

STUDI MEDIEVALI

3^a SERIE

ANNO LX - FASC. II - DICEMBRE 2019

STUDI MEDIEVALI
Rivista della
Fondazione
Centro italiano di studi
sull'alto medioevo di Spoleto

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

ENRICO MENESTÒ, presidente

ANTONIO CARILE — ANTONIO PADOA-SCHIOPPA — FRANCESCA ROMANA
STASOLLA — FRANCO ALUNNO ROSSETTI, consiglieri

CONSIGLIO SCIENTIFICO

ENRICO MENESTÒ, presidente

ERMANNO ARSLAN — PAOLO CAMMAROSANO — ANTONIO CARILE —
GUGLIELMO CAVALLO — GIUSEPPE CREMASCOLI — CARLA FALLUOMINI —
PAOLO GROSSI — MASSIMO MONTANARI — ANTONIO PADOA SCHIOPPA —
ADRIANO PERONI — GIUSEPPE SERGI — FRANCESCA ROMANA STASOLLA
FRANCESCO STELLA, consiglieri

STVDI MEDIEVALI

SERIE TERZA

Anno LX - Fasc. II

2019



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO

I toni di Venezia e Dumbarton Oaks. Arte e ideologia imperiale tra Bisanzio e Venezia / The Tondi in Venice and Dumbarton Oaks. Art and Imperial Ideology between Byzantium and Venice, a cura di / edited by NICCOLÒ ZORZI - ALBRECHT BERGER - LORENZO LAZZARINI, Roma, Viella, 2019, pp. 258, 112 figg. f.t., a colori e b/n (Centro Tedesco di Studi Veneziani di Venezia. Venetiana, 21. Collana diretta da Marita Liebermann).

I due bassorilievi marmorei, i così detti toni, “gemelli” bizantini – quello veneziano (del diametro di cm 100) murato sopra le porte dei numeri civici 3717 e 3718 in Campiello di Ca’ Angaran, tra la chiesa di S. Pantalon e il sottoportico Paruta, Sestiere di Dorsoduro (era già lì nella seconda metà del secolo XVIII, quando Giovanni Grevembroch lo riprodusse nel 1764 tra altre *curiosità sacre e profane* in un acquerello: Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo-Dolfìn 65, vol. III, f. 5, è la fig. 1 nel volume), e quello (del diametro di cm 90), anch’esso di origine veneziana, oggi conservato presso la Collezione della Dumbarton Oaks Foundation di Washington (D.C.) –, presentano una iconografia che, in fondo, è rara, praticamente un *unicum* considerata al di là dell’ambito numismatico o sigillografico (che finiscono per rappresentare il maggiormente prossimo termine di confronto): la rappresentazione di un imperatore romano-orientale, stante su di un *suppedion* con sullo sfondo una ruota cosmica, o disco solare, composto da quadrifogli o rosette quadribolate, con *insigna* del potere, ciascuna particolarmente sovrabbondante di pietre preziose¹. Tale iconografia da tempo costituisce una pietra angolare attraverso la quale misurarsi sul tema della rappresentazione del potere e sulla individuazione del vestiario (clamide, *divitision* e *loros*) e di *insigna* imperiali nell’impero romano-orientale, per lo meno nei secoli XI-XII, nel senso che il significato generale della rappresentazione, la tipologia della veste, del *loros*, in particolare, del diadema, del *labarum* e della *sphaera*, il globo crocigero, la individuazione di un *basileus*, se non di due *basileis*, rappresentati e, di conseguenza, la individuazione di una datazione che fosse la più precisa, il confronto con la iconografia delle monete e dei sigilli, sopra tutti gli altri, apparentemente simili e dunque coevi, hanno costituito un esercizio, spesse volte eseguito in maniera assai raffinata, che ha impegnato studiosi del calibro di G. Schlumberger, H. P. L’Orange, A. Grabar, P. E. Schramm, per l’esemplare di Dumbarton Oaks, e dato vita ad una ben individuata bibliografia cui si può attingere attraverso i saggi raccolti nel presente volume, mentre l’esemplare veneziano è stato alcune volte schedato (1974, 1987: si vd. più avanti) e valorizzato nel

1. Sul cui significato, si deve tener conto di E. AVGOLOUPI, *Simbologia delle gemme imperiali bizantine nella tradizione simbolica mediterranea delle pietre preziose (secoli I-XV d.C.)*, Spoleto, 2013 (Quaderni della Rivista di «Bizantinistica», 16).

2007 dal saggio di M. Bezzi pubblicato per i tipi della Collana dei *Quaderni di «Bizantinistica»*, dietro l'impulso di Antonio Carile².

Una rappresentazione, questa, che sembra perfetta per trasmettere al fruitore-spettatore l'assunto proprio della teologia politica romano-orientale secondo il quale il *basileus* rappresenta la immagine sulla terra del Dio Demiurgo per il Tutto; l'immagine rende assai bene la dimensione ultra-terrena del suo essere, proiettata su di uno sfondo cosmico-solare famigliare a tante civiltà dalle quali quella che produsse il tondo seppe attingere (da quella egizia, a quella ellenistica, per finire con quella persiana). In generale, dunque, la rappresentazione (*imago clipeata*, là dove il *clipeus* rappresenta il cosmo, lo spazio-tutto) di un *Sol Invictus* che sorge (*Oriens Augusti*) sul mondo-impero, sulla *Basileia* (sorta di rappresentazione del cerimoniale del *anatellon*); nel particolare, la epifania di un *basileus* che appare come un idolo tanto per luminosità quanto per la ieratica fissità, per quell'atteggiamento estraneo allo spazio ed al tempo atto ad evocare la «dignità inaccessibile» basilicale romano-orientale, già richiesta al *Princeps* come attributo necessario da Ammiano Marcellino (*Res gestae*, XVI, 10,13), quando descrive Costanzo Augusto mentre sfila per Roma durante il suo *adventus*, posando immobile sul carro come una statua, e che Anna Comnena, tra i secoli XI-XII, celebrerà nei riguardi dei genitori, i *basileis* Alessio I Comneno e Irene Doukena, autentiche statue viventi, o animate (*Alessiade*, III, 3,3-4, pp. 93-94 nella ed. a cura di Kambylis e Reinsch). Proprio come uno stupefacente idolo coperto di pietre preziose apparve il nipote di Anna, Manuele I Comneno, ad uno scettico e critico verso i romani-orientali (per lui «greci»), quale Odone di Deuil, cappellano di re di Francia Luigi VII, testimone della epifania del *basileus* ai comandanti della II crociata (1147-1149)³: segno evidente di quanto un tale apparato scenico colpisse nel segno anche quando la sensibilità era quella dello spettatore occidentale.

La Giornata di studio organizzata dal Centro tedesco di studi veneziani a Venezia il 5 marzo 2015, dei cui lavori il presente volume contiene gli Atti, aveva però uno scopo più ampio: al di là del tornare sullo studio storico-iconografico del tondo Angaran – sempre, naturalmente, anche dietro un confronto con il “gemello” di Dumbarton Oaks –, si intendeva richiamare l'attenzione degli studiosi, delle autorità responsabili delle sorti del manufatto e di chi ha a cuore quelle del patrimonio culturale di Venezia, per sensibilizzarli circa la necessità di una sua musealizzazione allo scopo di proteggerlo dalla azione corrosiva del tempo e degli agenti esterni, in particolar modo di quelli atmosferici, tenendo conto del fatto che i dati più recenti indicano come l'aria della città lagunare sia tanto contaminata (tra le cause più recenti, i resti del passaggio delle grosse navi da crociera) quanto quella di tante altre città “normali”, e quindi favorirne un

2. M. BEZZI, *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, Spoleto, 2007 (*Quaderni della Rivista di «Bizantinistica»*, 11).

3. Odone DE DEUIL, *De profectone Ludovici VII in Orientem*, edited by V. G. BERRY, New York, 1976, p. 76, 9; si vd. la versione it. a cura di E. BURGIO, in *Crociate. Testi storici e poetici*, a cura e con Introduzione di G. ZINGARELLI, Milano, 2004 (I Meridiani), pp. 865 ss.: 907.

restauro, la conservazione e la valorizzazione, anche al costo di esporlo al rischio di una inevitabile decontestualizzazione: problema, per altro, non gravissimo, in realtà, se si tiene conto del fatto che l'attuale luogo di conservazione non è l'originale e che, in moltissimi casi, il trasporto in una struttura museale appare come l'unica soluzione possibile. Una prospettiva da Beni Culturali, insomma, da subito richiamata da Niccolò Zorzi nella *Introduzione* (pp. 15-21) il cui sviluppo era per altro già stato auspicato nell'ottobre 2013 in occasione dei lavori di un altro incontro veneziano di studi, le due giornate dedicate alle «Pietre di Venezia»⁴.

Anzi tutto, dunque, il contesto storico. Albrecht Berger (*Il quadro storico*, pp. 23-34), delinea un rapido quanto preciso quadro dei rapporti intercorsi tra Costantinopoli e la entità politica alla periferia dell'impero dei Romani che da *Provincia*, nei secoli V-VI, la *Venetia et Histria*, interessata, oltre tutto, da un lungo e particolare processo di aggregazione delle attività umane in centri urbani lungo la costa e nelle isole della laguna, testimoniata dal regolare inserimento del suo ceto dirigente nel sistema imperiale (testimoniato dalla titolatura aulica e di funzione dei *duces*), diverrà, tra lente ma inesorabili spinte autonomistiche, da una parte, e vincoli di *philia-amicitia* nei confronti della amministrazione imperiale difficilmente eludibili, d'altra parte, alla vigilia della IV crociata del 1204, il *Commune Veneciarum*. Un processo storico ormai fatto proprio della storiografia più moderna, quella inaugurata da Agostino Pertusi (tra anni '60 e '70 del Novecento) e proseguita da Antonio Carile ed altri ancora – il cui operato consistette anche nel distinguere tra la storia ed l'avvolgente reticolo della mitografia creata dalla cronachistica veneziana (a cominciare dal problema delle “mitiche” origini per finire con quello della altrettanto “mitica” originaria indipendenza della comunità dei Venetici, cioè della negazione della appartenenza, a qualsivoglia livello, all'impero romano-orientale) –⁵, la cui fase più interessante, qui, riguarda l'epoca dei Comneni, cioè quella che interesserebbe i toni qualora i *basileis* rappresentati fossero Alessio I e Giovanni II, come crede l'A., quindi tra la fine del secolo XI e il XII, quando il legame tra l'area periferica lagunare e il centro della *Basileia* è rafforzato in nome di interessi geostrategici comuni in nome dei quali i Venetici si fanno forti di una flotta divenuta indispensabile alla strategia di un impero romano sempre meno protagonista in fatto di *thalassocratia*. Una fase storica alla quale, va sottolineato, si possono riferire anche le placchette con *basileus* (poi parzialmente trasformato in doge Ordelaaffo Falier) e *basilissa* Irene che affiancano quella della Theotokos orante nella parte inferiore della Pala d'Oro del Tesoro di San Marco a Venezia⁶.

4. Si vd. *Pietre di Venezia. «Spolia in re, spolia in se»*. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 17-18 ottobre 2013), a cura di M. CENTANNI e L. SPERTI, Roma, 2015.

5. Vd. le tappe di questo processo storiografico, considerazioni, note e bibliografia in G. VESPIGNANI, *La Cronachistica veneziana. Fonte per lo studio delle relazioni tra Bisanzio e Venezia*, Spoleto, 2018 (Quaderni della Rivista di «Bizantinistica», 19, cui ora si deve aggiungere G. RAVEGNANI, *Bisanzio e l'Occidente medievale*, Bologna, 2019).

6. Linee di interpretazione, discussione e bibliografia relativa, ancora, in VESPIGNANI, *La Cronachistica veneziana* cit. nella nota precedente, pp. 28 ss.

Benjamin Anderson (*The Prussian Tondo*, pp. 35-49), ricostruisce le vicende del tondo di Dumbarton Oaks: acquisito nel 1850 (come altri pezzi veneziani, proveniente dalla Certosa? Vd. A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, I, Milano, 1984, p. 264) dal principe Carlo di Prussia, figlio del re Federico Guglielmo III († 1840) e fratello dei re Federico Guglielmo IV (1840-1861) e Guglielmo I (1861-1888, *kaiser* a partire dal 1871), posto nel parco Klein-Glienicke, il *Klosterhof* della residenza estiva dei principi di Prussia, situata tra Berlino e Potsdam, un «giardino delle meraviglie», tra pezzi di varie epoche (tra i quali un leone marciano), fontane e statue, vera e propria materializzazione delle fantasiose ambizioni classicistico-romantiche del principe (vd. fig. 9-11), schedato e pubblicato per la prima volta nel 1878, in fine acquistato dalla Fondazione Dumbarton Oaks Collection nel 1937 e presentato al pubblico degli studiosi da H. Peirce e R. Tyler in un intervento apparso nel secondo volume dei «Dumbarton Oaks Papers» nel 1941. Per l'A. il tondo diviene un pezzo centrale della passione «bizantineggiante» propria della corte prussiana della fine dell'Ottocento – poco conosciuta dal pubblico italiano, ma che potrebbe anche esser messa a confronto con quella coeva propria della corte dei re di Baviera, di cui Ludovico II si fece interprete, non solo attraverso le scenografie ricercate per i celebri castelli, ma anche in quanto ad attenzioni rivolte alla ideologia della regalità sacra –: la attrazione del principe Carlo verso il tondo con imperatore al centro di una idea cosmico-solare della regalità, avrebbe più di una analogia con l'attenzione dimostrata dal Kantorowicz (1895-1963), se pure, naturalmente, con le dovute differenze di contesto e di approcci culturali. Per entrambi, l'iconografia del tondo marmoreo finiva per rappresentare un luminoso, solare, appunto, porto sicuro verso una idea della regalità assoluta rassicurante per l'intero assetto della società, in un momento nel quale questa veniva meno o sembrava sfumare verso una epoca di fumose incertezze (pp. 47-48). Suggestiva indagine storico-culturale con al centro la teologia politica bizantina, questa proposta dall'A., tra un membro di una delle casate rappresentanti un mondo che di lì a poco, in seguito alla Prima Guerra Mondiale, diverrà, inesorabilmente, il «mondo di ieri», ed uno studioso, figlio di quello stesso ambiente culturale, in cerca di un centro di riferimento sicuro nel momento in cui, con la fine imminente della fragile Repubblica di Weimar, per lui, ebreo, non si prevedeva futuro. Tema che si presterebbe ad ulteriori approfondimenti una volta che si entri nel dibattito attorno alla «costruzione» di un sovrano ideale, il Federico II di Svevia, da parte dello stesso Kantorowicz.

Niccolò Zorzi (*Per l'interpretazione dei tondi. Il contributo delle fonti letterarie*, pp. 51-72), partendo dal problema della interpretazione dei *basileis* rappresentati nei tondi marmorei e, dunque, della loro datazione, si addentra nel campo d'indagine delle descrizioni di imperatori come genere letterario, loro funzione, fruizione e pubblico, passando per quattro punti, sopra tutti gli altri: la diffusione dell'immagine imperiale, descrizioni letterarie di personaggi storici, letteratura e ideologia imperiale, *ekphrasis* e contesti monumentali. Le fonti letterarie, se, da un lato, confermano quanto i tondi si inseriscano in una consolidata e sorvegliata dall'alto tradizione di circolazione di immagini imperiali esposte in luoghi pubblici e privati (anche se non se ne conservano altri esemplari), dall'altro non

possono essere di aiuto per risolvere il problema della identificazione del *basileus* rappresentato, fornendo sopra tutto ritratti idealizzati e corrispondenti a canoni di matrice ideologica (esemplari, in questo senso, per il periodo chiamato in causa, i ritratti di Alessio I Comneno e Irene Doukена nella *Alessiade* di Anna Comnena) piuttosto che fisiognomica realistica, fattore che, in precedenza, in altre occasioni non è stato tenuto adeguatamente in conto. Permettono però allo specialista della letteratura del periodo di escludere alcuni “candidati”, quali Andronico I Comneno (1182-1185)⁷.

Il contributo di Niccolò Zorzi trova una immediata integrazione e, quindi, a sua volta integra efficacemente, quello successivo di Mara Mason (*Un imperatore bizantino a Bisanzio. Osservazioni sulla tecnica e sullo stile del tondo Angaran*, pp. 73-91), nel quale si fa chiarezza nel campo, troppe volte cosparso di preconcetti o certezze frutto di fraintendimenti, dello studio della scultura bizantina dei secoli XI-XII, cui si trova inevitabilmente ancorato quello della scultura veneziana coeva: la diffusione in area altoadriatica di materiale bizantino, decontestualizzato o reimpiegato, finisce per costituire un ostacolo alla corretta interpretazione del materiale venetico, creando materiale “veneto-bizantino” o veneto “bizantineggiante” – approssimazione cui non sfugge la interpretazione dl tondo Angaran (e di quello di Dumbarton Oaks): originale bizantino, copia venetica, imitazione *tout court*, sulle note di immediatamente riconoscibile *leitmotiv* che attraversa tutta la storia dello studio della produzione artistica veneta medievale, ovvero quello che richiama la abilità imitativa degli artisti veneti –, individuando alcuni punti fermi importanti per lo studio della scultura medio-bizantina o bizantineggiante a Venezia, proponendosi di giungere ad una maggiormente chiara individuazione dei caratteri delle maestranze veneziane della loro opera, anche in vista di un *corpus* aggiornato ed ampliato. Grazie ad un confronto con alcuni esempi significativi di pezzi bizantini coevi reimpiegati nell’area altoadriatica, gli elementi considerati più controversi della iconografia e dello stile compositivo dei tondi non porta più alla conclusione che si tratti di una “imitazione” locale (col tono sminuente che ne consegue), «come se, per contro, la produzione scultorea costantinopolitana si qualificasse esclusivamente per opere coerenti e di alto valore tecnico e formale» (p. 79); il rilievo della figura del *basileus* rispetto alla superficie, la profondità rispetto alla cornice, la importanza che questa ricopre rispetto alla resa complessiva della immagine, funzionale ad una osservazione rigorosamente frontale, fanno dei tondi due esemplari di scultura bizantina (se pur non contribuendo alla risoluzione del problema della loro precisa datazione), dal momento che le pur migliori imitazioni, o interpretazioni, veneziane presentano pur sempre elementi che rispondono ad un diverso *modus operandi*. In particolare, entrambi i tondi dovettero esser concepiti come rilievi dipinti: solo tenendo conto di ciò, si spiegano particolari stilistici controversi relativi alla foggia del vestiario imperiale e dei *regalia insignia*, essendo «il colore infatti che mutua l’evidenza plastica (...)»; per mezzo del colore (e verosimilmente delle fo-

7. Cfr. N. ZORZI, *La Storia di Niceta Comnata, Libri I-VIII: Giovanni II e Manuele I Comneno. Materiali per un commento*, Venezia, 2012.

glie d'oro) il rilievo acquisisce quello splendore e ricchezza cromatica che sono prerogativa intrinseca alla bellezza dell'immagine imperiale, in analogia con le evocazioni poetiche della radiosa magnificenza del *basileus* contenute nei ritratti imperiali nella letteratura encomiastica e nella retorica di corte» (pp. 90-91).

Anche Olga Karagiorgou (*"The Emperor's New Clothes". Looking anew at the Iconography of the Tondi*, pp. 93-150) muove dal tentativo di trovare una soluzione al problema della identificazione dei *basileis* rappresentati e dunque della datazione dei due tondi, affrontando ancora una volta le *vexatae quaestiones* relative agli elementi del vestiario e dei *regalia insignia*. Chiamando sistematicamente in causa per un confronto serrato la iconografia numismatica come pure quella dei sigilli imperiali, ma non esclusivamente, coevi, l'A. costruisce la struttura per una indagine ricca di spunti in tema di 1) postura del *basileus* (frontale, di profilo, stante, seduto); 2) *vestimenta* portati (clamide, *loros*); 3) *regalia insignia* (corona e globo crocifero, con o senza croce, labaro); 4) lo sfondo. Secondo il risultato ottenuto, la iconografia dei tondi finisce per essere in gran parte sovrapponibile con quella, databile nel secolo XIII, bizantina, certo, ma nella interpretazione propria di aree "miste", cioè controllate o a stretto contatto con un ceto dirigente Latino: nello specifico, il Despotato dell'Epiro, frutto della frammentazione territoriale dell'impero in seguito alla occupazione latina conseguente alla IV crociata del 1204 – e, va sottolineato: vicino alla penisola italiana e già legato all'area altoadriatica –, la committenza, l'ambiente di Teodoro II Comneno Ducas, *despota* dal 1214 al 1227; il particolare stile artistico proprio di questo ambiente, frutto di un atteggiamento ideologico-politico contrastano dove si riconosce la volontà di marcare la distanza dal centralismo costantinopolitano, pur ricalcando la tradizione romano-orientale come modello assoluto, di contro ad un gioco fatto di alleanza-assimilazione con la popolazione locale e lotta per la sopravvivenza nei confronti dei potentati Latini⁸.

Le conclusioni cui giunge la Karagiorgou valorizzano e vengono a loro volta valorizzate dalle indagini sul patronato artistico dei Comneno Ducas, *despota* dell'Epiro condotte da Leonela Fundić⁹, la quale giunge fino agli anni di despotato, dal 1267 al 1296-1298, di Niceforo Comneno Ducas, la cui figlia Tamara sposò Filippo di Taranto, figlio di Carlo d'Anjou: proprio in occasione delle nozze, avvenute nel 1294, lo sposo ricevette in dono il medaglione smaltato d'oro a forma di foglia d'acero decorato con aquile bicipiti alternate ai gigli della casa D'Angiò, ora conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli¹⁰. Ma si inseriscono anche nello studio di quell'ambito, ter-

8. Utile, in questo senso, tenere in conto delle argomentazioni proposte da B. OSSWALD, *S'assimiler pour régner? Le cas des souverains italiens de l'Épire (XIV^e-XV^e siècles)*, in *Élites chrétiennes et forms du pouvoir en Méditerranée centrale et orientale (XIV^e-XV^e siècles)*, édité par M.-A. CHEVALIER et I. ORTEGA, Paris, 2017, pp. 313-352.

9. L. FUNDIĆ, *The Artistic Patronage of the Komnenos-Doukas Family (1204-1318) in the Byzantine State of Epiros*, in «Byzantion», LXXXVI (2016), pp. 139-169.

10. Cfr. Ori, *argenti, gemme e smalti della Napoli angioina, 1266-1381*, a cura di P. L. DE CASTRIS, Napoli, 2014, pp. 114-119. Si vd. anche la serie di iscrizioni dedicatorie di Arta

ritoriale e politico-ideologico, ormai «di frontiera» che propose nuovi veicoli simbolici per evidenziare la propria pretesa di una regalità sacra tutt'altro che affermata, primo fra tutti quello dell'angelo che terminerà nella iconografia del *basileus* pteroforo e che sfumerà in quello dell'aquila bicipite¹¹.

Con il contributo di Lorenzo Lazzarini (*Il marmo dei tondi bizantini di Venezia e Washington e il loro stato di conservazione*, pp. 151-159), si giunge alla diagnosi dello stato di conservazione dei tondi. Le analisi archeometriche di laboratorio (studio minero-petrografico delle sezioni sottili dei due marmi, analisi isotopiche delle relative polveri) hanno evidenziato come il marmo di entrambi i tondi provenga dall'isola di Proconneso (ma quello di Dumbarton Oaks potrebbe provenire anche da una cava di Lakkoi nella vicina isola di Paros), e furono scolpiti da mani diverse in diversi momenti; una osservazione autoptica ha evidenziato un precario stato di conservazione del marmo del tondo Angaran (pp. 155-156: non è stato possibile effettuare la stessa operazione sul marmo del tondo di Dumbarton Oaks), dovuto ai condizionamenti climatici ed all'azione di agenti inquinanti atmosferici.

Luigi Spreti (*Reimpiego di scultura artistica a Venezia: proposte e ipotesi recenti*, pp. 161-188), colloca i tondi nel contesto dell'uso di *spolia* bizantini come materiale di reimpiego nel Medioevo in tre ambiti distinti: il centro del potere, l'area marciana (a cominciare dai casi più noti: il gruppo dei tetrarchi, la statua di san Teodoro posta su di una colonna della piazzetta San Marco, caso esemplare di statua antica trasformata in statua di santo, il leone di san Marco, posto sull'altra colonna), le chiese gotiche e le abitazioni private. Il risultato di un tale *puzzle* di pezzi appartenenti ad una data epoca e provenienti da un dato contesto, decontestualizzati e trasformati, secoli più tardi, in esemplari di un altro contesto, è la maggiormente straordinaria manifestazione di come una città seppe esporre una a lungo ricercata propria *facies* storica, ideologica e politica nelle pietre: le «pietre di Venezia», appunto (e, di contro, nelle cronachistica).

Alberto Rizzi, cui si deve la prima moderna schedatura del tondo di Campiello di Ca' Angaran nell'ambito del grande *corpus* sulla scultura esterna a Venezia (siamo nel 1987, quando lo stato di conservazione, pur «relativamente buono», evidenziava già un «processo di solfatazione in atto, specie nella zona inferiore») ¹², coglie l'occasione (*Ritornando sulle patere veneto-bizantine*, pp. 189-

dove appaiono aquile bicipiti e gigli angioini: S. KALOPISSI-VERTI, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth Century Churches in Greece*, Wien, 1992, pp. 53-54, fig. 11-14.

11. M. E. POMERO, *L'iconografia dell'imperatore pteroforo nella numismatica bizantina: linee interpretative*, in «Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi», ser. 2a, X (2008), pp. 157-184; EAD., *Santità militare e rivendicazione della "basileia" nel Despotato di Tessalonica (prima metà del sec. XIII): nuove letture*, in Polidoro. *Studi offerta ad Antonio Carile*, a cura di G. VESPIGNANI, Spoleto, 2013 (Collectanea, 29), pp. 493-505; EAD., *Alcune osservazioni sul vestiario e le insegne del potere del despota nelle fonti scritte ed iconografiche*, in *Dialoghi con Bisanzio. Spazi di discussione, percorsi di ricerca*. Atti dell'VIII Congresso dell' AISB (Ravenna 22-25 settembre 2015), a cura di S. COSENTINO, M. E. POMERO e G. VESPIGNANI, II, Spoleto, 2019, pp. 817-834.

12. A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle Sculture Erratiche all'aperto di Venezia della Laguna*, Venezia, 1987, n. 349, p. 513.

213) per tornare sulle patere veneto-bizantine medievali in modo tutt'altro che celebrativo ed estemporaneo, bensì arricchendo il Catalogo pubblicato da lui stesso e da Z. Swiechowski nel 1982, già integrato nel 1987¹³. Si presenta dunque un Catalogo aggiornato di 88 patere, esistenti *in situ* o conservate presso istituzioni museali venete e straniere, oltre ad un saggio di bibliografia aggiornata.

In fine, arricchiscono il volume la Bibliografia delle opere citate (pp. 231-252) e l'Indice dei nomi.

Ora, non ostante la iconografia abbia sollevato discussione, i due tondi – entrambi esposti al pubblico in una sola occasione: quello veneziano, una volta asportato dalla sua collocazione originaria, in occasione della mostra «Venezia e Bisanzio», organizzata a Venezia, Palazzo Ducale, nel 1974¹⁴, quello di Dumbarton Oaks in occasione della mostra «The Glory of Byzantium. Art and Culture in the Middle Byzantine Era, A. D. 843-1261», organizzata nel 1997 dal Metropolitan Museum of Art di New York¹⁵ –, non hanno mai trovato posto di particolare rilievo, va detto, nelle antologie o nei repertori più correnti di arte bizantina¹⁶. Quello di Campiello di Ca' Angaran, poi, si trova già citato nella *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (vol. II, Milano, 1902, p. 540) e da qui da Pompeo Molmenti nella sua *Storia di Venezia nella vita privata, dalle origini alla caduta della Repubblica* (vol. I, Bergamo, 1927, p. 48), come pezzo, databile tra i secoli X-XII, giunto a Venezia assieme ad altri *spolia* da Costantinopoli in seguito alla Quarta crociata del 1204 o portato da Acri nel 1256 dal futuro doge Lorenzo Tiepolo (1268-1275) quando, in qualità di Capitano da mar, aveva occupato il porto della città durante operazioni di guerra contro i genovesi; ma poi sembra aver perso attrattiva, non essendo citato nella voce dedicata a Venezia nella «Enciclopedia dell'arte medievale» (nel vol. XI, 2000), né in tutta la «Storia di Venezia», entrambe le opere pubblicate dall'Istituto della Enciclopedia Italiana. Se pur se ne conserva un cenno nella guida di Venezia del Touring Club Italiano (a p. 367 nella edizioni a partire dalla terza, 1987, fino alla odierna: «medaglione marmoreo (forse del sec. X) rappresentante un imperatore bizantino» visibile sul muro esterno di Casa Angaran), su un distinto versante, certo, esso scompare, anche solo come riferito ad uno tra i «III luoghi di Venezia che devi proprio

13. Si tratta di A. RIZZI - Z. SWIACHOWSKI, *Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden. "Patere e formelle"*, in Zusammenarbeit mit R. Hamann-McLean, Geleitwort von A. Grabar, Wiesbaden, 1982, A. RIZZI, *Altre patere veneto-bizantine nella Terraferma veneta*, in «Archeologia Veneta», X (1987), pp. 167-184, e ID., *Sculture esterne a Venezia* cit. nella nota precedente.

14. La scheda dedicatagli è la n. 51 nel Catalogo *Venezia e Bisanzio*, a cura di I. FURLAN - G. MARIACHER - S. MESSINIS - E. MIONI, L. MORETTI - M. MURARO - A. NICOLETTI - A. NIERO - R. PALLUCCHINI - F. ZULIANI, Saggio introduttivo di S. BETTINI, Milano, 1974.

15. Si vd. la scheda, in verità piuttosto striminzita, a cura di S.T. Brooks, nel Catalogo *The Glory of Byzantium. Art and Culture in the Middle Byzantine Era, A. D. 843-1261*, edited by H. C. EVANS and W. D. WIXOM, New York, 1997, n. 137, pp. 200-201.

16. Fino al più recente N. ASUTAY-EFFENBERGER - A. EFFENBERGER, *Bisanzio. L'impero dell'arte*, trad. it. Torino, 2019 (ed. orig. München, 2017). Se ne trova un cenno, ad es., in A. CUTLER - J. W. NEISBITT, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, II, Torino, 1986 (Storia universale dell'arte UTET), p. 252.

scoprire» (nelle librerie dal 2015), mentre lo sono tanti altri bassorilievi marmorei murati alle pareti di palazzi, come quello rappresentante la dea Venezia come Giustizia, con bilancia e spada nelle mani.

Per tutti questi motivi, di carattere scientifico, culturale o di conservazione e valorizzazione di un bene culturale, il presente volume, così ricco di spunti interpretativi attorno alla iconografia del tondo Angaran, ad una possibile datazione e al suo posto nel contesto del riuso di *spolia* bizantini (se non alla confezione *in situ* di pezzi “bizantineggianti” su ordinazione), puntuale nel riferire circa il suo precario stato di conservazione e sulla necessaria e non più procrastinabile musealizzazione, va a costituire uno snodo obbligato e quindi un nuovo punto di partenza degli studi sul tondo Angaran, certo, ma anche, più in generale, sulla iconografia del potere nell'impero dei Romani almeno tra i secoli XI-XIII e sulla ideologia urbica nella Venezia «di pietra» medievale.

GIORGIO VESPIGNANI

L'Abbazia di San Salvatore della Fontana Taona nel Medioevo. Atti della giornata di studio (Sambuca Pistoiese, 30 luglio 2016), a cura di RENZO ZAGNONI, Porretta Terme, Gruppo di studi Alta Valle del Reno, 2017, pp. 112, ill., (Storia e ricerca sul campo fra Emilia e Toscana. Nuova serie, 7).

La cospicua opera di documentazione promossa dal Gruppo di studi alta valle del Reno fin dal 1975 si arricchisce di un nuovo tassello grazie alla pubblicazione di questo volume, che raccoglie i testi delle relazioni presentate in occasione della giornata di studio, tenutasi nella chiesa dei Santi Giacomo e Cristoforo a Sambuca Pistoiese (Pt) il 30 luglio 2016, e dedicata all'Abbazia di San Salvatore della Fontana Taona nei secoli XI-XIV. Questo antico monastero – di cui oggi restano soltanto pochi ruderi e memorie d'archivio – svolse un ruolo di primo piano per le vicende del territorio pistoiese e dei due crinali della catena appenninica, grazie alla posizione strategica che occupava sul valico fra le valli settentrionali delle tre Limentre e quelle meridionali della Bure e dell'Agna. Sulla scorta della documentazione archivistica giunta fino ai nostri giorni (in particolare delle pergamene conservate nel Fondo Diplomatico Badia Taona presso l'Archivio di Stato di Pistoia) i vari interventi hanno focalizzato l'attenzione sulle vicende storiche dell'Abbazia nel corso dei secoli, i suoi possedimenti, i rapporti con il potere politico e con le altre pievi presenti sul territorio, l'ampiezza e la composizione della comunità monastica.

Il volume costituisce, altresì, il settimo numero della collana denominata *Storia e ricerca sul campo fra Emilia e Toscana* (nuova serie), e viene dedicato alla memoria del frate vallombrosano Pierdamiano Spotorno – promotore della ri-