

Diego Calaon

La Carega de Atila

*Il mito ha influenzato
la storia della formazione
di Venezia, l'archeologia
consente oggi di individuarlo*



MUSEO
DI
TORCELLO

Il trono di Attila rappresenta il simbolo dell'origine di Venezia, è pacifico che non si tratti della sedia dell'invasore unno. All'archeologia spetta il ruolo di svelare la stratificazione degli eventi, senza mandare in soffitta il mito. I dati dal sottosuolo complicano il quadro e sfumano le contrapposizioni etniche e religiose. Venezia, come città-emporio, si forma tra VIII e IX secolo, con contatti e presenze per i primi anni della sua storia, quasi più occidentali che orientali.

Anche il re Vittorio Emanuele III forse desiderava farsi immortalare seduto sul famoso trono di Attila a Torcello, monumento icona delle mitiche origini di Venezia. Così almeno appare tra le righe negli argomenti addotti nel 1933 da Gino Fogolari che giustifica la scelta operata, come soprintendente, di fare rimuovere, anche secondo le volontà del sovrano, dall'abside centrale della Basilica quel «sedile informe ricavato da un grosso masso di pietra, battezzato argutamente dal popolo, per quella sua rozzezza barbarica, la *Carega de Atila*».

In quegli anni Ferdinando Forlati, direttore del grande cantiere di restauro di Santa Maria Assunta, aveva appena ultimato la sistemazione dell'altare maggiore, ricostruito nella sua forma medievale a mensa, sopra le spoglie del mitico Santo Eliodoro, primo vescovo di Altino. L'occasione era stata fornita dal fortunato ritrovamento degli elementi costitutivi dell'altare (la lastra originaria e parti delle

colonnine di sostegno), nascosti e reimpiegati sotto l'imponente altare barocco, con grandi statue del santo e angeli che ne sopraelevavano l'urna con le spoglie. La cifra stilistica del restauro aveva l'obiettivo di riportare l'edificio alla sua originaria estetica medievale: ripulire, dunque, le tarde aggiunte seicentesche, troppo voluttuosamente decorate, che non si adattavano a quell'idea dell'origine di Venezia a cui l'edificio ecclesiastico di Torcello doveva rispondere. Venezia – lo postulava in quegli anni Roberto Cessi grazie ai documenti – era nata nell'alto medioevo a causa delle invasioni barbariche: i profughi delle città dell'entroterra si erano rifugiati nelle lagune per trovare pace e coltivare le loro antiche istituzioni che avevano radici nel mondo romano. La chiesa di Torcello, nata sotto l'egida dell'impero bizantino – come attesta la famosa epigrafe di fondazione che richiama l'esarco di Ravenna Isacio e il *magister militum* Maurizio – ben rappresenta la fase delle origini degli abitati lagunari. Lo stile tutto orientale degli splendidi mosaici, del resto, contribuiva a suggellare questo legame, e poco importa che la realizzazione della decorazione musiva sia da datare a non prima del pieno XI secolo.

La basilica incarna il mito stesso delle origini: il vescovo, radunati intorno a sé i propri fedeli, sceglie di non sottomettersi al barbaro invasore, né vuole assimilarsi. Preferisce invece

1 *Lorto lapidario del Museo di Torcello.*

The epigraphic garden of the Museum of Torcello.

2 *Il trono di Attila era in realtà una cattedra vescovile.*

Attila's throne was actually a bishop's cathedra.

3 *Vera da pozzo quadrata.*

Square wellhead.



3







5



6

coltivare la propria indipendenza, rischiando una nuova fondazione in un'area paludosa inospitale, ma sicura. I barbari distruttori del VII secolo sono i Longobardi, quelli di Agilulfo. E Attila? Attila e gli Unni con le loro distruzioni dell'inizio del V secolo sono richiamati dalle cronache basso-medievali, che evidentemente si rifanno a storie e miti antichi per spiegare la complessità del presente. Venezia, nel pieno medioevo, è una super potenza militare, commerciale e politica che difetta solo di un elemento: origini antiche. Con un processo di identità civica si opera una sorta di *Reactive Ancestral Substitution*, come sarebbe definita dallo storico H. White, dove gli antenati e i padri fondatori scelti come punto di avvio per spiegare il ricco presente sono nobilitati dal richiamo ai valorosi nemici a cui seppero opporsi, poco importa se Unni, Longobardi o Ungari.

Monsignor Francesco Giuseppe Tagliapietra, che a Torcello aveva in carico la cura delle anime rimaste, aveva fatto portare il trono di Attila (senza consultarsi con la Sovrintendenza) dalla piazza di Torcello, dove i forestieri amavano farsi fotografare, sopra la scalinata al centro del *synthronon* (ovvero il "trono collettivo", il sistema semicircolare a gradini per la seduta del clero dietro l'altare intorno al vescovo). Per Tagliapietra la sedia era sicuramente l'antica cattedra episcopale della sede di vescovile di Altino/Torcello. Le misure della sedia – che benissimo si adattano alla scalinata, e un incavo al di sotto del trono, funzionale alla sua sistemazione sopra la volta della sottostante cripta – sarebbero gli elementi che ne giustificano la ricollocazione. Il monsignor Pietro Giannelli, tra il 1822 e il 1828, aveva pure messo mano alla

cattedra di Torcello e, eliminate alcune pietre presenti, aveva ricostruito una cattedra fittizia utilizzando alcune colonnine antiche ritrovate in scavo (le stesse e poi che Forlati riconoscerà come pertinenti alla mensa dell'altare medievale) e un pluteo decorato con una croce, da poco ritrovato sottoterra nell'isola nell'area della scomparsa chiesa di San Tom-







maso dei Borgognoni. La cattedra ricostruita, dunque, aveva un sapore medievale, ma era finalmente decorata ed esteticamente graziosa, come si addiceva all'importanza dell'edificio. Secondo Fogolari la pietra rimossa nell'Ottocento dal Giannelli non è il trono di Attila, come è dimostrato da stampe e documentazioni tardo settecentesche, che della sedia episcopale non portano traccia. Ma più del dato storico e archeologico, vale il giudizio estetico: il trono di Attila è tozzo. Lo stesso monsignor Tagliapietra, che crede si tratti dell'antica cattedra vescovile, nel suo gustosissimo *pamphlet* si interroga su quanto la sedia sia brutta e informe. Le decorazioni – un'insegna di Torcello con la torre merlata sullo schienale e sul davanti lo stemma della famiglia Gritti, incisioni probabilmente di età moderna e quasi scomparse oggi a forza di turisti e viaggiatori che vi si siedono sopra – non bastano a nobilitare il masso. Il trono ha uno stile che tutto evoca all'infuori di Bisanzio o il tardo-antico. Semmai pare proprio barbarico.

I recenti lavori di restauro del 2020-'21 portano a pensare, però, che l'arciprete di Torcello avesse ragione e che le strutture con arco di scarico e le forme architettoniche (presenti al di sotto del luogo dove si collocava l'antica cattedra vescovile di Torcello) servissero proprio a sostenere il peso del mitico trono di Attila. Trono che, dunque, poteva essere la cattedra episcopale antica. Di che epoca? Se non fosse quella della prima chiesa di VII secolo, potrebbe essere relazionata alla grande fase di ridefinizione architettonica che la Basilica ha avuto nel IX secolo. La cattedra di pietra, poi, data la sua importanza simbolica, potrebbe essere stata re-impiegata nei restauri successivi, quelli voluti dal vescovo Orseolo nell'XI secolo, inglobando il monolitico trono nell'elegante decorazione musiva e con lastre di marmo al di sotto del mosaico della Vergine Odigitria. È altrettanto probabile che la sedia sia stata rimossa dalla sua sede originale durante i restauri barocchi del 1600, interventi che non hanno aggiunto solo il grande altare, ma che hanno ridefinito tutta l'area absidale con l'inserimento di elementi lignei decorati a nobilitare quelle strutture medievali che nel XVII secolo parevano troppo primitive.

Si gioca, insomma, con i monumenti e le opere d'arte, ricollocandole e rimaneggiandole secondo il gusto e l'estetica corrente. La basilica di Santa Maria Assunta di Torcello possiede una delle storie architettoniche tra

4 *“La chiesa di Santa Fosca.
The church of Santa Fosca.*

5 *Attila l'unno (bottega di
Michel Volgemut, 1493).
Amsterdam, Rijksmuseum.*
*Attila the Hun (school of
Michel Volgemut, 1493).
Amsterdam, Rijksmuseum.*

6 *Vera da pozzo con stemmi
gentilizi.
Wellhead with coats of arms.*

7 *La basilica di Santa Maria
Assunta.
The basilica of Santa Maria
Assunta.*

8 *Bassorilievi nell'orto
lapidario del Museo.
Bas-Reliefs in the epigraphic
garden of the Museum.*

9 *Bassorilievi tra i quali la torre, simbolo di Torcello.*

Bas-Reliefs, among them, the tower, symbol of Torcello.

10 *Campanile di Santa Maria Assunta.*

Bell tower of Santa Maria Assunta.

11 *Basilica di Santa Maria Assunta, imposte in pietra.*

Basilica of Santa Maria Assunta, stone shutters.





10

le più complesse e affascinanti del medioevo mediterraneo. E proprio gli ultimi restauri ci hanno permesso di formulare nuove ipotesi circa le diverse cronologie degli elementi presenti. Non c'è dubbio che alcuni segni di colore, emersi negli scavi aerei, sopra le volte, aggrappati tenacemente a quasi dieci metri di altezza presso la cappella designata come *Diaconicon*, a destra dell'altare, rappresentino le pitture murali più antiche note per Venezia. Si sono conservate al di sopra delle volte del XI secolo decorate a mosaico, con il Cristo Pantocrator (nel catino absidale) e, nello spazio antecedente, un agnello mistico sorretto da quattro angeli. La struttura architettonica indagata e studiata nei suoi rapporti stratigrafici fin dalle fondamenta, con anche un saggio al di sotto dell'altare della cappella stessa, è ascrivibile a una fase costruttiva del IX secolo, e quindi probabilmente associabile alle operazioni di restauro promosse dal vescovo Deusdedit II (†864), come la celebre cronaca del diacono Giovanni ci ha riportato. Le murature all'epoca erano decorate da pannelli di affreschi che – come nella tradizione altomedievale – si snodavano attraverso dei riquadri sovrapposti in più registri narrando storie di particolare valore religioso. Nonostante i frammenti scoperti nell'estate del 2020 si limitino a pochi metri quadrati di decorazione, in un pannello si distinguono il



11

12 *Basilica di Santa Maria Assunta, mosaico absidale, XI secolo.*

Basilica of Santa Maria Assunta, mosaic in the apse, XI century.

13 *Basilica di Santa Maria Assunta, l'iconostasi dell'altare maggiore.*

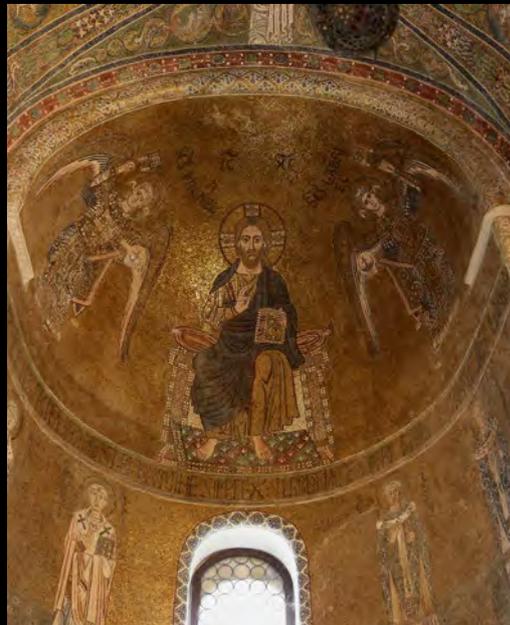
Basilica of Santa Maria Assunta, the high altar iconostasis.

14 *Basilica di Santa Maria Assunta, il mosaico del Giudizio universale, XI-XII secolo.*

Basilica of Santa Maria Assunta, the mosaic of the Last Judgment, XI-XII century.

clipeo e il velo della Vergine Maria, accompagnata da un'ancella e seduta su una sedia-trono. La debole traccia di un'altra aureola vicina suggerisce la presenza di un pannello che narra l'incontro tra due figure "sante" nella storia di Maria, ovvero l'Annunciazione. Sul lato opposto, le pitture – eseguite dalla stessa mano e all'interno dello stesso ciclo decorativo – raccontavano un'altra storia, quella della vita di san Martino. Ne siamo certi perché in questo caso abbiamo un'iscrizione picta in cui si legge sanctus Martinus.

Le lettere e i tratti calligrafici hanno cronologia riferibile al secolo IX. Altri testi dovevano corredare l'intero programma iconografico, come si capisce dalla presenza di alcune lettere residue affiancate alle figure. Nel IX secolo



12



13

i pannelli erano incorniciati da festoni decorati con cornucopie contrapposte, melograni e animali simbolici. In origine i colori erano molto vividi, e la rappresentazione assai naturalistica con tratti a pennello marcati, quasi a rilievo, per permettere un'ottima visione del disegno da chi le osservava dal basso. La realizzazione era indubabilmente di alta fattura e, considerate le numerose tracce di affresco in cripta e in chiesa al di sotto degli intonaci più moderni, si suppone che la totalità della chiesa, prima dei mosaici, fosse uniformemente decorata e dipinta, con disegni e riquadri su sfondi per lo più di colore blu. Queste decorazioni si integravano con un arredo architettonico e plastico di elevata qualità (cibori, altari, stipiti, plutei) che, riusati, in molti casi risultano ancora essere all'interno della chiesa. Mosaici e sculture si specchiavano in un raffinato pavimento a mosaico a tessere bianche e nere, conservato in pochi punti al di sotto dell'attuale pavimento in *opus sectile*. L'edificio religioso di IX secolo descritto dalle nuove analisi archeologiche pare essere una chiesa con riferimenti culturali e artistici che si devono ricercare non tanto a oriente, ma nel pieno dell'Italia padana e dell'Europa alpina, in una cornice politico-culturale che potremmo definire carolingia. Cornice che bene si associa alla presenza di una storia agiografica come quella di san Martino. L'analisi archeologica degli elevati ha premesso di individuare anche i resti più antichi della chiesa, riferibili al VII secolo: l'antica abside è infatti inglobata oggi nelle murature della cripta, e si lega per tecnica edilizia e quote, alle murature del battistero in facciata. Il primitivo edificio religioso, molto più piccolo di quello attuale, era separato dal battistero da un portico. Questo spazio, lasciato semi-aperto in una prima fase, viene occupato dalla grande chiesa di IX secolo, costruita intorno all'antica chiesa, molto più ampia e monumentale della precedente, che si addossa al battistero stesso tramite un narcece. Il complesso viene completamente reinventato circa centocinquanta anni dopo, all'inizio dell'XI secolo, quando il vescovo Orseolo, figlio del doge di Venezia, opera una *renovatio* architettonica e artistica dell'edificio. Nuove splendide colonne e capitelli di riuso (bottino dei traffici dei veneziani?) vengono inserite nella navata centrale. La chiesa viene rialzata e a Torcello vengono chiamati mosaicisti di Bisanzio. Intuiamo come nell'XI secolo Santa Maria Assunta abbia indossato un





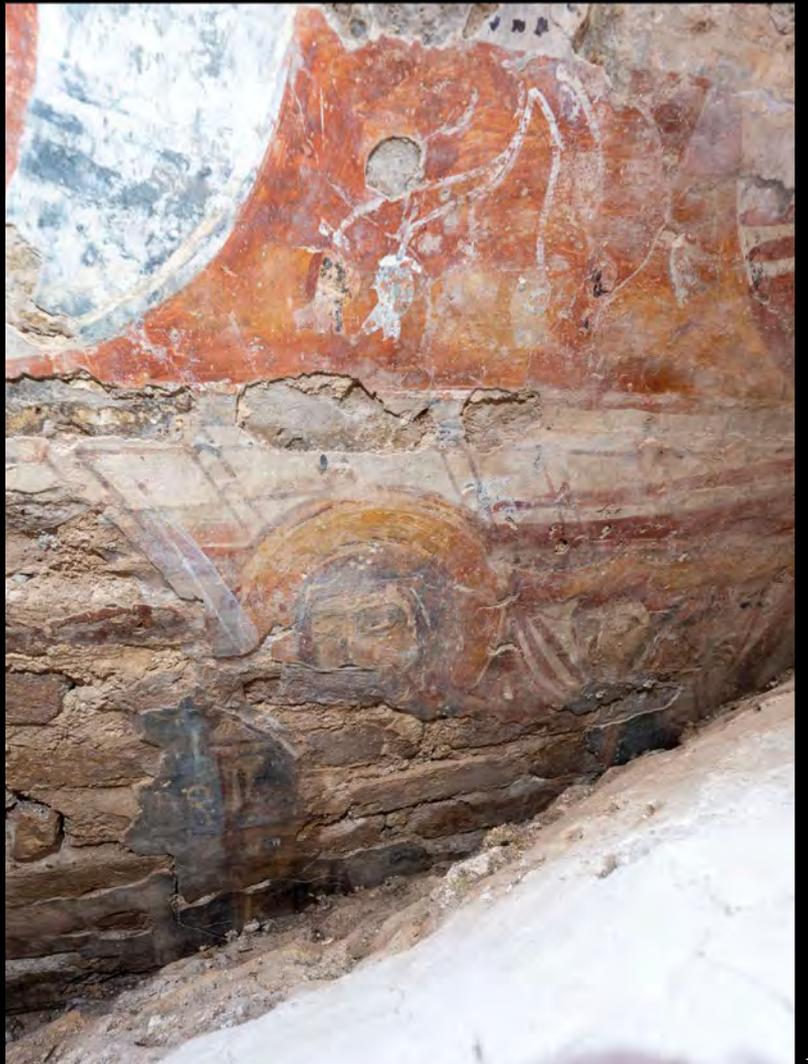
15



16



17

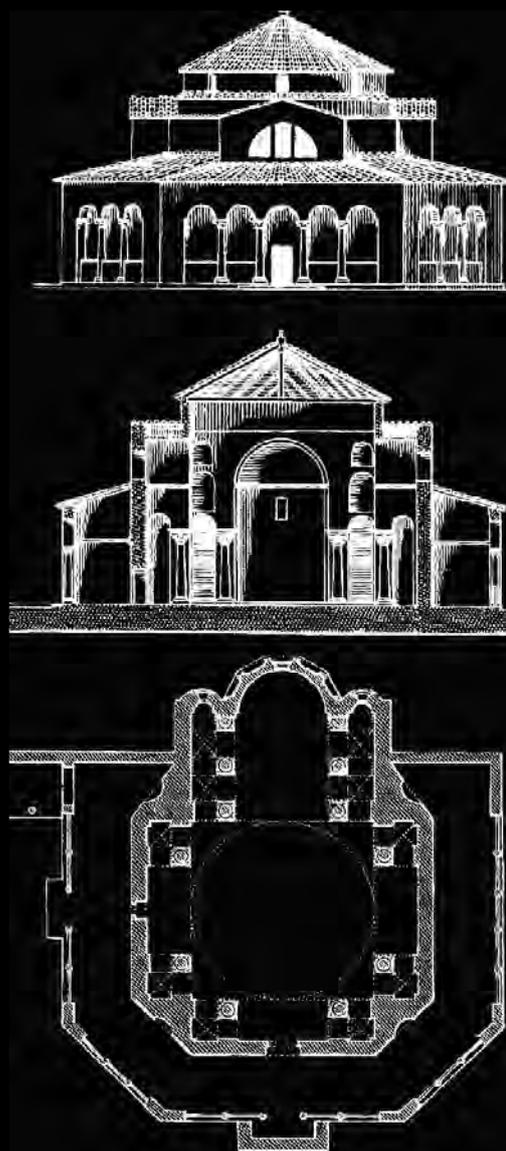


18

magnifico vestito orientale. Una nuova veste che coincide con una sorta di riappropriazione da parte di Rialto del centro lagunare di Torcello, che fino da allora aveva avuto una storia indipendente, protraendo nell'altomedioevo l'antica sede di Altino. Un vestito fatto di mosaici e marmi che ben si addicevano alla nuova situazione politica della Serenissima che ormai guardava Costantinopoli come luogo primario di contatti commerciali e culturali. In quel momento a Venezia vengono vergate le prime cronache e le prime storie di autocelebrazione: consapevolmente o meno, si decide di non sottolineare troppo una parte delle origini degli abitati lagunari, ovvero quelle che legavano a doppio gli insediamenti della laguna con il regno longobardo (prima) e carolingio (dopo). Lo stile della chiesa in passato è stato definito con un termine coniato appositamente per la Venezia delle origini: Veneto-Bizantino. Un luogo di culto che, dunque, fin dalle sue origini tradirebbe una forte connotazione orientale e un'adesione a canoni stilistici e artistici di tipo bizantino. Questo è ciò che si impara dalla storia ufficiale di Venezia, quella scritta sui libri paludati del passato e mediata dalle cronache celebrative, vergate in seno alla Serenissima, che ha sempre individuato in Bisanzio l'archetipo su cui modellare le proprie gloriose origini. L'archeologia ha da tempo messo in crisi questo modello raccontandoci come le origini dell'insediamento siano più complesse e profondamente legate alle trasformazioni ambientali e territoriali della costa tardo romana del Veneto (lo spostamento della linea di costa e la variazione della navigabilità dei fiumi) e allo sviluppo e ripresa dei mercati e delle relazioni commerciali con il sud del Mediterraneo prima (Alessandria) e l'oriente (Bisanzio/Costantinopoli) dopo. Ancora una volta le pieghe degli strati archeologici e i vecchi materiali edilizi ci insegnano una storia fatta di complessità, dove numerosi elementi si intrecciano, portando con sé esperienze culturali che vengono da lontano e che in laguna, luogo di incontro e mediazione grazie all'acqua, si rigenerano e reinventano. Torcello nasce lentamente, trasformandosi da un porto tardo-antico ricco di magazzini e merci (il nuovo porto di Altino viene progressivamente spostato in seguito ai cambiamenti geomorfologici che avevano interrato la parte alta della laguna) nel centro della nuova Altino, dove il vescovo decide di investire nella costruzione della sua sede. Dopotutto in quel

luogo già risiedevano numerosi lavoratori addetti al porto. Le ricchezze commerciali e la complessità delle produzioni artigianali suggeriscono che il centro di Altino si fosse ormai spostato in laguna.

L'acqua della laguna, dunque, non pare tanto un luogo di rifugio, ma un luogo di connessione. Le economie altomedievali, totalmente basate sul trasporto via acqua (sia in mare sia nell'entroterra) e le trasformazioni ambientali qualificano la laguna che si sta formando come linfa nelle relazioni della futura Venezia. Se dovessimo oggi cercare un archetipo o un totem archeologico che ci descriva le origini di Venezia, forse potremmo proprio cercare in quelle basse acque e in quelle barene, usate fin dall'antichità per produrre sale e allevare pesce, la chiave per spiegare il successo della Serenissima.



15 *Basilica di Santa Maria Assunta, il Cristo Pantocrator accanto a due angeli.*

Basilica of Santa Maria Assunta, Christ Pantocrator next to two angels.

16 *Basilica di Santa Maria Assunta, fregio rinvenuto nella campagna di scavi.*

Basilica of Santa Maria Assunta, frieze found during the excavation campaign.

17 *Basilica di Santa Maria Assunta, scritta in grafia carolina.*

Basilica of Santa Maria Assunta, writing in Carolingian script.

18 *Basilica di Santa Maria Assunta, affresco di età carolingia.*

Basilica of Santa Maria Assunta, fresco of Carolingian date.

19 *Chiesa di Santa Fosca, rilievi di facciata, abside e pianta.*

Chiesa of Santa Fosca, plans of the facade, apse and floorplan.





Diego Calaan

Attila's Throne

*Myths have influenced
the history of Venice's
foundation, today archeology
allows us to identify it*

20 *Veduta aerea del complesso basilicale torcellano.*

Aerial view of the whole basilica site in Torcello.

21 *Veduta del rio di Torcello, foto all'albumina, attorno al 1870.*

View of the rio of Torcello, photo albumen print, around 1870.

22 *Ponte di accesso al complesso basilicale.*

Access bridge to the Basilica site.

The throne of Attila is the symbol of Venice's origins, even if it is not the Hun invader's throne. Archeology can reveal the stratification of events without having to place the myths in the attic. Data from the soil complicates the picture and fades ethnic and religious differences. Venice was formed between the VIII and IX century as an emporium city, in the first years of its history the presences and contacts were more western than eastern.

Maybe even King Victor Emmanuel III wanted to be immortalized sitting on the famous throne of Attila in Torcello, the monumental icon of the mythical origins of Venice. At least it seems so reading between the lines for the reasons Gino Fogolari gave in 1933, when superintendent, to remove, from the central apse of the Basilica, with the king's blessing, that «shapeless seat made from a large block of stone, that the population cleverly named the Carega de Atila because of its barbaric shape».

During those years Ferdinando Forlati, director of the restoration of Santa Maria Assunta, had just arranged the high altar, rebuilt in the medieval table form, above the remains of the mythical Saint Eliodoro, first bishop of Altino. It had been possible thanks to the lucky find of the original altar's elements (the original slab and part of the support columns) hidden and used under the imposing Baroque altar, with its large statues of the saint and angels holding the urn with his remains high. The restoration's objective was to return the building to the original medieval aesthetic: clear away the later XVII century additions, too voluptuous for the idea of Venice's origins that the Torcello basilica had to answer. Venice – as Roberto Cessi postulated thanks to some documents – was founded during the Early Middle Ages due



21



to the barbaric invasions: refugees from the mainland had found refuge in the lagoons and continued their ancient traditions that had originated in the Roman civilization. The church of Torcello, founded under the aegis of the Byzantine empire – as attested by the famous foundation inscription that names the exarch of Ravenna Isacio and the magister militum Maurizio – represents the this phase of the lagoon inhabitants' origins. The Oriental style of the magnificent mosaics helped to seal this relationship, and it didn't matter that the mosaics cannot be dated before the XI century.

The basilica embodies the myth of the origins. The bishop gathered the faithful and decided not to submit or assimilate to the barbaric invaders. He preferred to continue his independence by risking a new foundation in an inhospitable but safe swamp. The destructive barbarians of the VII century were Agilulf's Longobards. And Attila? The V century Attila and his Huns were mentioned in the chronicles of the late middle ages, that used ancient stories to explain the complexities of their time. Venice in the late middle ages was a military, commercial and political superpower, but it lacked one thing: ancient origins. The process of civic identity went through a sort of Retroactive Ancestral Substitution, as the historian H. White defined it, where ancestors and founding fathers were chosen as a starting point to explain the present and were ennobled by their opposition to valiant enemies, it did not matter if they were Huns, Longobards or Hungarians.

Monsignor Francesco Giuseppe Tagliapietra, who was the curator of the few souls left in Torcello, had moved Attila's throne (without asking the *sovrintendenza*) from Torcello's square, where tourists loved to be photographed, to the centre of the synthronon (the "collective throne", the stepped semicircular seating area for the clergy around the bishop behind the altar). According to Tagliapietra the throne was the ancient episcopal cathedra of the bishopric of Altino/Torcello. The seat's measurements – that perfectly fitted the steps and a hollow under the throne to be placed above the crypt's vault – were the reasons for the relocation. Between 1822 and 1828 monsignor Pietro Giannelli had worked on the cathedra of Torcello; he eliminated some stones he had rebuilt a false cathedra using some small columns found in a dig (the same ones that Forlati would recognise as part of







the medieval altar) and a pluteus decorated with a cross that had been recently found in a dig in the area of the disappeared church of San Tommaso dei Borgognoni. The rebuilt cathedra looked medieval, was decorated and aesthetically pleasing, befitting the importance of the building. According to Fogolari the stone that Gianelli removed in the eighteenth century was not Attila's throne, as shown by late XVIII century prints and documents, there is no trace of the episcopal seat. But more than the historical and archeological statements the aesthetic opinion is important: Attila's throne is squat. Even monsignor Tagliapietra, who believed it was the ancient cathedra, in his amusing pamphlet wonders why the seat is ugly and shapeless. The decorations – Torcello's ensign of a crenellated tower on the back and the Gritti family emblem on the front, probably modern incisions that have nearly disappeared with tourists sitting on the throne – are not enough to nobilitate the block. The throne has a style that doesn't evoke Byzantium or Late Antiquity. It actually looks barbaric.

The recent restoration works in 2020/21 make us think that the archpriest of Torcello was right and the structures with the discharging arch and the architectural shapes (right under where the ancient cathedra would have been placed) were built to hold the weight of Attila's throne. Throne that could have well been the ancient episcopal cathedra. But in which period? If not of the first VII century church, could it be part of the architectural redefinition the Basilica went through in the IX century? Having an important symbolic role, the stone cathedra could have been kept in the following restorations of the XI century by the bishop Orseolo, incorporating the monolithic throne within the elegant

mosaic decoration and the marble slabs under the mosaic of the Virgin Hodegetria. It is also probable that the seat was removed during the Baroque restoration in 1600, when not only the large altar was added, but the whole apse area was modified by adding decorated wooden elements to the medieval structure that in the XVII century seemed too primitive.

Monuments and works of art are played with, changing things round and reworking them according to current taste. The basilica of Santa Maria Assunta in Torcello has one of the most complex and fascinating architectural histories for a medieval mediterranean building. The recent restoration has led to new theories about the chronology of elements in it.

There is no doubt that some traces of colours that emerged from the aerial investigation, above the vaults, holding on nearly ten meters high near the chapel designated as the Diaconicon, on the right of the altar, are the oldest known wall paintings in Venice. They are conserved above the XI century vaults decorated with mosaics, Cristo Pantocrator (in the apse's half-dome) and the antecedent space, a mystic lamb held by four angels. The architectural structure examined from the foundations, with a test dig under the altar of the chapel, for its stratigraphic relationships,

23 *A Torcello si esercitano ancora i sistemi di pesca tradizionali.*

In Torcello traditional fishing methods are still used.

24 *Abitazione privata: l'isola ha dodici residenti.*

Private home: the island has twelve residents.

25 *La darsena che conduce al complesso basilicale.*

The dock that takes to the Basilica.



26 *Rappresentazione dell'isola di Torcello del 12 marzo 1688. Venezia, Archivio di stato, Savi ed Esecutori alle Acque.*

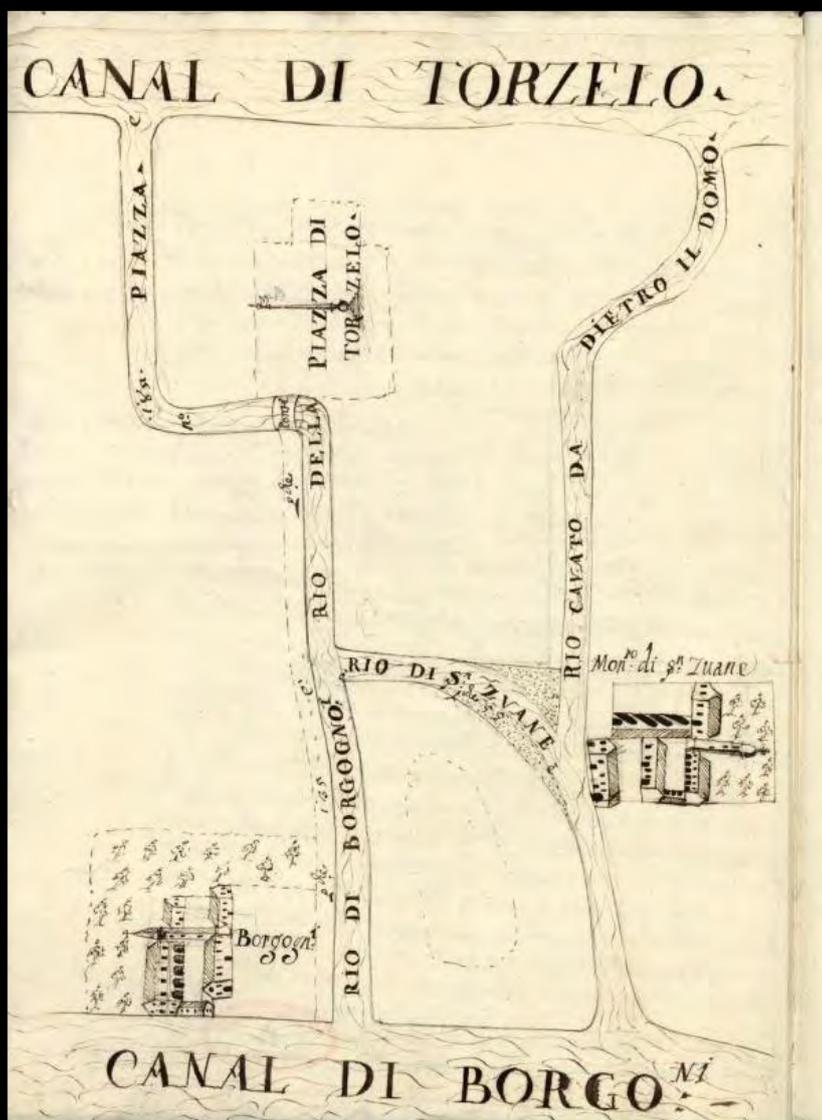
Depiction of the island of Torcello on 12 March 1688. Venice, State Archives, Savi ed Esecutori alle Acque.

27 *Abitazione privata.*

Private home.

is part of IX century the building phase, and probably, part of the restoration promoted by bishop Deusdedit II (†864), as mentioned in the chronicle of John the Deacon. During that period the walls were decorated by panels of frescos that – in the early middle ages tradition – would wind narrating religious stories within overlapping panels. Even if the fragments found in the summer of 2020 are just a few square metres of decoration, in one panel the clypeus and veil of the Virgin Mary, accompanied by a handmaiden and sitting on a throne, is visible. The faint trace of another halo close by suggests it is a panel that narrates a meeting between two “saintly” figures in Mary’s story, the Annunciation. On the opposite side the paintings – done by the same hand and within the same decorative cycle – tell the tale of the life of Saint Martin. We are sure of this because there is a painted inscription that says sanctus Martinus. The letters and the calligraphic strokes date to the IX century. There were more texts in the paintings, as some residue letters next to figures show. In the IX century these panels were framed by festoons decorated by opposed

cornucopias, pomegranates and symbolic animals. Originally the colours were vivid, painted naturalistically with marked brush strokes, almost in relief, making them visible to those looking at them from below. It was high quality work, and, considering the numerous traces of frescoes found in the crypt and in the church under modern plaster, we can suppose that before the mosaics the church was evenly decorated and painted with drawings and panels on a mostly blue background. These decorations integrated with an architectural furnishing of high quality (ciboriums, altars, jambs, plutei) that in many cases are still in the church having been later reused. Mosaics and sculptures mirrored onto a refined mosaic floor of black and white tessere, fragments of which remain under the present floor in opus sectile. The IX century building described by these new archeological analysis seemed to be a church with cultural and artistic references not from the east but from Italian Padania and alpine Europe, a political and cultural frame we could define Carolingian. An area associated with the presence of Saint Martin’s hagiography. The archeological analysis of the walls has also found the remains of the older VII century church; the ancient apse is incorporated into the crypt wall and is comparable to the baptistery’s walls by building technique and level. The original church, much smaller than the present one, was separated from the baptistery by a portico. This space was left open in the first phase, but was then occupied by the larger IX century church, built around the older church in a more monumental size and was attached to the baptistery with a narthex. The structure was completely renovated one hundred and fifty years later, when at the beginning of the XI century bishop Orseolo, son of the Venetian Doge, started an architectural and artistic renovation of the building. New and splendid reused columns and capitals (spoils from Venetian expeditions?) are placed in the central nave. The church level is raised and Byzantine mosaic artists are called to Torcello. In the XI century Santa Maria Assunta was robed in a magnificent oriental dress. This new look coincided with the reappropriation of Torcello by Rialto; up to then it had an independent history and had prolonged the ancient see of Altino. This new decoration of marbles and mosaics befitted the new political situation of the Serenissima, Constantinopolis was the principal area of commercial and cultural contact. In this pe-









riod the first chronicles and auto-celebratory history of Venice are written; knowingly or not, it was decided not to highlight an aspect of the lagoon inhabitants' origins, i.e., the ties the lagoon settlements had with the Longobard kingdom first and Carolingian one later. In the past the style of the church was defined by a term coined especially for Venice's origins: Venetian-Byzantine. A place of cult that from its origins had a strong oriental connotation and an adherence to Byzantine style and art. This is what we learn from Venice's official history, written in past and respected books, in the celebrative chronicles, laid down in the heart of the Serenissima who had always seen Byzantium as the archetype to model its own glorious origins.

For some time now archeology has cast doubt on this story, showing how the history of the settlement is much more complex and tied to environmental and territorial changes to the Veneto coastline during Late Antiquity (a shift of the coastline and variations in river navigability) and the development and resumption of commerce with the southern Mediterranean (Alexandria) first and the orient (Constantinople / Byzantium) later. Once more the folds of archeological strata and old building materials teach us a story full of complexities, where many elements intertwine, bringing cultural experiences from far away that in the lagoon can meet and mediate, regenerate and reinvent.

Torcello slowly developed, changing from a port in Late Antiquity full of warehouses and goods (Altino's new port was slowly moved after the geomorphologic changes that had filled in the high part of the lagoon) to the centre of the new Altino, where the bishop decided to build his new seat; after all, there were many port workers living there. Commercial riches and complex artisan productions suggest that Altino had moved to the lagoon.

The lagoon waters were not a place of refuge then, but a place of connection. The economy of the early middle ages was based on water routes (by sea and rivers) and the environmental changes qualified the lagoon as the starting point of the future Venice. If we wanted to search for an archetype or an archeological totem to describe the origins of Venice, we could search the shallow waters and the salt marshes, used since antiquity to produce salt and breed fish, to find the key that explains the success of the Serenissima.

28 *Complesso per pescare con la rete a bilancia.*

Lift nets for fishing