

MOSAICI CRISTIANI
NELL'AREA AQUILEIESE

Un discorso sul mosaico tardoantico dell'area aquileiese deve tener conto di numerosi aspetti ma soprattutto di quella comune aria di famiglia per cui si può parlare in senso fondamentale unitario di scuole e tradizioni musive aquileiesi che si esprimono con inflessioni e modi particolari e abbastanza ben determinabili. Avviene così che mosaici di tipo aquileiese si trovino alle porte di Milano e finanche in Milano stessa, come prova la recentissima scoperta dell'aula con scena piscatoria, sicché si potrebbe avanzare il sospetto che si tratti di scuole piuttosto padane che specificamente aquileiesi, se altre ragioni (non ultima la prevalenza, in Aquileia e immediatamente attorno alla città adriatica, della più ricca serie di mosaici di tale tipo e dei mosaici qualitativamente migliori) non inducessero a concludere che di tale area padana Aquileia era non solo uno dei centri genericamente più attivi ma il più autorevole per quel che riguarda l'arte del mosaico.

Si aggiungano poi le complicazioni imposte, per Aquileia e per la sua area, dalla componente provinciale, di un provincialismo inteso sia come corrompimento di forme ai margini delle più importanti correnti culturali, sia in quanto rappresentativo di certa espressività, fin ch'è possibile, autonoma, e di certe formulazioni idiomatiche e spesso originali nell'ambito di stili e moduli accolti, assorbiti e fatti propri.

Il quadro è quindi complicato — siamo nei secoli quarto, quinto e sesto — dalla difficoltà di distinguere, in un ambito così omogeneo e tendenzialmente livellato, tra volontà d'arte, visione autonoma e personalmente autorevole e valida, e possibilità, capacità espressiva. La distinzione è difficile specialmente

ai fini d'una classificazione qualitativa e non soltanto cronologica delle testimonianze musive che si possono utilizzare.

Per esigenze didattiche, oltre che di spazio, premetto un discorso più attento ai mosaici aquileiesi dei primi decenni del secolo quarto, in quanto sono quelli che da un lato documentano, in ambito cristiano, un'eredità di tradizioni tecnico-formali proprie delle botteghe della metropoli adriatica, e da un altro lato dicono o vogliono dire qualcosa di nuovo soprattutto in senso dottrinale e secondariamente formale, avviando l'arte del mosaico pavimentale verso quella tendenza geometrico-decorativa e, prima ancora, simbolico-astrattizzante che sarà seguita in tutto l'alto medio evo.

I mosaici aquileiesi dei secoli terzo e quarto sono caratterizzati dalla prevalenza di figure e figurazioni, che conservano il ricordo o continuano una struttura naturalistica, in cui dunque è ancora lontano quel processo di geometrizzazione o anche di semplificazione sommaria che invece prevarrà progressivamente dal secolo quinto in poi. Geometrica è bensì l'intelaiatura esterna, la composizione stessa dei tappeti, che dà luogo a una giustapposizione di riquadri con figure legate e nello stesso tempo scompartite attraverso questo avvolgersi delle cornici. La figura, umana, animale o vegetale che sia, pur con queste cesure e con questa apparente subordinazione al gioco compositivo d'assieme, rimane l'elemento più valido sia nell'interesse del committente sia soprattutto nell'intenzione artistica dell'esecutore, che vi trova possibilità di soddisfazione, di volta in volta, in senso impressionistico, coloristico, plastico, linearistico, e così via. Ma è certamente il colore l'elemento che caratterizza meglio i mosaici aquileiesi tardoantichi, i quali anche in questo continuano tutta una tradizione sensibile ai valori del colore e permeante non solo le immagini figurate ma anche le stesse geometrie delle incorniciature o di quei tappeti che si risolvono tutti in pure geometrie.

Accanto al sapiente sfruttamento di tutte le possibilità offerte dall'insistenza sul colore, caratterizza il mosaico tardoantico un attaccamento quasi istintivo e certamente caparbio alla realtà

immediata e concreta, sicché trovano in Aquileia pronta accoglienza le tendenze classicistiche o vigorosamente plastiche in cui può esprimersi questa volontà di rispettare o riprodurre, senza troppi cerebralismi come anche senz'astrazioni metafisiche, gli elementi, gli aspetti, le contingenze della realtà quotidiana. L'idealizzazione, come anche la simbolizzazione, delle cose non coinvolge problemi o soluzioni di ordine estetico: viene bensì affidata ad altri espedienti che suggeriscono tali concetti, magari ancora attraverso la figura, attraverso certe altre figure che contornano e qualificano la principale, quella a cui si vuol dare infine un significato anche ideale, religioso, insomma spirituale.

L'astrazione, l'utilizzazione dell'immagine in quanto allusiva di altre realtà, di ordine diverso, porta però alla progressiva semplificazione delle figure, che molto spesso è impoverimento totale; esse perdono ogni consistenza o verosimiglianza realistica a vantaggio di una geometrizzazione totale, più decorativa che simbolica.

Questo sopravvento del dato geometrico avvenne progressivamente nel corso dello stesso quarto secolo ma fu pressoché totale con l'inizio del quinto. Le immagini furono allora stese unicamente sulle pareti, almeno fino a tutto il secolo sesto, com'è ben attestato, per l'alto Adriatico, a Parenzo.

La stesura dei tappeti musivi allora coincise, forse non casualmente, con un atteggiamento dottrinale che preferiva la luce dello spirito, quasi plotinicamente, alla terrestrità dei corpi. Si tratta di tappeti musivi che copiano l'orditura geometrico-disegnativa dei tappeti in lana, o riproducono lo schema decorativo dei soffitti.

All'interno di questo secondo momento, caratterizzato appunto da una rinuncia a una qualche iconografia in favore della struttura aniconica e puramente geometrica, con rare intrusioni marginali di reminiscenze naturalistiche, si riscontrano ulteriori passaggi, varie trasformazioni, riflussi e contaminazioni diverse. Questo geometrismo applicato estensivamente e ripetuto tante volte quasi meccanicamente, rende ancor più difficile la lettura,

l'interpretazione e la cronologia di una quantità notevolissima di resti musivi paleocristiani e altomedioevali.

Ciò vale soprattutto per i secoli quinto e sesto, nel cui ambito la produzione del tempo del vescovo Elia (571-586) potrebbe rappresentare un momento particolare, ancorché non estraneo alla tradizione altoadriatica. Nei secoli settimo e ottavo, ma in minor misura in quest'ultimo, si ha una stasi, una quasi completa sospensione dell'attività da parte delle scuole o botteghe artigianali che purtuttavia si tramandavano in qualche modo un'esperienza qualificata. Né la rinascenza liutprandea, né quella carolingia determinano una ripresa qualitativa di quella tradizione, la cui tecnica viene tutt'al più piegata a servire schemi compositivi e temi rilanciati nell'Occidente tra l'ottavo e il nono secolo. Anche nell'attività dei musivari si riscontrano quei malintesi che si ritrovano diffusamente nelle opere di quell'epoca in Aquileia e nella sua area, quanto al recupero del passato, d'un passato che non è sempre, anzi quasi mai, l'espressione « classica » d'un momento esemplare da imitare o da rivivere: le espressioni musive di questo periodo sono eterogenee e anche contraddittorie, oltre che generiche dal punto di vista formale.

PROBLEMI DI LETTURA

Nel primo momento della storia del mosaico aquileiese, i pavimenti musivi del vescovo Teodoro rappresentano il punto di riferimento più istruttivo sia dal punto di vista cronologico, sia per la molteplicità di significati che essi contengono in ordine all'impegno dottrinale di cui furono rivestiti e in ordine ai problemi stilistici sollevati dagli stessi o in loro contenuti.

Apro, a questo punto, una grande parentesi.

Nei mosaici aquileiesi, dei primi decenni del secolo quarto, si nota un'apparente povertà figurativa e spesso anche formale, per quel che riguarda la maggioranza delle immagini. A ciò dovrebbe aver contribuito non tanto la povertà culturale dell'ambiente cristiano d'Aquileia, quanto forse la stessa intenzione,

proposta consapevolmente dal vescovo e dal clero, di dare all'arte e alla vita culturale in genere significati anti-pagani e forse quindi anche anti-naturalistici, d'accordo con non impossibili riflessi del pensiero neoplatonico, per cui si doveva evitare la figura umana, naturalistica, materiale, la quale è male, in favore d'una visione interiore, spirituale, trascendente.

Di un'altra cosa però — in apparente contraddizione — i mosaici del vescovo Teodoro sono eccellente testimonianza: d'un ricupero, voluto dal cristianesimo ed inizialmente attuato, dell'immagine del reale. E' un ricupero però non sul piano squisitamente estetico e di tipo naturalistico, ma piuttosto sul piano spirituale, teologico.

Da qui la tendenza alla tipizzazione e la traduzione della figura, da figura che ripete una certa immagine oggettiva a figura che ricorda un certo concetto, che richiama certi valori spirituali. E forse più di quanto si pensa i vescovi hanno contribuito alla perdita di tradizioni figurative e alla trasformazione dell'immagine in simbolo, che invita a meditare e che insinua un'applicazione pratica.

E' su quest'aspetto che conviene soffermarsi; pur non trascurando l'ammirazione per l'imponenza monumentale dei due vasti mosaici che il vescovo Teodoro volle stendere nelle sue aule parallele, nel secondo decennio del secolo quarto, e senza tacere la commozione per l'eloquenza e per la ricchezza culturale che essi attestano, il godimento per la vivacità e per la varietà delle immagini, siano esse ritratti, animali o indicazioni simboliche (sono immagini pur sempre ricavate dalla vita e dalla diretta esperienza o dalla tradizione dei cittadini aquileiesi: ci parlano del loro gusto, della loro attività, dei loro interessi culturali, della loro capacità di « leggere » le figure, del loro mondo già cristiano insomma) non si dimentica che, assieme a tutto questo, proprio perché s'individuano in quei pannelli interventi di mani e di scuole o di botteghe diverse, si rilevano anche gli orientamenti, talora contrastanti, di coloro che intervennero nell'esecuzione di quest'opera grandiosa: si distingue l'artista della vecchia tradizione, che fu già all'avanguardia nell'età gallieno-

tetrarchica, due o tre decenni prima, e che fu probabilmente l'iniziatore, con tecnica e mezzi espressivi peculiari, della vasta opera a nord-est nell'aula settentrionale: immagini scattanti nella composizione, nel senso plastico, espresso tanto estrosamente, e soprattutto nel colore: il colore è la vera anima di queste figure, che si sfrangiano e si scompongono in sfaccettature e in pennellate senza fine.

Accanto ed anche al di sopra di questi valori e di quest'analisi di natura estetica (che qui non si porta avanti e che comunque si sottintende e si riconosce nel suo autonomo peso), occorre scoprire i criteri di scelta di quelle immagini, il significato simbolico ch'esse acquistano nell'intenzione del vescovo committente e nell'interpretazione ch'egli voleva o riusciva a ricavare per i suoi fini didattici. Le stesse figure allora, di per sé piacevoli e gustose, quasi divertimenti unicamente estrosi e gratuiti d'artisti, potevano divenire anche argomenti efficaci per gli orientamenti dottrinali, per le stesse esigenze pastorali della primitiva chiesa d'Aquileia.

L'immagine può essere anche povera: è lo spirito che la rende sublime. Il simbolo ch'essa nasconde e che il vescovo svela dà un vero senso, vitale e positivo a queste immagini. « L'intelligenza spirituale viene a togliere il velo alla lettera, o il velo che è la lettera, per metterne in luce lo spirito; oppure, al contrario, viene a coprire la povertà della lettera, con un manto reale che la trasfigura ». Questo (sono parole di Henri de Lubac) che vale per la Scrittura, doveva valere altrettanto per una retta e cristiana interpretazione delle immagini che gli artisti potevano mettere a disposizione del committente e dei fedeli.

Certo, la scelta così varia e disinvolta delle immagini indica l'assenza di minacce o di persecuzioni e quindi libertà d'espressione. Si può forse anche pensare ad un'affermazione implicita di universalismo da parte del cristianesimo: si voleva dire che nel giardino celeste e in quello della chiesa si raccolgono o si possono raccogliere tutti, gli eletti e i non eletti?

E' stato detto che i mosaici, che si stendono nella zona nord-orientale dell'aula settentrionale, presentano difficoltà d'in-

interpretazione in senso cristiano, perché sarebbero stati composti in età anteriore al rescritto costantiniano del 313; nasconderebbero infatti il loro significato cristiano per timore di svelare incautamente il carattere cristiano del luogo.

A parte la già spiegata possibilità (in questo caso è fuor di dubbio) che maestri diversi con tecniche e gusti diversi lavorassero pressoché contemporaneamente alla stessa imponente opera, non pare possibile che, durante le persecuzioni, si scegliesse, per esempio, proprio un asino e lo si collocasse sotto gli occhi dei visitatori. Se esisteva un pericolo, i cristiani, per nascondersi agli occhi dei profani e per non apparire quello che erano, avrebbero scelto proprio l'animale che erano accusati ridicolmente di adorare? Come se non bastasse, per i cristiani primitivi l'asino era la personificazione del diavolo o degli eretici o della sinagoga; per i non cristiani era simbolo della pigrizia, come altri animali (la lumaca e la tartaruga, che pure ricorrono nel mosaico teodoriano) ed era consacrato a Priapo (tav. X, 1).

Agli inizi del secolo quarto, quando vennero stesi i mosaici teodoriani di Aquileia, si sentivano almeno due esigenze fondamentali: dare un senso spirituale all'antico Testamento ed ai simboli ch'esso proponeva all'arte che voleva essere cristiana, e dare un senso cristiano alle immagini del repertorio classico e tradizionale, convertirle cioè, per così dire, e arricchirle di valore non solo estetico o di un valore a cui l'estetica tradizionale era ancora estranea.

La rilettura, la trasformazione della lettera morta o inerte e la susseguente scoperta dello spirito potevano avvenire soltanto grazie all'intervento diretto del vescovo, già illuminato e in grado di scoprire la verità, perché questa nuova intelligenza delle immagini non dev'essere invenzione, frutto del capriccio o della fantasia. Così come « la croce è la chiave che apre nuovi mondi » (Cromazio), sarà la fede cristiana a dare un senso pieno alle immagini di per sé usuali.

In nessun altro luogo, forse, come nei mosaici cristiani più antichi d'Aquileia scopriamo quest'intenzione di rivivere cristianamente una tradizione non cristiana, una cultura ancora senza

volto, o senza un volto univoco: l'intenzione doveva essere presente nella mente degli artisti come anche in quella dei fedeli, i quali tutti assieme compivano questa scoperta. I fedeli neoconvertiti, che innestavano il cristianesimo nella loro realtà umana e individuale, venivano introdotti in un'aula dove, accanto al loro rinnovamento, che doveva essere non solo radicale ma anche definitivo, scoprivano come anche il mondo che li circondava, lo stesso di sempre, era in attesa di una simile radicale trasformazione o revisione.

Così il cristianesimo, senza distruggere nulla, dà o restituisce a tutte le manifestazioni della vita umana un valore nuovo, assoluto e definitivo, ma con ciò anche una varietà di significati in funzione della varietà delle esigenze morali che li richiedono. E' dunque difficile e imprudente il tentativo di bloccare le immagini dei mosaici teodoriani in una sola interpretazione mistica o allegorica: un'interpretazione precisa può essere applicata forse solo per il particolare momento in cui i mosaici furono stesi e, prima, voluti. Successivamente il significato dottrinale o, più ancora, simbolico o emotivo è mutevole a seconda del variare ricordato delle esigenze dell'interprete o del fruitore. Ciò vale, ed è evidente, per l'esegesi contenutistica, ma non vale o non dovrebbe valere per l'analisi estetica che ferma il valore di quelle opere in un giudizio definitivo (benché poi anche per la storia delle interpretazioni si debba pervenire ad un mutare successivo di giudizi, sia pure solo in ragione dell'inadeguatezza dei giudizi stessi).

Le immagini, di cui si sente recuperato il vero significato, riflettono dunque tutta una realtà rinnovata nel cristianesimo, una volta per sempre e in tutta la sua sostanza e durata: anzi, solo così l'eterno può entrare nel tempo.

Le immagini, i simboli dei mosaici aquileiesi sono tutti proiettati in una visione assolutamente nuova ed eterna. Non possono riflettere, come si è detto, unicamente un particolare momento storico né un solo fatto isolato. Così la lotta del gallo e della tartaruga è la lotta della luce contro le tenebre, in cui si nasconde tutto il senso ed il valore della redenzione: il passaggio dall'ombra alla verità, grazie alla lotta e alla vittoria.

VALORI CRISTIANI

Più che una storia che si svolge per episodi e per aneddoti, nei mosaici d'Aquileia si leggono frasi, versetti apparentemente slegati, simili a quelli dei salmi, con pause, ricorrenze. Le scene si giustappongono nella maggioranza dei casi (pace, nutrimento, fede, luce: chiesa) o si contrappongono, esprimendo concetti antitetici (dare-ricevere, lotta-premio).

Pare di sentire la preoccupazione di rendere accessibile, comprensibile, ancorché non razionale ma emozionale, il mondo dello spirito, dell'invisibile, di Dio. Si riesce a rendere visibile e accostabile per intuizioni il mondo spirituale, ma se ne è conservato il silenzio, la densità, il mistero. Le immagini, i simboli sono capaci d'impressionare, di suggerire paralleli e intuizioni; ma non « ricostruiscono » scenograficamente, macchinosamente, non mortificano l'invisibile; non vogliono rendere limitatamente, banalmente ciò che ha valore fuori dei limiti del conoscibile e del tempo.

Le immagini sono frammenti, vocaboli d'un discorso che non accetta d'essere imprigionato né tradotto in vere immagini autonome.

Domina sulle figure isolate o sulle scene, quasi assoluto, un tema idillico-pastorale, talora intimo, come nel caso del nido con le pernici, caldo d'affetto e circondato dalle premure materne; talora vivace, quasi scanzonato o surreale, come nel caso dell'aragosta o del capro accovacciati tra le fronde dell'albero.

Lo stesso tema è rispettato anche là dove sono intervenute mani diverse, nell'aula settentrionale e nella maggioranza delle figure dell'aula meridionale, culminanti nella figura del Buon Pastore, che costituisce appunto quasi il vertice ideale e spirituale a cui fanno capo tutti gli animali in libertà e in quiete: nella fede e nella docilità a Cristo sta la pace del singolo fedele e della comunità della chiesa.

Appare dunque esplicito il richiamo ai benefici effetti della redenzione trasmessi dal battesimo. Del battesimo si sente la funzione, essenziale per la conversione: è salute, immersione in

Cristo, ma perciò anche rigenerazione, vita. Si legga la parabola del convito per scoprire il valore simbolico della veste nuziale: è l'abito battesimale (*induere Christum*): è la grazia santificante del battesimo, in cui lo splendore non deriva dalla bellezza della lana ma dal candore della fede: è l'abito di Cristo (Cromazio, X, 90).

Alle immagini musive d'Aquileia si applicano perfettamente significati battesimali, in stretta analogia con l'interpretazione che i padri applicavano alle Scritture. Non sono però un'introduzione al battesimo bensì un commento visivo ai benefici effetti dello stesso: un'autentica *biblia pauperum* dunque.

Il battesimo non è una semplice illuminazione dell'intelligenza; non è un modo di conoscere più penetrante ma estraneo. E' una realizzazione, la realizzazione dell'uomo nuovo.

Così come la redenzione non dà solo un senso all'antico Testamento ma è un fatto che compie qualcosa e manifesta Dio, Cristo compie sì la scrittura ma pretende anche una nuova creazione, un ri-acquisto (*redemptio*) dell'uomo, perché l'uomo è pur sempre suo da sempre. Cromazio (XII, 13 ss.): « la venuta di Cristo si è trasformata nella salvezza di tutte le genti e nella redenzione del genere umano tutt'intero. Colui che ci ha redenti ci ha anche creati; colui che ci ha salvati è colui che ci ha fatti... Non si riacquista che ciò che ci appartiene e si acquista ciò che appartiene agli altri... Per questo si dice che i romani che sono stati liberati dalla schiavitù dei barbari sono stati riscattati, non comperati ».

Cristo soddisfa totalmente ogni desiderio umano, completa ed esalta la stessa civiltà umana e quella classica in particolare, che l'attende: « rischia di morire di fame colui che soffre della fame della parola di Dio... La fame del pane terrestre fa uscire l'uomo dalla vita terrena; la fame della parola di Dio sospinge l'uomo fuori della vita eterna... La salvezza della vita umana non si può trovare nella legge e nei profeti, ma nella sola passione di Cristo... Ci ha dato il Salvatore una pioggia celeste, cioè la predicazione del vangelo, con cui ha dato nuova vita con acque vive ai cuori degli uomini, assetati » (Cromazio, XXV, 98 ss.).

Cristo libera l'uomo dal male (Cromazio, XXIX), gli dà una coscienza e lo libera dalla schiavitù della lettera: « dobbiamo avere una retta coscienza, perché ogni nutrimento che riceviamo divenga per noi puro: non è il cibo che rende immondo l'uomo ma la colpa » (Cromazio XXV, 49-50).

Nello stesso tempo, proprio perché esige la partecipazione della coscienza, la scelta, la lotta dell'uomo, Cristo provoca una divisione tra gli uomini. « Riceve la corona colui che ha fatto la corsa migliore... Ci sono molti che corrono, ma uno solo riceve la corona. Gli ebrei corrono per la legge, i filosofi per la loro sapienza umana, gli eretici che annunciano false dottrine, i cattolici che sostengono la fede vera... La vera sapienza divina, cioè Cristo, non si fida né delle parole, né dei discorsi eleganti, ma si riconosce soltanto attraverso la fede del cuore... Dobbiamo sostenere un combattimento che non è facile... E se noi saremo vincitori, riceveremo le corone delle nostre vittorie sul male » (Cromazio, XXVIII).

* * *

Le immagini e le scene dei più antichi mosaici cristiani d'Aquileia vanno dunque riviste in una luce nuova e in funzione della luce con cui dovevano essere illuminate e interpretate al momento della scelta, pur ammettendosi ovviamente che potessero soddisfare esigenze estetiche sia nell'artista sia nel fruitore.

Così la promessa del premio, corrisposto al vittorioso ed all'opera di tutta la chiesa, è simboleggiata da una Vittoria, alata e recante una palma e una corona: è inquadrata al centro dell'aula; deriva da un'iconografia prettamente profana ma anche per questo sintetizza tutta la radicale rivoluzione che il mosaico attesta: ci ricorda il superamento dell'eternità sul tempo, il riscatto dell'uomo antico, la rinascita dell'uomo, della vita.

La Vittoria è infatti attorniata da simboli d'offerenti: giovanetti e fanciulle e, più in là, ritratti di personaggi reali: tutti concorrono a questa gara che è la vita cristiana; la vita stessa è una corsa e la virtù è un'offerta. La chiesa come società, ma

anche come edificio materiale, vuole il concorso generoso dei fedeli che la compongono: essi debbono recare i frutti della loro vita, simboleggiata dalle stagioni, che sono le fasi del tempo ma anche il nuovo tempo cristiano.

Del merito della chiesa si nutrono dunque tutti, grazie alla redenzione. Ed ecco che tutto il mosaico, in corrispondenza del presbiterio, è occupato da un'ampia figurazione: un vasto mare, popolato da pesci e da uccelli palustri, fa da sfondo a scene di pesca (simboli della necessità della salvezza attraverso il battesimo) ed alle due scene essenziali di Giona (la terza, valida soprattutto in ambiente funerario è quasi emarginata), che sono prefigurazione della morte e della risurrezione di Cristo e quindi anche commento al mistero eucaristico; ma esse ribadiscono soprattutto il valore universale e salvifico del messaggio cristiano.

* * *

Va tenuto conto che il discorso che si è fatto per le aule teodoriane vale anche per tutta una serie di aule minori aquileiesi, ugualmente decorate da mosaici pavimentali e ugualmente collegate ad un'identica posizione spirituale e dottrinale. Sono aule private, definite convenzionalmente « oratori », che corrispondono di solito all'*oecus* e comunque all'ambiente più vasto e centrale della *domus*, i cui proprietari, evidentemente volendo avere anche in casa propria la possibilità di riunirsi in preghiera con amici e parenti, trovarono giusto che la stessa decorazione musiva dell'aula della comunità caratterizzasse la sala di ritrovo della loro abitazione, quasi a continuare privatamente e individualmente quel programma di rinnovamento morale e religioso che era stato promosso nella chiesa. I cristiani insomma, proprio perché andavano nelle aule di Teodoro ad attingere una certa visione della vita e della realtà e colà imparavano a recuperare in una dimensione nuova e più giusta il significato delle cose attraverso le immagini musive in cui decoratività e « bellezza » esteriore apparivano dati accessori e sussidiari, proprio per que-



1 - Aula settentrionale: Asino.



2 - Ritratto d'atleta (dalle Terme).



3 - Aula meridionale: Giovannetto.

sto essi amavano riproporre alla lettura quotidiana dei mosaici, in casa loro, temi e forme analoghe, o identiche a quelle delle aule ufficiali.

VALORI ESTETICI

Non si può rifare qui il discorso, pure importantissimo, di quanto in questi mosaici cristiani sia rifluito della tradizione artigianale aquileiese: mi basta ricordare alcuni esempi tardoantichi e pre-cristiani più rappresentativi in tal senso, riconoscibili nella vasta area influenzata da Aquileia e dalle botteghe artigianali aquileiesi ed estendentesi per tutta la *Venetia et Histria*, come si è detto, fino a Milano stessa, verso occidente, fino al Danubio verso nord e verso nord-est, e fino alla Dalmazia verso sud-est. Rimane fuori dall'orizzonte strettamente aquileiese l'area ravennate, sia per una sfasatura cronologica evidente, sia per ragioni esterne che sarebbe lungo qui approfondire.

Vanno ricordati, per la città d'Aquileia, i mosaici, palesemente tardoantichi dal punto di vista formale ed anche da quello contenutistico, della casa delle « bestie ferite », e, accanto a questi, i busti di atleti dalle sale termali, da attribuirsi piuttosto alla seconda metà o alla fine del secolo terzo che non alla prima metà di quello stesso secolo, e ciò per la campitura nel vuoto — quasi un « non spazio » — delle figure, per la tendenza vagamente idealizzante riflessa in un'espressione trasognata degli occhi, volti verso l'alto, che ci riporta a un momento probabilmente gallienico, e per la scomposizione disorganica delle parti del corpo, specie della muscolatura del torso (tav. XI, 2).

All'inizio del secolo quarto va riferito il grande pavimento di Dioniso, di Virunum (ora nel Museo di Klagenfurt): squisito prodotto di quella tradizione decorativa aquileiese basata sull'uso ingegnoso e vibrante dei motivi geometrici, per lo più curvilinei, arricchiti da una calda intensità coloristica.

A questo punto s'inseriscono i mosaici teodoriani, che, come ho detto, continuano da una parte una tradizione classica o elle-

nistica, rilanciata dalla moda tetrarchica, e dall'altra manifestano un attaccamento alla realtà, sentita plasticamente e monumentalmente, secondo i partiti cari al periodo costantiniano.

Si può incominciare dalla figura dell'ariete, che rappresenta un po' la guida (sul piano simbolico, allude probabilmente a Cristo stesso ed è forse il parallelo del buon pastore dell'aula meridionale) sul piano formale per l'incontro di una sensibilità « impressionistica » con una volontà robustamente plastica, resa con mezzi sostanzialmente inadeguati.

Accanto all'ariete va ricordata la scena della lotta del gallo contro la tartaruga, che non è però delle più felici sul piano formale; altrettanto vale per la figura dell'aragosta, dal trattamento piuttosto greve e incoerente sia nel colore sia nel disegno.

Il capro sull'albero o quello accovacciato davanti al cesto rappresentano invece molto bene la linea d'evoluzione positiva della scuola musiva aquileiese; le figure appaiono già bloccate in linee di contorno che le imprigionano e che ne svalutano il vivace ma disordinato gusto per il colore.

Nelle figure più legate alla tradizione, che forse possiamo dire gallienica più che tetrarchica, si avverte, accanto ad una corsività del disegno, l'esaltazione del colore, della luce che è la forma delle cose. Le immagini, fattesi piatto colore, senza senso preciso della profondità spaziale, paiono trovare corrispondenza nell'insegnamento di Plotino, per cui l'immagine deve cercare di riflettere l'intelligenza delle cose non la loro corporeità; pare bandita la rappresentazione della profondità e del chiaroscuro che tengono molto della materia: e la materia, si sa, è « tenebrosa ». Da qui la resa di campiture, di superfici colorate, illuminate in tutte le parti e senz'ombra: è un passo verso quello che impropriamente è stato definito cubismo? È sintomatico che anche di quest'esperienza si notano manifestazioni nei mosaici teodoriani dell'aula meridionale.

Occorre certamente distinguere la tecnica compendiaria, che vuole rendere, di lontano, l'effetto dell'« oggetto » stesso, nella sua corporeità e nelle sue sfumature, da questa forma di « impressionismo », di cui pare che Plotino, pur su un piano diverso,

possa aver facilitato l'avvento, quando proponeva la dissoluzione della « cosa » in colore, ulteriormente scomposto in macchie, in piccole entità colorate, accostate o scontrate tra di loro. Le figure, impropriamente definite « preteodoriane », prodotte dal maestro della generazione precedente, sono disposte nella metà nord-orientale dell'aula a settentrione. E' qui che colpisce il vivace senso del colore, singolare per il ricorso spregiudicato a pennellate di tinte contrastanti o giustapposte; è questa tecnica di pennellate contrastanti, quasi in libertà che toglie consistenza plastica alle figure ed inganna l'occhio in un guizzare o in uno sfrangiarsi della superficie colorata. Si hanno inoltre accenni alla prospettiva rovesciata e alla trasformazione dello spazio in atmosfera, il che riconduce ancora a insegnamenti « plotiniani », trasmessi forse attraverso quella che si potrebbe definire la « rinascenza gallienica », sensibile alla ricerca coloristica (specialmente nel ritratto), e, per esempio, alla soffice voluminosità delle ciocche dei velli.

Era costante, com'è noto, nell'arte antica il procedere per progressiva evoluzione e l'alimentarsi ricorrente a modelli anteriori. Non sorprende quindi che la rinascenza gallienica abbia dato al classicismo nuova linfa e nuovi impulsi, com'era avvenuto per la ripresa antoniniana, e come avverrà per quella costantiniana o per quella teodosiana. Colpisce semmai nel classicismo gallienico questa coincidenza con le tesi plotiniane e l'ascendente indiretto esercitato nelle manifestazioni dell'arte cristiana aquileiese, dove le tendenze costantiniane sono ancora immature. Gli effetti dell'insegnamento di Plotino non possono essersi ripercossi direttamente nelle espressioni « provinciali » di Aquileia, tenuto conto che sia la ripresa gallienica, sia soprattutto quell'insegnamento rimasero a livelli di alta cultura.

Invece, nelle campate occidentali dell'aula nord, come nella maggioranza delle figure dell'aula meridionale, queste s'impongono per la loro vivacità e per il contemporaneo subordinarsi all'intelaiatura delle cornici, che chiude e inquadra le figure stesse, fino a farle apparire quasi in sottordine rispetto all'orditura geometrica dei contorni e ciò avviene anche nella zona

sud-orientale dell'aula nord (all'interno del campanile) dove la stessa intelaiatura, che più a nord, pareva così sinuosa e spaziata nell'assecondare le figure più che nel chiuderle, si sente come qualcosa di estraneo alle figurine ferme e isolate in spazi troppo grandi.

I colori allora (e sono le figure più propriamente « costantiniane ») sono meno profondi e vivaci; il senso plastico è sentito convenzionalmente, come cifra ferma, con un disporsi « a denti di sega » delle ombreggiature, specie nelle figure dell'aula meridionale.

Nelle figure del primo maestro — a nord-est dell'aula settentrionale — domina la fluidità, la mobilità potenziale dell'immagine, il suo ricordarsi di essere nel tempo e nella vita; nelle altre invece si sente che il plasticismo è un artificio, frutto di ripetizione meccanica, d'abitudine: è un artificio necessario per un certo disegno ma non per rendere una certa realtà.

Per questo la riconquista della linea forte che serra la figura e che nello stesso tempo la stilizza è un progresso non un ritorno stanco o un impoverimento. Non si può parlare ancora di contrapposizione cosciente di simbolismo a realismo e di rinuncia al naturalismo; eppure si direbbe che gli artigiani si stiano mettendo su quella strada.

Resterebbe da vedere se questo processo di geometrizzazione della figura, congiunto con una scomposizione analitica (pseudo-cubismo), derivi da una volontà colta di stilizzare l'immagine, quasi effetto di sazietà, oppure da un semplicismo sommario e geometrizzante frequente nell'arte popolare.

E' certo che i mosaici aquileiesi dell'epoca di Teodoro riflettono un momento in cui viene rifiutato l'antropomorfismo per un decorativismo, utilizzante motivi bucolico-simbolici: una specie d'iconoclastismo colto. Eppure la chiesa, che vuole esprimere e diffondere le proprie verità in modo evidente e persuasivo, deve far ricorso all'antropomorfismo, alle storie figurate, alla narrazione, la quale, per elittica che sia, deve servirsi anche delle figure e della figura umana in ispecie. Tutto ciò avvenne già poco dopo il 313 e i mosaici teodoriani sono espressione,



5 - Aula meridionale: Estate.



4 - Aula meridionale: *Domina*.



7 - Aula meridionale: Giona.



6 - Aula meridionale: Putto pescante.

con ondeggiamenti e incoerenze palesi, di una parabola discendente dalle immagini antropomorfe delle catacombe verso il rifiuto della figura umana a vantaggio d'un'interiorizzazione sempre più pura.

Questa tendenza ingenua eppure originale, evidente ad Aquileia, si scontrò senza dubbio con la nuova arte « trionfale » colta e accademica, patrocinata dalla cultura aulica. Pare di vedere l'emblema di questa crisi nella Vittoria, cosiddetta eucaristica, che è immagine umana, d'accordo con l'iconografia imperiale, ma che è trasportata a rendere la vittoria nuova, sia della fede cristiana sul paganesimo, sia della luce-bene sulle tenebre-errore.

Questo passaggio dal naturalismo illusionistico al cromatismo astrattizzante, al ritmo irrazionale, al simbolismo si avverte nel significato che assumono gli elementi architettonici (come, per esempio, la proiezione dei cassettoni dal soffitto nel disegno dei pavimenti), i quali acquistano un'autonomia di significato nella loro fluidità che coinvolge le stesse disperse immagini. La costruzione razionale e ferma a scacchiera accentrata cede il posto ad una vibrazione dispersiva, continua del tappeto musivo, che così acquista un'unità di tutt'altra sostanza.

Anche ad Aquileia insomma si constata come gli ideali metafisici cristiani (lo si è già visto sul piano dottrinale) trovano difficile calarsi, esprimersi nel linguaggio classico-ellenistico, razionale e naturalistico: esigono una visione nuova, astratta e metafisica appunto e quindi una contrazione del naturalismo classico, un impoverimento o una rinuncia del repertorio animalistico-umano in senso naturalistico e una coincidenza con visioni tendenti all'astratto e al metafisico, e quindi anche al puro decorativismo (come nella civiltà figurativa del vicino Oriente, iranica, siro-mesopotamica).

* * *

Il gusto del colore, goduto come vibrazione superficiale, immerso in una figura caratterizzata ancora da un vivace senso

del movimento, è espresso nell'asinello scalpitante, dove le membra, piuttosto che essere scomposte in senso cubistico, sono tendenzialmente viste nel loro aspetto pittorico. Altre figure, come i cimandorli o i fagiani, rispondono allo stesso gusto del colore e ad un simile amore per il profilo elegante e sinuoso.

Queste caratteristiche sono disperse da colui o da coloro che, come ho ricordato, lavorano ai mosaici della stessa aula teodoriana settentrionale, più a occidente e immediatamente a sud delle figurazioni appena ricordate. Sono talora usati addirittura gli stessi cartoni ma non lo stesso tipo di tessere, in relazione ad un rifiuto del colore trionfante in favore d'una linea che serra e contrae delle « silhouettes » fortemente efficaci nonostante questa semplificazione o, anzi, recuperate anche in senso naturalistico perché sottratte a un colorismo sommergente e dispersivo.

E' questo un effetto del momento costantiniano? E' probabile. E la cosa pare anche più persuasiva se si osservano i mosaici dell'aula teodoriana meridionale dove lavorarono dei maestri (due o tre) che stentavano a far del tutto propria questa lezione e che ripetevano senza troppa consapevolezza certi stilemi e lasciavano che nell'intelaiatura architettonicamente robusta della moda tetrarchico-costantiniana s'insinuasse un colorismo talora decorativo, talora sfrangiato fino a contraddire la consistenza strutturale, talora impensatamente delicato.

Sono i ritratti che soprattutto conservano della fase tetrarchica la marcata linea nera che profila duramente occhi e viso, eredità espressionistica in un momento in cui semmai prevale un certo colorismo epidermico e poco naturalistico, oppure un patetismo psicologico, che è una nuova carica poetica, spirituale conferita a un'immagine che non è più solo corrispondente a un dato storico (nel nostro caso: gli offerenti) ma anche a un precisabile simbolo morale (si vedano i ritratti nella volta anulare di S. Costanza a Roma: più impressionistici e più idealizzati). Dobbiamo parlare di intenti realistici sopraffatti o non adeguatamente espressi?

Aquileia, certamente, rivela, a differenza di altri centri, un

più « popolaresco » o « borghese » amore per la caratterizzazione individuale e per certi particolari non essenziali, minuti e obiettivi. Ciò non toglie che gli autori dei ritratti abbiano usato fondamentalmente due soli tipi di cartoni per tutti i ritratti e anche per altre figure generiche (putti pescanti, offerenti, ecc.): il che trasforma in ritratti tipizzati anche quelli che dovevano corrispondere a individualità precise. Si scoprono accenni a stati d'animo o al carattere dei personaggi ritratti. In uno pare fermato un attimo di sorpresa, di perplessità, di smarrimento timido (Kaehler, fig. 5); in un altro è resa bene una nota di sofferenza e di malinconia, pur nel raccoglimento (Kaehler, fig. 7).

I due tipi di cartoni usati corrispondono ai volti presentati di tre quarti, o di quattro quinti, prevalenti nella prima campata, ed a quelli presentati di fronte, con volti tondeggianti e capelli spartiti sulla fronte. Si discostano i ritratti del personaggio che erroneamente è stato identificato con Costantino, equilibrato tra nettezza e scioltezza delle linee e robustezza plastica, e quelli dei ragazzi, tra i quali il più valido è quello in cui il plasticismo è dissolto in un gioco di tessere « in libertà » aventi scopi eminentemente decorativi (Kaehler, fig. 5). Il supposto Costantino (v. anche la testa di Giona in riposo) sarà da attribuire al secondo « maestro », mentre il gruppo dei ragazzi sarà da riferire al primo, fatta eccezione per il ritratto isolato poco fa che ci riconduce al fare del secondo maestro. Ma le intrusioni sono frequenti (tav. XI, 3; XII, 4).

La protome dell'estate, qualche testa di putto pescante e pochi ritratti sono costruiti in un modo elegante e, in fin dei conti, semplice: una linea quasi a spirale parte dal sommo del naso e avvolge l'arcata sopracciliare e quindi tutta la parte inferiore del viso: è una « cifra », che pure permette piccole variazioni originali e che si ritrova puntualmente nei mosaici di Centcelles, proprio per certi putti generici. Sempre a Centcelles ci riporta quella tecnica particolare che si riscontra in diverse immagini aquileiesi ma soprattutto nel corpo di Giona in riposo: la disposizione rigida delle tessere « a denti di sega » non si sa se voglia dimenticare ogni tradizione tridimensionale e pla-

stica o se, com'è più probabile, voglia assecondarla senza che sia capita la vera funzione della tecnica applicata com'è ad un corpo che rimane largamente piatto e quasi informe (tav. XII, 5; XIII, 6-7).

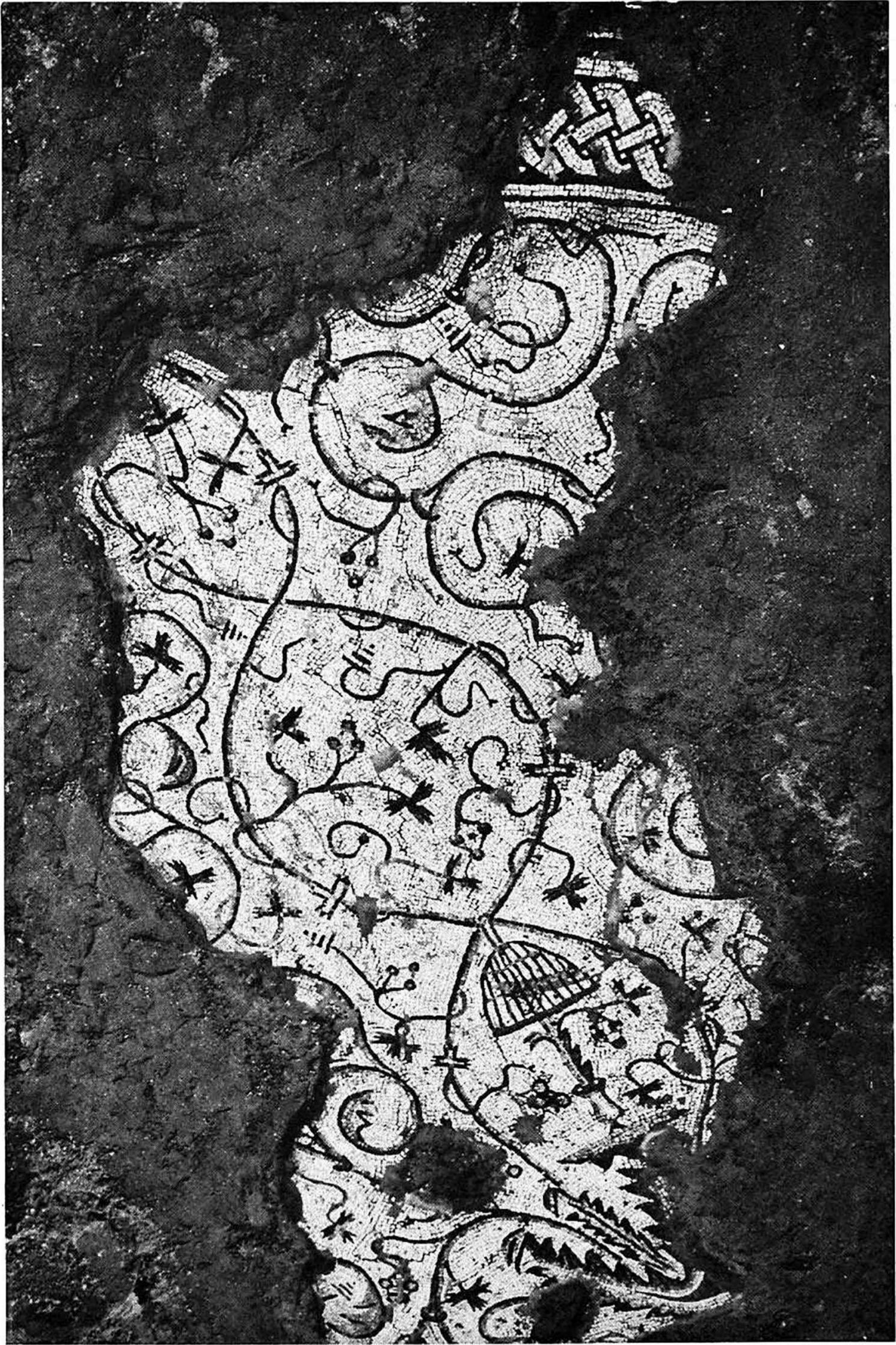
Ugualmente esemplare è la figura della gazzella che si volge al Buon Pastore: la marcata disarticolazione delle parti (membra e muscolatura) è accompagnata da una resa delle singole parti in modo distinto, ciascuna con la sua luce e con un suo profilo: le parti sono delicatamente tornite, in modo quasi tonale, ma il disegno non obbedisce coerentemente ad interessi naturalistici.

Molto distante, dal punto di vista stilistico, finisce dunque per essere, rispetto a queste immagini dell'epoca del vescovo Teodoro, la ripetizione della scena della lotta del gallo contro la tartaruga: fu probabilmente aggiunta addirittura sessant'anni dopo, com'è palesemente dimostrato dalla resa approssimativa del colore e specialmente dall'estremo impaccio del disegno, che obbedisce ad una mano poco abile ma anche ad un intento ormai unicamente allusivo.

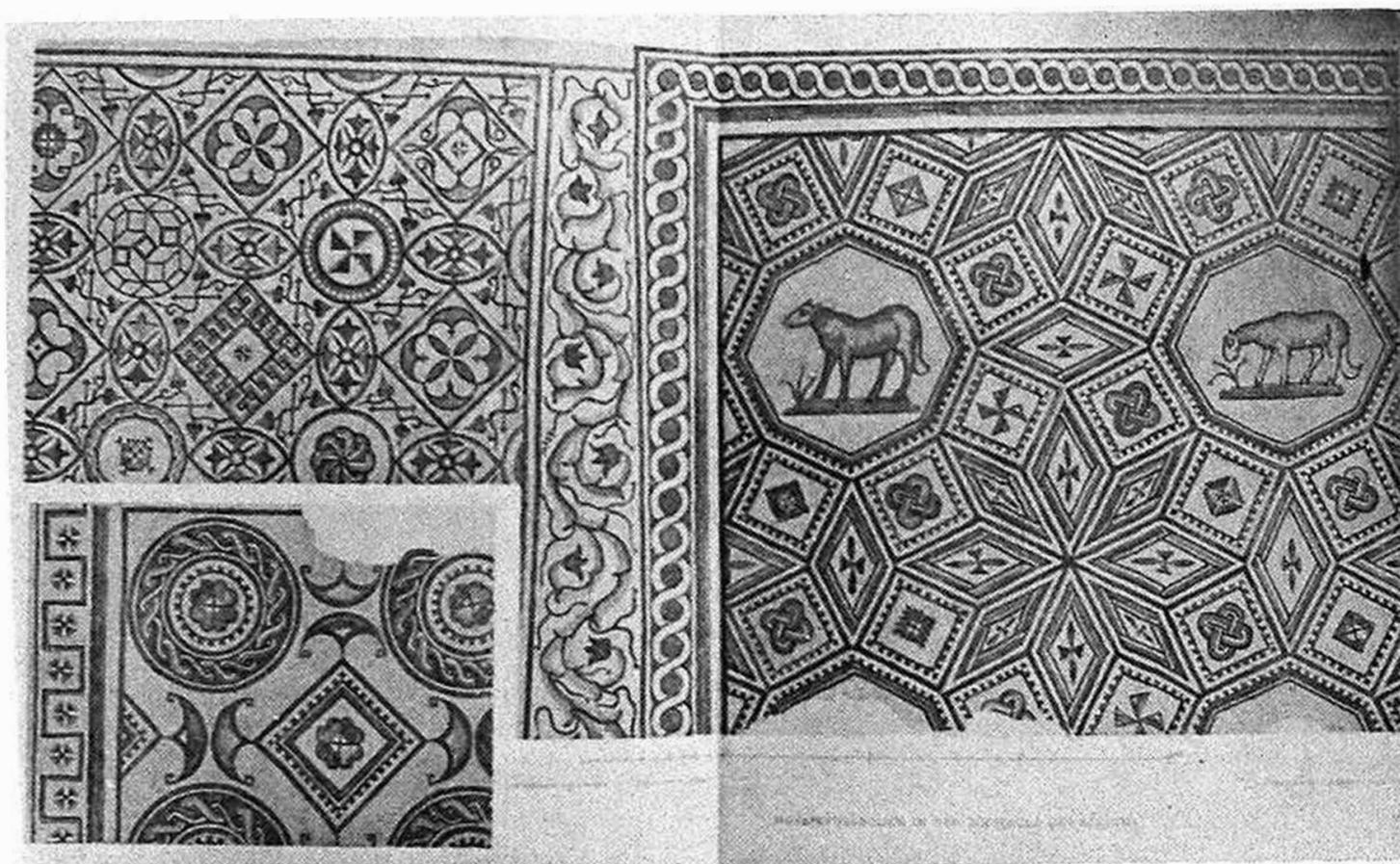
ALTRI MOSAICI

Tra i mosaici dell'area aquileiese, press'a poco dell'epoca dei mosaici teodoriani, paiono abbastanza vicini a questi i mosaici della villa di Desenzano, che dovrebbero risalire alla metà del secolo, e quelli di Oderzo, di poco anteriori, meno toccati però dalla tendenza costantiniana.

Ma in Aquileia stessa c'è tutta una collana di mosaici che vengono spiegati e datati attraverso i mosaici teodoriani, la cui stesura, come si è detto, non va oltre il primo quarto del secolo. Sono i mosaici dei cosiddetti oratori già ricordati: l'oratorio del Buon Pastore (nel fondo della C.A.L., a nord), in cui ricorrono gli stessi temi e lo stesso stile di molte parti dei mosaici teodoriani, almeno di quelli dell'aula meridionale. Non molto lontano o piuttosto contemporaneo a questo è l'altro oratorio, quello meridionale, dello stesso fondo della C.A.L., mentre invece più tardo, ma di poco, dev'essere ritenuto il mosaico dell'oratorio



8 - Aquileia. Abside della casa delle bestie ferite.



8 - Basilica post-teodoriana sud (atrio).

della pesca, pur con la presenza di figure belluine, che ricordano esperienze più antiche, quanto all'iconografia, ma che, dal punto di vista stilistico presentano un assottigliamento elegante, un gioco linearistico, che è piuttosto della metà del secolo che non del principio.

E qui andrebbero fatti i confronti più opportuni sia con i mosaici di Piazza Armerina, sia con i mosaici africani, con la previsione però che si finirebbe per constatare aree culturali diverse e, al di là delle somiglianze iconografiche, del resto esteriori, anche differenze di livello qualitativo e diversità di stile.

Trascurando, per ora (si veda lo schema allegato), altre manifestazioni che rientrano nel ricordato momento spirituale e stilistico della prima metà del secolo quarto, va ricordato il primo imponente affermarsi del disegno geometrico nella grande basilica post-teodoriana meridionale, dove probabili necessità imposero una scelta rapida dei motivi ed un'esecuzione altrettanto frettolosa, per cui il ricamo geometrico, fatto pur sempre di esili strutture disegnative riferibili alla metà o alla seconda metà del secolo quarto, si distende con uniformità alquanto generica. Resta sempre possibile che alla fretta si siano accompagnati desideri e compiacenze per le geometrie pure.

I temi di tipo figurativo rimanevano pur sempre ancora in uso ad Aquileia; forse erano relegati al margine delle manifestazioni più imponenti ed « ufficiali » (tav. XIV, 8), benché il mosaico absidale della basilica della Beligna, del decimo decennio del secolo quarto, sia tutto impostato sul valore simbolico dell'immagine: sono dodici agnelli e un pavone inseriti nei tralci, piuttosto rigidi, della vite. Altri oratori però contengono ancora tappeti sostanzialmente figurativi: tra questi vanno ricordati quelli del fondo Cossar e soprattutto quello dominato dal Buon Pastore indossante le *bracae*, per il quale andrebbe fatto un discorso molto lungo specie dal punto di vista iconografico. Basti rilevare, quanto alla forma, il grado di corruzione o disfacimento a cui è ormai sottoposta la figura umana, in cui una linea greve ed insistente, ben diversa da quella vigorosa e sciolta delle aule teodoriane, invano cerca di contenere una superficie colorata

senza alcun risalto plastico e con scarse vibrazioni coloristiche: le campiture sono uniformi e impacciatamente geometrizzanti; si distinguono soltanto i due quadrupedi, in cui si riflette un colorismo tradizionale. Il pavimento in questione dovrebbe essere dell'età teodosiana, con vaghi eheggiamenti tetrarchici. Ciò vale anche per gli agnelli della basilica della Beligna o per quelli del corridoio meridionale dell'atrio antistante alla basilica post-teodoriana, « cromaziana », dove si hanno forse le ultime espressioni d'un figurativismo aquileiese, giacché, per tutto il contesto, questi corridoi dovrebbero essere stati mosaicati poco prima della metà del secolo quinto (tav. XV, 9).

Occupano un posto a sè i preziosissimi frammenti musivi della solea della stessa basilica post-teodoriana meridionale, dove ricorrono i temi acquatici della campata di Giona (molluschi, crostacei e pesci vari) resi con un attento interesse al loro aspetto reale ed all'effetto complessivo di mare pullulante che caratterizzava quella campata, visibile dunque ancora sul finire del secolo quarto: la differenza riguarda un modo diverso di rendere le onde, forse più vibrante nei nuovi brani, dove le tessere sono disposte per *quincunx*, e una stesura delle tessere più uniforme a rendere la superficie corporea.

Il valore di questi frammenti, scoperti in questi ultimissimi tempi dalla Bertacchi, sta anche nella loro contemporaneità rispetto a mosaici della stessa basilica (scoperti nella stessa occasione immediatamente a sud della solea, i quali a loro volta devono essere ritenuti contemporanei rispetto a quelli d'un ipotetico diaconicon e di un ambiente a nord-est della basilica, in corrispondenza dell'odierna cappella del Santissimo) che s'inquadrano in un gusto per l'impiego esclusivo delle geometrie, in cui pochi resti del repertorio figurativo sono alcune foglie secche e lanceolate o d'edera e vasi campaniformi non ansati, il cui impiego pare dipendere unicamente dalla preoccupazione di riempire determinati spazi.

Mosaici simili, per non dire — come si dovrebbe — identici, si trovano nel pavimento inferiore della basilica di Mona-

stero, come quelli, dunque, ugualmente della fine del secolo quarto o dei primissimi anni del quinto.

La composizione e le stesse geometrie di questi tappeti musivi ricalcano quelle della prima campata (tappeto centrale) del mosaico teodoriano meridionale e dell'ultima campata del mosaico dell'aula settentrionale. Il confronto è quanto mai istruttivo nel senso che, per il maestro della vecchia scuola, che lavorò, come si è detto, nella zona nord-orientale dell'aula nord, le croci curvilinee erano occasione per incorniciare temi di tipo naturalistico, sia pure con intenti simbolici; nell'aula meridionale altri quadrati vengono a suddividere all'interno tali croci, la cui linea esile di contorno è mortificata dal prevalere insistito di altre geometrie rigorosamente imposte o contrapposte. Infine i profili delle croci curvilinee nella basilica di Monastero e nella basilica cromaziana riacquistano un loro significato, grazie alla continua dentellatura che da un lato esalta la sinuosità dei contorni e dall'altro la traduce in un dispersivo gioco di vibrazioni.

Qualcosa di simile avviene per altri temi e per altre geometrie: si veda, ad esempio, l'eleganza composta e « classica » dei giochi ottenuti con croci, esagoni allungati o rombi, e ottagoni di tradizione più antica, che si riscontrano in molti mosaici aquileiesi della prima metà del secolo quarto e poi a San Canzian d'Isonzo (S. Proto I) e a Grado (basilica di piazza), fino alla basilica della Madonna del Mare di Trieste e a quella di santa Felicita a Pola, dove pure l'orditura, di per sé così elegante e chiara, viene scossa da esitazioni evidenti.

Discorsi simili si potrebbero fare per altri mosaici pavimentali, impostati sul gioco delle geometrie, sull'annodarsi di motivi curvilinei, specialmente cerchi, come, fuori di Aquileia, ad Orsera, dove ancora contano i temi di tradizione naturalistica, o sull'accostarsi e sul più tardo annodarsi, mediante nastri continui, di rombi, cerchi e quadrati, che dominano, per esempio, il pavimento della basilica di sant'Eufemia a Grado, della fine del secolo sesto.

I motivi, che prima erano relegati per lo più nelle cornici,

vengono ad occupare i campi, mantenendo la linearità composta che avevano nelle cornici e poi si arricchiscono, s'imbarocchiscono, di modo che è abbastanza facile seguirne l'evoluzione in una cronologia attendibile.

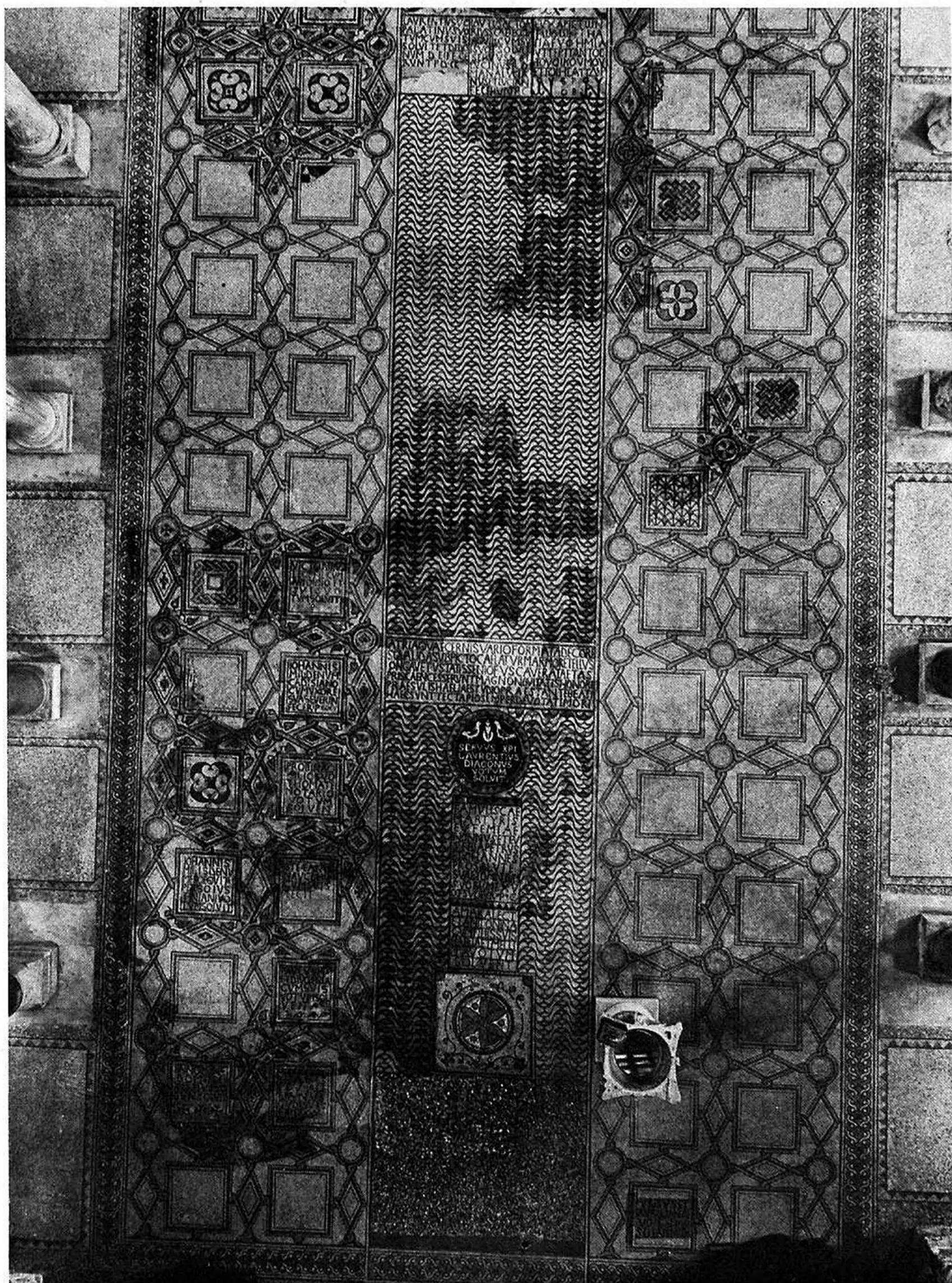
Dal secolo quinto in poi, dunque, la decorazione musiva dei pavimenti è divenuta, si può dire, unicamente geometrica. Lo schematismo decorativo propone ai mosaicisti ricerche di effetti nuovi mediante l'accostamento di temi curvilinei con altri rettilinei, circolari con quadrangolari, tangenti o attorti, concentrici o giustapposti, con una varietà pressoché infinita. D'altro canto invece anche queste infinite possibilità di soluzioni vengono tradotte con disegno rigido e sostanzialmente uniforme, come si conviene a scuole artigianali in ambiente periferico, lente nell'evoluzione e piuttosto facili alle ripetizioni.

A questo punto lo studio dovrebbe spostarsi a studiare i processi attraverso cui certi motivi geometrici si configurano e contemporaneamente si evolvono ulteriormente e i criteri con cui essi vengono tra di loro associati. L'analisi non può essere fatta in questa sede. Basti dire che pressoché tutti i motivi trovano anticipazioni nella tradizione pittorica classico-ellenistica e che, salvo rarissime eccezioni (come l'effetto di onda « subacquea »), esiste una profonda uniformità nell'impiego dei motivi e nelle composizioni tra i secoli quinto e sesto, in tutto il bacino del Mediterraneo.

DOPO AQUILEIA

Tra Aquileia e Grado esiste una diretta continuità, sia nei temi sia nella forma, come prova, per esempio, il già citato mosaico della basilica di Piazza, che è dei primissimi anni del quinto secolo.

Tra l'esperienza aquileiese e quella gradese va inserita però anche quella di San Canziano. I mosaici di questa località, posta ai margini immediati di Aquileia, risentono della migliore stagione aquileiese, contraddistinta da un ricordo spaziale e da un



10 - Grado (S. Eufemia). Navata centrale.



11 - Grado (S. Maria) Prothesis.

acuto senso del colore, ma annunciano anche la ripresa o la continuazione gradese, forse più generica, ma non meno raffinata per una fine predilezione per un linearismo decorativo e virtuosistico, in cui si è persa ogni consistenza o reminiscenza spaziale e temporale.

Anche a San Giovanni del Timavo si constata questa continuità ed un indizio della larga diffusione dei temi e della tecnica dei musivari aquileiesi. Più intensa la vita dei mosaici verso l'Istria, a Trieste e soprattutto a Parenzo, fino a Pola ed a Nesazio; meno sicura verso occidente, a Concordia, a Verona, e verso settentrione, a Hemmaberg o a Teurnia, dove si tentano ancora motivi di tipo naturalistico, ridotti ad appiattite « silhouettes », come in tante sculture coeve.

Grado rappresenta dunque il capitolo conclusivo della grande stagione del mosaico pavimentale aquileiese. Grado mantiene in vita nell'architettura tradizioni locali ma accetta anche influssi diversi, orientali e in particolare siriaci, come nella basilica di santa Maria e in quella di Piazza, e più immediatamente ravennati, come in alcune soluzioni di sant'Eufemia.

I mosaici gradesi vivono d'un aristocratico senso dell'arabesco prezioso, dove i musivari della tradizione aquileiese trovano modo di sfoggiare tutto il loro virtuosismo tecnico, obbedendo ad impulsi d'una fantasia compiaciuta (tav. XVI, 10).

I tappeti musivi non permettono all'occhio di concentrarsi né alla fantasia di perdersi: chiudono quasi il fedele nella meditazione e nell'astrazione; paiono invitarlo ad alzare gli occhi ai modelli inarrivabili e immobili nella gloria.

Potremmo parlare di barocchismo, se non legasse ed armonizzasse il tutto un attento senso del ritmo e della simmetria, pallido riflesso e persistenza dell'ordinata, solida e chiara visione del mondo e della vita che ad Aquileia oltre due secoli prima si era espressa con un linguaggio diverso ma con altrettanta sicurezza.

Se i mosaici aquileiesi del vescovo Teodoro fanno ascoltare una musica distesa, serena, corale e maestosa, 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 ed equilibrate: urge e sottende l'espressione un'aspirazione ascetica, di derivazione aristocratica.

I mosaici di Grado paiono denunciare una frattura avvenuta nel mondo regionale durante il sesto secolo e specialmente nella seconda metà del secolo stesso. Grado, che diviene un'isola nel vero e pieno senso della parola, mostra di aver perduto buona parte del profondo e umanissimo senso dell'essere, di cui si erano avute così palesi e consolanti manifestazioni in Aquileia.

Non si può tuttavia parlare di un insularismo caparbio che sia divenuto cosciente e positivo rinascimento d'una tradizione riscattata e appunto rinnovata.

Nel quinto ma soprattutto nel sesto secolo l'attività artistica aquileiese è meno strettamente legata alla positiva circolazione d'idee a cui pure la stessa metropoli aveva partecipato con autorevolezza e vivacità fino alla prima metà del secolo quinto. Pare che attorno alla metà del quinto secolo venisse a scadere in Aquileia ogni forma di produzione artistica, la quale risulta ormai occasionale ed a livello sostanzialmente artigianale. Giungevano sì, a confortare le tradizioni locali che ormai stavano circoscrivendosi, proposte o riproposte di tipo colto o aulico provenienti dall'ambiente costantinopolitano e comunque dal Mediterraneo orientale, attraverso Ravenna; ma la crisi era dilagante.

Non basta dunque, a completare il quadro del mosaico aquileiese, la continuità assicurata in tanti modi da Grado, dove si rifugiò e poi gradualmente si trasferì la vita civile e religiosa di Aquileia. Proprio a Grado infatti, per effetto della brusca contrazione a cui fu sottoposta la vita aquileiese dal 452 in poi, si notano gli effetti della fatale dispersione e dell'inaridimento delle vene locali (tav. XVII, 11).

Fu allora che a Grado si raccolse una tradizione statica, benché nei monumenti voluti dal vescovo Elia (571-586) si avverta un'esplicita intenzione di riprendere e perpetuare certe particolarità tipologiche, iconografiche ma anche formali, che

avevano qualificato le espressioni artistiche della metropoli adriatica. In quei frangenti drammatici, particolari ragioni storico-politico-religiose indussero gli aquileiesi ad assumere certi atteggiamenti di ribellione e 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.

L'atteggiamento polemico verso i romano-bizantini non fece maturare tuttavia tendenze anticlassiche e antiauliche, come pure avvenne altrove, in Egitto per esempio. Il puntiglio nel seguire una tradizione, in campo teologico ma fors'anche in senso politico, la quale, secondo gli aquileiesi, era rinnegata piuttosto dai loro oppositori, non avrebbe permesso un rifiuto, il quale non avrebbe potuto avere, oltre tutto, un'alternativa di qualche interesse. Anche ammesso l'atteggiamento polemico degli aquileiesi e ipotizzata una loro volontà di rifarsi a tradizioni della propria esperienza, non riusciremmo a vedere nelle espressioni d'arte di Grado delle categorie valide in sé, quasi in assoluto.

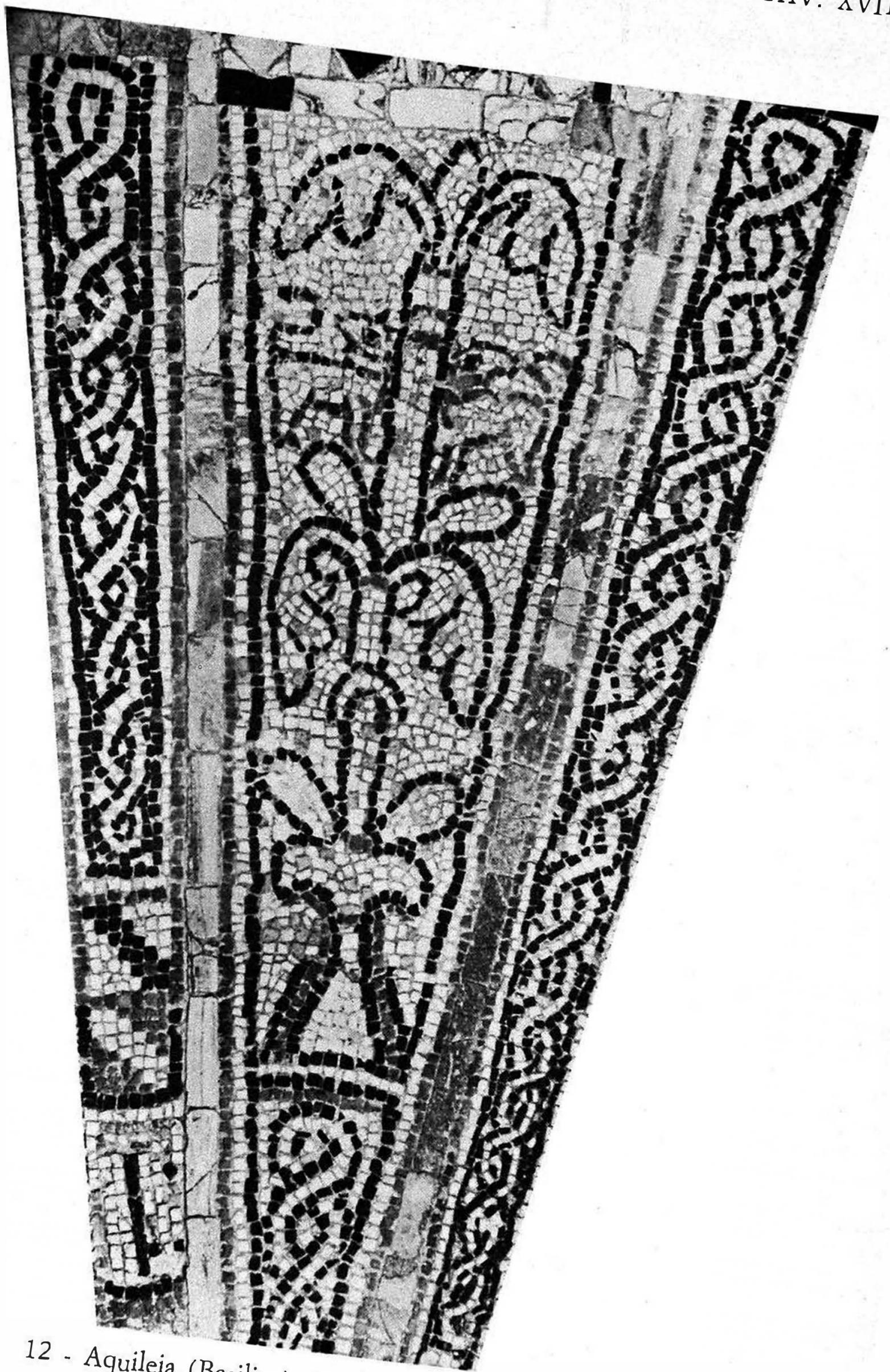
Dobbiamo sì apprezzare la carica delle tradizioni locali, che seppero mantenersi vivaci a lungo, pur essendo venute meno certe premesse d'ordine politico-economico e pur essendo stati allentati per un lungo periodo rapporti di qualsiasi genere con le aree vicine, ma dobbiamo tener conto che tutto questo complesso di circostanze comportò un ripiegamento, spesso pigro, su modelli propri, ormai convenzionali, un accontentarsi di pochi schemi e modelli e un ulteriore impoverimento degli stessi, che finirono per collocarsi veramente fuori del tempo, senza valore che non fosse quello popolare anonimo.

Apporti nuovi e variamente fecondi irrobustiranno o rinfocoleranno le esitanti tradizioni locali dall'ottavo secolo in poi. E' questo il momento della dissoluzione estrema e del superamento della tradizione aquileiese. Nelle opere dell'età carolingia penetra un gusto per un'eleganza ornamentale nuova, apparentemente ferma nel ripetere motivi di stoffe preziose orientali, variato nel modularsi labile dei colori mutevoli e della linea sconnessa e indefinita, ma anche controbilanciato dal riaffiorare

quasi sorprendente di temi della tradizione paleocristiana, come i cerchi intrecciati o le pelte formanti l'elegantissima onda « subacquea » che freme nel pavimento di sant'Eufemia di Grado e che si trova echeggiata a Gazzo Veronese o a Venezia in san Zaccaria.

In Aquileia rimane uno spicchio musivo nell'abside pavimentata per opera del patriarca Massenzio nella prima metà del secolo nono: gli artigiani locali imitarono, con mezzi espressivi inadeguati, i modelli vicino-orientali che influenzarono così spesso l'arte della regione e dell'Occidente in genere nel corso del secolo ottavo e all'inizio del nono. La corrispondenza con le lastre scolpite contemporanee della stessa basilica è sorprendente e conferma la presenza nella regione di tali modelli: animali disposti araldicamente; palmette di ascendenza sassanide; geometrizzazione astrattizzante (tav. XVIII, 12).

Un discorso simile vale per il mosaico, alle porte di Aquileia, nella chiesa di san Michele di Cervignano, o, meglio ancora, per quello proveniente da sant'Ilario (ora al Museo Correr) a Venezia, per cui occorre risalire senza esitazione, non già alla lontana e indiretta ascendenza paleocristiana aquileiese, ma ai ben noti temi del prossimo Oriente, diffusi da maestranze siriane.



12 - Aquileia (Basilica). Abside massenziana.

BIBLIOGRAFIA

Dei mosaici aquileiesi si parla nella maggioranza degli studi sulla pittura tardoantica come: S. BETTINI, *La pittura bizantina. I mosaici* (Firenze 1939); D. LEVI, *Antioch mosaic pavements* (Princeton 1947); S. BETTINI, *L'arte alla fine del mondo antico* (Padova 1948); M. BORDA, *La pittura romana* (Milano 1953); S. BETTINI, *Le origini dell'arte medievale* (Padova 1962); *La mosaïque gréco-romaine* (Paris 1963); W. DORIGO, *Pittura tardo-romana* (Milano 1966).

Sguardi panoramici sul mosaico dell'area veneta: G. BRUSIN, *Il mosaico antico nel Veneto* («Arte Veneta», IV, 1950); P. L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie*, (Udine 1963), che è finora l'opera più completa sull'argomento.

Altre opere s'interessano al mosaico dell'area aquileiese o in ricerche su zone più ristrette o in opere che riguardano i monumenti paleocristiani in genere: A. GNIRS, *Frühchristliche Kultanlagen in südliche Istrien* («Kunstgeschichtliches Jahrbuch» V, 1911); R. EGGER, *Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum* (Wien 1916); P. L. ZOVATTO, *Decorazioni musive pavimentali del sec. IX in abbazie benedettine del Veneto* («Il monachesimo nell'alto Medioevo e la formazione della civiltà occidentale», Spoleto 1957); S. TAVANO, *Mosaici paleocristiani del Friuli orientale* («Studi Goriziani», XXXVII, 1965).

Per i mosaici dell'area aquileiese molta bibliografia è contenuta nell'opera dello Zovatto del 1963. Sono ancora inediti alcuni mosaici, come quelli aquileiesi del probabile episcopio e delle tombe davanti a S. Giovanni in Piazza («III Congresso nazionale di Archeol. crist.» 1972: L. BERTACCHI), del battistero di Lubiana (che sono stati scoperti e saranno studiati da L. PLESNIČAR GEC), della seconda fase della basilica gradese di Piazza, della basilica di Iesolo («F.A.» XVII, 1965, n. 7839) e della volta sud-orientale di Santa Maria in Valle a Cividale.

Divisi per luoghi, gli studi specifici più importanti e quelli successivi alla silloge dello Zovatto sono:

Aquileia e Grado: K. LANCKORONSKI, *Der Dom von Aquileja* (Wien 1906); O. FASIOLO, *I mosaici d'Aquileia* (Roma 1915); G. BRUSIN, *Aquileia* (Udine 1929); *La basilica di Aquileia* (Bologna 1933); G. BRUSIN, *Gli scavi di Aquileia* (Udine 1934); M. MIRABELLA ROBERTI, *Considerazioni sulle aule teodoriane di Aquileia* («Studi aquileiesi», Aquileia 1953); H. P. L'ORANGE, *Aquileia e Piazza Armerina* (ibidem); G. BRUSIN, *Contributo all'interpretazione dei mosaici cristiani nella zona della basilica di Aquileia* («Actes du V.^e Congrès Int. d'Archéologie chrétienne» Parigi - Città del V., 1957); G. BRUSIN - P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani*

di Aquileia e di Grado (Udine 1957); G. BRUSIN, *I monumenti romani e paleocristiani* (« Storia di Venezia » I, Venezia 1957); B. BAGATTI, *Nota sul contenuto dottrinale dei mosaici di Aquileia* (« Riv. di Archeologia Cristiana » XXXIV, 1958); G. BRUSIN, *Due nuovi sacelli cristiani in Aquileia* (Aquileia 1961); H. KAEHLER, *Die Stiftermosaiken in der konstantinischen südkirche von Aquileia* (Köln 1962); L. BERTACCHI, *Il mosaico teodoriano scoperto all'interno del campanile di Aquileia* (« Aquileia Nostra » XXXII-XXXIII, 1961-62); L. BERTACCHI, *Nuovi elementi e ipotesi circa la basilica del fondo Tullio* (ibidem); B. FORLATI TAMARO - L. BERTACCHI, *Aquileia. Il museo paleocristiano* (Padova 1962); L. BERTACCHI, *Nuovi mosaici figurati di Aquileia* (« Aquileia Nostra » XXXIV, 1963); M. HAGENAUER, « *Omnis in Domini potestate* » - *Das theologische - Programm des frühchristlichen Mosaikfußbodens im Dom zu Aquileia* (« Jahreshefte des österr archäologischen Institutes » XLVII, 1964-65); G. C. MENIS, *I mosaici cristiani di Aquileia* (Udine 1965); L. BERTACCHI, *La basilica di Monastero di Aquileia* (« Aquileia Nostra » XXXVI, 1965); S. TAVANO, *I mosaici di Aquileia, tra antichità e medio evo* (« Iniziativa Isontina » 27, 1966); W.N. SCHUMACHER, *Viktoria in Aquileia* (« Tortulae. Römische Quartalschrift », 30, Suppl., 1966); G. BRUSIN, *Il mosaico pavimentale della basilica di Aquileia e i suoi ritratti* (« Rend. cl. Sc. morali, storiche e filologiche d. Accademia dei Lincei » 7-12, 1967); W.N. SCHUMACHER, *La processione delle offerte e i mosaici di Aquileia* (« Riv. di storia della chiesa in Italia », XXII, 1968); M. MIRABELLA ROBERTI, *Sul nuovo mosaico scoperto nel campanile di Aquileia* (« Aquileia » Udine 1968); P. L. ZOVATTO, *Grado. Antichi monumenti* (Bologna 1971); G. C. MENIS, *Nuovi studi iconologici sui mosaici teodoriani di Aquileia* (Udine 1971); S. TAVANO, *Aquileia e la « domus ecclesiae »* (« Riv. di storia della chiesa in Italia » XXV, 2, 1971); L. BERTACCHI, *La basilica postattilana di Aquileia* (« Aquileia Nostra » XLII, 1971).

Brescia: G. PANAZZA - S. DAMIANI, *Mosaici pavimentali bresciani del V-VI secolo* (« Miscellanea di studi bresciani sull'alto medioevo », Brescia 1959); M. MIRABELLA ROBERTI, *Archeologia ed arte di Brescia romana* (« Storia di Brescia » I, Brescia 1963).

Calcio e altri mosaici lombardi: M. MIRABELLA ROBERTI, *Un mosaico paleocristiano a Calcio* (« Atti dell'VIII Congr. di st. sull'arte dell'alto Medioevo » Milano 1962).

Cividale: G. BRUSIN, *Tessellati di Cividale del Friuli* (« Memorie storiche forogiuliesi » XLIV, 1960-61).

Concordia: G. BRUSIN - P. L. ZOVATTO, *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia* (Pordenone 1960); B. FORLATI TAMARO, *in Iulia Concordia dall'età romana all'età moderna* (Treviso 1962).

Desenzano: E. GHISLANZONI, *La villa romana di Desenzano* (Milano 1962).

Este: G. BRUSIN, *Mosaici atestini* (« Mem. dell'Acc. patavina di S.L.A. » LXVI, 1953-54).

Gazzo Veronese: P. L. ZOVATTO, *Mosaici altomedioevali di Gazzo Veronese* (« Atti dell'VIII Congr. », cit.).

Milano e Palazzo Pignano: M. MIRABELLA ROBERTI, *Quattro edifici di età tardoantica in Lombardia* (« Arte lombarda » XV, 1970).

Nesazio: A. PUSCHI, *Scavi* (« Atti e M. S. Istr. A.S.P. », XXX, 1914).

Orsera: M. MIRABELLA ROBERTI, *La sede paleocristiana di Orsera* (« Annali triestini » XV, s. III, I, 1944).

Padova: G. BRUSIN, *Mosaici patavini* (« Atti dell'Acc. patavina di S.L.A. » LXV, 1952-53); G. PAVAN, *Un'interpretazione del complesso paleocristiano di S. Giustina* (« Boll. del Museo civico di Padova » LVII, 1968).

Parenzo: B. MOLAJOLI, *La basilica eufrasiana di Parenzo* (Parenzo 1940); A. ŠONJE, *Contributo alla soluzione della problematica del complesso della basilica eufrasiana di Parenzo* (« Felix Ravenna, giugno 1968).

Pola e Brioni: A. GNIRS, *Die basilica St. Maria Formosa oder del Canneto in Pola* (« Mitt. C. Commission f. K. u. hist. Denkmale » XVIII, 1902); ID., *Frühchristliche Denkmäler in Pola* (« Jahrb. d. Z. Komm. » IV, 1906); A. GNIRS, *Frühe christliche Kultanlagen im südlichen Istrien* (« Kunstgeschichtl. Jahrbuch d. k.k. Z. - Kommission » V, 1911); M. MIRABELLA ROBERTI, *Il Duomo di Pola* (Pola 1942); ID., *Indagini nel duomo di Pola* (« Riv. di archeologia cristiana » XXIII-XXIV, 1947-48); B. MARUŠIČ, *Das spätantike und byzantinische Pula* (Pula 1967).

S. Canzian d'Isonzo: S. TAVANO, *Indagini a San Canzian d'Isonzo* (« Ce fastu? » XLI-XLIII, 1965-67); M. MIRABELLA ROBERTI, *La basilica paleocristiana di S. Canzian d'Isonzo* (« Aquileia Nostra » XXXIII, 1967).

Trento: G. GEROLA, *I monumenti antichi del Doss Trento* (« Trentino » 1926); N. RASMO, *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige*, Milano 1971.

Trieste: M. MIRABELLA ROBERTI, *La basilica paleocristiana di S. Giusto a Trieste* (« Festschrift Fr. Gerke » Baden-Baden 1962); G. PROSS GABRIELLI, *L'oratorio e la basilica paleocristiana di Trieste* (Trieste 1969); M. MIRABELLA ROBERTI, *San Giusto* (Trieste 1970); ID., *Considerazioni sulla basilica suburbana di Trieste* (« Atti d.c. Musei di Trieste » 6, 1969-

70); G. CUSCITO, *La basilica martiriale paleocristiana di Trieste* (« Atti e Mem. Soc. Istr. A.S.P. » LXX, XVIII n.s., 1970).

Verona: P. GAZZOLA, *Il mosaico nel sottosuolo della Biblioteca capitolare di Verona* (« Studi stor. veronesi » 1948); *Verona e il suo territorio* (Verona 1960); B. FORLATI TAMARO, *L'ipogeo di S. Maria in Stelle* (« Atti dell'VIII Congr. » cit.); W. DORIGO, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Val Pantena (Verona)* (Firenze 1968).

Vicenza: B. FORLATI TAMARO, in: *Il Duomo di Vicenza* (Vicenza 1956); G. LORENZON, *La basilica paleocristiana dei martiri Felice e Fortunato* (Vicenza 1962).

Virunum: H. KENNER, *Römische Mosaiken aus Österreich* (« La mosaïque », cit.).

Zuglio: P. M. MORO, *Julium Carnicum* (Roma 1956); G. C. MENIS, *La basilica paleocristiana nelle diocesi settentrionali della metropoli di Aquileia* (Città del Vaticano 1958).

MOSAICI TARDOANTICHI E ALTOMEDIOEVALI
dell'area aquileiese

CRONOLOGIA

Fine del III secolo:

- Aquileia - *terme (atleti)*
 - *casa delle bestie ferite*
 Concordia - *mosaico delle Grazie*
 Verona - *mosaico di Negrar*
 Parenzo - *« casa di Mauro »*
 Milano - *terme erculee*

Secondo decennio del IV secolo:

- Aquileia - *aule teodoriane e annessi*

Inizi del IV secolo:

- Virunum - *mosaico di Dioniso*
 Vicenza - *aula sotto san Felice*

320 - 340:

- Aquileia - *oratorio del Buon Pastore (CAL nord)*
 - *oratorio sud della CAL*
 Oderzo - *villa*
 Trento - *villa del Sorbano*

Attorno alla metà del IV secolo:

- Desenzano - *villa*
 Aquileia - *oratorio della pesca*
 S. Canziano - *memoria di san Proto (prima fase)*
 Calcio - *Castello Silvestri*

Entro il 370:

- Aquileia - *basilica post-teodoriana nord*
 - *« episcopio »*
 - *casa di Calendio e Iuvina*
 Vicenza - *mosaico di piazza dei Signori*
 Milano - *aula della pesca*

Verso il 380:

- Aquileia - *oratorio con la mensa d'altare*
 - *oratorio del Buon Pastore singolare*
 - *conventicola dionisiaca*

S. TAVANO

- S. Canziano - *basilica martiriale* (prima fase)
Verona - *cattedrale*
- Verso il 390:
Aquileia - *basilica della Beligna* (abside)
- *mosaico del cestino d'uva*
- *mosaico con gabbietta*
- Parenzo - *aula primitiva*
Orsera - *aula e locale XI*
Padova - *aula sotto san Martino*
- Fra il 390 e il 410:
Aquileia - *basilica di Monastero* (prima fase)
- *basilica post-teodoriana sud e narcece*
- *sala (oratorio?) del fondo Ritter*
- *sala (oratorio?) del fondo Tuzet*
- *abside della casa delle bestie ferite*
- Pola - *san Tommaso*
Parenzo - *aula duplicata*
Concordia - *cattedrale*
- *trichora*
- Trieste - *Madonna del Mare* (prima fase)
Lubiana - *battistero*
Grado - *basilica di Piazza* (prima fase)
- Primi decenni del V secolo:
Aquileia - *basilica della Beligna* (navate)
- *tombe a S. Giovanni*
- Vicenza - *san Felice*
Zuglio - *basilica settentrionale*
Este - *mosaico bianco e nero*
Brescia - *mosaico del Museo Romano*
Gravedona - *santa Maria del Tiglio*
Palazzo Pignano - *villa*
Trento - *duomo*
- 420 - 440:
Vicenza - *aula sotto il duomo*
Aquileia - *post-teod. sud.* (seconda fase) e *atrio*
- *basilica di Monastero* (seconda fase)
- *mosaico dalle Marignane*
- Parenzo - *basilica pre-eufrasiana*
Grado - *santa Maria* (prima fase)
- *tomba di Petrus*
- Pola - *duomo* (prima fase)

- Brescia
- *Casa Cavadini*
 - *santa Maria Maggiore*
 - *basilica sotto il Duomo vecchio*
- Verso il 450:
- Padova
- *santa Giustina*
- Verona
- *santa Maria in Stelle*
- Hemmaberg
- *cattedrale e battistero*
- Cividale
- *mosaico del Museo Nazionale*
- 470 - 500:
- Grado
- *battistero*
- Vicenza
- *santa Maria Mater Domini*
- Trieste
- *basilica sotto san Giusto (prima fase)*
- Pola
- *santa Felicita*
- S. Giovanni d. Timavo
- *basilica*
- S. Canziano
- *san Proto (seconda fase)*
- Isola Comacina
- *san Giovanni*
- Ulrichsberg
- *basilica*
- S. Peter (Teurnia)
- *cappella meridionale*
- Val Bandon
- *villa*
- Inizi del VI secolo:
- S. Canziano
- *basilica martiriale (seconda fase)*
- Trieste
- *Madonna del Mare (seconda fase)*
- Nesazio
- *basilica*
- Pola
- *san Teodoro*
- Entro il 550:
- Pola
- *santa Maria Formosa*
 - *S. Nicolò*
- Trento
- *basilica sul Doss Trento*
- Grado
- *basilica di Piazza (seconda fase)*
- Como
- *cathecumeneum (?)*
- Verso il 550:
- Parenzo
- *basilica eufrasiana e annessi*
- Trieste
- *cattedrale (aggiunte di Frugifero)*
- Pola
- *cattedrale (diaconicon e solea)*
- 570 - 580:
- Grado
- *santa Maria (seconda fase)*
 - *sant'Eufemia*
- Seconda metà del secolo VI:
- Iesolo
- *basilica*

S. TAVANO

- Brioni - *san Pietro*
- Fine del VII secolo:
Torcello - *basilica dell'Assunta* (cappella sud)
- Verso il 750:
Venezia - *san Zaccaria* (prima fase)
Cividale - *santa Maria in Valle*
- *battistero*
- Pola - *cattedrale* (retrocoro)
- Seconda metà dell'VIII secolo:
Gazzoveronese - *santa Maria*
Venezia - *san Pietro in Castello*
- 820 - 830:
Aquileia - *abside massenziana*
- Prima metà del IX secolo:
Venezia - *sant'Ilario*
Cervignano - *san Michele*
- Secolo X - XI:
Verona - *ipogeo presso san Nazaro*
Venezia - *san Nicolò di Lido*
- Secolo XI:
Venezia - *san Zaccaria* (seconda fase)