura da collezione quattrocentesca presente oggi in città è la statua di togato trasportata da Ravenna nel 1493 per cura di Girolamo Donà, tuttora conservata in palazzo Donà delle Rose a San Stin: v. *Collezioni di antichità...*, cit., p. 24; FAVARETTO, *Arte antica...*, cit., p. 66 nota 22.

⁹¹ Sui Grimani zio e nipote *ibid.*, p. 84 ss.

⁹² MARX, *op. cit.*, p. 12 ss.; M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985, p. 3 ss.

⁹³ MARX, *op. cit.*, p. 13 s; EAD., *art. cit.*, p. 363 ss.

⁹⁴ TAFURI, *op. cit.*, p. 3 ss.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 12 ss., 15 s.

⁹⁶ C. FRANZONI, in *Memoria dell'antico...*, cit. in nota 14, I, Torino 1984, p. 351.

⁹⁷ TAFURI, *op. cit.*, p. 11 s. e nota 24, e la bibl. ivi citata.

⁹⁸ BESCHI, in *Creta antica...*, cit. in nota 23, p. 23. Sulla dispersione delle collezioni veneziane d'antichità v. I. FAVARETTO, in *Venezia e l'archeologia*, cit., p. 113 ss.

⁹⁹ A. SACCONI, *L'avventura archeologica di Francesco Morosini ad Atene (1687-1688)*, 10° Suppl. a RdA, Roma 1991, in particolare p. 17 ss.

¹⁰⁰ Sulla decadenza dell'Arsenale e del suo "mito" nei decenni intorno al 1700 cfr. E. CONCINA, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milano 1984, p. 194 s.

¹⁰¹ Sull'edificio G. TASSINI, *Sette palazzi di Venezia nuovamente illustrati*, Venezia 1870, p. 21 ss.; P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venezia 1893, p. 34; J. MCANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Venezia 1983 (ed. orig. 1980), p. 220. Sulle sculture di reimpiego v. inoltre F. FAPANNI, *Monumenti veneziani* (manoscritto alla Biblioteca Marciana di Venezia, ca. 1870-1888), II, sez. 4, "Marmi di soggetto vario", p. 12; E. MIOZZI, *Venezia nei secoli. La città*, II, Venezia 1957, p. 243 nota 34.b; G. PIAMONTE, *Venezia vista dall'acqua*, Venezia 1992³, p. 155; RIZZI, *op. cit.* in nota 1, p. 266 ss., n. 173 ss. Sui Mori, e in particolare sul più noto di essi, il cd. Sior Antonio Rioba, una delle "statue parlanti" di Venezia, v. da ultimo A. BASSO, in *Bollettino della*

Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Venezia 1, 1993, p. 7 ss. Sugli altari v. RIZZI, *op. cit.*, p. 272, n. 177 c.d; BASSO, *art. cit.*, p. 14 fig. 11.

¹⁰² V. ad es. FAPANNI, *ibid.*; PIAMONTE, *ibid.*; POLACCO, in *Atti Venezia 1973*, cit. in nota 2, p. 599; R. SALVADORI, *Due mila anni di scultura a Venezia*, Venezia 1986, p. 33 fig. 45; A. ROSSO, in *Archeologia Viva* 7, 1982, p. 34. L'altare, in marmo a grana grossa, misura in alt. cm. 79; diam. fusto cm. 56; diam. alla base cm. 67. E' in buono stato di conservazione, ma una parte comprendente una testa di bue ed una ghirlanda è stata scalpellata, probabilmente all'epoca del riuso.

¹⁰³ In generale C.G. YAVIS, *Greek Altars*, Saint Louis 1949; P.M. FRASER, *Rhodian Funerary Monuments*, Oxford 1977, pp. 25 ss., 43 ss. e *passim*, con vari esempi delle Cicladi e altrove; P. RIGHETTI, in *Xenia* 3, 1982, p. 49 ss. Per l'Asia Minore v. D. BERGES, *Hellenistische Rundaltäre Kleinasien*, Freiburg 1986; sull'apparato iconografico di alcuni altari microasiatici, in rapporto con il culto dei Tolomei, ID., in *AntK* 38, 1995, p. 92 ss. Per le Cicladi cfr. M.TH. LE DINAHET, in *BSocBiblReinach* n. s. 3, 1985, p. 1 ss.; M.TH. COUILLOU, in *BCH* 109, 1985, p. 886 ss.; più specificamente per Rheneia-Delo M.TH. COUILLOU, *Les monuments funéraires de la Rhénée* (EAD XXX) Paris 1974, p. 219 ss.; EAD., in *BCH* 98, 1974, p. 399 ss.; EAD., in *BCH* 99, 1975, p. 321 s. Per i pochi esempi in Grecia continentale, oltre a Righetti, cfr. D. BERGES, in *AM* 104, 1989, p. 108.

¹⁰⁴ YAVIS, *op. cit.*, p. 136 s.; W. HERMANN, *Römische Götteraltäre*, Kallmünz 1961, p. 29 s.; H. GABELMANN, in *RM* 75, 1968, p. 87 s.; E. PFUHL - H. MÖBIUS, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, I, Mainz a.R. 1977, p. 57; BERGES, *op. cit.*, p. 29 ss.

¹⁰⁵ YAVIS, *op. cit.*, p. 142; GABELMANN, *art. cit.*, p. 88; FRASER, *op. cit.*, p. 111 nota 145.

¹⁰⁶ BERGES, *op. cit.*, pp. 60 ss., 74 ss.; ID., in *AntK*, cit., p. 93 s.

¹⁰⁷ V. sopra, nota 103.

¹⁰⁸ U. GANS, in *IstMitt* 40, 1990, p. 70.

¹⁰⁹ Inghilterra:

a) Londra, British Museum, un esemplare di origine probabilmente delia (COUILLOU, *op. cit.*, p. 220 n. 492; BERGES, *op. cit.*, p. 9 e nota 29), uno da Cnido (YAVIS, *op. cit.*, p. 150 n. 70), altri di provenienza sconosciuta (A.H. SMITH, *British Museum. Catalogue of Sculpture*, III, London 1904, p. 293 nn. 2285-2286; v. anche YAVIS, *op. cit.*, p. 150 nn. 104-112).

b) Arundel House: 6 altari di cui uno proveniente dalle Cicladi, uno da Coe e 4 da Rodi (FRASER, *op. cit.*, p. 43 ss., figg. 117-118; BERGES, *op. cit.*, p. 8 e nota 26; sulla storia della collezione cfr. D.E. HAYNES, in *Archaeology* 21, 1968, p. 85 ss.).

c) Cambridge, Fitzwilliam Museum, due altari da Delo (L. BUDDÉ - R. NICHOLLS, *A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge*, Cambridge 1964, p. 41 s., nn. 71-72; quest'ultimo anche in COUILLOU, *op. cit.*, p. 222 n. 498).

d) Oxford, Ashmolean Museum, probabilmente da Delo (COUILLOU, *op. cit.*, p. 221 n. 495).

e) Leeds, Museo, da Delo: M.TH. COUILLOU-LE DINAHET, in *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'antiquité*, Colloque Lion 1988, Paris 1991, pp. 114 n. 1, 118.

Francia:

f) Parigi, Louvre: N. Inv. 2904, di origine microasiatica secondo FRASER (*op. cit.*, p. 112, nota 148.1) e BERGES (*op. cit.*, pp. 86, 172 s., n. 90), in realtà trasportato per cura del Texier da Delo:

v. ora M. HAMIAUX, in RA 1991, pp. 269 nota 8, 273, fig. 4; NN. Inv. 2268, 2323: da Delo, v. COUILLOUD, *op. cit.*, p. 220 nota 4 (NN. Inv. invertiti); N. Inv. 2272, stessa origine del 2904: HAMIAUX, *art. cit.*, loc. cit., fig. 3; N. Inv. 2274, probabilmente da Delo: COUILLOUD, in BCH 1975 cit., p. 322 n. 5, fig. 7.

g) Parigi, cimitero Père Lachaise, tomba Bory de Saint-Vincent-Morawski, altare semilavorato e frammentario, da Delo (?): *ibid.*, p. 323 s.

h) Lione, Musée Lapidaire, un esemplare di età imperiale di origine microasiatica (H. VON HESBERG, in RM 88, 1981, p. 205 tav. 64.1; BERGES, *op. cit.*, p. 122).

i) Marsiglia, Musée Borély, probabilmente da Delo (COUILLOUD, in BCH 1974, cit., p. 401 figg. 1-2; LE DINAHET, in BSocBiblReinach, cit., p. 15 ss.).

Germania:

l) Berlino, Musei di Stato, un altare da Delo (A. CONZE, *Beschreibung der antiken Skulpturen - Königliche Museen zu Berlin*, Berlin 1891, p. 446 n. 1158) e tre da Pergamo (YAVIS, *op. cit.*, p. 151, nn. 114-116).

Italia:

m) Venezia, Museo Archeologico, due altari di origine cicladica, forse da Delo: SPERTI, *op. cit.* in nota 13, p. 37 ss., nn. 11-12. Un altare delio con iscrizione, trasportato a Venezia nel primo Ottocento, e segnalato dalla COUILLOUD (*op. cit.*, p. 223, n. 501) è disperso.

¹¹⁰ V. nota precedente, m).

¹¹¹ Fregio del tempio di Demetra a Pergamo, datato 269-263 a. C.: v. FRASER, *op. cit.*, p. 27 s.; BERGES, *op. cit.*, p. 41; G. DE LUCA, in IstMitt 40, 1990, p. 158 s., tav. 24.4.

¹¹² A.E. NAPP, *Bukranion und Guirlande*, Diss. Heidelberg 1933, p. 11 ss.

¹¹³ BERGES, *op. cit.*, p. 93 s.

¹¹⁴ BERGES, *op. cit.*, p. 104 s.

¹¹⁵ RIGHETTI, *art. cit.*, tipo 1, p. 56 s.; nessun esemplare in Grecia continentale.

¹¹⁶ RIGHETTI, *art. cit.*, tipo 2 e 3, p. 58.

¹¹⁷ Da aggiungere qualche esemplare analogo, pubblicato recentemente dalla COUILLOUD-LE DINAHET, in *L'espace...*, cit., p. 118 s., tav. XXIV a,c.

¹¹⁸ D.A.I. Rom, Inst. Neg. 62.1970. L'altare è menzionato dalla COUILLOUD-LE DINAHET, in *L'espace...*, cit., p. 114, con un'insoddisfacente riproduzione in tav. XXII, c.

¹¹⁹ M.A. HÉRON DE VILLESFOSSE, in MemAntFr 66, 1906, p. 316 ss. fig. 2; E. MICHON, in BCH 35, 1911, p. 310 ss.; COUILLOUD, *op. cit.*, tav. 85 in basso a destra (didascalia con n. inv. errato).

¹²⁰ RIGHETTI, *art. cit.*, pp. 56, 59, Cat. Delo, var. 1 a, n. 1, con bibl. precedente.

¹²¹ ID 2152: FRASER, *op. cit.*, nota 151 a.i, fig. 72.c; BERGES, *op. cit.*, p. 99 s.; GANS, *art. cit.*, p. 70; COUILLOUD-LE DINAHET, in *L'espace...*, cit., p. 115 n. 17; BERGES, in AntK, cit., p. 102 s., tav. 29.4.

¹²² ID 1746: FRASER, *op. cit.*, nota 151 a.iii, fig. 72.d; COUILLOUD-LE DINAHET, in *L'espace...*, cit., p. 114 n. 5.

¹²³ BERGES, *op. cit.*, p. 102; sul sacco del 69 a. C. come termine cronologico assoluto v. tuttavia COUILLOUD, *op. cit.*, pp. 2, 243.

¹²⁴ ID 2153: FRASER, *op. cit.*, nota 151 a.ii, fig. 73.d; BERGES, *op. cit.*, p. 100; COUILLOUD-LE DINAHET, in *L'espace...*, cit., n. 18.

¹²⁵ V. ad es. COUILLOUD, *op. cit.*, p. 219; FRASER, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁶ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. XXVII, cl. VII: v. TASSINI, *Sette palazzi...*, cit., p. 22.

¹²⁷ V. bibl. citata *supra*, nota 45.

¹²⁸ BETTINI, in *Bisanzio e Venezia*, cit. in nota 1, p. 40; ID., in *Storia della civiltà veneziana...*, cit. in nota 65, p. 126 s.

¹²⁹ MCANDREW, *op. cit.* in nota 101, p. 219 s.

¹³⁰ S. WILK, *The Sculpture of Tullio Lombardo. Studies in Sources and Meaning*, Diss. New York University, New York-London 1978, pp. 10, 15, figg. 12, 29; MCANDREW, *op. cit.*, p. 130 ss., fig. 9.7.

¹³¹ L. OLIVATO PUPPI - L. PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano 1977, p. 230 ss.; MCANDREW, *op. cit.*, p. 56 ss.; WOLTERS, in HUSE - WOLTERS, *op. cit.* in nota 89, pp. 94, 98.

¹³² OLIVATO PUPPI - PUPPI, *op. cit.*, pp. 134, 216 s.; WILK, *op. cit.*, p. 85 ss., figg. 114, 160.

¹³³ MCANDREW, *op. cit.*, p. 181 ss., fig. 13.2; M. MIGNOZZI, in *Le Scuole di Venezia*, a cura di T. Pignatti, Milano 1981, p. 132 ss.; WOLTERS, in HUSE - WOLTERS, *op. cit.*, p. 119 ss.

¹³⁴ MIGNOZZI, *art. cit.*, pp. 152 ss., 161 ss.; TAFURI, *op. cit.* in nota 92, p. 135 ss., fig. 88; WOLTERS, in HUSE - WOLTERS, *op. cit.*, p. 122 ss.

¹³⁵ L. ANGELINI, *Bartolomeo Bono e Guglielmo d'Alzano*, Bergamo 1961, p. 141 ss., figg. 43-46; ma cfr. R. LIEBERMAN, *Renaissance Architecture in Venice*, London 1982, testo a tav. 91; WOLTERS, in HUSE - WOLTERS, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁶ OLIVATO PUPPI - PUPPI, *op. cit.*, pp. 154 ss., 183 ss., fig. 88 (datato più precisamente negli anni successivi al 1480); G. BELLAVITIS, *ibid.*, p. 247 ss.; MCANDREW, *op. cit.*, p. 303, fig. 22.12.

¹³⁷ GABELMANN, *art. cit.* in nota 104, ad es. tavv. 21, 22.4; v. anche B.M. SCARFÌ, in *Altino preromana e romana*, Venezia 1985, p. 126 ss., figg. 109, 111 s.

¹³⁸ Fol. 44, databile intorno al 1440: cfr. ora A. SCHMITT, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Intern. Symposion a cura di R. Harprath e H. Wrede (Coburg 1986) Mainz 1989, p. 7 ss., fig. 16 a destra.

¹³⁹ P. ZAMPETTI, *Vittore Carpaccio*, Venezia 1966, p. 82 s., fig. 57.b il particolare.

¹⁴⁰ Sul rapporto tra le architetture lombardesche e l'antico v. ad es. MCANDREW, *op. cit.*, p. 433 ss., a proposito di Tullio Lombardo; sullo Scarpagnino v. TAFURI, *op. cit.*, p. 136 ss.; in generale, ma limitatamente alla decorazione architettonica P. DITTMAR, in ZKuGesch 47, 1984, p. 159 ss. Anche la produzione scultorea dei Lombardo è notoriamente improntata all'antico: in generale v. FAVARETTO, *Arte antica...*, cit. in nota 5, p. 69 s.; sui richiami al classico nella tomba di Giovanni Mocenigo a SS. Giovanni e Paolo cfr. FITTSCHEN, *art. cit.* in nota 87, p. 408. Per il celebre caso del restauro della cd. Cleopatra al Museo Archeologico di Venezia, attribuito a Tullio Lombardo, v. qui sopra, nota 14.

¹⁴¹ G. AGOSTI - V. FARINELLA - S. SETTIS, in AnnPisa s. III, XVII, 1987, p. 1072 e *passim*, bibl.



Fig. 1 - Palazzo Mastelli a Cannaregio, Venezia (foto Böhm).



Fig. 2 - Angolo orientale del primo piano (foto autore).



Fig. 3 - Altare cilindrico con bucrani e ghirlande (foto autore).



Fig. 4 - Particolare dell'altare (foto autore).



Fig. 5 - Delo, altare cilindrico con bucrani e ghirlande (D.A.I. Rom, Neg. 62.1970).



Fig. 6 - Palazzo Zorzi a S. Severo, Venezia: particolare della polifora centrale (da L. OLIVATO PUPPI - L. PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano 1977, fig. 88).