

I MOSAICI PARIETALI DEL COMPLESSO ARCHITETTONICO DELLA BASILICA EUFRASIANA DI PARENZO

ANTE ŠONJE

(10 maggio 1917 - 5 febbraio 1981)

CDU 7.04:726 (497.13 Istria)
Saggio scientifico originale

La Eufrasiana di Parenzo è più piccola di molte altre basiliche del periodo paleocristiano e bizantino inferiore, conservate fino ai nostri giorni a Ravenna, a Roma, a Salonico e a Costantinopoli. Ciononostante, essa si distingue tra i monumenti tardoantichi dell'intero bacino del Mediterraneo per il fatto che soltanto questa costruzione, dopo l'incendio della chiesa di S. Paolo a Roma nel 1823, ha mantenuto a tutt'oggi complessivamente integra l'antica struttura architettonica; attorno all'atrio di questo complesso sono sistemate la basilica, il battistero e il palazzo vescovile, mentre ambienti vari cingono il peristilio di un edificio antico.

Sono tipici dell'Eufrasiana gli strati archeologici che permettono di seguire l'inizio e il decorso dell'erezione del suo complesso. I vani della casa antica, risalente al III secolo, vennero adibiti nella seconda metà del medesimo secolo a chiesa privata, cioè a «domus ecclesiae» nel periodo delle persecuzioni, che, appena dopo il 313, grazie alla libertà di culto riconosciuta alla religione cristiana, fu trasformata in chiesa pubblica. Sul posto di questa prima sede rituale, negli ultimi decenni del IV secolo, sorse la fabbrica della Prima basilica con tre ambienti paralleli, dei quali quello centrale costituiva la basilica, il meridionale era adibito a cripta del martire e il settentrionale con fonte battesimale era destinato ai catecumeni. Nella prima metà del V secolo qui fu innalzato l'insieme della basilica preeufrasiana; per il numero e per la grandezza delle costruzioni essa prelude all'Eufrasiana, realizzata dal vescovo Eufrasio nel punto in cui sorgeva una fabbrica più antica.

La basilica eufrasiana suscita interesse per la ricchezza della decorazione conservata, consistente in stucchi, marmi, intarsi e mosaici.

La sua pavimentazione musiva riveste grande importanza per il fatto che qui, come in pochi altri edifici tardoantichi, sono state sottratte alla corrosione del tempo ampie superfici di vari strati di mosaici pavimentali, compresi tra il III e la seconda metà del VI secolo.¹ Il labirinto ornamentale

¹ Il primo ad occuparsi dei resti della pavimentazione musiva della basilica eufrasiana fu Cyriacus di Ancona (1391 - circa 1455) nel Codice «Permanensis», foglio 54; poi il Tommasini (I.Ph. Tommasini, De commentariis storico-geografici della provincia dell'Istria, libri otto, Archeografo triestino IV (1837), pag. 384), il Negri (vescovo di Parenzo, Atti e mem., vol. VIII, 1892, pagg. 198-223), l'Eitelberger (R. de Eitelberger, Die Domkirche in Parenzo In Istrien, Mittelalterliche

della pavimentazione musiva del triclinio della casa antica (con ogni probabilità la «domus» di qualche parentino, forse dello stesso martire Mauro), databile al III secolo, è stato eseguito con mano d'artista con gradazioni cromaticamente sfumate di nastri dallo spettro complesso. I pesci simbolici sono stati inseriti nell'impiantito musivo del salone della menzionata casa, quando essa fu trasformata in «domus ecclesiae» della comunità cristiana prima della sua definitiva emancipazione; sono di fattura realistica con colori vivaci e di grande pregio artistico. I mosaici pavimentali della basilica paleocristiana di Orsera rivelano l'influsso esercitato da quelli della basilica meridionale di Teodora del primo quarto

Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstraates I, Stuttgart 1858, pag. 104, nota 1), il Pulger (D. Pulger, *Il Duomo di Parenzo*, Atti della società di ingegneri ed architetti di Trieste, IV, 881, pag. 11), il Lohde (L. Lohde, *Der Dom von Parenzo*, 1859, pag. 11) e lo Jackson (I.G. Jackson, *Dalmatia, the Quarnero and Istria, I-III*, Oxford 1887, pag. 328, nota 1).

Le ricerche inerenti ai mosaici pavimentali del complesso architettonico della basilica eufrasiana furono iniziate dal Deperis. Egli scavò nell'oratorio di Mauro negli anni 1888-1889 fino a giungere alla pavimentazione musiva delle sale centrale e settentrionale della Prima basilica (Deperis, *Parenzo cristiana*, Atti e memorie, vol. XIV, fasc. 3-4, 1898, pag. 400). A questi reperti fanno riferimento il Pesante (G. Pesante, S. Mauro, protettore della città e della diocesi di Parenzo, 1891, pag. 12), l'Amoroso (A. AMOROSO, *Le basiliche cristiane di Parenzo*, Atti e mem., vol. VI, fasc. 1-2, 1890, pagg. 465-497) e il Marucchi (O. MARUCCHI, *Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo*, N. Bull. di Arch. Crist., n. 1-3, 1899, pagg. 14-20 e 122-139).

Al tempo dell'Austria, nel periodo precedente alla prima guerra mondiale, la zona della Prima basilica e della navata settentrionale della basilica preeufrasiana fu esplorata dal Pogatschnig assieme a Carlo Erard (A. POGATSCHNIG, *Recenti scavi nella basilica eufrasiana*, Atti e mem., vol. XVII, fasc. 3-4, 1901, pag. 404; lo stesso, *Parenzo dalle origini sino all'imperatore Giustiniano*, Atti e mem., vol. XXVII, 1920, pag. 31; lo stesso, *Guida di Parenzo*, Parenzo, 1914), poi dal Frey (D. FREY, *Neue untersuchungen und Grabungen in Parenzo, Mitteilung des K. Zentral Kommission für Denkmalpflege*, III ser. vol. XIII, 191, 1914, pagg. 118-125 e 179-187). Nell'anno 1913 pure il Gnirs effettuò delle esplorazioni nella zona della Prima basilica (A. GNIRS, *Zur Frage der christlichen Kultanlagen aus der erste Hälfte des vierten Jahrhunderts des österreichischen archäologischen Instituten in Wien XIX*, 1919, Beiblatt, pagg. 165-206).

Delle iscrizioni dei mosaici pavimentali della navata settentrionale della basilica preeufrasiana s'interessarono il Kandler (P. KANDLER, *Codice epigrafico istriano, Iscrizioni cristiane*, f. 23 b) e il Neumann (G.A. NEUMANN, *Der Dom von Parenzo, mit 53, photographischen Tabel von Josef Gelba*, Wien, 1902, fig. 45).

Dopo il secondo conflitto mondiale si dedicarono allo studio dei mosaici pavimentali il Bovini (G. BOVINI, *Il complesso delle basiliche paleocristiane di Parenzo*, Corsi d'arte ravennate e bizantina, fasc. II, 1960, pagg. 13-30), lo Zovatto (P.L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie*, Del Bianco, Udine, 1963, pagg. 103-110), il Šonje (A. ŠONJE, *Arheološka istraživanja na području Eufrazije bazilike u Poreču* (Ricerche archeologiche nella zona della basilica eufrasiana di Parenzo), *Jadranski zbornik* (Miscellanea adriatica), II, 1966-1969, Fiume-Pola, 1969, pagg. 249-281), lo stesso, *Contributo alla soluzione della problematica del complesso della basilica eufrasiana di Parenzo*, *Felix Ravenna*, terza serie, fasc. 4560-XLVI, Ravenna, 1968, pagg. 27-65), lo stesso, *Poreč, Descrizione storica di Parenzo*, 1970, pagg. 21-28), lo stesso, *Le costruzioni preeufrasiane di Parenzo*, *Zbornik Poreštine* (Miscellanea parentina), I, Parenzo 1971, pagg. 278 e 288-290), il Bovini (G. BOVINI, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Patron Editore, Ravenna, 1974, pagg. 24-26, 62-65, fig. 82), il Cuscito (G. CUSCITO, *Parenzo dalle origini all'età di Giustiniano*, Liviana editrice in Padova, 1976, pagg. 77-79 e 81-83) e Šonje (A. ŠONJE, *Novi nalazi na području Eufrazijeve bazilike u Poreču* (Nuovi reperti nella zona della basilica eufrasiana di Parenzo), lo stesso, *Podni mozaici starokršćanskih bazilika u Poteštini i njihov odnos prema ostalim podnim mozaicima na obalama Jadrana* (La pavimentazione musiva delle basiliche paleocristiane del Parentino e il loro rapporto con gli altri mosaici pavimentali delle coste dell'Adriatico) (manoscritto). L'incrostatura del pavimento dell'abside principale risale al 1233, quando il vescovo Adalpero elevò l'impiantito di un gradino (R.M. COSSOR, *Guida storica di Parenzo*, Parenzo, 1926, pag. 5).

del IV secolo, condizionati dall'espressionismo paleocristiano proveniente dall'Africa settentrionale. La pavimentazione musiva della parte occidentale del vano settentrionale, cioè del «nartece» della Prima basilica, fatta di grosse tessere di mattone, disposte con sfumature variamente colorate a guisa dei ciuffi di un tappeto di lana, rappresenta il peculiare modo tradizionale di lavorazione dei mosaicisti locali. Il mosaico del fonte battesimale sito nella parte orientale di questo ambiente, con i suoi motivi geometrici semplici, come pure la decorazione pavimentale delle sale centrale e meridionale della Prima basilica appartengono ad una caratterizzazione stilistica simile a quella della modesta ornamentazione della basilica posteadoriana settentrionale della metà del V secolo. Questi mosaici risentono dell'influsso esercitato da modelli costituiti dai tessuti tardoantichi giunti con i traffici dal Vicino Oriente, con ogni probabilità dalla Siria, alle coste dell'Adriatico. L'impiantito musivo dell'insieme architettonico della basilica preeufrasiana palesa l'impronta stilistica tipica dell'Adriatico settentrionale; essa ha fatto la sua comparsa nella prima metà del V secolo; la sua esecuzione rivela notevole abilità, anche se appesantita dalla densità dei motivi e dall'irregolare composizione stratificazionale dei singoli campi rispetto all'integrità di un ambiente comune. La decorazione pavimentale della basilica eufrasiana della metà del VI secolo denota un certo ritardo nella tecnica di lavorazione, se confrontata con quella dei mosaici pavimentali dei periodi precedenti.

I mosaici pavimentali del complesso architettonico della basilica eufrasiana, a giudicare dalla letteratura citata nella nota 1, sono stati oggetto di sufficiente attenzione, più di quanto non sia avvenuto per quelli parietali. Pertanto il presente saggio sarà dedicato alla trattazione della posizione di questi ultimi, dei lavori di conservazione, dell'iconografia e dello stile, nell'intento di farne una presentazione generale globale che finora è mancata.

I LUOGHI IN CUI SI TROVANO O SI TROVAVANO I MOSAICI

I mosaici si trovano nella nicchia, tra le finestre, sulle superfici parietali adiacenti alle finestre, quindi nell'intradosso dell'arco absidale come pure su quello dell'abside principale (fig. 1); sono sistemati anche sulle absidi laterali (figg. 2, 3). Non è sicuro, ma si può supporre con una certa attendibilità, sulla base dei resti dei contorni ovali tracciati con il carbone, che mosaici ornavano i medaglioni incorniciati da stucchi, situati sulle pareti sovrastanti il colonnato della navata centrale (fig. 4). Gli schizzi delle incorniciature dei medaglioni, scoperti dall'ing. Ferdinando Forlati, sono rimasti solo sulla parete sovrastante le arcate settentrionali, dato che il muro sopra le arcate meridionali è stato completamente ricostruito dopo il terremoto che colpì la basilica nell'anno 1440.²

² B. MOLAJOLI, *La basilica eufrasiana di Parenzo*, Padova, 1943, pag. 34, n. 36.

Il Forlati, durante i lavori di riassetto della basilica, nel periodo intercorrente tra le due guerre mondiali, nel 1937 circa, aveva lasciato non intonacata una larga fascia lungo l'intera parete



1 - Mosaico dell'abside principale della basilica eufrosiana.

sovastante il colonnato settentrionale in direzione della navata centrale per renderla visibile. In questo punto, un po' più in alto delle colonne, erano stati notati frammenti ovali eseguiti quali modello delle incorniciature a stucchi, in cui avrebbero potuto essere stati sistemati i medaglioni con i mosaici. La decorazione a stucchi si snoda sul cornicione dividente la fascia superiore dei mosaici della calotta da quella inferiore tra le finestre dell'abside principale. Tale alternanza dell'ornamentazione a stucchi con



2 - Mosaico della nicchia absidale della navata settentrionale (a sinistra).



3 - Mosaico della nicchia absidale della navata meridionale (a destra).



4 - Interno della basilica con veduta della parte del muro settentrionale della navata centrale (a sinistra), su cui il Forlati aveva lasciato una fascia non intonacata per rendere visibili i disegni dei medaglioni incorniciati dai supposti mosaici, situati un po' più in alto del colonnato.

Tracce di mosaici sono visibili tra le finestre e sul frontone dell'esterno della facciata occidentale della basilica (fig. 5); lo stesso vale per la parte esterna della facciata orientale sopra l'abside principale (fig. 6).

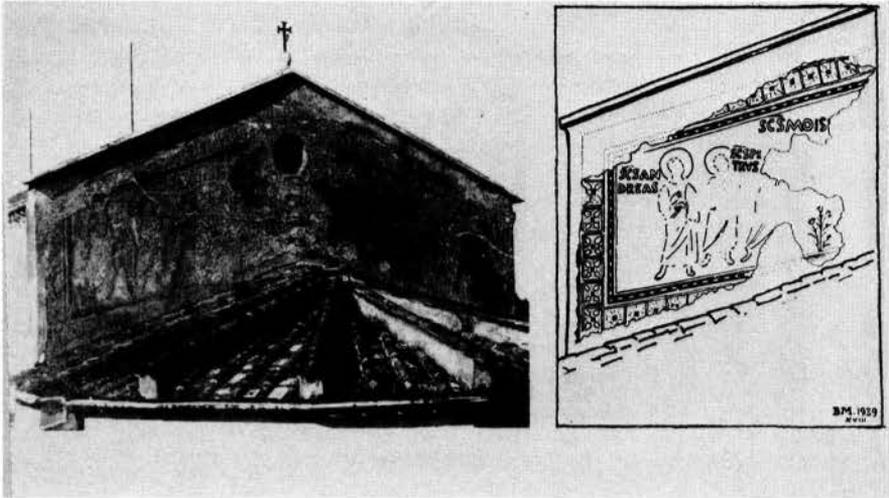
La decorazione delle basiliche paleocristiane era riservata allo spazio destinato a Dio per la celebrazione dell'offerta incruenta (della messa); di conseguenza le loro pareti assai raramente venivano coperte da mosaici;

quella musiva probabilmente segnava almeno la parte inferiore della parete sovrastante il colonnato della navata centrale.

Una architetto, esperta di storia dell'arte e conservatrice della Sovrintendenza alle belle arti di Fiume, di propria iniziativa, durante il riassetto dei muri interni della basilica avvenuto nell'anno 1977, fece intonacare i disegni delle incorniciature dei menzionati medaglioni; essa non ritenne opportuno di lasciarne scoperto almeno uno quale prova dell'esistenza della decorazione della parte inferiore della parete sovrastante il colonnato della navata centrale.



5 - Resti musivi sulla facciata della navata centrale (nella parte superiore).



6 - Resti musivi sul retro al di sopra dell'abside centrale (disegno secondo il Molajoli).

ciò è avvenuto per la facciata occidentale di S. Pietro in Vaticano, di S. Lorenzo a Cesarea e di S. Probo a Ravenna.³ Il vescovo Eufrazio era una persona dalle idee originali; perciò fece decorare musivamente pure il frontone orientale sovrastante l'abside principale della propria basilica; ciò, per quanto si sa, costituisce un «unicum» nell'ornamentazione della superficie esterna del frontone orientale delle basiliche paleocristiane.

Dal miracolo, che sarebbe avvenuto nel 1200 nella pastophoria orientale sopraelevata del palazzo diocesano, della visione, vissuta dal sacrestano, dei martiri, i quali gli avrebbero indicato il luogo in cui erano riposte le loro reliquie, è arguibile che il mosaico rappresentante i martiri parentini sia stato sistemato nella nicchia della menzionata abside.⁴ Oggi non c'è motivo per mettere in dubbio che l'erezione del palazzo vescovile sia stata effettuata nella metà del VI secolo, cioè contemporaneamente alla costruzione della basilica eufraziana, quale parte del suo insieme architettonico.⁵ I resti degli stucchi dell'intradosso dell'arco trionfale situato nella sala centrale dinanzi all'abside principale, testimoniano della decorazione sfarzosa degli ambienti sopraelevati del palazzo diocesano. Pertanto, se la nicchia absidale della pastophoria settentrionale era stata rivestita di mosaici, allora lo stesso si sarà verificato per l'abside principale e per la pastophoria occidentale. Non è certo, ma assai probabile, che pure la «cella trichora» sia stata abbellita da mosaici; ce ne sono sulla stessa volta del

³ G. BÒVINI, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Patron Editore, Bologna, 1974, pag. 43.

⁴ G. PESANTE, *Celebrando il M.R. Pre Tomaso Franco la sua prima messa*, Parenzo, 1890, pag. 10.

⁵ A. ŠONJE, *Biskupski dvor gradjevnog ansambla Eufrazijeve bazilike u Poreču* (Il palazzo vescovile del complesso architettonico della basilica eufraziana di Parenzo) (manoscritto).

ciborio posto nel 1277 sopra l'altare maggiore; per il colore azzurro cupo e per la lavorazione delle tessere sono identici a quelli absidali del VI secolo. Inoltre queste tessere si differenziano dalle rimanenti di tipo veneziano che ricoprono la superficie esterna del ciborio. Perciò non è da escludersi che la parte musiva del ciborio derivi dalla volta della cella tricora.⁶

I LAVORI DI RESTAURO DEI MOSAICI

La basilica eufrasiana è stata conservata per l'intero arco della sua esistenza dal VI secolo ad oggi, quindi per oltre 14 secoli, nel corso dei quali è stata soggetta a restauri. Le notizie relative alle sue condizioni nell'epoca medievale sono le più scarse. La citazione contenuta in un documento antico, la cui veridicità non è stata accertata, secondo la quale la basilica sarebbe stata eretta nella metà del X secolo da Ottone I (imperatore romano-germanico dal 963 al 973), può essere interpretata nel senso che in quel secolo essa fu completamente restaurata.⁷ I signori franchi dell'Istria, da essi definitivamente tolta a Bisanzio nell'812, cercarono di consolidare il proprio potere sviluppando il sistema feudale e quindi donando possedimenti ai vescovi e ai conventi benedettini. Pertanto non si esclude che Ottone I, durante la fondazione del sacro romano impero di nazione germanica, abbia tentato di rafforzare la propria autorità in Italia e in Istria con il metodo delle donazioni. In quel momento potrebbe essere stato eseguito il restauro completo del complesso architettonico della basilica eufrasiana. A Parenzo esistono vari frammenti di graticcio risalenti ai IX e X secolo; molti di essi provengono dalla citata fabbrica; essi documentano la preparazione di nuovi arredi sacri. Non si sa nulla delle condizioni dei mosaici della basilica in tale periodo; tuttavia si può supporre con notevole attendibilità che essi siano stati abbastanza bene conservati nel basso medioevo.

Oggi non si conosce lo stato di conservazione dei mosaici della pastophoria orientale del palazzo diocesano intorno al 1200, quando furono scoperti dal sacrestano. Senza dubbio essi erano stati trascurati, perché probabilmente anneriti dal fumo dei ceri, che bruciavano nel vano destinato alle reliquie dei martiri parentini. Il sacrestano dopo aver individuato le figure dei martiri, osservandole attentamente e ripulendole dello strato di fumo depositato, riuscì a rilevare pure le epigrafi con i loro nomi.⁸ Questi nomi potevano essere stati scritti sui mosaici della menzionata pastophoria come quelli vicino al capo delle figure delle absidi principale e laterali della basilica. In ogni caso i mosaici venuti alla luce non erano completamente visibili ed erano verosimilmente anche male conservati; essi, dopo il trasferimento delle reliquie dei martiri dalla citata pastophoria nella basilica, effettuato all'indomani quasi del loro ritrovamento, non furono

⁶ E. BABUDRI, *Le antiche chiese di Parenzo*, Atti e mem., Vol. XXVIII, 1912, pag. 196.

⁷ G. NEGRI, *Della chiesa di Parenzo*, Atti e mem., vol. VIII, fasc. 1-2, 1892, pagg. 140-193; R.M. COSSAR, *Parentium*, Guida storica di Parenzo, 1926, pag. 40.

⁸ G. PESANTE, *op. cit.*, pag. 10.

dimenticati, dato che la pastophoria fu trasformata nella cappella di S. Nicolò della porta, operante dopo il XIII secolo. I mosaici di questa cappella, dedicata successivamente a S. Maria Maddalena, erano visibili e quindi anche conservati nel XIV secolo;⁹ andarono in rovina durante il vescovato di Gian Antonio Pavan, che nel periodo che va dal 1487 al 1498 fece erigere un secondo piano sopra l'ala occidentale del palazzo vescovile¹⁰ o più tardi alla fine del XVII secolo. In quel tempo il palazzo diocesano fu abbandonato; il vescovo di Parenzo, per timore della peste che infieriva nella città, si era trasferito nella casa di campagna di Orsera e il segretario del vescovato a Rovigno.

Un fenomeno insolito è costituito dal fatto che sul ricostruito baldacchino sopra l'altare principale della basilica il vescovo Ottone, nel 1277, fece eseguire l'Annunciazione; nella metà del VI secolo essa era già rappresentata sul lato settentrionale della parete semicircolare dell'abside (fig. 7) centrale. Pertanto si può supporre che i mosaici absidali si siano trovati in uno stato simile, cioè anneriti dal fumo come quelli dell'abside della pastophoria orientale del palazzo diocesano.¹¹

Probabilmente, dopo il terremoto del 1440, andarono distrutte le parti inferiori dei mosaici delle absidi laterali, proprio perché erano nascoste (figg. 2, 3). Se non fosse stato così, il vescovo Giovanni Parentino, persona illustre e famoso umanista del suo tempo, che possedeva una propria biblioteca, non avrebbe certamente permesso che venissero danneggiati con la costruzione delle finestre gotiche, aperte per illuminare le navate laterali, dopo che nel 1452 erano state innalzate da ambedue i lati antistanti all'altare maggiore tre arcate, accanto alle quali vennero sistemati i nuovi banchi in legno del coro.¹²

È da ritenere che dopo il terremoto verificatosi nel corso degli intensi lavori di restauro della basilica andarono perdute pure le ultime tracce dei supposti mosaici dei medaglioni parietali, sistemati un po' più in alto dei colonnati settentrionale e meridionale nella navata centrale (fig. 4).

Lo stato di conservazione del complesso architettonico della basilica eufrasiana divenne assai precario in seguito al diffondersi della peste e ad altre calamità, tanto che nel 1711 fu sospesa la celebrazione delle funzioni religiose. Il comune, per volontà e con l'aiuto della città e dei villaggi del Parentino, dette il via a misure di tutela, continuate nel 1764 dal vescovo Negri;¹³ costui, nel descrivere i mosaici dell'abside principale, asserisce erroneamente che la Madonna indossa un abito nero;¹⁴ essa invece è

⁹ E. BABUDRI, *Le antiche chiese di Parenzo*, Atti e mem., vol. XXVIII, 1912, pagg. 196-197.

¹⁰ P. DEPERIS, *Parenzo cristiana*, Atti e mem., vol. XIV, fasc. 3-4, 1898, pag. 438; E. BABUDRI, *op. cit.*, pag. 197; B. MOLAJOLI, *La basilica eufrasiana di Parenzo*, Padova, 1943, pag. 29.

¹¹ B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pag. 47, n. 61; M. PRELOG, *Poreč, grad i spomenici* (Parenzo, città e opere d'arte), Belgrado, 1957, pag. 106; G. CUSCITO, *Parenzo dall'origine all'età di Giustiniano*, Padova, 1976, pag. 88.

¹² A. AMOROSO, *Contributo al saggio Deperis: S. Mauro e S. Eleuterio vescovi e martiri di Parenzo*, Atti e mem., vol. XIV, 1898, pag. 114; F. BABUDRI, *Parenzo nella storia ecclesiastica*, Atti e mem., vol. XXVI, 1910, pagg. 130-131; B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pagg. 8 e 59, n. 89.

¹³ C. DE FRANCESCHI, *La cattedrale di Parenzo e i suoi restauri nei secoli XVII e XVIII*, Atti e mem., vol. LVI, pagg. 373-374; B. B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pag. 30.

¹⁴ G. NEGRI, *op. cit.*, pag./208.



7 - L'annunciazione sulla parete settentrionale dell'abside principale (a sinistra).

ricoperta da una veste di colore paonazzo. Si può quindi presumere che nel XVIII secolo i mosaici absidali fossero abbastanza offuscati dallo strato di fumo, come era avvenuto nei secoli precedenti. Inoltre essi erano ben noti al vescovo Negri, personaggio illustre del suo tempo, di vasta cultura e grande erudizione, proprietario di una collezione di quadri,¹⁵ il quale ci ha

¹⁵ L'unico quadro noto della collezione del vescovo Negri è inventariato con il numero 2769 nella Wolker art Gallery di Liverpool in Inghilterra; raffigura la Madonna con il bambino in grembo, circondata da due santi, una santa e dai donatori, ed è attribuito al pittore veneziano Vincenzo di Biagio Catena, nato nel 1470 circa e morto nel 1531.

lasciato di loro un'ampia descrizione. Di conseguenza riesce incomprensibile il fatto che i mosaici raffiguranti Cristo e gli Apostoli della parete sovrastante l'arco absidale (fig. 1) siano stati, nell'anno menzionato, coperti e danneggiati in seguito alla posa del cornicione del soffitto in legno della navata centrale.¹⁶ Con ogni probabilità le figure di Cristo e degli Apostoli erano tanto annerite prima della costruzione del cornicione da sfuggire all'osservazione, in considerazione anche della loro collocazione elevata. Il vescovo Negri, interpretando l'epigrafe del mosaico dell'abside principale, menziona pure i nomi degli apostoli iscritti sopra l'arco absidale; quindi nel settimo decennio del XVIII secolo i mosaici dell'abside principale erano visibili.¹⁷ I mosaici sovrastanti l'arco absidale potevano essere stati coperti. Carlo de Franceschi sostiene che ciò avvenne agli inizi del XVIII secolo; in quel tempo il comune di Parenzo cercava di salvare dalla rovina incombente la basilica in una città devastata dalla peste.¹⁸ Altri danni possono essere stati arrecati ai citati mosaici nel corso dei lavori di restauro del tetto eseguiti dopo il terremoto del 1440.

Da quanto è stato finora esposto, si evince che i lavori di conservazione dei mosaici della basilica parentina ebbero inizio appena negli ultimi due decenni del XIX secolo; tutto ciò che era stato salvato in quei decenni si trovava in condizioni assai gravi. È grande merito di Paolo Deperis, parroco della basilica, l'aver posto in rilievo la precarietà dei mosaici e l'aver cercato di promuovere misure adeguate di tutela.

Il ministero austriaco per il culto e l'istruzione demandò nel 1886 la tutela dei mosaici esterni della facciata occidentale all'Istituto per l'arte di Innsbruck;¹⁹ i suoi mosaicisti non restaurarono affatto la parte superiore dei mosaici del frontone, mentre rinnovarono completamente quella inferiore (fig. 5). I lavori non soddisfecero dal punto di vista tecnico né, probabilmente, da quello iconografico, fatta eccezione per i sette candelabri apocalittici. Boni,²⁰ Prelog²¹ e Tavano²² riportano le fotografie dei mosaici ricordati della facciata prima del loro restauro; esse non sono

¹⁶ B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pag. 30.

¹⁷ G. NEGRI, *Memorie della città e diocesi di Parenzo*, Atti e mem., vol. VIII, fasc. 1-2, 1892, pagg. 188-193.

¹⁸ C. DE FRANCESCHI, *op. cit.*, pag. 374.

¹⁹ G. BOVINI, *Il complesso delle basiliche paleocristiane di Parenzo*, VII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1960, pag. 24; lo stesso, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Patron Editore, 1974, pag. 43. In vari scritti si asserisce erroneamente che i mosaici della facciata sono stati restaurati nel 1896 o nel 1897 (R.M. COSSAR, *Parentium*, Guida storica di Parenzo, 1926, pag. 49; B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pag. 33; M. PRELOG, *Peréc, grad i spomenici* (Parenzo, città e opere d'arte), pag. 100. Il 1886 è l'anno precedente a quello ricordato dal Deperis come inizio dei lavori di restauro dei mosaici parietali della basilica eufrasiana (P. DEPERIS, *op. cit.*: Il Duomo di Parenzo, pag. 209). Lo Jackson riporta la fotografia dei mosaici della facciata occidentale (T.G. JACKSON, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, Oxford, 1887, III, Pl. LX).

²⁰ G. BONI, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, Archivio storico dell'arte, 7, 1894, pagg. 110, 107-131 e 354-361.

²¹ M. PRELOG, *Poreč, grad i spomenici* (Parenzo, città e opere d'arte), Belgrado, 1957, pag. 95, fig. 154, pagg. 101, 184, nota 3.

²² S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria, mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Antichità altoadriatiche, VIII, Udine, 1957, 7.

sufficientemente chiare per poter farsene un'idea sicura; del resto essi erano stati già abbastanza rovinati dal dente del tempo. I mosaicisti del citato Istituto non conoscevano la tecnica e il modo di lavorazione specifici della tutela musiva; furono impiegate tessere di cemento smaltate da un lato, non tagliate a mano secondo le esigenze delle figure, ma meccanicamente; ciò impedì di rinnovare le caratteristiche stilistiche dei mosaicisti del VI secolo. Per questi motivi le immagini riuscirono dure, prive di struttura anatomica, in un atteggiamento innaturale, non soffuso di spiritualità, senza gli effetti cromatici di una colorazione piacevole, che si stenda in una gamma lievemente sfumata dai passaggi luminosi ai contorni accentuati.

L'Istituto di Innsbruck cercò di portare a termine il restauro dei mosaici dell'abside principale, ma la sua opera non incontrò il favore della cerchia degli intellettuali parentini guidata dal Deperis né dei rappresentanti delle autorità religiose e civili. Il ministero per il culto e l'istruzione di Vienna, dopo lunghe e spesso interrotte trattative, decise alla fine di affidare all'Istituto di Innsbruck l'esecuzione dei lavori di conservazione dei mosaici della nicchia dell'abside principale e della parete sovrastante il suo arco. A tale scopo i suoi mosaicisti avevano preparato il campione non riuscito che deluse le aspettative dei parentini.²³

Il Deperis tentò di far pervenire la notizia della controversia sorta in merito alla tutela dei mosaici parentini alla stampa di tutto il mondo, che invero in quel tempo aveva una tiratura assai limitata e non era in grado di raccogliere tempestivamente le informazioni volute. Così sui quotidiani parigini apparve un articolo dal titolo: gli Austriaci intendono distruggere i mosaici della basilica eufrasiana di Parenzo. Lo stesso imperatore Francesco Giuseppe dovette assumere in tale vertenza il ruolo di mediatore presso il papa Leone XIII allo scopo di far commettere la conservazione dei mosaici parentini ad un mosaicista esperto che si era distinto nel restauro di quelli delle basiliche paleocristiane di Roma. Il Deperis, nel 1888, a Roma, sostenuto dalla Commissione centrale incaricata della tutela dei monumenti di Vienna, riuscì a far assegnare l'opera ad un illustre mosaicista, al prof. Bornia, al quale il ricordato ministero viennese, nell'anno 1890, dopo la presentazione del campione di prova, demandò l'incarico di effettuare il restauro musivo della nicchia dell'abside principale e della parete sovrastante il suo arco.²⁴ I relativi lavori si svolsero in sostanza tra il 1890 e il 1897.²⁵

I mosaici parietali sovrastanti l'arco absidale erano certamente noti, quando, durante il vescovato del Negri, nell'anno 1674, venne rinnovato il soffitto del solaio della navata centrale. Lo stesso vale per il vescovato del

²³ P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 205.

²⁴ P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 205; lo stesso, *Ancora del Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, Atti e mem., vol. X, fasc. 3-4, 1894. Il Deperis nel suo saggio, a pagina 206, asserisce che i lavori di restauro dei mosaici di Parenzo furono eseguiti dal professor Bornia, mentre il Bovini li attribuisce al mosaicista Pietro Borri (G. Bovini, *op. cit.*, Il complesso della basilica, pag. 29; B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pagg. 40-51).

²⁵ G. BOVINI, *op. cit.*: Il complesso della basilica, pag. 19.

Peteani, quando dal 1842 al 1847, nella basilica furono eseguiti grossi lavori; in quella circostanza il vecchio soffitto con il cornicione sovrastante l'arco absidale fu sostituito con una nuova costruzione in legno.²⁶ Senza dubbio i mosaici in oggetto si trovavano in condizioni precarie e perciò, nello spirito del tempo, non fu presa in considerazione la loro conservazione. Tenuto conto del fatto che la parte inferiore dei mosaici parietali, cioè quella sottostante al cornicione in legno, era la più danneggiata, si può desumere che il cornicione del soffitto abbia protetto la sua parte superiore. Tutte le parti dei mosaici distrutti o male conservati, che non erano state coperte dal cornicione in legno del soffitto, furono intonacate e dipinte con motivi ornamentali che non riproducevano quelli dei vecchi mosaici. Così allo zenit della nicchia, accanto all'arco absidale, fu raffigurato il monogramma di Cristo, mentre nel campo triangolare comparvero cirri omomorfi, come risulta dalla fotografia riportata dal Marucchi.²⁷ I resti musivi della parete sovrastante l'arco absidale furono scoperti nell'anno 1889 nel corso dei lavori di ricostruzione del soffitto della navata centrale;²⁸ il loro restauro ebbe inizio due anni dopo, nel 1891, con l'asporto dell'intonaco su cui era stato dipinto il monogramma di Cristo nel punto dove oggi si trova il medaglione con l'Agnello,²⁹ mentre quello dei mosaici parietali sopra l'arco absidale cominciò nel 1892 con la demolizione della costruzione in legno del cornicione del soffitto, nella parte centrale sovrastante l'arco.³⁰

I mosaici parietali sopra l'arco absidale furono trovati in pessime condizioni; secondo la descrizione fattane dal Deperis la parte superiore era qua e là conservata in gradi diversi. L'architetto Tommasi, assieme al Deperis, eliminò innanzitutto con grande attenzione il cornicione del soffitto in legno nella parte centrale sovrastante l'arco absidale; qui, sotto lo strato dell'intonaco, apparvero i resti musivi di due immagini danneggiate di Gesù e, alla sua sinistra, dell'apostolo Paolo. La parte superiore delle figure degli apostoli era deteriorata, ma abbastanza conservata, come testimonia la fotografia del Boni, riprodotte i due ultimi apostoli vicini all'angolo nord-orientale della navata centrale.³¹ Sono state conservate

²⁶ B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pag. 30.

²⁷ O. MARUCCHI, *op. cit.*, tavv. I-II.

²⁸ B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pag. 30, fig. 28; G. BOVINI, *op. cit.*: Il complesso della basilica, pag. 19; lo stesso, *op. cit.*: Le antichità cristiane, pag. 31.

²⁹ P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 202; B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pag. 39, fig. 50.

³⁰ P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 202. Il cornicione a mensola del soffitto della navata centrale si distende su tutti i lati, così esso sulla parete occidentale ha coperto gli archi delle finestre, su cui si sono conservati frammenti di ornamentazione a stucchi. La costruzione di questo cornicione non danneggiò i resti musivi della parete sovrastante l'arco absidale e neppure i frammenti di stucchi degli archi delle finestre; questi resti di mosaici e di stucchi si sono conservati per il fatto di essersi trovati sotto il cornicione del soffitto in legno. Per questa circostanza la demolizione del cornicione non è stata accompagnata da quella del soffitto, che è visibile nella figura riportata dal Neumann dopo l'esecuzione dei lavori alla fine del XIX secolo (W. NEUMANN, *Der Dom von Parenzo*, Wien, 1904, tav. 10). Però il Forlati, nell'anno 1936 circa, eliminò il vecchio soffitto, lasciando aperta la costruzione in legno della navata centrale.

³¹ G. BONI, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, Archivio storico dell'arte, 1894, pag. 128; S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria, mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Antichità altoadriatiche, VIII, Udine, Arti Grafiche friulane, 1975, pag. 258, fig. 9.

meglio alcune teste all'angolo sudorientale della medesima navata. La parte inferiore di tutte le immagini risulta quasi completamente distrutta con sporadiche tracce di tessere.

Sembra che i mosaici absidali siano stati meglio conservati di quelli parietali sopra l'arco omonimo; i mosaici della sommità della nicchia vicino all'arco absidale presentavano invece le condizioni peggiori. Il Deperis sostiene che l'Agnello era caduto a causa dei cunei in legno marci, che allo zenit del menzionato arco chiudevano la sua costruzione.³² Alquanto rovinati erano i medaglioni con le vergini specialmente quelli sistemati nelle parti inferiori delle pareti, quindi le decorazioni presso le finestre. In pessime condizioni si trovavano i mosaici della sommità della nicchia nel punto che va dal ricordato Agnello alla ghirlanda in mano di Dio Padre. Qui esistevano e ancora esistono lunghe e profonde fessure nonché screpolature che denudano nel fondo la malta putrefatta; è una fortuna che questa superficie musiva non sia caduta per la decomposizione dell'intonaco e per il suo stesso peso. Risultava danneggiato l'omero destro del bambino in grembo alla Madonna come pure il trono con predella, su cui essa è seduta; lo stesso vale per il gomito con drappeggio di Giovanni Battista. Qua e là le vesti delle immagini apparivano deteriorate nella parte inferiore. Si presentava particolarmente rovinato lo sfondo aureo, in specie quello delle aureole (nimbus) cingenti il capo dei santi. Erano bene conservate le facce e la maggior parte degli abiti di tutte le figure. Lo stato di conservazione migliore era quello dell'Annunciazione e della Visitazione, situate nella parte inferiore della parete absidale; abbastanza buone erano le condizioni degli intarsi e del trono con sedili, sistemati nella parte inferiore dell'abside.

Il Deperis afferma che i mosaici della sommità della nicchia erano caduti a causa dell'umidità penetrata dal tetto attraverso l'intonaco.³³ L'esattezza di questa asserzione è probabile; però altri fattori possono aver provocato la caduta della malta che faceva da base alle tessere. Se l'umidità avesse agito ininterrottamente per molti anni sullo strato intonato, su cui giacevano i mosaici, quest'ultimo con l'andar del tempo, sottratto a rapido essiccamento, si sarebbe pietrificato come la stalattite delle grotte. Invece, se l'intonaco fosse stato esposto per un lungo periodo, in modo intervallato, all'azione dell'umidità durante le giornate piovose e quindi si fosse asciugato nei giorni secchi, esso si sarebbe decomposto e sarebbe caduto a causa del frequente alternarsi di stati secchi e stati umidi. Di conseguenza è legittimo affermare che le fenditure e le screpolature sono state causate qua e là dalle escursioni termiche e da altri fattori quali il movimento tellurico e le raffiche di vento che investivano le pareti dell'abside. I mosaici della nicchia absidale non erano del tutto staccati dalla malta; ancor oggi, qua e là, rimangono attaccati alla parete; probabilmente le tessere sono cadute a causa del loro cattivo stato di conservazione, nel momento in cui fu eseguita la riparazione del tetto, come era

³² P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 203.

³³ P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 207.

avvenuto dopo la seconda guerra mondiale, quando si procedette al risanamento statico dei muri perimetrali. Nel corso dei lavori la basilica era rimasta spalancata ed esposta alle correnti d'aria; perciò le tessere musive, in seguito al brusco raffreddamento, si spaccarono e rovinarono sul pavimento.³⁴

Indubbiamente la caduta delle tessere costituì il pretesto per avviare quanto prima il restauro dei mosaici dell'abside principale. Il Borgia era un mosaicista assai esperto e noto, che aveva curato la conservazione dei mosaici parietali di Roma. Quanto egli fece nell'abside e sull'arco della basilica eufrasiana rappresenta il massimo che a quel tempo si potesse conseguire.³⁵ L'architetto Giacomo Boni, ispettore alle belle arti dell'Italia, dopo aver osservato i lavori eseguiti sui mosaici dell'Eufrasiana, pronunciò un giudizio assai severo e preconcepito in merito all'opera del menzionato mosaicista.³⁶ Il Deperis difese giustamente l'esecuzione dei lavori della basilica parentina in una educata risposta alle critiche del Boni.³⁷ Il Borgia aveva intenzionalmente evitato di toccare i mosaici, il cui stato di conservazione risultava assai precario, fatta eccezione per quelli che erano danneggiati o completamente rovinati, evidenziati dalla descrizione fatta in precedenza. Egli aveva sollevato piccoli tratti dei soli mosaici che presentavano spaccature, cioè di quelli che non erano più legati al sottofon-

³⁴ Le tessere dei mosaici absidali sono cadute durante i lavori di risanamento statico dei muri eseguiti dopo il secondo conflitto mondiale. Le boccaporte del pavimento erano rimaste senza i coperchi di legno e quella sottostante del muro perimetrale nord senza i battenti. Le finestre rimasero abbastanza a lungo spalancate per permettere il collegamento delle travi della costruzione in legno che dall'interno e dall'esterno fungeva da contrafforte delle pareti, prima che fosse portato a termine il restauro di questo importante monumento. Così, attraverso queste aperture, specialmente d'inverno, soffiavano i venti settentrionali, e l'interno della basilica era percorso da aria fredda che faceva scendere rapidamente la temperatura della superficie dei mosaici, provocando, a causa delle brusche escursioni termiche, la spaccatura e la caduta delle tessere. Sono andate in rovina soltanto le tessere di smalto vecchio, specialmente la metà esterna di quelle che sull'altra metà portavano incollata una lamina dorata. Le altre tessere vitree, fatte di una massa colorata compatta, si sono staccate intere o per lo più in pezzi lungo le fessure degli angoli. La loro caduta fu notata alquanto tempo dopo la posa della costruzione in legno e, particolarmente, dopo la sua demolizione, a risanamento avvenuto, e dopo la ripresa delle funzioni religiose. D'inverno, quando, finita la liturgia, cominciava ad abbassarsi rapidamente la temperatura dell'aria, soprattutto di quella dello spazio superiore, le tessere si spaccavano e si staccavano; se ne potevano raccogliere sul pavimento dopo ogni funzione prima della pulizia. L'addetto alla conservazione, per incarico fisso della Sovrintendenza alle belle arti di Fiume, autore del presente saggio, individuata la causa della loro caduta, ne diede immediatamente comunicazione all'ente competente menzionato, il cui direttore, dott. Iva Perčić, dispose subito che le boccaporte fossero chiuse e riparate le finestre, mentre il parroco benemerito, Josip Banko, fece chiudere con battenti in legno l'apertura del muro perimetrale nord sotto il pavimento dell'Eufrasiana, allo scopo di eliminare le correnti d'aria durante il rito religioso, in specie nello spazio libero circostante l'altare maggiore sottostante allo zenit dell'arco dell'abside principale. Grazie all'adozione di queste misure e al loro perdurare non furono più notati sul pavimento frammenti musivi.

³⁵ Il Boni fotografò i mosaici parentini nel 1891, (P. DEPERIS, *op. cit.*, Il Duomo di Parenzo, pag. 207) e non nel 1894, come sostiene il Tavano (S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria, mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Antichità altoadriatiche, VIII, 1975, testo della nota 9).

³⁶ G. BONI, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, Archivio storico dell'arte, 77, 1894, pagg. 107-131, 359-361.

³⁷ P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, Atti e mem., vol. X, fasc. 1-2, 1894, pagg. 91-122; lo stesso, *Ancora del Duomo di Parenzo e suoi mosaici*, Atti e mem., vol. X, fasc. 3-4, 1894, pagg. 474-500.

do, e li aveva rimessi nella posizione primiera su un nuovo strato di malta, facendo bene attenzione che ogni tessera rispettasse la pendenza della precedente collocazione. Nella maggior parte dei casi aveva cercato di consolidare i punti staccati senza sollevarli; eseguì con tale abilità il restauro di piccole parti logore delle vesti, degli ornamenti, delle ali degli angeli, delle nubi e dello sfondo privo di tessere dorate che quasi non ci si accorge della sua esecuzione. Non toccò i volti delle persone della nicchia, dato che si presentavano intatti, fatta eccezione per quello della Madonna che sembra essere stato rinnovato con tessere nuove (fig. 8). Se si confronta l'attuale predella con trono, su cui siede Maria, con quella della fotografia riportata dal Marucchi, risulta evidente l'arbitrarietà dell'opera del mosaicista, dovuta al suo estro (fig. 11).

Il volto del vescovo Eufrazio non ha subito ritocchi come è stato già affermato e come sostiene il prof. Cuscito,³⁸ a prescindere dal fatto che il prof. Tavano insista sul contrario.³⁹ Tale volto è stato trattato con una tecnica raffinata, impiegando tessere minute come nei più bei mosaici classico-romani, specialmente la sua parte inferiore (fig. 9). Questa raffinatezza presente nell'esecuzione tecnica non può essere evocata da nessuna fotografia; essa è rilevabile soltanto da vicino, perché le tessere sono di porcellana locale colorata con varie sfumature; si ha l'impressione che, per la saldezza perenne del colore e per la compattezza del materiale, esse siano state tagliate al momento della loro posa. Tale calcare colorato è stato impiegato assai raramente e per di più solo in singoli tratti dei mosaici parietali e pavimentali dell'intera fabbrica della basilica eufrasiana. Indubbiamente il Boni non conosceva questo tipo di pietra prima dell'esecuzione del restauro nell'abside; ai precedenti mosaicisti esso era invece ben noto, dato che è stato adoperato nella decorazione della sala centrale della Prima basilica della seconda metà del IV secolo.⁴⁰ La tecnica

³⁸ A. ŠONJE, *Contributo alla soluzione della problematica del complesso della basilica eufrasiana di Parenzo*, Felix Ravenna, fasc. 46, XLVII, Ravenna, 1968, pag. 53; G. CUSCITO, *Parenzo dalle origini all'età di Giustiniano*, Padova, 1976, pag. 69, nota 38.

³⁹ S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria, mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Antichità altoadriatiche, VIII, Udine, 1975, pag. 262, nota 50.

⁴⁰ Due tipi di calcare vengono impiegati nella lavorazione dei mosaici pavimentali e parietali delle coste dell'alto Adriatico (pietra d'Istria). Uno è tenero, cretaceo, compatto a struttura amorfa; negli strati superiori è più pulito e viene detto «calcare ippuritico cretaceo superiore»; può essere bianco (Parenzo) e azzurro con sfumature varie dal chiaro al grigio scuro (Orsera). L'altro è un calcare duro, eocenico a struttura cristallina (ad est di Parenzo).

Quando i mosaicisti dell'Istituto jugoslavo incaricato della tutela dei monumenti culturali, di Belgrado, nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, eseguì il restauro della pavimentazione musiva della prima basilica del complesso eufrasiano, l'autore del presente saggio richiamò l'attenzione sulla possibilità di procurarsi calcare duro cristallino, a struttura compatta, e dal colore bianco puro, sulla costa a nord di Parenzo, nel tratto che va dall'ex macello a Pical, oppure, in sfumature rossastre, nella zona, in cui corre la condotta principale dell'acquedotto, a sud della carrozzabile Kufić-Villanova e a nord di Castelvenere, vicino al punto in cui l'acquedotto piega sopra la valle del Quietto in direzione del serbatoio di Brig, un po' più in alto delle sorgenti di Gradole; si tratta di calcare duro, a massa cristallina compatta, resistentissimo alla corrosione; se esposto per lungo tempo alla pioggia, si copre di una patina grigia; in ambiente chiuso, privo di umidità, non subisce alcun mutamento. Perciò in chi non ne sia informato, le tessere del volto del vescovo Eufrazio della nicchia absidale possono suscitare l'impressione di appartenere al periodo dei lavori di restauro eseguiti agli inizi del penultimo decennio del XIX secolo.



8



9



10

8 - Il volto della Madonna, nel catino dell'abside.

9 - Il volto del vescovo Eufrazio.

10 - La ghirlanda in mano a Dio Padre sopra il capo della Madonna dell'abside principale.



11 - La Madre di Dio e gli angeli, al centro del catino dell'abside principale.

usata per il volto del vescovo Eufrasio e consistente nell'impiego di tessere minute, la cui forma per lo più viene stabilita dalle esigenze figurative e dal tipo di pietra, non ha precedenti nei mosaici delle basiliche del periodo paleocristiano e bizantino inferiore della costa adriatica.

Le maggiori difficoltà si sono incontrate nel restauro della parte più elevata della nicchia vicino alla ghirlanda tenuta dalla mano di Dio Padre



12 - L'Agnello allo zenit dell'arco dell'abside principale.

(fig. 10) e al medaglione posto allo zenit dell'arco absidale. È una fortuna che questo tratto dei mosaici non sia rovinato; era staccato dal sottofondo fatto di malta putrefatta e attraversato da fenditure lunghe e profonde. Il mosaicista non l'ha sollevato; infatti non sarebbe stato possibile rimetterlo al suo precedente posto; bisognava sostituire completamente lo strato di malta sottostante e riempire le fessure con nuove tessere. Perciò il mosaicista decise di non alzarlo, ma di fissarlo nel modo migliore possibile al vecchio sottofondo con fettucce di lamierino cupreo, colorate a guisa di mosaico. Così i chiodi e le fettucce svolgono la funzione loro assegnata senza che si notino a guardarli dallo spazio basilicale.⁴¹ Le tessere dorate

⁴¹ La ricordata caduta delle tessere dei mosaici della nicchia absidale durante i lavori di risanamento statico dei muri della basilica suonò come un campanello d'allarme. Inoltre i mosaici dovettero essere ripuliti dei residui della carta con cui erano stati coperti al momento della posa del contrafforte protettivo dopo la seconda guerra mondiale. A difesa dei mosaici, era stata posta sul tetto della basilica una rete d'acciaio destinata a respingere eventuali bombe, che così sarebbero esplose lontano. Nell'abside era stata eretta una costruzione in legno, che giungeva all'altezza dei mosaici, avvolta in carta e iuta, incollate sulla superficie musiva, la quale, nel caso del crollo del tetto, vi sarebbe rimasta attaccata.

L'armatura di legno dell'abside fu asportata dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale; la carta incollata sui mosaici non è stata tolta in modo tecnicamente adeguato e perciò vi sono rimaste parecchie strisce stracciate e la rispettiva colla. Le persone incaricate della demolizione dell'armatura erano di Parenzo; esse avevano già lavorato alle dipendenze dell'ing. Ferdinando Forlati al restauro della basilica prima dello scoppio della seconda guerra mondiale e quindi erano consapevoli della delicatezza del loro compito; tra essi si trovava pure Franjo Košuta, figlio del noto imprenditore che

delle aureole cingenti il capo dei santi e dello sfondo delle immagini sottostante alle nuvolette presso la piana verdeggiante sono state completamente rinnovate; questo però non è riuscito. Già l'oro nuovo da solo, con la sua lucentezza e freschezza, non riproduce il colore del precedente metallo. Il mosaicista non disponeva di tessere per metà ricoperte di lamine auree; egli dovette usare tessere con una lamina dorata attaccata su una sola faccia. Per quanto egli imprimesse la pendenza originaria, non poteva eliminare qua e là il riflesso dell'insieme. Inoltre il mosaicista poteva servirsi di tessere dorate dalle varie sfumature cromatiche e quindi non era in grado di ottenere il favoloso incanto della composizione policromatica, capace di evocare uno sfondo pittorico-impressionistico.

L'Agnello è stato completamente rinnovato, ma con insuccesso (fig. 12); probabilmente il mosaicista non sapeva o non aveva la possibilità di ricostruire le forme naturali della struttura anatomica con le sfumature pittoriche della superficie lanosa, come si nota negli agnelli e nelle pecore dei mosaici absidali delle basiliche paleocristiane del V e VI secolo. Questa esecuzione fredda, priva di spiccati tratti stilistici, ricompare nelle aureole e nei medaglioni, specialmente in quelli situati nella parte inferiore dell'arco absidale. Però, se si escludono l'agnello e lo sfondo aureo, si può concludere che il mosaicista era dotato di una forte personalità artistica, dal momento che ha restaurato specialmente i mosaici composti di tessere intensamente colorate.

Una linea rossa nel mezzo dei mosaici sovrastanti l'arco absidale divide le parti inferiori delle immagini, completamente rinnovate, dalle superiori restaurate in base ai loro resti conservati (fig. 1). I quattro volti alla sinistra di Gesù sono rimasti intatti, mentre gli altri volti e le parti superiori degli apostoli un po' sopra alla menzionata linea rossa, sono stati ripristinati abbastanza bene sulla falsariga dei loro rispettivi resti. Le parti inferiori

aveva restaurato numerosi monumenti dell'Istria, della Dalmazia e di Venezia. Il Košuta era innanzitutto intervenuto presso le competenti autorità per far interrompere i lavori di cementazione delle fessure, attraverso le quali l'acqua salmastra penetrava nella zona dei mosaici pavimentali della prima basilica; infatti l'esecuzione di questi lavori, non aveva apportato alcuna miglioria, l'acqua continuava a infiltrarsi; d'altra parte la loro continuazione avrebbe provocato la distruzione delle parti protette della pavimentazione musiva. Pertanto egli cercò di togliere la carta della malsicura superficie dei mosaici absidali con mano leggera, poiché altrimenti con la carta si sarebbero staccate le tessere sia quelle male attaccate al proprio basamento sia quelle più solidamente incollate alla carta.

L'Istituto federale incaricato della tutela dei monumenti acquistò un'armatura in ferro per la pulitura dei mosaici, che così sarebbe potuta portare a termine; contemporaneamente sarebbe stato possibile rendersi conto del loro stato, che richiedeva almeno un restauro parziale. Si cominciò a pulire i mosaici con spazzole di setole animali, fissate su una lunga pertica, che ne permettesse il maneggio stando sull'armatura; l'esecuzione di questo lavoro corrispondeva alla lavatura dei pavimenti in legno; alcune tessere si staccarono in seguito allo sfregamento e quindi l'opera fu sospesa, mentre continuavano i rilievi tecnici riguardanti lo stato di conservazione dei mosaici. I mosaicisti dell'Istituto federale, con un'azione stagionale durata parecchi anni, completarono la documentazione ed effettuarono qualche intervento minore sulle parti inferiori dei mosaici, quali la Visitazione di Maria ad Elisabetta; essi del resto esperti nella tecnica del restauro, intendevano sollevare i mosaici spaccati della sommità della nicchia absidale. Però, al simposio scientifico della Società dei conservatori, tenutosi a Parenzo, un gruppo di specialisti si oppose a qualsiasi sollevamento delle tessere e propose che una commissione qualificata di studiosi ed esperti competenti si rendesse conto della vera situazione e escogitasse il modo di restaurare i mosaici senza staccarli dalla vecchia base.

delle figure sottostanti alla linea rossa sono state rifatte del tutto senza alcuna traccia indicativa. Se si accettasse il parere del Boni, secondo il quale i mosaici dell'abside, del suo arco e quelli un po' sopra l'arco, sarebbero stati riparati con una certa libertà da parte del mosaicista, allora ciò potrebbe valere soltanto per l'immagine di Cristo seduto sul globo terrestre della parete un po' più in alto dello zenit dell'arco absidale (fig. 13).⁴² Questa figura giovanile, il cui capo e la cui parte inferiore sono opera del restauratore, rivela piuttosto lo spirito artistico ellenistico che le caratteristiche espressive della trascendenza gerarchica dell'arte bizantina inferiore. Il Boni, con i suoi appunti critici, escluso l'Agnello, non si riferisce ai lavori di restauro dell'abside, ma soltanto a quelli dell'arco absidale. Se si approvasse la sua critica caustica e tendenziosa, secondo la quale i mosaici della basilica parentina sarebbero stati restaurati con un lavoro pagato per metro quadrato,⁴³ ciò potrebbe essere attribuito alle parti inferiori delle figure degli apostoli al di sotto della linea rossa, sulla parete sovrastante l'arco absidale; quelle inferiori sono state trattate in modo duro, come le menzionate quattro immagini della facciata. Esse non si ispirano alla morbidezza e naturalezza pittorica come le figure degli angeli dell'abside al lato della Madonna; perciò Van Berchem e Clausot sostengono che questa parte degli apostoli è stata rinnovata in maniera assai banale.

Sono del tutto nuovi i triangoli sottostanti agli apostoli, ai lati dell'arco absidale con la loro superficie dorata, inverosimilmente stridente; in questo caso non è stata conservata nessuna traccia del vecchio mosaico. La decorazione che incornicia i singoli campi dell'arco absidale è stata rifatta con successo in base ai resti conservati.

I mosaici delle absidi laterali sono stati notati ben presto dal Deperis e dal Pogatschnig (figg. 2 e 3);⁴⁵ la loro parte inferiore era stata distrutta, come si è detto, in seguito all'apertura delle finestre gotiche dopo il terremoto che colpì la basilica nell'anno 1440. Queste finestre furono chiuse nel corso dei grandi lavori edili che il vescovo Peteani fece eseguire dal 1842 al 1847. Questi mosaici furono fatti restaurare con successo dal Forlati nel 1937; egli provvide alla conservazione della metà superiore dei mosaici delle nicchie delle absidi laterali, senza ricorrere ad alcuna riparazione; perciò essa ci si presenta oggi nella sua veste originale risalente alla metà del VI secolo. La parte inferiore era andata completamente distrutta senza lasciare alcuna traccia delle sue tessere.

I mosaici del muro posteriore sovrastante l'abside centrale sono ricordati dal Deperis,⁴⁶ ma la loro descrizione particolareggiata è dovuta al

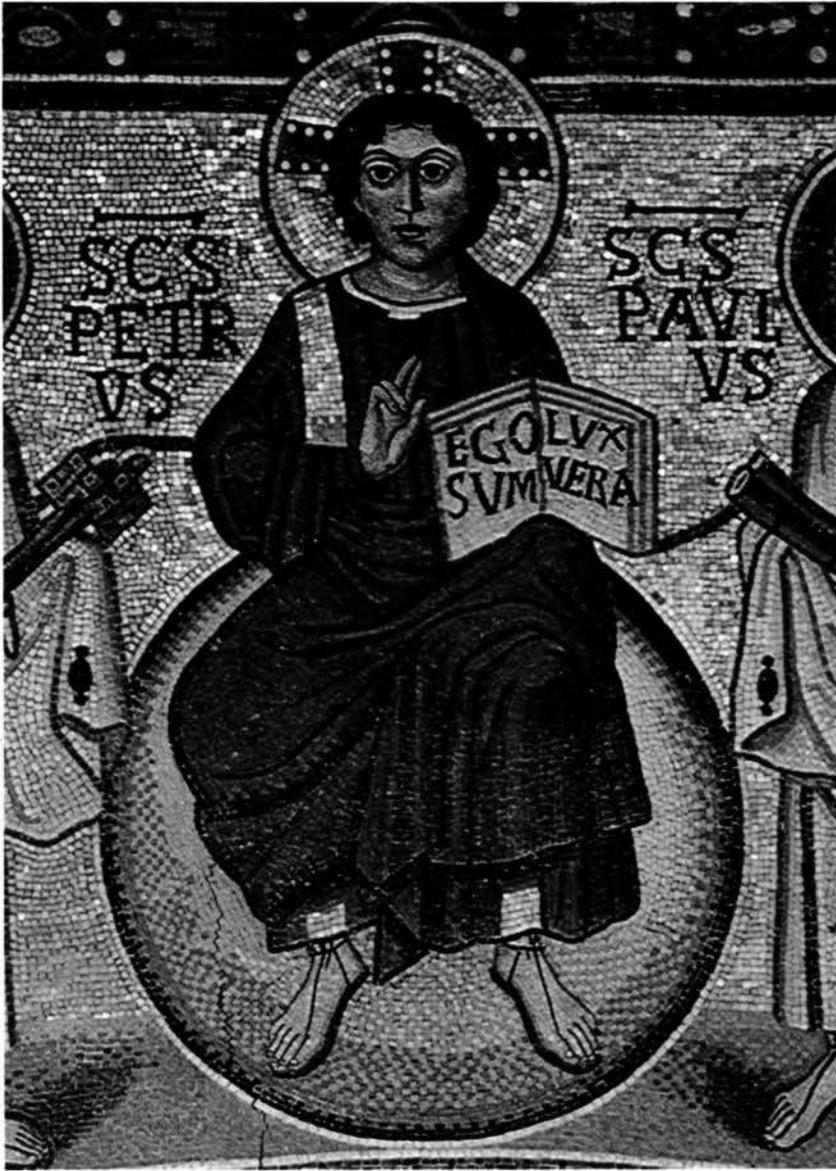
⁴² G. BOVINI, *op. cit.*, Le antichità cristiane..., pag. 34.

⁴³ P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 205.

⁴⁴ M. VAN BERCHEM-E. CLAUSOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^{me} au V^{me} siècle*, Genève, 1924, pag. 178.

⁴⁵ P. DEPERIS, *op. cit.*: Il Duomo di Parenzo..., pag. 197; A. POGATSCHNIG, *op. cit.*: Parenzo dalle origini..., pag. 62.

⁴⁶ P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 196.



13 - Gesù giovinetto nella Teoria degli apostoli sopra l'arco absidale.

Molajoli che vi adduce dati tendenziosi (fig. 6);⁴⁷ sono in cattivo stato di conservazione e non sono stati soggetti ad alcun restauro; la loro distruzione è stata completata già da un pezzo dalla corrosione del tempo. La finestrella circolare nell'angolo del frontone triangolare risale con ogni probabilità all'epoca, in cui i mosaici erano già rovinati. Lo stesso vale per i pezzi di ferro conficcati nel muro sottostante alla finestrella, destinati a facilitare la scalata al solaio della navata centrale.

L'ICONOGRAFIA

I mosaici della nicchia absidale. L'iconografia del contenuto pittorico dei mosaici parietali del complesso architettonico della basilica eufrasiana si presenta assai complessa. Finora essa non ha trovato una risposta esauriente e non è probabile che ciò possa avvenire in un breve lasso di tempo. Ci si riferirà a questa iconografia nell'intento di fornire un quadro quanto più completo delle interpretazioni formulate dagli esperti che se ne sono occupati: Jackson, Negri, Vergottini, Eitelberger, Lohde, Pulgher, Boni, Deperis, Marucchi, Delehaje, Neumann, Pogatschnig, Cossar, Molajoli, Leclereq, Prelog, Kitzniger, Bovini, Maksimović, Katselić, Mirković, Šonje, Perčić, Cuscito, Tavano, Quacquarelli e molti altri con brevi saggi.⁴⁸

⁴⁷ B. MOLAJOLI, *op. cit.*, pag. 35, note 34 e 35.

⁴⁸ F.G. JACKSON, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, vol. III, Oxford 1887, pag. 336; G. NEGRI, *Della chiesa di Parenzo*, cap. II e III, Atti e mem., vol. VIII, fasc. 1-2, 1892, pagg. 185-223; B. VERGOTTINI, *Breve saggio di storia antica e moderna di Parenzo nell'Istria*, Venezia 1776; R. EITELBERGER, *Die Domkirche zu Parenzo in Istrien, Mitteralterliche Kunstdenkmale des österreichische Kaiserstatts*, Stoccarda 1858, pag. 95; L. LOHDE, *Der Dom zu Parenzo*, Berlino 1859; D. PULGHIER, *Il Duomo di Parenzo*, Atti della società d'ingegneri e d'architetti di Trieste, IV, 1881, pag. 1, ristampato a Trieste nel 1902; G. BONI, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, Archivio storico dell'arte, VII, 1894, pagg. 2-131, 359-361; P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, Atti e mem., vol. X, 1897, pag. 504, pagg. 191-221; lo stesso, *Ancora del Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, Atti e mem., vol., fasc. 3-4, 1894, pag. 504; P. DEPERIS, con appendice di A. AMOROSO, *S. Mauro e S. Eleuterio vescovi di Parenzo*, Atti e mem., vol. XV, 1899, pagg. 1-134; O. MARUCCHI, *Le recenti scoperte in Parenzo*, Nuovo Bollettino di Archeologia cristiana, 1896, pagg. 14-26, 122-138; H. DELEHAYE, *Saints d'Istrie et de Dalmatie*, Analecta bollandiana, XVIII, 1891, pag. 309; lo stesso, tradotto in Italiano in Atti e mem., vol. XVI, 1900, pag. 372; W.A. NEUMANN, *Der Dom von Parenzo*, Wien 1902; G. MILLET e A. MICHEL, *Histoire de l'art I*, Paris 1905, pagg. 167-170; A. POGATSCHNIG, *Parenzo dalle origini all'imperatore Giustiniano*, Atti e mem., vol. XXVI, 1910, pag. 1 e successive; lo stesso, *Guida di Parenzo*, 1914; R.M. COSSAR, *Parentium*, Guida storica, 1927, pagg. 47-60; I.P. KONDAKOV, *Ikonoграфия Bogomateri*, C. Peterburg, 1914, I, pagg. 172-183; O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*, Oxfords, 1911; O. WULFF, *Alteristische und byzantinische Kunst I*, Postdam 1924; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, Torino 1927, I, pagg. 202-205; R. VAN MARLE, *Le scuole della pittura italiana*, I, Milano 1932, pag. 38; B. MOLAJOLI, *La basilica eufrasiana di Parenzo*, Padova, 1943; H. LECLEREQ, *Diet. d'arch. chret. et de lit.*, Parenzo, 1947; C.R. MOREY, *Early christian art*, Princeton 1953, II, ed.; pag. 172; M. PRELOG, *Poreč, grad i spomenici* (Parenzo, città e opere d'arte), Belgrado 1957, pagg. 106-131; E. KITZINGER, *Byzantine art in the period between Justinian and iconoclasm*, Berichte zum X inter. Byzantinisten Kongress, Munchen 1958; G. BOVINI, *Il complesso delle basiliche paleocristiane di Parenzo*, VII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, fasc. II, Ravenna, 1960, pagg. 13-39; lo stesso, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Patron Editore, Bologna 1974, pagg. 11, 53; J. MAKSIMOVIĆ, *Ikoconografija i program mozaika u Poreču* (L'iconografia e il programma dei mosaici di Parenzo), Zbornik radova Vizantološkog instituta (Miscellanea dell'Istituto di cultura bizantina), libro VIII, Belgrado 1964, pagg. 247-265; J. KASTELIĆ,

Nel mezzo della nicchia absidale (concha) domina l'immagine della Madonna seduta su un trono privo di schienale, su un grande cuscino intessuto a linee rosso-purpuree e luminose (figg. 1 e 11); indossa una specie di tunica. Questo caratteristico abito femminile le arriva fin sotto le ginocchia, ha ampie maniche e un cappuccio che copre il capo; il suo colore è quello della porpora scura, cioè paonazzo. Il capo è avvolto attorno al cappuccio da un velo bianco con linee oscure (fig. 8). Nella parte inferiore, in prossimità dei malleoli, è visibile una tunica del medesimo colore dell'abito con cappuccio (fig. 11). Sopra la tunica pendono lucenti «clavi», cioè due larghi nastri che nell'antichità e nella tarda antichità contraddistinguevano i dignitari. Tra i «clavi» s'inserisce un altro nastro bianco, una stola ornata con una cintura scura, tipica delle donne ragguardevoli dell'epoca tardoantica. Dall'estremità inferiore della tunica sporgono le punte delle pianelle appoggiate sulla predella (scabellum), che assieme al trono è adorna di pietre preziose disposte in una serie ininterrotta di strisce parallele. La Vergine tiene, con le mani uscenti dalle ampie maniche, il figlio, rappresentato come un bambino già dotato della dignità di Gesù Cristo, il Redentore (il Messia promesso).⁴⁹ Il capo di Gesù è cinto dall'aureola (nimbus) piena di perle, rese più belle dalla croce; indossa una tunica bianca con «clavi» stretti e purpurei; una toga di color oro, gettata sulla spalla sinistra e avvinta ai fianchi, l'avvolge. Con la mano destra benedice, mentre poggia la sinistra su un rotolo (rutulus) avvolto attorno alla veste (fig. 11). Dalle nubi delle sommità della nicchia absidale la mano

Lo stile e il concetto del mosaico della basilica eufrasiana di Parenzo, Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 23-30 settembre 1962, Roma 1965, pagg. 485-489; L. MIRKOVIĆ, *Izveštaj radu Arheološkog instituta* (Informazione riguardante l'attività dell'Istituto di archeologia), XII, 7, 1960, Belgrado, 1961, pag. 69; lo stesso, *Mozaici Eufrazijeve bazilike u Poreču* (I Mosaici della basilica eufrasiana di Parenzo), Zbornik radova museja u Beogradu (Miscellanea dei saggi di musei di Belgrado), fasc. 5, Belgrado 1967, pagg. 196-216; lo stesso, *U obranu episkopa Eufrazijeve bazilike u Poreču* (I Mosaici della basilica eufrasiana di Parenzo), Glasnik patrišije u Beogradu (Notiziario del patriarcato di Belgrado), Belgrado, 1967, pagg. 186-194; lo stesso, *Ikonoografske studije* (Studi iconografici), Novi Sad 1974, pagg. 163-180; A. SONJE, *Contributo alla soluzione della problematica del complesso della basilica eufrasiana di Parenzo*, Felix Ravenna, vol. XCVII, 1968, pagg. 51-68; lo stesso, *Poreč ili Eufrazijeve bazilika* (Parenzo o la basilica eufrasiana), Dometi, rivista di cultura, letteratura e questioni sociali, n. 3, Fiume 1969, pagg. 77-80; lo stesso, *Poreč, povijesni pregled* (Parenzo, guida storica), Parenzo 1970, pagg. 25-33; lo stesso, *Poreč - Rufrazijeve bazilika* (Parenzo - la basilica eufrasiana) Parenzo 1977, pagg. 8-20; I. PERČIĆ, *Poreč, La basilica eufrasiana*, Belgrado, 1968, pag. 15; G. CUSCITO, *Hoc cubile sanctum* (contributo per uno studio sulle origini cristiane in Istria), Atti e mem., N.S. XIX, 1972, pagg. 77-99; lo stesso, *Gradi e funzioni ecclesiastiche nelle epigrafi dell'Altoadriatico orientale*, Atti del III Congresso Internazionale di Archeologia cristiana, Antichità altoadriatiche, IV, 1974, pagg. 211-254; lo stesso, *Parenzo dalle origini all'età di Giustiniano*, Padova, 1976, pagg. 51-58; lo stesso, *Testimonianze epigrafiche sul ciborio del vescovo Ottone (1250-1282) nell'Eufrasiana di Parenzo*, Atti e mem., vol. XXIV, Trieste, 1976, pagg. 93-111; lo stesso, *Fonti e studi sul vescovo Eufrazio, sulla sua chiesa parentina del secolo VI* (Bilancio critico-bibliografico), Atti e mem., vol. XXII, N.S. Trieste, 1977; S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria, mosaici in Aquileia e nell'Altoadriatico*, Antichità altoadriatiche VII, Udine, 1975, pagg. 222-273; A. QUACQUARELLI, *Il monogramma cristologico (gammata Z)*, Vetera christianorum, anno 15, fasc. 1, Bari 1978, pagg. 20-21; lo stesso, *Convergenze simboliche di Aquileia e Ravenna*, Aquileia-Ravenna, Antichità altoadriatiche XIII, 1978, pag. 387.

⁴⁹ Christus unto alla maniera dei re neoletti del Vicino Oriente; così furono unti Saul, David e altri.

di Dio Padre porge una corona con diadema sopra la Madonna (fig. 10); la sua testa è cinta da un'aureola più grande di tutte quelle raffigurate sui mosaici parietali dell'insieme architettonico dell'Eufrasiana.

Da ambedue i lati della Vergine sta un angelo custode, che così dà rilievo alla sua dignità. Gli angeli hanno ali purpuree ed alte (figg. 11 e 14); le loro teste sono contrassegnate da un'aureola azzurrognola che scaturisce da una luce diafana. I capelli neri sopra la fronte sono trattenuti da un diadema, dal quale, sulla nuca, sporgono oscuri nastri serpeggianti. Indossano una tunica bianca con maniche strette (subucula) e «clavi», e sono avvolti in una toga con impressa a sinistra la lettera L, del medesimo colore della tunica. I piedi senza calze sono infilati nei sandali (sandalia) (fig. 16). Assumono una posizione naturalissima rivolta nel medesimo modo; con la mano destra indicano la sinistra, che tiene il bastone. Assai



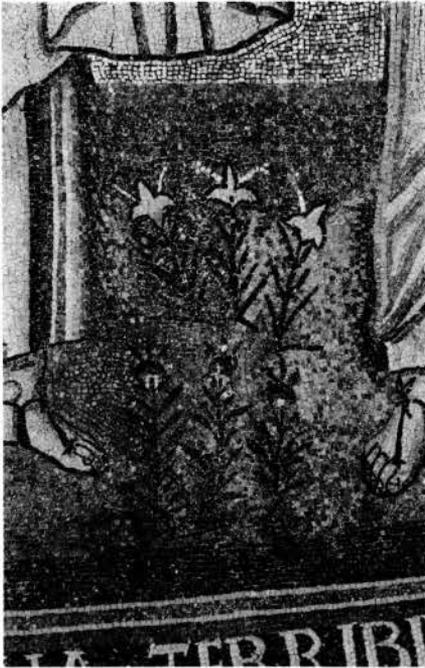
14 - Catino dell'abside: la Madonna col Bambino fiancheggiata da due angeli; a destra (per chi guarda) da tre santi anonimi; a sinistra (per chi guarda) da S. Mauro, dal vescovo Eufrazio, dall'arcidiacono Claudio e dal piccolo Eufrazio suo figlio.



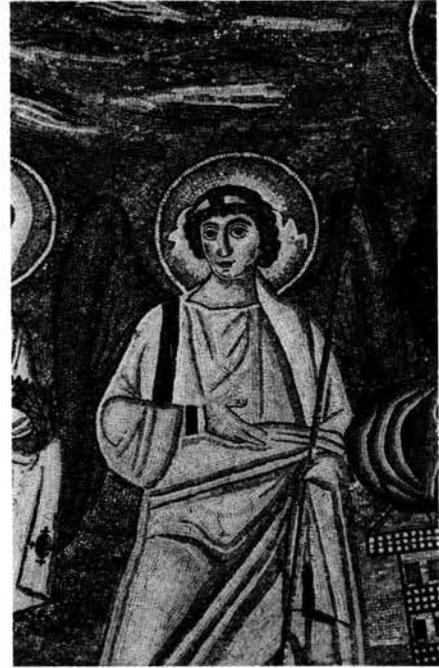
15 - Particolari della fig. 14: Nel catino dell'abside: le figure a destra ed a sinistra della Madonna (lato settentrionale e meridionale). A destra (a sinistra per chi guarda): S. Mauro, il vescovo Eufrasio col modello della basilica, l'arcidiacono Claudio; fra gli ultimi due il giovane Eufrasio, figlio di Claudio, A sinistra (a destra idem c.s.): un angelo e tre santi anonimi.

raramente il trono con gli angeli custodi è stato raffigurato per abbellire la nicchia absidale dell'arte paleocristiana. Oltre che a Parenzo, una seconda volta compare nell'abside della chiesa di Panaghia Kanakaria a Slythrakamia sull'isola di Cipro.⁵⁰ Senza dubbio esso si richiama al cerimoniale del

⁵⁰ D. TALBOT RICE, *Arte bizantina* (traduzione italiana), pagg. 122-123; G. MATTHIAE, *Mosaici di Cipro*, XIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina (Ravenna 16-29 aprile 1972), Ravenna 16-29 aprile 1972), Ravenna, 1972, pagg. 253-265). Dopo il concilio ecumenico di Efeso del 431 Maria fu venerata come madre di Dio e dell'uomo; ella era stata strumento dell'incarnazione. Nel VI secolo la sua rappresentazione con il bambino in grembo era popolare; così il Teotocos comparve sempre più frequentemente nelle nicchie absidali con le scene della rivelazione di Dio e dell'incarnazione di Gesù Cristo. Già a Bavit e a Sakara, nelle più antiche tombe e cappelle dell'Egitto, le absidi erano dedicate alla Madonna. Nella catacomba romana di Comodella, nel periodo di transizione al VI secolo, la Vergine era stata raffigurata in trono con Cristo, circondata da santi e donatori. Le fonti storiche



16 - Sandali calzati da S. Mauro e dagli angeli.



17 - L'angelo a destra della Madonna con l'asta senza lo stendardo ed il simbolo Cristologico L sull'abito.

palazzo imperiale di Costantinopoli. A Parenzo la Madonna è rappresentata come un'imperatrice in trono circondata da guardie d'onore con il labaro. Il vessillo (labarum) è portato da Costantino il Grande. Gli angeli parentini come quelli della nicchia absidale del San Vitale di Ravenna impugnano soltanto l'asta senza lo stendardo; ciò contraddistingue il loro potere angelico che simboleggia l'invincibilità dell'impero celeste. Gli angeli della parte inferiore dell'arco absidale della basilica di San Apollinare in Classe di Ravenna (verso la metà del VI secolo) sostengono il labaro come i quattro angeli della chiesa andata in rovina di Koimesis di Nicea.⁵¹

informano che già nel V secolo la Madonna con il figlio e i donatori occupava la parte centrale dell'abside; così nella seconda metà del V secolo sull'abside della chiesa di Costantinopoli era comparso tale motivo iconografico. Il Mirković sostiene che esso è presente nella sfera culturale siro-palestinese a partire dal 431 [L. MIRKOVIĆ, *Ikongrafske studije i program mozaika u Poreću* (Studi iconografici e il programma dei mosaici di Parenzo), *Miscellanea dei saggi dell'Istituto di cultura bizantina*, libro VIII, Belgrado, 1964, pag. 7].

Talbot Rice asserisce che il primo ritratto della Vergine è quello dell'abside della basilica parentina, mentre Van der Meer sostiene che questa immagine costituisca la sua prima apparizione in Occidente (L. MIRKOVIĆ, *op. cit.*, la citazione delle note 18 e 19).

⁵¹ G. DE FRANCOVICH, *I mosaici del Bema della chiesa della dormizione di Nicea*, *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1950, pag. 5, fig. 1.



18 - Il giovane Eufrasio, figlio dell'arcidiacono Claudio.

Alla destra della composizione centrale della Vergine con gli angeli della nicchia absidale è ritratto S. Mauro (fig. 14 e 15); indossa una tunica bianca, il cui lato sinistro è orlato a frange guarnite di pizzi. Un «clavo» purpureo (*clavus latus*) attraversa la tunica e si avvolge alla toga gettata sulla spalla sinistra e avvinta ai fianchi. Le sue parti estreme coprono le mani, che tengono una corona con diadema; Mauro cioè ha in mano il pegno della gloria meritata per l'impero celeste. Le estremità della toga sottostanti alla corona sono contraddistinte da due pietre preziose di colore purpureo, con piccole croci ai quattro lati. Il suo capo è cinto da un'aureola azzurrognola che emerge dal candore della nuca; calza sandali senza calze (figg. 15 e 16); vicino alla testa sta la scritta SCS MAVRVS.

Accanto a Mauro si trova, come indicano le iscrizioni, il vescovo Eufrazio (EVFRASIVS EPS); indossa la tunica bianca con «clavi» stretti e la penula rituale di colore purpureo scuro, che copre le mani,⁵² reggenti una basilica a tre navate con abside semicircolare e tenda sulla facciata. I piedi sono ricoperti da calze bianche e da pannelle allacciate con due nastri e ornate in punta con piccole croci. Segue l'arcidiacono Claudio (CLAUDIUS ARC), vestito con un bianco abito dalmatico dalle maniche ampie orlate con frangia guarnita di pizzi; una veste simile viene indossata dai diaconi, quando celebrano le funzioni religiose. Sulla tunica sono gettati i «clavi»; calza pannelle uguali a quelle del vescovo Eufrazio. Claudio ha nelle mani aperte il codice, la cui copertina di legno è ornata con cinque gemme verdi e quattro perle bianche. Tra il vescovo Eufrazio e l'arcidiacono Claudio è rappresentato un giovanetto, che indossa un mantello aureo con il cappuccio rovesciato sulle spalle e calza stivali scuri (figg. 15 e 18); con le mani, coperte dal mantello, non tiene il rotolo, ma due ceri, come si deduce dalla loro forma assottigliata verso l'estremità superiore sulla quale si nota uno stoppino non acceso.⁵³ Un po' sopra al giovanetto, tra il vescovo e i diaconi, si legge EVFRASIUS FIL. ARC. Il Negri sostiene che non risulta chiaro chi sia il padre del giovanetto, se il vescovo o l'arcidiacono.⁵⁴ Tuttavia è del tutto legittimo ritenere che, conformemente alla norma latina, la sequenza epigrafica «Eufrazius fil(ius)» possa essere seguita soltanto dal genitivo «arc(hidiaconi)».⁵⁵ Quindi il giovane Eufrazio

⁵² La penula proviene dall'indumento profano romano detto «paenula», come la «casula» dell'abbigliamento sacerdotale indossata durante la messa; deriva dalla parola latina «casula = piccola casa», che copre l'intera persona eccetto il capo.

⁵³ La chiara forma della candela con il fumo esclude categoricamente la possibilità di interpretare che il piccolo Eufrazio abbia in mano i rotoli, come sostengono vari autori che si sono dedicati allo studio dell'iconografia dei mosaici parietali della basilica: G. NEGRI, *Della chiesa di Parenzo...*, op. cit., pag. 210; O. MARUCCHI, *Le recenti scoperte...*, op. cit., pag. 5; A. POGATSCHNIG, *Parenzo dalle origini...*, op. cit., pag. 48; M. VAN BERCHEN-F. CLAUSOT, *Mosaïques chretiennes du IV^{me} au V^{me} siecle*, Geneve 1924, pagg. 173-182.

Il Molajoli giustamente ritiene che il piccolo Eufrazio porti due ceri (B. MOLAJOLI, *La basilica eufraziana di Parenzo*, Padova 1943, pagg. 49, 52-53); il suo parere è condiviso dal Lazarev, come afferma il Bovini (G. BOVINI, *Le antichità cristiane...*, op. cit., pag. 35) e dalla Maksimovic [J. MAKSIMOVIĆ, *Ikonografija i program mozaika u Poreću* (L'iconografia e il programma dei mosaici di Parenzo), op. cit., pag. 250].

⁵⁴ G. NEGRI, op. cit., pag. 210.

⁵⁵ A. Pogatschnig, ritiene tutto ciò problematico e non sufficiente per stabilire la paternità del

non era figlio del vescovo omonimo, ma dell'arcidiacono Claudio; egli non tiene il rotolo (la Sacra Scrittura), che, durante i riti religiosi, spettava ai diaconi, ma candele che venivano portate dagli accoliti. Di conseguenza è arguibile che il giovane Eufrazio, data la sua età, non abbia fatto parte di uno degli ordini superiori della gerarchia ecclesiastica (diacono, arcidiacono o arcipresbitero); egli era un accolito, apparteneva cioè al primo degli ordini inferiori, incaricato di portare i ceri durante la liturgia.

Al lato meridionale della Madonna e degli angeli sono ritratti tre santi (figg. 14 e 15); sono vestiti come San Mauro che sta al lato destro e tengono con le mani coperte una ghirlanda ornata di pietre preziose; hanno la testa cinta di un'aureola, fatta eccezione per la figura centrale, il cui pallio, cioè una specie di toga,⁵⁶ ne ricopre le spalle; essa non ha nelle mani coperte una ghirlanda, ma un codice quasi identico a quello, che, al lato destro del mosaico, giace nelle mani aperte dell'arcidiacono Claudio (fig. 19).

Mentre Mauro alla destra è indicato con il suo nome, questi tre santi non lo sono; quindi la loro identità e la loro appartenenza alla cerchia dei martiri parentini sono discutibili. Comunque il loro ricordo era sacro nella chiesa di Parenzo, quando il vescovo Eufrazio nel VI secolo ricostruì la vecchia basilica erigendo il complesso architettonico dell'Eufrasiana; nella nuova sede del culto furono deposte le ossa di quei martiri parentini, le cui immagini sono riprodotte sul mosaico dell'abside principale. Mauro non è menzionato nell'iscrizione della nicchia absidale come martire (*martyr*), ma come santo (*sanctus*) e la ghirlanda che ha in mano come quella dei santi alla sinistra della Vergine non è tenuta a provare che i santi del mosaico della nicchia absidale siano stati esclusivamente martiri. La ghirlanda, sollevata dalla mano di Dio Padre sopra il capo della Madonna nella medesima nicchia, non allude al martirio, dal momento che essa non lo subì. Queste ghirlande, ornate di pietre preziose, (quella sovrastante il capo della Madonna presenta una serie di gemme con perle, mentre quella in mano ai santi mostrano soltanto una gemma al centro) significano il pegno che ha reso meritevoli i martiri, i confessori e le persone dalla vita integerrima della beatitudine eterna nelle sfere celesti (nel paradiso). Sono le corone della gloria ultraterrena che l'Altissimo Onnipotente ha concesso a quelli che se ne fregiano per i loro meriti. Gli antichi cristiani derivarono l'uso della corona quale contrassegno speciale dalla consuetudine propria del trionfo romano, quando i condottieri ne venivano cinti a testimonianza della vittoria da essi riportata nelle campagne contro i nemici. Alla Vergine viene offerta la corona, perché era stata lo strumento dell'incarnazione di Gesù Cristo, figlio di Dio e salvatore dell'umanità. Pertanto le persone

piccolo Eufrazio (A. POGATSNIG, *op. cit.*, pag. 50). Però il Cuscito e il Boni sono convinti che il piccolo Eufrazio sia stato figlio dell'arcidiacono Claudio (G. CUSCITO, *Parenzo dalle origini, op. cit.*, pag. 91; G. BOVINI, *Le antichità cristiane, op. cit.*, pag. 35).

⁵⁶ Il pallio (*pallium*) era una specie di toga greca, che veniva portata dai Romani dell'epoca imperiale; copriva ambedue le braccia. In seguito divenne uno degli indumenti dei religiosi; lo indossavano i vescovi come simbolo della loro dignità e del loro potere spirituale.

⁵⁷ A. DEGRASSI, *Inscriptiones Italiae, Parentium*, vol. II, fasc. II, Roma, 1934, pagg. 29-30, n. 64.



19 - La figura centrale dei tre santi alla sinistra della Madonna nell'abside centrale.



20 - L'arcangelo S. Gabriele al centro della concavità absidale (tra le finestre).



21 - S. Giovanni Battista alla destra dell'Angelo nella concavità absidale.

raffigurate nei mosaici potevano, ma non dovevano essere martiri. Nella Teoria degli Apostoli le immagini sovrastanti l'arco dell'abside principale mostrano simboli uguali. Benché quasi tutti gli apostoli abbiano subito il martirio, soltanto quattro sono contraddistinti in tale modo; due apostoli tengono il rotolo, come S. Paolo, che era stato martire, cioè tre hanno il rotolo e tre il codice. S. Pietro ha in mano le chiavi. Se si considera che gli apostoli sono riconoscibili dai simboli con cui erano venerati, (S. Paolo con il rotolo, S. Pietro con le chiavi) è arguibile che soltanto i quattro apostoli con le corone siano indicati come martiri. Similmente potevano essere distinti i martiri parentini della nicchia dell'abside principale, eccetto quello al centro del lato meridionale che porta il codice.

Se si tiene conto del fatto che le fonti più antiche menzionano Mauro come confessore e non come martire, risulta allora difficile stabilire se egli sia stato veramente un martire o soltanto un confessore. Mauro è venerato come martire dalla chiesa di Parenzo, senza che ciò contrasti con le fonti dei più antichi monumenti. Sulla nota epigrafe della tomba di S. Mauro dell'ultimo venticinquennio del IV secolo egli viene ricordato due volte come confessore:

Hoc cubile sanctum confessoris Mauri...
 Ubie episcopus et confessor est factus...⁵⁷

In questa iscrizione Mauro viene menzionato come confessore e come vescovo, usando una forma verbale passiva. È dunque del tutto legittima l'affermazione che egli sia divenuto vescovo nel luogo dove subì il martirio. I martiri professavano con il sangue la propria fede in Gesù Cristo. Se Mauro fosse stato soltanto vescovo, quindi una persona che con la predicazione e con l'insegnamento aveva diffuso la dottrina evangelica e la fede in Cristo (confessor), non sarebbe stato indicato nell'epigrafe oltre che come vescovo ancora una volta espressamente come confessore, ricorrendo alla diatesi passiva del predicato. Se Mauro fosse stato menzionato solo come confessore, cioè come soggetto del servizio vescovile, in questo caso la forma verbale attiva avrebbe sottolineato il suo ruolo nel consolidamento e nella diffusione della fede oppure altri incarichi a cui fosse stato destinato dal comune cristiano parentino dell'epoca delle persecuzioni. Invece il verbo al passivo rivela la sua condizione di oggetto; ne consegue che Mauro divenne vescovo e subì il martirio nel punto in cui furono trasportati i suoi resti mortali.

L'epigrafe che ricorda il trasferimento dei resti mortali di Mauro dai sobborghi alla zona urbana dove era divenuto vescovo e aveva sofferto il martirio, rileva il modo accentuato la vittoria riportata dalle sue membra (cuius vict/ricia membr/a nunc re/quiescent/ intra muros/huius civita(t)is Parent(inae)).⁵⁸ I corpi dei martiri vengono spesso indicati con attributi di tal genere; essi erano stati il seme del cristianesimo ed erano venerati come compartecipi della redenzione del mondo peccatore, cioè del Messia che con il martirio della croce li aveva vittoriosamente legati a sé. Con le parole «victricia membra» sono designati nel sacramentario di Leone i resti dei martiri della santa romana chiesa Giovanni e Paolo.⁵⁹

I martiri dell'epoca delle persecuzioni erano ritenuti confessori della fede (confessor fidei), che con il sangue dichiaravano la propria devozione a Gesù Cristo. Pertanto non c'è ragione per dubitare che Mauro sia stato martire per il fatto che la citata epigrafe lo ricorda come confessore. Per i martiri del periodo delle persecuzioni prima dell'editto proclamato a Milano nell'anno 313, con cui si ammetteva la religione cristiana, si dispone dei dati del tutto sicuri attestanti che talvolta essi venivano chiamati soltanto confessori. Nell'era paleocristiana i termini confessore e martiri erano sinonimi.

Il filosofo cristiano Ippolito era genericamente definito confessore per i suoi trattati eruditi in difesa della fede cristiana. La chiesa romana, dopo il suo martirio, lo proclamò santo, anche se alla fine della sua vita era divenuto eretico. Perciò, a prescindere dall'avvertimento formulato dal professore universitario Duja Rendić-Miočević non è accettabile la tesi,

⁵⁸ A. DEGRASSI, *op. cit.*, pagg. 54-58, n. 187.

⁵⁹ G. DE SANCTIS, *I santi Giovanni e Paolo martiri clementani*, Roma 1962, pag. 22; G. CUSCITO, *Parentino dalle origini all'età di Giustiniano*, Padova, 1976, pag. 54.

secondo cui Mauro, benché nell'epigrafe del noto frammento di sarcofago sia stato chiamato due volte confessore, non potrebbe essere stato martire. Il citato professore, a sostegno del proprio punto di vista, asserisce che le fonti rilevano espressamente la differenza esistente tra i confessori e i martiri. In una predica (sermone) del celebre vescovo e scrittore aquileiese Cromazio (Cromatius) sono menzionati martiri e confessori, sacerdoti e altre persone; questa predica risale alla seconda metà del IV secolo, dopo l'editto di Milano, quando ormai era finito il periodo delle persecuzioni dei cristiani. Su un sarcofago milanese si legge: *confessores comites martyrium*. Secondo Origene vanno considerati martiri tutti coloro che professarono con il sangue la propria fede. Nella stessa maniera erano chiamati i martiri gettati in pasto ai leoni, mentre tutti gli altri perseguitati, che non avevano subito il martirio, furono trattati come confessori degni d'onore.⁶⁰ Tutto fa credere che S. Martino, vescovo di Tours, sia stato definito confessore, come colui che non aveva subito il martirio; egli era venerato come i padri della chiesa del IV secolo Agostino, Gerolamo, similmente a S. Ambrogio che salì al soglio vescovile quale soldato; infatti svolse un grande ruolo nello sradicare l'eresia ariana in Italia.

Nel cosiddetto privilegio eufrasiano del VI secolo, che nel suo nucleo essenziale è senza dubbio autentico, indipendentemente dal fatto che più tardi sia stato riscritto subendo correzioni dettate dalle nuove esigenze e condizioni, Mauro è definito martire.⁶¹ Il grafito dell'abside, risalente al basso medioevo, menziona il «presbiter invicti Mauri episcopi».⁶² È indubbio che la parola «invicti» si riferisce alla invitta morte del martire, cioè al vescovo e martire parentino Mauro. Proprio circa cent'anni dopo che il vescovo Eufrasio aveva fatto erigere il complesso architettonico della nuova basilica, il papa Giovanni IV (640-642), oriundo dalla Dalmazia, dispose che fosse costruita a Roma presso il battistero di S. Giovanni (San Giovanni in Fonte), vicino alla basilica laterana, la cappella di S. Venanzio, in cui custodire le reliquie dei martiri dalmati e istriani; Nell'apposito elenco denominato «Liber Pontificalis», completato nel IX secolo da Giovanni Diacono, si nomina espressamente il martire Mauro. La sua immagine è riprodotta sui mosaici della cappella, dove appare in abito vescovile con pallio.⁶³ S. Mauro viene sempre festeggiato a Parenzo il 21

⁶⁰ D. RENDFIŦĆ-MIOČEVIĆ, *Per una nuova interpretazione dell'epigrafe sepolcrale del vescovo e «confessore» parentino Mauro*, Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Roma, 21-27 settembre 1975), vol. II, Città del Vaticano 1978, pag. 447. Alla prima occasione mi occuperò con uno speciale saggio contenente l'intera documentazione archeologica, che finora non è stata pubblicata in veste del tutto chiara, della problematica esposta dal citato professore in merito al punto in cui il martire Mauro divenne «episcopus et confessor».

⁶¹ B. BENUSSI, *Privilegio Eufrasiano*, Atti e mem., vol. VIII, 1892, pagg. 41-86; F. CUSIN, *Il privilegio eufrasiano e la «charta libertatis» del comune di Parenzo*, Archivio veneto, XXX, 1942, pagg. 65-81; G. CUSCITO, *Parenzo dalle origini all'età di Giustiniano*, Padova, 1976, pag. 59. Estratto del privilegio eufrasiano: ...ecclesia B. Mariae Virginis et S. Mauri martyris qui pro Christi nomine martyri palmam non recusavit accipere (B. BENUSSI, *op. cit.*, pag. 13).

⁶² A. DEGRASSI, *op. cit.*, pag. 46, n. 113.

⁶³ Il papa Giovanni XXIII permise nel 1962 che fosse aperto il cofanetto contenente le reliquie dei martiri dalmati e istriani e conservato nell'altare della ricordata cappella di S. Venanzio a Roma. I nomi dei martiri sono incisi su una targa, mentre le reliquie del cofanetto non sono contrassegnate dal

novembre, come risulta dal calendario del messale donato da papa Adriano IV all'imperatore Carlo Magno. In un antico documento del 1014 S. Mauro è ricordato come «sacerdotis et martyris episcopi». S. Mauro è riportato quale martire istriano dal Martirologio di Beda, di Usuardo e dal calendario romano che fu unito al sacramentario di S. Gregorio pubblicato da Rocco (Cod. Vat. lat. 3806). La chiesa parentina poté fregiarsi delle reliquie di S. Mauro, finché nel 1354 non furono trasferite da Paganini Doria nella propria cappella privata di S. Matteo a Genova. Nella basilica parentina durante le preghiere liturgiche Mauro veniva invocato come proprio vescovo e martire: «Deus qui S. Mauro sacerdoti et martyri tuo virtutem et victoriam tribuisti».⁶⁴

Dopo la scoperta della lastra con la celebre epigrafe proveniente dalla tomba del martire Mauro, avvenuta nel 1846 nell'abside dietro l'altare maggiore della basilica eufrasiana, si esaurì il tentativo di collegare il monaco africano Mauro con il martire omonimo, protettore della città di Parenzo.⁶⁵ Però è stato il Degrassi a rilevare per primo il contenuto epigrafico con l'interpretazione che rivendica Mauro come vescovo e martire parentino, oggi in genere accettata dagli studiosi.

Una volta risolto il problema relativo al riconoscimento di Mauro come vescovo di Parenzo, dove subì il martirio, vennero a cadere le ipotesi comparse nel medioevo circa il trasferimento a Parenzo degli altri martiri venerati nella basilica eufrasiana. Nell'anno 1277, sul baldacchino sovrastante l'altare maggiore dell'Eufrasiana, vennero raffigurati i martiri parentini; tra i quali i santi Proietto e Accolito. Proietto è presentato come vescovo secondo la biografia del vescovo omonimo della città francese di Volvik, mentre Accolito rivette il nome di Elpidio dall'accompagnatore del menzionato vescovo Proietto.⁶⁷

nome del martire cui appartengono. Dall'esame del sarcofago aperto si sono potute osservare pochissime reliquie dei martiri dalmati e istriani [D. Nežić, vescovo di Parenzo, *Istarska crkva jedna* (La chiesa istriana), Parenzo, 1978, pag. 26]. I modesti reperti contenuti nel cofano dell'altare della citata cappella di S. Venanzio dimostrano che dalla Dalmazia e dall'Istria non vi furono trasportati i corpi, ma soltanto i loro resti. Le reliquie del martire Mauro furono custodite nella base dell'altare tuttora esistente, mentre per il loro trasferimento a Roma era stata raccolta a tale scopo, con ogni probabilità, un po' di terra nel posto suburbano, dove erano stati conservati i resti mortali del corpo di Mauro prima che essi, alla fine del IV secolo, fossero deposti nella città, in cui Mauro era divenuto vescovo e martire.

Papa Giovanni IV, dalmata, fece trasportare queste reliquie dei martiri di Salonicco e di Parenzo nella cappella consacrata a S. Venanzio, che portava il medesimo nome di suo padre, quale avvertimento del pericolo di distruzione imminente sulle province menzionate, sconvolte dalle invasioni avaro-slave, quindi quale tentativo di ricostruire in esse e specialmente a Spalato l'organizzazione religiosa e di risvegliare la vita spirituale nelle regioni che non erano state completamente distrutte nel corso delle grandi trasmissioni dei popoli.

⁶⁴ P. DEPERIS, *S. Mauro e S. Eleuterio*, op. cit., pag. 18.

⁶⁵ A. AMOROSO, *Le basiliche cristiane di Parenzo*, Atti e mem., vol. XIV, 1898, pagg. 1-77; O. MARUCCHI, *Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo*, Nuovo Bulletino di Archeologia cristiana, II, 1896, pagg. 21-23, estratti; H. DELEHAYE, *Aaints d'Istria et Dalmatie*, Analecta bollandiana, vol. XVIII, 1899, pagg. 370-384; lo stesso, la traduzione italiana, Atti e mem., vol. XVI, 1900, pagg. 360-405.

⁶⁶ A. DEGRASSI, *Inscriptiones Italiae*, Parentium, vol. X, reg. X, fasc. III, Roma 1934, pagg. 29-30, n. 64.

⁶⁷ D. NEŽIĆ, *La chiesa istriana*, Parenzo, 1978, pag. 29.

Se la figura del martire Mauro del mosaico della nicchia absidale dall'iscrizione relativa e se si sa che S. Demetrio e S. Giuliano furono raffigurati nell'abside del lato orientale al primo piano del palazzo diocesano,⁶⁸ si può affermare che le immagini sacre del mosaico alla sinistra della Vergine corrispondono ai martiri parentini Eleuterio, Proietto e Accolito (figg. 14 e 15). Tutte e tre le figure appaiono in atteggiamento impersonale e trascendentale; per di più non le accompagna alcuna iscrizione; perciò è difficile stabilire la loro identità. Se Proietto (Proiectus), nel senso etimologico di proietto, può essere nome proprio, lo stesso vale per Accolito (Acolitus) nel senso di seguace. Tale ipotesi è giustificata anche dal fatto che questo martire viene nominato solo come Accolito, mentre sui graffiti absidali due funzionari ecclesiastici accoliti vengono menzionati con i nomi di «Mauricius e Basileus».⁶⁹ Generalmente si ritiene che la figura giovanile con il mantello aureo sia Accolito, cioè l'accompagnatore, che, appartenendo al primo degli ordini inferiori, è incaricato di portare il cero durante le funzioni religiose (figg. 15 e 19). Se questa immagine sacra fosse indicata come accolito, cioè portatore di candele nel coros del rito liturgico, allora avrebbe in mano dei ceri come il giovane Eufrazio, figlio dell'arcidiacono Claudio; invece egli ha in mano il codice. Di conseguenza questa figura sacra è indicata come diacono, primo grado superiore della gerarchia ecclesiastica, o come arcidiacono, similmente a quella di Claudio che porta un codice ornato di gemme quasi identico.

Il martire Eleuterio è conosciutissimo tra la popolazione rurale del Parentino; i suoi resti mortali sono stati depositati con ogni probabilità assieme a quelli di Mauro in una delle cinque cappelle del cimitero paleocristiano a nord di Parenzo e senza dubbio in quella maggiore; qui le reliquie di S. Eleuterio sono rimaste per un certo lasso di tempo dopo il trasferimento dei resti mortali di Mauro. Nella zona adiacente al cimitero è stata eretta in onore di S. Eleuterio nel secolo XII o XIII una cappella votiva romanica; sul suo posto il vescovo Pavaro fece costruire nel 1468 una chiesa. Come nel medioevo nella chiesa di Parenzo si leggeva per il martire locale Mauro la biografia dell'omonimo martire africano, così per il martire parentino Eleuterio si citava la biografia dell'omonimo vescovo illirico. Il vescovo Ottone nel 1277 fece rappresentare sul baldacchino del menzionato ciborio il martire locale, mentre fece ritrarre Mauro, primo vescovo parentino, come sacerdote senza le insegne vescovili. Il vescovo Pagano nel 1247 dispose che le ossa di S. Eleuterio fossero deposte assieme a quelle di S. Mauro in un sarcofago, come testimonia la relativa epigrafe. Nel 1354 Paganini Doria trasportò le reliquie del martire Eleuterio con quelle del martire Mauro nella propria cappella privata di Genova. Le reliquie furono restituite a Parenzo nel 1934 e si trovano nel complesso della basilica eufrasiana. S. Eleuterio godeva di grande prestigio e stima

⁶⁸ A. ŠONJE, *Biskupski dvor gradjevnog ansambla Eufrazijeve bazilike u Poreču* (Il palazzo vescovile del complesso architettonico della basilica eufrasiana di Parenzo) (manoscritto).

⁶⁹ A. DEGRASSI, *op. cit.*, pag. 55, n. 161 e pag. 56, n. 174.

nella chiesa parentina; per questo nel passato fu identificato con un vescovo illirico; si può quindi arguire che il martire Eleuterio, rappresentato come diacono, sia proprio l'immagine sacra centrale con mantello dorato.⁷⁰ Se l'immagine supposta è quella di S. Eleuterio, trattata con particolare onore, date le ricche vesti, è desumibile che egli sia stato vescovo e martire come Mauro, cioè che, al tempo delle persecuzioni, sia stato il secondo vescovo dopo Mauro.

Le altre due figure sacre del mosaico rappresentano dei laici e precisamente i martiri Proietto e Accolito; di essi la precedenza va data a Proietto, dal momento che egli, in base all'elenco dei martiri parentini, occupava il posto vicino alla dignità vescovile del baldacchino e quindi, per il suo maggior prestigio, si trova immediatamente accanto alla Madonna, mentre Accolito è l'ultimo al lato meridionale della nicchia absidale.

L'intera successione delle immagini sacre della nicchia dell'abside principale emerge da uno sfondo verde cosparso di ramoscelli fioriti di gigli e di rose (figg. 11-14-15 e 16); anche la predella del trono su cui siede la Vergine è coperta di ramoscelli fioriti di rose; si tratta della pianta del paradiso destinata ai santi; da qui fino al capo delle immagini sacre si stende uno sfondo neutro di tessere dorate, che rappresenta la sfera trascendentale del cosmo celeste. Sopra di essa, nella sommità della nicchia absidale spicca la volta più elevata del ciclo con il rosso delle nuvolette sparse qua e là, da cui sporge una mano con ghirlanda ornata di pietre preziose e perle (figg. 10-11 e 14); è la mano di Dio Padre, la cui immagine i cristiani evitarono di rappresentare.

Iscrizioni. Nella conca della nicchia sottostante alle scene precedentemente indicate sta una grande iscrizione a lettere bianche in grafia monumentale capitale su uno sfondo azzurro cupo (figg. 14-25 - visione parziale), su quattro righe in 13 esametri latini:

- + HOC FUIT IN PRIMIS TEMPLUM QUASSANTE RUINA / TERRIBILI LABSV NEC CERTO
ROBORE FIRMUM / EXIGUUM MAGNOQUE CARENS TUNC FURMA METALLO / SED
MERITIS TANTUM PENDEBANT PUTRIA TECTA.
- + UT VIDIT SUBITO LABSURAM PONDERE SEDEM / PROVIDUS ET FIDEI FERVENS
ARDORE SACERDUS / EUFRASIUS S(AN)C(T)A PRECESSIT MENTE RUINAM.

⁷⁰ D. NEŽIĆ, *Prvi kršćanski mučenici* (I primi martiri cristiani), Parenzo, 1978, pag. 28.

L'autore ritiene che durante una persecuzione avvenuta prima del 305 perdetta la vita l'intero clero parentino con alla testa il vescovo Mauro [D. NEŽIĆ, *Instarski sveci* (I santi istriani, Dizionario enciclopedico dell'iconografia, della liturgia e del simbolismo del cristianesimo occidentale), Zagabria, 1979, pag. 264]. Questa asserzione relativa al martirio della chiesa parentina non è accettabile nemmeno come ipotesi, dal momento che non è stata provata. I Romani non mandavano a morte i propri cittadini solo per il fatto di essere cristiani. Innanzitutto doveva essere sporta una denuncia a loro carico, quindi venivano sottoposti a giudizio, si offriva loro la possibilità di sacrificare alle divinità dello stato e infine venivano uccisi solo quelli che si mostravano tenaci nella fede e che, sottoposti a tortura, non avevano vacillato. Molti vescovi subirono il martirio, ma non si sa se assieme ad essi sia perito tutto il clero di una diocesi. Si potrebbe arguire che gli anonimi martiri della nicchia absidale rappresentino la moltitudine di coloro che a Parenzo, durante le persecuzioni, fecero olocausto della vita per la propria fede. Però neppure questa ipotesi ha un qualche fondamento, tanto più che i resti mortali dei tre martiri raffigurati nei mosaici absidali sono collegabili con le reliquie dei loro corpi custoditi nella basilica parentina.

+ LABENTES MELIUS SEDITURAS DERUIT SEDES / FUNDAMENTA LOCANS EREXIT
CULMINA TEMPLI:

+ QUAS CERNIS NUPER VARIO FULGERE METALLO / PERFICIENS COEPTUM DECORATI-
VIT MUNERE MAGNO / AECCLSIAM VOCITANS SIGNAVIT NOMINE (CHRISTI) /
CONGAUDENS OPERI SIC VOTA PEREGIT.

(Traduzione: Dapprima questo tempio era danneggiato e in pessime condizioni, non era solido né dotato di strutture resistenti; era insignificante, privo di una estesa decorazione musiva; il tetto logoro rimaneva sospeso solo per il potere dei santi. Quando Eufrazio, sacerdote solerte e fervente di ardore religioso, si accorse che la sua sede sarebbe crollata per il suo stesso peso, con la sua santa mente prevenne la rovina. Abbatté l'edificio instabile per erigerne uno più decoroso; gettò le fondamenta e costruì il tempio sino alla cima: ciò che ora vedi splendere di mosaici variamente decorati, egli, proseguendo l'impresa, ornò con grande magnificenza; dando il nome alla chiesa la segnò con quello di Cristo; rallegrandosi dell'opera, sciolse così il voto).

I mosaici della zona inferiore della concavità absidale. La zona della concavità absidale compresa tra le finestre e quella alle estremità adiacenti sono coperte da figurazioni varie. Al centro dello spazio situato tra le finestre è ritratto un angelo vestito in modo identico a quelli della nicchia absidale, ma in posizione frontale priva di grazia (fig. 20); ha in mano un disco colorato in azzurro e ornato da una croce, da cui si sprigionano raggi luminosi.

Tra le finestre, alla destra dell'angelo, compare Giovanni Battista (fig. 21); il suo volto rivela un'espressione patetica con la nera barba appuntita e con i capelli ricadenti sulle spalle. Indossa una tunica bianca con le maniche strette e i «clavi», sulla quale è posta una pelle di cammello dai ciuffi oscuri simili a quelli della coperta del Giovanni Battista del mosaico del battistero degli Ariani di Ravenna. È avvolto in una toga del medesimo colore della tunica, gettata sulla spalla sinistra, ripetendo l'abbigliamento dell'angelo al lato della Madonna; invece del bastone sostiene con la mano sinistra sotto la toga la croce; con la destra, che è libera, benedice. Questa rappresentazione di Giovanni Battista è assai interessante dal punto di vista iconografico, perché, fatta eccezione per Parenzo, non è noto alcun altro posto, in cui il Battista indossi, oltre alla tipica pelle, pure gli altri indumenti, con cui nella tarda antichità venivano ritratti i santi.

Tra le finestre, alla sinistra dell'angelo, è raffigurato Zaccaria (fig. 22); il suo volto appare affaticato per la tarda età, per la barba canuta e i capelli ricadenti sulle spalle. È vestito alla guisa di un prete ebreo; all'estremità inferiore della tunica si notano i «clavi» di colore porpureo; è avvolto in un mantello chiuso al petto come un piviale con un fermaglio rotondo, ornato da nove grandi perle e da una pietra preziosa al centro; assomiglia a quello di Giustiniano della storica immagine del santuario di S. Vitale a Ravenna. Zaccaria tiene con la destra un turibolo, simbolo del servizio che è chiamato a svolgere nel tempio, e nella sinistra un cofanetto per l'incenso con coperchio ornato di pietre preziose, come il fermaglio al petto. Sulla fronte del cofanetto compare l'orante con le braccia allargate e ai lati campeggiano due figure in atteggiamento affine a quello dei Re Magi ritratti sui mosaici e sui sarcofagi; le immagini del cofanetto sono assai



22 - S. Zaccaria, a sinistra dell'angelo nella concavità absidale (tra le finestre).



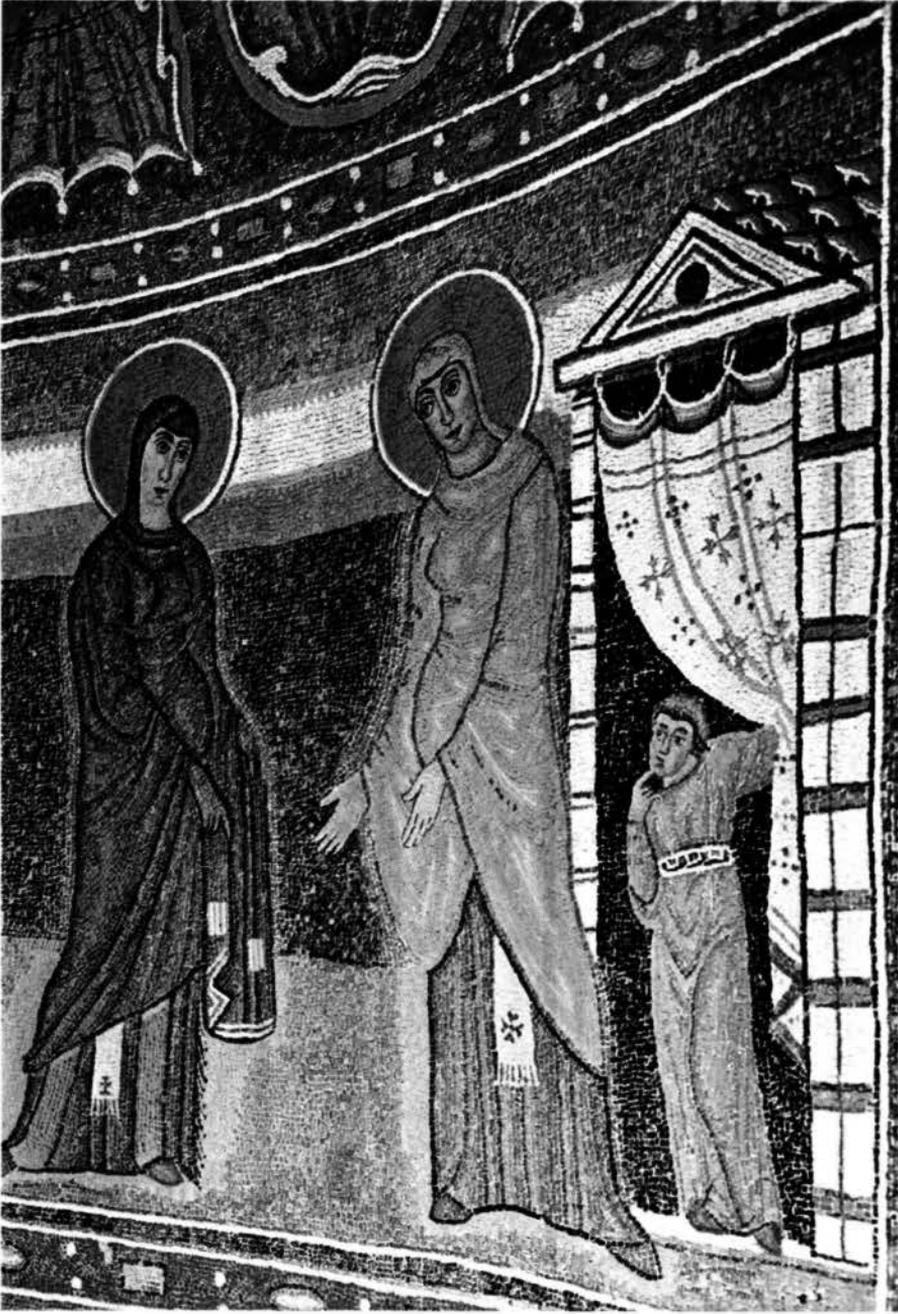
23 - La Vergine dell'Annunciazione dell'abside principale (a sinistra).

simili a quelle della donazione dei Re Magi, ritratte sul fianco di un vasetto eburneo custodito nel museo arcivescovile di Ravenna. Il mosaicista non poteva riprodurre con le grosse tessere, nel piccolo spazio del cofanetto tenuto in mano da Zaccaria, tutte le figure della donazione; perciò si limitò alla loro schematizzazione secondo le possibilità che gli erano offerte.

Nella concavità absidale, a nord delle finestre (*a sinistra*), è presentata l'Annunciazione (fig. 7). L'angelo Gabriele, con potente slancio, abbassando le ali, scende sulla terra; benedicendo con la destra, dà l'annuncio inaspettato, mentre nella sinistra tiene il bastone, simbolo del potere del messaggero celeste. Indossa come gli altri angeli una veste sollevata dal vento. La Vergine siede su un trono di colore rosso purpureo lucente, simile alla cattedra eburnea dell'arcivescovo Massimiano, conservata nel citato museo arcivescovile di Ravenna. La Madonna indossa una tunica dalle maniche strette, di colore purpureo cupo, con ampi «clavi»; il suo capo, i cui capelli sono stati divisi in modo elaborato, è coperto da un velo bianco e trasparente che le scende sul petto (fig. 23). Con il dito della mano destra avvicinato alle labbra esprime la sorpresa per il messaggio ricevuto; nella sinistra tiene il filo di un lavoro a maglia depono in un cesto al suolo, di colore simile a quello del mosaico dell'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore in Roma. Maria lo esegue, secondo l'apocrifo protoevangelio di Giacomo, per il tempio di Gerusalemme (XI,1). L'edificio, dinanzi al quale ella siede a giudicare dal portico spalancato della navata meridionale, potrebbe riprodurre schematicamente la basilica eretta sopra la dimora natale di Maria a Nazareth, come asserisce il Millet.⁷¹ Al lato meridionale del mantello absidale di fronte all'Annunciazione è rappresentata la Visitazione di Maria ad Elisabetta (fig. 24). Maria ed Elisabetta vestono una tunica e un mantello con cappuccio che copre loro la testa. La tunica di Maria è di colore purpureo cupo come pure gli stretti «clavi»; il suo mantello è purpureo scuro, mentre quello di Elisabetta è giallo. Ambedue sul davanti, sotto il mantello, mostrano larghi nastri bianchi con croci scure come la Madonna sul trono della nicchia absidale. Dalle lunghe tuniche sporgono i piedi che calzano pianelle oscure. In fondo al lato destro sorge la casa di Zaccaria, dinanzi alla quale una fanciulletta sposta le tende; essa indossa una veste di colore verde, stretta ai fianchi da una cintura decorata. Questa persona non è Zaccaria, come asserisce il Deperis,⁷² ma un'inserviente (ancilla) che con l'indice della mano destra, in modo affine a quello della Vergine dell'Annunciazione, esprime ingenuamente la sorpresa propria della curiosità femminile. Lo sfondo della Visitazione e dell'Annunciazione è costituito dalle fasce di una verde campagna, di un mare azzurro, di un cielo turchino e del fiammeggiante orizzonte del tramonto del sole.

⁷¹ G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV et XVI siècles*, S.N. 88.

⁷² P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo*, *op. cit.*, pag. 21. Il motivo dell'ancilla è ripetuto due volte nella decorazione musiva di S. Maria Maggiore a Roma, una volta nell'Annunciazione della sua partenza alle proprie donne, fatta da Gioacchino, la seconda nello spozalizio di Mosé con Sefera. Il medesimo motivo compare pure nel Sacrificio di Abramo nel santuario del S. Vitale di Ravenna.



24 - La visitazione di Maria ad Elisabetta nell'abside principale (a destra).

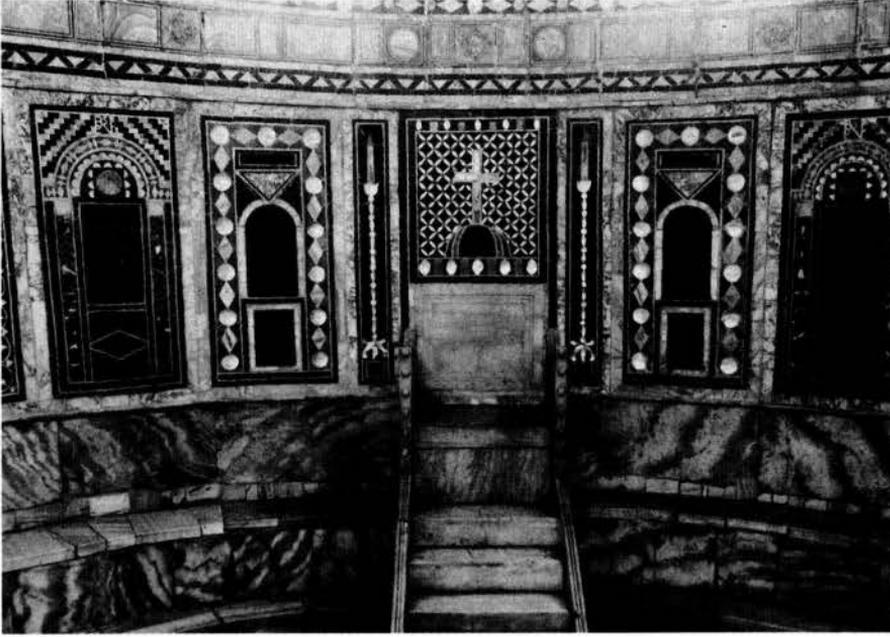


25 - Le nicchie sovrastanti l'Annunciazione nell'abside principale; in alto: particolare dell'iscrizione (ved. fig. 14).

La rappresentazione della Visitazione di Maria ad Elisabetta è quasi sconosciuta all'arte paleocristiana; quella musiva è conservata unicamente nella basilica eufrasiana; senza dubbio il suo modello va ricercato nell'iconografia più antica della sfera culturale siropalestinese.

Nella fascia della concavità absidale sotto l'iscrizione prima menzionata si trovano delle nicchie e precisamente una sopra il capo delle immagini sacre situate tra le finestre e tre sopra l'Annunciazione e la Visitazione (fig. 25); quest'ultime sono disposte con armonia ritmica così che la nicchia centrale risulta volta verso l'alto, mentre le altre verso il basso; hanno tutte il medesimo significato simbolico: sono le tende che attendono i giusti nel regno del Padre celeste.

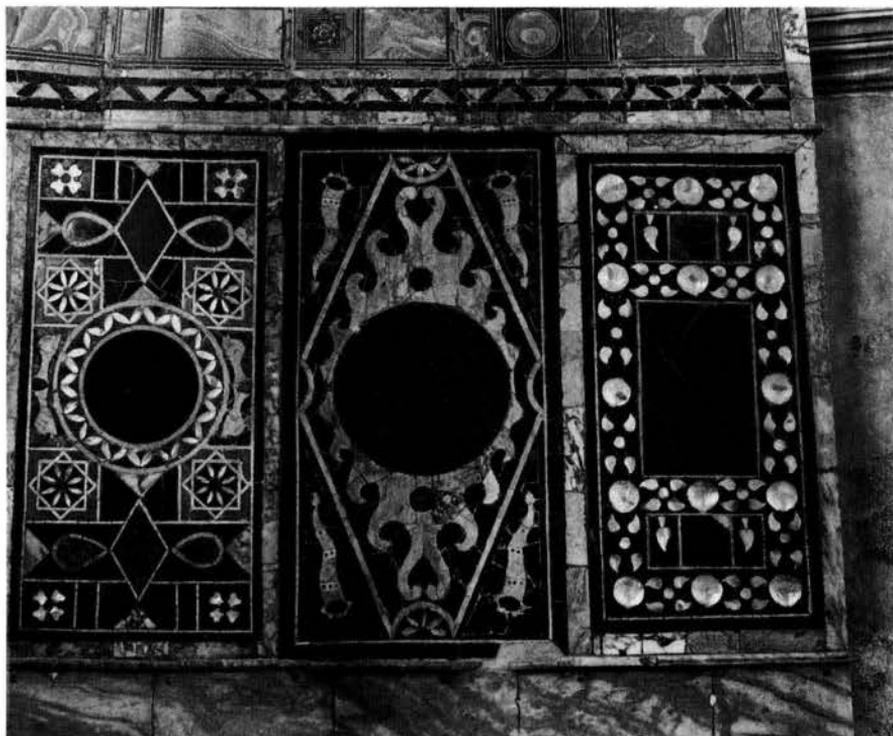
Gli intarsi della zona inferiore della concavità absidale. Questi intarsi sono sistemati un po' più in alto dei seggi di marmo e rivelano un carattere spiccatamente decorativo; sono stati eseguiti con materiale prezioso proveniente dai templi pagani, che sorgevano nel campo occidentale del foro (l'attuale Morafor) di Parenzo. La croce della calotta sovrastante il trono vescovile deriva dal simbolismo cristiano (fig. 26); ai lati del trono sta un candelabro, che serve a richiamare l'attenzione sulla santità del luogo, in cui si celebra la funzione del sacrificio eucaristico. Ad ambedue i lati di questa scena centrale con trono si stendono otto campi intarsiati, sistemati parallelamente uno dopo l'altro e decorati con motivi identici (figg. 26, 27, 28). In due altri campi paralleli sono posti monogrammi intarsiati del



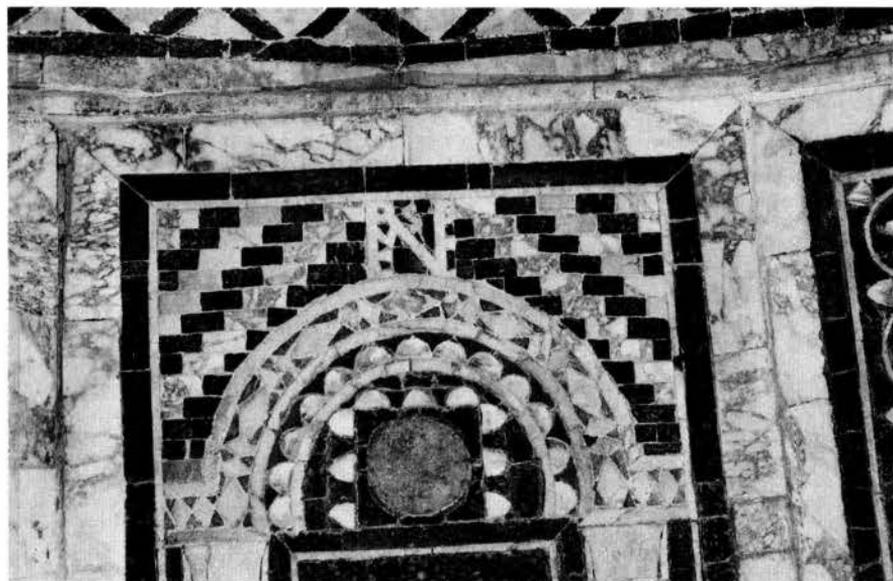
26 - Gli intarsi dell'abside principale; la parte centrale accanto alla cattedra vescovile.



27 - Gli intarsi dell'abside principale: III, IV, V campo del lato meridionale (a destra).



28 - Gli intarsi dell'abside principale: VI, VII e VIII campo del lato meridionale (a destra).



29 - Monogramma del vescovo Eufrazio sull'intarsio del II campo del lato meridionale dell'abside principale.

vescovo Eufrazio (episcopus Eufrasius) (fig. 29), uguali a quelli degli archi sovrastanti i capitelli del colonnato dividente le navate della basilica. Essi testimoniano della varietà ornamentale che era stata scelta dal vescovo Eufrazio. In alcuni campi campeggiano le cornucopie e il tridente di Nettuno (fig. 30), provenienti, come la maggior parte di questo materiale, dall'ornamentazione parietale interna dei templi antichi prima ricordati. Qui fanno la loro comparsa anche campi con quadrati e dischi sfarzosamente ornati, avvolti da fiamme sveltanti. Probabilmente questi motivi esprimono il simbolismo pagano tipico di quel tempo. Due intarsi sono situati nella parte occidentale anteriore dell'abside (fig. 31). In ogni caso il materiale impiegato per gli intarsi è assai prezioso; si tratta dell'alabastro e dell'onice dell'Asia Minore, del rosso porfido e del verde granito dell'Egitto, dell'agata, dello smalto variamente colorato in azzurro opalino, in giallo, rosso e verde fiammeggiante e di madreperla. Il passaggio dei mosaici della concavità absidale agli intarsi è contraddistinto da una cornice di stucco antica e da una serie ininterrotta di foglie stilizzate di acanto (fig. 32).

I mosaici dell'arco absidale. Su questo arco sono sistemati tredici clipei, dei quali dodici contenenti busti di vergini, sante e martiri (imagines clipeates) (fig. 1). Alla sommità arcuata è raffigurato un problematico Agnello (fig. 12). Il Boni non notò le tracce poco conservate delle tessere del medaglione con l'Agnello; pertanto in esso non doveva figurare il monogramma di Cristo un tempo esistente, disegnato sull'intonaco prima del restauro.⁷³ Il Pogatschnig ritiene che i resti delle tessere dell'aureola con croce si trovassero un po' discosti dal punto centrale del medaglione, in cui essa si sarebbe dovuta trovare per giustificare la propria derivazione dall'aureola che cinge il capo del busto del Redentore. Di conseguenza non ha alcun valore la dichiarazione del mosaicista parentino Šverko, secondo la quale egli avrebbe fatto presente al Pogatschnig essere impossibile trarre dalle tessere qualsiasi deduzione in merito al contenuto del mosaico rovinato.⁷⁴ Il Bornia era un maestro dell'arte di restauratore musivo. Il Deperis, sovrintendente ai lavori, di cultura umanistica e di elevata coscienza, insigne archeologo e il più profondo conoscitore del suo tempo dell'architettura e della decorazione del complesso della basilica eufrasiana, non avrebbe certamente permesso che venisse raffigurato l'Agnello, se si fossero scoperti i resti delle tessere del busto di Cristo. Quindi è attendibile il suo parere, benché non sia stata conservata la fotografia dei reperti, secondo i quali il medaglione allo zenit dell'arco absidale avrebbe contenuto i resti dell'Agnello.⁷⁵ È arguibile dunque che l'attuale Agnello sia stato restaurato in base alle tracce musive conservate.

Ai lati dell'Agnello si susseguono sei medaglioni per parte con i busti di vergini, sante e martiri; a nord stanno: S. Agata (SCA AGATHA) (figg. 12 e

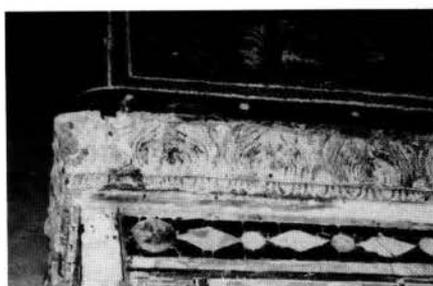
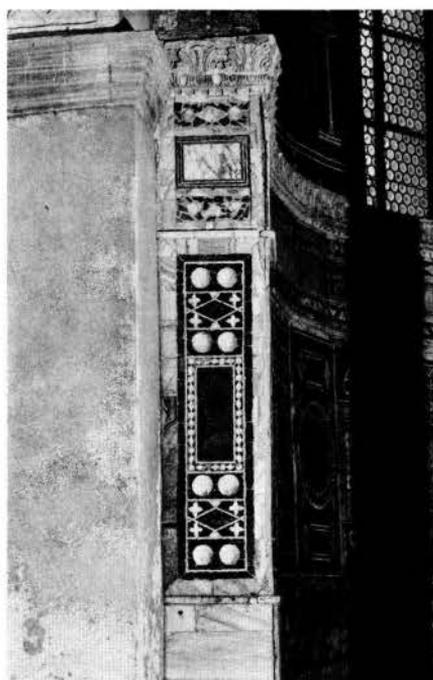
⁷³ G. BONI, *Il Duomo di Parenzo*, op. cit., pag. 128.

⁷⁴ A. POGATSCHNIG, *Parenzo dalle origini*, op. cit., pagg. 45-47.

⁷⁵ P. DEPERIS, op. cit., pag. 202.



30 - La cornucopia, il tridente di Nettuno e il candelabro di fattura alessandrina del III campo degli intarsi del lato meridionale dell'abside principale.



31 - Il campo degli intarsi frontali vicino all'arco di sinistra dell'abside principale.

32 - Cornice di stucchi nel punto di passaggio dalla zona dei mosaici a quella degli intarsi dell'abside principale.



33, 34 - Medaglioni con S. Agata e S. Agnese dell'arco absidale (a sinistra).

33) S. Agnese (SCA AGNES) (fig. 34), S. Cecilia (SCA CICILIA), S. Eugenia (SCA EUGENIA), S. Basilica (SCA BASILISCA) e S. Felicità (SCA FELICITAS); a sud S. Eufemia (SCA EUFYMIA) (fig. 12): S. Tecla (SCA TECLA), S. Valeria (SCA VALERIA), S. Perpetua (SCA PERPETUA), S. Susanna (SCA SUSANA) e S. Giustina (SCA JUSTINA). I busti di queste sante sono stati concepiti come una visione del mondo trascendente al di fuori del tempo e dello spazio; tutte le sante sono quasi identiche, indossano una veste dorata con bianchi mantelli. Il loro capo è cinto da un'aureola che spicca sullo sfondo ceruleo del medaglione. Esse si differenziano solo per alcuni particolari, quale l'alternanza ritmica delle cornici dorate e bianche dei medaglioni e quella delle perle sul colletto delle vesti. Dal loro collo pendono collane di pietre preziose dai vari colori, forse di ambra.

La Teoria degli apostoli (Theoria apostolorum). Al centro della parete sovrastante l'arco absidale Cristo siede su un globo azzurro (fig. 13); indossa una tunica con «clavi» e una toga di colore purpureo cupo. Un'aureola con una croce cosparsa di perle cinge il suo capo. Cristo benedice con la destra, mentre nella sinistra sopra il ginocchio tiene aperto il codice su cui sta scritto: EGO SUM LUX VERA. Vicino al capo, tra le aureole, si susseguono i nomi corrispondenti alle iconografie invalse degli apostoli (fig. 1). A sinistra di Cristo stanno S. Pietro con le chiavi (SCS PETRUS), S. Andrea con il libro (SCS ANDREA) S. Giacomo con la ghirlanda (SCS JACOBUS), S. Bartolomeo con il rotolo (SCS BARTOLOMEVS), S. Tomaso con il libro (SCS THOMAS), S. Simone con la ghirlanda (SCS SIMON); alla destra S. Paolo con il rotolo (SCS PAULUS), S. Giovanni con la ghirlanda (SCS JOHANNES), S. Filippo con il libro (SCS FILIPPVS), S. Matteo con il rotolo (SCS MATEVS), S. Giacomo con la ghirlanda (SCS IACOBUS ALFEI) e S. Giuda figlio di Giacomo con il libro (SCS IUDAS IACOBI).

In questa scena Gesù Cristo è presentato come il Salvatore sulla verde piana del paradiso con lo sfondo dorato neutro del cielo, seduto sul globo terrestre sito nell'universo, circondato dagli apostoli, che sono i pilastri

della vera dottrina evangelica nella comunità cattolica dei santi in terra, nel purgatorio e in cielo.

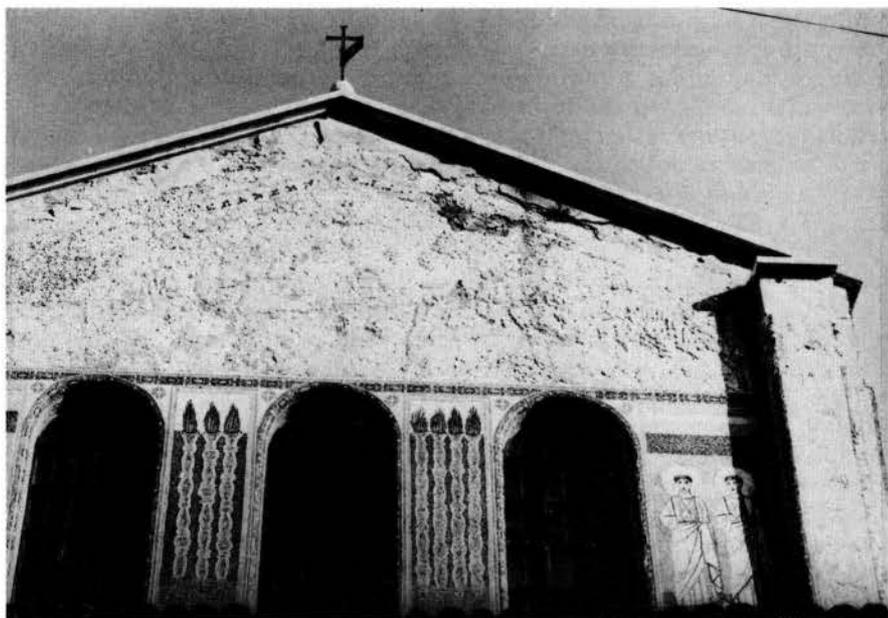
L'intero contenuto dell'abside e del suo arco è incorniciato da larghi nastri cosparsi di pietre preziose e da altri elementi decorativi vari, tra i quali spiccano il meandro della cornice accanto alla finestra e la meravigliosa treccia trasparente, che cinge i variopinti fiorellini delle rosette crociformi.

I mosaici delle absidi laterali. Le absidi laterali ospitano due figurazioni ugualmente complesse (figg. 2, 3). Sullo sfondo azzurro tra le nuvolette si libra il busto di Cristo giovanetto; indossa una tunica con «clavi» splendenti ed è avvolto nella toga gettata sulla spalla sinistra e stretta ai fianchi; la tunica e la toga sono di colore purpureo cupo. Il capo di Cristo è cinto dall'aureola con croce cosparsa di perle; con le mani sopra la testa dei santi vestiti in modo del tutto diverso da quello dei martiri dell'abside e degli apostoli sopra l'arco absidale. Sopra la veste, che si chiude al petto, è gettato un mantello con cappuccio ricadente di dietro sulle spalle. Al capo hanno l'aureola. Nell'abside settentrionale sono raffigurati i santi medici Cosma e Damiano con frammenti epigrafici «SCS C (OSMA) SCS DAMIA-(NUS)» sopra le teste dei quali il Cristo sostiene delle ghirlande (fig. 2), in quella meridionale S. Severo e S. Apollinare con frammenti dell'iscrizione «SCS (APOLLINARI) e SCS SEVE(RVS)»⁷⁶ (fig. 3) sulle teste dei quali il Cristo tiene le mani aperte, senza ghirlande.

I mosaici della facciata occidentale. Il contenuto della facciata occidentale della navata centrale un po' più in alto dell'atrio è tanto rovinato che riesce oltremodo problematico discutere su ciò che esso rappresenti (fig. 5). Non è possibile fare alcuna deduzione sicura sulla base della sua descrizione o dei resti conservati (fig. 35).⁷⁷ Tuttavia il Deperis, persona professionalmente qualificata, ha fornito i dati più validi relativi ai resti delle tessere e quindi pure in merito alla iconografia dei mosaici della facciata occidentale della navata centrale. Bisogna considerare attendibile l'interpretazione del Deperis anche per il fatto che egli nella sua qualità di parroco della basilica aveva potuto osservare continuamente, notare e

⁷⁶ In genere si è ritenuto che il santo epigrafe del mosaico dell'abside meridionale sia il vescovo ravennate, Ursus, secondo le interpretazioni degli autori locali che si occuparono delle questioni relative alla basilica eufrasiana. Al vescovo Ursus si attribuiva in Istria grande importanza, perché si pensava che da lui Orsera avesse ricevuto il suo nome. Orsera invece porta una denominazione antica derivata dalle isolette Ursaria disseminate davanti al suo porto. Questo vescovo non godette mai in Istria la considerazione del santo, indipendentemente dal fatto che egli abbia dato il nome alla cattedra Ursiana di Ravenna, risalente agli inizi del V secolo. Il prof. V. Deichmann fu il primo a richiamare l'attenzione su questo particolare e il Tavano a pubblicarlo (S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria, mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Antichità altoadriatiche, VIII, Udine, 1975, pagg. 268-269): I SS. Severo e Apollinare erano venerati come santi locali e vescovi del porto ravennate di Classe; lì, in loro onore, furono erette basiliche grandi e belle, di cui una, quella del S. Apollinare, si conserva tuttora.

⁷⁷ Cinque degli autori citati nella nota 1, che si sono interessati della decorazione del complesso architettonico della basilica eufrasiana, prendono in considerazione pure l'iconografia dei resti musivi della facciata occidentale della navata centrale.



35 -La parte superiore della facciata con resti insignificanti di tessere musive.



36 - Il supposto Cristo della mandorla della facciata occidentale- disegno di Carlo Riate - parte superiore.

studiare le tracce musive. Perciò nel presente saggio contemplante anche il contenuto iconografico dei mosaici della facciata occidentale si prenderanno in considerazione il punto di vista del Deperis e rilievi personali. Per pronunciare un giudizio in merito a questi frammenti iconografici è importante sottoporre ad analisi le tessere conservate nelle diverse stagioni e in differenti ore del giorno. Le giornate invernali prive di luce solare sono oscure e quindi le tessere non possono essere sufficientemente illuminate; d'estate i raggi del sole generano ombre intense e perciò non sono attendibili i dati offerti dalla illuminazione dei mosaici in questo periodo dell'anno. La luce autunnale e primaverile presenta alcune caratteristiche che rendono possibile un'osservazione più chiara e pertanto anche un giudizio più sicuro relativo alle tessere conservate. Il chiarore smorzato delle giornate nuvolose non favorisce l'esame di questo materiale ed esclude la possibilità di trarre delle deduzioni. Questo lavoro riesce propizio nelle ore pomeridiane delle giornate autunnali e primaverili, quando il sole non è forte e i suoi raggi colpiscono obliquamente i mosaici; l'illuminazione allora riesce più efficace e permette di scoprire eventuali tracce di altra decorazione musiva. Nel corso della presentazione che ne sarà fatta in questa sede si cercherà di porre in risalto tutto ciò che è stato citato come particolarmente degno di fede ai fini delle valutazioni finora formulate.

In alto, nel triangolo del frontone, si notano i resti di una mandorla oviforme, la quale, in base ai frammenti di tessere pendenti dei piedi, della sfera e del capo, cingeva Gesù Cristo immerso nello splendore del sole infuocato e seduto sul globo azzurro. Due angeli sostenevano la mandorla, non librati nell'aria come nel disegno di Carlo Riate (fig. 36), ma piegati con le ali sollevate. Però non è escluso che la mandorla sia stata sostenuta da quattro angeli, cioè due da ogni lato.⁷⁸

In basso, tra le finestre, risultano sicuramente restaurati i sette candelabri dell'Apocalisse; da essi si desume che sulla facciata occidentale della navata centrale era stata rappresentata l'Apocalisse e precisamente il Giudizio universale, al quale Gesù Cristo si presenta accompagnato dalle nubi (I - venit cum nubibus). Perciò, condividendo il parere del Prelog, si può supporre che sotto la sfera celeste su cui siede Cristo si trovava la rupe, da cui scaturivano i quattro fiumi del paradiso.⁷⁹ Se si considerano le curve trasversali dei lati superiori del frontone triangolare, da cui sono visibili le tracce della cornice decorativa del mosaico, risulta possibile che ai lati dei menzionati angeli-cariatidi della mandorla, siano state tre o al massimo quattro figure; esse erano un po' curve, cioè inchinate dinanzi a Cristo. È quindi ipotizzabile che queste immagini abbiano rappresentato i venti-

⁷⁸ C. STRIATE, *Le rive dell'Adriatico e Montenegro*, Milano, 1883, pag. 117; Due angeli sono raffigurati ad ognuno dei lati dell'aureola mandoliforme attorno a Gesù Cristo seduto in trono nel mosaico medievale della facciata occidentale di S. Maria Maggiore a Roma. (G. MATTIAE, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, 1967, pag. 305). Sull'arco trionfale e sulle pareti della navata centrale di questa basilica paleocristiana sono conservati stupendi mosaici della metà del V secolo.

⁷⁹ M. PRELOG, *Poreč, grad i spomenici* (Parenzo, città e opere d'arte), Belgrado, 1957, pag. 100.

quattro vecchi dell'Apocalisse, piegati dinanzi a un essere superiore in trono (4,10). Le estremità del frontone erano ornate con stucchi raffiguranti fiori.

Le fotografie delle immagini sacre situate alle estremità della facciata occidentale della navata centrale come pure i dati ricostruiti in modo malsicuro non lasciano arguire che cosa avessero in mano i santi ai lati dei candelabri apocalittici. Però la certezza che queste figure siano veramente esistenti e l'ipotesi attendibile che sulla facciata occidentale sia stato raffigurato il Giudizio universale, fanno dedurre che esse abbiano rappresentato i quattro evangelisti tematicamente collegati con il contenuto dell'Apocalisse; comparivano su una piana verdeggiante con ramoscelli fioriti; di dietro si stendeva lo sfondo con il tramonto del sole simile a quello conservato nel suo stato originale dell'Annunciazione e della Visitazione dell'abside principale.

Le lesene, tra le quali stanno i candelabri e gli evangelisti, sono decorate con petali ondulati, avvolti assieme a foglie di acanto in vortuose rosette, simili a quelle che ornano la parete un po' più in alto della nicchia absidale delle navate laterali. Facevano da cornice al tutto nastri cosparsi di pietre preziose come sui mosaici dell'abside principale.

I mosaici della parete posteriore della navata centrale. I resti di questi mosaici sono stati esaminati dal Deperis e dal Pogatschnig,⁸⁰ il quale consegnò i suoi ultimi dati al Molajoli (fig. 6).⁸¹ Perciò l'attività di questo stimato scienziato, ricercatore ed esecutore di restauri del complesso architettonico della basilica eufrasiana costituisce fonte di informazione per tutti coloro che si dedicano a questa problematica. I dati da lui riportati e attinenti ai mosaici del muro posteriore, siti un po' più in alto del tetto dell'abside principale, sono tuttora operanti; essi sono degni di fede e facilitano lo studio del rispettivo contenuto iconografico, indipendentemente dal fatto che alcuni specialisti ritengano il contrario.⁸² Tutto fa supporre che sul frontone della parete posteriore della navata centrale sia stata ritratta la Trasfigurazione con Gesù Cristo al centro sul monte Tabor. Sulla parte meridionale si sono conservate le tracce delle tessere di tre persone contraddistinte dai nomi S. Mosé (SCS MOIS(ES)), S. Pietro (SCS PETRUS) e S. Andrea (SCS ANDREAS). Alla Trasfigurazione sul monte Tabor presenziavano oltre ai due profeti Elia e Mosé, tre apostoli: Pietro, Giacomo e Giovanni (Matteo 17,1). Perciò, se Mosé e Pietro erano stati rappresentati al lato meridionale del frontone, a quello settentrionale dovevano risultare ritratti Elia, Giovanni e Giacomo. Lo stato di conservazione dei resti di queste immagini è assai precario. L'apostolo Andrea non compare nella Trasfigurazione; egli è stato qui ritratto con ogni verosimiglianza per assicurare una disposizione armonica, che esigeva che a

⁸⁰ P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo*, op. cit., pag. 106; A. POGATSCHNIG, *Parenzo dalle origini*, op. cit., pag. 34.

⁸¹ B. MOLAJOLI, *La basilica eufrasiana di Parenzo*, Padova, 1943, pag. 33, n. 34-35.

⁸² L. MIRKOVIĆ, *U obranu episkopa Eufrazja* (In difesa del vescovo Eufrazio), op. cit., pag. 192.

ciascuno dei lati di Gesù fossero raffigurate tre persone. In questo caso non potevano entrare nella composizione i tre apostoli della Trasfigurazione sul Tabor e così uno di essi è stato collocato nella parte inferiore come avviene nel meraviglioso mosaico dell'abside della chiesetta di S. David (Hosios David) di Salonicco del V secolo, quindi nella chiesa del monastero del Sinai. La Trasfigurazione è rappresentata simbolicamente nell'abside del S. Apollinare in Classe di Ravenna. Quella di Parenzo presenta una composizione verticale del tutto diversa da quelle di Salonicco e del Sinai, elaborate secondo l'iconografia della cultura bizantina inferiore. L'iconografia bizantina medioevale sviluppò in seguito tale elaborazione e disposizione delle immagini. L'apostolo Andrea, ritratto a Parenzo, è assente nell'arte bizantina. A Parenzo il profeta Mosé e l'apostolo Pietro occupano il lato sinistro e non quello destro di Gesù. Neppure la Trasfigurazione sul monte Sinai riflette interamente il successivo modo bizantino di rappresentare questo avvenimento, benché essa appartenga stilisticamente a quella cerchia artistica. Sul Sinai non è ritratto il terreno collinoso e Pietro si trova al posto di Giovanni al centro della parte inferiore della rappresentazione. Il frontone triangolare non permetteva una composizione dilatata; perciò la Trasfigurazione è presentata in maniera quasi lineare come la Teoria degli apostoli sopra l'arco dell'abside principale. Tutto fa supporre che la Trasfigurazione parentina abbia subito l'influenza di qualche modello più antico di qualche monumento sacro sconosciuto dell'Asia Minore o della Siria.⁸³

I mosaici absidali andati in rovina del palazzo vescovile. Non si sa nulla dei mosaici del palazzo vescovile, se si eccettua la certezza dell'esistenza delle immagini dei SS. Demetrio e Giuliano nell'abside della sala orientale del primo piano. Si può affermare con sicurezza che il mosaico con i martiri parentini non copriva l'abside della chiesetta una volta esistente a nord dell'angolo dell'atrio basilicale; qui sorgeva la chiesetta della Madonna del porto, mentre la cappella di S. Maria Maddalena era collocata come quella di S. Antonio Abate nel punto occupato dall'attuale cappella della S. Croce a sud dell'entrata dell'atrio basilicale.⁸⁴ Il mosaico con le immagini dei ricordati martiri parentini decorava l'abside della chiesetta dedicata nel medioevo a S. Nicolò della porta; essa era situata sulle mura cittadine ad est dell'abside della cappella del primo piano del palazzo diocesano. Questa cappella assieme al mosaico apparteneva alla struttura triabsidale del palazzo vescovile della metà del VI secolo,⁸⁵ quindi si può supporre che

⁸³ K. WEITZMANN, *The Jephthoth panel*, *Dumbarton Oaks Papers*, XVIII, pag. 345, figg. 1 e 7; V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, pagg. 85-86, 101, n. 43; M.C. PERLA, *La decorazione musiva della basilica ravennate di S. Apollinare in Classe*, Bologna, 1970, pag. 132; S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria, mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, *Antichità altoadriatiche*, VIII, Udine, 1975, pag. 26; L. MIRKOVIĆ, *Ikono grafija i program mozaika u Poreću* (L'iconografia e il programma dei mosaici di Parenzo), *Zbornik radova Vizantološkog instituta* (Miscellanea dei saggi dell'Istituto di cultura bizantina), libro VIII, Belgrado 1964, pag. 10.

⁸⁴ A. ŠONJE, *Crkvena arhitektura* (Architettura sacra), *op. cit.*, con l'intestazione delle chiesette menzionate.

⁸⁵ A. ŠONJE, *Biskupski dvor* (Il palazzo vescovile), *op. cit.*, manoscritto.

le immagini dei martiri parentini siano state trattate in modo simile a quello dei santi delle absidi laterali della basilica.

I mosaici della cella tricora. Non ci sono notizie relative ai mosaici della cella tricora; però ugualmente non è escluso che le sue nicchie e la sua volta cupoliforme siano state decorate musivamente. Le tessere della volta del baldacchino, fatto costruire dal vescovo Ottone nel 1277, non sono identiche a quelle dei suoi lati esterni; queste sono di colore cupo e di smalto uguale a quelle del cielo delle absidi laterali e dello sfondo dei medaglioni dell'arco absidale. Oggi non si conosce la provenienza delle tessere della menzionata volta del baldacchino. In mancanza di dati originali è arguibile che queste tessere assieme alle stelle siano appartenute al mosaico delle nicchie e della volta cupoliforme della cella tricora. Questa cappella votiva con ogni probabilità era la tomba del vescovo Eufrazio; tale deduzione è giustificata dal fatto che non ne esiste una seconda parallela ed uguale vicino all'angolo sudorientale della basilica, come soleva avvenire, quando siffatte cappelle erano adibite a pastophorie. Perciò si suppone che il mosaico della volta del baldacchino, risalente all'anno 1277, un po' più in alto dell'altare maggiore, provenga dalla volta cupoliforme e dalle nicchie della cella tricora. In questo caso la cappella votiva poteva essere stata decorata con mosaici di colore azzurro scuro, cosparsi di stelle dorate come la volta del mausoleo di Galla Placidia di Ravenna. È possibile che le parti inferiori di questa volta e le nicchie abbiano ospitato una decorazione musiva varia e artisticamente valida.

I simboli impressi sugli abiti dei personaggi sacri. Sugli abiti degli angeli, degli apostoli e dei martiri dell'abside principale e del suo arco sono impressi vari simboli. Gli angeli ai lati del trono della Madonna al centro della nicchia dell'abside principale, portano sul lembo della toga gettata sul braccio sinistro la lettera L (fig. 17). Il martire Mauro, sugli orli della toga che ricopre le mani, ha due gemme purpuree, i cui quattro lati sono ornati da crocette a bracci uguali. Il primo martire a sinistra porta, all'estremità della toga gettata sulle braccia, due simboli corrispondenti alla lettera greca H, il secondo martire il simbolo N, il terzo L. L'angelo Gabriele dell'Annunciazione mostra sull'orlo sollevato della toga il simbolo L; uno uguale contraddistingue l'angelo situato tra le finestre al centro della concavità absidale. Giovanni Battista, alla sinistra dell'angelo, porta sul lembo sinistro della toga il simbolo E. Maria della Visitazione ha sull'estremità del mantello il simbolo fatto di tre linee verticali, corrispondente al numero romano III. S. Pietro e S. Paolo della Teoria degli apostoli sovrastante l'arco absidale mostrano sui lembi delle toghe gettate sulle braccia due simboli somiglianti a una pietra preziosa come il martire Mauro. Simboli identici si notano sugli orli della toga di S. Andrea e S. Giovanni, situati accanto a S. Pietro e a S. Paolo. S. Giacomo e S. Filippo sono contrassegnati dalla lettera I. S. Bartolo, al lato settentrionale, ripete i simboli del martire Mauro, mentre S. Matteo, al lato meridionale, porta due lettere H. Lo stesso vale per S. Tommaso al lato settentrionale, mentre S. Giacomo al lato meridionale ripresenta i simboli di S. Mauro. I due

ultimi apostoli, S. Simone e S. Giuda di Giacomo mostrano all'estremità della toga la lettera A.

L'immagine dell'ipotetico evangelista, il primo sul lato settentrionale della facciata occidentale della navata centrale, porta sul lembo della toga colorata due lettere Z; la figura accanto, in direzione delle finestre, è contrassegnata da due lettere L. L'evangelista sul lato meridionale, vicino alle finestre, mostra due simboli corrispondenti alla lettera F, mentre quello accanto a lui, in direzione del lato esterno, alla lettera Γ. È indubbio che con siffatti simboli siano stati segnati i lembi della toga dei santi e dei martiri raffigurati sui mosaici danneggiati delle absidi laterali delle navate, come pure sui mosaici andati perduti delle absidi del palazzo vescovile.

I simboli delle lettere T, L, C, I, H, N, Z, F, del numero III e della gemma ovale con crocette a quattro bracci presentano tutti negli apici estremi, eccetto il numero III della veste di Maria nella Visitazione, uno o due filamenti terminanti con una crocetta e una pallina.

Gli studiosi, che si sono occupati dell'iconografia dei mosaici parietali della basilica eufrasiana, hanno ritenuto che i simboli citati costituiscono i contrassegni delle figure. Il Pogatschnig sostiene che essi servivano ai proprietari per riconoscere la propria toga, quando se la toglievano durante le riunioni o altre circostanze.⁸⁶ Però il prof. Antonio Quacquarelli spiega in maniera convincente che si tratta delle lettere dei monogrammi cristologici (*gammadiae*), che compaiono sulle toghe di numerosi personaggi dell'iconografia paleocristiana.⁸⁷ Il simbolismo delle «*gammadiae*» riusciva subito chiaro a tutti i cristiani colti e incolti.

La lettera Γ (*gamma*) simboleggiava la pietra angolare della costruzione, dal momento che ogni cristiano è un tempio di Dio. Pertanto essa farebbe da supporto all'edificio, a cui corrisponde il numero tre, simbolo della SS. Trinità. L è un *gamma* capovolto Γ, mentre E indica Γ ed L insieme.

La lettera I indica 10, cioè Cristo con i dieci comandamenti; i quattro evangelisti, cioè la somma dei primi quattro numeri $1+2+3+4 = 10$ assumono il significato di perfetta beatitudine (*perfectio beatitudinis*).

Il simbolo H è una «*gammadia*» che allude al contrassegno della fonte battesimale ottagonale.

La lettera Z sta per il numero 7 che riassume simbolicamente le numerose interpretazioni del Vecchio e del Nuovo testamento.

Il numero romano III con ogni probabilità sta per la SS. Trinità.

Così pure le lettere F ed N hanno il proprio significato simbolico.

⁸⁶ A. POGATSCHNIG, *Parento dalle origini*, op. cit., pag. 44. Il vescovo parentino Negri rilevò che la raffigurazione simbolica sulle vesti degli angeli e dei martiri non indicava i produttori di panni e i mosaicisti. Egli si limitò a considerare tali simboli monogrammi, senza dare l'interpretazione del loro significato (G. NEGRI, *Della chiesa di Parento*, op. cit., pagg. 213-2177). Qui va ricordato che il ritratto dei SS. Cosma e Damiano, medici, dell'abside della navata settentrionale, risente l'influenza di Costantinopoli; in loro onore Giustiniano aveva fatto innalzare in quella città una grande basilica in segno di gratitudine per la guarigione da una grave malattia.

⁸⁷ A. QUACQUARELLI, *Il monogramma cristologico (gammadia)*, Z, *Vetera christianorum*, anno 15, fasc. 1, Bari, 1978, pagg. 5-21; lo stesso, *Convergenze simboliche di Aquileia e di Ravenna*, Aquileia e Ravenna, Antichità altoadriatiche, XIII, Udine, 1978, pagg. 375-378.

La pietra preziosa con quattro crocette indica Gesù Cristo crocifisso; presso i primi cristiani essa compare spesso nel punto di intersezione dei bracci della croce; nella nicchia absidale del S. Apollinare in Classe di Ravenna la gemma è sostituita dal capo di Gesù Cristo. Hanno il medesimo significato le croci dell'aureola che cinge la testa del bambino in grembo alla Madonna nella nicchia absidale come pure dell'Agnello allo zenit dell'arco absidale.

L'iconografia dei mosaici della basilica eufrasiana è assai complessa e problematica; perciò è legittimo occuparsene a parte.

I. Il vescovo stesso Eufrazio aveva stabilito il contenuto dell'abside principale secondo l'evangelo di Luca; dall'iscrizione del suo nome nella nicchia absidale, dai suoi monogrammi incisi nell'intarsio della concavità dell'abside principale (fig. 29), sui pulvini del colonnato dividente le navate e sull'architrave della porta d'entrata, si può con certezza desumere che la decorazione marmorea e musiva fu da lui programmata. Grazie ai suoi sforzi, con la ricostruzione della basilica preeufrasiana nacque la struttura triabsidale dell'Eufrasiana. Questo motivo riflette lo schema iconografico-edilizio della sfera siro-palestinese dell'architettura paleocristiana, da cui fu ripreso nel VI secolo dall'architettura bizantina inferiore. La pianta a tre absidi, al tempo dei tentativi compiuti da Giustiniano per ricomporre l'unità dell'impero romano, si diffuse da Costantinopoli nelle provincie conquistate. A Parenzo questo sistema si presenta nell'Eufrasiana con modalità peculiari; il numero dei lati del mantello poligonale esterno non è 3, 5 o 7, cioè dispari come avviene nelle basiliche ravennati e in genere nella sfera culturale bizantina, bensì 6. L'originalità dell'abside esagonale della basilica eufrasiana consiste nel fatto che essa all'interno presenta 4, cioè un numero pari di finestre e non impari come nelle absidi a mantello poligonale dispari; essa è dovuta alla progettazione eseguita dai suoi costruttori, che operavano sotto l'impulso del vescovo Eufrazio; egli aveva fissato l'intero programma iconografico dell'insieme architettonico.

Il Deperis, sostenuto dal Mirkovic,⁸⁹ fu il primo ad affermare che il contenuto iconografico dei mosaici absidali era stato concepito dal vescovo Eufrazio secondo l'evangelo di Luca.⁸⁸ Però, alquanto più tardi, il Mirković completò il suo pensiero, aggiungendo che i mosaici dell'ordine più alto dell'abside illustrano il testo dell'intero primo capitolo dell'evangelo di Luca, attraverso il quale si distende come motivo principale la glorificazione di Maria con nel grembo il Messia Gesù Cristo, da lei nato, della nicchia absidale.⁹⁰ Questo medesimo autore, nella sua analisi critico-polemica del

⁸⁸ P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo*, op. cit., pag. 201.

⁸⁹ L. MIRKOVIĆ, *Izveštaj o radu Arheološkog instituta* (Informazione riguardante l'attività dell'Istituto di archeologia), Glasnik SANU, XII, 1960, Belgrado 1961, pag. 96.

⁹⁰ L. MIRKOVIĆ, *Ikongrafija i program mozaika u Poreču* (L'iconografia e il programma dei mosaici di Parenzo), Zbornik radova Vizantološkog instituta (Miscellanea dei saggi dell'Istituto di cultura bizantina), libro VIII, Belgrado, 1964, pagg. 251-252, nota 13; lo stesso, *Mozaici Eufrazijeve bazilike u Poreču* (I mosaici della basilica eufrasiana di Parenzo), Zbornik narodnog muzeja u Beogradu (Miscellanea del museo nazionale di Belgrado), 1967, pagg. 202-203.

saggio della prof.a Jovanka Maksimović, riprende l'opinione precedente, secondo cui l'intera raffigurazione musiva absidale poggiava su un unico contenuto iconografico ispirato al Vangelo di S. Luca;⁹¹ questo punto di vista venne definito dal Mirković nel libro contenente gli studi iconografici, sostenendo con una certa forzatura che la decorazione completa dell'abside e del suo arco fu ideata dal vescovo Eufrazio secondo il Vangelo di Luca.⁹²

Dai lavori del professore di teologia, noto esperto di iconografia, di storia e storia dell'arte bizantina, si può arguire, nonostante il caparbio tentativo di dimostrare l'origine comune dell'intera tematica musiva della basilica eufrasiana, che in definitiva egli abbia ritenuto che il vescovo Eufrazio avesse elaborato il suo programma richiamandosi a diversi settori dell'insegnamento religioso riguardanti Maria, madre di Dio, la rivelazione della natura divina e umana di suo figlio, della cui incarnazione fu strumento.

II. La testimonianza dell'annuncio dell'incarnazione di Gesù. L'angelo Gabriele, posto al centro tra le finestre absidali (fig. 20), secondo il Vangelo di Luca si era rivolto a Zaccaria, raffigurato alla sua destra nell'atto di incensare l'altare dei sacrifici del tempio di Gerusalemme (fig. 22), per annunciargli che sua moglie Elisabetta gli avrebbe generato il figlio Giovanni, precursore di Gesù (L,I,3-18), ritratto al suo fianco sinistro (fig. 21). Con la scena dell'Annunciazione a destra (fig. 7) e della Visitazione di Maria ad Elisabetta a sinistra (fig. 24), assieme ai personaggi centrali della parte inferiore dell'abside, è stato esaurito il contenuto inerente all'annuncio dell'Incarnazione di Gesù. Si tratta dell'angelo della profezia di Malacchia, destinato a preparare la via al Battista; è l'angelo Gabriele che con il disco in mano rappresenta la glorificazione della croce, dalla quale s'irradiano raggi luminosi per predire la venuta del promesso Emmanuele, cioè del Redentore Gesù Cristo, che salirà sulla croce per redimere i peccati del mondo.

III. Testimonianza dell'incarnazione di Gesù Cristo. Il Mirković ritiene che la Madonna con il bambino in grembo, al centro della nicchia absidale,

⁹¹ L. MIRKOVIĆ, *U Obranu episkopa Eufrazijeve bazilike u Poreću* (In difesa del vescovo della basilica eufrasiana di Parenzo), *Glasnik Patrijaršije u Beogradu* (Notiziario del Patriarcato di Belgrado), 1962, pag. 191; Jovanka Maksimović, *Ikonoğrafija i program mozaika u Poreću* (L'iconografia e il programma dei mosaici di Parenzo), *Zbornik Vizantoloskog instituta* (Miscellanea dell'Istituto di cultura bizantina), libro VIII, Belgrado, 1964, pagg. 248-260, specialmente pag. 250, nota 13.

⁹² L. MIRKOVIĆ, *Ikonoграфске студије* (Studi iconografici), Novi Sad 1974, pag. 175. L'autore rileva che Gesù in grembo a Maria dell'abside principale della basilica eufrasiana rappresenti Cristo bambino, che come Messia, cioè Salvatore, è venuto al mondo per redimere i peccati dell'umanità. [L. MIRKOVIĆ, *Mozaici Eufrazijeve bazilike u Poreću* (I mosaici della basilica eufrasiana di Parenzo); *Zbornik radova Narodnog muzeja u Beogradu* (Miscellanea dei saggi del Museo nazionale di Belgrado), fasc. II, Belgrado, 1977, pag. 207]. Il bambino Gesù in grembo alla madre può rappresentare il Redentore, ma non la sua nascita. Qui Gesù è ritratto come Dio e uomo in contrapposizione con l'eresia monofisita dei seguaci di Ario. La parola ebraica Masijah-Messia significa unto, equivalente al greco Cristos, il che, nel Nuovo Testamento, indica, in connessione con le speranze del Vecchio Testamento, colui che da Dio è stato unto imperatore dell'impero di Dio - imperatore dell'impero celeste.

rappresenti la nascita di Gesù (figg. 11-14), cioè testimoni la sua venuta al mondo. Non è da escludersi tale ipotesi, dato che la croce sul disco dell'angelo Gabriele (fig. 20) attesta l'arrivo di colui che, sacrificandosi sulla croce redimerà l'umanità. Questa testimonianza della nascita di Gesù Cristo è rilevata sui mosaici della basilica dalla croce tenuta da Giovanni Battista nella parte inferiore dell'abside (fig. 21); egli è colui, come sostiene il Deperis secondo il vangelo di Luca, che Gesù aveva preannunciato al popolo: «Ecco io invio il mio messaggero che preparari la via dinanzi a te» (L. 7,27).⁹³ La nascita di Gesù, cioè l'Epifania, è presente pure nella Donazione dei Magi sul cofanetto tenuto da Zaccaria (fig. 22). Tuttavia, a prescindere da quanto asserito dal Mirković,⁹⁴ il principale contenuto attestante la presenza di Maria nella nicchia absidale è costituito dalla sua Ascensione in cielo, che si celebra nella festività dell'Assunta a cominciare dal III Concilio ecumenico di Efeso, durante il quale, nell'anno 431, fu proclamato il dogma dell'ascensione di Maria, madre di Gesù, dio e uomo (Teotocos). Il sincretismo, tratto caratterizzante essenziale dell'arte paleocristiana, contraddistingue i simboli, come si è constatato a proposito delle «gammadiae», e le rappresentazioni figurative. Perciò non è escluso che il vescovo Eufrazio abbia collegato la testimonianza dell'annuncio dell'incarnazione e l'epifania, segnalata dal bimbo Gesù in grembo di Maria, con la sua assunzione in cielo.

Maria poteva occupare la posizione principale nell'abside soltanto grazie a suo figlio; ciò però non significa che essa non rappresenti il personaggio centrale della scena absidale. Qui essa, secondo il credo del ricordato concilio di Efeso, è ritratta nella sua gloria celeste, cioè nella sua ascensione al cielo; ciò è sottolineato dalla sua posizione più elevata sul trono e dalla corona che viene posta sopra il suo capo dalla mano di Dio Padre. Gesù Cristo, redentore del mondo, è la seconda persona della SS. Trinità, figlio di Dio, uguale al Padre; egli non è sceso dal cielo in terra a redimere i peccati del mondo per esaudire il desiderio di qualcuno, ma per propria volontà. Quindi egli non deve premiare se stesso con la ghirlanda per tutti i meriti nella redenzione dell'umanità, dato che questo attributo gli apparteneva già per la sua natura divina prima della venuta in terra; grazie al suo potere, è risorto ed è asceso al cielo come signore della gloria celeste. La corona della gloria non è porta dalla mano di Dio Padre al bambino in grembo alla madre, ma a Maria, madre di Dio (figg. 10-11 e 14), perché essa, secondo il credo di Efeso, era la Madre vergine di Dio (Teotocos) ed era ascesa al cielo. In quel concilio era stato condannato il Nestorianesimo, eresia del patriarca di Costantinopoli Nestorio (381-451), che aveva sostenuto che in Cristo coesistevano due nature diverse, quella divina e quella umana. Le più antiche cattedrali cristiane erano dedicate a S. Salvatore; dopo il Concilio di Efeso molte cattedrali e basiliche furono dedicate all'Ascensione di Maria nel cielo. In onore della Madonna assunta in cielo vennero erette quasi tutte le cattedrali sulla costa orientale

⁹³ P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo*, op. cit., pag. 201.

⁹⁴ L. MIRKOVIĆ, op. cit., pag. 171.

dell'Adriatico. Alla Vergine venne consacrata la cattedrale di Parenzo, indipendentemente dal fatto che ciò sia contestato da due studiose jugoslave, dalla dott. Iva Perčić, direttore della Sovraintendenza alle belle arti di Fiume,⁹⁵ e da Jovanka Maksimović, professore della facoltà di lettere di Belgrado.⁹⁶ Il medesimo punto di vista è condiviso dal Mirković, anche se egli asserisce che le basiliche in onore della Madonna sono state innalzate dopo il concilio di Efeso.⁹⁸ La semplice comparsa della Vergine al centro dell'abside, cioè della sfera celeste, fa ritenere che la basilica sia a lei consacrata; non si tratta di una supposizione attendibile, ma di un'effettiva realtà, di cui fa fede l'iscrizione sul pulvino del capitello.⁹⁹ Una seconda conferma è costituita pure dal contenuto epigrafico votivo dell'abside:... ecclesiam vocitans signavit nomine (PXI). Esso non dice che la chiesa era stata dedicata a Cristo, ma che il luogo sacro osannante, cioè con le preghiere rituali della consacrazione, era stato contrassegnato con il monogramma di Cristo (nome). Le chiese cristiane, al momento della consacrazione, venivano battezzate con i simboli delle croci parietali, che potevano assumere la forma del monogramma di Cristo. Perciò è del tutto attendibile il parere del Toron, il quale sostiene che il vescovo Eufrazio consacrò la sua basilica alla Madonna.¹⁰⁰ Il ricordo di questo avvenimento viene rinnovato dalla chiesa parentina nel corso dei secoli; nel medioevo la basilica fu dedicata pure a S. Mauro, protettore della diocesi e della città di Parenzo, secondo le usanze di quei tempi. È indubbio che il fondamento iconografico degli angeli custodi ai lati della Vergine deriva dal cerimoniale del palazzo imperiale di Costantinopoli; qui gli angeli svolgono il ruolo di guardia d'onore, come avveniva accanto all'imperatore seduto sul trono. Queste guardie, a partire da Costantino il Grande, tenevano in mano il labaro. Gli angeli parentini come quelli della nicchia del S. Vitale di Ravenna portano soltanto il bastone, contrassegno del potere celeste, senza lo stendardo che simboleggia il trionfo (figg. 7-11-14-15-17).¹⁰¹

IV. *I santi martiri.* L'angelo posto alla destra indica con il movimento della mano il martire Mauro alla Madonna (fig. 14), mentre quello al lato

⁹⁵ I. PERČIĆ, *Poreč, Mozaici Eufrazijeve bazilike* (Parenzo, I mosaici della basilica eufraziana), Belgrado, 1971, pag. 6.

⁹⁶ J. MAKSIMOVIĆ, *Ikografija i program mozaika u Poreču* (L'iconografia e il programma dei mosaici di Parenzo), *op. cit.*, pag. 54 e altri autori.

⁹⁷ L. MIRKOVIĆ, *U obranu episkopa Eufrazija i program mozaika u Poreču* (In difesa del vescovo Eufrazio e il programma dei mosaici di Parenzo), *op. cit.*, pag. 190; B. MOLAJOLI, *La basilica eufraziana*, *op. cit.*, pag. 27; G. CUSCITO, *Parenzo dalle origini*, *op. cit.*, pag. 61.

⁹⁸ L. MIRKOVIĆ, *Mozaici Eufrazijeve bazilike u Poreču* (I mosaici della basilica eufraziana di Parenzo), *op. cit.*, pagg. 25-27.

⁹⁹ A. DEGRASSI, *Parentium*, *op. cit.*, pag. 43, n. 91.

¹⁰⁰ S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria*, *op. cit.*, pagg. 258-260; A. POGATSCHNIG, *Parenzo dalle origini*, *op. cit.*, pag. 48.

¹⁰¹ Portano il labaro gli angeli del mosaico situato nella parte inferiore dell'arco absidale della basilica di S. Apollinare in Classe presso Ravenna (metà del VI secolo). Lo portavano pure i quattro angeli della chiesa andata in rovina di Coimesis a Nicea (G. G. DE FRANCOVICH, *I mosaici della bema della chiesa della dormizione di Nicea*, Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, Roma, 1956, pag. 5, fig. 1).

opposto mostra la Vergine ai martiri della nicchia alla sua sinistra (figg. 14 e 15). Però la Madonna non è raffigurata in funzione dei martiri; perciò è arguibile che neppure i martiri lo siano stati per la Madonna. I martiri parentini stanno nel cielo come la Madre del Signore, contraddistinti da ghirlande, cioè dal pegno del loro sacrificio, per il quale essi sono divenuti partecipi della redenzione e hanno ottenuto la gloria celeste.

V. *Il vescovo Eufrazio con il fratello e il nipote.* Innanzitutto va rilevato che i volti del vescovo Eufrazio (figg. 9-14 e 15), dell'arcidiacono Claudio e del suo figliolletto Eufrazio (figg. 14-15 e 18) sono bene conservati senza aver subito alcun restauro. Il volto di Eufrazio è stato eseguito con tessere minute di materiale prezioso ed è conservato interamente nel suo stato primiero. Perciò è inaccettabile l'affermazione del Pogatschnig e di coloro che ne condividono il parere, secondo cui la faccia di Eufrazio sarebbe stata restaurata;¹⁰² ciò viene sostenuto pure dal Tavano in base alla fotografia riportata dal Boni.¹⁰³ Il Cuscito asserisce legittimamente che la figura non permette di desumere che la faccia di Eufrazio sul mosaico absidale sia stata riparata o meno.¹⁰⁴ È evidente che questi volti non sono stati composti in modo dozzinale, convenzionale come quelli dei santi martiri dell'abside, bensì secondo le sembianze idealmente concepite di esseri trascendentali o secondo le forme iconograficamente invalse nella sfera culturale siro-palestinese.¹⁰⁵ I loro visi come pure quello del piccolo Eufrazio riflettono tratti espressivi assai simili, quello di Eufrazio, presenta una modellazione naturalistica tipica del ritratto classico romano. La somiglianza di questi volti è così marcata che a buon diritto si può sostenere la loro consanguineità.¹⁰⁶ Quindi non si esclude che Claudio, in base alla lettera inviata da papa Pelagio all'esarca ravennate, sia stato fratello del vescovo Eufrazio. Non ha senso collegare i nomi di Eufrazio e Claudio, uno di origine greca, l'altro romana, con l'appartenenza etnica di coloro che li portavano, dato che essi nella tarda antichità (V-VI sec.) venivano adottati sia nella parte occidentale sia in quella orientale dell'impero romano. Inoltre non c'è motivo per asserire che Eufrazio poteva essere di estrazione istriana o parentina, in base al fatto che nella ricordata epigrafe della nicchia absidale sono state usate parole dal linguaggio popolare. Eufrazio, indipendentemente dalla sua origine tracia, aveva potuto ricorrere per l'iscrizione a parole tolte dalla parlata popolare dell'ambiente parentino, nel quale l'epigrafe era destinata a rimanerle perennemente visibile a tutti coloro che avessero visitato la basilica.¹⁰⁷ Le fisionomie di Eufrazio e di Claudio rivelano la somiglianza propria di due

¹⁰² A. POGATSCHNIG, *Parenzo dalle origini*, op. cit., pag. 11.

¹⁰³ S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria*, op. cit., pag. 262, nota 50; G. BONI, *Il Duomo di Parenzo*, op. cit., fig. della pag. 115.

¹⁰⁴ G. CUSCITO, *Parenzo dalle origini*, op. cit., pag. 38, nota 38.

¹⁰⁵ S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria*, op. cit., pagg. 261-262.

¹⁰⁶ A. POGATSCHNIG, *Parenzo dalle origini*, op. cit., pag. 49.

¹⁰⁷ G. CUSCITO, *Parenzo dalle origini*, op. cit., pagg. 58-59.

fratelli provenienti dalla Tracia, come asserisce papa Pelagio I nella lettera all'esarca ravennate Narciso.¹⁰⁸

Persone vive cominciano a fare la loro comparsa a partire dal VI secolo nella nicchia absidale, cioè nel cielo tra i santi e i martiri; però, nonostante ciò, la presenza del vescovo Eufrazio con il fratello Claudio e il figlioletto di lui Eufrazio, è molto caratteristica, perché non ci sono precedenti nell'arte bizantina inferiore attestanti che il fondatore abbia fatto raffigurare accanto a sé anche i propri parenti. Perciò è ipotizzabile che Eufrazio abbia fatto ritrarre se stesso, il fratello e il nipote per indicare al pubblico la gerarchia della chiesa parentina, a cui andava il merito di aver eretto, al posto della vecchia e logora basilica preeufrasiana, una nuova sfarzosamente ornata di stucchi, marmi e mosaici. Nella rappresentazione musiva di questa gerarchia Eufrazio riprende il modello della basilica dedicata alla Madonna. Claudio compare come arcidiacono con il codice, suo figlio Eufrazio come portatore di ceri,¹⁰⁹ il primo degli ordini inferiori della citata gerarchia della chiesa parentina, che così viene presentata in comunione con i beati del paradiso; in base ai meriti acquisiti nell'impero celeste, una delle nicchie della fascia sovrastante la raffigurazione della parte inferiore della concavità absidale sarebbe appartenuta ai suoi membri.

¹⁰⁸ P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo*, op. cit., pagg. 194-196; Pogatschnig riteneva contrariamente al Deperis che Eufrazio non fosse greco (A. POGATSCHNIG, op. cit., pag. 34).

Il Cuscito è dell'opinione che il vescovo Eufrazio sia stato una creatura dell'arcivescovo Massimiano, nominato dall'imperatore Giustiniano vescovo di Ravenna nel 546. Massimiano era stato diacono a Pola ed era oriundo di Vestre, insediamento tardoantico situato nell'omonimo porto tra Rovigno e punta Gustigna. Pertanto, se Eufrazio era istriano, allora Massimiano avrebbe potuto cercare di fare eleggere il suo conterraneo vescovo di Parenzo (G. CUSCITO, *Fonti e studi sul vescovo Eufrazio e sulla chiesa parentina del secolo VI*, Atti e mem., vol. XXIII, N.S., Trieste, 1975, pagg. 61-63). Eufrazio divenne vescovo di Parenzo nel 543, cioè circa tre anni prima che Massimiano salisse sulla cattedra vescovile di Ravenna. Inoltre Massimiano non era stato accettato dai cittadini di quella città ed egli si stabilì nei sobborghi, finché tale atteggiamento non fosse mutato. Di conseguenza Massimiano, agli inizi del suo vescovato, non era tanto potente da influenzare la nomina dei vescovi delle città litoranee dell'Adriatico. Per questi motivi è più legittimo il punto di vista, secondo cui Eufrazio sarebbe stato come Massimiano una creatura dell'imperatore Giustiniano, che gli conferì quella dignità prima che al vescovo di Ravenna. Giustiniano nominò Eufrazio vescovo di Parenzo quale esponente della propria politica nel periodo in cui i Bizantini conducevano una lotta accanita contro i Goti orientali dell'Italia. Eufrazio, all'inizio del suo servizio, fu un funzionario leale della politica giustiniana; per rafforzare il prestigio della propria sede vescovile e l'influsso politico di Giustiniano in Istria, egli provvide all'erezione, al posto di quello vecchio, di un nuovo complesso architettonico, per il quale l'imperatore fece estrarre dalle cave imperiali le colonne e altro materiale marmoreo, e con ogni probabilità donò pure un possedimento, allo scopo di consolidare la diocesi di Parenzo, che, come l'intera Istria, assumeva allora una posizione politica importante nella lotta contro i Goti. In tale senso il vescovo Eufrazio avrebbe potuto collaborare con l'arcivescovo ravennate Massimiano fino al 553, quando si manifestarono le controversie in merito ai Tre capitoli. Massimiano morì tre anni dopo (556), mentre Eufrazio fu uno dei maggiori oppositori di coloro che lottavano contro il cesaropapismo giustiniano, cioè contro l'ingerenza dell'imperatore nell'insegnamento religioso della chiesa. Quindi l'arcivescovo di Ravenna, nel citato breve lasso di tempo, non avrebbe potuto svolgere un ruolo significativo nelle dispute dei Tre capitoli. Perciò la controversia con il papa di Roma, sorta nel momento in cui al soglio pontificio salì Pelagio I che si era schierato con l'imperatore, fu definita dal vescovo Eufrazio scisma istriano, e più tardi fu convalidato ad Aquileia ed esteso all'Italia settentrionale con sede a Milano.

¹⁰⁹ Vedi la letteratura citata nella nota 53.

VI. *La Rivelazione della natura divina di Gesù Cristo.* a) L'Agnello allo zenit dell'arco absidale (fig. 12). Se Gesù Cristo, cinto dall'aureola con croce, è ritratto come il salvatore in grembo alla Vergine della nicchia absidale e, in modo identico, seduto sul globo terrestre nella Teoria degli apostoli sovrastante l'arco absidale (fig. 1), il ritmo della disposizione estetica non avrebbe permesso che egli comparisse in forma quasi uguale nel busto del medaglione allo zenit dell'arco absidale. Di conseguenza si condivide facilmente il punto di vista, secondo cui nel citato medaglione era stato riprodotto l'Agnello (fig. 12), che sarebbe stato sottoposto a restauro nonostante che si fosse conservato un numero insignificante di tessere. Un Agnello simile è posto nella sommità della volta sovrastante il santuario del S. Vitale a Ravenna. Nella basilica di Parenzo l'Agnello compare sopra l'altare, che normalmente sottostà allo zenit dell'arco absidale; qui egli invece sovrasta il punto, in cui si celebra il sacrificio incruento dell'eucarestia a ricordo della crocifissione di Gesù, subita come Agnello innocente per redimere l'umanità; l'Agnello di Dio nella trasfigurazione dell'altare rappresenta la redenzione dai peccati del mondo. Il richiamo del Pogatschnig al Kandler, il quale sostiene che allo zenit dell'arco absidale era raffigurato il Salvatore, non porta alcun elemento nuovo di chiarificazione, poiché l'Agnello e il busto di Gesù hanno il medesimo significato iconografico rappresentando entrambi il Redentore.¹¹⁰ Quindi è accettabile l'interpretazione del Deperis, il quale riafferma che nella parte più alta dell'arco absidale era ritratto l'Agnello.¹¹¹

Le immagini sacre dei medaglioni fanno la loro comparsa sull'intradosso musivo dell'arco trionfale anche di altri monumenti paleocristiani, quali la chiesa di S. Caterina sul Sinai, la cappella arcivescovile di S. Andrea e il S. Vitale di Ravenna. Nella basilica eufrasiana sono raffigurate solo le sante vergini e martiri in armonia con il programma iconografico, che pone al centro absidale la Madonna (figg. 1, 33 e 34).

b) La teoria degli apostoli (fig. 1). Il giovanile Gesù Cristo dell'arco absidale è presentato come «Teocrator» (fig. 13), signore onnipotente dell'universo; egli è qui, come sta scritto sul codice aperto poggiato sul suo ginocchio, è vera luce, cioè dispensatore della giusta dottrina che gli apostoli hanno diffuso nel mondo cristiano. È questa la fede cristiana pura senza gli inquinamenti ereticali dell'insegnamento di Ario, condannato dal concilio ecumenico di Nicea nell'anno 325. L'eresia di Nestore fu ripudiata al III concilio ecumenico di Efeso del 431 e il monofitismo nel 451 al IV concilio di Calcedonia. Pertanto è desumibile che il vescovo Eufrazio abbia voluto indicare con la Teoria degli apostoli e con la scritta del codice in mano a Cristo la vera fede in contrapposizione con quella falsa dei seguaci di Ario, i Goti orientali, con i quali i Bizantini condussero una lotta acerrima per il predominio su Ravenna e sull'Italia, principale provincia dell'Impero romano d'occidente. Si può osservare che il menzionato codice

¹¹⁰ A. POGATSNIG, *Parenzo dalle origini*, op. cit., pag. 46, note 2 e 3.

¹¹¹ P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo*, op. cit., pag. 202.

in mano al Redentore non riporta la formula generalmente nota: ego sum lux mundi, ma una speciale: ego sum lux vera, proprio per sottolineare il significato della purezza della dottrina divina di Cristo in contrasto con l'eresia di Ario, accettata dai Goti orientali, oppositori della ricostituzione dell'impero da parte di Giustiniano.

VII. *I SS. Cosma e Damiano dell'abside settentrionale.* S. Cosma è ritratto negli anni della sua maturità con i baffi e una corta barba, mentre S. Damiano ha un aspetto giovanile (fig. 2). Sono vestiti in modo del tutto diverso dai martiri e dagli apostoli dell'arco trionfale; sopra la veste, chiusa al petto, è gettato un mantello con collo ampio o con cappuccio che di dietro ricade sulle spalle. Tali indumenti sono rappresentati secondo la tradizione tipica dei due santi fratelli medici, che avevano subito il martirio nell'Egeo cilicio sotto Diocleziano. L'iconografia di questa abside continua una raffigurazione più antica sconosciuta, con ogni probabilità comparsa a Costantinopoli. Il culto dei SS. Cosma e Damiano si diffuse in Oriente dopo il martirio. La loro venerazione prese piede in Oriente e in Occidente, specialmente a decorrere dalla prima metà del VI secolo, quando Giustiniano fece erigere in loro onore a Costantinopoli, al posto di una chiesetta, una grande basilica in segno di gratitudine per la guarigione da una grave malattia che l'aveva colpito. Il vescovo Eufrazio, sotto l'influenza della divulgazione del culto di questi santi, cercò di far ritrarre le loro sembianze per esaltare il ruolo di Giustiniano e di Costantinopoli nel tentativo di ricostituzione dell'unità dell'impero. Quasi contemporaneamente i SS. Cosma e Damiano furono riprodotti nell'arco absidale del S. Michele in Africisco di Ravenna. Il loro culto si affermò in tutti i paesi mediterranei a suggellare la vittoria sui Goti orientali in Italia e la ricomposizione dell'integrità dell'impero romano.

VIII. *I vescovi ravennati Severo e Apollinare dell'abside meridionale.* A decorrere dal V secolo il principale centro dell'impero romano d'occidente divenne Ravenna; qui i Goti orientali avevano fissato la sede del proprio potere in Italia. Bisanzio nella lotta contro i Goti si era riproposta come fine primario la conquista di Ravenna. Il vescovo Eufrazio, onorando i vescovi del porto ravennate di Classe, cercò di porre in rilievo la funzione di Ravenna durante il lungo conflitto dei Bizantini con i Goti e la sua importanza quale centro dell'esarcato. Ravenna era la capitale dell'impero romano d'Occidente; perciò con la sua conquista Giustiniano intendeva sottolineare la rinnovata unità della parte orientale e di quella occidentale dell'impero.

La tesi del passato,¹¹² secondo cui il Severo del mosaico parentino rappresenterebbe il vescovo ravennate Ursus, non è stata documentata. Il vescovo Ursus era venerato agli inizi del V secolo, quando venne innalzata la cattedrale ursiana a Ravenna. Il suo culto però non è comprovato, mentre in onore dei SS. Severo e Apollinare furono costruite nel porto di

¹¹² A. POGATSNIG, *Parento dalle origini*, op. cit., pag. 68.

Classe grandi e meravigliose basiliche, una delle quali, il S. Apollinare in Classe, esiste ancor oggi.

IX. Il Giudizio universale della facciata occidentale. Il Cristo seduto sulla sfera celeste, cinto dalla luce della mandorla sostenuta con ogni verosimiglianza da quattro angeli, rappresenta l'inizio (l'alfa) e la fine (l'omega) di ogni avvenimento del mondo (fig. 5); egli è qui raffigurato come il «Pantocrator», estrinsecazione di Dio onnipotente, creatore e signore infinito della terra e del cielo. Ai suoi lati stanno tre o il massimo quattro personaggi, rappresentanti dei ventiquattro vecchi dell'Apocalisse, che, come assessori, con il capo un po' chino, manifestano il proprio rispetto per Dio onnipotente. Seguono i sette candelabri apocalittici e i quattro evangelisti, pilastri della fede dei cristiani ortodossi. Con ogni probabilità queste quattro persone sacre tenevano delle corone, come asserisce il Deperis, che poté esaminare i resti delle tessere prima del loro completo restauro.¹¹³ I quattro evangelisti fanno spesso la loro comparsa in conformità con il contenuto della Rivelazione nella scena del Giudizio universale, normalmente solo simbolizzati oppure assieme ai propri simboli distintivi. Se le figure citate del mosaico parentino rappresentano veramente gli evangelisti, allora essi sono stati ritratti in posizione eretta per le esigenze della composizione spaziale, con corone in mano similmente agli apostoli e ai martiri dei mosaici della basilica. Sarebbe del tutto legittimo condividere il punto di vista, secondo cui queste quattro figure tra le finestre rappresenterebbero, assieme alle altre quattro supposte a ciascuno dei lati di Cristo del frontone, i dodici apostoli, dato che pure il numero ridotto di otto persone è sufficiente per indicare l'insieme dei dodici apostoli, indipendentemente dal fatto che le quattro immagini tra le finestre esprimono con la loro particolare posizione un contenuto iconografico concepito in modo del tutto autonomo.

Gli angoli laterali del frontone triangolare potevano essere riempiti da un cespo di fiori, mentre sotto i piedi di Cristo, dalla rupe collinosa, scaturiscono quattro fiumi, cioè i corsi d'acqua sacri del paradiso terrestre.

X. La Trasfigurazione della facciata orientale. Questa scena si ricollega con quella della facciata occidentale della rivelazione della natura divina di Gesù Cristo prima di essere crocifisso per la redenzione del mondo (fig. 6). Con ogni verosimiglianza qui l'apostolo Andrea viene a completare l'impostazione simmetrica delle tre figure del lato opposto; la sua comparizione nella Trasfigurazione di Gesù sul monte Tabor è da attribuire all'intenzione di Eufrazio di rilevare con questo apostolo pescatore la benedizione della pesca praticata nella vicina baia di Peschiera, data in proprietà alla chiesa parentina molto probabilmente durante il governo dell'imperatore Giustiniano. Nei secoli VII e VIII, al posto della grande sala per il culto situata al lato sinistro della basilica, sorgeva la chiesetta di S. Andrea, che nel medioevo viene ricordata assieme all'attività pescatoria del santo a nord di Parenzo.

¹¹³ P. DEPERIS, *op. cit.*, pag. 119.

XI. I santi martiri del palazzo vescovile. Il vescovo Eufrazio aveva fatto depositare le reliquie dei due martiri parentini S. Demetrio e S. Giuliano nella cappella orientale del palazzo vescovile; qui sul mosaico della nicchia absidale furono ritratte le loro sembianze. Se la nicchia di un'abside del palazzo diocesano che era stata ricoperta con una decorazione musiva, ugualmente le altre nicchie della struttura triabsidale dovevano risultare ornate di mosaici. Della decorazione dell'abside centrale testimoniano il capitello marmoreo e i resti degli stucchi sull'intradosso dell'arco absidale. Quale doveva essere l'ornamentazione musiva di questa abside? Non ne sappiamo nulla. Però se si considera che nell'abside principale del palazzo vescovile troneggiava la cattedra, sulla quale il vescovo Eufrazio riceveva le visite ufficiali e i rappresentanti del clero e del popolo, si comprende che essa doveva essere molto sfarzosa. Quindi non si esclude che la tematica religiosa di questa abside si sia mescolata con quella profana della storia o della vita di quel tempo.

LO STILE

Ci sono pochi altri complessi architettonici di basiliche cristiane che possono vantarsi di tanti mosaici parietali conservati, dai quali sia possibile farsi l'idea del loro insieme, come quello della basilica eufrasiana di Parenzo. I mosaici parentini sono in primo luogo di carattere pittorico e secondariamente decorativo in funzione delle figure, di cui costituiscono assai spesso la cornice.

Questi mosaici presentano oltre settantatré personaggi; i due andati in rovina, dell'abside orientale del palazzo vescovile, avvalorano l'ipotesi che immagini sacre abbiano abbellito anche le altre due absidi di questa costruzione. Non è escluso che pure i medaglioni abbiano ospitato figure, i cui resti si sono conservati nei disegni eseguiti con il carbone sulla parete delle arcate settentrionali della navata centrale. Pertanto i mosaici dell'insieme architettonico della basilica riproducevano più immagini di quante oggi si possono contare; tutte, eccetto due delle absidi laterali, danneggiate nella parte inferiore, il problematico Agnello dell'intradosso dell'arco absidale e i resti musivi del frontone delle facciate orientale e occidentale, sono per lo più conservate nelle loro condizioni originali.

I mosaici della basilica eufrasiana, grazie al loro stato di conservazione e all'ampia applicazione della tematica figurativa, rientrano nel novero delle creazioni più valide di questo genere della storia dell'arte dell'epoca tardoantica e bizantina inferiore.

La composizione della scena della nicchia absidale (figg. 14 e 15) è identica a quella dei mosaici situati nel medesimo punto delle absidi del S. Vitale, del S. Michele in Africisco di Ravenna e dei mosaici romani, di cui si sono conservati quelli dei SS. Cosma e Damiano.

La scena della menzionata nicchia della basilica parentina si svolge in una sfera celeste trascendentale con grandi immagini, come nei mosaici rappresentativi delle nicchie delle basiliche paleocristiane, di cui Costantino il Grande favorì l'erezione a Gerusalemme, a Roma e in altri grossi centri dell'impero. I personaggi di questa nicchia mostrano una certa

rigidezza statica, propria degli esseri trascendentali dell'arte bizantina inferiore, che aveva accolto gli influssi provenienti dal Vicino e Medio Oriente, specialmente dalla cerchia culturale siriana e sassanide. La presenza stilistica orientale è evidente in tutti i mosaici conservati della basilica parentina, che si ricollegherebbero stilisticamente, a giudizio del Bovini, a quelli della nicchia del S. Vitale di Ravenna.¹¹⁴ Però, pur essendo affini per quanto concerne la composizione, essi non si riallacciano a quelli ravennati; infatti mettono più fortemente in risalto l'effetto monumentale; la loro decorazione è più ricca di colori vivamente sfumati, in specie di nuvolette che si susseguono fitte sullo sfondo dorato del cielo. Le vesti delle immagini sacre sono trattate mollemente con lievi passaggi di luci e ombre (fig. 15). Le figure musive della nicchia del S. Vitale e del S. Michele in Africisco sono concepite in modo rigidamente statico e volumetrico simile a quelle della plastica antica.

La Vergine dei mosaici parentini è ritratta in modo trascendentale (fig. 11); dinanzi a lei ci si può genuflettere come davanti a un'icona; deve essere osservata sull'imbrunire dei mesi estivi, quando l'abside fiammeggia dei raggi infuocati del sole, che sta immergendosi nell'orizzonte dell'azzurro mare. Allora sotto la sua veste di colore purpureo cupo compare la struttura anatomica del corpo con il drappeggio eseguito con passaggi lievemente sfumati. La Madonna della basilica parentina è ritratta con grande naturalezza, senza dubbio maggiore di quella un po' anteriore, sita in coda al corteo delle vergini, del S. Apollinare Nuovo in Ravenna, di cui essa, come asserisce il Bovini, potrebbe aver subito l'influsso. Ciononostante, quella di Parenzo costituisce un fatto stilistico peculiare. Tutto fa supporre che entrambe le Madonne ripetano un precedente modello proveniente dalla sfera culturale siro-palestinese del V secolo. Il bambino Gesù in grembo alla Vergine della basilica parentina è rappresentato leggiadramente nonostante il pesante abito.

L'aureola degli angeli custodi con i nastri svolazzanti che sporgono dal diadema del loro capo, è trattata morbidamente con gradazioni cromatiche (figg. 14 e 17); i nastri dell'aureola degli angeli della nicchia del S. Vitale di Ravenna non rivelano uguale bellezza e naturalezza. Libertà motoria e morbidezza stilistica contraddistinguono le ali e le vesti dei menzionati angeli (figg. 11 e 14); le loro ali sono di colore cupo con accentuati tratti luminosi di colore bianco agli orli e ai ciuffi sottostanti. Gli angeli parentini come i martiri della nicchia absidale rivelano un'elaborazione più pittorica, priva della durezza volumetrica tipica delle figure della conca della costruzione ravennate.

Il vescovo Eufrazio, facendo collocare il suo monogramma sull'architrave della porta d'entrata, sulla fronte del pulvino un po' più in alto del colonnato e sugli intarsi dell'abside principale (fig. 29) manifesta con pieno diritto e con l'espressione poetica dell'epigrafe esametricamente scandita dell'abside principale la propria fierezza per l'opera compiuta: la costru-

¹¹⁴ G. BOVINI, *Il complesso delle basiliche paleocristiane di Parenzo*, VIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1960, pag. 23.

zione del nuovo complesso architettonico della basilica. Egli aveva osato porre se stesso e il fratello con il figlio nella scena solenne del mosaico della nicchia absidale, cioè nel cielo tra gli angeli e i santi martiri, nelle immediate vicinanze del trono della vergine (figg. 14 e 15). Ciò non fu ripetuto da papa Sisto III sui mosaici absidali di Santa Maria Maggiore a Roma, mentre l'arcivescovo ravennate Massimiano fece ritrarre sui mosaici del S. Vitale il predecessore Ecclesio.

I volti del vescovo Eufrazio (figg. 9 e 15) e del fratello Claudio, assai simili, rivelano pienamente i tratti tipici della ritrattistica; quello di Eufrazio è trattato con tessere minute dai colori vari, come i volti dei mosaici classici. Ciò ha permesso una modellazione ottenuta con lievi sfumature cromatiche; ad esso non possono essere paragonate le facce dei personaggi storici del santuario del S. Vitale di Ravenna, che sono state elaborate in modo particolarmente espressivo, ma con l'impiego di tessere grosse. Il viso del vescovo Eufrazio, per quanto riguarda la tecnica dell'esecuzione, costituisce l'ultimo grido dell'arte classica; esso non ha precedenti nelle absidi delle basiliche paleocristiane; si tratta di un ritratto carico di individualità. Il mosaicista, unendo la trattazione classica e il realismo della ritrattistica romana con l'espressione della commozione estatica o dell'influsso orientale, ha creato un'opera d'arte peculiare, che rientra nel novero delle più felici creazioni dell'arte bizantina inferiore.

Il ritratto dell'arcidiacono Claudio può competere, per la sua elaborazione e per l'espressione caratterologica, con quelli dell'arcivescovo Massimiano e di Giuliano Argentario, come pure con gli altri volti dei personaggi storici raffigurati nel santuario del S. Vitale a Ravenna. Espressivo è pure il ritratto del piccolo Eufrazio (fig. 18), che costituisce un «unicum» nella ritrattistica infantile dei mosaici bizantini dell'epoca tardoantica. Il Cuscito pone in rilievo le caratteristiche ritrattistiche del vescovo Eufrazio e di suo fratello Claudio.¹¹⁵ Però il Tavano ritiene che questi ritratti siano stati eseguiti in modo convenzionale, non posseggano peculiarità personali naturalistiche, ma rappresentino soltanto personaggi storici privi di individualità, tipicizzati, e che la somiglianza esistente tra il vescovo Eufrazio e l'arcidiacono Claudio costituisca un episodio passeggero nell'anonimicità pittorica fatta di elementi convenzionali già noti (le rughe, la barba, il volto ascetico e lo sguardo penetrante), che però è presupposto della consanguineità individuata dal mosaicista realizzatore.¹¹⁶

Le immagini frontali dei martiri parentini emergenti dallo sfondo dorato suscitano l'impressione di trovarsi davanti ad esseri trascendentali al di fuori dello spazio e del tempo (figg. 14 e 15). Le loro facce con gli occhi spalancati e con lo sguardo fisso sembrano incantate (fig. 19); sono atteggiamenti carichi di idealità, scaturiti dal sentimento religioso bizantino sotto l'influsso dell'espressionismo simbolico orientale.

Tutte le figure della nicchia absidale si muovono ritmicamente verso la Madonna, secondo la cadenza del cerimoniale cantato del rito religioso

¹¹⁵ G. CUSCITO, *Parenzo dalle origini all'età di Giustiano*, Padova, 1976, pag. 92.

¹¹⁶ S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria*, op. cit., pagg. 254-258 e 267-270.

bizantino, specialmente di quello delle processioni, congenito ai popoli litoranei del Mediterraneo (figg. 14 e 15). Inoltre la composizione della Madonna in trono, circondata dagli angeli (figg. 11 e 14), è ripresa dal cerimoniale del palazzo imperiale di Costantinopoli, da dove provengono pure le caratteristiche stilistiche della nicchia absidale. Tale fu il primo stile dei mosaici parentini, che conservano i tratti peculiari dell'arte greca arcaica e le influenze orientali collimanti con la maniera pittorica ellenistica, presente soprattutto nella composizione e nella colorazione delle absidi laterali di struttura triangolare. Cristo giovanetto, imberbe, con le braccia allargate pone la corona della gloria sul capo dei santi (figg. 2 e 3); qui fa da sfondo non la superficie dorata dell'abside principale, ma l'azzurro del cielo cosperso di nuvolette; in questo caso la cultura ellenistica ha mantenuto la vivacità coloristica della propria arte. I mosaici delle absidi laterali rivelano modalità stilistiche specifiche. La vibrazione delle luci e delle ombre, l'effetto pittorico dei colori piacevolmente sfumati in semitoni rispettano la tradizione dell'impressionismo alessandrino come in pochi altri mosaici bizantini del VI secolo; i volti dei SS. Cosma e Damiano sono modellati con gradevole incarnato.

Le composizioni triangolari delle absidi laterali sono interessanti, perché rivelano una struttura e uno stile ellenistico sviluppati. Raramente s'incontra tale elevata qualità nei mosaici dei paesi mediterranei, risalenti al VI secolo. La bellezza dell'arte ellenistica si esprime ancor meglio nel piccolo Gesù sul globo della Teoria degli apostoli sopra l'arco absidale (fig. 13). Secondo il Cuscito siffatta iconografia si manifesta nei sarcofaghi del V secolo, mentre il Bovini sostiene che l'imperatore Costantino aveva donato alla propria chiesa in Laterano un ciborio d'argento, sul quale era raffigurato il Salvatore seduto tra i dodici apostoli che porgevano verso di lui la ghirlanda in modo simile a quello dei sarcofaghi della fine del IV secolo; agli inizi del V secolo tale scena compare sui mosaici del battistero di Napoli. Poco dopo la metà di questo secolo pure nella cattedrale di Ravenna ricompare un Redentore uguale. Il culto del S. Redentore si diffuse assai presto dalla cerchia culturale siro-palestinese. A Roma la prima cattedrale, la Mater ecclesiarum, oggi S. Giovanni evangelista in Laterano, fu dedicata al Salvatore (Basilica Salvatoris, cum regi regum Salvatori Jesus Cristo sit dedicata).

L'eredità ellenistica, fiorente in Alessandria, durante l'impero dei Severi attecchì saldamente nell'Africa settentrionale (Leptis Magna), da dove esercitò la propria influenza su Roma per giungere quindi, in una stilizzazione ellenistico-romana sui generis, ai più importanti centri del Vicino Oriente. Con la costruzione di Costantinopoli l'arte ellenistico-romana si consolidò in questo centro appartenente prima alla nuova parte orientale dell'impero romano e in seguito all'impero bizantino. A Costantinopoli l'espressionismo orientale si fuse con il patrimonio artistico ellenistico; queste due componenti svolsero un ruolo significativo nello sviluppo pittorico, che assorbì gli elementi bizantini. Da questo centro, all'epoca della ricostituzione dell'unità dell'impero (riconquista), nel VI secolo, l'arte bizantina si propagò nelle province rioccupate lungo il Mediterraneo. I mosaici absidali della basilica di Parenzo sono stati composti secondo lo stile dominante nella pittura di Costantinopoli del VI secolo; essi apparten-

gono alla cerchia dell'arte bizantina e quindi la loro caratterizzazione stilistica è assai vicina a quella dei mosaici ravennati e di quelli della nicchia di S. Caterina nel Sinai. Però, nonostante una certa somiglianza, essi sono diversi; quelli del Sinai riflettono la specifica maniera bizantina, affermatasi più tardi in modo coerente e ampio nell'arte bizantina; i mosaici di Ravenna mostrano i tratti stilistici tipici della sfera culturale bizantino-ravennate con forti influssi di arte ellenistica.

I mosaici dell'Annunciazione e della Visitazione di Maria ad Elisabetta scoprono i tratti della seconda maniera stilistica; queste due scene superano per grandezza le rappresentazioni musive storiche di Giustiniano e di Teodora del santuario del S. Vitale di Ravenna; sono molto più piccole le figure del Vecchio Testamento della S. Maria Maggiore a Roma e pure quelle della vita di Cristo del S. Apollinare Nuovo a Ravenna, situate in alto sulla parete e presentate in formato ridotto come nei codici scritti. Mentre le immagini di Roma e di Ravenna rimangono nell'ambito delle miniature, il mosaicista parentino nel suo intento rappresentativo superò i loro limiti pittorici. Le figure di Parenzo, per grandezza, validità e composizione figurativa, assomigliano a quelle degli altari, eseguite da pittori rinascimentali dei secoli XV e XVI a Firenze.

Lo sfondo di queste figure consiste in fasce di colori vivaci combinati a guisa di superfici cromatiche, tipiche dei moderni espressionisti. Le immagini emergono da tale sfondo sul piano spaziale frontale ottenuto con le menzionate fasce larghe di aree segnate da colori contrastanti. Qui il geniale mosaicista, dominato da un'illusione astratta, ha espresso la ceruleità del mare, il rosso fiammeggiante dell'orizzonte e l'azzurro del cielo, caratteristici del paesaggio parentino prima del tramonto del sole. In queste figure la luce è presente anche nelle ombre; con il ritmo oscuro cupo della colorazione imprime plasticità ai volumi (fig. 24), mentre, grazie alle ricordate fasce del fondale illusorio, le immagini balzano in primo piano pervaso da fluido impressionistico. Il Mirković e la Marsimović rimarcarono queste peculiarità dello stile ellenistico.¹¹⁷

La bellezza dei mosaici dell'Annunciazione e della Visitazione è completata dalle nicchie a loro sovrastanti, elaborate, in posizione alternativamente invertita, in armonia con le forme plastiche ottenute con i colori variamente sfumati delle superfici.

I contorni verdognoli di Maria e di Elisabetta nella Visitazione palesano l'impronta dell'arte impressionistica; queste immagini femminili sono trattate con emotività naturalistica; sotto l'abito pesante si notano le forme della muscolatura, la turgidità del seno e del ventre della donna incinta. Tutto è elaborato con la tecnica delle tessere compatte di smalto. Con grande leggiadria è rappresentata l'ancella; essa attende con emozione e

¹¹⁷ L. MIRKOVIĆ, *Mozaici u Eufrazievoj bazilici u Poreću* (I mosaici della basilica eufraziana di Parenzo), *Zbornik radova Narodnog muzeja u Beogradu* (Miscellanea dei saggi del Museo nazionale di Belgrado), Belgrado, 1967, pag. 216; J. MAKSIMOVIC, *Ikonoografski program...* (Il programma iconografico...), *Zbornik radova Vizantološkog instituta* (Miscellanea dei saggi dell'Istituto di cultura bizantina), Belgrado 1964, pag. 250.

osserva il fatale incontro delle parenti; è introdotta in modo originale con la veste verde su uno sfondo oscuro e in movimento vivace; l'indice della destra, avvicinato alle labbra, esprime l'eccitazione propria della curiosità femminile.

Lo slancio dell'angelo dell'Annunciazione è inaspettato; esso è rappresentato con la veste sollevata; sospeso tra cielo e terra, sta per posarsi dinanzi alla Vergine per annunciarle che diverrà la madre del Dio-uomo. Il corpo di questo angelo non mostra l'impostazione rigidamente statica delle immagini dell'arte classica (fig. 7). Soltanto un grande artista, mosso dalla forza ideale dell'avvenimento, ne poteva esprimere l'immediatezza emotiva; è stato riprodotto con grande abilità, nella dura tecnica musiva, il velo di Maria, gettato sul suo capo (fig. 23). I colori sfavillanti del morbido drappeggio della veste e le gradazioni intonate del trono sono piacevolmente inseriti nei contrasti della costruzione e dello sfondo.¹¹⁸

L'Annunciazione e la Visitazione non solo sono state composte in modo originale, ma sono conservate nello stato primario; rivestono un grande valore artistico e costituiscono due creazioni preziose del mosaico tardoantico dell'arte bizantina.

Alla terza maniera artistica parentina appartengono i mosaici di stilizzazione arcaica, di fattura popolare, quali S. Zaccaria (fig. 22), l'arcangelo Gabriele (fig. 20) e S. Giovanni Battista (fig. 21) inseriti tra le finestre nella parte inferiore della concavità absidale (figg. 1 e 14), come i santi vescovi nel S. Apollinare in Classe. Le immagini della basilica di Parenzo compaiono in una prospettiva rannicchiata. Mentre l'atteggiamento dell'arcangelo è pervaso dell'umana bellezza dell'arte classica, il cui ricordo si conservò a lungo nella lavorazione dell'avorio bizantino, il volto di S. Zaccaria e l'espressione estatica di S. Giovanni Battista riflettono il citato arcaismo dell'arte popolare, perpetuata con cura dal popolo e dal monachesimo del Vicino Oriente specialmente nella pittura parietale.

I motivi ornamentali della basilica eufrasiana sono subordinati al contenuto figurativo; sono impiegati come incorniciatura destinata a dividere i singoli campi o l'intera superficie di una parete. Il pregio dei mosaici parentini non è dovuto unicamente alla tematica artistica, ma anche ai suoi motivi decorativi. Predomina il doppio nastro, quello che s'intreccia tra le nicchie e i medaglioni, fusione di due tipi di piccole croci floreali, e quello colorato con effetto, alternando ritmicamente luci e ombre, dovuto all'abile mano di un artista, che ha saputo creare l'unità stilistica della figura e della cornice.

Non si sa nulla dello stile dei mosaici andati in rovina e di quelli malamente conservati sulle pareti della basilica. È sicuro che i medesimi mosaicisti che composero l'interno della basilica realizzarono nella stessa maniera artistica pure l'originale idea del vescovo Eufrazio di decorare le pareti esterne. Ugualmente non si può dire nulla in merito allo stile dei mosaici caduti dai medaglioni siti un po' più in alto del colonnato della

¹¹⁸ G. BOVINI, *Il complesso delle basiliche paleocristiane di Parenzo*, VIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1960, pag. 20.

navata centrale, delle absidi del palazzo vescovile e della volta cupoliforme della cella tricora.

Singole parti degli intarsi della zona inferiore e della concavità absidale, quali il fregio al lato superiore (fig. 30) e i fiorellini dei candelabri (*opus alexandrinum*) (fig. 30), sono stati conservati nello stato originale come apparivano sulla parete della cella del tempio di Nettuno, i cui resti sono visibili sul lato occidentale della piazza Marafor (antico foro) di Parenzo. Gli altri motivi ornamentali sono stati concepiti liberamente in base al materiale trasportato dal menzionato tempio che si fa risalire alla metà del I secolo d.C. (figg. 26, 27, 28, 30 e 31). È indubbio che nell'esecuzione di questa decorazione fu impiegato anche qualche pezzo di materiale non proveniente dalla medesima fonte, cioè quello che era a portata di mano. Questo materiale prezioso ha un valore assai più grande dei mosaici. Mentre nella lavorazione delle tessere il suo sfruttamento è completo, quella degli intarsi lascia invece anche scarti, dato che in questo caso si possono usare solo frammenti determinati. La stilizzazione di questa decorazione palesa differenze rilevanti. I raffinati motivi ornamentali più antichi sono di fattura classica e mostrano senso spiccato per la precisione del particolare. I ricordati fiorellini appartengono al III stile dei candelabri, che si richiama all'arte classica romana, di cui le figure parietali delle case di Pompei offrono belli esemplari. La parte maggiore, più recente, dell'ornamentazione, databile intorno alla metà del VI secolo, palesa una fattura rustica dai colori vistosi. In questo caso, se si guarda da lontano, ci si trova dinanzi all'espressione di una fantasia orientale. Gli intarsi compaiono abbastanza frequentemente nei pavimenti delle chiese tardoantiche, specialmente a Ravenna (*opus sectile*).¹¹⁹ Ciononostante, quelli di Parenzo sono meglio conservati rispetto agli intarsi della parte inferiore del S. Vitale di Ravenna, che sono stati sottoposti a restauro completo.

Nell'ambiente locale di Parenzo non esistevano mosaicisti capaci di comporre mosaici di valore decorativo così elevato come quelli absidali della basilica eufrasiana. A giudicare dal loro stile, non sono attribuibili neppure ai mosaicisti ravennati. Il Kastelić asserisce che l'analisi stilistica dei mosaici parentini richiederebbe uno studio esauriente; egli sostiene che nei mosaici absidali della basilica eufrasiana non predominano i toni fluidi del colore verdognolo come in quelli della cupola del Battistero degli ortodossi presso la basilica Ursiana e in quelli dell'abside e del santuario del S. Vitale e del corteo delle sante e dei santi nel S. Apollinare Nuovo a Ravenna. Nei mosaici di Parenzo prevale il colore paonazzo o azzurro; in quelli menzionati di Ravenna s'impone il colore verdognolo, che rafforza la malia della raffigurazione; tale colore proviene dall'Egitto, dove spesso, nell'epoca antica, era impiegato dall'espressionismo alessandrino. A nostro giudizio, fatta eccezione per alcuni particolari, che possono essere spiegati come conseguenza delle stesse vicende culturali del periodo bizantino, lo

¹¹⁹ R. FARIOLI, *Pavimenti musivi di Aquileia e pavimenti di Ravenna*, Aquila e Ravenna, AAA, XIII, Udine 1978, pag. 285; F.W. DEICHMANN, *Ravenna, Kommentar I Teil*, Wiesbaden, 1974, pagg. 78 e 217.

stile dei mosaici parentini non è identico a quello rivelato dai mosaici ravennati. Oggi non risulta che in qualche altro luogo, oltre che a Parenzo, l'abside principale sia stata decorata con mosaici dedicati interamente al culto della Madre di Dio. Perciò è arguibile che i mosaici di Parenzo abbiano subito l'influenza dei mosaici di varie opere d'arte. Se si prendono in considerazione la peculiarità stilistica e le caratteristiche iconografiche quale criterio di giudizio, risulta che essi devono essere attribuiti a più mosaicisti guidati da un valido artista, probabilmente ai maestri itineranti, che avevano svolto il proprio apprendistato nella stessa Costantinopoli o in qualche altro noto centro del Vicino Oriente. I maestri dell'arte musiva eseguirono i mosaici artisticamente più pregevoli, i mosaicisti meno abili invece composero le parti non riuscite, quali le mani di Gesù Cristo delle absidi laterali. A conclusione di quanto esposto in questa sede in merito allo stile dei mosaici del complesso architettonico della basilica eufrasiana, si può rispondere a tutti quegli esperti che, come Mario Mirabella Roberti, ritengono che i mosaici parentini vivano all'ombra di quelli ravennati, la cui colorazione fu trasferita nella cittadina istriana,¹²⁰ che è del tutto illusorio credere che essi appartengano alla medesima cerchia culturale dell'arte bizantina.

I mosaici parentini vanno assegnati alla sfera culturale dell'arte bizantina del periodo della restaurazione giustiniana dell'impero; essi sono l'opera originale dei mosaicisti costantinopolitani e quindi non c'è ragione per collocarli all'ombra o sotto la protezione dei mosaicisti, che operarono in qualche altro centro della parte occidentale del Mediterraneo. I mosaici della basilica eufrasiana, grazie al loro stato di conservazione e alla presentazione di figure di elevato contenuto artistico, fanno parte delle realizzazioni musive di maggior rilievo della storia dell'arte tardo antica e bizantina inferiore; essi costituivano al tempo della loro esistenza un insieme iconografico e stilistico di pregio elevato, tuttora osservabile nei mosaici absidali bene conservati. La decorazione musiva delle absidi laterali palesa una composizione ellenistico-triangolare unica a tutt'oggi, risalente all'epoca tardoantica, mentre quella dell'abside principale costituisce un raro esempio tematico interamente dedicato al culto della Madonna, posta con il bambino Gesù in grembo al centro della nicchia. Rappresentazioni simili dovevano esistere nelle basiliche mariane del Vicino Oriente e nelle cattedrali diocesane della costa orientale dell'Adriatico, in Istria e in Dalmazia, tutte consacrate alla Vergine. Perciò i mosaici della basilica eufrasiana fungono da punto di riferimento preziosissimo per la formulazione di giudizi relativi al contenuto, all'iconografia e allo stile dell'arte musiva bizantina.

¹²⁰ J. KASTELIĆ, *Lo stile e il concetto del mosaico della basilica eufrasiana di Parenzo*, Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia cristiana (Roma 23-30 settembre 1962), Roma, 1965, pag. 187; M. MIRABELLA ROBERTI, *Architettura paleocristiana in Istria, Aquileia Alto Adriatico, Aquileia e l'Istria*, Udine, 1972, pag. 209.

Collocazione cronologica dei mosaici. Il complesso architettonico della basilica eufrasiana viene datato intorno alla metà del VI secolo.¹²¹ Si può citare il punto di vista del Pogatschnig quale collocazione cronologica più esatta, degna di fede; egli sostiene che la basilica eufrasiana fu eretta tra il 543 e il 554.¹²² Con il 554 dovrebbe coincidere l'undicesimo anno del vescovato di Eufrazio, come si rileva dalla base dell'altare della basilica, risalente al VI secolo.¹²³ L'epigrafe del mosaico dell'abside principale accenna ai festeggiamenti predisposti dal vescovo Eufrazio a conclusione della costruzione della sua basilica, aggiungendo che egli l'aveva dotata di un'ornamentazione meravigliosa comprendente pure i mosaici. Sull'interstizio vicino alla cattedra vescovile è inciso il monogramma di Eufrazio. Perciò è presumibile che l'erezione dell'insieme architettonico della basilica più vecchia, della Preeufrasiana, con i rispettivi mosaici, sia avvenuta nel periodo intercorrente tra il 543 e il 544. Pertanto l'intera decorazione musiva era stata già portata a termine verso la metà del VI secolo, come pure la sua struttura architettonica con la rimanente ornamentazione. Di conseguenza risulta convincente l'asserzione, secondo cui, contemporaneamente agli altri mosaici, fecero la loro comparsa l'Annunciazione e la Visitazione,¹²⁴ e non più tardi, come sostengono Van Berchen, Clausot¹²⁵ e quindi il Bettini.¹²⁶ A Parenzo le condizioni favorevoli per la nascita di opere d'arte tanto pregevoli per i materiali impiegati e per il contenuto artistico in seguito mutarono, dato che gli Slavi – Croati – nel 614 occuparono il Parentino fin sotto le mura della città antica. Nel medioevo la strada che porta da Parenzo a Pisino, cioè la principale via longitudinale di comunicazione dell'«ager coloniae Juliae Parentii» (decumanus ager), in seguito alla colonizzazione croata della zona, fu chiamata «sclavonica»; essa si stendeva dalle immediate vicinanze della porta cittadina sino a Pisino vecchia (rus Pisini).¹²⁷

Da quanto esposto nel presente saggio si desume che i mosaici parentini, benché non siano rimasti intatti, costituiscono un insieme iconografico, stilistico e tematico bene conservato. Essi palesano i tratti stilistici operanti, nell'età della riconquista giustiniana, in Istria, una delle provincie occidentali conquistate, sottoposte all'influenza diretta di Costantinopoli. Perciò essi fanno parte delle creazioni più pregevoli dell'arte bizantina della metà del VI secolo.

¹²¹ G. BOVINI, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Patron Editore, Bologna, 1974, pagg. 13-16.

¹²² A. POGATSNIG, *Parenzo dalle origini*, op. cit., pag. 79; A. ŠONJE, *Contributo alla soluzione della problematica del complesso della basilica eufrasiana*, Felix Ravenna, fasc. 97, Ravenna, 1968, pagg. 17-65.

¹²³ A. DEGRASSI, *Inscriptiones Italiae (Parentium)*, vol. X, fasc. 10, Roma, 1934, pag. 44, n. 92.

¹²⁴ A. ŠONJE, op. cit., pagg. 27-65.

¹²⁵ G. BOVINI, op. cit., pag. 38.

¹²⁶ A. BETTINI, *La pittura bizantina II, I mosaici*, Firenze, 1930, pag. 30.

¹²⁷ A. ŠONJE, *Slavenska cesta u Poreštini (Istra) u svjetlu arheoloskog nalaza i drugih podataka* (La via slava del Parentino alla luce dei reperti archeologici e di altri dati), Rad JAZU, *odjela za likovnu umjetnost* (Saggio dell'Accademia iugoslava delle scienze e delle arti – sezione per le arti figurative), libro 36, Zagabria, 1971, pagg. 35-64.