

*Sergio Tavano*

## MOSAICI DI GRADO

I mosaici pavimentali aquileiesi dei secoli terzo e quarto, caratterizzati dall'importanza delle figurazioni, conservano il ricordo o continuano una tradizione d'interessi naturalistici, da cui è ancora relativamente lontano quel processo di geometrizzazione e anche di semplificazione sommaria che invece prevarrà progressivamente dal secolo quinto, e in modo così evidente a Grado, coinvolgendo fin nella sostanza anche quelle figurazioni che comportavano pur sempre criteri di «verosimiglianza» rispetto alla realtà oggettiva.

Ad Aquileia geometrica è bensì l'intelaiatura esterna, la stessa composizione dei tappeti musivi, la quale è ottenuta mediante la giustapposizione di figure geometriche con temi animalistici o vegetali; e questi sono legati tra di loro e nello stesso tempo scompartiti attraverso l'avvolgersi delle cornici, secondo una tradizione, del resto, plurisecolare. Ad Aquileia dunque la figura, umana, animale o vegetale che sia, pur con queste cesure e con quest'apparente subordinazione alla composizione unitaria, subordinazione che trionferà a Grado ma che aveva tutta una tradizione precristiana, la figura, dico, rimane l'elemento più valido e interessante, sicché su di essa si concentra l'interesse simbolico-dottrinale e anche quello formale, di volta in volta impressionistico, coloristico, plastico, linearistico e così via.<sup>1</sup>

Già ad Aquileia però si nota che l'astrazione e anche l'utilizzazione dell'immagine in quanto allusiva di altre realtà, di

<sup>1</sup> Sui mosaici tardoantichi di Aquileia e del suo territorio e in particolare sui mosaici paleocristiani ho ragionato in: *Aquileia cristiana*, Udine 1972, pp. 167 ss.; ivi pure la relativa bibliografia a pp. 195-198.

ordine diverso, portano alla graduale ma sicura semplificazione delle figure, le quali divengono spesso banali «clichés» impoveriti e insignificanti: esse perdono dunque consistenza corporea e verisimiglianza naturalistica a vantaggio d'una geometrizzazione in definitiva più decorativa che simbolica.

Questo passaggio da un naturalismo di tipo illusionistico al cromatismo astrattizzante, al ritmo irrazionale o con una razionalità in senso ornamentale, si avverte anzitutto nell'autonomia che va man mano acquistando l'intelaiatura geometrica dei campi musivi, la quale, con un accrescimento di fluidità dispersiva, finisce per coinvolgere le stesse immagini isolate. La costruzione razionale e ferma della compaginazione a scacchiera accentrata cede il posto ad una vibrazione continua del tappeto musivo, in senso coloristico e ornamentale, che così acquista una unità di tutt'altra sostanza.

I motivi geometrici, anche quelli che prima erano relegati per lo più nelle cornici, vengono ad occupare, ad invadere i campi dapprima con una linearità composta, ma poi sono arricchiti e talora anche imbarocchiti fino al parossismo.

Lo schematismo decorativo propone ai mosaicisti ricerche di effetti nuovi mediante l'accostamento di temi curvilinei con altri rettilinei, circolari con quadrangolari, tangenti o legati, concentrici o accostati, con una varietà di esiti pressoché infinita.<sup>2</sup>

Questo sopravvento del geometrismo avvenne lentamente nel corso del secolo quarto ma fu pressoché totale nel quinto, quando le immagini e le scene furono destinate quasi unicamente ai mosaici parietali.

All'interno di questo secondo momento, dal secolo quinto in poi dunque, caratterizzato appunto da una rinuncia a una qualche iconografia in favore della struttura aniconica e seriatamente geometrica, con rare intrusioni marginali di reminiscenze simbolico-naturalistiche, ma strutturate esse pure in mo-

<sup>2</sup> Il «campionario» più significativo di questo modo di concepire un pavimento di ampia estensione è offerto dalla basilica aquileiese di Monastero: L. BERTACCHI, *La basilica di Monastero di Aquileia*, in «Aquileia Nostra» XXXVI (1965), col. 79 e ss.

do essenzialmente geometrico, si riscontrano ulteriori passaggi, caute trasformazioni e confusioni diverse.

Il geometrismo, applicato estensivamente nei mosaici pavimentali (ma fatalmente trasmesso anche alle sculture in forma anche più macroscopica), rende ancor più difficile la lettura, l'interpretazione e la definizione cronologica d'una quantità notevolissima di resti musivi paleocristiani e altomedioevali altoadriatici. Ciò vale, come si vedrà, soprattutto per i mosaici eseguiti dalle maestranze aquileiesi negli edifici del vescovo Elia (571-586), staticamente legati a modi tradizionali, risolti quindi con scarso spirito d'innovazione o stancamente bloccati in stili convenzionali, fors'anche con la volontà di conservarli come emblemi d'un passato da rispettare o da conservare.

Tra Aquileia e Grado esiste indubbiamente una continuità diretta sia nella scelta dei temi sia nel rispetto delle forme. Lo prova, per esempio, il mosaico centrale della prima fase della basilica di san Giovanni in Piazza a Grado:<sup>3</sup> l'eleganza composta e «classica» dei giochi ottenuti con esagoni allungati, croci e ottagoni, continua una tradizione antica, ben attestata nei mosaici aquileiesi della prima metà del secolo quarto e nei più antichi di San Canzian d'Isonzo (memoria di san Proto),<sup>4</sup> a Trieste, nella basilica della Madonna del Mare,<sup>5</sup> fino alla basilica di santa Felicita a Pola,<sup>6</sup> dove però l'orditura, di per sé così elegante e chiara, viene resa con evidenti esitazioni.

Tra l'esperienza aquileiese e quella gradese s'inserisce però anche quella di San Canziano, i cui mosaici più antichi risentono della migliore stagione aquileiese, contraddistinta da un ricordo spaziale e da un acuto senso del colore, ma annunciano anche la ripresa o la continuazione gradese, raffinata nell'attenta predilezione per un linearismo ornamentale anche virtuosamente

<sup>3</sup> P. L. ZOVATTO, *Grado. Antichi monumenti*, Bologna 1971, fig. 149.

<sup>4</sup> S. TAVANO, *Mosaici paleocristiani nel Friuli orientale*, in «Studi Goriziani» XXXVII (1965/I), fig. 2.

<sup>5</sup> G. PROSS GABRIELLI, *L'oratorio e la basilica paleocristiana di Trieste*, Bologna 1969, fig. 5.

<sup>6</sup> A. GNIRS, *Frühe christliche Kultanlagen im südlichen Istrien*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentral-Kommission» V (1911), Beiblatt, figg. 28 e 29.

stico, in cui è perduta ogni reminiscenza spaziale e temporale.<sup>7</sup>

Grado, che rappresenta dunque il capitolo conclusivo della grande esperienza musiva aquileiese e che pur raccoglie influssi estranei, specie nell'architettura, ha anzitutto il grande merito, o il limite, di mantenere in vita le tradizioni locali.

I mosaici gradesi manifestano un aristocratico gusto per l'arabesco elegante, il quale non pare permettere all'occhio di concentrarsi ma, si direbbe, chiude il fruitore nella meditazione e nell'astrazione metafisica. Se infatti i mosaici aquileiesi, e in modo così palese i mosaici del vescovo Teodoro, propongono una musica distesa, corale ma soffusa di umano «pathos», nei mosaici gradesi il ritmo si è serrato, la cadenza si è fatta più netta e ferma, il contrappunto sapiente, le modulazioni misurate: pare svelarsi in quelle espressioni un'aspirazione ascetica pregnantemente e ambiziosamente aristocratica, a cui doveva corrispondere un ideale religioso portato alla visione aniconica e smaterializzata.

Ci si deve chiedere però fino a che punto queste considerazioni, che nascono dall'impressione suscitata dal confronto così seducente tra i primi mosaici cristiani di Aquileia e gli ultimi gradesi, siano fondate nella realtà obiettiva e non indulgano invece nella letteratura gratuitamente sovrapposta al dato di fatto.

\* \* \*

I mosaici gradesi possono essere raccolti attorno a due momenti storici principali, in corrispondenza rispettivamente del quinto e del sesto secolo, all'interno dei quali si riconoscono tuttavia ulteriori suddivisioni.

Come già premesso, i più vicini all'esperienza aquileiese, tanto che potrebbero essere addirittura riferiti alle stesse maestranze attive in Aquileia negli ultimi decenni del secolo quarto, sono i mosaici della prima fase della basilica di san Giovanni in Piazza della Vittoria: essi sono dominati, nel campo centrale, dal motivo a croci, ottagoni ed esagoni allungati, già ri-

<sup>7</sup> S. TAVANO, *Mosaici paleocristiani...* cit., passim.

cordato, a cui vanno aggiunti quello dei quadrati posti sulla diagonale con crociline al centro,<sup>8</sup> quello dei cerchi intersecantisi, secondo un modo usatissimo, che occupa il pavimento dell'abside,<sup>9</sup> quello a «squame» o «embrici» e quello a greche, disegnate con filari di tessere in diagonale. Sono geometrie limpide, precise e ordinate, che testimoniano bene la continuità vitale di modi e di tecnica delle scuole aquileiesi.

Rientrano poi cronologicamente in questo primo periodo anche i mosaici della prima fase della basilica di santa Maria delle Grazie, che si fa risalire ragionevolmente al quarto o quinto decennio del secolo quinto, e quelli del battistero, che dovrebbe essere riferito agli anni attorno al 470. Nei mosaici però della navata destra, la sola superstite, di santa Maria appare, tra altri che avranno particolare fortuna fino al secolo ottavo, come il motivo a grandi cerchi intersecantisi con foglie d'acanto che conferiscono ai petali una forma di «chele»,<sup>10</sup> compare un motivo, che sembra del tutto nuovo nella prima metà del secolo quinto, derivato da una composizione a cerchi e rombi che incorniciano un grande quadrato,<sup>11</sup> noto, per esempio, già nella basilica aquileiese della Beligna,<sup>12</sup> o anche nella prima basilica sotto san Giusto a Trieste:<sup>13</sup> la novità è però data dagli avvolgimenti a nastro che collegano tra di loro le geometrie e che sostituiscono alla ferma compostezza di tanti mosaici del quarto-quinto secolo una forma di tensione e di movimento pseudo-plastico che avrà importanti sviluppi soprattutto nel secolo sesto, in età giustiniana (fig. 1).

Il fenomeno relativo a questo motivo non fu un processo limitato al tipo di composizione in esame, noto del resto anche a Salona, nella basilica di Marusinac,<sup>14</sup> e nella basilica sotto S.

<sup>8</sup> P. L. ZOVATTO, *Grado...* cit., figg. 145, 146.

<sup>9</sup> Ibidem, fig. 147.

<sup>10</sup> Ibidem, figg. 110, 112, 116.

<sup>11</sup> Ibidem, fig. 111.

<sup>12</sup> G. BRUSIN - P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine 1957, p. 276, fig. 108.

<sup>13</sup> M. MIRABELLA ROBERTI, *S. Giusto*, Trieste 1970, pp. 116-117.

<sup>14</sup> E. DYGGVE - R. EGGER, *Forschungen in Salona*, III, Wien 1939, Taf. 9. Il mosaico risale al primo quarto del quinto secolo.

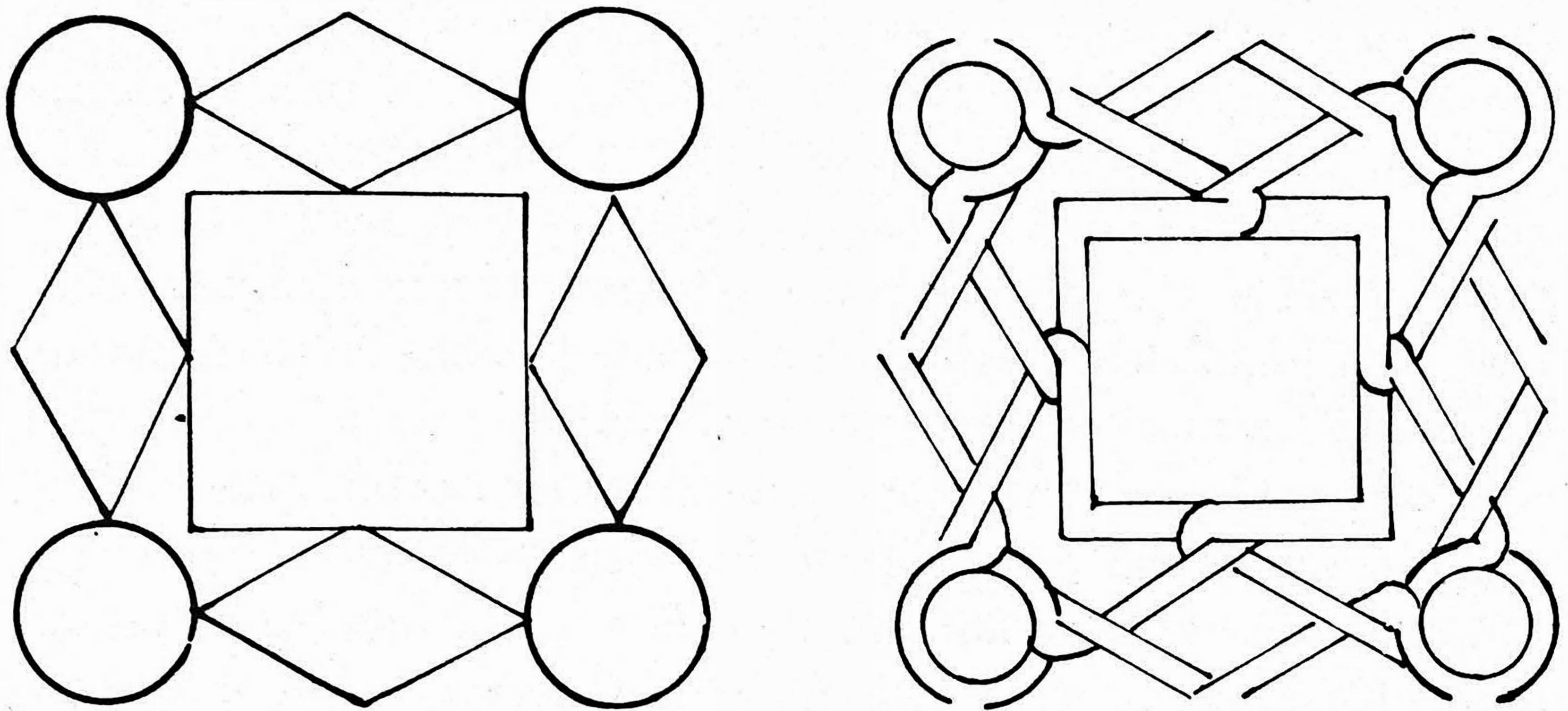


FIG. 1 - Lo stesso schema in due soluzioni, probabilmente successive (Grado, V e VI sec.).

Giusto a Trieste, che risale alla seconda metà del secolo quinto.<sup>15</sup> Questa tendenza si esprime anche nell'atrio della basilica post-teodoriana meridionale di Aquileia, dove pure s'incrociano in maniera tanto significativa, più significativa che mai, la tradizione geometrizzante applicata al dato naturalistico,<sup>16</sup> benché fortemente stilizzato, e la nuova ricerca o tendenza verso un dinamismo, che avrà possibilità di esprimersi con varietà di esiti fin nell'alto medio evo.

Il mosaico del battistero di Grado, invece, dipende senza troppa originalità dall'abitudine artigianale ormai stereotipata: anche gli elementi originariamente naturalistici, come i cespi e i girali di vite, sono fortemente geometrizzati o piuttosto rinsecchiti, per effetto dell'assuefarsi alla traduzione simmetrica e appunto geometrica, che sopraffà, con tendenza oppressiva, e stravolge anche quelle geometrie così nobili che avevano dato bel respiro, per esempio, ai mosaici della basilica di Piazza.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> M. MIRABELLA ROBERTI, *S. Giusto* cit., p. 187. Il modello o schema è ben più antico del quinto secolo. Sulla portata cronologica di queste presenze ritornerò più avanti. Va tenuto conto della precarietà delle nostre informazioni e dell'incertezza denunciata da molti dati.

<sup>16</sup> K. v. LANCKORONSKI, *Der Dom von Aquileia*, Wien 1906, T. IX e X. Penso però che i tappeti del portico settentrionale possano essere stati rifatti circa un secolo dopo di quelli del portico meridionale. V. sotto.

<sup>17</sup> P. L. ZOVATTO, *Grado...* cit., figg. 94-97. La secchezza quasi filiforme e un po' disordinata di questo mosaico gradese trova corrispondenza

\* \* \*

Il secondo momento della storia del mosaico gradese è rappresentato, oltre che dall'evoluzione delle premesse dei decenni precedenti, dalla presenza diretta e dagli echi di quella che si può definire rinascenza giustiniana, la quale nei mosaici pavimentali trovò modo di esplicitarsi in un'organizzazione unitaria e grandiosa di complessi decorativi, come nelle imponenti e ben note rappresentazioni geografiche e paesistiche di Gerasa, Madaba e Nicopoli, ma anche in una preferenza per composizioni geometriche mosse, a loro modo plastiche: vi vengono esaltate le torsioni e gli avvolgimenti dei nastri fino a barocchismi compiaciuti, a cui vengono talora accostati, forse per una ricerca di effetto e di contrasto, disegni minuti e frementi, come l'onda subacquea, di cui si parlerà più avanti.<sup>18</sup>

All'interno di questo secondo periodo vanno distinti, per Grado, due momenti principali: quello propriamente giustiniano e quello post-giustiniano.

Fino a pochissimo tempo fa era del tutto sconosciuto un mosaico che era appartenuto alla seconda fase della basilica di san Giovanni in Piazza e che quindi risulta l'unica testimonianza del pavimento musivo di quella fase: la scoperta è stata fatta da Germana Marchesan, nel corso d'una ricerca compiuta nell'archivio fotografico del Museo di Aquileia dove era conservata una fotografia inedita assieme alla documentazione fotografica relativa agli scavi compiuti in Piazza della Corte all'inizio del secolo e pubblicati nel 1906.<sup>19</sup>

Si tratta d'un brano musivo di circa due metri e mezzo per quattro, corrispondente a una navata laterale, forse la sinistra:

in quello, che si ritiene contemporaneo, della basilica di S. Giovanni del Timavo (S. TAVANO, *Mosaici paleocristiani...* cit., fig. 1).

<sup>18</sup> La rinascenza giustiniana, che eredita e riorganizza un repertorio più volte secolare, si propone come modello in tutto il bacino del Mediterraneo, con effetti lontani nel tempo e nello spazio: si vedano per esempio i mosaici del secolo ottavo di Khirbet-al-Mafjar.

<sup>19</sup> Si attende la pubblicazione della fotografia da parte di G. MARCHESAN, la quale ha fatto conoscere la sua scoperta sia nella sua tesi di laurea (*Le basiliche minori di Grado*, Università di Trieste, 1970), sia nel corso del XVII Congresso di Architettura, tenutosi a Grado nel settembre 1971. La ringrazio della gentile informazione.

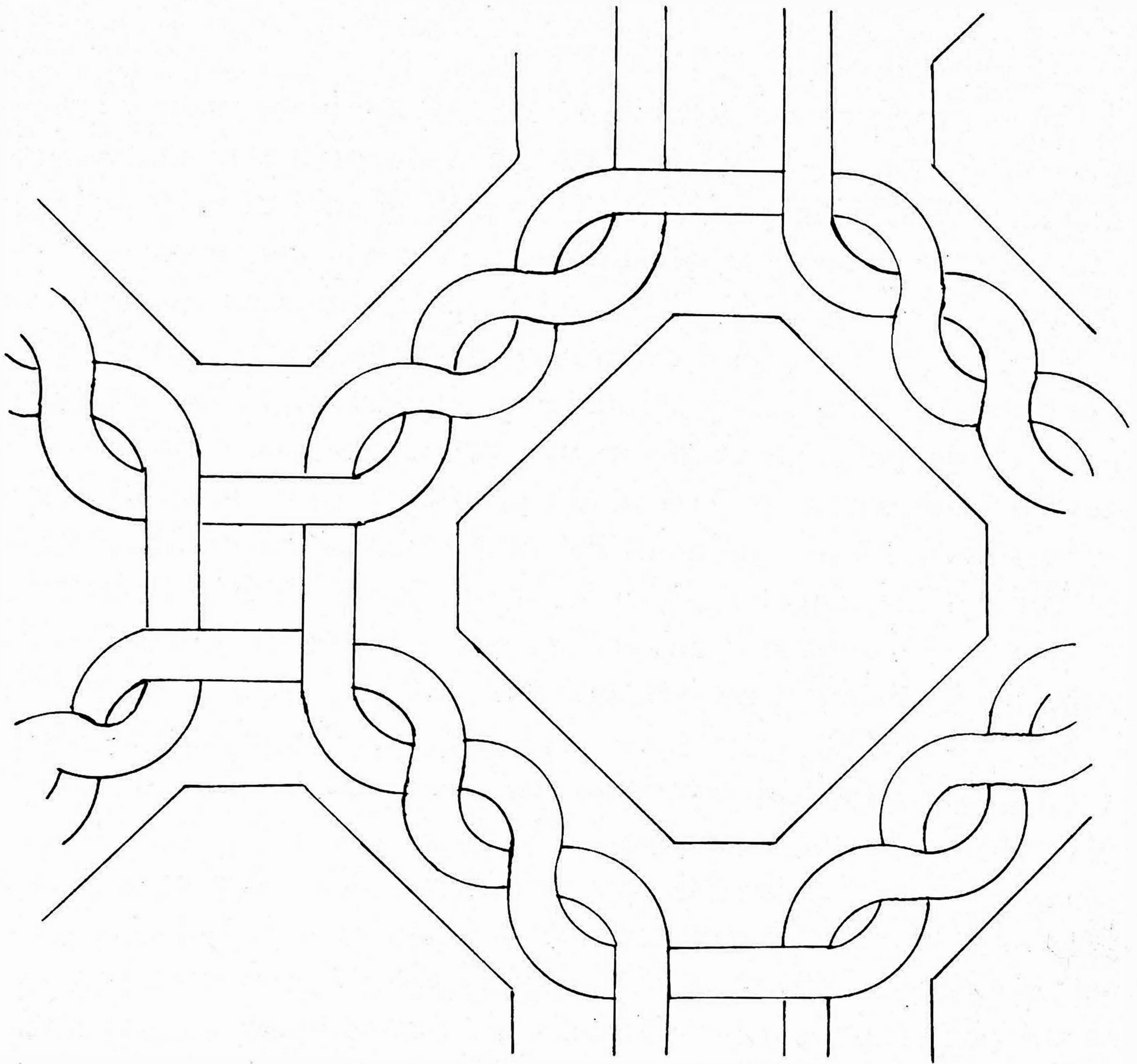


FIG. 2 - Grado, Basilica di Piazza d. V.: schema del mosaico inedito (a. 550 circa).

comprende una cornice, ottenuta con pelte su colonnine, come nel battistero gradese, che si attribuisce al vescovo Niceta, a San Canziano e ad Orsera. Il tappeto vero e proprio è costruito su una serie di ottagoni, aventi i lati uguali tra di loro a quattro a quattro, immersi in un'intelaiatura piuttosto imponente di quadrati e di nastri attorti a matassa e partenti dai vertici (fig. 2).

È un disegno che trova corrispondenze in mosaici d'età giustiniana, per esempio, a Ravenna, in san Vitale e in san Severo, a Parenzo, nella navata meridionale dell'Eufrasiana, e a Sabratha.<sup>20</sup> Rispetto a questi esemplari, il mosaico gradese, tuttavia,

<sup>20</sup> R. FARIOLI, *Mosaici pavimentali d'età paleocristiana degli edifici di*



anziché grevi e vistose foglie a cinque lobi o a palmette, comprende, all'interno degli ottagoni, elementi vegetali e figure di animali: si tratta d'una scelta che potrebbe far pensare ad un ritorno all'antico o ad un attaccamento tenace alla tradizione figurativa; in realtà, come motivi secondari, gli animali isolati o simmetricamente contrapposti, campiti in geometrie, rimasero in uso a lungo e costantemente. Riflussi o ondeggiamenti tra naturalismo e decorativismo puro coinvolsero infatti non già l'iconografia ma piuttosto la concezione e la resa formale di tali temi.

Il mosaico scoperto dalla Marchesan mi pare agevolmente attribuibile agli anni attorno al 550, all'epoca cioè del vescovo Macedonio (539-557), al quale, in base all'interpretazione delle fonti, la stessa Marchesan propone di attribuire la seconda basilica, dedicata appunto a san Giovanni Evangelista.<sup>21</sup>

Post-giustinianeî sono invece i mosaici che furono stesi nelle basiliche gradesi al tempo del vescovo Elia (571-586). Si trovano in Santa Maria e, in misura ben maggiore, nelle navate di sant'Eufemia e negli ambienti annessi.

Dei mosaici di Santa Maria restanò pochi brani nella navata settentrionale e nei pastofori. I primi sono limitati alla parte orientale della navatella e, in una cornice a doppia palmetta o a fiore di loto, comprendono quadrati e cerchi allineati sulla diagonale, in tutto simili a quelli che occupano il quadra-

*culto di Ravenna*, in «C.A.R.B.» XII (1965), fig. 3; ID., *Ambientazione e idee informatrici del mosaico pavimentale ravennate, con particolare riferimento ai mosaici rinvenuti a Classe*, in «C.A.R.B.» XVIII (1971), tav. VI, 1; figg. 21, 23. Il motivo, come anche quello delle sole «palmette», ha larga diffusione nell'area influenzata da Bisanzio: lo si riscontra ancora nel nono secolo a Gazzo Veronese (P. L. ZOVATTO, *Verona e il suo territorio*, III, Verona 1964, fig. 64).

<sup>21</sup> È squisitamente giustiniano anche il mosaico scoperto una cinquantina d'anni or sono a Pola nella basilica di santa Maria Formosa o del Canneto: A. MORASSI, *La basilica di Santa Maria Formosa*, in «Boll. d'arte del M.P.I.» 1924, fig. a p. 22.

Tanto per l'opera di Macedonio a Grado, quanto per quella di Massimiano a Pola (e, naturalmente, a Ravenna) si deve parlare di iniziativa agevolata o influenzata dalla politica bizantina. Ciò vale anche per Frugifero di Trieste, Eufrazio di Parenzo ed Isaacio di Pola: furono tutti vescovi imposti da Bisanzio o che trassero vantaggi considerevoli dall'azione politica di Bisanzio adattandovisi?



FIG. 3 - Grado, Santa Maria: mosaico nella *prothesis*.

to centrale della *trichora* di sant'Eufemia.<sup>22</sup> I mosaici dei pastori, anche tenendo conto di alcuni rimaneggiamenti, denunciano temi comuni nei mosaici eliani ma anche un disegno piuttosto trasandato, specie nella trattazione di pochi elementi vegetali e negli animali (si veda, per esempio, il pesce, stilizzato nella *prothesis*) (fig. 3).

Sono però i mosaici di sant'Eufemia che ben rappresentano in maniera completa e anche unitaria la situazione culturale e, in minor misura, quella religiosa di Aquileia sul finire del secolo sesto. In tal senso essi dovrebbero denunciare la frattura drammatica che avvenne nel mondo regionale durante il secolo sesto e specialmente nella seconda metà del secolo.

Fu allora che Grado, divenuta un'isola nel vero e pieno senso della parola, denunciò la perdita di buona parte di quel profondo e umanissimo senso della vita e della realtà di cui si erano avute così palesi e consolanti manifestazioni in Aquileia.<sup>23</sup>

Nella seconda metà del secolo quinto ma soprattutto nel sesto l'attività artistica aquileiese è meno strettamente legata alla positiva circolazione d'idee di cui pure la stessa metropoli era stata partecipe con autorevolezza e vivacità fino alla prima metà del secolo quinto. Venuta a mancare, attorno alla metà del secolo quinto, ogni forma di produzione artistica in Aquileia, o divenuta questa occasionale e di tipo sostanzialmente artigianale, il quadro del mosaico aquileiese dovrebbe essere completato dalla continuità assicurata da Grado, dove si rifugiò e poi definitivamente si trasferì la vita civile e quella religiosa della metropoli adriatica. Ma proprio a Grado, come già accennato, si fanno sentire gli effetti della brusca contrazione a cui fu sottoposta la vita aquileiese dal 452 in poi e quindi della dispersione e dell'inaridimento delle vene o delle capacità locali.

Allora a Grado si raccolse una tradizione in gran parte statica: nei monumenti voluti da Elia si avverte l'intenzione (o la

<sup>22</sup> P. L. ZOVATTO, *Grado...* cit., fig. 138; cfr. fig. 69, b.

<sup>23</sup> S. TAVANO, *Aquileia cristiana*, cit., passim.

necessità?) di riprendere e perpetuare certe particolarità tipologiche, iconografiche e anche formali, che avevano qualificato le espressioni artistiche della città-madre. Non si può tuttavia parlare di insularismo caparbio, divenuto cosciente e positivo riconoscimento d'una tradizione riscattata e appunto rinnovata.

Nei frangenti drammatici che hanno come sfondo l'occupazione longobarda e lo scisma detto «dei tre capitoli», particolari ragioni storico-politico-religiose indussero gli aquileiesi ad assumere un atteggiamento di ribellione e fors'anche di autarchia, in cui non erano certamente estranei la coscienza del valore delle proprie tradizioni, almeno di quelle religiose, e il desiderio di riaffermare la propria autorità con tutti i mezzi possibili.

L'atteggiamento polemico verso i romano-bizantini non fece maturare alcuna tendenza anticlassica o antiaulica, come pure sembra che avvenisse altrove, per esempio nell'Egitto copto. Il puntiglio nel seguire e rispettare una tradizione, in campo teologico ma anche in senso politico, la quale, secondo essi, era rinnegata piuttosto dai loro oppositori, imperatore e papa, non avrebbe permesso un rifugio, il quale non avrebbe potuto avere oltre tutto un'alternativa di qualche valore. Anche ammesso l'atteggiamento polemico degli aquileiesi e ipotizzata una loro volontà di rifarsi a tradizioni della propria esperienza in direzione antitetica, pur con l'apporto di altri centri, non riusciremmo a vedere nelle espressioni d'arte di Grado delle categorie valide in sé, quasi in assoluto.

Dobbiamo tuttavia apprezzare la carica delle tradizioni locali, che seppero mantenersi vivaci a lungo, pur essendo intervenute sfavorevoli condizioni d'ordine politico-economico e pur essendo stati allentati, per molto tempo, rapporti di qualsiasi genere con le aree vicine extra-aquileiesi. Ma fu proprio questo complesso di circostanze che comportò un fatale ripiegamento, spesso pigro, inerte, su modelli ormai convenzionali con scarsa volontà di rinnovamento, un accontentarsi di pochi schemi e modelli e un ulteriore impoverimento degli stessi, i quali rischia-

rono di collocarsi veramente fuori del tempo, senza valore che non fosse quello popolare e anonimo.<sup>24</sup>

Più precisamente, tra i mosaici aquileiesi del quarto secolo e quelli gradesi di sant'Eufemia si scopre, tra l'altro, come si sia sviluppato il modo di organizzare unitariamente i tappeti musivi; dapprima si accostavano tappeti quadrati o rettangolari, in campate ben divise e indipendentemente le une dalle altre, come dimostra bene per esempio il pavimento della basilica di Monastero ad Aquileia. Si idearono quindi tappeti allungati che comprendessero, sia pure con non troppo evidenti divisioni interne, tutta una navata o una navatella. Infine la compaginazione delle parti ornamentali, ricche e varie in sé, si fa più razionale e con una distribuzione calcolata dei disegni, gerarchicamente.

Vediamo così nella basilica eliana di sant'Eufemia a Grado, che la corsia centrale con i piccoli e continui motivi fluidi, risalta quasi plasticamente rilevata sui campi laterali, resi pure «mobili» nel morbido svolgersi e attorcersi dei nastri senza fine ma ritmicamente o periodicamente fermati dai quadrati con le iscrizioni votive o con diversi riempitivi. Sulla lunga corsia spicca il clipeo glorificante di Elia, esattamente al centro, equidistante tra la porta d'ingresso e il presbiterio.

L'unità compositiva si riflette, in qualche misura, anche nelle navate laterali, dove però necessariamente, non potendo avere un centro attorno a cui svilupparsi o un asse da cui dipendere, il mosaico, pur serrato in una cornice unica, viene suddiviso con disegni vari ma non privi d'una logica comune, diversa nella navata settentrionale, che si affida prevalentemente a temi curvilinei, da quella meridionale, dove prevalgono quelli rettilinei.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> M. POZZETTO, *Appunti sul problema della configurazione spaziale delle basiliche eliane di Grado*, in «Felix Ravenna» IV s., f. III-IV (1972), pp. 235-260: l'autore propone d'interpretare ideologicamente o polemicamente le anomalie denunciate specialmente dall'architettura eliana di santa Maria delle Grazie.

<sup>25</sup> Una pianta schematica della basilica di sant'Eufemia con i disegni musivi è stata curata dal POZZETTO: v. nota precedente, fig. 5.

Una differenziazione di questo genere esiste anche nel mosaico della navata centrale: tra la parte orientale, occupata dal motivo a cerchi e quadrati, e quella occidentale con quadrati e rombi che circondano quadrati maggiori. Sempre a proposito della distribuzione dei tappeti, esiste una, forse non fortuita, coincidenza tra alcune linee divisorie dei tappeti nelle navi e la proiezione dei rettangoli modulari su cui risulta impostata la stessa architettura, come ha felicemente intuito il Pozzetto.

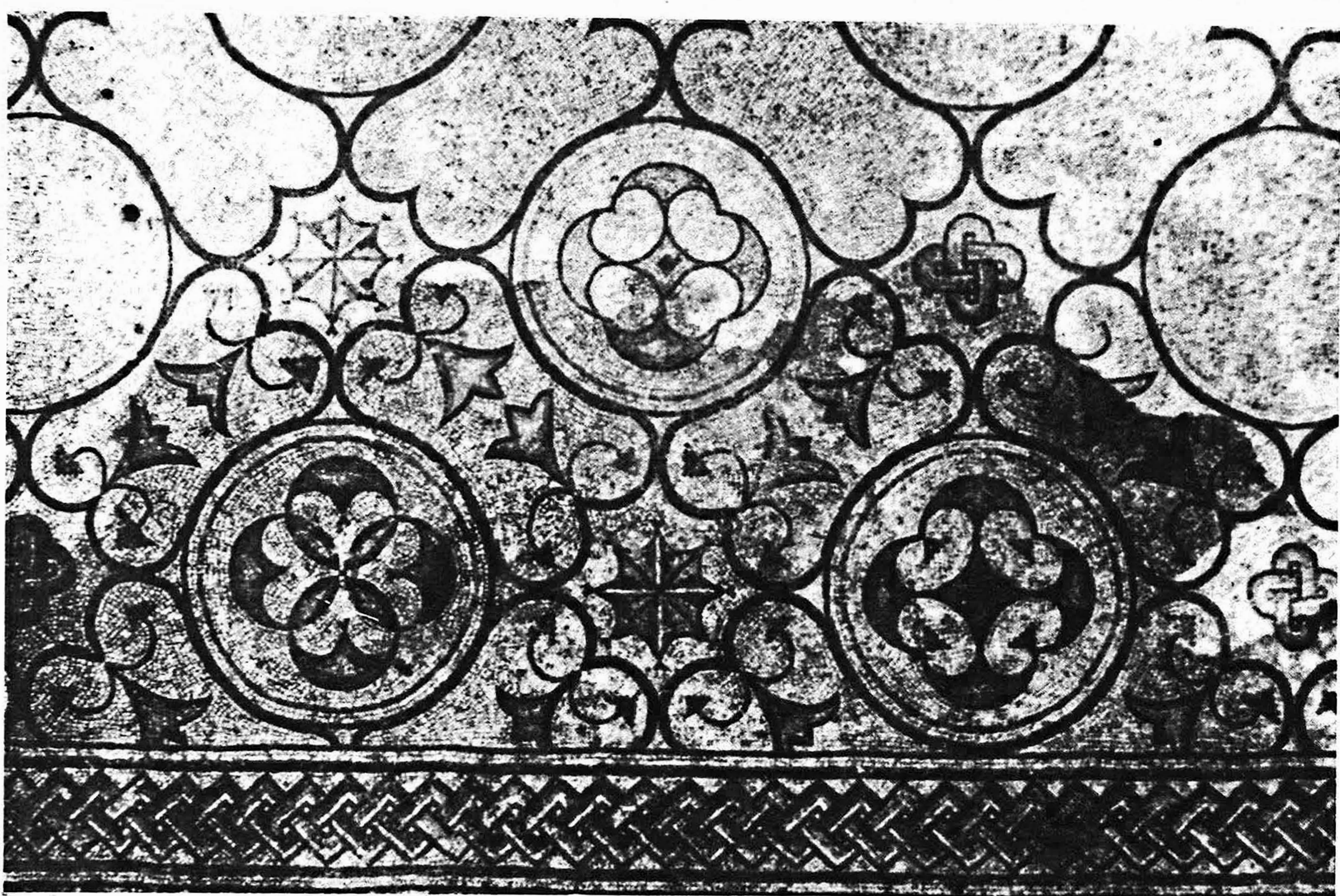


FIG. 4 - Grado, Sant'Eufemia: particolare del mosaico della navata destra (a. 579).

Nella navata sinistra, cominciando dall'ingresso, s'incontra, entro una cornice a matassa semplice, dapprima un motivo a «bipenni» o a «clessidre» curvilinee,<sup>26</sup> quindi, dopo una fascia

<sup>26</sup> Il motivo ebbe larghissima diffusione e si riscontra ancora nel secolo XIII a Ravenna nella basilica di san Giovanni Evangelista. Anche per questo motivo si è parlato d'imitazione dell'onda subacquea (C. RICCI, *Appunti per la storia del mosaico*, in «Bollettino d'arte» 1914, figg. a pp. 274-275): ricorre infatti, come quello delle pelte contrapposte di cui si discorrerà più oltre, nei rilievi di Wiligelmo a Modena, dove sta a indicare l'acqua.

divisoria con quadrati allineati sulla diagonale e quindi ottenuti con le tessere disposte per quincunx, un lungo campo con quadrati affiancati da motivi fusiformi e tutti insieme ottenuti con uno sciolto scorrere ed avvolgersi di nastri,<sup>27</sup> e infine un campo minore con il noto motivo a «onda subacquea» di cui si parlerà più avanti, entro cui sembra galleggiare un grande clipeo con una cornice a palmette o a fiori di loto contrapposti; la navatella settentrionale si conclude con un motivo a «squame» o a «embrici» bicolori.<sup>28</sup>

Il mosaico della navata destra, fasciato da una treccia a tre nastri ad angoli retti, comprende tre temi fondamentali: a occidente un motivo molto originale con cerchi e motivi curvilinei, che, fra tutti i disegni applicati ai tappeti musivi della basilica di sant'Eufemia, è forse il più originale e certamente uno dei più felici, per il singolare effetto di grazia quasi rococò e per la fusione armonica degli elementi di per sé disparati che vi sono presenti (fig. 4).

Non è impossibile ricondurre questa così elegante composizione a uno schema elementare ottenuto con cerchi intersecantisi (fig. 5 a) o anche a quello con cerchi e quadrati disposti a scacchiera, che pure diede luogo al bel tappeto teodoriano con stagioni e ritratti.<sup>29</sup> Nel mosaico gradese sono però nuovi l'allungamento degli elementi che affiancano i cerchi, la sinuosità continua eppur misurata del disegno e la presenza di motivi interni sottili e fragili come gli apici con un gambo arcuato. Il motivo ha qualche affinità, forse soltanto di gusto, con alcuni mosaici d'epoca giustiniana: si veda, per esempio, quello ricordato sopra della basilica di santa Maria Formosa di Pola o alcuni africani.<sup>30</sup> Nel confronto non va poi trascurato il tema del-

<sup>27</sup> Un bell'esempio ad Aquileia, nel portico settentrionale della basilica post-teodoriana meridionale: *Der Dom von Aquileia*, cit., T. X.

<sup>28</sup> Anche questo disegno ebbe larghissima diffusione: nell'alto Adriatico si riscontra, oltre che a Salona, più volte ad Aquileia, e inoltre a Parenzo, Pola, Iesolo.

<sup>29</sup> G. BRUSIN - P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani...* cit., fig. 36.

<sup>30</sup> N. DUVAL, *Les basiliques de Sbeitla à deux sanctuaires opposés*, Paris 1971, figg. 396-398, 402-407. Anche a Sabratha sono presenti dei mo-

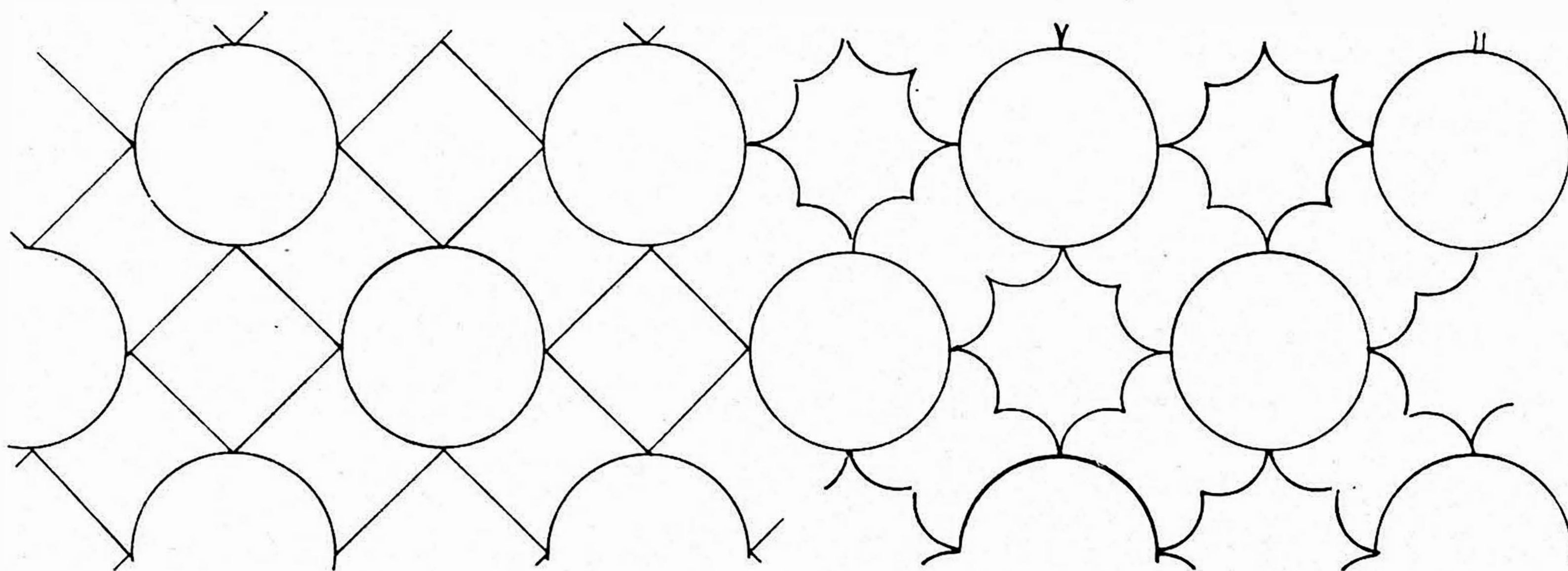
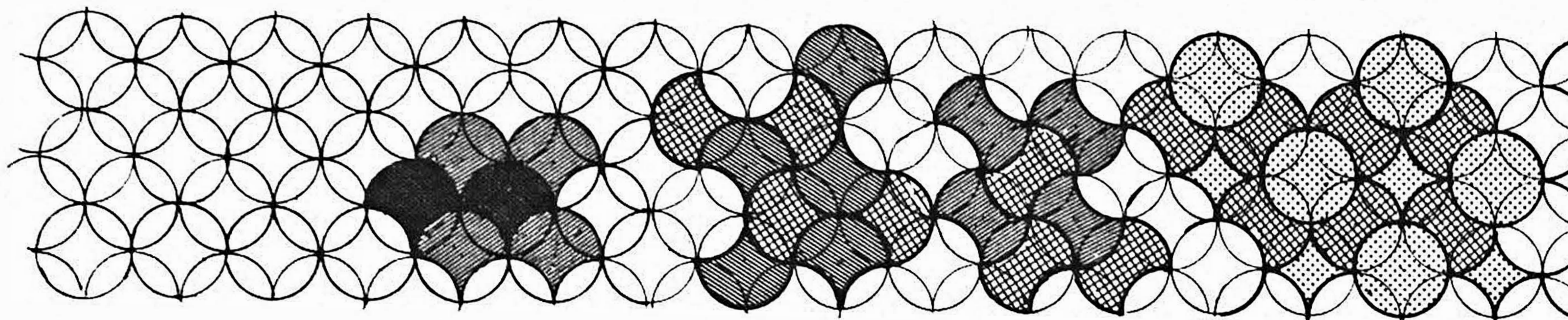


FIG. 5 a - Motivi ottenuti con l'uso del compasso (Aquileia e Grado, IV-VI sec.).

le pelte che formano «girandole», che si riscontra anche in sant'Eufemia nel mosaico del penultimo intercolunnio di sinistra (fig. 5 b).

Procedendo verso oriente, segue un motivo con esagoni che racchiudono altri esagoni minori ed irregolari: anche questa è una composizione molto singolare anche se meno rara della precedente. Gli esagoni interni, irregolari, hanno lati inflessi e sono legati tra di loro da matasse, mentre invece gli esagoni esterni hanno lati rettilinei e tracciati con tessere rosse (fig. 6).

È un motivo molto enfatico che ben s'inquadra nella temperie stilistica o nel gusto della rinascenza giustiniana, e che ha precedenti non molto lontani sia nel portico settentrionale

tivi caliciformi (ibidem, fig. 408) che si vedono nel mosaico gradese esaminato, dove però tali elementi sono ravvivati con ombreggiature e costolature «plastiche», inusitate per le palmette.

Il motivo in esame va forse più opportunamente ricondotto al tema ottenuto con le pelte che formano una specie di «bipenne», riscontrabile nel mosaico del penultimo intercolunnio di sinistra della stessa basilica di sant'Eufemia, ma anche a Pola e nella basilica di Son Poretó a Maiorca.



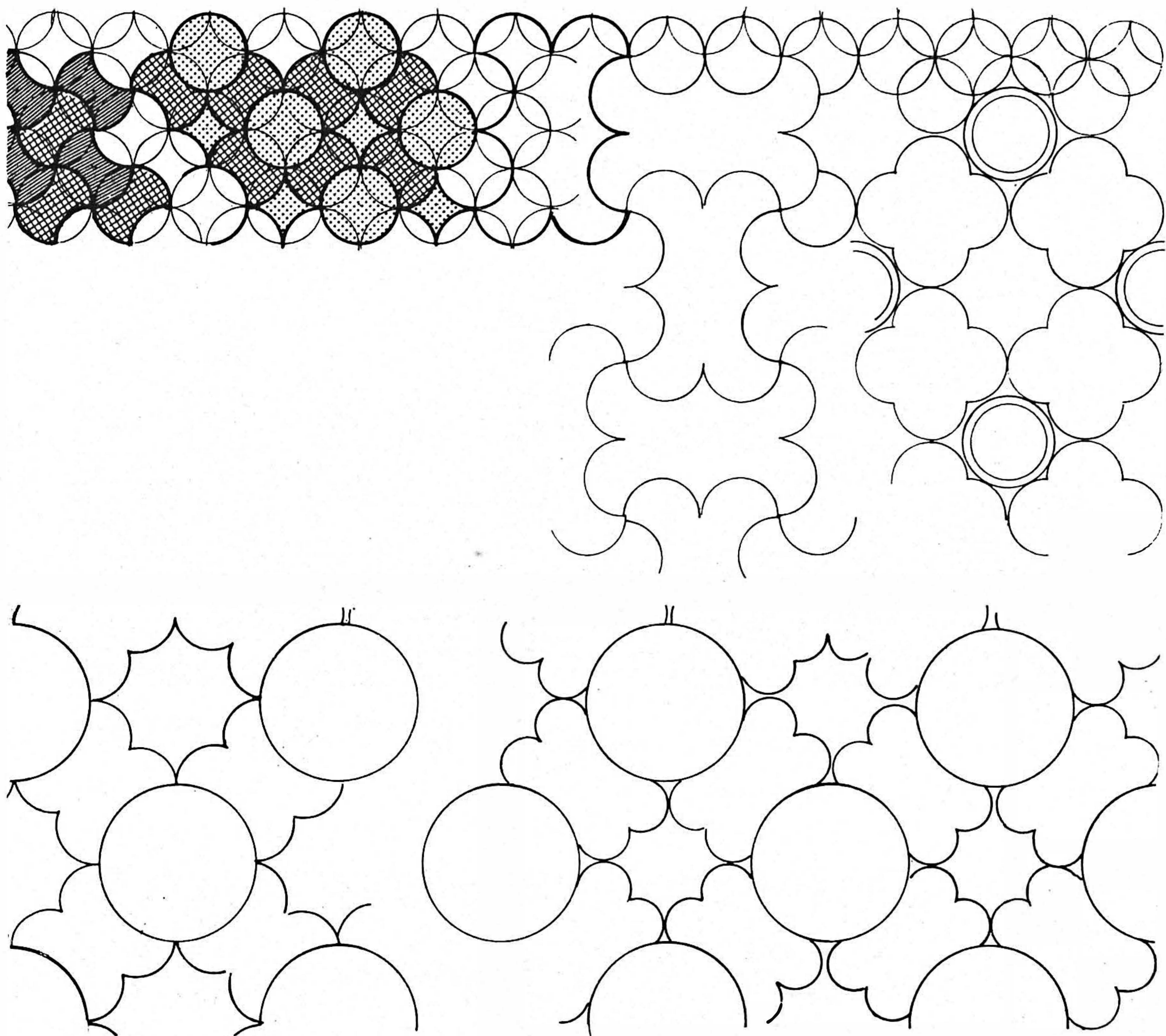


FIG. 5 b - Sviluppo ulteriore dei temi della FIG. 5 a.

dell'atrio della basilica post-teodoriana meridionale di Aquileia,<sup>31</sup> sia nella parte orientale della basilica di San Canzian d'Isonzo.<sup>32</sup>

La metà orientale della navatella destra, dopo una fascia divisoria con i noti cerchi intersecantisi e formanti fiori quadripetali, è occupata dal motivo di cerchi inscritti e allacciati me-

<sup>31</sup> *Der Dom v. Aquileia*, cit., T. X; mi pare ragionevole la proposta di L. BERTACCHI («Aquileia Nostra» XLII, 1971, col. 46) di attribuire alla prima metà del secolo sesto i mosaici del portico nord. Si possono forse far risalire all'opera di Narsete o dell'epoca sua. Della prima metà del secolo quinto è da giudicare invece il mosaico del portico sud.

<sup>32</sup> S. TAVANO, *Indagini a S. Canzian d'Isonzo*, in «Ce fastu?», XLI-XLIII (1965-1967), fig. 4.

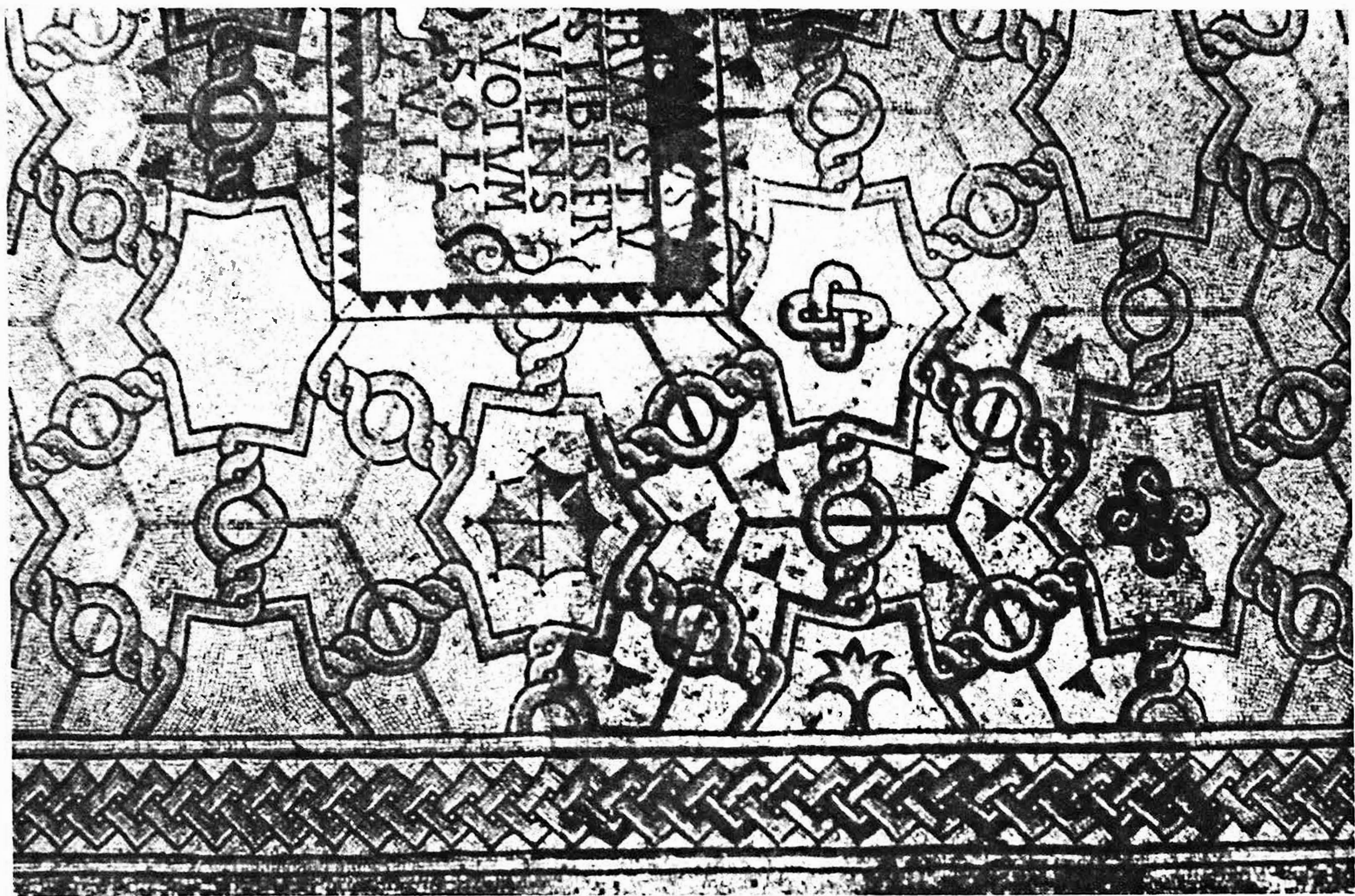


FIG. 6 - Grado, Sant'Eufemia: particolare del mosaico della navata destra (a. 579).

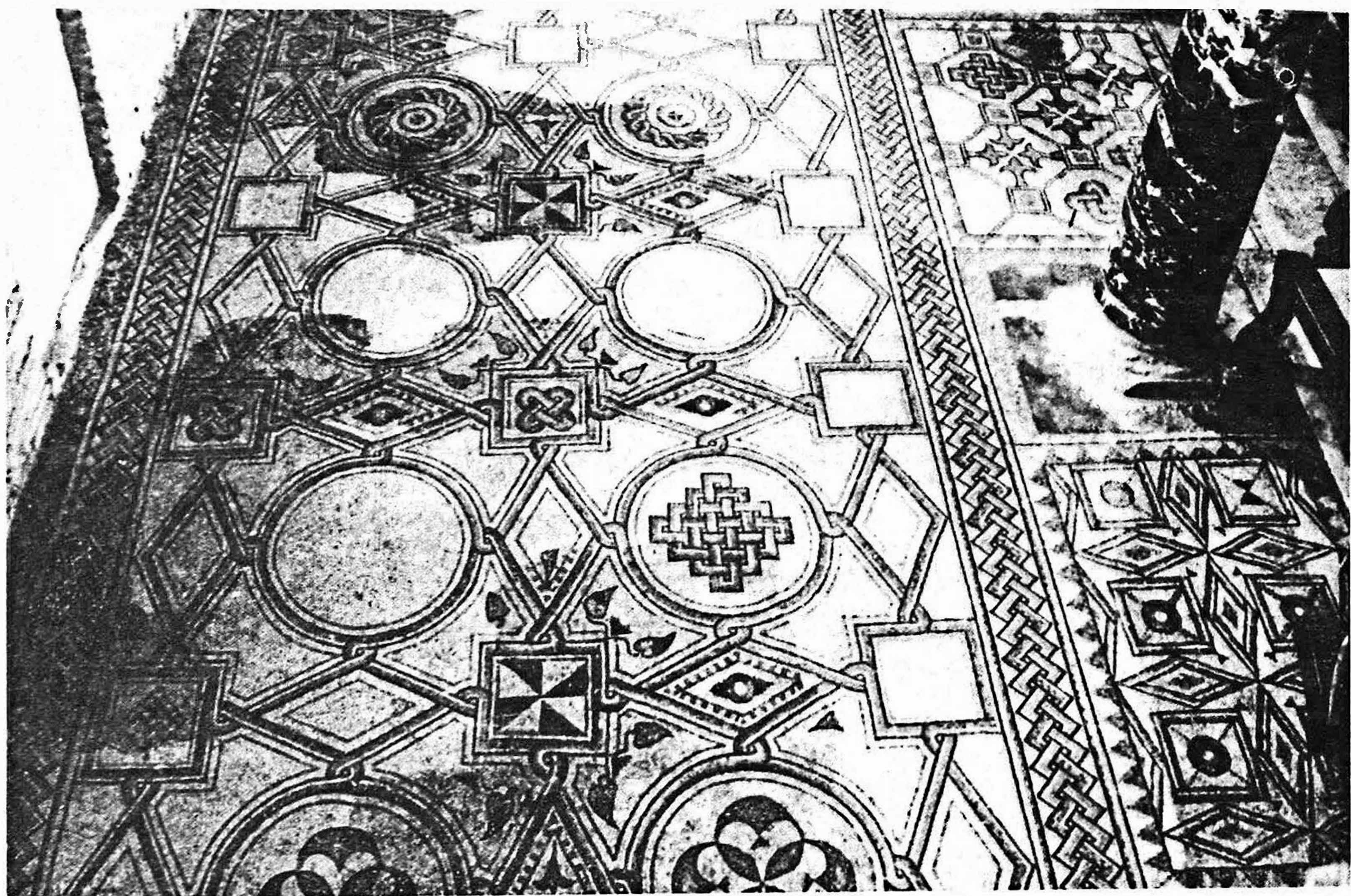


FIG. 7 - Grado, Sant'Eufemia: mosaico terminale della navata destra e degli intercolumni, visto da est (a. 579).

dianche i soliti nastri in un quadrato ottenuto con rombi e quadrati minori (fig. 7). Il motivo trova diversi paralleli nell'alto Adriatico.<sup>33</sup> Va notata piuttosto la presenza insistente di dentellature che sottolineano l'interno dei rombi in maniera identica a quella dei mosaici della prima fase di santa Maria (fig. 8), pur essendo intercorsi tra i due mosaici parecchi decenni, almeno un secolo e mezzo.<sup>34</sup>

Prima di passare al grande tappeto della navata centrale, va osservato che ogni intercolunnio era occupato da tappeti minori, quadrangolari con una cornice a triangolini. I motivi di tali tappeti sono sempre diversi, almeno nei colori e nelle dimensioni dei motivi usati.

Ne sono rimasti i tre più orientali di ciascun colonnato. A sinistra ricorrono il motivo a cerchi intersecantisi, con due varianti nell'ultimo e nel terzultimo intercolunnio, e quello a «bipenni» ottenuto però con una disposizione delle pelte a girandola.<sup>35</sup> A destra e cioè negli intercolunni meridionali si riscontra ancora un rettangolo con cerchi intersecantisi che occupa l'ultimo intercolunnio. Tra l'ottava e la nona colonna, entro ottagoni ottenuti con le tessere disposte in doppia fila sulla diagonale, tra altri motivi consueti, ricorrono tre volte quattro palmette trifogliate (fig. 7), quasi in forma di alabarda come in certi plutei eliani, le quali hanno il loro parallelo nelle palmette a cinque foglie presenti nel secondo tappeto della navata destra; ma lo stesso tipo di palmette che combinano un gioco tra positivo e negativo o tra bianco e nero di simile significato, si riscontra entro ottagoni nei mosaici giustinianeï ricordati più sopra;<sup>36</sup> salvo che in quei mosaici, che offrono indubbiamente lo spunto per il nostro, gli ottagoni sono ottenuti con «mobili» avvolgimenti a matassa: è possibile che nell'esemplare considerato, dove l'ottagono ha spazio minore, venisse tradotto con il

<sup>33</sup> È lo sviluppo coerente dello schema ricordato sopra: note 14-15.

<sup>34</sup> P. L. ZOVATTO, *Grado...* cit., fig. 111.

<sup>35</sup> Il motivo è noto almeno dalla metà del primo secolo d.C. ed ebbe larga diffusione nei mosaici cristiani dell'area aquileiese (Verona, Brescia, Vicenza, Parenzo, ecc.).

<sup>36</sup> V. nota 20.

ricorso alle tessere per quincunx un analogo effetto o significato di mobilità quasi in prospettiva. È certo che nei mosaici eliani questo particolare modo di disporre le tessere è raro e sempre limitato a episodi marginali e di ridotte dimensioni, probabilmente perché la gracilità che ne risultava mal si poteva accordare con l'ampia consistenza delle fasce e dei nastri con i quali si ottenevano effetti ornamentali più vigorosi e compatti, laddove l'esitante e doppio filino di tessere nere produceva effetti coloristici validi in sé ma di altra sostanza, dispersivi cioè e dissolventi. Nessun precedente naturalistico suggerisce questo espediente: se è valida la proposta qui avanzata, si tratta della ristrutturazione, in chiave ancor più ornamentale, d'un motivo che a sua volta aveva sopraffatto nella geometrizzazione ogni reminiscenza naturalistica.

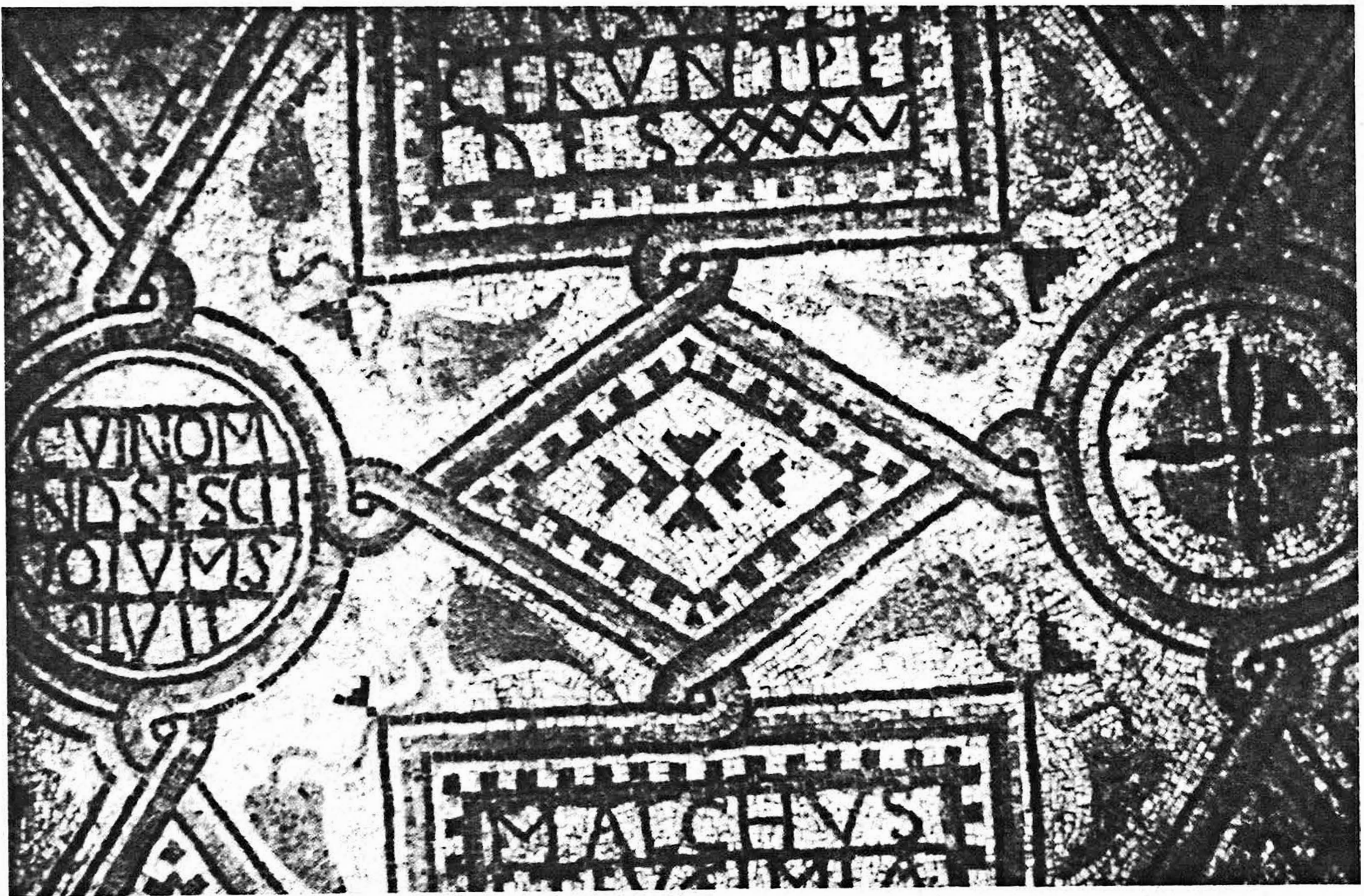


FIG. 8 - Grado, Santa Maria: particolare della navata destra (a. 430-440).

Nell'intercolumnio successivo, più a est, ritornano quei giochi compositivi che fanno uso di quadrati e di rombi ma qui senza quegli avvolgimenti curvilinei a nastro che ricorrono ovunque altrove nei mosaici eliani (fig. 8). Pare che composizioni co-

sì secche non si siano trovate finora oltre il secolo quinto.<sup>37</sup> Salvo che nell'esemplare considerato il motivo è stato molto rimpicciolito e affastellato per essere inserito appunto in un tappeto minore, come motivo da campo; tradizionalmente invece era adottato a mo' di cornice rispetto a epigrafi o disegni che occupavano i quadrati centrali.

Il grande tappeto della navata centrale è suddiviso sapientemente in sei parti principali: la parte occidentale, maggiore dell'altra, è tutta incorniciata mediante un'elegante successione di anelli a colori alternati, di estrazione rigorosamente classica.<sup>38</sup> A destra e a sinistra dell'ampia corsia centrale a «onda subacquea» sono schierate quattro file di quattordici quadrati ciascuna, affiancati e legati dai consueti nastri che formano cerchi e rombi (fig. 9).

Attraverso la corsia centrale si «approda» dapprima al sontuoso clipeo esaltatore di Elia e quindi, superata la cornice, a un istmo rigorosamente tappezzato con quadrati bianchi e neri che ricordano l'*opus sectile*. A destra e a sinistra di quest'istmo, che preparava la solea vera e propria sopraelevata, sono disposti, con ordine chiastico, quadrati e cerchi, senza una cornice complessiva di qualche importanza.

Tra le molte cose notevoli di questo grandioso mosaico pavimentale, va anzitutto isolato il motivo delle pelte contrapposte con cui è ottenuto l'effetto che si suol dire a «onda subacquea», che si esalta nella prima parte della corsia centrale.

È un motivo che, pur avendo avuto grandissima diffusione nell'alto Adriatico, nel corso del quinto e del sesto secolo, non è dato di constatare fuori di tale ambito relativamente ristretto, mentre invece per altri motivi, come si è notato di volta in volta, si conoscono paralleli africani e precedenti siriaci e soprattutto antiocheni.

<sup>37</sup> Si sono già ricordati gli esempi di Aquileia, Trieste e Salona (nota 13-15).

<sup>38</sup> Qualcosa di simile nel mosaico absidale della basilica triestina della Madonna del Mare (G. PROSS GABRIELLI, *L'oratorio...* cit., fig. 26), ma cfr. anche un pluteo gradese del quinto secolo: S. TAVANO, *Sculture aquileiesi e gradesi inedite*, in «Memorie Storiche Fôrogiuliesi» LI (1971) n. 4.

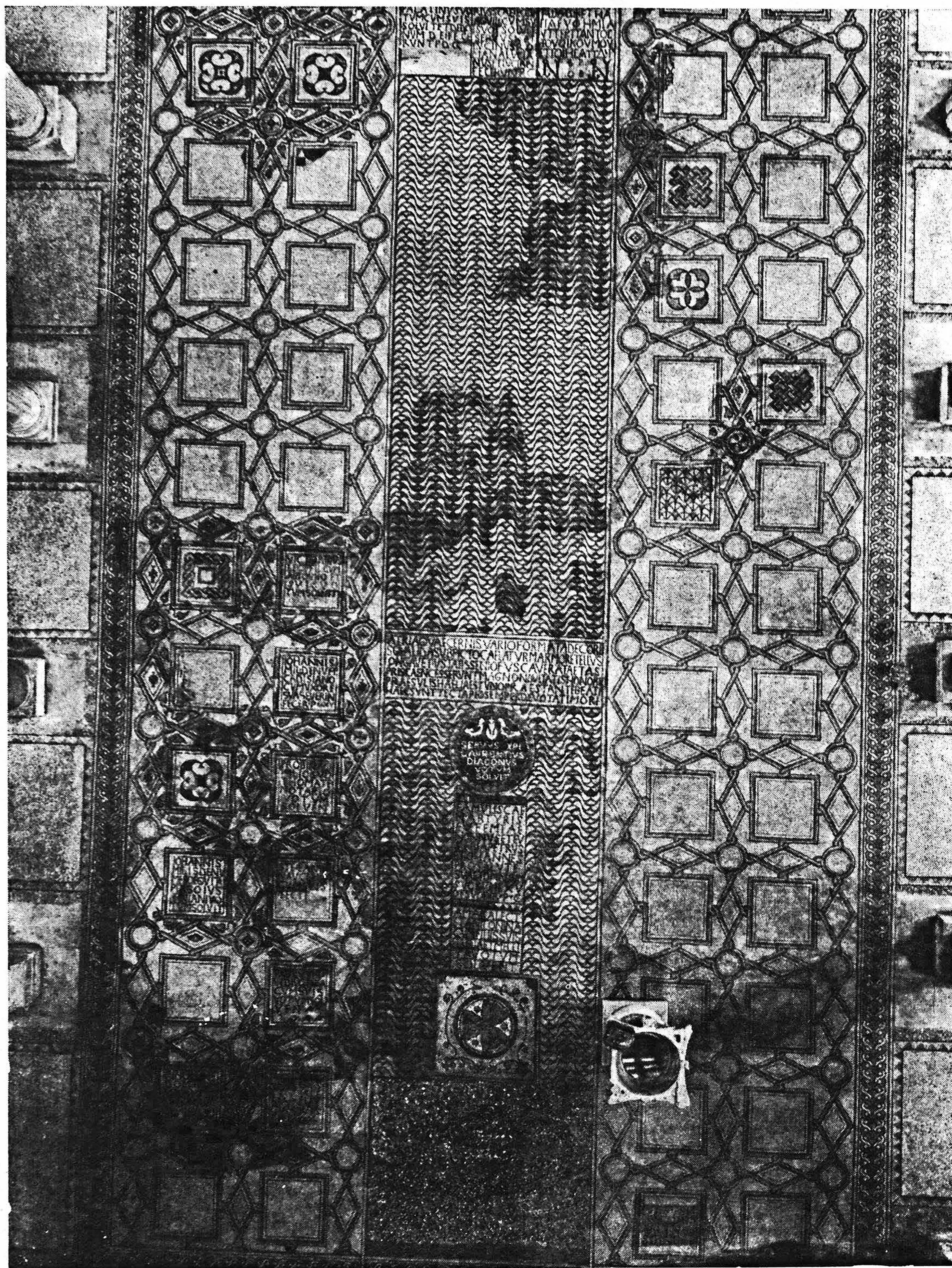


FIG. 9 - Grado, Sant'Eufemia: mosaico della navata centrale.

Che la pelta subacquea sia un motivo marino è chiaro: ma, più che al riflesso dell'onda sul fondo sabbioso, pare che s'ispirasse o trovasse corrispondenza nelle linee tracciate dal flusso e riflusso delle onde marine su una spiaggia. A questo proposito, pare molto persuasivo un accostamento pubblicato in un volume recente su Grado.<sup>39</sup> (fig. 10).

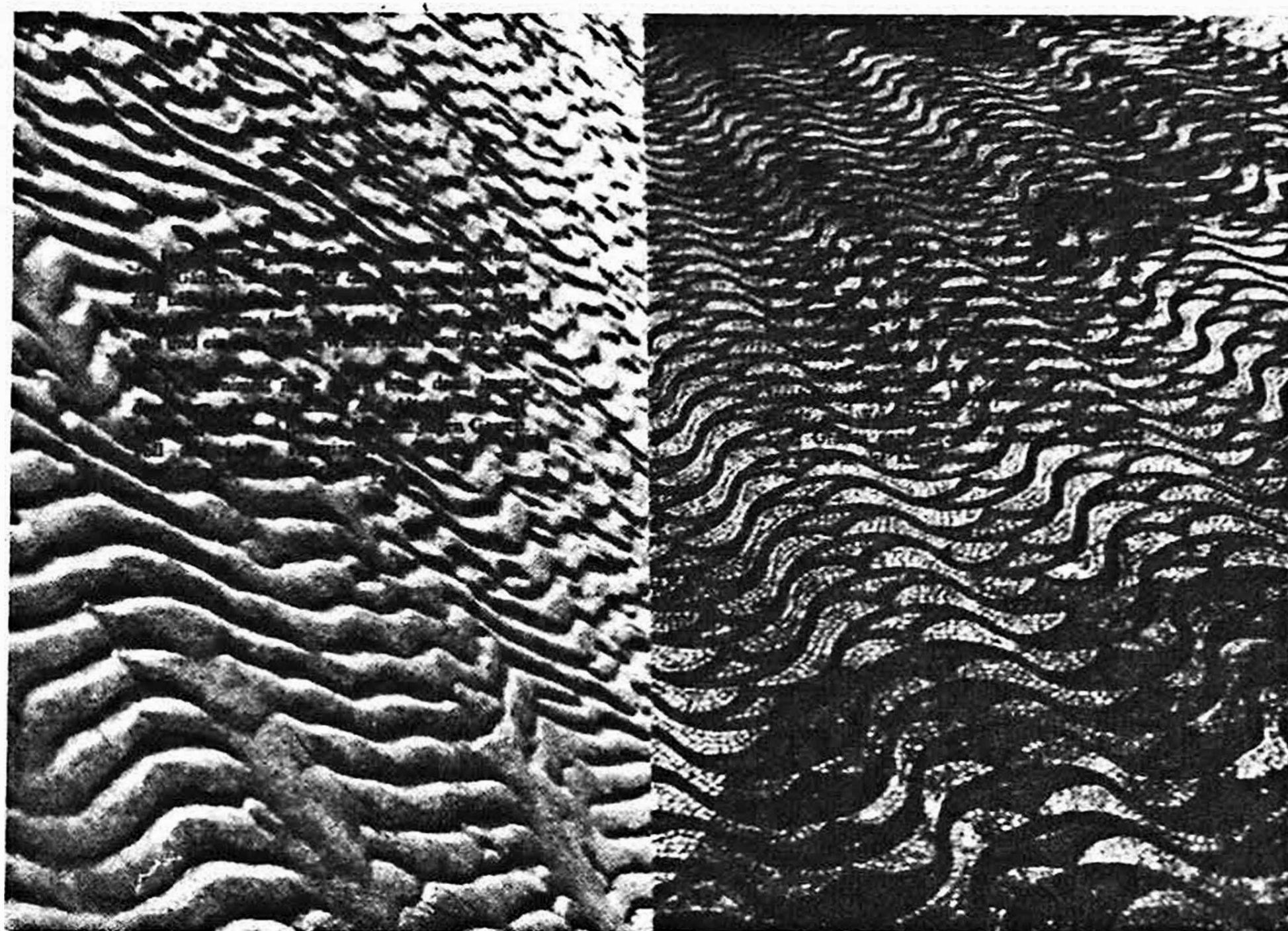


FIG. 10 - Confronto tra l'impronta marina sulla sabbia e un particolare di mosaico eliano in S. Eufemia di Grado.

Certo, a chi osservi la corsia centrale della basilica di santa Eufemia apparirà evidente una potenziale o intenzionale fluidità o mobilità continua, quasi su piani diversi, di quell'onduleggiare instabile, proprio come avviene per l'ombra delle onde o delle increspature marine profilate di luce e proiettate su un fondo sabbioso uniforme. In fin dei conti l'incresparsi curvilineo delle onde pare fermato o fossilizzato nella sabbia scavata e lievemente ammucciata dalle onde stesse. Quel che conta però nel nostro discorso è la possibilità di istituire delle corrispondenze tra un'immagine musiva che per definizione non dovrebbe essere altro che di tipo astratto, sia pure interessante la sfera vibro-oculistica, e un dato obiettivo e naturalistico tanto facilmente attingibile a Grado e sulle coste sabbiose dell'alto Adriatico.

Specialmente negli esempi più antichi, il motivo a «onda

<sup>39</sup> *Grado* (a c. della sez. di Gorizia di «Italia Nostra»), Udine 1971, figg. 1 e 2.

subacquea» ricorre in edifici, come catecumenei o battisteri, in cui l'acqua aveva un valore molto significativo, oppure dove si voleva sottolineare una corsia, un passaggio: è il caso del catecumeneo della basilica urbana di Salona<sup>40</sup> o del portico settentrionale della basilica cromaziana o meridionale di Aquileia.<sup>41</sup> Lo stesso motivo ricorre in un pannello del battistero gradese e a Ravenna, in un corridoio del palazzo di Teodorico e in uno scomparto dell'ala anulare di san Vitale, a Pola, in santa Maria Formosa, e ancora a Grado nei pastofori di santa Maria e nell'atrio della *trichora* di sant'Eufemia in una posizione identica a quella dell'atrio della *trichora* della basilica eufrasiana di Parenzo.<sup>42</sup>

Il motivo, che fu usato molto a lungo specie nell'area veneta, come a Gazzo Veronese, nel secolo ottavo, e a Venezia,<sup>43</sup> non nacque dunque unicamente da un ingegnoso gioco di elementi curvilinei contrapposti e coloristicamente contrappuntati, come derivazione dai soliti cerchi intrecciati, ma trovò corrispondenza anche in un dato reale, sia pure elegantemente stilizzato: basterebbe del resto ricordare che Wiligelmo, a Modena, volendo indicare l'acqua, ricorse due volte a un ideogramma del genere e che altrettanto avviene a Pisa, nel fondo duecentesco del fonte battesimale.<sup>44</sup>

\* \* \*

A proposito del modo d'intendere e di rendere i temi ancora palesemente legati a strutture naturalistiche e dell'oscillazione tra geometrismo astrattizzante e simbolismo decorativo (che

<sup>40</sup> Potrebbe essere l'esemplare più antico finora documentato, se risale alla prima metà o al primo quarto del secolo quinto: W. GERBER - R. EGGER, *Forschungen in Salona*, I, Wien 1927, T. II-III.

<sup>41</sup> *Der Dom von Aquileia*, cit., Taf. X.

<sup>42</sup> Il tema si ritrova ancora in mosaici del sesto secolo: a Pola (S. Maria del Canneto: B. MARUSIC, *Das spätantike und byzantinische Pula*, Pula 1967, tav. VIII, fig. 2) e a Fermo (G. GRACIOTTI, *Basilica paleocristiana sotto la chiesa metropolitana di Fermo*, in «Felix Ravenna» f. 36 [giugno 1963], fig. 3).

<sup>43</sup> P. L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie*, Udine 1963, figg. 163 e 169.

<sup>44</sup> La convenzione «non-naturalistica» si trova, con lo stesso significato allusivo, nell'araldica (a Siena, per la contrada dell'Onda).



ricade, nei casi migliori, nel geometrismo astrattizzante e ornamentale con mezzi coloristici), meritano una nota certi elementi desunti consapevolmente dalla realtà obiettiva, ancorché già mediata o contraffatta da stilemi e convenzionalismi formali.

La grande maggioranza dei disegni nasce da un esclusivo, e tuttavia molto abile, ricorso a riga e compasso (fig. 4-5): quando questa strutturazione geometrica viene meno, il disegno è disorganico, come avviene, per esempio, per i cespi angolari nel quadrato che iscrive il clipeo di Elia al centro della basilica (fig. 11).

Le rare figure di animali, sparse nel pavimento musivo e più numerose nella parte sud-orientale della nave mediana, quando non sono esili *silhouettes*, come nei plutei contemporanei, sia pur ravvivate da intense note di colore con l'uso di paste vitree,



FIG. 11 - Grado, Sant'Eufemia: clipeo esaltatore di Elia (571-586) al centro del pavimento.

dimostrano certi accostamenti a quel modo di trasformare, distruggendola, la struttura di origine naturalistica delle figure, con l'inserimento di tessere a scacchiera, che avrà tanta fortuna nella scultura e nei mosaici altomedioevali. Vanno utilmente confron-



FIG. 12 - Grado, Sant'Eufemia: particolare del mosaico del *salutatorium* (a. 579).

tati, a questo proposito, i pavoni del mosaico del *salutatorium* eliano (fig. 12) con quelli del mosaico ravennate della Ca' Bianca, ma soprattutto con alcuni veneti.<sup>45</sup>

L'evoluzione in senso astratto e linearistico-ornamentale approda a risultati altamente apprezzabili in alcuni tondi della

<sup>45</sup> R. FARIOLI, *Ambientazione e idee informatrici...* cit., fig. 30; cfr. i mosaici del Museo Correr di Venezia: P. L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani...* cit., figg. 168 e ss.

parte orientale della navata di mezzo, con temi animalistici e vegetali composti in un unitario andamento circolare quasi a spirale (fig. 13).



FIG. 13 - Grado, Sant'Eufemia: particolare del mosaico della navata centrale (a. 579).

L'accento al *salutatorium* invita a spendere poche parole sui mosaici dei vani annessi alla basilica di sant'Eufemia, dove ricorrono temi e composizioni strettamente affini tra di loro e rispetto a quelli della basilica. Tanto nel *salutatorium* quanto nel mausoleo di Elia o di Marciano, ricorre una cornice a fiori di loto contrapposti e la parte più occidentale è occupata da un'alternanza di quadrati e cerchi allineati e allacciati; si distinguono le rispettive parti orientali: un cantaro stilizzato e volute vitinee occupano l'absidiola del mausoleo; nel *salutatorium* invece domina un grande cerchio in cui sono racchiusi cerchi minori con il monogramma di Elia ed epigrafi di offerenti; negli angoli del quadrato inscritto ricorrono gli animali stilizzati a cui si è fatto cenno (fig. 12).

Nella *trichora*, a cui si accede attraverso un vano quadrato mosaicato con il motivo a «onda subacquea» ricordato, il mo-

saico è diviso in quattro parti: due lobi laterali sono occupati dal motivo a squame bicolori già notato al termine della navata sinistra; quello orientale da quadrati con tessere per quincunx ed esili motivi geometrici (tanto simili a quelli del battistero nicetano); il quadrato centrale ha cerchi e quadrati in tutto simili a quelli della navata sinistra di santa Maria di Grado..

\* \* \*

A proposito della maggiore o minore frequenza del ricorso d'un tema piuttosto d'un altro o della successione cronologica o della limitazione nel tempo della presenza dei temi, iconograficamente parlando, va premesso che non si può stabilire categoricamente e in assoluto una limitazione nel tempo di particolari temi ornamentali, i quali, entrati nell'uso delle maestranze, continuarono ad essere adottati quasi meccanicamente. Nel caso nostro poi l'impiego, per esempio, dei dentelli nei rombi corrispondeva molto bene ad un programma ornamentale basato sul ricorso a geometrie intense ma anche, secondariamente, fratte.

La presenza o l'assenza, insomma, d'un motivo o d'un'iconografia, come la relativa apparizione o la sparizione, non possono definire qualitativamente un mosaico più o meno d'un altro e nemmeno in senso cronologico, quasi in assoluto. È aleatorio stabilire una cronologia unicamente sulla base della presenza d'un disegno piuttosto che di un altro. Vale la pena soltanto di conoscere la genesi e il processo evolutivo di certi disegni, che si attua durante molti decenni e secoli. I temi del genere si fissano indifferenziati e spesso anche inespressivi.

Andrebbe piuttosto condotta una ricerca attorno agli spunti che poterono essere offerti dalla realtà esterna o addirittura quotidiana ai disegnatori e ai compositori dei tappeti musivi gradesi come di quelli tardoantichi in genere. O andrebbero valutate le possibili interferenze d'ordine naturalistico nella trasmissione o nella riassunzione di elementi decorativi atteggiati convenzionalmente e quindi tipizzati e stilizzati.

La verifica, resa possibile e persuasiva nel caso del motivo dell'«onda subacquea», induce a valutare lo spirito con cui i tappeti musivi venivano ideati ed elaborati grazie al ricorso a determinati temi geometrici e principalmente alla loro interpretazione in senso ornamentale-coloristico.

Tale spirito, pur volto ad una scelta precisa in senso geometrico e astratto, non era insensibile alle reminiscenze o alle suggestioni attuali di ordine naturalistico, proprio perché d'interesse, in fin dei conti, tattile.

Pur non volendo o non sapendo come rendere sul piano della verosimiglianza oggettiva i dati offerti dalla realtà esteriore e pur essendo impegnato e preoccupato nel perseguimento di valori ornamentali astratti e fors'anche metafisici, lo spirito che presiedeva a quelle ricerche formali e compositive utilizzando elementi e strutture che, in sé e singolarmente prese, avevano una vita più volte secolare, non trascurava o di esaltare le possibilità d'ordine geometrico-decorativo, intuibili o ricavabili nelle figurazioni tradizionali (pavoni, animali acquatici, colombe, ecc.), o di rapportare a tangibili corrispondenze naturalistiche gli stessi giochi geometrici che, come nel caso delle pelte contrapposte, erano pur noti per effetto dei funambolici giochi di compasso a tavolino.

Qui il discorso si estende inevitabilmente a tutta una tradizione artigianale applicata ai mosaici pavimentali geometrici ma in special modo ai mosaici pavimentali di sant'Eufemia che permettono meglio di tutti gli altri noti di apprezzare, accanto allo sviluppo delle idee, anche il programma unitario e generale della composizione.

Per i mosaici pavimentali di quei secoli non si può nemmeno più parlare di sintesi o di compenetrazione geometrico-naturalistica. Venuta meno infatti da un pezzo una concezione rigorosamente classica e naturalistica dell'arte in genere, ma specialmente di quella applicata, e venutisi affermando criteri e principi d'ordine ornamentale e coloristico, tanto nell'arte mu-

siva quanto e soprattutto nelle sculture architettoniche,<sup>46</sup> i mosaici di sant'Eufemia di Grado, intesi come l'estrema conseguenza dell'adozione di quegli interessi al limite della stereotipia anonima e insignificante, andranno letti e valutati non già con il codice naturalistico bensì secondo il codice «ornamentale» e «coloristico» pari, a un dipresso, al corrente codice secondo cui anche oggi interpretiamo e giudichiamo trine e merletti.<sup>47</sup>

Le osservazioni fatte a proposito dell'onda subacquea e quelle che si potrebbero fare a proposito di altri particolari ornamentali, come per certi motivi ombrelliformi che occupano quadrati e altri piccoli campi e che trovano corrispondenza in certe conchiglie, non spostano il problema in favore d'una diretta continuità delle strutture naturalistiche e quindi d'un'alternanza o d'un'immissione di tali elementi in una composizione dominata da interessi ornamentali e coloristici.

Nodi, pelte, brevi stuoie, foglie, fiori apicali, palmette, nastri sono sì (o lo erano stati molto tempo prima e in un altro ordine di interessi figurativi e di valutazioni) brandelli d'un altro vocabolario, vocaboli che già avevano un loro significato in un discorso di tipo naturalistico; ma ora qui sono riproposti in una struttura geometrizzante, antinaturalistica e sottoposta ad altre leggi, anzitutto di simmetria, di chiasmi, di bilanciamenti o di stridori coloristici, e così via. Per cui si può parlare d'una loro ripresa (quasi di tipo «dada») o d'una reimmissione, sostanzialmente disorganica secondo il codice naturalistico, in una dimensione di tutt'altra pregnanza.

Altrettanto potrebbe valere ed essere detto per altri vocaboli estratti dalla convenzione naturalistica, vale a dire per certi effetti di cangiantismo, per esempio, nei nastri, per la policromia, spesso scintillante per l'uso di paste vitree proprio in figure di animali e di piante, o per certe convenzioni proprie della resa plastica dei corpi.

Ogni pelta (ma non è più la pelta-scudo) acquista una sua

<sup>46</sup> S. TAVANO, *Sculture aquileiesi e gradesi inedite*, cit.

<sup>47</sup> D. GIOSEFFI, *Introduzione all'arte* (dispense universitarie), p. 25: il discorso del Gioseffi riguarda i rilievi costantiniani dell'arco di Costantino.

dimensione apparentemente autonoma, perché ciascuna è uno spicchio rilevato, ciascuna è, cioè, costruita con una parte centrale bianca, come se fosse maggiormente illuminata e volumetricamente risaltante, concentricamente fasciata da un sistema di ombreggiature e di gradazioni di tinte. Il risultato però è unicamente ornamentale, di una successione di elementi semilunati contrapposti ed ognuno con una sua porzione di simmetria ed esatta distribuzione di colori.

Lo stesso vale per la successione di fasce tricolori nei nastri, che non può essere interpretata se non in un sistema geometrico-ornamentale: i nastri sono profilati di nero, quindi composti di una fascia grigia, come se il nastro fosse stato arrotondato e quindi tondeggiante, e poi di una fascia bianca, illuminata. Ma l'interesse unicamente ornamentale si scopre nel calcolato alternarsi in forma chiastica, come nelle pelte del resto, di «ombreggiature» grigie e rosse. E non c'è traccia d'ombra nel sovrapporsi d'un nastro all'altro, come si dovrebbe riscontrare in natura: l'ombra che c'era stata al margine del nastro convesso è divenuta uniforme e continua striscia più oscura, trasportata dunque in una visione o in una concezione coloristica.

A parte queste osservazioni particolari, va notata l'assoluta mancanza d'ogni reminiscenza prospettica: c'è sì un nuovo effetto para-prospettico nell'«onda subacquea» ma è risultato non d'una diretta mimesi bensì del geniale gioco d'un motivo geometrico che quasi per caso riapprodava ad una forma somigliante alla realtà naturalistica.

La preoccupazione prospettica, come investitura globale in senso spaziale delle figurazioni o anche solo delle geometrie, era sentita sempre meno da due o tre secoli ormai, né poteva essere recuperata a frammenti (quando là dove era applicata affiorava già a settori parziali), a brandelli, come poteva avvenire per altri resti d'un ordine basato su un codice di tipo naturalistico.

È fatica inutile dunque isolare nei nostri mosaici i resti, ormai sradicati e travisati, riferentisi a mezzi espressivi tendenti alla definizione di strutture «conformi alla realtà visibile»; i quali qui sono usati unicamente come cellule d'una diversa vi-

sione o fruizione di tipo ornamentale, come elementi cioè che conferiscono soprattutto varietà e colore a dimensioni e a «oggetti» che sono effetto d'una ricerca sul piano della fantasia, quasi in senso metafisico ma certamente per sfruttare le risorse offerte dall'abilità disegnativa espressa od impegnata in composizioni di questo genere.

\* \* \*

Si è avuto modo di vedere nelle due basiliche eliane superstiti da un lato l'estremo retaggio della cultura artistica paleocristiana altoadriatica, rinvigorita parzialmente dalla rinascenza giustiniana attraverso Ravenna, e dall'altro, per contro, l'effetto di un quasi inerte ripiegamento su tradizioni che denunciavano palesemente i sintomi del loro esaurirsi e che non avevano ancora avuto modo né forza per rinnovarsi e rivivere.<sup>48</sup>

I mosaici gradesi del secolo sesto, anche prescindendo dalla felice intrusione giustiniana della seconda basilica di piazza della Vittoria, non possono essere tuttavia interpretati *sic et simpliciter* come anticipazione medioevale: forse del medio evo erano l'antefatto.

Essi appaiono nella totalità derivazione dai modi tardoantichi, che si erano stabilizzati nella seconda metà del secolo quinto; derivazione semplificata ma fedele, impersonale fatalmente ma spesso ancora geniale, sempre sulla base d'un livello di ottimo e intelligente artigianato.

L'arte del mosaico nell'alto Adriatico, dopo l'esperienza gradese, è sempre più di tipo tradizionale, capace di tramandare un repertorio «iconografico» e al massimo di aggiungere o variare, spesso per imperizia, qualche particolare. Quindi al convenzionalismo si aggiungerà l'approssimazione; una semplificazione, che non sarà stilizzazione consapevole, e quindi un impoverimento ulteriore accompagneranno la riduzione numerica dei temi.

<sup>48</sup> S. TAVANO, *Architettura altomedioevale in Friuli e in Lombardia*, in *Aquileia e Milano*, «A.A.A. IV», Udine 1973, p. 326 e ss.



In tal modo, come avverrà ad Aquileia nello spicchio musivo risalente al secolo nono,<sup>49</sup> anche gli apporti nuovi, che potranno giungere da aree culturali investite di una vitalità ben maggiore, rianimeranno troppo poco le esitanti tradizioni locali,<sup>50</sup> ormai e ancora prigioniere del loro anonimato popolare.

<sup>49</sup> G. C. MENIS, *I mosaici cristiani di Aquileia*, Udine 1965, tav. 30.

<sup>50</sup> Si vedano, per esempio, i mosaici di Cervignano, risalenti alla prima metà del secolo nono: P. L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani...* cit., fig. 164.