

HANNS HUBACH

## PONTIFICES, CLERUS - POPULUS, DUX

*Osservazioni sul significato e sullo sfondo storico della più antica raffigurazione della società veneziana*

Oggetto di questa indagine è la scena finale del più antico ciclo figurativo monumentale della vita di san Marco, conservato tuttora nella cappella di San Clemente, scena che viene designata tradizionalmente come il solenne *Ricevimento delle reliquie di san Marco da parte del doge, del clero e del popolo* (FIG. 1). Il mosaico, che Demus definisce «la più antica raffigurazione della società veneziana»<sup>1</sup>, forma un gruppo di immagini cerimoniali chiuso in sé, insieme con le scene finali della vita di san Marco sulla facciata della chiesa e con le due rappresentazioni sulla parete ovest del transetto sud. Questi ultimi due mosaici descrivono il ritrovamento miracoloso della salma di san Marco – creduta persa – in un pilastro della chiesa, avvenuto dopo una preghiera collettiva del popolo di Venezia. In tutto questo gruppo d'immagini si fece ritrarre in forma rappresentativa la società veneziana, in particolare i suoi rappresentanti ufficiali come il doge, l'alto clero o personalità eminenti del patriziato, seppure con una limitazione: nel caso del doge si evitarono nei limiti del possibile allusioni formali a modelli tradizionali del ritratto di sovrano. E anche là dove vi si dovette ricorrere, si fece ben attenzione a dare rilievo non al doge come persona, bensì al suo ufficio e alla sua funzione di rappresentante terreno di san Marco<sup>2</sup>.

Le particolarità dello stile e del contenuto di queste raffigurazioni attirarono spesso nel passato l'attenzione della critica d'arte dando luogo a interpretazioni diverse. Interessante è il fatto che proprio il mosaico più antico, quello nella cappella di San Clemente, sia stato finora il più resistente ad una chiara interpretazione<sup>3</sup>. Non ci resta dunque che accettare l'evidenza della singolarità di questo mosaico

all'interno dell'arte monumentale veneziana del tempo e cercare di giungere a nuove valutazioni, abbandonando le linee d'interpretazione seguite finora. A tale scopo va analizzato innanzitutto il carattere di autorappresentazione sociale dell'immagine, definendolo e interpretandolo nel suo significato specifico. La ricostruzione dell'aspetto più autentico possibile del mosaico e il tentativo di integrarlo nel contesto storico contemporaneo della città, soprattutto nella storia istituzionale veneziana, hanno un interesse prioritario.

Presupposto di un'interpretazione fondata del *Ricevimento delle reliquie di san Marco* nella cappella di San Clemente è che ci si avvicini il più possibile allo stato originario, seguendo a ritroso le diverse trasformazioni subite dal mosaico in seguito a restauri e rifacimenti. Solo così infatti si possono ottenere dei risultati corretti.

In occasione dei restauri del tardo Ottocento il mosaico subì modifiche radicali. Fortunatamente esiste un disegno anteriore al 1854, pubblicato come incisione da Giovanni e Luigia Kreutz, che ci trasmette l'aspetto e lo stato di conservazione originali<sup>4</sup> (FIG. 2). Confrontando il disegno con l'aspetto attuale del mosaico, saltano subito all'occhio due differenze: a sinistra l'assenza di un'ampia parte del mosaico, a destra la trasformazione del gruppo di persone da due a tre. Nel disegno questo gruppo va identificato, sulla base dell'analisi stilistica delle figure, come un precedente restauro – secondo il Demus come «un'opera *engagé* del Rinascimento»<sup>5</sup> – compreso il rifacimento del motivo architettonico all'estrema sinistra della scena. Il modo in cui è stato trasformato questo gruppo di persone nell'Ottocento ci permette di trarre delle conclusioni sulle intenzioni dei restauratori, i quali evidentemente distrussero una parte ben conservata, seppure non originale, del mosaico, per ricrearla con delle figure che imitavano lo stile originale. Questo tentativo di orientarsi verso i vecchi prototipi può essersi verificato un'altra volta osservando le figure sostituite nella lacuna sulla sinistra, dove i restauratori hanno cercato di copiare lo stile delle figure vicine, dimostrando così la loro ricerca di fedeltà all'originale.

Ma più difficile del problema costituito dal «come» siano avvenute le sostituzioni è il problema di capire «che cosa» sia stato sostituito. Risulta evidente che le figure eseguite dai restauratori non sono – completamente o in parte – giustificate dal vecchio aspetto del mosaico. Parte del rifacimento, infatti, sicuramente non è corretto, come dimostra il confronto con il disegno menzionato sopra. Ciò vale soprattutto per il vescovo che porta la croce sulla sinistra e per la testa



aggiunta di un quarto chierico, un fatto questo, che sembra contraddire la ricerca di autenticità già constatata nell'imitazione stilistica dei restauratori<sup>6</sup>. Un confronto del mosaico con altre due antiche raffigurazioni dello stesso tema ci può fornire una spiegazione. Si tratta della piccola scena finale del ciclo di san Marco nella Pala d'oro del 1105 e del mosaico della *Traslazione*, già sulla facciata di San Marco, databile prima del 1272, oggi perduto ma documentato dalla pala raffigurante *La processione in piazza San Marco* di Gentile Bellini nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia.

Nel piccolo smalto della Pala d'oro (FIG. 3) si vede a sinistra un gruppo di uomini recanti giavellotti e stendardi, a destra, davanti a un'architettura di chiesa, un gruppo di chierici, uno dei quali porta una croce patriarcale. Tra i due gruppi si trovano dei portatori con la bara di san Marco sulle spalle. Pur non essendo riconoscibili figure dai tratti individuali, si deve supporre che anche il doge di Venezia sia rappresentato nel gruppo a sinistra. Questa piccola scena in smalto è di genuina provenienza bizantina; fu infatti eseguita a Costantinopoli intorno al 1103-1105 su incarico del doge Ordelafo Falier<sup>7</sup>. Ma fatta eccezione per il motivo del portatore di croce al ricevimento delle reliquie, la raffigurazione non può essere presa in considerazione come modello per i restauratori dell'Ottocento.

A prima vista, la composizione dell'ex mosaico della facciata (FIG. 4) presenta una notevole somiglianza con la scena della Pala d'oro. La differenza più vistosa sta nell'inversione della processione da destra a sinistra, un fatto che però si spiega con la necessità di subordinare la direzione della processione alla direzione di lettura dell'intero ciclo. Anche qui ritroviamo i due gruppi separati dai portatori con la bara di san Marco, i chierici alla sinistra e i laici alla destra. Persino i singoli personaggi sono riconoscibili in parte; vanno infatti identificati il patriarca di Grado, nel primo chierico subito dopo il portatore della croce a sinistra, e il doge, non come sostengono il Pertusi e il Demus<sup>8</sup> nella prima persona a sinistra della bara, bensì nella figura più riccamente vestita, col corno dogale e il manto bordato d'oro, al centro del gruppo dei laici che seguono la bara<sup>9</sup>. Un esame più approfondito del gruppo dei chierici ci rivela corrispondenze vistose con il mosaico del *Ricevimento* della cappella di San Clemente. Contando le figure si trovano anche qui un portatore della croce, sempre come prima persona del gruppo, il patriarca ed altri sei chierici. A nostro parere, soltanto la ripresa di questo grup-

po di chierici dall'antica facciata della basilica può spiegare l'inserimento da parte dei restauratori di un portatore della croce e di un ulteriore chierico, al fine di ricostruire lo stato originale del mosaico, tanto più che i restauratori potevano partire dal presupposto che la scena più antica fosse stata a sua volta il modello del mosaico della facciata<sup>10</sup>.

Fatte queste osservazioni, si può tentare una ricostruzione dello stato originario, sulla base del disegno dell'Ottocento. A tale scopo è sufficiente completare le figure visibili nel disegno stesso, riproducendo l'atteggiamento e i gesti dei chierici simmetricamente ai loro *pendants*. Già il Demus ha proposto una simile ricostruzione, senza però decidersi in modo definitivo per questa nuova soluzione e senza quindi prenderla come base per l'interpretazione della scena<sup>11</sup>. Inoltre si deve partire dal presupposto che originariamente nella metà destra del quadro fossero visibili non due, ma tre figure addossate l'una all'altra, come riconobbero giustamente i restauratori dell'Ottocento. Il mosaico, così com'è tuttora conservato, e il confronto con l'aspetto precedente documentato dall'incisione dimostrano come pressoché autentiche alcune parti delle linee del contorno, i piedi allineati e le braccia sinistre piegate. Lo stesso si può presupporre, a causa delle direttive vigenti a Venezia<sup>12</sup>, per il gesto d'acclamazione ripreso in occasione dei rifacimenti dell'epoca rinascimentale, gesto che si deve ritenere eseguito in modo analogo a quello dei vescovi o del doge. Anche il motivo architettonico sulla sinistra non sarà una nuova creazione gratuita, bensì una sostituzione di un motivo notevolmente più antico<sup>13</sup>. Il disegno illustrato nella figura 5 recepisce queste modifiche, permettendoci così di recuperare almeno un'idea della scena del ricevimento vicina alla composizione originale.

Per datare questo mosaico non ci sono d'aiuto le fonti scritte. Solamente la data del completamento del rivestimento marmoreo delle cappelle del coro è documentata grazie a un'iscrizione nella cappella di San Clemente, dove si legge: «ANNO DOMINI 1159 CUM DUX VITALIS MICHAEL GOT(iredi regis immunitates susc)EPIT TABULAS PETRUS ADD(ere co)EPIT»<sup>14</sup>.

Sia il Lazarev sia il Demus considerano la data del completamento del rivestimento marmoreo anche come *terminus ante quem* per il completamento dei mosaici, sostenendo che non si poteva cominciare il rivestimento delle pareti prima di aver finito i lavori ai mosaici. Entrambi collocano perciò i mosaici nella prima metà del XII secolo<sup>15</sup>, una datazione che il Demus appoggia con analisi stilistiche<sup>16</sup>.



Dopo aver cercato di avvicinarci il più possibile alla datazione e all'aspetto originario del mosaico, si può tentare una prima interpretazione del contenuto dell'immagine<sup>17</sup>. Trovandosi il mosaico alla fine del ciclo di san Marco nella cappella di San Clemente, la situazione storica cui si allude sembra chiara: la scena rappresenterebbe il ricevimento delle reliquie del santo, che i mercanti veneziani *Tribunus* e *Rusticus* rapirono da Alessandria, da parte del vescovo Orso di Olivolo-Castello, che di fatto era il vescovo di Venezia, e del doge Giustiano Partecipazio insieme al suo corteo, nell'anno 828. L'iscrizione in esametro doppio leonino «PONTIFICES CLERUS P(o)P(u)L(u)S DUX M(en)TE SERENUS LAUDIB(us) A(t)Q(ue) CHORIS EXCIPIUNT DULCE CANORIS» confermerebbe questo fatto e descriverebbe in maniera dettagliata le circostanze del ricevimento<sup>18</sup>. Ma il modo specifico del trasferimento di questo evento storico nella rappresentazione musiva rende necessaria un'ulteriore indagine. Una prima peculiarità si nota nel fatto che il soggetto più importante, cioè la reliquia, non è rappresentato nel mosaico né menzionato nell'iscrizione. Nella letteratura critica si suppone in genere che la vicinanza reale delle reliquie, conservate sotto l'altare maggiore, abbia reso superflua una loro rappresentazione nel mosaico<sup>19</sup>, una spiegazione che va contestata, poiché in tal caso lo stesso argomento avrebbe dovuto essere ugualmente valido per tutte le scene. Le reliquie invece mancano soltanto nelle ultime due scene del ciclo, mentre in tutte le altre sono raffigurate. Considerando poi l'importanza particolare che aveva la rappresentazione delle reliquie di san Marco a Venezia come prova tangibile e legittimazione del loro possesso<sup>20</sup>, soprattutto in tempi così antichi, sembra molto improbabile che senza una ragione stringente si rinunciassero a raffigurarle nel mosaico, tanto più che San Marco come basilica di Stato era il luogo preminente per la deposizione.

Anche l'identificazione del chierico centrale come Orso di Olivolo-Castello è problematica, perché ne risulterebbe un'incongruenza tra la sua posizione gerarchica e gli omaggi che gli tributano gli altri vescovi, che pure dovrebbero essere dello stesso rango. Ciò vale tanto più che al tempo della traslazione delle reliquie di san Marco da Alessandria – come ancora nell'XI e nel XII secolo –, a Venezia appartenevano soltanto sei vescovadi, quelli di Caorle, Heracliana, Torcello, Jesolo, Malamocco e il già menzionato Olivolo-Castello. Visto che nel mosaico si trovano rappresentati sei vescovi dello stesso rango accanto ad un chierico contrassegnato in modo particolare, risulta evidente l'identificazione della figura centrale come il patriarca di Grado, cioè l'autorità

preposta ai sei vescovi veneziani. Ma ciò significa anche che si è abbandonato il piano del racconto puramente aneddótico che era stato seguito in tutte le altre scene del ciclo, poiché il patriarca di Grado in realtà non era presente all'arrivo delle reliquie. Così, con la presenza contemporanea del doge e del patriarca e con il cambio di prospettiva narrativa che ne risulta, fu possibile una reinterpretazione della scena del ricevimento come raffigurazione allegorica dei maggiori poteri statali ed ecclesiastici di Venezia.

La rappresentazione contemporanea di potere temporale e potere spirituale ci rimanda al modello della composizione. Si tratta del mosaico raffigurante la donazione dell'arredo liturgico da parte dell'imperatore Giustiniano, che si trova nella chiesa di San Vitale a Ravenna. Il mosaico risale al VI secolo e fu eseguito in occasione dell'investitura dell'arcivescovo Massimiano, rappresentato in uguale grandezza a fianco dell'imperatore che occupa il centro della scena<sup>21</sup> (FIG. 6).

L'evento raccontato – l'offerta dell'arredo liturgico per la nuova chiesa da parte di Giustiniano – non è un fatto storico, dal momento che l'imperatore non venne mai a Ravenna di persona. La sua presenza nella scena va intesa come un cosciente inserimento al fine di attestare per così dire personalmente l'importanza della donazione. In questo modo il mosaico sale nella gerarchia delle immagini, diventando una rappresentazione imperiale. L'alta posizione all'interno della gerarchia assume particolare rilievo, poiché qui non si tratta semplicemente di una raffigurazione tradizionale dell'imperatore come committente, bensì di un'immagine di propaganda politica, creata per manifestare il potere dell'arcivescovo a un ambiente ostile ed esposta in luogo eminente per legittimarlo e consolidare durevolmente la sua posizione. Per questa ragione si ha anche la stretta vicinanza tra imperatore e arcivescovo, configurata in modo tale che, pur non ignorando i limiti tradizionali della raffigurazione di un altro personaggio accanto all'imperatore stesso, almeno li interpreta così liberamente da rendere evidente il carattere speciale dell'immagine.

Evidenti sono le corrispondenze tra la composizione del mosaico ravennate e quella di Venezia come, ad esempio, la distribuzione delle figure nello spazio o il rilievo dato ai personaggi principali per mezzo di cesure. Restano ancora da analizzare le differenze che non si possono spiegare come deficit tecnico dei mosaicisti veneziani del XII secolo<sup>22</sup>, ma solo come modifica intenzionale e necessaria del modello, al fine di conferire un nuovo senso all'immagine. Ciò vale soprattutto per la formazione di un asse mediano compositivo orizzontale, il quale a Raven-



na è ottenuto in modo unitario piegando il braccio destro delle figure. L'unica variazione di questo principio compositivo si trova nel chierico che cammina in testa alla processione, portando un turibolo. Nel suo caso è il braccio sinistro che è piegato, cosicché la mano incrocia la colonna che delimita la scena sulla destra. Con la mano destra il chierico fa oscillare davanti a sé il turibolo, che però non fa parte delle offerte votive imperiali e perciò è raffigurato chiaramente al di sotto dell'asse orizzontale sopra menzionato. Con la logica dell'azione l'artista, dunque, giustifica il cambiamento del principio compositivo in un modo convincente agli occhi dell'osservatore. Così ottiene in più una diagonale spaziale, segnalata chiaramente dalle intersezioni al margine del mosaico, la quale definisce in maniera inequivocabile la direzione della processione. Nello stesso tempo, grazie a questa linea su cui sono disposti i preziosi doni imperiali per la chiesa, diviene leggibile il significato principale del mosaico come quadro del donatore.

Anche il mosaico nella cappella di San Clemente presenta un asse mediano orizzontale chiaramente pronunciato, condotto anch'esso attraverso gli avambracci e le mani delle persone raffigurate, qui però senza un coordinamento unitario (FIG. 7).

Fondamentalmente diversa rispetto alla composizione ravennate è la volontà di dare frontalità monumentale alle figure invece di esprimere movimento. A tale scopo l'artista dispone i gruppi di persone in maniera quasi simmetrica intorno ai due protagonisti, il doge e il patriarca, coordinando o separando chiaramente le singole figure attraverso i gesti. Un'interpretazione della scena come processione che si muove, parallelamente alla superficie del quadro, da destra a sinistra per ricevere le reliquie di san Marco dev'essere dunque esclusa definitivamente<sup>23</sup>, mentre va posta di nuovo la domanda sulla dimensione del contenuto del mosaico.

La ripresa del modello ravennate all'interno del ciclo di San Marco portò anche a un cambiamento di stile. Mentre in tutte le altre scene il contorno mosso delle figure rivela uno stile narrativo puntato sull'azione, per la scena del *Ricevimento* si introducono grandi forme chiuse dal contorno intensamente calmo, d'effetto monumentale. Al mosaico mancano gli elementi narrativi orientati verso un nesso d'azione di quello che Demus chiama «poor style», prevalente nelle altre scene del ciclo<sup>24</sup>. Le figure del *Ricevimento* emanano invece una calma statica che corrisponde maggiormente al carattere rappresentativo della raffigurazione.

Il particolare rapporto reciproco delle persone raffigurate nel mosaico del *Ricevimento* si può definire con maggior esattezza analizzandone i gesti. I più evidenti per significato e funzione, secondo la tradizione iconografica, sono i gesti delle mani dei due chierici a fianco del patriarca. Si tratta di una variazione del classico motivo dell'acclamazione come lo si trova, ad esempio, in un'illustrazione risalente al 1200 circa del Codex Barberini lat. 592 nella Biblioteca Vaticana, dove all'imperatore Federico Barbarossa, in trono davanti ad un motivo architettonico, viene reso in modo inequivocabile il dovuto omaggio con gesti d'acclamazione - a sinistra dai patrizi, a destra da un sovrano anche lui in trono e dal suo seguito<sup>25</sup> (FIG. 8). A Venezia il rango più alto del patriarca riceve anche una sottolineatura particolare dal fatto che i vescovi che lo fiancheggiano gli sorreggono le braccia con le mani velate<sup>26</sup>. In altre parole, i Veneziani indicano la gerarchia delle persone e le reciproche dipendenze combinando due segni iconografici tradizionali intellegibili a tutti e pertanto di significato univoco. Il carattere inequivocabile del gesto d'acclamazione è d'importanza decisiva per i successivi passi interpretativi, perché lo si trova eseguito anche dal doge. L'immediata vicinanza dei gesti ne suggerisce inoltre un'interpretazione identica, cioè che il doge, come già i vescovi, indica un'autorità a lui preposta. Questa si può identificare soltanto nel gruppo degli uomini alla destra del doge, che i preziosi abiti caratterizzano come patrizi veneziani. A differenza del gruppo dei chierici, il contorno del gruppo patrizio non viene intersecato dalla figura del doge; in questo modo si rinuncia con consapevole parzialità all'uso di un motivo compositivo tradizionale dell'iconografia di potere, adatto a sottolineare la posizione sociale superiore del doge rispetto ai patrizi<sup>27</sup>.

A questo punto, due altre osservazioni diventano importanti. Cominciamo con la posizione gerarchica insolita del termine *populus* preposto a *dux* nell'iscrizione del mosaico<sup>28</sup>. La sequenza delle parole si sarebbe potuta forse spiegare con la costruzione del verso in forma di due esametri leonini, se non si trovasse confermata la posizione superiore del *populus* anche dai gesti delle persone e dalla loro posizione reciproca nell'immagine<sup>29</sup>. La seconda osservazione riguarda il destinatario di questa insolita forma d'immagine del sovrano, o per meglio dire del potere: solo il doge infatti può essere il destinatario del messaggio, visto che il mosaico si trova nella cappella, dove per tradizione era innalzato il suo trono, ed è quindi sottratto agli sguardi dei visitatori della chiesa. Che il messaggio figurativo si rivolga a persone estranee va dunque escluso<sup>30</sup>.



I tre fatti discussi sopra indicano il doge come figura chiave per l'interpretazione del mosaico. Già il Demus sottolinea che a Venezia non era possibile raffigurare il doge utilizzando le forme tradizionali dell'iconografia del potere. Mancano sia il tipo occidentale del sovrano in trono, sia i modelli orientali raffiguranti il sovrano davanti a Cristo o a Maria. Al contrario, «la rappresentazione del doge, ammesso che sia tollerata, viene separata dalla sfera del dinastico e della divinizzazione e inserita nella sfera sociale mondana di Venezia»<sup>31</sup>. Per poter avvicinare la nostra interpretazione a questa mondana sfera della società, dobbiamo abbandonare il primo piano semantico, che vede nel mosaico soltanto la scena finale del ciclo di San Marco, ed esaminarne invece di nuovo il contenuto storico-sociologico.

Nei secoli x e xi i dogi vengono eletti da tutto il popolo, verso il quale però non hanno più alcuna responsabilità una volta entrati in carica. La loro posizione non differisce in nulla da quella di un principe sovrano. Durante il regno delle famiglie dei Partecioci, dei Candiani e degli Orseoli, il titolo di doge veniva trasmesso in eredità, esisteva cioè una «monarchia ereditaria dogale»<sup>32</sup>. Nel 1026 una rivolta contro gli Orseoli ne provocò la caduta, dando così inizio a un processo che si concluderà con l'abolizione del dogato ereditario, emanata dal primo *Staatsgrundgesetz* della Repubblica, introdotto nel 1032<sup>33</sup>. Tra il 1118 e il 1130 il doge Domenico Michiel ottenne grandi successi in politica estera con campagne militari in Siria e in Egitto, contro gli Ungheresi in Dalmazia e contro Costantinopoli. La sua posizione all'interno della Repubblica si era così consolidata che, mentre era ancora in carica, riuscì a imporre come successore il genero Pietro Polani contro la fiera resistenza opposta dalle altre famiglie patrizie, soprattutto dai Dandolo e dai Badoer. Per la prima volta dopo un secolo un doge otteneva che la carica restasse nella famiglia, in contraddizione con la norma di legge del 1032<sup>34</sup>. Tutti gli studiosi che si occuparono del dogato di Polani hanno accertato nel suo periodo di governo delle modifiche costituzionali di ampia portata<sup>35</sup>, che in sostanza miravano a introdurre e a portare avanti gradualmente un trasferimento di potere dal doge a un comitato di consiglieri, i cosiddetti *sapientes* o *praeordinati*.

Parallelamente iniziò dal 1143 la lotta per le investiture tra il doge e il patriarca di Grado. Il già menzionato Pietro Polani, destinato dal suocero a succedergli in carica quando questi si fosse dimesso, era stato confermato dal popolo nonostante la forte opposizione da parte

del patriziato. Una simile inosservanza della legge del 1032 doveva necessariamente portare le altre famiglie patrizie a seguire con maggior attenzione le attività del doge, allo scopo di impedire una nuova introduzione del dogato ereditario. Un primo indizio ne è la nomina di un Dandolo a patriarca di Grado. Ciò significava un forte avversario per il doge, benché a questi spettasse di confermare il patriarca. Non sorprende dunque che tra i due uomini più potenti di Venezia siano sorti dei conflitti; con la lotta per le investiture si sviluppò la controversia tra Stato e Chiesa più grave nella storia di Venezia. A provocare il conflitto fu l'attentato fatto dal patriarca al diritto tradizionale del doge di nominare tutti gli alti dignitari ecclesiastici. In occasione dell'elezione di una badessa per il chiostro di San Zaccaria, Enrico Dandolo affrontò il doge esigendo la libertà della Chiesa da ogni intromissione secolare. Per far sostenere le sue richieste il patriarca si rivolse anche al papa, chiedendogli persino di bandire il doge, cosa che il papa poi in effetti fece<sup>36</sup>. Ma il bando non ebbe per il doge nessuna conseguenza, anzi ricadde al contrario sul patriarca stesso, visto che il doge poté cogliere questa occasione per infliggergli la pena più alta di cui disponesse in un caso simile: bandì il patriarca da Venezia confiscandone l'intero patrimonio e tutti i beni<sup>37</sup>.

Sebbene il doge potesse prendere questa decisione da solo, si deve presumere che soltanto con un ampio consenso dei patrizi veneziani fosse possibile imporre una deliberazione di così ampia portata. Il consenso è tanto più sorprendente se si considerano le ragioni che parlano a favore di un controllo attento di tutte le attività del doge da parte delle famiglie patrizie: una politica che rafforzi la posizione del doge sembra infatti essere piuttosto contro gli interessi del patriziato. Questo comportamento si potrebbe spiegare, come proponeva l'Hain, supponendo che il doge si sia comprato il consenso alla sua politica rinunciando a posizioni di potere a favore dei patrizi, per compensare il vuoto di potere causato dal bando del patriarca<sup>38</sup>.

Si può affermare con certezza che all'inizio degli anni quaranta del XII secolo ebbe luogo un cambiamento fondamentale nella costituzione interna di Venezia. Ciò risulta soprattutto dai documenti contemporanei, nei quali compaiono nuove formule giuridiche. Si tratta dei termini *sapientes* o *Consilium sapientium* – un consiglio dogale eletto dai patrizi, documentabile dal 1141 – e *Commune Venetiarum*, il cui uso è documentato dal 1143 come sinonimo per l'organizzazione complessiva dello Stato di Venezia, che prima veniva designata solitamente con *ducatus*, *regnum* o *provincia Veneciae*<sup>39</sup>. La comparsa contempo-



ranea dei due termini non fu casuale. I *sapientes* sono indicati espressamente come amministratori dei *bona communis* e già in questa fase iniziale riuscirono a imporsi con successo con le loro rivendicazioni contro la volontà del doge<sup>40</sup>. I membri più autorevoli nel consiglio dogale erano gli *judices*, i supremi giudici di Venezia, che già dal X secolo vengono menzionati come consiglieri, senza che tuttavia se ne fosse fissato il numero in modo vincolante. Le fonti ne menzionano sempre almeno due<sup>41</sup>.

Una conseguenza logica di questa nuova mappa dei poteri statali si evidenzia nell'insediamento di Domenico Morosini come successore del doge Pietro Polani, morto nella primavera del 1148. Morosini fu il primo doge che all'entrata in carica prestò un giuramento davanti al popolo. Il testo è trasmesso in un documento del 1152, nel quale si riconoscono agli abitanti di Ancona gli stessi diritti che prima il doge aveva già garantito ai Veneziani: «Ego, Dominicus Mauroceno... sacramentum facio et eodem modo universo Anconitano populo iuro, sicut ab exordio mei ingressus iuravi cuncto communi Venetico populo. Cui quoque populo omnes successores nostri sicut Venetico populo iurabunt in eorem introitu»<sup>42</sup>. Il giuramento d'ufficio promesso qui già per il futuro fu fissato definitivamente per iscritto nel 1192, sotto il nome di «promissio ducale», come elemento costitutivo dell'investitura dogale.

Già poco dopo la sua entrata in carica, Morosini giunse a un'intesa col patriarca esiliato cedendogli la maggior parte dei suoi diritti in campo ecclesiastico; in particolare rinunciò all'investitura di vescovi e abati, come anche ad esercitare un influsso sulle elezioni ad uffici ecclesiastici. I patrizi mantennero tuttavia «l'effettivo diritto di patronato sulle chiese e sui conventi [da loro] fondati»<sup>43</sup>. Il patriarca Enrico Dandolo poté dunque tornare a Grado, pagando però caro questo trionfo personale. In seguito infatti non si trovano più dignitari ecclesiastici come consiglieri del doge, trattandosi nel loro caso di forze che già per natura non potevano vedere la loro ragione d'essere nell'interesse esclusivo della patria veneziana<sup>44</sup>. Eccezioni si facevano soltanto quando il Consiglio doveva decidere questioni strettamente ecclesiastiche; inoltre restava il dovere del patriarca di prestare il giuramento di fedeltà verso il doge. Per il resto, la separazione tra Stato e Chiesa all'interno dell'amministrazione veneziana era completa<sup>45</sup>.

Nel quadro di questo sfondo storico il mosaico ci mostra il clero, diversi patrizi e il doge come rappresentante dello Stato. Ci fornisce

inoltre delle informazioni sulle gerarchie esistenti nei singoli gruppi e sul loro rapporto reciproco. Per il gruppo dei chierici abbiamo già potuto dimostrare queste dipendenze, constatando che l'analisi di formule iconografiche tradizionali nella loro trasformazione specificatamente veneziana presenta una grande carica espressiva. Un altro motivo classico dell'iconografia del potere, che la letteratura critica segnala ripetutamente nel nostro contesto, è l'accostamento del doge a una figura che porta una spada<sup>46</sup>. Questo portaspada viene inteso – per lo più a ragione – come un attributo personale comune, non specifico e ampiamente diffuso, del sovrano, proveniente dalla tradizione che nelle comparse pubbliche del sovrano gli si faceva precedere una spada da cerimonia come segno della sua posizione eminente. Al più tardi dal 1177 ciò valse anche per il doge di Venezia<sup>47</sup>. Possiamo dunque concludere che, contrariamente alla constatazione del Demus sopra citata, ci troviamo di fronte a un'immagine tradizionale di sovrano del tutto spiegabile nel contesto del ricevimento ufficiale delle reliquie?

Osservando più attentamente il portaspada, colpisce una particolarità nella forma di questo motivo. La spada, che il portatore appoggia alla spalla con la punta rivolta in alto, è ancora infilata nella guaina avvolta da una fascia o dalla cintura. Una simile spada non possiede ancora di per sé alcuna funzione di attributo; questa presuppone infatti da una parte che il segno sia chiaro e riconoscibile, dall'altra che lo stesso oggetto, se impiegato come simbolo, possa assumere diversi significati a seconda del contesto situativo<sup>48</sup>. Ciò significa che l'evidenza di un simbolo è garantita solo a condizione che non lo si possa collegare con ogni persona o istituzione, ma al contrario che lo si utilizzi solo in casi chiaramente definiti, oppure nel quadro di determinate azioni. Si tratta ora di esaminare queste aree di validità del simbolo «spada in guaina avvolta», che coesistono accanto alla sua funzione generale di attributo del sovrano. Per ottenere un'argomentazione sistematica, nella scelta degli esempi da discutere si è dovuta concedere in alcuni casi una chiara priorità all'evidenza del messaggio figurativo, assicurato o da iscrizioni o dal contesto situativo, rispetto alla vicinanza temporale o spaziale al mosaico del *Ricevimento* della cappella di San Clemente.

Per prima cosa diamo uno sguardo a una rappresentazione imperiale quasi contemporanea e affine al mosaico nella struttura compositiva, tratta dalla cronaca mondiale del vescovo Otto von Freising, che mostra Carlomagno con il suo corteo e che fu eseguita tra il 1143 e il 1146<sup>49</sup> (FIG. 9). L'imperatore sta seduto sul trono al centro della scena



tra due gruppi di uomini, i quali compiono gesti d'acclamazione simili a quelli che ci sono già noti dal mosaico veneziano e dalla miniatura del Codex Barberini lat. 592. Il contorno dell'imperatore, raffigurato in dimensioni enormi secondo le regole della prospettiva gerarchica, incrocia la prima figura a sinistra e quella a destra, alle quali è dunque chiaramente preposto. L'imperatore porta la corona del *Reich* e lo scettro come insegne del suo potere e addita con la mano sinistra una spada ancora inguainata, con la punta rivolta in alto, che il giovane immediatamente alla sua sinistra gli presenta; si osservi qui la chiara differenziazione del gesto dell'imperatore rispetto ai gesti d'acclamazione del corteo.

L'uso di tutti questi mezzi iconografici tradizionali per dare rilievo gerarchico a una persona non lascia dubbi sul ruolo dell'imperatore come protagonista della scena. Ma l'iscrizione che corre su tre lati della rappresentazione ne limita rigorosamente le possibilità interpretative: «SUB KAROLO REGE REGNANTE PER OMNIA LEGE IMPERII NOMEN FRANCORU(m) TRANSTULIT OMEN» – vale a dire che il nome del regno dei Franchi ha il valore di un (buon) pronostico, e precisamente perché sotto Carlomagno la legge regna incontrastata su tutto. Questa sottolineatura encomiastica di quello che in termini moderni si definirebbe la *Rechtsstaatlichkeit* del potere imperiale, collegata direttamente all'esplicito gesto dell'imperatore che addita il portaspada, ci dà l'indicazione decisiva per un'approfondita analisi del significato. Infatti l'origine esatta del motivo di una spada inguainata come simbolo iconografico si può desumere dal cosiddetto *Sachsenspiegel* di Eike von Reggow, un codice di leggi redatto nel primo terzo del XIII secolo.

Una copia di questo manoscritto eseguita intorno al 1330, riccamente illustrata, è conservata oggi nella *Universitätsbibliothek* di Heidelberg<sup>50</sup>. Le illustrazioni di questo codice sono molto simili all'illustrazione originale che all'inizio era stata sviluppata come sistema simbolico per far ricordare ai fruitori analfabeti del manoscritto i contenuti decisivi del testo. Per questo scopo mnemotecnico si dovevano utilizzare simboli ad alta concentrazione che fossero in grado di illustrare le complicate procedure giuridiche<sup>51</sup>. Nel nostro contesto è di particolare interesse l'analisi del simbolo «giudice», avendo questi come attributo atto ad identificarlo una spada nella guaina avvolta dalla cintura (FIG. 10). Sulla base del seguente passo di un testo medievale il Koschorreck classifica questo tipo di spada come *cifra* specifica per lo «jus gladii», cioè per l'alta giurisdizione secolare: «Et Christus Dei filius, cuius papa vicarius est, iussit Petrum Apostolorum princi-

pem gladium temporale reponere in vagina, ut cognosceret non esse sibi utendum eo gladio, et claves illi tradidit, non gladium»<sup>52</sup>. Il portatore di questa spada con guaina è autorizzato ad esercitare le funzioni di giudice secolare e come tale è chiaramente identificabile nelle illustrazioni del *Sachsenspiegel*<sup>53</sup>. Analogamente lo troviamo spesso nella tradizione iconografica medievale, quando si tratta di rappresentare scene di giustizia.

Alcuni esempi serviranno da illustrazione. Innanzi tutto il *Giudizio di Salomone*, un tema classico per la raffigurazione di un giudice, che si trova dipinto su un vetro a medaglione nel transetto nord del *Münster* di Strasburgo e che risale al 1180 circa<sup>54</sup> (FIG. 11). A destra, dietro al re, si vede un portaspada che presenta una notevole analogia con il nostro esempio veneziano: invece di minacciare di dimezzare il bambino, appoggia infatti alla spalla la spada ancora inguainata, indicando questo simbolo con la mano sinistra. Salomone viene dunque caratterizzato come giudice legittimo ed equo, alla cui sentenza le due madri obbediranno senza obiezioni.

Lo stesso portaspada si trova nell'iconostasi ovest del duomo di Naumburg. Si tratta della figura del capo degli sbirri di Caifa nel rilievo che raffigura *L'arresto di Cristo*, eseguito verso il 1250<sup>55</sup> (FIG. 12). Come a Venezia, anche qui la spada sta ancora infilata nella guaina ed è appoggiata alla spalla del portatore. In questa scena però non compare nessuna figura di sovrano e pertanto va sicuramente esclusa l'interpretazione tradizionale del portaspada come un semplice attributo del sovrano. Il significato della scena risulta invece evidente dal fatto che con la mano libera il capo degli sbirri arresta Cristo. Si tratta dunque dell'esecuzione di un atto giudiziario per la cui legittimazione viene portata la spada del giudice.

Nel cosiddetto *Abdinghofer Tragaltar*, eseguito tra il 1115 e il 1120 nella bottega di Roger von Helmarshausen<sup>56</sup>, la consegna dell'emblema «spada in guaina avvolta», collegata al conferimento del potere giudiziario, è documentata anche in modo figurativo, e precisamente nel contesto di un episodio della vita di San Felice di Aquileia (FIG. 13). Al centro di questa scena a smalto di piccolo formato troneggia l'imperatore romano Numeriano, contrassegnato da corona e scettro. Al margine sinistro due sacerdoti rendono omaggio a un idolo, che precedentemente san Felice aveva deriso venendo così condannato a morte insieme ai suoi compagni Largus e Dionisus. Per trovare i tre colpevoli di sacrilegio ed eseguire la sentenza<sup>57</sup>, l'imperatore invia una squadra dei suoi cavalieri, il cui comandante compare a cavallo davanti al trono



imperiale, ricevendo in consegna da Numeriano una spada ancora nella guaina avvolta dalla cintura come simbolo della legittimità, perlomeno giuridico-formale, dell'esecuzione capitale da eseguirsi<sup>58</sup>.

Gli esempi discussi finora si erano sviluppati essenzialmente dalla pratica giudiziaria quotidiana. Ma il simbolo della spada del giudice si può specificare in un senso più astratto, esaminando il sepolcro di Taddeo Pepoli nella chiesa di San Domenico a Bologna. Questo esempio dimostra che anche nell'ambiente culturale italiano il simbolo svolse un ruolo importante come emblema giuridico<sup>59</sup>.

Dopo la cacciata del legato papale Bertrando de Pogetto e le successive lotte ideologiche e di potere, il giurista Taddeo Pepoli fu eletto nel 1337 dal ceto patrizio della città a «generale e perpetuo conservatore e governatore del Comune, del popolo e del territorio bolognese»<sup>60</sup>. Dopo aver opposto inizialmente un'accanita resistenza contro il Pepoli, nel 1340 il papa lo nominò ufficialmente «vicario della chiesa» e «conservator Justitie populi bononiensis», riconoscendo così non soltanto il suo potere, ma anche istituzionalizzandolo<sup>61</sup>. Sul sepolcro, più esattamente sul sarcofago, troviamo raffigurati i due momenti più decisivi della carriera politica del Pepoli in forma di due rilievi, realizzati probabilmente dallo scultore veneziano Jacopo Lanfrani subito dopo la morte di Taddeo, avvenuta nel 1347<sup>62</sup>.

La prima scena, che l'iscrizione «TADEUS PEPOLUS A POPULO BONONIENSIS ELIGITUR» e l'indicazione dell'anno 1337 identificano inequivocabilmente come l'elezione del Pepoli da parte del popolo bolognese, ci mostra al centro, seduto su un trono, il neoeletto con tre patrizi alla sinistra e due alla destra (FIG. 14). Il primo nobile a destra è di particolare interesse per la nostra argomentazione, poiché appoggia a terra davanti a sé una spada, la cui guaina è avvolta da una cintura. La sua mano destra appoggia saldamente sul pomo, la sinistra tiene stretta l'elsa e la guaina afferrando il guardamano.

Completamente diversa è la situazione descritta nel secondo rilievo (FIG. 15). Qui si legge nell'iscrizione: «TADEUS PEP(olus) A BENEDICTO HII PONT(ifici) MAX(imo) PRO S(ancta) E(cclesia) CONSERVATOR JUSTITIE POPULI BONONIENSIS OBIIT M.CCC.XLVII»<sup>63</sup>. La struttura compositiva fondamentale della scena è ancora uguale a quella del primo rilievo. Di nuovo il Pepoli sta seduto sul trono al centro, di nuovo si trovano tre patrizi a sinistra e due a destra. Ma la prima figura a sinistra del trono indica ora esplicitamente con la mano destra il Pepoli, usando un gesto simile al gesto d'acclamazione dei vescovi e del doge nel mosaico veneziano. La modificazione più significativa

riguarda però il portaspada a destra. Tiene ancora la stessa spada come nella scena precedente, ma non la posa a terra davanti a sé, bensì la presenta al podestà, il pomo rivolto in alto, tenendo in basso la spada con la mano destra e sorreggendone leggermente la punta con la sinistra. Il modo deciso di tener ferma la spada, che caratterizza la scena dell'elezione, si trasforma così in un momento labile, in sospeso, che sarà soltanto di breve durata. Il collegamento tra rilievo e iscrizione consente una sola conclusione, che cioè con l'accettazione dei nuovi titoli «vicario della Chiesa» e «conservator justitie» dalle mani del papa e con la contemporanea soppressione della repubblica cittadina di Bologna, anche la spada, in quanto simbolo del potere giudiziario, doveva passare dai patrizi a Taddeo Pepoli.

La rappresentazione di un trasferimento giuridicamente vincolante di poteri temporali nel sepolcro del Pepoli è posteriore di quasi due secoli al mosaico veneziano e non si presta dunque ad un confronto assoluto. La formula iconografica usata – la consegna della spada – è invece chiaramente d'origine più antica e risale ad esempi romani, una dipendenza che in questo caso si spiega facilmente con il contesto storico. Un affresco del 1246 conservato nella cappella di San Silvestro della Chiesa dei Santi Quattro Coronati mostra, facendo allusione alla donazione di Costantino e alla subordinazione dell'Impero al Papato, l'ingresso solenne in Roma di papa Silvestro che ora è anche sovrano temporale della Città Eterna<sup>64</sup> (FIG. 17). Non possiamo discutere qui i molteplici retroscena politici e propagandistici di questa raffigurazione<sup>65</sup>. Per la nostra ricerca basterà accennare al portaspada che precede l'imperatore e che con lo stesso gesto labile presenta al papa l'arma con l'elsa in avanti, come ci è noto dal sepolcro del Pepoli. Nella letteratura critica il portaspada viene interpretato come semplice attributo del sovrano e la sua presenza nella scena come accompagnatore imperiale viene spiegata con il contesto cerimoniale<sup>66</sup>. Ma questa identificazione non basta a definire il significato intenzionale dell'immagine, visto che lo *spatharius* portava la spada cerimoniale davanti all'imperatore sempre con la punta rivolta in alto<sup>67</sup>. La contraddizione tra l'uso cerimoniale e la sua trasformazione nell'immagine si può risolvere solo mettendo a fuoco la persona del portaspada. A Roma era infatti il *praefectus urbis* ad assumere il ruolo di portaspada in occasione dell'ingresso solenne dell'imperatore nella città<sup>68</sup>. Nella sua persona ci viene incontro il «tradizionale detentore delle competenze giudiziarie, militari e di polizia in e sopra Roma e i dintorni romani»<sup>69</sup>. Secondo le norme della donazione di Costantino, nella scena il prefetto deve



cedere al papa, divenuto il nuovo signore della città, i poteri che prima gli erano stati concessi dall'imperatore. Retrosцена storico dell'inserimento del prefetto nella raffigurazione sono le continue lotte tra imperatore e curia per l'investitura di questa carica<sup>70</sup>, una controversia che nell'affresco viene decisa chiaramente a favore del papa, ricevendo questi simbolicamente in consegna l'emblema giuridico.

Riassumendo, la nostra indagine storica sull'iconografia del potere ha dato finora il seguente risultato. All'interno della tradizione figurativa troviamo il motivo di una «spada infilata in guaina avvolta» in due casi: come *cifre* ieratica generalmente diffusa, non legata al contesto, del portaspada impiegato con funzione d'attributo per mettere in rilievo un sovrano, oppure soprattutto quando si debbano mettere in scena questioni giuridiche. Poiché questo simbolo era stato tratto originariamente dalla effettiva prassi giudiziaria e dalla risultante divulgazione generale, esso era particolarmente idoneo a trovar impiego all'interno di rappresentazioni d'ampia impostazione aneddótica; in questo contesto il segno è stato utilizzato in senso personale come attributo dell'alto giudice, oppure in senso istituzionale per legittimare la competenza giurisdizionale e anche per giustificare l'esecuzione di un atto giuridico.

Il significato specifico del simbolo della spada nella scena del *Ricevimento* della cappella di San Clemente diventa tuttavia veramente comprensibile solo se si esamina da vicino il rapporto del doge con i supremi giudici di Venezia. Infatti dall'XI secolo questi *judices*, nominati dal doge, erano i soli a giudicare nei processi e a pronunciare le sentenze. Questo avveniva sempre alla presenza del doge, che si limitava solo a confermare la sentenza e a controllarne l'esecuzione<sup>71</sup>. Qui troviamo una certa coincidenza con i principi giuridici contenuti nel *Sachsenspiegel*; anche la prassi giudiziaria descritta in questo codice è infatti quella di un cosiddetto *Grafengericht*, dunque di un'alta corte di giustizia, simboleggiata dalla *cifre* figurativa del giudice che porta una spada. Si trattava di un tribunale degli scabini, dove il conte – in modo analogo al doge in Venezia – teneva soltanto la presidenza, confermava la sentenza dei suoi scabini e ne controllava l'esecuzione<sup>72</sup>. Il fatto che nel mosaico non sia il doge a portare la spada del giudice, bensì il patrizio che gli sta accanto, si spiega con la destinazione del mosaico a fungere da immagine di rappresentanza, dove non si mirava soltanto a una trasformazione didattico-pedagogica della pura prassi giudiziaria in formule figurative semplici, come nel *Sachsenspiegel*, ma dove si

intendeva soprattutto sottolineare la posizione particolare del giudice, contrassegnato dall'attribuzione dell'emblema giuridico come attributo di classe, all'interno delle gerarchie sociali di Venezia.

Retrosцена di questo risveglio di coscienza di classe era la circostanza che dai tempi del governo del doge Pietro Polani gli *judices* potevano essere eletti liberamente dai patrizi e formavano la parte più distinta ed autorevole del nuovo consiglio dogale<sup>73</sup>, che da questo momento divenne il massimo organo legislativo della Repubblica, riuscendo persino a imporre le sue decisioni contro l'esplicita volontà del doge. A nostro parere, questo rapporto tra il doge e i suoi consiglieri è illustrato dal gesto d'acclamazione e dalla rinuncia a intersecare il contorno del gruppo dei patrizi, che così può essere identificato come il *consilium sapientium* riunito intorno alla figura del giudice<sup>74</sup>. L'iscrizione del mosaico conferma questa interpretazione, poiché il termine *populus*, che precede *dux*, designava nei documenti dell'epoca il Consiglio dogale.

Da ultimo resta da spiegare per quale ragione fosse necessaria una raffigurazione dei poteri statali che presentasse il doge in primo piano come capo dello Stato, qualificandolo tuttavia soltanto come *primus inter pares* rispetto al patriziato. Dal momento che solo il doge aveva davanti agli occhi ogni giorno questo mosaico nella sua cappella privata, era evidentemente a lui che andava ricordata di continuo la nuova configurazione di potere. È dunque ragionevole supporre che il mosaico fosse eseguito contemporaneamente o solo poco dopo la costituzione dei *sapientes* come nuova forza politica determinante.

L'importanza attribuita dai Veneziani a questa specifica configurazione dell'immagine di rappresentanza risulta anche dal fatto che essi modificarono il progetto originario della decorazione della cappella di San Clemente. Probabilmente tolsero perfino, del tutto o in parte, dei mosaici esistenti per riempire lo spazio così ottenuto con la rappresentazione ispirata al modello ravennate. Ciò trova conferma nel progetto originario di una composizione omogenea che si sarebbe dovuta svolgere lungo due pareti, di qua e di là dell'angolo, e che prevedeva l'arrivo della nave, lo sbarco della bara e il ricevimento solenne delle reliquie di san Marco<sup>75</sup>. Di questa composizione è rimasta solo la parte sulla parete sud della cappella, dove si vede l'arrivo della nave, ma non le reliquie (FIG. 18). L'attuale mosaico della parete ovest non sta in un rapporto logico né di struttura né di stile con la composizio-



ne suddetta. Si deve quindi ipotizzare, almeno come progettata, una rappresentazione simile a quella della processione nell'ex mosaico della facciata, nella quale era sicuramente raffigurata anche la bara con le reliquie. Interventi di così ampia portata nella sequenza delle scene del programma musivo originario non si possono spiegare solo con la paura dei patrizi di perdere di nuovo il potere, ma devono essere stati dettati da un evento storico concreto, al quale vanno le nostre ultime considerazioni.

La nomina dei *sapientes* nell'anno 1141 fornisce un termine *post quem* per l'esecuzione del mosaico. A causa della lotta per le investiture tra Pietro Polani e il patriarca di Grado, va sicuramente esclusa una rappresentazione comune dei due personaggi nella cappella del doge prima dell'insediamento del doge successivo, Domenico Morosini, e della composizione del conflitto, avvenuta poco dopo il 1148. Questa data trova conferma anche nella definizione di Stato e Chiesa come istanze indipendenti l'una dall'altra, perlomeno nell'amministrazione, definizione che è illustrata dal gruppo chiuso in se stesso dei chierici, comunicanti solo tra di loro e privi di qualsiasi contatto con l'esterno. Il mosaico sarebbe pertanto anche contemporaneo al primo giuramento ufficiale che fosse mai stato prestato da un doge davanti al popolo riunito in occasione del suo insediamento. Proprio questa prima subordinazione pubblica del doge deve essere stata d'importanza così decisiva per Venezia e soprattutto per l'autovalutazione dell'oligarchia patrizia al governo, che la si può collegare con la creazione del mosaico. La composizione va dunque intesa come monumentale traduzione figurativa della *promissio* ducale di Domenico Morosini, ciò che parla a favore di una datazione di poco successiva al 1148. Questa data lascerebbe anche un margine sufficiente di tempo per i lavori di rivestimento in marmo, che così potrebbero senz'altro essere stati conclusi nel 1159, come indica l'iscrizione citata sopra. La datazione da noi proposta permetterebbe infine di inserire ragionevolmente nel contesto tematico i tre uomini raffigurati a destra tra i rappresentanti dello Stato e la *cifra* architettonica che sta per la chiesa di San Marco: essi rappresenterebbero il «popolo giubilante» che conferma per acclamazione il doge neoletto<sup>76</sup>.

Questo forte spostamento d'accento su eventi contemporanei all'interno della scena del *Ricevimento* della cappella del doge, che proponiamo qui nel nostro discorso, non è stato discusso finora dalla critica. Eppure esso si ripete nell'ultimo mosaico originale tuttora conservato sulla facciata di San Marco, sopra la porta di Sant'Alipio (FIG. 16).

Anche questo mosaico infatti non tematizza in modo semplicemente anedddotico la traslazione delle reliquie nella chiesa come scena finale del ciclo di San Marco – questo era il tema della scena precedente (FIG. 4) –, ma descrive piuttosto, come hanno dimostrato in modo convincente il Pertusi e il Demus<sup>77</sup>, il solenne giuramento, la *promissio* del doge Lorenzo Tiepolo in occasione del suo insediamento nell'anno 1268<sup>78</sup>; in mano tiene ancora il rotolo con la formula del giuramento appena pronunciato, tenuto legato da un filo verde<sup>79</sup>.

Il gruppo delle prime immagini cerimoniali, con le quali la classe patrizia soddisfaceva le sue esigenze di rappresentanza monumentale, è dunque contrassegnato da un grado molto maggiore d'autenticità storica di quanto sia stato messo finora in evidenza dalla critica d'arte<sup>80</sup>. L'orgoglio che i Veneziani nutrivano per la loro Repubblica, la fede nella superiorità del loro Stato – uno Stato democratico, secondo la comprensione che ne avevano – rispetto a tutte le altre forme politiche contemporanee, li portò a scegliere una maniera di autorappresentazione, nella quale il ruolo esercitato nell'amministrazione della città e dei suoi territori poteva diventare un punto di riferimento per l'autoconsapevolezza del singolo cittadino. Ma per poter adattare in modo inconfondibile l'alto prestigio di una carica pubblica a una rappresentazione, per di più strumentalizzata politicamente, era necessario che i committenti dei mosaici dessero grande peso a una traduzione figurativa, corretta e al passo con i tempi, della propria posizione sociale, ma anche dell'ordine statale; un'esigenza questa, che portò molto presto alla formazione di raffigurazioni sociali storicamente autentiche. Il mosaico nella cappella di San Clemente è pertanto l'esempio più antico in una lunga serie di altre esibizioni di autoconsapevolezza veneziana tradotta in immagini, che documentano la predilezione costante dei Veneziani per questo genere fino al tramonto della Serenissima.

<sup>1</sup> Cfr. O. DEMUS, *Das älteste venezianische Gesellschaftsbild*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», I (1951), pp. 89-101.

<sup>2</sup> Cfr. DEMUS, *Das älteste cit.*, 94-95. Sulle monete o sui sigilli di piombo veneziani la funzione del doge come rappresentante terreno di san Marco viene illustrata nel modo seguente: il santo in persona insedia il doge consegnandogli una bandiera, il cosiddetto *vexillum S. Marci*. Cfr. A. PERTUSI, *Quedam Regalia Insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il medioevo*, «Studi Veneziani», VII (1965), pp. 19-38.

<sup>3</sup> Cfr. S. BEISSEL, *Die mittelalterlichen Mosaiken zu Venedig*, «Zeitschrift für christliche Kunst», VI (1893), pp. 231-248; B. BERTOLI, *Le storie di San Marco nei mosaici e le ragioni dell'agiografia*, in *La Basilica di San Marco - arte e simbologia*, a cura di B. BERTOLI, Venezia 1993, pp. 89-124; S. BETTINI, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944; O.



BOEHM, *Note on the Mosaic of the Discovery of the Body of St. Marc, Venice*, «Burlington Magazine», xvii (1910), pp. 40-46; o. DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100-1300*, Baden bei Wien 1935; IDEM, *Das älteste cit.*; IDEM, *Byzantine Art and the West*, Londra 1970; IDEM, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I-II, Chicago-Londra 1984; IDEM, *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, a cura di H.L. KESSLER, Chicago-Londra 1988; w. DORIGO, *I mosaici medioevali di San Marco nella storia della basilica*, in *San Marco. I Mosaici, la Storia, l'Illuminazione*, I, Milano 1990, pp. 31-65; G. GOMBOSI, *Il più antico ciclo di mosaici di San Marco*, «Dedalo», xiii (1933), pp. 323-345; F. KIESLINGER, *Unbekanntes am bekanntesten Orte: Deutung des einzig erhaltenen Lunettenmosaiks an der Front des Markusdomes über der Porta di San Alipio*, in *Festschrift J. Anselm Weissenhofer*, Vienna 1954, pp. 57-64; v. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967; A. NIERO, *San Marco - La vita e i mosaici*, Venezia 1994; PERTUSI, *Quedam cit.*, 39-42; R. POLACCO, *I mosaici dei secoli XI-XIII all'interno della basilica*, in R. POLACCO, *San Marco. La basilica d'oro*, Milano 1991, pp. 212-217; C. RIZZARDI, *Mosaici Altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna 1985; *San Marco. I mosaici*, cit.; P. TOESCA, *Die Mosaiken von San Marco*, Würzburg 1957.

<sup>4</sup> Cfr. G. e L. KREUTZ, *Mosaici secundarii non compresi negli spaccati geometrici, ma che completano con essi tutto l'interno della Basilica di San Marco*, disegnati dal vero, Venezia 1854, tav. xxi. Per le singole fasi di restauro cfr. *San Marco. I mosaici. Le iscrizioni. La Pala d'oro*, Milano 1990, p. 43.

<sup>5</sup> Cfr. DEMUS, *The Mosaics cit.*, I, 1, 68.

<sup>6</sup> Contro la presenza di un quarto vescovo parla il fatto che nel disegno dei Kreutz la parte superiore del suo pastorale non si vede, pur dovendo essere riconoscibile almeno in parte tra la lacuna nel mosaico e i tre pastorali originali. Ciò vale in misura ancora maggiore per la croce processionale, i cui bracci incrociano a sinistra il motivo architettonico, a destra il primo pastorale, e che pertanto dovrebbero essere tracciati chiaramente nel disegno a sinistra e a destra della lacuna.

<sup>7</sup> Cfr. H.R. HAHNLOSER, *Il Tesoro di San Marco*, I, *La Pala d'oro*, Firenze 1965; R. POLACCO, *La Pala d'oro*, in IDEM, *San Marco cit.*, 151-159; IDEM, *La Pala d'oro*, in *San Marco. I mosaici. Le iscrizioni cit.*, 227-238.

<sup>8</sup> Cfr. PERTUSI, *Quedam cit.*, 45; DEMUS, *The Mosaics cit.*, I, 1, 201.

<sup>9</sup> Nel quadro originale si riconosce chiaramente, oltre al «corno ducale» e al manto rosso, anche la stola di ermellino del doge, il cosiddetto «bavero».

<sup>10</sup> Una simile ricezione di forme e motivi più antichi si può documentare parallelamente nei lavori di restauro nella Cappella Zen.

<sup>11</sup> Cfr. DEMUS, *The Mosaics cit.*, I, 1, 68-69. Lo stesso vale per la ricostruzione di BERTOLI, *La Basilica cit.*, 112.

<sup>12</sup> Dal XVI secolo esistevano a Venezia dei regolamenti di legge che permettevano un restauro dei mosaici di San Marco solo a condizione che si eseguissero i lavori senza falsificare lo stato originario. Queste condizioni valevano però più per il soggetto che per lo stile dei nuovi lavori. Cfr. o. DEMUS, *Probleme der Restaurierung der Mosaiken von San Marco im XV. und XVI. Jahrhundert*, «Civiltà Veneziana», Studi xxxii (1977), pp. 633-649; E. MERKEL, *Problemi sui restauri dei mosaici marciiani nel Quattrocento e nel Cinquecento*, «Civiltà Veneziana», Studi xxxii (1977), pp. 657-670. Per la storia del restauro dei mosaici, cfr. E. VIO, *I restauri: storia e tecniche*, in *San Marco. I mosaici. La storia cit.*, 81-91.

<sup>13</sup> Cfr. DEMUS, *The Mosaics cit.*, I, 1, 68.

<sup>14</sup> Cfr. DEMUS, *Die Mosaiken cit.*, 83, nota 9.

<sup>15</sup> Cfr. LAZAREV, *Storia cit.*, 243; DEMUS, *The Mosaics cit.*, I, 1, 82-83. All'inizio Demus parlò da una successione inversa dei lavori di incrostazione e datò il «mosaico del ricevimento» nel principio del XIII secolo, correggendo però in seguito questa datazione. Cfr. IDEM, *Die Mosaiken cit.*, 16; IDEM, *Das älteste cit.*, 89. A favore di una datazione precoce del ciclo parla anche la scelta specifica delle scene dalla leggenda di San Marco, in particolare la mancanza dell'episodio della *praedestinatio Sancti Marci* che risale al primo Duecento, ma che raggiunse ben presto una notevole importanza per la concezione veneziana dello Stato. Cfr. G. PAVANELLO, *San Marco nella leggenda e nella storia*, «Rivista della Città di Venezia» (1928), pp. 311-314; BETTINI, *Mosaici cit.*, 24. Per le prime stesure del testo della leggenda di san

Marco cfr. N. MCCLEARY, *Note storiche ed archeologiche sul testo della «Translatio sancti Marci»*, «Memorie storiche forogiuliesi», XXVII-XXIX (1931-1933), pp. 223-264. BEISSEL, *Die mittelalterlichen* cit., 273, data «non molto dopo il 1100», POLACCO, *I mosaici dei secoli* cit., 217, nella metà del XII secolo, facendo la proposta, che però non risulta convincente, di tradurre il termine «tabula» nell'iscrizione della datazione con «pannello musivo».

<sup>16</sup> Cfr. DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1, 74-83 e 282-284, che a ragione attribuisce i mosaici ad una bottega locale veneziana: «If the mosaics of the choir chapels cannot be called Byzantine, or colonial Byzantine, they cannot either simply be classed as Romanesque. Their specific stylistic character might be more accurately defined if they were regarded as a typically Venetian mixture of both elements» (pp. 81-82).

<sup>17</sup> Esistono interpretazioni del mosaico di: BEISSEL, *Die mittelalterlichen* cit.; BERTOLI, *Le storie* cit.; DEMUS, *Die Mosaiken* cit.; IDEM, *Das älteste* cit.; R. ELZE, *Der Doge von Venedig, in Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, a cura di P.E. SCHRAMM (MGH 13), pp. 859-868; PERTUSI, *Quedam* cit.; DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1; IDEM, *The Mosaic Decoration* cit.

<sup>18</sup> Per la completezza dell'iscrizione si dovrebbe ancora aggiungere chi o che cosa essi ricevono, se cioè «san Marco» o le «reliquie». Ciò non si può però dedurre dall'immagine del «ricevimento», come farebbe supporre la mancanza delle reliquie nella raffigurazione, bensì risulta evidente solo nel contesto dell'intero ciclo. D'altra parte non si può risolvere questa contraddizione apparente introducendo – come BERTOLI, *Le storie* cit., 111 – un «id» tra le parole «serenus» e «laudibus», senza tener conto di come è tuttora conservata l'iscrizione, che è stata restaurata, ma autentica nella forma trasmessa. Cfr. R. KLOOS, *The Paleography of the Inscriptions of San Marco*, in DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1, 301; M. DA VILLA URBANI, *Le iscrizioni, in San Marco. I mosaici. Le iscrizioni* cit., 45.

<sup>19</sup> Cfr. DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1, 68; IDEM, *The Mosaic Decoration* cit., 34; BERTOLI, *Le storie* cit., 112, aderisce espressamente a questo tentativo di spiegazione. In questo contesto invece Demus rimanda alle indagini sul carattere di realtà delle opere d'arte medioevali fatte da Frey e da Hempel, che mostrano le diverse possibilità di fusione dei piani di realtà, di simbolo e oggetto tematizzato. Scrive il Frey: «Per il pensiero medievale la realtà è presente nell'oggetto denotato e non nella forma della denotazione. Attraverso il simbolo l'oggetto viene messo in rilievo rispetto ad altri, viene consacrato, santificato, diventa veicolo di effetti risultanti dall'attribuzione semantica, non importa se di carattere religioso, giuridico o sociale (simboli del diritto, simboli del potere). Questa efficacia gli è propria, poiché l'oggetto rappresenta una realtà trascendente, ideale, che nel simbolo diventa oggetto di contemplazione. Attraverso l'immagine, l'ultraterreno appare presente nell'oggetto concreto. L'immagine collega così il mondo terreno, oggettivo, con il mondo trascendente delle idee». Ciò però significa che l'opera d'arte è sempre strumento dell'illustrazione del sacro e non al contrario. La constatazione di Frey non si può quindi trasferire, nella forma citata, alla situazione veneziana, dove con la rinuncia ad una rappresentazione delle reliquie i presupposti di Frey risultano esattamente capovolti. Cfr. C. FREY, *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes*, in IDEM, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Vienna 1946, p. 117; E. HEMPEL, *Der Realitätscharakter des kirchlichen Wandbildes im Mittelalter, in Kunstgeschichtliche Studien. Dagobert Frey zum 23.04.1943*, a cura di H. TINTELOT, Breslavia 1943, pp. 106-120.

<sup>20</sup> Sulla funzione dei mosaici come prova tangibile della legittimità del possesso delle reliquie cfr. H.C. PEYER, *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien*, Zurigo 1955, pp. 5-24; DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1, 58-59; IDEM, *The Mosaic Decoration* cit., 36.

<sup>21</sup> Sul mosaico cfr. F.W. DEICHMANN, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlands*, Wiesbaden 1969-1989, I, *Geschichte und Monumente*, pp. 123 e 241 ss.; 2.2, *Commentario*, 2ª parte, pp. 180-187; DEMUS, *Das älteste* cit., 98; IDEM, *Byzantine* cit., 134-135.

<sup>22</sup> Così scrive DEMUS, *Das älteste* cit., 98: «Le discrepanze nella capacità tecnica sono anche troppo penosamente evidenti: il meraviglioso movimento ritmico del corteo ravennate è diventato una posizione eretta congelata in gruppi severamente articolati, nella quale i piedi delle figure allungati nella direzione del movimento immaginato danno l'impressione di essere «slogati». Al posto della disciplinata composizione a cornice è subentrata un'accumu-



lazione delle figure su uno sfondo d'oro senza cornice, che riceve un consolidamento precario solo attraverso la delimitazione inferiore e la riga epigrafica in alto; il gruppo è inoltre spinto verso sinistra, diventa parte di una più grande unità strutturata orizzontalmente, perdendo così l'energia centrata del corteo ravennate». Nella sostanza siamo d'accordo con l'analisi che Demus fa delle differenze compositive tra i due mosaici. Non condividiamo invece le sue deduzioni, che può trarre solo interpretando a priori anche la scena a Venezia come corteo di processione, perché così Demus innalza il suo punto di vista, la sua comprensione personale della rappresentazione, ad indice della capacità tecnica dei mosaicisti. I piedi delle figure distorti rispetto alla supposta direzione della processione non sono certo il risultato di incapacità tecnica, ma vanno intesi come una posizione ferma.

<sup>23</sup> Cfr. DEMUS, *Das älteste* cit., 90; ELZE, *Der Doge* cit., 866; DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1, 69-70. BERTOLI, *Le storie* cit., 112, parte invece da una direzione di marcia contraria verso l'altare maggiore.

<sup>24</sup> Cfr. DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1, 81.

<sup>25</sup> Cfr. M. AVERY, *The Exulted Rolls of South Italy*, II, Princeton 1936, pp. 34-35 e tav. CLII; G.B. LADNER, *The «portraits» of Emperors in Southern Italian Exulted Rolls and the liturgical Commemoration of the Emperor*, «Speculum - A Journal of Medieval Studies», XVII (1942), pp. 181-200 (per l'identificazione delle persone, pp. 182 ss.). Questi gesti d'acclamazione si ritrovano continuamente nella tradizione iconografica fino ai dittici consulari tardo-antichi; come esempio si rimanda a un esemplare del primo quarto del v secolo, conservato nel Tesoro del duomo di Halberstadt. Cfr. *Spätantike und frühes Christentum*, a cura di H. BECK e P.C. BOL, Francoforte, 1984, pp. 647-649 e fig. 229.

<sup>26</sup> Demus fa risalire questo motivo all'atteggiamento di preghiera di Mosè durante la battaglia contro gli Amaleciti (Esodo 17) e rimanda ad altri esempi, in particolare alla scena nel ciclo del santo titolare in San Clemente a Roma, da datarsi intorno al 1100, dove a un papa vengono sorrette da due chierici le braccia nel modo descritto. Cfr. DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1, 327, nota 87; G. LADNER, *Die italienische Malerei im 12. Jahrhundert*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF 5, 1931, pp. 33-160 e tav. XII.

<sup>27</sup> Nel mosaico in San Vitale in Ravenna questo motivo compositivo dei contorni che si intersecano per mettere in evidenza le persone più importanti è realizzato in modo così coerente che gli viene subordinato persino lo sviluppo continuo dello spazio dell'immagine. Anche a Venezia si impiega questo principio in modo tradizionale, per esempio nel mosaico della cappella di San Pietro, di data solo di poco anteriore a quello trattato qui, raffigurante l'apostolo davanti ad Erode, oppure nella rappresentazione del martirio di san Matteo nella navata laterale a sud; cfr. *San Marco. I mosaici. Le iscrizioni* cit., 37, figg. 1, 2 e 111. Altri esempi non mancano.

<sup>28</sup> Per la documentazione della posizione particolare cfr. negli atti contemporanei l'ordine gerarchico usuale dei gruppi sociali mostrati nel mosaico: «nos - dux - una - cum - venerabili nostro gradensis patriarcha et cunctis nostris episcopis et iudicibus nec non cum nobilibus principibus nostris et populo Venetiarum»; A. HAIN, *Der Doge von Venedig seit dem Sturze der Orseoler im Jahre 1032 bis zur Ermordung Vitale Michiels II. im Jahre 1172*, Königsberg 1883, p. 65, nota 1.

<sup>29</sup> Col termine «populus Venetiae» non si designava a Venezia il «popolo semplice», bensì l'insieme dei consiglieri del doge. Cfr. HAIN, *Der Doge* cit., 98-104; e in particolare G. RÖSCH, *Der venezianische Adel bis zur Schließung des Großen Rats. Zur Genese einer Führungsschicht*, Sigmaringen 1989, pp. 61-64. Il popolo semplice invece viene sempre indicato come *plebs* - una distinzione concettuale che proprio nel contesto delle prime immagini cerimoniali della chiesa di San Marco trova una rigorosa applicazione, come dimostrano le iscrizioni sotto le rappresentazioni riguardanti il ritrovamento delle ossa di san Marco, dove si legge: «P(er) TRIDU(um) PLEBS IEIUNAT D(omi)N(u)M [...]» - e sopra la porta di Sant'Alipio, dove si descrive l'acclamazione da parte del popolo del doge appena eletto con le parole «COLLOCAT HUNC DIGNIS PLEBS LAUDIBUS ET COLIT HYMN[i]S [...]». Cfr. DEMUS, *The Mosaics* cit., II, 1, 27 e 201; DA VILLA URBANI, *Le iscrizioni* cit., 100 e 209.

<sup>30</sup> Si può partire dal presupposto che la «cathedra propria serenissimi ducis», come viene chiamato il trono del doge in un cerimoniale della metà del XVI secolo, prima del

Trecento si trovasse sotto l'arco di collegamento tra la cappella di San Clemente e il presbiterio. Cfr. s. SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Roma 1974, pp. 203 ss. (Acta ad Archeologiam et Artium Historiam pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae 5); DEMUS, *The Mosaics* cit., I, 1, 264 ss.

<sup>31</sup> Cfr. DEMUS, *Das älteste* cit., 94-95. Sulla problematica particolare delle due uniche eccezioni note di questa regola – la figura del doge nella Pala d'oro e l'adozione dello schema d'investitura imperiale orientale per il sigillo del doge Pietro Polani – si veda PERTUSI, *Quedam* cit., 16-26.

<sup>32</sup> Cfr. B. SCHMEIDLER, *Der Dux und das commune Venetiarum von 1141-1229*, Berlino 1902 (Historische Studien 35); H. KRETSCHMAYR, *Geschichte von Venedig*, I, Gotha 1905, pp. 194-195; M. HELLMANN, *Grundzüge der Geschichte Venedigs*, Darmstadt 1976, p. 36; RÖSCH, *Der venezianische* cit., 47-80.

<sup>33</sup> Cfr. KRETSCHMAYR, *Geschichte* cit., 146-147; HELLMANN, *Grundzüge* cit., 36; A. ZORZI, *Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik*, Francoforte 1987, p. 68.

<sup>34</sup> Cfr. KRETSCHMAYR, *Geschichte* cit., 230.

<sup>35</sup> Cfr. HAIN, *Der Doge* cit.; W. LENEL, *Die Entstehung der Vorherrschaft Venedigs an der Adria*, Strasburgo 1897, pp. 124-130; SCHMEIDLER, *Der Dux* cit.; KRETSCHMAYR, *Geschichte* cit.; G. FASOLI, «Commune Venetiarum», in *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965, pp. 71-102; A. PERTUSI, *Venezia e Bisanzio: 1000-1204*, «Dumbarton Oaks Papers», xxxiii (1979), pp. 1-22; HELLMANN, *Grundzüge* cit.; R. CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze 1981; ZORZI, *Venedig* cit.; RÖSCH, *Der venezianische* cit.

<sup>36</sup> Cfr. HAIN, *Der Doge* cit., 47; HELLMANN, *Grundzüge* cit., 64-65.

<sup>37</sup> Cfr. HAIN, *Der Doge* cit., 48.

<sup>38</sup> *Ibidem*, 105.

<sup>39</sup> Cfr. SCHMEIDLER, *Der Dux* cit., 8; FASOLI, *Commune* cit., 85; CESSI, *Storia* cit., 150; ZORZI, *Venedig* cit., 90-92; RÖSCH, *Der venezianische* cit., 81-111.

<sup>40</sup> Cfr. LENEL, *Die Entstehung* cit., 128-129; SCHMEIDLER, *Der Dux* cit., 13.

<sup>41</sup> Cfr. HAIN, *Der Doge* cit., 62-70; FASOLI, *Commune* cit., 81-82; HELLMANN, *Grundzüge* cit., 52; ZORZI, *Venedig* cit., 91; RÖSCH, *Der venezianische* cit., 58-60 e 89-104. In un documento del 1143 la composizione del nuovo Consiglio dogale è descritta nel modo seguente: «congregatis igitur nobis in nostro palatio una cum nostris iudicibus et ipsis viris sapientibus, qui praeerant consilio...», citato da RÖSCH, *Der venezianische* cit., 53, nota 25.

<sup>42</sup> Cfr. M. SANUDO, *Le vite dei Dogi* (nuova edizione a cura di Muratori), Città di Castello 1900, p. 235.

<sup>43</sup> Cfr. HELLMANN, *Grundzüge* cit., 64-65.

<sup>44</sup> Cfr. ZORZI, *Venedig* cit., 92.

<sup>45</sup> Cfr. HAIN, *Der Doge* cit., 37-49; HELLMANN, *Grundzüge* cit., 64-65; RÖSCH, *Der venezianische* cit., 83 e 188-189.

<sup>46</sup> Cfr. DEMUS, *Das älteste* cit.; IDEM, *The Mosaics* cit., I, 1; PERTUSI, *Quedam* cit.; ELZE, *Der Doge* cit.

<sup>47</sup> Sulla problematica della carica di portaspada, cfr. K. ZEUMER, *Das Schwerträgeramt bis zur Goldenen Bulle, in Die Goldene Bulle Kaiser Karls IV*, a cura di K. ZEUMER (*Quellen und Studien zur Verfassungsgeschichte des Deutschen Reiches in Mittelalter und Neuzeit*, II), Weimar 1908, pp. 239-244. Una spada faceva anche parte dei doni che l'imperatore Federico I offrì al doge per il suo ruolo di mediatore nella conclusione della pace con il papa nell'anno 1177. Il privilegio di farsi precedere da una spada cerimoniale nel corso di processioni dovrebbe essere tuttavia più antico e d'origine orientale, visto che il doge già dall'anno 840 portava il titolo di *spatharios* e dall'879 quello di *protospatharios*. Cfr. ELZE, *Der Doge* cit., 863; PEYER, *Stadt und Stadtpatron* cit., 63-64; PERTUSI, *Quedam* cit., 82-83 e 99-108. Non davanti, bensì dietro al doge viene invece portata la spada nella famosa incisione della processione dogale, attribuita a Matteo Pagan; cfr. l'intera successione d'immagini in W. WOLTERS, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, pp. 46-47 e figg. 21-25.



ante ipsum (l'imperatore; nota dell'autore) ...prefecto urbis gladium preferente». Cfr. R. ELZE, *Die Ordines für die Weibe und Krönung des Kaisers und der Kaiserin*, Hannover 1960, p. 62, no. xvii.1, e p. 72, no. xviii.1. La constatazione di Eduard Eichmann che il prefetto municipale portava davanti all'imperatore una spada nuda senza guaina non è deducibile dalle nostre fonti. Cfr. E. EICHMANN, *Die Kaiserkrönung im Abendland. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des Mittelalters*, I-II, Würzburg 1942, II, pp. 237 e 240.

<sup>69</sup> J. PETERSOHN, *Rabewin IV 49. «SEU DE RECIPENDO PREFECTO»*. Zur Rolle der Präfektur bei den kaiserlich-römischen Verhandlungen von 1159, in *Geschichtsschreibung und geistiges Leben im Mittelalter. Festschrift für Heinz Löwe zum 65. Geburtstag*, a cura di K. HAUCK e H. MORDEK, Colonia-Vienna 1978, p. 399.

<sup>70</sup> Cfr. EICHMANN, *Die Kaiserkrönung cit.*, 236 ss.; J. PETERSOHN, *Kaiser, Papst und Praefectura urbis zwischen Alexander III. und Innocenz III - Probleme der Besetzung und Chronologie der römischen Präfektur im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», LX (1980), pp. 157-188.

<sup>71</sup> Cfr. HAIN, *Der Doge cit.*, 57 e 62 ss.

<sup>72</sup> Cfr. KOSCHORRECK, *Der Sachsenspiegel cit.*, 142-143; IDEM, *Die Heidelberger cit.*, 7-8.

<sup>73</sup> Cfr. HAIN, *Der Doge cit.*, 104-105.

<sup>74</sup> Un argomento indiretto a favore dell'esattezza di questa identificazione si può desumere dalle raffigurazioni posteriori delle grandi processioni dogali - in modo esemplare ricordiamo qui ancora una volta l'incisione di Pagan -, nelle quali il portaspada del doge viene mostrato sempre tra i primi rappresentanti del Consiglio. Non si deve tuttavia dimenticare che solo dopo la chiusura del Gran Consiglio nel 1297 cominciò a formarsi per le processioni dogali un ordine gerarchico fisso, mentre prima patrizi e cittadini prendevano parte alle processioni insieme, come moltitudine indifferenziata. Cfr. E. MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981, pp. 189-211.

<sup>75</sup> Cfr. DEMUS, *The Mosaics cit.*, I, 1, 68.

<sup>76</sup> Sulla cerimonia dell'investitura dogale, cfr. PEYER, *Stadt und Stadtpatron cit.*, 63-67; R. CESSI, *L'investitura» ducale*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXVI (1967-68), pp. 251-294; G. FASOLI, *Liturgia e cerimonia ducale*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di A. PERTUSI, Firenze 1973, I, pp. 261-295.

<sup>77</sup> Cfr. PERTUSI, *Agostino: Venezia e Bisanzio cit.*, 45-46; DEMUS, *The Mosaics cit.*, II, 1, 202 ss. Non si può aderire all'identificazione di Kieslinger, che interpreta la scena come la consegna del cosiddetto *Kaiserpaktum*, nel quale furono assicurati ai Veneziani privilegi commerciali nel *Reich* come ricompensa per il loro ruolo di mediatore nella lotta tra l'imperatore Federico Barbarossa e il papa Alessandro III. Il suo tentativo di identificare singoli gruppi mettendoli in relazione con persone che avevano firmato il *Kaiserpaktum* come testimoni, fallisce per la sua analisi imprecisa del mosaico. Cfr. KIESLINGER, *Unbekanntes cit.*, 60-64. Così, ad esempio, diversi testimoni appartengono al clero - tra questi i patriarchi di Grado e Aquileia dalla parte veneziana, gli arcivescovi di Magonza, Colonia e Treviri dalla parte imperiale -, eppure, fatta eccezione per i portatori della bara, non è raffigurato nel mosaico nessun chierico; inoltre Kieslinger identifica nel gruppo di figure davanti al portale destro della chiesa i cinque testimoni italiani, non accorgendosi che si tratta di un gruppo di sei figure, due delle quali per di più sono chiaramente identificabili come donne per l'ornamento del capo. Devo questa segnalazione a Markus Maisel, che qui desidero ringraziare anche per le numerose discussioni costruttive con le quali ha accompagnato in modo amichevole lo sviluppo di questo lavoro.

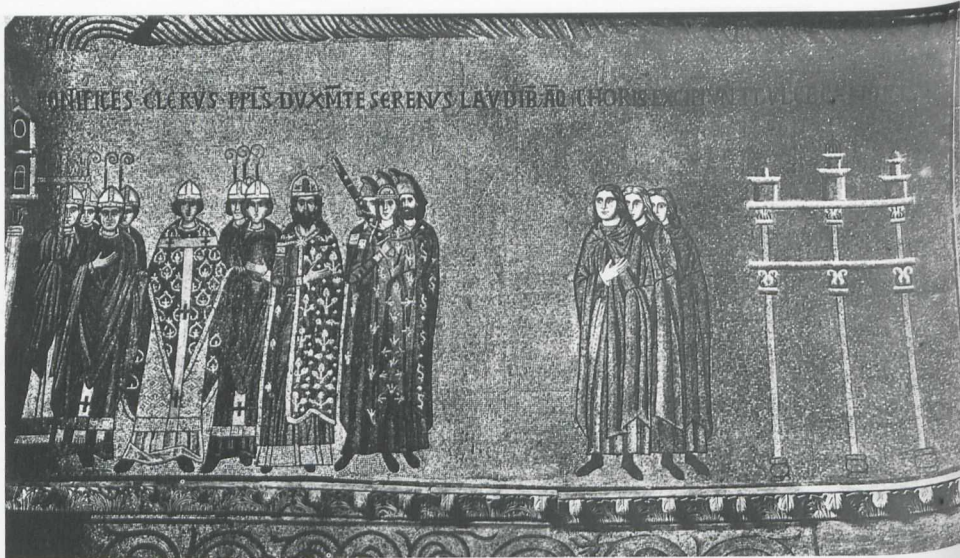
<sup>78</sup> Lo stretto nesso con l'investitura dogale si riflette chiaramente nell'iscrizione originaria del mosaico situato al di sopra della porta di Sant'Alipio, la quale faceva riferimento all'usanza dell'acclamazione del doge neoletto da parte del popolo: «COLLOCAT HUNC DIGNIS PLEBS LAUDIBUS ET COLIT HYMNIS / UT VENETOS SERVET TERRAQUE MARIQUE GUBERNET». Sul problema dell'iscrizione attuale e della sua autenticità cfr. BEISSEL, *Die mittelalterlichen cit.*, 235; DEMUS, *The Mosaics cit.*, II, 1, 201.

<sup>79</sup> Oltre al doge si possono ancora identificare sua moglie Marchesina da Brienne con il seguito, uno dei loro figli e i quattro procuratori di San Marco in carica dal 1266. Cfr. DEMUS, *The Mosaics cit.*, II, 1, 202-203; R.C. MUELLER, *The procurators of San Marco in the*

*thirteenth and fourteenth centuries: A study of the office as a financial and trust institution*, «Studi veneziani», XIII (1971), p. 110; BERTOLI, *Le storie* cit., 113-114.

<sup>80</sup> Anche le scene del ritrovamento delle reliquie di san Marco sono fortemente influenzate dalla registrazione di avvenimenti della politica quotidiana nel contesto della leggenda e appartengono quindi anch'esse a questo gruppo. La prova decisiva ne è l'inserimento nella scena di Philipp de Courtenay, figlio dell'imperatore latino Baldovino II di Costantinopoli, come testimone del ritrovamento delle reliquie. Sul soggiorno di de Courtenay come ostaggio a Venezia e sulla complessa problematica di una possibile identificazione di altre persone, cfr. R.L. WOLFF, *Mortgage and Redemption of an Emperor's Son: Castile and the Latin Empire of Constantinople*, «Speculum», XXIX (1954), pp. 45-50; DEMUS, *The Mosaics* cit., II, 1, 30-31; POIACCO, *I mosaici* cit., 241 ss.; BERTOLI, *Le storie* cit., 114-118.



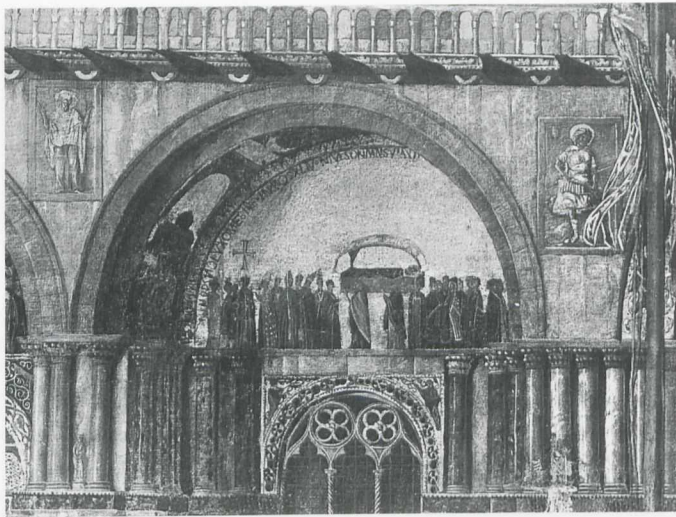




HANNS HUBACH, p. 370

1. Ricevimento delle reliquie di san Marco da parte del doge, del clero e del popolo di Venezia, mosaico 1150 ca. San Marco, cantoria destra.
2. Stato di conservazione del mosaico intorno al 1850 secondo Giovanni e Luigia Kreutz.
3. Il ricevimento delle reliquie di san Marco a Venezia, smalto 1105 ca., Pala d'oro. San Marco.





[4.]

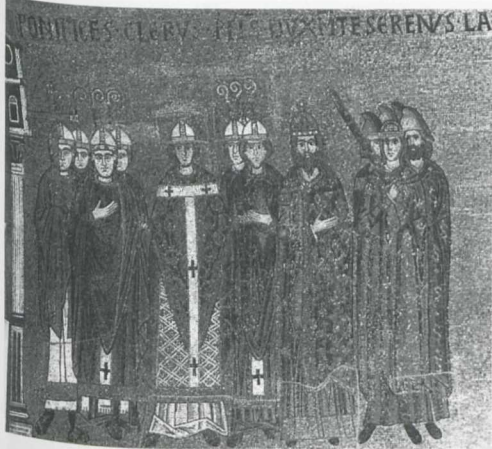


[5.]



[6.]

[7.]



4. *Il ricevimento delle reliquie di San Marco*, particolare da Gentile Bellini, *La processione in piazza San Marco*, 1496. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

5. Ricostruzione della composizione originaria del mosaico del *Ricevimento delle reliquie di san Marco* nella cantoria destra (H. Hubach, 1990).

6. *La donazione dell'arredo liturgico per la chiesa di San Vitale da parte dell'imperatore Giustiniano*, mosaico sec. VI. Ravenna, San Vitale.

7. *Ricevimento delle reliquie di san Marco*, particolare del gruppo di figure principali.

8. *Omaggio reso all'imperatore Federico Barbarossa*, miniatura 1200 ca., Cod. Barb. lat. 592. Roma, Biblioteca Vaticana.

9. *Cronaca mondiale del vescovo Otto von Freising: l'imperatore Carlomagno e il suo corteo*, miniatura 1143-46, Cod. Jen. Bose q. 6. Jena, Universitätsbibliothek.

[8.]



[9.]



*due  
telegraf  
105*



10. *La figura dell'alto giudice*, miniatura 1330 ca. Cod. Pal. Germ. 164 - Sachsenspiegel di Eike von Repgow. Heidelberg, Universitätsbibliothek.

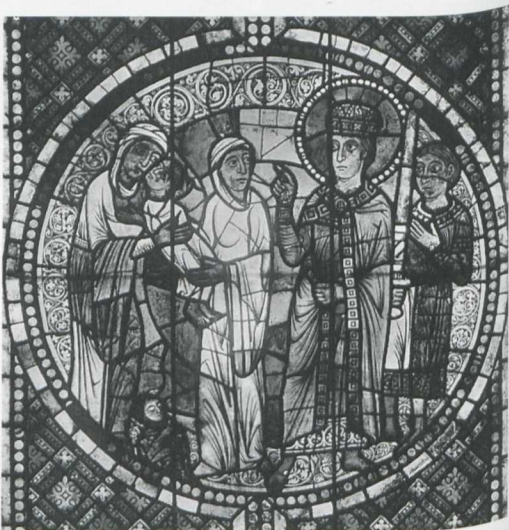
11. *Giudizio di re Salomone*, 1180 ca. Strasburgo, Cattedrale.

12. Maestro di Naumburg, *La cattura di Cristo*, 1250 ca. Naumburg, Duomo.

13. Bottega di Roger von Helmarshausen, *Consegna di una spada del giudice da parte dell'imperatore Numeriano*, Abdinghofer Tragaltar, 1115-20 ca. Paderborn, Diözesanmuseum.

14. J. Lanfrani (?), *L'elezione di Taddeo Pepoli a signore della città di Bologna*, 1347 ca. Bologna, San Domenico.

15. J. Lanfrani (?), *L'insediamento di Taddeo Pepoli come governatore papale di Bologna*, 1347 ca. Bologna, San Domenico.



[13.]



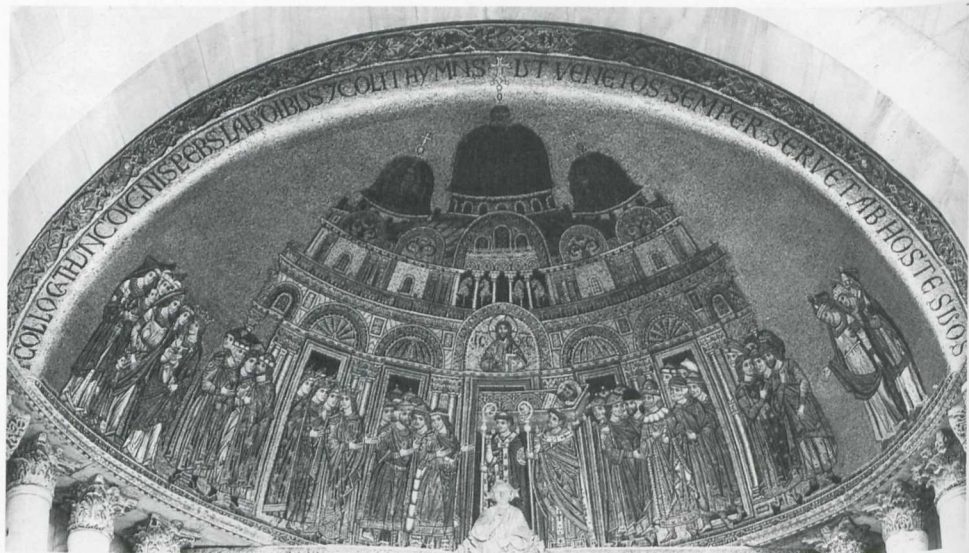
[14.]



[15.]







[17.]

[18.]

16. *L'assedimento del doge Lorenzo Tiepolo*, mosaico 1268 ca. San Marco, porta di Sant'Alipio.

17. *Il solenne ingresso del santo Papa Silvestro in Roma*, affresco 1246. Roma, Santi Quattro Coronati.

18. *L'arrivo della nave con le reliquie di San Marco a Venezia*, mosaico prima del 1150. San Marco, cantoria destra.