



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale

in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Tesi di Laurea

Architettura e mosaici della basilica Eufrasiana di Parenzo

Relatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Valentina Cantone

Laureanda: Violante Graziani

Matricola: 1150217

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Introduzione

Capitolo 1

1.1. Lineamenti storici.....	3
1.2. San Mauro: vescovo e martire di Parenzo.....	19
1.3. Il vescovo Eufrazio: personalità fondamentale	22
1.4. Architettura:	
1.4.1. Il complesso odierno.....	27
1.4.2. Le tre costruzioni.....	32

Capitolo 2

2.1 Superfici a mosaico della basilica Eufrasiana.....	75
2.2 I mosaici dell'abside maggiore: uno sguardo generale.....	76
2.3 I mosaici dell'abside maggiore: figura per figura.....	79
2.4 La perla e la conchiglia: una metafora della maternità.....	103

Capitolo 3

3.1 I mosaici: tra originalità e restauro.....	107
3.2 Fortune e sfortune storiche relative alla basilica: studiosi che si sono interessati alla comprensione di questo monumento parentino.....	107
3.3 I mosaici originali datati VI secolo.....	110
3.4 Fonti e documenti precedenti ai restauri.....	113
3.5 Le quattro fasi dei restauri: filosofia e metodi.....	130

3.6 I mosaici dell'arco trionfale: discussioni e controversie in merito alla natura dei restauri.....	143
3.7 Il restauro delle absidi laterali.....	144
<i>Bibliografia</i>	147
<i>Illustrazioni</i>	153
<i>Ringraziamenti</i>	299

Introduzione

L'elaborato presenta una panoramica generale sulla basilica Eufrasiana di Poreč, soffermandosi sulle criticità relative all'architettura e ai mosaici, dimostrando come una *facies* apparentemente originale, possa in realtà nascondere svariate modifiche e rimaneggiamenti che si sono stratificati nel tempo.

Nel primo capitolo viene affrontata la diffusione del cristianesimo in Istria nella tarda antichità, mettendo in luce le figure di san Mauro, riconosciuto come vescovo e martire della città nel periodo tardoantico, e dell'arcivescovo Eufrazio, personaggio di spicco della comunità parentina di VI secolo, forte difensore del credo di Calcedonia e vescovo scismatico nella controversia dei Tre Capitoli. Eufrazio fu l'ideatore della basilica di Poreč e il committente della decorazione parietale a mosaico, che si dispiega sul catino absidale principale e su quelli laterali della basilica Eufrasiana.

Nel primo capitolo si prosegue con l'analisi della topografia antica della città costiera di Poreč, per comprendere come il complesso eufrasiano sia cresciuto nel tempo, grazie ad un susseguirsi di costruzioni e ampliamenti. È possibile notare tre stratificazioni - la prima di IV secolo, la seconda della metà del V secolo, denominata pre-eufrasiana e l'ultima di VI secolo, la quale forma il complesso eufrasiano vero e proprio - che vengono costruite attraverso il riutilizzo di murature precedenti, andando a creare una sovrapposizione di tre costruzioni nel tempo.

Il secondo capitolo si concentra sulla descrizione iconografica e sui significati iconologici dei mosaici parietali del catino principale e delle absidi laterali. Nell'osservazione generale delle iconografie, in particolare quelle dell'abside maggiore, sono visibili dei collegamenti simbolici fra le varie scene, specchio del periodo storico e della volontà di Eufrazio di esibire alcuni elementi che rimandassero alla simbologia della Trinità, della *Theotokos*, della Vergine e del Bambino rappresentati rispettivamente come conchiglia e perla. Oltre a questi importanti temi, in parte connessi allo scisma tricapitolino, ne appaiono altri quali Susanna e i vecchioni, i tre Ebrei, oppure "un'altra"

sacra famiglia formata da Zaccaria, Elisabetta e Giovanni il Battista, che arricchiscono di significati allegorici l'iconografia principale.

Infine il terzo capitolo, dopo un *focus* sulle tecniche musive utilizzate nella tarda antichità, si concentra sul tema del restauro. In questa parte del testo si evince come la città di Poreč sia rimasta per lungo isolata a causa della sua storia politica, ciò ha però contribuito alla protezione dei mosaici nel tempo. Già a partire dalla fine del Settecento e, ancora di più durante l'Ottocento, si sono però susseguite campagne di restauro che hanno compromesso l'originalità e la veridicità dei mosaici, rendendoli "una finzione creata nel tempo" come affermano Ann Terry e Henri Maguire nel loro testo *Dynamic Splendor*. Prima la ditta Neuhauser nel 1887 e, successivamente, Bornia tra il 1890 e il 1900, hanno attuato restauri con tecniche e metodi non sempre ritenuti consoni dalla critica.

Infine il testo si conclude focalizzando l'attenzione sul controverso risultato dei restauri sui mosaici: nonostante permettano la visione del monumento ancora in uno stato di splendore, il risultato che si ottiene con i rimaneggiamenti dei monumenti antichi e delle loro decorazioni, è sempre una sovrascrittura che non conserva la totale veridicità del monumento.

Capitolo 1

1.1 Lineamenti storici

Sebbene nel territorio di Parenzo ci siano tracce di insediamenti anteriori all'epoca romana¹, le prime fonti riguardano il municipio di diritto romano². Non compare sin dal primo momento negli scritti come *colonia romana*, a somiglianza di Trieste e Pola, bensì risulta essere – come riportato negli scritti di Plinio il Vecchio – “Aegida, oppidum civium Romanorum”³. Diventerà colonia solo successivamente e le verrà attribuito il nome di *Iulia Parentium*: il termine *Iulia* permette di riferire la fondazione della colonia al periodo relativo al dominio di Tiberio o Caligola⁴.

Scarse sono le informazioni relative alla vita politica di Parenzo durante il periodo tardo-antico, ma le notizie riguardanti la città possono essere implementate grazie alla documentazione inerente alla primitiva vita cristiana⁵. Tali informazioni, sebbene dibattute, sono reperibili anche dalle cospicue testimonianze epigrafiche e dalle verifiche archeologiche⁶. Durante il periodo tardo-antico, Parenzo subisce la forte ascendenza di Aquileia – assieme alla quale è parte della *regio X Venetia et Histria* – portatrice prima della cultura romana e, successivamente, della diffusione del cristianesimo⁷. Dopo Roma, Aquileia era il centro della diffusione del Cristianesimo in Europa occidentale⁸. Come riferisce Giuseppe Cuscito “tracciare i primi quadri [...] della società cristiana in queste terre non è possibile senza considerare l'evangelizzazione della metropoli aquileiese e l'attività missionaria che da quel centro la tradizione agiografica e le testimonianze storiche attestano irradiate nel territorio di sua influenza”⁹. Dunque, non è possibile seguire con esattezza il processo di diffusione del cristianesimo nella regione istriana – che comprende come veniva assimilata la nuova religione dalle popolazioni, quali furono le prime classi sociali a convertirsi, quali furono le

¹ CUSCITO 1976, p. 13

² Ibidem

³ Ivi, p. 15

⁴ Ibidem

⁵ Ivi, p. 49

⁶ Ibidem

⁷ Ibidem

⁸ DARKO 2010, p. 40

⁹ CUSCITO 1976, p. 50

conseguenze a livello sociale e quali componenti storiche entravano in gioco, chi fossero i missionari – ma è possibile comprendere, attraverso la documentazione, i risultati di tale processo che modificò sostanzialmente la regione¹⁰.

La diffusione del Cristianesimo in Istria avviene circa nella seconda metà del III secolo¹¹. Sia ad Aquileia sia nella penisola istriana il primo rapporto con il cristianesimo era di tipo conflittuale: le fonti attestano le persecuzioni nei confronti dei cristiani già ai tempi dell'imperatore Diocleziano (303 – 305 d.C.), come per il resto dell'area occidentale¹², ma allo stesso tempo confermano la presenza di comunità cristiane nello stesso periodo, più precisamente nelle città di Trieste, Parenzo e Pola. Di Parenzo siamo a conoscenza, attraverso un'iscrizione, della sua organizzazione in diocesi¹³. Le ridotte dimensioni degli edifici paleocristiani di IV secolo dimostrano come queste comunità non avessero molti membri¹⁴.

Lo studioso Darovec¹⁵ definisce il cristianesimo in Istria “multiforme”: nel punto di contatto fra due mondi – quello occidentale e quello orientale – l'Istria, assieme ai Balcani, rappresenta il nodo di congiunzione, la terra di incontro di due realtà necessariamente diverse. In Istria si incontravano tratti etnici e tradizioni culturali e spirituali di matrice greco – orientale, con tradizioni e retaggi di valenza latino – occidentale. In Istria il Cristianesimo si diffuse principalmente nelle città e nei ceti di livello superiore, formati da elementi autoctoni ed elementi latini trasferiti nella penisola; le campagne rimanevano sostanzialmente pagane. Secondo Darovec “l'aspetto sociale del Cristianesimo mutava e si diffondeva, non superando la condizione di religione socialmente ed etnicamente esclusiva come agli inizi, quando era limitata ai grecofoni provenienti dall'oriente e agli Ebrei cristianizzati”¹⁶.

¹⁰ CUSCITO 1976, p. 50

¹¹ DARKO 2010, p. 40

¹² Ibidem

¹³ BRATOŽ 2008, p. 9

¹³ DARKO 2010, p. 40

¹⁴ BRATOŽ 2008 p. 11

¹⁵ DARKO 2010, p. 40

¹⁶ Ivi, pp. 40, 42

Prima dell'editto di Milano del 313 d.C., nell'intera area dell'Italia nord-orientale e dell'Istria si era già diffuso il messaggio cristiano, ma era principalmente in forma circoscritta e privata: a Parenzo e Pola sono documentati edifici di culto, ma la maggior parte delle chiese aveva natura privata. Ogni chiesa aveva già il suo santo, del quale spesso conservava i resti – Mauro a Parenzo, Giusto a Trieste, Germano a Pola – solitamente si trattava di culti e di reliquie importati da altre sedi dell'Adriatico se non, addirittura, dal Mediterraneo orientale. Questi santi, celebrati dalle comunità, non rappresentano però un dato storico utile alla comprensione della diffusione del cristianesimo nella penisola istriana¹⁷. Dall'editto di Costantino alla fine del IV secolo, aumentano gli edifici di culto e l'Istria risulta ormai completamente cristianizzata. Il Cristianesimo continuava la sua diffusione senza soluzione di continuità, con la sola eccezione del periodo di attività del vescovo Fortunanziano (355-368): a causa delle sue incertezze politiche, per un breve periodo Aquileia incontra l'eresia ariana proveniente dall'Oriente, causa di un possibile scisma interno alla religiosità, ma nel 381 nel sinodo di Aquileia venne definitivamente sconfitta e scomparse dall'Illirico¹⁸. Nonostante le favorevoli circostanze per lo sviluppo del Cristianesimo durante il governo dell'imperatore Costantino, non sono presenti fonti scritte relative al periodo. Lo studioso Bratož deduce un possibile sviluppo del cristianesimo in questa zona “in ritardo” rispetto all'Italia settentrionale e alla Pannonia meridionale, simile alla situazione della Dalmazia settentrionale, infatti i chierici istriani non vengono citati negli eventi – per esempio nell'elenco dei partecipanti ai concili – della Chiesa del IV secolo¹⁹. Anche dalle fonti si comprende come l'Istria non abbia partecipato attivamente o, addirittura, sia rimasta totalmente assente durante le controversie religiose che animarono le regioni circostanti (Italia settentrionale, Pannonia meridionale, Dalmazia) nel periodo tra il IV e il V secolo: durante il concilio di Aquileia nel 381 per la risoluzione della questione ariana, dei cinque vescovi della provincia *Venetia et Histria* che vi parteciparono, nessuno era di origine istriana; allo stesso modo la chiesa istriana rimase estranea ai più tardi avvenimenti politico-religiosi che colpirono la città metropolita

¹⁷ CUSCITO 1976, p. 50

¹⁸ DARKO 2010, p. 40

¹⁹ BRATOŽ 2008, p. 11

di Aquileia. Al contrario l'Istria sarà fondamentale durante la controversia dei Tre Capitoli. Tutto ciò è deducibile dalle fonti che, nel dare informazioni riguardo all'avvenimento in questione, si appellano al vescovo della regione solamente con uno dei due nomi della provincia, evitando di utilizzare il nome completo: invece di indirizzare la lettera al vescovo di *Venetia et Histria*, durante il V secolo e l'inizio del VI – nella disputa pelagiana e lo scisma laurenziano – il papa indirizza la lettera al vescovo di Aquileia definendolo solamente come vescovo della *Venetia*; successivamente invece durante lo scisma dei Tre Capitoli il vescovo di Aquileia verrà citato nelle lettere come “Histriae patria < r > c < h > a” permettendoci di capire come l'Istria avesse una maggiore importanza nella questione nestoriana²⁰.

Rispetto ad altri luoghi, per l'Istria è difficile rintracciare fonti relative alla diffusione del Cristianesimo²¹: Cuscito riporta un pensiero del Cessi²² secondo il quale risulta “arduo penetrare nel segreto lavoro che scardinò le vecchie credenze; difficile sorprendere uomini e cose intenti nell'opera di demolizione di una fede secolare e di ricostruzione di una fede nuova”. È difficile comprendere come si sia diffuso il cristianesimo in Istria senza l'aiuto di fonti letterarie e fonti epigrafiche che riportino informazioni concrete²³.

Nella generale povertà di fonti letterarie, durante il corso della storia sono state prese in considerazione le testimonianze agiografiche che, attraverso la precisa presenza di nomi e date, hanno tentato di ricostruire il processo di evangelizzazione nella penisola²⁴. La fonte più antica di questa tradizione è la *Passio* dei santi Ermacora e Fortunato (VIII sec. d.C.) nella quale si afferma “seniores et levitas ordinavit et post hec ad civitatem Tergestiam presbiterum et diaconum direxit et per alias civitates similiter faciebant”²⁵. I testi agiografici però, non sono in questo senso una fonte efficace per spiegare la conversione della popolazione istriana, l'unica valida informazione che se ne deduce

²⁰ BRATOŽ 2008 pp. 15, 17

²¹ CUSCITO 1976, p. 50

²² Ivi, p. 51

²³ Ibidem

²⁴ Ibidem

²⁵ Ivi, p. 101: “dopodiché indirizzo gli anziani e i diaconi alla città di Tergestia, e lo stesso fece attraverso le città”

è la stretta relazione intercorsa tra la chiesa istriana e quella aquileiese²⁶, dove il cristianesimo aquileiese funge da matrice per il cristianesimo in Istria²⁷.

Dunque, nonostante si sia spesso cercato un possibile riferimento alla diffusione della religione cristiana nell'azione missionaria di figure proprie dell'ambito romano oppure aquileiese, giunte in Istria per evangelizzare la popolazione, tale ipotesi, secondo gli studiosi, non è ottimale né tantomeno bastevole per spiegare le trasformazioni in ambito religioso legate a questo periodo. Nonostante non si possa prescindere dal considerare l'azione evangelizzatrice di Aquileia in quest'area, che per il suo ruolo di città metropolitana doveva fornire appoggio e primo insegnamento alle città, è possibile però che le chiese si siano sviluppate anche a seconda delle disponibilità e delle energie locali²⁸.

Sebbene non siano giunte molte informazioni riguardo ai vescovi istriani del periodo tra il IV e il V secolo, al contrario la diffusione del Cristianesimo e l'espansione delle comunità nello stesso periodo è documentata dal grande sviluppo delle chiese in Istria. L'espansione delle chiese non fornisce notizie utili per quanto riguarda le comunità religiose dell'epoca, né tantomeno le iscrizioni musive dei donatori riportano i titoli dei dignitari ecclesiastici. Maggiori informazioni invece giungono nella fase successiva, ossia nel V secolo e nel periodo a cavallo fra V e VI secolo, dove fra i donatori si riscontrano i nomi di alcuni chierici, che da questo momento vengono riportati nelle iscrizioni. A Parenzo vengono registrati nello stesso periodo quattro diaconi, un numero così elevato potrebbe dimostrare la presenza, già in quel periodo, della sede vescovile ²⁹. In generale dai dati riportati dalle fonti comprendiamo che, fino all'anno 500, erano poche – appena tre – le comunità cristiane con un proprio vescovo; solo per Parenzo i dati sono più corposi perché si conoscono i nomi

²⁶ CUSCITO 1976, p. 51

²⁷ Ivi, p. 103

²⁸ Ivi, pp. 50-52

²⁹ BRATOŽ 2008, pp. 11, 13

di alcuni vescovi già dal IV secolo, mentre per le altre città i primi nomi conosciuti risalgono di VI secolo.³⁰

Negli ultimi decenni del IV secolo vennero portate a termine l'organizzazione ecclesiastica formata dalla rete delle diocesi (circa ogni città romana era sede vescovile) e la creazione del sistema metropolitano. Aquileia venne nominata *metropolitanus episcopus Venetiae* nel 442 e rappresentava il punto di riferimento della provincia di Venezia e dell'Istria. Come già detto, dalla fine del IV secolo è necessario l'implemento delle sedi di culto: accresce il numero delle chiese costruite in territorio aquileiese e istriano³¹ o semplicemente vengono aumentate le dimensioni degli edifici di culto già esistenti. Anche in campagna inizia a diffondersi il Cristianesimo e vengono costruite sedi di culto. Aquileia raggiunse alla fine del IV secolo il massimo splendore e, nello stesso periodo, in Istria vennero fondati i vescovadi di Trieste, Capodistria, Parenzo, Pola. Secondo Darovec "le circoscrizioni delle diocesi medievali furono la base per l'assetto amministrativo e la demarcazione dei confini anche nei secoli successivi"³².

Alla fine del IV secolo, nello stesso periodo di magnificenza religiosa di Aquileia, i problemi di tipo politico iniziavano ad essere troppo difficili da gestire per l'Italia e per tutto l'Impero romano. L'indebolimento era preannunciato dalle pressioni germaniche ai confini e dal conseguente stanziamento delle tribù nomadiche dentro i confini dell'Impero. Nel 395 l'Impero si divise definitivamente in occidentale e orientale e nel 476 cadde la parte occidentale. Nonostante i saccheggi che i germanici inflissero alla penisola italiana, durante il V secolo e nella prima metà del VI secolo non si verificarono devastazioni in Istria. Fattore difensivo fondamentale furono le mura di sbarramento e le numerose roccaforti presenti in territorio istriano; ma fattore ancora più importante era il probabile disinteresse che gli invasori avevano verso le terre istriane, che non le rendeva quindi di primaria importanza³³.

³⁰ BRATOŽ 2008, p. 15

³¹ DARKO 2010, p. 42

³² Ibidem

³³ Ivi, p. 43

In ogni caso dopo la caduta dell'Impero romano d'Occidente, il regno dei Germani – in particolare dei Goti – si diffuse anche in Istria, oltre che in Italia, ma non portò mutamenti evidenti a livello sociale. Nelle lettere (in particolare la lettera scritta tra il 533 e il 537) di Cassiodoro Senatore, prefetto del pretorio in Istria e primo funzionario dei principi goti, si apprende che il territorio era considerato principalmente per l'abbondanza della produzione agricola³⁴.

Per ottenere maggiori informazioni sulla situazione dell'Istria in quel periodo, è possibile confrontarla con quanto avveniva in territorio italiano e, in particolare, nell'esarcato di Ravenna: al termine della guerra greco – gotica, che interessò la regione solo marginalmente. Nel 554 con la *Prammatica Sanzione* di Giustiniano, la provincia imperiale istriana torna a una separazione netta del governo, nella quale l'autorità civile era separata da quella militare. Il generale Narsete riorganizzò le difese militari di confine e la regione venne inglobata dal ducato limitrofo di Cividale del Friuli (*Forum Julii*)³⁵.

Verso il terzo decennio del VI secolo d.C. l'Istria passa sotto il dominio bizantino a seguito della guerra greco-gotica che si svolgerà dal 535 al 553, in particolare la penisola istriana diventerà di dominio bizantino già dal 538-539 e sarà soggetta, assieme a Venezia, all'esarcato di Ravenna³⁶. La regione, per la sua vicinanza con l'Italia, era stata terra di passaggio degli eserciti imperiali, ma non vi furono mai operazioni militari di rilievo. È probabile che alcuni eserciti – con i *magister militum* Vitalio, Belisario, e successivamente Germano – partissero proprio dall'Istria per campagne militari – che si protrassero dal 539 al 552 circa – verso l'Italia³⁷.

Inizialmente il potere civile e militare erano divisi, come richiesto da Giustiniano, ma con l'inizio delle incursioni dei Longobardi nel 568³⁸ e nel 588³⁹, successivamente degli Avari e degli

³⁴ DARKO 2010, p. 42

³⁵ RAVEGNANI 1998, p. 77

³⁶ DARKO 2010, p. 44

³⁷ RAVEGNANI 1998, p. 78

³⁸ DARKO 2010, p. 44

³⁹ RAVEGNANI 1998, p. 78

Slavi nel 599⁴⁰ e ancora nel 602 con un attacco congiunto di Avari, Slavi e Longobardi⁴¹ vennero apportate modifiche nell'ordinamento amministrativo. A metà del VI secolo l'organizzazione statale voluta da Giustiniano venne sostituita con un regime bellico, il potere civile e quello militare vennero congiunti nella figura del *magister militum* che divenne il capo della provincia, con sede probabilmente a Pola⁴². L'attacco Longobardo, scardinando l'organizzazione statale che presentava la divisione dei poteri, concentrò il governo nelle mani dei governatori militari, i quali faceva poi capo all'esarcato di Ravenna⁴³. Le notizie sulla figura del *magister militum* istriano sono frammentarie e le ritroviamo, sotto forma di accenni, nelle lettere di san Gregorio Magno e nel *placito del Risano*, documento dell'804. In queste fonti è possibile comprendere, almeno generalmente, l'organizzazione politica del periodo esarcale, che fu – grazie alla dimostrazione dei documenti – uno degli aspetti più caratteristici dell'esarcato di Ravenna perché scardinò le tradizioni del mondo antico⁴⁴.

I Bizantini si scontrarono successivamente anche con i Franchi, verso la metà del VI secolo⁴⁵. I veri cambiamenti nella società cominciarono con le invasioni dei Longobardi, degli Avari e soprattutto degli Slavi tra la fine del VI secolo l'inizio del VII secolo. Secondo lo studioso Darovec “l'afflusso degli Slavi in Istria seguiva due direttrici: dal nord arrivavano gli antenati degli sloveni, e da est e per mare gli antenati dei croati. [...] A partire dal periodo compreso tra i secoli VI e IX iniziò la penetrazione di popolazioni che oggi, oltre ai resti dell'istrianità, sono geneticamente portatrici delle due lingue istriane più antiche ancora vive, lo Sloveno e il Croato”⁴⁶. Dalle scarse fonti è comunque possibile comprendere che le incursioni e gli attacchi di queste popolazioni lasciarono saccheggi e devastazioni, in particolare nelle città costiere maggiormente raggiungibili dalla flotta, nonostante l'Istria continuasse a rimanere sotto la dominazione imperiale⁴⁷. Ravegnani riporta

⁴⁰ DARKO 2010, p.44

⁴¹ RAVEGNANI 1998, p.78

⁴² DARKO 2010, pp. 44-45

⁴³ RAVEGNANI 1998, p.77

⁴⁴ Ivi, pp. 79-80, 82

⁴⁵ DARKO 2010, p.44

⁴⁶ Ivi, pp.44, 47

⁴⁷ RAVEGNANI 1998, p.79

un'informazione utile alla comprensione dei possedimenti dell'impero bizantino nell'antica provincia romana di *Venetia et Histria* dopo l'invasione longobarda che aveva “tagliata in due” la regione: secondo lo studioso erano di dominazione imperiale le città di “Trieste, Justinopolis (Capodistria), Pirano, Umago, Cittanova, Parenzo, Vistro, Pola e Grado, separata dal resto della provincia da possedimenti nemici”⁴⁸. Ravegnani ci mette poi a conoscenza di un altro importante elemento: Avari, Longobardi e Slavi erano nemici pericolosi secondo l'impero e grazie allo scritto di Maurizio – *Strategikon* – redatto verso la fine del VI secolo, veniamo a conoscenza delle modalità di combattimento dei popoli germanici e di come l'esercito imperiale evitasse nel modo più assoluto lo scontro diretto, cercando di sostituirlo con agguati e scontri che fiaccassero l'avversario, che poco sopportava le condizioni metereologiche e vitali estreme. Di fronte ad avversari di questo calibro, l'Istria, attaccata da est a ovest, si trasforma in avamposto di frontiera “facendo nettamente prevalere nei periodi più cruciali le esigenze militari su altri aspetti dell'amministrazione”⁴⁹.

Alle problematiche politiche, si uniscono le problematiche religiose: è noto che gli Slavi per molto tempo dopo essersi insediati nelle terre istriane, già cristianizzate da almeno tre secoli, non si convertirono subito al cristianesimo. L'evangelizzazione dei popoli che si insediavano nel territorio di Venezia e dell'Istria era di competenza della Chiesa di Aquileia, che però durante il periodo che va dalla seconda metà del VI secolo alla fine del VII, era impegnata nella risoluzione dello scisma dei Tre Capitoli, detto anche scisma istriano⁵⁰, a causa della portata che ebbe in questa regione.

Prima di giungere allo scisma dei Tre Capitoli, è necessario comprendere perché i vescovi inseriti nelle province proprio da Giustiniano, ad un certo punto prendono potere e, sostenuti dalla popolazione, mettono in discussione il potere imperiale attraverso lo scisma tricapitolino.

⁴⁸ RAVEGNANI 1998, p. 79

⁴⁹ Ibidem

⁵⁰ DARKO 2010, p. 48

Il programma di *Restauratio Imperii*, promosso da Giustiniano dopo la riconquista della parte occidentale dell'Impero, era volto all'esportazione della cultura greco – orientale in occidente e, dunque, alla diffusione della tradizione bizantina. Il programma sosteneva anche la costruzione di opere pubbliche, tra cui l'aumento della fabbricazione di edifici di culto: le chiese rappresentavano ancora un mezzo per dimostrare la potenza imperiale e allo stesso tempo per attirare la popolazione. Anche l'Istria vide un sensibile aumento dei luoghi di culto dalle caratteristiche bizantine, però nella penisola era ancora accentuato il legame con la tradizione tardo – antica. La nuova cultura che proveniva dalla corte imperiale si diffuse rapidamente portando modifiche in campo culturale, amministrativo, politico, religioso, etnico, economico, urbano e nei rapporti ecclesiastico – amministrativi, ma non è possibile omettere l'elemento tardo – antico, che permane nella misura in cui era necessario per permettere l'istaurarsi della nuova cultura. Sebbene l'eredità tardoantica sembrasse, nel VI secolo, solo un elemento passivo a contrasto con i cambiamenti della nuova epoca, in realtà l'identificazione con i tempi passati e il legame con Aquileia continuava ad esistere e verrà poi sfruttato dall'elemento ecclesiastico: tale informazione è reperibile anche nella lettera 22 scritta da Cassiodoro. Con Giustiniano si avvia una nuova tradizione, ma permane l'elemento tardo – antico principalmente nell'entroterra, lontano dalle città. Grazie a Giustiniano, quindi, comincia il lungo processo di cambiamento dell'identità dell'Istria, nel quale l'imperatore sarà inizialmente sostenuto dai nuovi vertici ecclesiastici da lui inviati, che si insedieranno nelle sedi vescovili delle province imperiali. I vescovi inizialmente erano parte del progetto amministrativo e religioso di Giustiniano: egli intendeva sfruttare la chiesa come elemento che fungeva da collante per le differenze dell'impero, voleva utilizzarla per creare unione e armonia all'interno dello stato. Egli intendeva la religione come un mezzo per elevare la figura dell'imperatore: la chiesa doveva sottostare al potere imperiale e il sovrano non intendeva dividere il potere con questa istituzione, bensì per mezzo dell'elemento religioso ricercava l'unità dell'impero e la magnificenza della figura dell'imperatore, come era consuetudine in Oriente. In un governo autocratico è naturale pensare che il potere imperiale venga considerato più importante degli altri, ma si trova di fronte al fallimento se non ha sufficiente forza e

influenza nell'intero territorio così da poterlo governare: infatti, nonostante nel VI secolo proseguisse l'identificazione del potere con l'imperatore, come avveniva in epoca romana, il potere arrivava comunque da Costantinopoli ed era dunque troppo lontano per gestire al meglio l'intero territorio⁵¹.

Anche in Istria avvennero tutte le modifiche che furono apportate nelle altre province dell'Impero e allo stesso modo, nel VI secolo, consideravano il ruolo dell'imperatore ancora fondamentale, tanto che riusciva a mantenere la propria legittimità e il proprio potere verso i sudditi. Verso la fine delle guerre gotiche Giustiniano attivò una “ristrutturazione demografica” – come la definisce lo studioso Novak – attraverso la quale permette alla classe senatoriale di fuggire dall'Italia e dai territori circostanti per rifugiarsi a Costantinopoli, mentre rimanevano in Istria i rappresentanti ecclesiastici e iniziarono a comparire nomi greci anche fra i vescovi o gli ecclesiastici occidentali. Ne nacque un processo di scambio, nel quale i senatori fuggivano e i nuovi ecclesiastici arrivavano dall'Oriente. Giustiniano che desiderava organizzare l'amministrazione ecclesiastica, invia dei vescovi fidati in Occidente e, tra i vescovi ai quali Giustiniano conferisce una carica fondamentale, vediamo anche il vescovo di Parenzo, oltre che di Ravenna, Pola, Trieste e Aquileia⁵².

I vescovi potevano essere definiti strumenti dell'amministrazione politica giustiniana, la quale necessitava di mantenere il controllo centralizzato nelle province, presto però questo sistema porta alla totale insoddisfazione dei vescovi che li rendeva totalmente dipendenti dal governo imperiale.

Secondo lo studioso Novak avvenne un cambiamento quando “per ottenere legittimità, sacrificarono le proprie relazioni con l'amministrazione centrale”, da quel momento ottennero l'approvazione popolare e superarono il ruolo che era stato proprio dell'aristocrazia locale, ponendosi al vertice della scala sociale⁵³.

⁵¹ NOVAK 2007, pp. 86-88

⁵² Ivi, pp. 91-93

⁵³ Ivi, p. 93

La benevolenza verso i vescovi da parte del popolo e dell'aristocrazia locale era tale da portarli ad investire nelle opere ecclesiastiche: per esempio le donazioni eseguite soprattutto dall'élite locale nei confronti di Eufrazio, vescovo di Parenzo, per la creazione di chiese dimostrano il grado di accettazione e stima che i vescovi erano riusciti a raggiungere.⁵⁴ Con il passare del tempo dunque, il potere imperiale che li aveva supportati, diventò inutile e indesiderato: il potere centrale risultava limitante, mentre in un contesto di totale benevolenza dei cittadini nei loro confronti, i vescovi riuscirono ad aumentare il prestigio personale e la vitalità delle loro istituzioni⁵⁵.

Nel momento in cui iniziarono a sorgere problematiche religiose all'interno dell'impero, davanti ad un governo centrale che tentava di rimanere ceco di fronte a tali difficoltà o non trovava le risposte adeguate, i vescovi – ormai parte integrante delle diocesi che amministravano – si trovarono ad essere l'unico punto di riferimento per i cittadini e, allo stesso tempo, loro stessi si appoggiarono alla popolazione, presentando la loro contesa con il potere centrale come una contesa di tutta l'Istria. Lo studioso Novak afferma che “il potere centrale impiegò mezzo secolo per cercare di spezzare questo rapporto tra i vescovi e la popolazione, ma la loro posizione nelle città e nelle fortezze istriane rimase immutata anche in seguito”⁵⁶. A dimostrazione di ciò viene in nostro aiuto l'estensione dello scisma della metà del VI secolo: lo Scisma dei Tre Capitoli – detto anche istriano – infatti coinvolgerà solamente le province sotto il potere Bizantino e non interesserà province in cui tale potere non era presente⁵⁷.

Le diocesi istriane, assieme alla chiesa metropolitana di Aquileia, ottengono un ruolo protagonista durante gli avvenimenti politico – religiosi dello scisma dei Tre Capitoli⁵⁸. Dalla seconda metà del VI secolo, a causa della politica di Giustiniano e dei metodi che ha attuato per mantenere

⁵⁴ NOVAK 2007, pp. 93

⁵⁵ Ivi, pp. 93-94

⁵⁶ Ivi, pp. 88, 94

⁵⁷ Ivi, p. 88

⁵⁸ BRATOŽ 2008, p. 19

l'unità del Cattolicesimo, la chiesa metropolitana di Aquileia e, assieme a lei, le chiese istriane, la chiesa di Milano e altre chiese dell'occidente, si divisero da Roma e da Costantinopoli⁵⁹.

Lo scisma dei Tre Capitoli, detto anche scisma di Aquileia o istriano – poiché le due regioni furono gli ultimi luoghi che si ricongiunsero con Roma – è una divisione all'interno della religione cristiana le cui origini si possono ricercare in Oriente, nel quadro agitato della politica religiosa di Giustiniano. Durante il concilio di Calcedonia del 451, termina la controversia, durata due secoli, sulla natura del Cristo: vengono precisati i termini con i quali si poteva spiegare e ci si poteva riferire alla natura di Cristo, che era stata definita duale e unitaria. Il concilio di Calcedonia affermò che Cristo aveva una natura divina, ma con l'incarnazione il Verbo acquisiva anche una natura umana concreta: dunque le due nature, divina e umana, si univano in un'unica ipostasi. Tale dogma venne accettato dalla chiesa d'Occidente in maniera unanime; invece nella chiesa d'Oriente sorsero alcuni problemi e contraddizioni. Una parte della popolazione accettò il dogma calcedoniese, mentre la restante parte – di dottrina monofisita – vedeva nella fede conciliare una “riedificazione camuffata del nestorianesimo” come afferma Cuscito. Durante il concilio del 451 vennero anche riabilitati due famosi nestoriani – Teodoreto di Ciro e Iba di Edessa – nel momento in cui sottoscrissero la formula di fede proposta dal concilio di Calcedonia. I monofisiti quindi non accettarono il concilio di Calcedonia, poiché non condannava i tre scritti di stampo nestoriano. Giustiniano aveva compreso il problema e, secondo il suo punto di vista, una condanna dei tre scritti avrebbe portato l'unità religiosa nell'impero. Dopo svariate esitazioni, anche papa Virgilio, incoraggiato da Giustiniano stesso, condivise – o fu obbligato a condividere – il punto di vista dell'imperatore, portando però all'insorgere di uno scandalo nella cristianità occidentale. Lo studioso Cuscito riporta nel suo testo – *Cristianesimo antico ad Aquileia e in Istria* – la lettera che papa Virgilio inviò inizialmente al patriarca di Costantinopoli Eutichio: “abbiamo più accuratamente esaminato i Tre Capitoli e, avendoli trovati condannabili, facciamo sapere a tutta la chiesa che noi danniamo e anatematizziamo, assieme

⁵⁹ DARKO 2010, p. 48

con gli altri eretici, Teodoro Mopsuesteno e gli empî suoi scritti, gli scritti di Teodoreto contro S. Cirillo e il concilio efesino e la lettera di Iba a Maris persiano. Anatemizziamo pure chiunque osasse difendere e sostenere i Tre Capitoli. Riconosciamo per nostri fratelli tutti quelli che li dannano e danniamo tutto ciò che fu fatto per la loro difesa”.

Calcedonia legata al ricordo del concilio del 451 era diventata il simbolo della libertà della chiesa dalla sopraffazione imperiale, quando nel 551 papa Virgilio e il metropolita milanese Dario vi si erano rifugiati scappando da Costantinopoli a causa delle persecuzioni di Giustiniano. Ma non passò molto tempo che papa Virgilio prese posizione al fianco dell'imperatore, segnando l'inizio dell'antitesi fra Roma e le chiese della *Venetia et Histria* che, solo nel 698 il concilio radunato a Pavia da re Cuniperto, riuscì a risolvere completamente⁶⁰.

Lo scisma dei Tre Capitoli si diffuse velocemente, non tanto per il suo contenuto dogmatico, né tantomeno perché la popolazione comprendesse realmente le sottili distinzioni cristologiche e la loro ortodossia, ma perché la condanna dei Tre Capitoli venne presentato come lesiva della santità del concilio di Calcedonia e blasfema nei confronti di Sant'Eufemia, nella quale chiesa si era svolto il concilio stesso; per questo motivo Sant'Eufemia divenne il simbolo della cattolicità e della fede contro gli errori di papa e imperatore⁶¹. Nell'ambito delle leggende istriane, vi è un gruppo di leggende definite *sub Numeriano*, che contiene la maggior parte delle leggende di questo territorio e hanno tutte caratteristiche orientali o bizantine: tra queste vi è la leggenda di S. Eufemia, conosciuta nel territorio aquileiese già in epoca tardoantica, ma diffusasi poi a Trieste e Rovigno dove venne creato un riadattamento locale, che lo studioso Bratož ritiene contemporaneo al periodo scismatico⁶². Nei mosaici dell'Eufrasiana è presente un riferimento esplicito alla controversia dei Tre Capitoli, proprio attraverso il ritratto di sant'Eufemia, che si trova al vertice dell'intradosso della volta absidale. La sua identità è accertata dall'iscrizione “EVFYMIA” che risulta essere autentica. Allo stesso modo

⁶⁰ CUSCITO, 1977, pp. 290 - 292

⁶¹ Ibidem

⁶² NOVAK 2007, p. 125

sant'Eufemia apre il corteo delle vergini nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Otto von Simson ha spiegato la stretta relazione che intercorre fra la santa e il concilio di Calcedonia del 451, riunitosi nella chiesa di Calcedonia a lei dedicata. Durante la controversia, papa Virgilio scappando da Costantinopoli aveva cercato rifugio nella chiesa dedicata alla santa e da lì proseguiva la condanna contro i Tre Capitoli a favore dell'inviolabilità di Calcedonia, per questo motivo il ritratto della santa nelle chiese di questo momento storico rappresentava una risonanza speciale legata al contesto dello scisma istriano⁶³.

Le diocesi istriane, assieme a parte della Chiesa metropolitana di Aquileia, acquisiscono un ruolo centrale durante gli avvenimenti politico – religiosi legati allo scisma dei Tre Capitoli: Paolo, il patriarca di Aquileia, viene nominato tale nel 557, con lui la chiesa di Aquileia, e tutte le chiese a lei affiliate, da subito interrompono i contatti con Roma, provocando una separazione all'interno della cristianità⁶⁴. Paolo o Paolino, convocò un concilio nel 557 che può essere definito il vero inizio dello scisma in questione; il programma di restaurazione – *Rinovatio Imperii* – di Giustiniano mirava a ad unire le varie aree dell'Impero anche dal punto di vista religioso, tra queste anche la penisola istriana, ma non produsse i risultati sperati, anzi produsse risultati opposti rispetto a quanto aveva ipotizzato l'imperatore. Giustiniano attraverso Massimiano, vescovo di Ravenna, cercò di diffondere la cultura e l'ideologia orientale in occidente e, dunque, anche in Istria: l'integrazione non fallì, ma prese una strada diversa da quella auspicata⁶⁵.

Lo studioso Bratož pone un dubbio non indifferente riguardo al metodo di gestione dello scisma attuato da Giustiniano: egli infatti si domanda per quale ragione Giustiniano non avesse represso con la forza il dissenso dei vescovi scismatici aquileiesi ed istriani, comportamento invece attuato dall'imperatore per l'Illirico, la Dalmazia e l'Africa. È comunque necessario ricordare che, ad

⁶³ TERRY E MAGUIRE 2007, p.133

⁶⁴ BRATOŽ 2008, p. 19

⁶⁵ NOVAK 2007, p. 119

eccezione della corrispondenza di papa Pelagio I (559) che all'interno delle sue lettere nomina Eufrazio, vescovo di Parenzo, non vi sono fonti che si riferiscono alla chiesa istriana di questo periodo⁶⁶.

Nonostante la presenza dello scisma, l'influsso artistico proveniente dall'oriente si dispiegò negli edifici istriani⁶⁷: la penisola presentava un fervore costruttivo senza precedenti.

Le fonti dalle quali è possibile ricavare un maggior numero di informazioni sulle comunità cristiane istriane risalgono alla metà del VI secolo. In quel periodo la chiesa istriana appare in piena fioritura: prima della metà del VI secolo è attestata una crescita economica delle comunità cristiane, visibile principalmente attraverso le nuove edificazioni o gli interventi di ristrutturazione di edifici più antichi presenti nella penisola, in particolare le chiese episcopali di Trieste (cattedrale di S. Giusto); di Parenzo (basilica Eufrasiana); di Pola ("Santa Maria Formosa" e il monastero di S. Andrea); nonché altre chiese in località minori (a Timavo, Rozzo, Montagnana, Betica)⁶⁸. Le condizioni di questo territorio alla fine del VI secolo erano buone e a questo sviluppo contribuiva anche l'influenza di due grandi città vicine, quali Aquileia e Ravenna⁶⁹.

Sebbene l'Istria durante il VI secolo fosse coinvolta nella guerra greco-gotica – al termine della quale passa sotto il dominio bizantino – le costruzioni si concentrano proprio in questo periodo, dimostrando come la regione si stesse sviluppando e stesse crescendo economicamente. Le grandi imprese edilizie si concentrano principalmente al termine della guerra. Si conoscono, grazie alle fonti, alcuni dei nomi dei vescovi che hanno richiesto la costruzione o la ristrutturazione di edifici durante la fine del VI secolo: il vescovo di Trieste *Frugiferus*, il vescovo di Parenzo *Eufrasius*, e l'arcivescovo di Ravenna Massimiano, originario di Rovigno, che però edificò a Pola⁷⁰.

⁶⁶ BRATOŽ 2008, p. 19

⁶⁷ NOVAK 2007, p. 119

⁶⁸ BRATOŽ 2008, pp. 17-18

⁶⁹ NOVAK 2007, p. 53

⁷⁰ BRATOŽ 2008, pp. 17-18

Lo studioso Novak riporta il pensiero degli studiosi Ante Šonje e Branko Marušić – che nelle loro ricerche si sono interessati principalmente al territorio di Pola e di Parenzo, aree molto ricche di edifici di culto – i quali hanno due visioni leggermente discostanti l’una dall’altra per quanto riguarda gli influssi dell’arte bizantina e orientale all’interno delle costruzioni istriane, in generale comunque questi due studiosi sono entrambi convinti che l’Istria in questo periodo assorba molte delle caratteristiche degli edifici orientali e le riproponga all’interno dei propri edifici. Secondo i due studiosi sono rilevabili caratteristiche orientali nel palazzo vescovile a Parenzo, nei mosaici all’interno della basilica Eufrasiana e nella Chiesa di Sant’Agnese a Montagnana; all’interno dell’Eufrasiana e nella chiesa di Maria Formosa a Pola vi è invece un richiamo all’arte ravennate⁷¹. Marušić rileva che spesso le costruzioni presentano adattamenti dello stile orientale alle possibilità locali⁷².

1.2. San Mauro: vescovo e martire di Parenzo

L’unico luogo che, attraverso dati archeologici, registra la presenza di una costituzione episcopale precedente all’editto di tolleranza è Parenzo, non si possiedono invece dati a riguardo per le altre città al nord del Mediterraneo, quali Trieste, Pola, Fiume⁷³.

Attraverso le fonti patristiche, gli Atti dei martiri, i Cataloghi dei vescovi non emergono nomi di vescovi o martiri partecipanti ai sinodi aquileiesi prima del VI secolo o – secondo Kandler – presenti nel territorio dell’Istria prima del 524; è molto più semplice trovare notizie sicure attraverso le epigrafi o attraverso i dati che vengono trasmessi nel tempo dalla tradizione; verso la fine del VI secolo invece figurano costantemente anche ai concili⁷⁴.

Grazie ai dati storici però possiamo confermare alcuni nomi di vescovi o vescovi–martiri parentini, spesso documentati e collegati alla basilica Eufrasiana.

⁷¹ NOVAK 2007, pp. 119-120, 122

⁷² Ivi, p. 121

⁷³ CUSCITO 1976, p. 52

⁷⁴ Ivi, pp. 124-127

Prima testimonianza relativa ai personaggi legati alla vita di Parenzo, si può ricavare da un'epigrafe scoperta nel 1846, al di sotto dell'altare maggiore dell'Eufrasiana. La lastra è di pietra calcarea, dalle dimensioni di un 1,20 m x 0,96 m, probabilmente frammento del sarcofago di san Mauro⁷⁵.

L'epigrafe presenta un testo che per il *ductus* è riferibile alla fine del IV secolo o, eventualmente, all'inizio del V. Il testo in latino dice: “Hoc cubile sanctum confessoris Maur[i]/ nibeum contenet corpus. / [H]aec primitiva eius oratibus/ reparata est ecclesia./ [H]ic condigne traslatus est,/ ubi episcopus et confessor est factus./ Ideo in honore duplicatus est locus / [...]m s[ub] actus / [...]s⁷⁶.”

La parte dell'iscrizione che afferma “ubi episcopus et confessor est factus” si riferisce alla traslazione del corpo dal cimitero fuori le mura alla basilica urbana, dove presumibilmente san Mauro aveva celebrato. Nella lastra viene definito “vescovo locale e *confessor*”, sul secondo termine sorgono alcuni dubbi di traduzione, ma spesso la parola *confessor* viene affiancata o sostituita dalla parola *martyr*, come se fossero sinonimi, quindi verosimilmente l'ecclesiastico di cui si parla nell'iscrizione era probabilmente vescovo e martire.

Gli studiosi hanno sollevato svariati interrogativi di ordine archeologico e storico nel tentativo di individuare la personalità di Mauro e degli spazi sacri connessi al suo culto, come indicato nell'iscrizione.

Ad oggi non vi sono più molti dubbi sul ruolo di Mauro come vescovo della città di Parenzo e sul suo martirio; tuttavia nel tempo si erano formate due posizioni contrastanti: vi erano alcuni studiosi, in particolare G. Pesante, secondo i quali il Mauro parentino era anche il Mauro africano, monaco martire e prete, le cui spoglie si sarebbero venerate nella cattedrale parentina fino al loro trasferimento a Genova nel 1354. A Parenzo fino al 1580, si recitava una legenda durante l'ufficio divino riferita ad un Mauro, che secondo alcuni studiosi – quali l'Amoroso, il Deperis, il Marucchi e il Delehayé – non era il Mauro parentino, bensì era la vita del Mauro africano, dunque ci riferisce Cuscito essi “confutarono energicamente l'identificazione del monaco africano con S. Mauro patrono di Parenzo”.

⁷⁵ CUSCITO 1976, p. 52

⁷⁶ Ibidem; “Questo santo sepolcro contiene il corpo splendente del confessore Mauro. Per le sue preghiere fu riparata questa chiesa primitiva. Qui egli fu degnamente traslato, dove divenne vescovo e confessò la fede. Per questo il luogo fu raddoppiato in dignità...”

I quattro studiosi appena citati affrontarono la questione dell'identificazione apportando delle tesi che discostavano i due personaggi di Mauro l'uno dall'altro, ricercando la diversa identità di ognuno che a loro avviso era stata erroneamente unita. Essi attestano come si abbiano notizie di un Mauro, monaco africano – dunque non vescovo – martirizzato in Roma, ma non sono presenti fonti che attestino la traslazione del suo corpo da Roma a Parenzo in un secondo momento, ed è invece noto che il suo corpo venne trasferito a Gallipoli e successivamente in Basilicata, dove tutt'ora è presente. Il corpo del Mauro parentino invece, secondo le fonti, è sempre rimasto in città fino al 1354, quando fu trasportato a Genova; oltretutto nelle orazioni a lui riferite lo si invoca come martire, dando quindi conferma all'iscrizione. Altra informazione utile per scindere le due figure di Mauro, è la conferma che il corpo si sia sempre trovato a Parenzo, proprio perché in un documento del 543 il vescovo Eufrazio viene definito “pastor in ecclesia Beate Marie Virginis et S. Mauri matyrii poenam non recusavit accipere”, dunque la basilica era già dedicata, non solo alla Vergine, ma anche a San Mauro. Ancora attraverso due documenti, uno del 1014 e l'altro del 1017, si fa riferimento a san Mauro come sacerdote e vescovo martire e allo stesso tempo la sede vescovile della città è dedicata a S. Mauro⁷⁷, dimostrando come il culto proseguisse nel tempo. Infine l'epigrafe è il coronamento della tesi di questi studiosi, poiché attesta inequivocabilmente la dignità episcopale di Mauro come vescovo locale. Attraverso l'iscrizione dell'epigrafe è meno certa la qualifica di martire: il termine *confessor* fa sorgere alcuni dubbi, nonostante spesso tale termine sia sostituito nei documenti con il termine *martyr*, fungendo quindi da sinonimo. Va a sostenere la tesi che Mauro sia stato realmente un martire di Parenzo il fatto che nel mosaico absidale e in altre rappresentazioni venga sempre mostrato con la corona del martirio tra le mani e vestito come gli apostoli che furono sicuramente vescovi. Allo stesso tempo un'altra iscrizione – un frammento epigrafico dal cimitero suburbano di Parenzo – attesta la traslazione di un martire all'interno delle mura cittadine, il testo dice “[...] cuius vict / ricia member / a nunc re / quiescent / [i]ntra muros /huius civita / [t]is Parent (iane)”. L'espressione *victricia membra* fa pensare alle spoglie di un martire, nonostante la lastra sia mutila e

⁷⁷ CUSCITO 1976, pp. 53-54

dunque manchi il nome del martire, il Deperis la riferì quasi con certezza a s. Mauro, poiché è il santo maggiormente venerato in Parenzo e l'epigrafe è databile IV secolo come l'iscrizione trovata al di sotto dell'altare maggiore⁷⁸.

In ultimo luogo, altra testimonianza che sostiene il martirio di Mauro è un'argomentazione fornita dal Delehay e riportata nei suoi testi da Cuscito⁷⁹: nel *Liber Pontificalis* è riportata l'informazione che papa Giovanni IV (640 – 642, di origini dalmate) fece trasportare a Roma, durante il suo pontificato, le spoglie di martiri dalmati e istriani: le reliquie vengo mantenute in Laterano nella cappella di S. Venanzio, i santi lì trasportati sono raffigurati in un celebre mosaico. Nel mosaico è presente anche S. Mauro, vestito con il pallio vescovile, è l'unico personaggio non dalmata della raffigurazione, ciò determina che la citazione riportata nel *Liber Pontificalis*, che parla di santi dalmati e istriani, per istriani si intende proprio Mauro⁸⁰.

1.3 Il vescovo Eufrazio: personalità fondamentale

Il catino dell'Eufrasiana decorato a mosaico mostra lo sviluppo della comunità cristiana parentina durante il periodo dal IV al VI secolo: è rivelatore del punto d'arrivo di un processo di cristianizzazione – rappresentativo per l'Istria – avvenuto nella città di Parenzo. Tale processo vede il passaggio di due personalità importanti, prima Mauro e poi Eufrazio, che portano il centro cristiano e il suo complesso di edifici allo splendore, attivando un'evoluzione che porta la chiesa da semplice centro religioso a entità intrinseca alla vita sociale: chiesa e società diventano intimamente interconnesse in un complesso organismo tipico della cultura bizantina, nella quale i due mondi si integrano e si uniscono.

Vi è traccia di questo processo di integrazione tra le due realtà anche all'interno della basilica stessa, grazie alle iscrizioni che attestano una comunità varia e composita con persone di estrazione sociale diversa impegnate tutte per la stessa causa. Delle donazioni che ogni persona, famiglia o

⁷⁸ CUSCITO 1976, pp. 54-55

⁷⁹ Ivi, pp. 55, 135

⁸⁰ Ivi, p. 135

gruppo di persone eseguiva veniva tenuta traccia all'interno della chiesa nelle iscrizioni⁸¹, dimostrando come ogni cittadino sentisse il restauro e la sistemazione della chiesa un compito personale.

Dopo Mauro, l'unica figura di vescovo nota risulta essere Eufrazio (530 – 560 circa). In un'epigrafe mutila che si trova su alcuni frammenti di lastre marmoree vi è però un riferimento a *Theodorus, gregis decus*, espressione allusiva all'ufficio sacerdotale. Si pensa possa essere una figura vissuta nel periodo che intercorre fra Mauro ed Eufrazio, poiché non è presente all'interno del cosiddetto Privilegio eufraziano nella lista apposta in calce al termine del testo⁸².

La chiesa parentina di VI secolo, ancora dipendente dalla sede metropolitana di Aquileia, presenta in quel periodo un personaggio fondamentale, il quale nome ci giunge soprattutto attraverso l'opera che egli ha lasciato e che ne consacra la memoria: il complesso della basilica Eufraziana a Parenzo.

Eufrazio è una figura fondamentale per la città, nonostante le luci e le ombre che contraddistinguono la sua memoria, di lui ci sono giunte informazioni – non sempre sicure – utili per decifrare e tracciare il profilo di questa figura, sebbene rimanga ancora abbastanza oscura per gli studiosi.

Riconosciuto come vescovo della chiesa parentina nel 530 – 560, Eufrazio, oltre a commissionare la costruzione – o la sistemazione – della basilica, è probabilmente anche l'ordinatore dei beni della chiesa locale (tale informazione è accettabile in particolare se si affida un fondo di autenticità al discusso privilegio eufraziano). Egli, come riferisce Cuscito, “è considerato il simbolo reale della grandissima potenza materiale e morale acquisita dalla sede di Parenzo durante il sec. VI”⁸³

Cuscito riporta le fonti che gli studiosi hanno preso in considerazione per studiare la figura del vescovo Eufrazio, quelle maggiormente accreditate sono:

⁸¹ CUSCITO 1976, pp. 255-257

⁸² Ivi, p. 255

⁸³ Ivi, p. 259

- l'iscrizione dedicatoria, voluta dallo stesso Eufrazio, che corre lungo il catino absidale della basilica;
- l'epigrafe sul cippo d'altare consacrata, ritrovata sotto l'altare maggiore;
- una lettera di papa Pelagio I al patrizio Giovanni;

solo in via ipotetica possiamo invece tener conto del documento conosciuto come Privilegio eufrasiano e una lettera inviata al *magister militum* Carello⁸⁴.

L'identità e l'origine del vescovo non sono facilmente rintracciabili dalle fonti e dai documenti, né tantomeno viene in aiuto l'immagine che lo rappresenta nel catino absidale della basilica.

Nel ritratto dell'abside viene raffigurato come un uomo di mezza età, ma non presenta caratteristiche fisiognomiche distintive. Il nome di origini greche sembrava un adeguato mezzo per attribuirgli natali orientali, ma non vi è nessuna fonte che attesti la sua provenienza. Oltretutto, molti nomi greci e orientali erano presenti già in precedenza nelle iscrizioni della chiesa e, dunque, questa non risulta una motivazione sufficiente a confermarne l'origine. Una lettera che papa Pelagio invia al *magister militum* Carello, poi riconosciuta come un passo corrotto, esprimeva il disappunto del papa nei confronti di un certo *Ter (en) tius* – erroneamente identificato con Eufrazio – e Massimiano, perché li incolpava di turbare l'unità ecclesiastica e di utilizzare i proventi della chiesa per fini personali. Al contrario invece, una stretta somiglianza con il ritratto dell'arcidiacono Claudio – ecclesiastico uxorato poiché davanti a lui è presente il figlioletto Eufrazio, omonimo del vescovo – ha fatto supporre agli studiosi che Claudio fosse il fratello di Eufrazio, poiché in una lettera papa Pelagio I afferma che Eufrazio avrebbe avuto un fratello sacerdote. Un fratello di nome Claudio, appunto, ridimensiona la possibilità che Eufrazio fosse di origini greche. A confermare maggiormente i suoi natali occidentali viene in aiuto il testo dell'epigrafe dedicatoria da lui prodotto nel quale è presente l'errore ortografico, tipico dell'area, che consisteva nella trasformazione delle *o* in *u* (*furma*

⁸⁴ CUSCITO 1977, p. 259

per *forma; sacerdos* per *sacerdos*). Nonostante non fosse greco di origini, Eufrazio inizialmente era allineato alle ideologie di Massimiano di Ravenna e, dunque, e dunque legato alla politica bizantina, da cui successivamente si discostò a causa della sottoscrizione dei Tre capitoli (553) che portò allo scisma istriano⁸⁵.

Il documento conosciuto come *Privilegio eufraziano*, importante per la storia dei diritti e delle aspirazioni politiche della città di Parenzo durante il periodo che intercorre fra i secoli XI e XIII, potrebbe offrire indirettamente alcune informazioni sul VI secolo, ma – come riporta Cuscito – sarebbe utile se si potesse estrapolarne e riconoscerne un nucleo originario riferibile ad Eufrazio, mentre altri studiosi – dal Benussi al Cusin – sono abbastanza concordi a confermare la non originalità del documento, che probabilmente deriva da altri scritti. Ad oggi è pervenuto un documento ascrivibile al 1222 redatto dal vescovo Adalpero, che presenta troppe interpolazioni e aggiunte per essere riconosciuto come documento originale del 543 firmato dal vescovo Eufrazio. Il documento presentava al suo interno la normativa per l'uso delle terre e dei beni della chiesa, apponeva le regole per gli usufruttuari delle terre e indicava i diritti del clero della cattedrale⁸⁶.

Per ottenere informazioni più concrete su Eufrazio, gli studiosi si sono concentrati sul monumento più importante voluto e lasciato dal vescovo stesso: la basilica che ha preso il suo nome, con il ciclo musivo che la contraddistingue. In particolare la lunga iscrizione nel catino absidale celebra la figura del vescovo e permette di comprendere l'estensione del suo lavoro.

Nonostante gli studiosi siano concordi sul fatto che Eufrazio abbia accresciuto i suoi onori affermando di aver ricostruito dalle fondamenta un edificio che, dalla sua iscrizione, appariva pericolante e sul punto di crollare, quando in realtà – a meno che non sussista la possibilità di un disastro ambientale – dopo un secolo non è plausibile che un edificio si trovi in uno stato di grave decadimento; l'iscrizione rimane comunque fondamentale, poiché dimostra l'impegno del vescovo per la sua

⁸⁵ CUSCITO 1976, pp. 256, 259, 260, 264

⁸⁶ Ivi, pp. 260-261

creazione e allo stesso tempo il sentimento di unione e di stima che derivava dai fedeli, i quali contribuiscono attivamente con offerte – di diverse dimensioni – per proseguire la decorazione.

Lo stesso Eufrazio, come riporta Cuscito, che riferisce le parole dello studioso Pogatschnig, avrebbe contribuito assieme al popolo alle donazioni per le costruzioni, ma ciò che lui impiegava erano principalmente beni della chiesa e non di sua proprietà, altrimenti non avrebbe sicuramente mancato di farne menzione. Egli infatti preferisce presentarsi semplicemente come “sacerdote provvido e fervente per ardore di fede”, definizione che non implica il contributo materiale di Eufrazio, ma piuttosto quello spirituale. L'utilizzo delle risorse ecclesiastiche a fini di autocelebrazione e di costruzione artistica, rappresenterà successivamente una delle accuse mossegli da papa Pelagio nella sua lettera⁸⁷.

Una delle accuse di papa Pelagio è proprio quella di aver dilapidato i beni ecclesiastici per onorare il proprio nome, accanto a queste accuse ve ne sono di più gravi. La lettera è indirizzata al patrizio Giovanni, con il quale il papa si lamenta di Eufrazio, “vescovo scismatico soggetto ad Aquileia”. Il papa lo accusa di gravi delitti, quali l'uccisione di suo fratello e di essersi macchiato di “incestuoso adulterio” con la cognata vedova. Secondo gli studiosi è difficile credere alla veridicità di tali affermazioni, perché difficilmente la memoria del vescovo sarebbe rimasta inalterata nel tempo e sarebbe rimasta una figura di riferimento per tutti i fedeli di Parenzo. È maggiormente probabile – come sostengono il Babudri e il Pesante – che il papa si sia lasciato andare all'utilizzo di termini e toni molto comuni nelle diatribe del tempo, i quali paragonavano l'infedeltà religiosa alla fornicazione⁸⁸.

Resta complesso confermare o smentire quanto riportato dal papa, ma non è difficile credere che il pontefice abbia mosso tali accuse spinto dal fatto che Eufrazio, nel momento in cui viene prodotta la lettera, aveva già preso parte allo scisma dei Tre Capitoli e risultava esserne uno dei più ferventi sostenitori e fautori. L'identificazione del vescovo Eufrazio con il destinatario delle accuse della lettera di papa Pelagio, si basa proprio sul nome stesso del vescovo: secondo gli studiosi l'identità è

⁸⁷ CUSCITO 1977, pp. 262-263, 266

⁸⁸ Ivi, pp. 264-266

confermata perché egli era già attivo in campo scismatico nel periodo in cui il papa scrive la lettera e non vi sono altre personalità con lo stesso nome nella provincia dell'Istria. È probabile, dunque, che l'avvicinamento all'eresia da parte del vescovo istriano sia la causa delle accuse del papa⁸⁹.

1.4 Architettura:

1.4.1 Il complesso odierno

La basilica Eufrasiana di Parenzo e, insieme a lei, l'intero complesso episcopale situato sulla costa occidentale della penisola istriana (fig. 1), è tra i più completi esempi di basiliche tardoantiche e alto medievali conservatesi⁹⁰. L'intero complesso presenta una successione e una sovrapposizione di costruzioni che fungono da esempio chiave per lo studio della tipologia basilicale tardoantica – sebbene permangano solo alcuni resti archeologici – e della tipologia basilicale altomedievale⁹¹.

Il complesso eufrasiano oltre ad essere un esempio architettonico tardoantico e altomedievale ospita, nell'architettura fondamentale della basilica Eufrasiana, alcuni dei migliori esempi di mosaici di VI secolo ancora ben conservati⁹². La loro estensione e sontuosità li rende un esempio fondamentale per l'area occidentale – assieme ai mosaici di Ravenna, Milano e Roma – poiché si sono conservati per lungo tempo e, nonostante i restauri, mantengono le caratteristiche identificative del periodo della loro creazione⁹³. Il mosaico meglio conservato e di maggiore importanza si trova sulla parete terminale della basilica (figg. 78, 79), ossia sulla parete orientale, e ricopre l'intero catino absidale in corrispondenza della navata centrale e dell'arco trionfale che lo precede⁹⁴: l'intero presbiterio è immerso in rifrazioni cromatiche e luminose dovute ai mosaici⁹⁵; seguono poi le decorazioni a mosaico delle absidi laterali che, sebbene maggiormente rovinate rispetto a quelle dell'abside centrale (figg. 105, 106, 108), anche a causa di modifiche e cambiamenti apportati nel

⁸⁹ CUSCITO 1976, pp. 264-265

⁹⁰ MATEJČIČ 2014, p. 15

⁹¹ Ibidem

⁹² TERRY E MAGUIRE 2007, p.1

⁹³ Ibidem

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ BRUNO MOLAJOLI 1943, p. 34

tempo, in particolare dal XVIII al XIX secolo per quanto concerne i mosaici, permangono significative porzioni delle loro decorazioni che risultano comunque ben conservate⁹⁶. Infine anche all'esterno la basilica presenta mosaici sui timpani delle facciate est e ovest – oggi molto rovinati poiché rimangono solamente alcuni lacerti e disegni preparatori sullo strato di intonaco del letto di posa – e nelle porzioni di muro tra le finestre della facciata ovest che ancora sopravvivono nella loro magnificenza, sebbene pesantemente restaurati⁹⁷ (figg.26,27).

L'intero complesso si presenta oggi ben conservato e dal 6 dicembre 1997 è inserito nella lista del Patrimonio Mondiale UNESCO, ma nel tempo era stato vittima di decadenza anche a causa di eventi storici avversi ed era stato protagonista di episodi di modifiche e restauri non sempre consoni⁹⁸. L'intero agglomerato architettonico che oggi si dimostra ben preservato “in realtà è una finzione creata dal tempo”⁹⁹: gli autori Ann Terry e Henry Maguire affermano che l'intera struttura mostra i canoni tardoantichi e medievali, grazie anche ai lavori di restauro eseguiti nel tempo, che hanno permesso di salvare gli edifici e i mosaici nel loro splendore originale¹⁰⁰. Infatti l'intero complesso rimane uno dei maggiori esempi architettonici occidentali di IV-VI secolo e potremmo addirittura definirlo un possibile “inventario” delle tipologie architettoniche di quel periodo, grazie alla diversificazione degli edifici architettonici presenti o di cui restano tracce, che avevano funzioni differenti¹⁰¹.

Il sito archeologico e l'area museale sono oggi visitabili. L'intero sito si trova all'interno del centro storico dell'antica *Parentium* romana¹⁰². La colonia *Iulia Parentium*, parte del X *Regio di Venetia e l'Histria* di fondazione romana, probabilmente di I secolo a.C., presenta sotto il tracciato viario e la

⁹⁶ TERRY E MAGUIRE 2007, p.1

⁹⁷ Ibidem

⁹⁸ Ivi, pp. 6-9

⁹⁹ Ivi, p.1

¹⁰⁰ Ivi, pp. 6-9

¹⁰¹ Ivi, pp. 2-6

¹⁰² Ivi, p. 2

pavimentazione veneziana i resti della centuriazione romana, con il foro, il campidoglio, il porto e la necropoli¹⁰³.

Se si fa riferimento all'intera area della penisola e la si suddivide in quattro parti, seguendo la centuriazione romana con cardo massimo che corre in direzione nord-sud e decumano massimo che si muove in direzione est-ovest, l'intero complesso eufrasiano occupa l'area a nord-est della penisola¹⁰⁴. Vi si accede attraverso un portale che presenta una decorazione a mosaico risalente al 1902, sul lato sud del complesso, mentre l'intera area si trova a ridosso del mare sul lato nord. Nella lunetta sopra il portone di ferro viene raffigurato in una decorazione a mosaico, di evidente fattura contemporanea, il Cristo benedicente con nimbo cruciforme, con la mano sinistra regge un rotolo, l'iscrizione che emerge dallo sfondo dorato, ai lati della figura di Cristo, cita il versetto di Giovanni 10.9, che recita "Io sono la porta. Chi entrerà attraverso di me sarà salvo"¹⁰⁵ (fig.18).

Varcato il portale e proseguendo sull'antico cardo romano, la prima struttura che si incontra è un quadriportico¹⁰⁶(figg. 19, 20, 21) che funge da atrio e collega la basilica Eufrasiana e il battistero, lungo un asse longitudinale¹⁰⁷ (figg.8, 9, 12). La basilica Eufrasiana (fig. 3, 21), a est del quadriportico, è il "cuore pulsante" dell'area. Vi si accede dal lato ovest ed è orientata verso Oriente, presenta una pianta a tre navate (figg. 8, 9) ed è collegata al quadriportico da un narcece¹⁰⁸; mentre il battistero (figg. 12, 30, 34) si trova a Occidente rispetto al quadriportico ed è di forma ottagonale¹⁰⁹ con una vasca a immersione di forma esagonale nel centro (fig. 33)¹¹⁰. Il suo lato occidentale collega, attraverso un portale, il battistero a un campanile quadrangolare (figg. 3, 12) costruito in due epoche differenti, la porzione inferiore risale all'inizio dell'XI secolo, la porzione superiore fu terminata nel

¹⁰³ ROSSI E SITRAN 2018, p. 110

¹⁰⁴ BALDINI 1997, pp. 56, 68

¹⁰⁵ MATEJČIĆ 2014, p. 57

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ PEROGALLI 1974, pp. 22, 26

¹⁰⁸ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 3

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ MATEJČIĆ 2014, p. 71

XVI secolo con caratteristiche molto semplificate. È alto 35 metri, visitabile grazie ad una scala che porta alla sommità dalla quale si può godere di un panorama a trecentosessanta gradi sulla città¹¹¹.

Uscendo dal battistero e tornando nell'atrio, si prosegue la visita del complesso oltrepassando una porta a nord-ovest, attraverso la quale ci si immette all'interno del piano terra del palazzo episcopale (figg. 8, 9, 35), dove è stata recentemente allestita un'area a museo archeologico – il lapidario (figg. 36, 50, 51) – per i resti di marmi e mosaici antichi ivi conservati¹¹². Successivamente attraverso uno scalone esterno, si sale al primo piano nella sala delle udienze del vescovo (figg. 43, 44, 47, 50, 52) dove sono esposti i corredi e gli arredi sacri e le opere d'arte possedute dalla diocesi parentina: i lavori di restauro che hanno permesso la creazione di un'area museale sono terminati nel 2001¹¹³.

Uscendo dal palazzo episcopale ci si sposta nell'area archeologica (figg. 59, 62)¹¹⁴: percorrendo un camminamento longitudinale parallelo alla basilica Eufrasiana, si possono vedere i resti delle fondamenta, della base delle murature e dei mosaici pavimentali delle costruzioni precedenti. È necessaria un'attenta osservazione per discernere le varie costruzioni che si sono susseguite nel tempo e le compenetrazioni fra i vari edifici. Il percorso è stato creato dopo i lavori di sistemazione dell'episcopio ed è stato predisposto un camminamento che collega l'episcopio all'antica sacrestia passando a lato e al di sopra dell'area archeologica: il percorso si sviluppa su di una grata metallica rialzata che consente la protezione dei reperti sottostanti (frammenti di muri, fondamenta e camminamenti antichi) (figg. 58, 62). Nonostante ciò, i mosaici pavimentali a destra del camminamento non sono originali, ma sono una copia eseguita nella prima metà del secolo scorso in sostituzione a quelli originali, conservati per la maggior parte al piano terra del palazzo episcopale (figg. 36, 37, 38, 39, 40, 41, 56, 61). Questa scelta è dovuta a motivazioni di protezione del mosaico pavimentale dovute a caratteristiche intrinseche al paesaggio naturale nel quale l'opera è situata:

¹¹¹ MATEJČIĆ 2014, p. 75

¹¹² MOLAJOLI 1943, p. 29

¹¹³ MATEJČIĆ 2014, p. 81

¹¹⁴ MOLAJOLI 1943, p. 30

l'Adriatico settentrionale sale ogni anno di un millimetro e, dopo oltre milleseicento anni dalla loro costruzione il livello del mare ha raggiunto e oltrepassato la quota del terreno a cui si trovano, dunque all'arrivo dell'alta marea i mosaici vengono ricoperti da 20 cm d'acqua¹¹⁵. Nel programma di Ferdinando Forlati per il restauro del complesso eufrasiano, il primo intervento (1926-30) venne dedicato ai mosaici pavimentali della basilica primitiva e pre – eufrasiana. Concluse le indagini archeologiche, furono restaurati i pavimenti musivi e – grazie ad una tecnica in quel momento innovativa – vennero staccati e ricollocati su basamenti in calcestruzzo, poi conservati al pianoterra del palazzo episcopale. I mosaici originari furono sostituiti con copie. Questa soluzione permise di arginare i danni causati dalle infiltrazioni dovute all'alta marea. Nel 1930, poi, a copertura dell'area archeologica venne costruita una tettoia che si estendeva al di sopra dello spazio occupato inizialmente dagli edifici di IV e V secolo. Nel progetto iniziale la struttura era sorretta da pilastri in muratura con una copertura in legno a due falde; per non nascondere la facciata laterale della basilica rivolta verso il mare, il Consiglio Superiore del Ministero pensò ad una copertura piana di minore altezza costituita da un solaio in cemento armato. (fig. 63, 113 – 115)¹¹⁶. Si prosegue poi la visita all'interno, dove si attraversano prima la sacrestia con tre absidi giustapposte (figg. 65, 66, 73, 74) e con i resti dell'antico basamento del *synthronon*¹¹⁷. Da qui si prosegue nella cappella tricora (figg. 75, 76, 77) preceduta da narcece a forcipe al cui centro vi è un sarcofago lapideo dei santi Mauro ed Eleuterio¹¹⁸; infine si giunge alla basilica Eufrasiana vera e propria (figg. 3, 21, 79, 83, 91), gioiello del complesso, entrando da un accesso laterale e secondario sul lato nord: l'edificio ha una pianta rettangolare, è diviso in tre navate di cui la centrale maggiore, nel lato orientale ha una terminazione a tre absidi, la maggiore estroflessa mentre le minori comprese all'interno della muratura. La struttura presenta cappelle laterali costruite in epoca moderna¹¹⁹, le navate sono divise da colonnati di nove colonne che sorreggono archi a tutto sesto, il colonnato sinistro esibisce decorazioni a stucco di VI

¹¹⁵ MATEJČIĆ 2014, p. 125

¹¹⁶ BOTTI 2020, pp. 190-191

¹¹⁷ MATEJČIĆ 2014, pp. 127-129

¹¹⁸ MOLAJOLI 1943, p. 60-61

¹¹⁹ MATEJČIĆ 2014, p. 43

secolo con tracce di policromia nei sottarchi¹²⁰, mentre il colonnato di destra, a causa del terremoto del 1440 che ne causò il crollo, non presenta tracce di decorazioni a stucco¹²¹.

A seguito di tale avvenimento la chiesa venne sistemata e venne riconsacrata nel 1460, ma le finestre della parete crollata non vennero ricostruite in corrispondenza della posizione e del numero in cui erano precedentemente, oltretutto vennero ricostruite a sesto acuto e in numero di cinque¹²². In occasione di tali lavori, vennero murate tre campate da ciascun lato della navata centrale in direzione dell'altare per addossarvi il coro ligneo, tale modifica comportò una diminuzione di luce nella terminazione delle navate laterali, rendendo necessaria l'apertura di finestre al centro degli absidi laterali mosaicati¹²³.

1.4.2 Le tre costruzioni

Il sito della basilica Eufrasiana è un complesso in continuo mutamento e ampliamento dal IV secolo al VI secolo d.C.: dai primissimi anni in cui il cristianesimo si affacciava sulla scena romana e iniziava a prendere importanza, ottenendo una certa libertà grazie all'Editto di Milano del 313, anche nelle province e nelle colonie romane cominciavano a sorgere i primi luoghi di culto manifesti di questa religione e, dunque, anche a Poreč si passa, nel corso del tempo, dalla prima domus cristiana probabilmente fondata da Mauro, vescovo della città e del quale successivamente si veneravano le spoglie, ad una vera e propria basilica accompagnata da altri spazi minori annessi dedicati a funzioni fondamentali quali il battesimo e la confermazione. Nel VI secolo, il cristianesimo è ormai totalmente integrato nella vita quotidiana e anzi i rappresentanti religiosi, quali i vescovi, hanno funzioni prettamente politiche oltre che spirituali: è altresì il caso del vescovo Eufrazio, prelado greco incaricato dall'imperatore Giustiniano di portare a condizione di splendore la basilica parentina, che

¹²⁰ MOLAJOLI 1943, p. 34

¹²¹ Ivi, p. 30

¹²² Ibidem

¹²³ Ibidem

prenderà poi il suo nome e che registra il compimento di tale lavoro di miglioramento nell'iscrizione a mosaico che corre lungo l'intero profilo del catino absidale (Fig. 113)¹²⁴.

L'intero complesso si modifica anche in termini di estensione: nel IV secolo la totalità degli edifici occupava solamente una piccola area rettangolare a nord-est del centro cittadino, mano a mano però gli edifici inizieranno ad occupare una parte di territorio più estesa arrivando a nord-ovest dell'incrocio di cardo e decumano massimo (figg. 4, 6). I continui ampliamenti dimostrano come tale complesso abbia assunto una maggiore importanza nel corso del tempo sia come centro vescovile sia come centro religioso e battesimale¹²⁵.

L'accavallarsi delle fabbriche nel tempo (figg. 9, 10, 12), dall'epoca romana fino alla metà del VI secolo – le prime ci giungono come singoli lacerti mentre le seconde come interi edifici – e l'aggiunta dei successivi rimaneggiamenti e restauri, non sempre eseguiti in modo consono durante le epoche successive, in particolare dal XVII al XX secolo, hanno introdotto una serie di incognite nella ricostruzione architettonica e archeologica del sito¹²⁶.

Nel corso dei secoli l'area ha cambiato volto più volte, molti elementi sono andati perduti con i rimaneggiamenti e le ricostruzioni, con gli inglobamenti e gli ampliamenti, risulta perciò complesso ricostruire le stratificazioni dell'area¹²⁷.

Nonostante ciò grazie alla presenza di setti murari o resti di murature e grazie alla conservazione di buona parte dei mosaici pavimentali, che fungono da indicatori temporali, è possibile ricostruire con una certa precisione il susseguirsi e l'accavallarsi delle varie strutture nel tempo¹²⁸ (figg. 11, 57, 58, 59, 60, 61, 62). In particolare, vengono analizzati lo stile dei mosaici e vengono confrontati con altri esempi contemporanei, soprattutto della zona nord-adriatica¹²⁹; vengono poi analizzati anche la

¹²⁴ MATEJČIĆ 2014, p. 19

¹²⁵ BALDINI 1997, p. 185

¹²⁶ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 1

¹²⁷ MATEJČIĆ 2014, p. 15

¹²⁸ Ivi, pp. 15, 21

¹²⁹ MOLAJOLI 1943, p. 11

corrispondenza stilistica e materiale di alcune strutture architettoniche¹³⁰, cercando di definire le comunanze con altri siti o le importazioni da altri siti, come avviene per esempio per la maggior parte delle colonne di reimpiego in marmo Proconnesio che derivano direttamente dalle cave del mar di Marmara, impiegate nella basilica Eufrasiana e nel quadriportico antecedente (fig. 22). Oltre ai materiali e agli stili, gli studiosi hanno analizzato e cercato di ricostruire graficamente le possibili costruzioni architettoniche, prendendo in considerazione i resti di muratura ancora presenti *in situ* o valutando le lacune e le parti di muri mancanti o inglobate in strutture successive¹³¹.

Possiamo suddividere le costruzioni in tre periodi, così divisibili e databili, seguendo il suggerimento di Bruno Molajoli nel suo testo *La basilica Eufrasiana di Parenzo*:

- Costruzioni “primitive” databili fra IV e V secolo¹³² (fig. 10)
- Costruzioni “pre – eufrasiane” databili metà V secolo¹³³ (fig. 10)
- Costruzioni eufrasiane databili metà VI secolo¹³⁴ (fig. 8, 9, 12)

A questa suddivisione in tre periodi, è possibile aggiungere una quarta fase che precede le tre elencate, definibile: “resti archeologici di epoca romana”. Infatti nel substrato inferiore degli scavi sono stati ritrovati resti di edifici e una strada che probabilmente corrisponde al decumano settentrionale, che si trova oggi in corrispondenza con la navata laterale sinistra della basilica¹³⁵.

La continuità nel riutilizzare vecchie strutture per la creazione di nuovi ambienti riguarda tutte le fasi dello sviluppo architettonico e le trasformazioni del complesso: ogni nuova fase recupera parti di elementi antichi e le accorpa ai nuovi edifici sacri e, sebbene le caratteristiche stilistiche e le dimensioni degli edifici mutino nelle varie fasi, l’atto di inglobare parti precedenti crea una continuità

¹³⁰ MOLAJOLI 1943, p. 11

¹³¹ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 3

¹³² MOLAJOLI 1943, p. 11

¹³³ Ivi, p. 17

¹³⁴ Ivi, p. 26

¹³⁵ BALDINI 1997, pp. 59, 61, 179

all'interno dell'intera area, facendo assomigliare il complesso più ad una serie di aggiunte, adattamenti e ampliamenti che ad una nuova e diversa costruzione¹³⁶.

I resti di periodo romano

Parenzo è una piccola città che sorge sulla costa istriana (fig. 1), si trova su un breve e stretto promontorio marittimo orientato est-ovest, è di fondazione romana con il nome di *Parentium*, e faceva parte del *X Regio di Venetia e l'Histria* (fig. 2).

L'origine romana di questa città è riconoscibile dal suo aspetto e dal suo assetto, poiché presenta un'organizzazione viaria simile a tutte le città romane: le strade rettilinee e perpendicolari formano una matrice stradale ortogonale che permette la suddivisione dell'intera città in *insulae* regolari (figg. 4, 6). La via principale, il *decumano maximus*, muoveva dal foro (oggi piazza Marafor) e proseguiva, in direzione est-ovest, verso le mura cittadine di entroterra (fig. 4) che erano le più solide e presentavano la torre principale (fig. 16) e la porta cittadina, tagliando trasversalmente l'intera penisola e creando la principale via di comunicazione del territorio. Grazie a svariati studi archeologici e topografici è oggi possibile ricostruire l'intero impianto stradale con una certa precisione: oltre al *decumanus maximus* vi erano altri due decumani minori uno a nord e uno a sud della penisola e del decumano principale; allo stesso modo sono stati riconosciuti come originali quattro cardo che correvano in direzione nord-sud nell'intera penisola, a est del cardo principale si trova un cardo minore – di grande interesse per lo studio del complesso – che probabilmente serviva il porto o il molo a settentrione e che attraversava l'intero complesso eufrasiano, ad oggi incorporato all'interno delle strutture stesse del sito architettonico (fig. 4). Le strade romane, oggi in media ad una profondità di 60-70 cm dall'attuale livello stradale, erano sicuramente più ampie di quanto non lo siano oggi: ciò è dovuto all'attività edilizia del medioevo che ha notevolmente ristretto l'impianto stradale. Oltre alle fortificazioni, quindi, è attualmente ancora visibile l'impianto urbanistico antico e, oltre alla matrice stradale ortogonale, è possibile ricostruire il sistema regolare di *insulae*

¹³⁶ MATEJČIČ 2014, p. 21

rettangolari determinate dall'incrocio delle strade (figg. 2, 4, 6), molto simile a quelle di altre città croate, come la Zara romana¹³⁷.

Le fasi di costruzione dell'Eufrasiana e dell'intero complesso dipendono proprio dall'organizzazione urbanistica dell'antica *Parentium*, poiché le strutture del sito paleocristiano inglobano i resti delle strade romane: sopra al cardo che serviva il molo settentrionale viene edificato il narcece della basilica, questa via costituirà l'asse ordinatore del complesso vescovile dalla fine del IV secolo⁴; mentre il decumano più settentrionale, in un primo tempo era il confine della basilica sul lato meridionale, e in un secondo tempo occupava lo spazio al di sotto della navata sinistra della basilica odierna (figg. 6, 15). Le due *insulae* maggiormente a nord dell'intero complesso hanno forma irregolare (triangolare) dovuta al profilo costiero, il quale limita la possibilità di espansione in questa direzione (fig. 6)¹³⁸.

Grazie alle conclusioni a cui si è giunti durante il convegno tenutosi ad Autun, in Francia, dal 26 al 28 novembre 2009, un'importante contributo dello studioso Milan Prelog affida ad ogni *insula* all'interno delle mura cittadine un numero dall' I al XXIII progressivamente da est verso ovest (fig. 5), con i primi numeri attribuiti alle partizioni più vicine alle mura orientali di entroterra e gli ultimi numeri alle partizioni occidentali, maggiormente vicine al mare. Tuttavia, le fonti medievali prediligono una divisione in quattro parti della penisola creatasi dall'intersezione delle due strade principali, prendendo a modello l'*urbs quadrata* legata alla "tipologia di ripartizione romana della città in armonia con le credenze e le trasposizioni dell'organizzazione celeste"¹¹: se dividiamo idealmente in quarti l'intera penisola parentina, la basilica Eufrasiana e gli edifici minori occupavano inizialmente due *insulae* rettangolari nel quarto a nord-est dell'intera penisola, grazie ad ampliamenti occuperà successivamente quattro *insulae*¹³⁹.

¹³⁷ BALDINI 1997, p. 152

¹³⁸ Ibidem

¹³⁹ Ivi, pp. 152-155

Se volessimo definire la struttura urbanistica e l'organizzazione dell'intera penisola parentina precedentemente al periodo di costruzione degli edifici del complesso eufrasiano, potremmo dividerla in aree adibite a funzioni diverse utili per l'intera società: il cuore pulsante della città in epoca romana era il foro, nominato Marafor (figg. 4, 6). Tale denominazione veniva probabilmente attribuita ai fori con campidoglio che si affacciava sul mare, poiché vi è corrispondenza con la denominazione data al foro di Zara; gli studiosi Pogatschnig e Amoroso speculano sulla possibilità che il foro potesse chiamarsi così grazie alla possibile presenza di un tempio dedicato a Marte, ma è maggiormente condivisa la denominazione riferita alla presenza del campidoglio sul mare. Il foro era situato nella parte più occidentale della città e presentava la consueta triade capitolina. Oltre al tempio principale in asse con il *decumanus maximus* vi erano altri due templi uno con tutta probabilità dedicato alla dea Diana¹¹. La penisola era circondata quasi per intero da fortificazioni (figg. 2, 3) – mura e torri di protezione – ma come viene riportato nello studio condotto sulla topografia della città¹¹ l'esistenza delle mura cittadine è stata comprovata solo a seguito delle ricerche archeologiche eseguite nel 1993 sull'area della torre pentagonale e della casa barocca. Grazie a tali ricerche si è giunti alla conclusione che la torre, e dunque le mura cittadine, erano databili all'epoca dell'imperatore Tiberio. Questa conferma è avvenuta dal ritrovamento di particolari tegole, del tetto disfatto della torre, nei riempimenti delle fondamenta. Tali tegole, una trentina circa, portano il bollo "PANSIANA" con il prefisso Ti(berium), il che con una certa sicurezza riporta il tetto, e conseguentemente anche la torre, all'epoca dell'imperatore Tiberio, corrispondente dunque alla prima metà del I secolo d.C. In questo modo è possibile, non solo datare la torre, ma presumibilmente credere che le fortificazioni risalgano almeno all'epoca di Tiberio, ciò non esclude che possano esserci state fortificazioni anche precedentemente al periodo in oggetto. È probabile poi, che le mura cittadine siano state migliorate in concomitanza con le migrazioni dei popoli germanici e le successive guerre gotico-bizantine. In generale i resti delle mura di I secolo seguono il profilo della penisola, mentre le mura successive, in particolare quelle di IV secolo, corrispondono a muri di edifici, come il muro settentrionale del palazzo vescovile e le absidi della cappella tricora, non seguono il profilo cittadino ed esibiscono

delle feritoie simili a quelle delle fortificazioni. Infatti le uniche parti conosciute delle mura cittadine erano a nord e fiancheggiavano per buona parte il lato settentrionale del complesso paleocristiano (fig. 14), un'iscrizione di IV secolo, oggi esposta nel battistero, riporta il testo sulle reliquie dei martiri della comunità cristiana affermando che le sacre spoglie riposano entro le mura cittadine di Parenzo, è un reperto epigrafico utile sia per confermare la presenza delle mura tardoantiche sia per datare gli inizi del cristianesimo a Parenzo. In generale dunque, sebbene queste mura siano da ricondurre quasi completamente al medioevo, grazie alle ricerche archeologiche si è potuto definire che una parte appartiene al periodo tardorepubblicano, una parte al periodo imperiale, un ampliamento al periodo tiberiano¹⁴⁰.

Il porto per moltissimo tempo e da molti studiosi è stato collocato nella parte settentrionale della penisola a causa di una costruzione sommersa, che si trovava a 15 metri dalla costa e ad una profondità di 1,5/2 metri a seconda delle maree, che fungeva da “diga” e che seguiva il profilo cittadino, chiamata dai parentini “Porporella” (fig. 7). Allo stato attuale di conservazione è presente sotto forma di un accumulo di pietre (figg. 2,7). Gli studiosi, nonostante questi elementi che potevano far pensare ad un porto nel lato nord della penisola, sono consapevoli che normalmente era insolito che sorgesse una banchina nel lato in cui soffia la bora. Scavi archeologici e sufficienti reperti hanno confermato che il porto si situava sul lato meridionale della penisola (figg. 2, 3, 57)¹⁴¹.

Per confermare l'ubicazione a meridione del porto, piuttosto che a nord, sono stati eseguiti scavi e analisi mediante sonde nell'area del palazzo vescovile, zona che sarebbe stata maggiormente interessata da reperti antichi di epoca romana, proprio per smentire con certezza l'eventualità che il porto si trovasse nel lato settentrionale. Tali ricerche non hanno portato a nessun risultato materiale di epoca romana, né in termini di reperti numismatici né in termini di urbanizzazione, avvalorando dunque l'ipotesi che il porto si trovasse a sud: in questo luogo infatti furono rinvenuti molti resti del foro di epoca romana riutilizzati poi in epoca medievale per costruire o consolidare il molo. Il porto

¹⁴⁰ BALDINI 1997, pp. 156-158

¹⁴¹ Ivi, pp. 129 -133

principale, come di consueto, e ne abbiamo un esempio anche a Zara, era servito dal cardo principale; di conseguenza il molo minore e secondario a nord, utile per attraccare in caso di necessità, era servito da uno dei cardini minore a oriente rispetto al cardo *maximus*, ciò è confermato anche dal fatto che i cardini erano sempre serviti solamente da una porta e pertanto, se le porte dei cardini si aprivano alternativamente da un lato e dall'altro della penisola, visto che il cardo *maximus* apriva la sua porta a sud il molo settentrionale era sicuramente servito da una porta dal lato opposto e dunque a nord (figg. 5, 57). Altro elemento che conferma la presenza a sud del porto è legato al fatto che in genere il porto era un luogo vitale per l'intera città e non poteva trovarsi in una zona non urbanizzata e addirittura periferica, come lo era l'area delle successive costruzioni eufrasiane¹⁴².

Infine la necropoli cittadina in epoca romana era collocata all'esterno delle mura cittadine in una zona a est e sud-est della penisola, ubicata su di un leggero pendio. Successivamente, anche se il cimitero antico rimase in uso, nell'epoca tardoantica e dopo la legalizzazione del cristianesimo, la necropoli si spostò lungo la via del decumano principale e soprattutto all'interno dell'area del centro religioso paleocristiano¹⁴³.

Oltre all'esistenza del complesso eufrasiano, con la sontuosa basilica e i vari edifici religiosi, sono stati ritrovati nel suolo cittadino entro le mura una grande quantità di resti di chiese ed edifici religiosi – nove circa – di svariati periodi¹¹: in particolare, vicino al gruppo di edifici dell'Eufrasiana, nel quarto a nord-ovest, è presente una sala designata con funzione di Dieta istriana, ma che precedentemente nel XIII secolo era una chiesa dedicata a San Francesco (chiesa francescana gotica), costruita sui resti di un'altra chiesa di V secolo dedicata a San Tommaso; altra chiesa a contatto con l'area occupata dal complesso eufrasiano è la chiesa di San Biagio, che si trovava nel punto d'incontro tra *decumanus maximus* e cardo, che venne datata VI secolo⁴.

È generalmente possibile, quindi, ricostruire lo sviluppo dell'urbanizzazione e le aree della città di maggiore interesse che risultano essere diverse per ogni periodo: un primo nucleo di reperti

¹⁴² BALDINI 1997, pp. 141-143

¹⁴³ Ivi, pp. 167, 176-178

risalgono alla conquista romana dell'Istria (178-177 a.C.), una grande quantità di reperti risalgono al periodo di maggiore splendore romano – l'età imperiale – che presentano una certa continuità, seguono poi gli abbondanti ritrovamenti del periodo tardoantico che dimostrano come gli edifici da questo momento in poi, anche nel periodo dei mutamenti dovuti alla conquista di Giustiniano contrassegnata a Parenzo dai restauri eseguiti dal vescovo Eufrazio, vadano ad occupare la zona meno edificata e più periferica – a nord-ovest – della penisola, non ancora interessata da costruzioni antiche: ogni periodo storico costruisce un tassello del profilo urbanistico della città e grazie ai ritrovamenti è possibile ricostruire la storia della città¹⁴⁴.

Nell'area della basilica Eufrasiana, sebbene in numero davvero esiguo, sono ancora presenti resti di edifici romani, quali: tracce di un pozzo e dell'abside di un possibile oratorio dedicato a Sant'Antonio, affiancati alla cappella del Santissimo Sacramento e alla cappella dedicata alla Madonna sul lato sud della basilica odierna; ancora due tratti di muro curvo, entrambi di periodo romano, rinvenuti uno nella navata sinistra dell'attuale basilica e l'altro nella zona più a nord del complesso, oggi priva di edifici e occupata solamente da resti archeologici, che doveva probabilmente essere parte di un *balneum* romano¹⁴⁵(fig. 8).

Le Costruzioni “primitive” databili fra IV e V secolo

Il primitivo impianto paleocristiano – databile fra IV e V secolo – sorgeva, secondo i ritrovamenti, nella parte più nord-orientale dell'area dove oggi sorge l'intero gruppo architettonico eufrasiano, a ridosso delle mura oblique di origine romana, cioè nell'area non edificata nel periodo antico (fig.3, 10 sinistra). È stato possibile ricostruire la struttura della chiesa primitiva grazie ai resti archeologici, in particolare grazie ad ampie superfici superstiti di mosaico pavimentale e a grandi porzioni di serti murari (figg. 56, 58, 60), definendo quasi con certezza i lati nord, sud, ovest ed est – questi ultimi in

¹⁴⁴ BALDINI 1997, pp. 201-207

¹⁴⁵ MATEJČIĆ 2014, p. 19

parte con minor certezza¹⁴⁶ – della prima aula che si trova a nord dell'intero complesso e che possiamo definire aula A (figg. 9, 10, 15A).

La funzione di questa prima struttura, insieme ad altre di minori dimensioni, è fonte di incertezze e discussioni fra gli studiosi che hanno ipotizzato nel tempo varie finalità per tali ambienti (figg. 9, 12). Secondo lo studioso Matejčić poiché in quest'area vi era il cardo che serviva il molo settentrionale, probabilmente la grande quantità di piccoli ambienti rettangolari fungeva da magazzino e da deposito merci (*horrea o taberna*); Molajoli abbraccia invece un'altra ipotesi che definisce l'ambiente nord-orientale una casa d'abitazione romana (*domus o villa urbana*), riadattata successivamente a prima *domus ecclesiae* della città (fig. 8). Monsignor Paolo Deperis, dopo aver intrapreso una serie di scavi fra il 1888 e il 1889, propose che i resti fossero di una prima costruzione di periodo cristiano e che non vi fossero precedenti costruzioni pagane.

Vi sono due ipotesi secondo le quali gli edifici primitivi potrebbero essere due paralleli molajoli oppure tre paralleli Matejčić. Un'ipotesi non esclude obbligatoriamente l'altra, ma si differenziano per larghezza delle aule in questione, mentre l'area nord-orientale in cui le aule sarebbero state inserite ha una dimensione uguale per tutti gli studiosi.

Secondo la tesi di Bruno Molajoli possiamo indicare come costruzioni primitive due aule rettangolari, che si sviluppavano longitudinalmente da ovest verso est, di cui oggi possiamo trovare traccia a lato della basilica Eufrasiana e, in parte, anche sotto l'edificio odierno nella navata più a nord¹⁴⁷. Di questi due spazi sono stati rinvenuti buona parte dei muri perimetrali e grandi tratti di tappeti musivi intatti che formavano la pavimentazione (fig.10 sinistra). I due edifici erano contigui e avevano in comune il muro centrale *c-d*, che si frapponeva alle due aule e che permetteva, attraverso un'apertura, il passaggio da una sala all'altra. Seguendo la nomenclatura data ai muri da parte dello studioso, possiamo riconoscere con certezza l'appartenenza dei resti agli edifici preesistenti a quelli odierni. Per le due aule primitive, indicate in figura con le lettere A e B, siamo in grado di definire

¹⁴⁶ MATEJČIĆ 2014, p. 25

¹⁴⁷ MOLAJOLI 1943, p. 11

alcuni muri come certi e originali: per la sala *A* sono certi i setti murari *a-b*; *a-d*; *d-c*; mentre per la sala *B* i muri *c-d*; *d-e*; *e-f*¹⁴⁸. Sono visibili tratti di fondamenta e di alzata ancora presenti, a volte addirittura riutilizzati come fondamenta e parte di alzati per elementi successivi: è il caso, per esempio, del colonnato odierno della navata sinistra dell'Eufrasiana, ricreato proprio sopra il muro *e-f* dell'aula *B* dove le fondamenta di tale muro vennero riutilizzate e rialzate come sostruzione per il colonnato in entrambe le seguenti costruzioni¹⁴⁹. Il muro *d - e*, sebbene ad oggi risulti certa la sua originalità come già detto, ha sollevato in passato alcune problematiche sulla certezza della sua autenticità, a causa di un tratto murario curvo che ha fatto sorgere il dubbio che l'aula *B* potesse terminare con un'abside; l'idea è stata però smentita grazie ad alcuni dati che dimostrano difficile sostenere l'ipotesi: in primo luogo il muro curvo, in pianta affiancato allo spazio *F'*, risulta essere troppo sottile (28-35 cm) per essere un muro perimetrale esterno e soprattutto per fungere da fondamenta di un'abside; in secondo luogo non si trova al medesimo livello delle murature delle aule *A* e *B*, ossia non si trova a - 2 metri, ma si trova a - 1,64 metri, ciò è indice di due periodi diversi di costruzione; infine nella zona *F'* già citata, i mosaici pavimentali odierni presentano al di sotto un altro tappeto musivo all'altezza dei pavimenti delle zone *A* e *B*, segno che attorno alle due aule vi erano sale minori contigue, sempre mosaicate, proprio nel luogo in cui doveva trovarsi il presunto abside, quindi il setto murario curvo era probabilmente parte di edifici minori limitrofi¹⁵⁰. A tenere fede a questa teoria, ci viene in aiuto anche uno studio sviluppato dall'archeologo Anton Gnirs che dimostra la presenza di edifici contigui alla basilica fino all'attuale muro di sostegno del terrapieno (parte nord dell'area, verso il mare). Incerti invece i lati delle facciate che sono contigue a vicenda (*b-c*; *c-f*), infatti i loro muri risultano essere più tardi e spesso non precisamente ricostruiti dove si trovavano i muri originali: è il caso del muro *b-c*, sicuramente successivo rispetto all'edificio *A* a cui appartiene poiché, anche se inglobato nella muratura, si trova ad un livello del terreno più alto rispetto alle altre pareti e, sebbene presenti una soglia di entrata che può trarre in inganno poiché situata

¹⁴⁸ MOLAJOLI 1943, 11-12

¹⁴⁹ Ivi, p.12

¹⁵⁰ Ibidem

proprio nel lato in cui vi era la primitiva porta, i resti della soglia d'entrata non sono esattamente allineati all'asse dell'aula antica. Nello stesso lato dell'aula, poi, sebbene il pavimento risulti per alcuni tratti privo di mosaico, il riaffiorare della roccia dimostra come il muro non si trovasse in altri punti rispetto alla posizione odierna e come, quindi, i muri venissero ripresi nelle varie fasi di costruzione successive¹⁵¹. *“Determinata così, nei suoi elementi sicuri e in quelli più probabili, lo sviluppo planimetrico dei due primitivi edifici – aule ad una sola navata come nella basilica teodoriana di Aquileia – il loro ricco decoro di mosaici pavimentali può agevolmente orientarci ai fini di una più precisa identificazione e di una possibile datazione”*¹⁵² (fig.109).

Secondo l'idea dello studioso Matejčič, oltre alle due aule parallele che non differivano particolarmente per dimensioni rispetto a quelle ipotizzate dal Molajoli – quella più a nord risultava essere un po' più ristretta rispetto alla tesi precedente – a nord delle due ve se ne aggiungeva una terza, più stretta ma della stessa lunghezza, che aveva ambienti più piccoli e con funzioni minori. La terza aula era divisa in due vani: uno più piccolo a nord-est che probabilmente fungeva da battistero, mentre di quello più grande a nord-ovest permane sconosciuta la funzione. Davanti ai tre edifici, sopra la pavimentazione romana, era presente un nartece “orientato” che terminava verso nord con un'abside semicircolare preceduta verosimilmente da un arco trionfale sorretto da due colonne. In particolare il nartece serviva le due aule meridionale e centrale, dunque era collocato di fronte alle due facciate parallele per tutta la loro lunghezza; mentre l'aula settentrionale non disponeva di nartece, ma addossato alla facciata vi era l'abside terminale del nartece stesso, il pavimento dell'abside era costituito dalle medesime tessere di ceramica con cui era eseguita l'aula settentrionale⁸ (fig.15A). Infatti gli studiosi Guido Rossi e Gianna Sitran, sostengono l'ipotesi di Matejčič, affermando che la chiesa gemella del complesso eufrasiano, identica alla principale, poteva probabilmente essere un *catecumenum*, poiché sul fianco settentrionale del complesso a due aule, vi era una sala rettangolare con lunghezza congruente alle due aule ma di minore ampiezza, dove sono

¹⁵¹ MOLAJOLI 1943, p. 12

¹⁵² Ibidem

emersi nel nell'angolo a nord-est i resti di una vasca battesimale quadrangolare. Del primitivo battistero permangono aree di pavimentazione musiva e porzioni di muratura irregolare, probabilmente adattate alle mura perimetrali romane⁷.

Entrambe le aule primitive principali presentano tappeti musivi frammentari, ma tutto sommato abbastanza integri da permettere di comprenderne il disegno.

L'aula A è suddivisa in tre grandi scomparti decorativi, tutti di trama geometrica sebbene differenti gli uni dagli altri (fig. 109). Partendo da est troviamo un primo riquadro che mostra un quadrato maggiore al centro e dei quadrati minori verso gli angoli, due dei quali – quelli maggiormente verso est – presentano il simbolo del “pesce”, noto acrostico cristiano (figg. 37, 38); il resto della superficie è ricoperto con fitti meandri simili a trecce viminee (fig. 39). Il secondo riquadro esibisce una più rada decorazione geometrica a doppi meandri di nastro sottile, mentre al centro vi è un riquadro che contiene un vaso con decorazioni fitomorfe che riempiono l'intero emblema e le scritte dedicatorie dei fedeli che avevano contribuito al lavoro, inserite nella parte inferiore del riquadro (fig. 40). Infine l'ultimo riquadro, quello verso ovest, esibisce un emblema centrale: nel mezzo vi è una scritta votiva circondata da una corona di alloro e da un disegno geometrico che riempie l'intero riquadro, una cornice circonda l'emblema e tutto attorno una serie di ottagoni giustapposti completano la decorazione¹⁵³.

Gli ultimi due scomparti sono sicuramente più semplici da datare grazie ai loro caratteri stilistici e alle iscrizioni che si riferiscono all'edificio parlando di “basilica”, oltretutto sono state ritrovate sotto il piano degli stessi mosaici delle monete degli imperatori Costantino e Valente (quest'ultimo ha governato dal 364 al 378) e quindi abbiamo un termine *post quem* abbastanza certo per datare il mosaico: fine del IV – inizio del V secolo d.C. Tale data ovviamente si riferisce ai mosaici e non all'edificio che potrebbe anche essere precedente, poiché le strutture restavano spesso inalterate per lungo tempo, ma i pavimenti subivano un logorio continuo dovuto al camminamento e

¹⁵³ MOLAJOLI 1943, p. 12

necessitavano periodicamente di essere rinnovati o rifatti interamente, ciò comporta che spesso il mosaico conservato non sia quello che era stato eseguito inizialmente con la costruzione dell'edificio. Gli edifici di questo periodo, anche grazie ai reperti numismatici ritrovati al di sotto del pavimento, collocano gli edifici circa nel IV secolo d.C., anche se va ricordato che a causa di un maggiore logorio del pavimento a causa dei calpestamenti, esso necessitava di essere modificato molto più spesso rispetto alle murature, dunque tali reperti sono utili per datare soprattutto (se non esclusivamente) il pavimento¹⁵⁴. Importanti elementi architettonici necessari per ricostruire le strutture "primitive" sono un pilastro laterale e una finestra, presumibilmente facenti parte dell'arco trionfale e dell'abside del narcece, che sono ad oggi inglobati nella muratura dell'episcopio del VI secolo: unica prova architettonica concreta della costruzione del IV secolo¹⁵⁵.

Il primo scomparto, quello ad est, invece mostra maggiori difficoltà di datazione. Osservando la fattura dei mosaici presenti in questo scomparto si noterà che mostrano una qualità tecnica più fine e corrispondente a caratteri più antichi: le trecce viminee sono solitamente di pertinenza romana e si è quindi creduto che tale scomparto musivo fosse anteriore rispetto agli altri due, ma estrapolare una precisa datazione da queste sottili differenze risulta arduo. Spesso caratteri stilistici vengono imparati dalle maestranze locali e vengono ripetuti meccanicamente, privando quindi la tecnica o il disegno di un luogo di appartenenza e di una datazione rilevante. Sappiamo che a Parenzo vi era una maestranza locale che aveva imparato le tecniche dei mosaicisti aquileiesi e le ripeteva¹⁵⁶.

Non avendo reali testimonianze che permettano di datare questo scomparto molti hanno proposto delle ipotesi: Deperis, Marucchi e altri proposero che questo scomparto, causa la sua collocazione, potesse essere una parte dell'antica casa di san Mauro, prima fra le due personalità fondamentali del complesso, tramutata poi da edificio profano ad edificio sacro. Il cambio di destinazione viene desunto da due fattori: i quattro riquadri angolari, dei quali due mostrano l'immagine del pesce, sono certamente di fattura posteriore al resto del mosaico e per la loro posizione

¹⁵⁴ BALDINI 1997, p.185

¹⁵⁵ MOLAJOLI 1943, p.12

¹⁵⁶ Ivi, pp.12-13

si pensava chiudessero lo squarcio sul pavimento corrispondente al punto in cui vi erano le gambe dell'altare stabile, oltretutto l'inserimento dell'immagine del pesce secondo lo studioso Agnello rappresenterebbe un *aenigmata*, ossia un simbolo oscuro a molti e chiaro per pochi, che permetterebbe di proporre come momento cronologico dell'edificio il periodo in cui vi erano ancora le persecuzioni nei confronti dei cristiani, precedentemente all'editto di Costantino del 313¹⁵⁷. Altro elemento a supporto di questa tesi è l'epigrafe di IV- V secolo (fig. 17) rinvenuta sotto l'altare maggiore della basilica e ora conservata nel battistero: nella lapide si ricorda la traslazione del corpo di san Mauro dal cimitero suburbano al luogo dove era stato vescovo e, successivamente, martire nel 305 d.C. Si è dunque pensato che essendo stato riportato il corpo nel luogo in cui il protomartire aveva vissuto, lì vi fosse anche la sua dimora e che quindi quello scomparto musivo potesse proprio far parte della sua casa e potesse essere un oratorio domestico poi trasformato in primitivo edificio sacro. Considerando che il Santo è morto circa nel 305 d.C. il pavimento musivo potrebbe essere datato III secolo. Sebbene tale ipotesi sembri molto soddisfacente, in realtà vi si può obiettare con altrettante affermazioni che smentiscono quanto finora emerso poiché proprio le tracce di un possibile altare in pietra potrebbero escludere, invece che confermare, la datazione anteriore all'Editto di Milano: sappiamo che inizialmente sia nelle ecclesie domestiche che nelle basiliche stesse gli altari erano lignei e che l'obbligo di altari in pietra viene dato da Papa Silvestro I (314-335), che aboliva gli altari lignei e chiedeva alle chiese di uniformarsi e di costruire altari in pietra, probabilmente anche la chiesa di Parenzo si attrezzò dopo la prescrizione¹⁵⁸. Il simbolo cristiano del pesce poi, non è necessariamente indice di anteriorità al IV secolo, perché viene utilizzato con una certa continuità anche successivamente alle persecuzioni come emblema cristiano¹⁵⁹. Infine, come riportato dal Molajoli, per ammettere che l'area in questione sia proprio quella della casa privata, è necessario – e non semplice – giustificare come coincidenza che l'edificio di epoca romana si trovasse proprio in un luogo che permetteva un successivo ampliamento nella modalità indicata dalle prescrizioni dei canoni

¹⁵⁷ MOLAJOLI 1943, p.13

¹⁵⁸ Ivi, pp.13-14

¹⁵⁹ Ivi, p.14

apostolici (“ecclesia sit in primis oblonga et ad orientem versa”), ossia dovremmo credere che grazie ad una strana fatalità, la *domus* privata si trovasse proprio in una precisa area che successivamente avrebbe permesso di allungare l’edificio creando una sala che avrebbe potuto contenere più persone e che il suo orientamento fosse proprio con l’altare verso oriente. Bisogna quindi tener conto di quegli elementi che è possibile dare per certi, ed è proprio l’epigrafe ad offrirci una possibile ipotesi più concreta di quanto accaduto. Nell’iscrizione sulla lapide, di cui sopra accennato (fig. 17), troviamo una frase che dice “*haec primitiva eius oratibus reparata est ecclesia*” (“questa primitiva chiesa fu ricostruita dalle sue preghiere”)¹⁶⁰ a indicare che la chiesa – o un primitivo edificio – era già esistente, e che furono fatti dei lavori di ricostruzione e restauro. È quindi probabile che, insieme ai lavori di sistemazione eseguiti nella chiesa prima di portare il corpo del Santo, vi siano stati compiuti dei lavori di restauro all’antica pavimentazione¹⁶¹. Gli scomparti a ovest e al centro vennero eseguiti in quel periodo e confermano quindi la loro datazione alla fine del IV secolo, alcune parti vennero dedicate dalla popolazione che vi appose il loro nome; mentre il pavimento dello scomparto a est, che probabilmente corrispondeva già alla zona del presbiterio, era soggetto a minore logorio e non fu necessario sostituirlo (fig. 109). Ecco perché non presenta iscrizioni e anzi venne verosimilmente aggiunto proprio in questo periodo l’altare in pietra¹⁶².

In sintesi, elemento favorevole per la datazione delle aule antiche sono i reperti numismatici rinvenuti sotto il mosaico pavimentale, che permettono di delimitare chiaramente il periodo di costruzione e di avere una data *post quem* almeno per la creazione dei mosaici. Aiutano poi nella datazione l’analisi stilistico-formale dei mosaici pavimentali e un’iscrizione situata nella navata centrale che conferma l’esistenza della basilica nel periodo appena citato¹⁶³.

Per decretare la datazione dell’aula *B* e della sua decorazione pavimentale torna d’aiuto la lapide di IV-V secolo (fig. 17): una frase all’interno della lastra dedicata afferma “*ideo in honore*

¹⁶⁰ MOLAJOLI 1943, p.14-15

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Ivi, p. 15

¹⁶³ Ivi, p. 14

duplicatus est locus” (“*dunque per onore questo luogo fu duplicato*”); tale affermazione potrebbe avere un risvolto prettamente allegorico, ma se avesse un risvolto letterale spiegherebbe con certezza appunto la presenza di un'altra aula, l'edificio *B*, costruito a ridosso dell'aula *A* e che condivide un muro dal quale una porta permette, come già evidenziato in precedenza, di passare da una sala all'altra. Questa seconda aula ha le stesse dimensioni della prima, ma la decorazione pavimentale è suddivisa questa volta in quattro scomparti quadrati¹⁶⁴.

I primi due più a oriente esibiscono una decorazione geometrica rada e su fondo bianco, con ottagoni similmente giustapposti e un riquadro centrale che mostra decorazioni, sempre geometriche, ma differenti (fig.109). In particolare il secondo partendo da est, mostra la stessa decorazione dell'ultimo scomparto dell'aula *A* e in generale i due riquadri hanno caratteristiche affini con i mosaici pavimentali della primitiva basilica, databili quindi fine IV – inizio V secolo. Il terzo riquadro esibisce sempre motivi geometrici con rosoni – a girandola dai toni digradanti oppure a ottagoni con pelte bianche contrapposte a rettangoli variegati – negli angoli. Infine l'ultimo riquadro, per il poco ancora leggibile, mostra altrettante decorazioni geometriche. Considerando le affinità che i mosaici dell'aula *B* hanno con l'aula *A* e che alcuni dei nomi nelle iscrizioni, come Lupicino e Pascasia, si ripetono possiamo ritenere l'esecuzione di entrambi i pavimenti circa contemporanea e quindi il rinnovamento degli ultimi due scomparti dell'aula *A* corrisponde con il l'innalzamento del secondo edificio². I due ambienti databili IV – V secolo sono un importante esempio del modello di edificio che viene definito basilica doppia, oppure ancora chiese gemine o gemelle¹⁶⁵.

Caratteristica fondamentale delle chiese gemelle è la disposizione parallela – o quasi parallela – di due strutture indicativamente equivalenti tra loro, con un muro condiviso oppure separate solo da uno stretto cortile simile a un passaggio nel quale spesso veniva inserito un battistero o una cappella. Solitamente davanti ai due edifici, un nartece o un atrio condiviso, viene posto di fronte¹⁶⁶. Le due aule non terminano con un'abside, come è tipico delle prime chiese cristiane derivate dalla

¹⁶⁴ MOLAJOLI 1943, p.15

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ PEROGALLI 1974, p.15

semplice struttura della “*ecclesia domestica*” e dimostrano un probabile legame con le basiliche teodoriane di Aquileia, che discendevano dalla semplice tipologia romana, ed erano precedenti a quelle di influsso ravennate¹⁶⁷.

La tipologia architettonica delle chiese gemelle è di origine paleocristiana e ha la sua massima diffusione dal IV secolo nel territorio del nord-adriatico, in particolare fra Aquileia, Parenzo, Nesactium e, più tardi, nel Nord-Italia, in Dalmazia, in Carinzia e nell’entroterra ungherese. Tuttavia questo tipo di organizzazione sembra aver avuto origine proprio in Istria. Sebbene spesso i due edifici risultino uguali nell’aspetto, non sono altrettanto uguali nella funzione: solitamente uno dei due è l’edificio principale nel quale si svolge il rito religioso ed eucaristico e nel quale è presente l’altare; mentre la seconda costruzione – il *locus duplicatus* – è di più difficile definizione funzionale, ma in genere poteva essere adibito a svariati scopi secondari, poteva essere un *consignatorium* (locale in cui il vescovo amministrava la Confermazione), un oratorio, un *martyria*, un *catecumenum*, oppure un semplice luogo annesso alla basilica con funzioni secondarie¹⁶⁸.

Nel tempo le basiliche gemelle hanno preso aspetti differenti e si sono modificate. Inizialmente accanto alla basilica vera e propria sorgeva un mausoleo o *martyrium* più piccolo. Solitamente la chiesa principale, del vescovo o della comunità, veniva dedicata a Maria o ad un altro grande santo; mentre l’edificio secondario parallelo veniva dedicato principalmente ad un martire. Successivamente questo accostamento di un edificio più grande ad uno più piccolo si modifica, verso il V e il VI secolo, giungendo alle vere e proprie chiese gemelle portando ad un’unione di due tradizioni: in Istria e nell’orbita bizantina in generale il piccolo *martyrium* fu sostituito con una seconda struttura basilicale, che solitamente assunse il titolo del martire e l’edificio era la copia della basilica principale. Tale gruppo edilizio rimase attuale nell’ambito dell’influenza bizantina fino al XIV secolo¹⁶⁹.

¹⁶⁷ MOLAJOLI 1943, p.15

¹⁶⁸ PEROGALLI 1974, p. 15

¹⁶⁹ KRAUTHEIMER 1971, pp. 165-166, 169-170; ROSSI E SITRAN 2014, p. 111

Dunque sappiamo che il raddoppiamento delle aule non è infrequente nelle basiliche paleocristiane e la prima fase di edificazione a Parenzo con due chiese gemelle non rimane un caso isolato. Le chiese gemelle, come già detto, inizialmente erano situate in particolare in Istria, Dalmazia e Carinzia, ma successivamente questa tipologia si diffonde anche nei luoghi circostanti, di alcune ci sono pervenuti solo i resti o le fondamenta, mentre altre si sono modificate nel tempo e sono state inglobate in altre chiese successive. Alcuni esempi fondamentali sono le chiese gemelle di Salona in Croazia e quelle di Zenica in Bosnia; altri esempi importanti li troviamo in nord-Italia con le chiese di S. Eufemia e S. Maria delle Grazie a Grado, a Pavia precedentemente alla costruzione del duomo erano presenti due chiese gemelle e la chiese gemelle del Torcello a Venezia; passando in nord-Africa ricordiamo le chiese gemelle a Tebessa e la chiesa di Cuicul a Djemila in Algeria; infine spostandoci in medio-oriente la chiesa di Qal' at Sim'an (Chiesa di san Simeone Stilita) in Siria e la chiese di Santa Cosma e San Damiano affianco alla chiesa di San George a Gerasa in Giordania, altre chiese gemelle si trovavano a Costantinopoli e in Grecia¹⁷⁰.

Le costruzioni pre – eufrasiane

Tra il primo quarto e la metà del V secolo nell'area nord-occidentale della penisola istriana, nella quale erano situate le due aule primitive, viene amplifica la quantità e la grandezza degli edifici¹⁷¹. Le due aule primitive, accompagnate da un terzo spazio⁸ addossato alla costruzione A nella parte più settentrionale, vengono sostituite da una basilica vera e propria e da altri ambienti secondari annessi, tra i quali una chiesa gemina (fig.10 destra). La necessità di una nuova basilica è probabilmente dovuta a due motivazioni coesistenti: una prima motivazione è legata alla possibilità che le aule primitive siano state distrutte in modo alquanto irruento, poiché sono stati riscontrate tracce di materiali combusti all'altezza della prima costruzione; accompagnata poi dalla motivazione che, grazie all'espansione del Cristianesimo nel V secolo, l'aumento del numero di fedeli rendeva necessario un ingrandimento degli ambienti dedicati al culto. Queste nuove costruzioni verranno

¹⁷⁰ KRAUTHEIMER 1971, pp. 165-166,169-170; PEROGALLI 1974, pp. 16-23

¹⁷¹ MOLAJOLI 1943, p. 17

chiamate *Preeufrasiane*, proprio perché precedenti alle costruzioni che un secolo dopo, nella stessa area, farà erigere il vescovo Eufrazio; la loro maggiore dimensione rispetto alle precedenti costruzioni dimostra come Parenzo stesse diventando un'importante centro di culto e come si stesse modificando anche l'importanza della sede vescovile ivi situata¹⁷².

Il complesso databile alla metà V secolo ha un'estensione maggiore rispetto all'area precedente e presenta un edificio principale, la basilica (seguendo le planimetrie di B. Molajoli: muri *g-h-i-l*), che corrisponde esattamente alla costruzione successiva ossia alla basilica Eufrasiana, sebbene la basilica pre-eufrasiana sia di poco più estesa verso il lato orientale¹⁷³; al cuore principale del complesso, sono annessi una serie di edifici, con funzioni minori, ma altrettanto importanti, quali: l'ambiente H poi allungato in un ambiente rettangolare a funzione di chiesa gemina (seguendo le planimetrie di B. Molajoli: muri *p-q-r-s*), con dimensioni lievemente inferiori alla superficie della basilica e con funzione di *consignatorium* oppure di oratorio sussidiario; ancora l'aula E e la sala G, quest'ultima con possibile funzione di antisacrestia; altri spazi minori che circondano le sale appena nominate; infine il nuovo battistero costruito in asse con la basilica pre-eufrasiana con ampio cortile che lo collega alla basilica e l'episcopio di dubbia datazione (potrebbe datarsi metà V secolo, oppure ipotesi più accreditata essere parte degli edifici di costruzione eufrasiana e dunque datato metà VI secolo) (fig. 8, 10 sinistra). L'intero complesso di V secolo dunque, occupa uno spazio di dimensioni superiori rispetto alle costruzioni primitive: oltre all'area già occupata dalla chiesa gemina primitiva (che restava all'interno dello spazio delimitato dal cardo e dal decumano), la costruzione successiva copre un'area più vasta e ingloba nelle sue strutture il decumano e il lotto meridionale a sud del decumano (fig. 15B). Si passa da un'area di 120 x 80 piedi romani (ossia da superficie di circa 864 mq²) ad una superficie di 120 x 120 piedi romani (ad una superficie di circa 1.296 mq²). L'intero complesso occupava in questo periodo circa tre isolati romani (fig. 6). Con l'inglobamento del decumano nelle superficie edificata, l'asse viario preferenziale rimane il cardo, il quale viene annesso

¹⁷² MOLAJOLI 1943, p. 17

¹⁷³ Ibidem

all'area ormai di pertinenza ecclesiastica e viene marcato da un portale d'ingresso nella muratura meridionale del complesso (figg. 5, 6, 15B). Il centro paleocristiano prima di questo periodo non oltrepassava il cardo, durante il V secolo viene edificata anche l'area al di là del cardo, sicuramente inserendo il nuovo battistero e l'atrio in asse con la basilica, dubbio invece il periodo di costruzione dell'episcopio.

Il decumano, già inglobato per una piccola parte nell'aula primitiva meridionale (corrispondente all'edificio B di B. Molajoli), viene ora inglobato per la sua intera lunghezza all'interno dell'area di pertinenza ecclesiastica: esso passa infatti al di sotto della navata sinistra della basilica pre-eufrasiana e prosegue lungo il settore centrale del battistero ottagonale, edificato nel medesimo periodo (fig. 15B).

Ivan Matejčić nel suo testo *Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo* riporta che la basilica pre – eufrasiana ingloba buona parte del decumano e la sua costruzione deborda oltre il decumano stesso verso meridione; ma afferma, incorrettamente, che la basilica di metà V secolo si trovi interamente sopra l'aula meridionale e che inglobi nelle sue fondamenta parte della sala mediana (definita anche aula A dal Molajoli) e che il lato destro o meridionale di quest'ultima si trovi esattamente sotto al colonnato sinistro della Preeufrasiana⁸. Questa affermazione non è corretta, poiché è evidente dalle planimetrie, come la pre – eufrasiana inglobi solamente parte dell'aula B o aula sinistra del complesso e che sia il muro perimetrale meridionale dell'aula B, e non dell'aula A, a trovarsi sotto al colonnato nord della pre – eufrasiana. A sostenere la tesi del Molajoli, lo studioso Mario Baldini che attraverso la sua ricerca sulla topografia e archeologica della città, conferma che la navata settentrionale della basilica pre-eufrasiana è stata sopraedificata alla navata meridionale dell'aula meridionale precedente¹.

La demolizione delle costruzioni precedenti creò un accumulo di materiale che venne utilizzato per le fondamenta degli edifici successivi, andando a creare la prima delle due stratificazioni presenti nel terreno dell'intero complesso, utili a datare e comprendere gli sviluppi periodici degli

edifici. Attraverso questa base di materiale da demolizione il livello dei pavimenti venne rialzato di circa 0,60 metri rispetto alla primitiva fase di costruzione.

La basilica pre – eufrasiana, che gli studiosi confermano unanimemente essere già a tre navate, si trovava esattamente nell’area dove poi venne costruita la basilica Eufrasiana. Secondo la rappresentazione del Molajoli, tale basilica presenta i muri perimetrali *g-h-i-l*, ha orientamento est-ovest, la pianta è rettangolare e il muro di terminazione è perpendicolare alle pareti nord e sud e non presenta absidi estroflesse, per questo motivo la basilica è leggermente più grande rispetto alla successiva Eufrasiana (figg. 8, 10 destra, 11, 12).

La facciata *h-i* non è invece perfettamente perpendicolare ai muri laterali, dando alla parete un andamento leggermente obliquo. Il nartece della basilica, di cui sono rimasti alcuni tratti che mostrano la decorazione a spina-pesce, si trova al di sopra del cardo che serve l’intero complesso (fig. 10 destra, 15B).

Per lungo tempo gli studiosi si sono chiesti se anche la basilica preeufrasiana fosse provvista di una terminazione ad abside semicircolare, vista la presenza di resti di murature verso l’area orientale della chiesa, quasi in corrispondenza della zona absidale (figg. 8, 10 destra, 11, 12, 15B, 67). Dopo svariati studi, il muro semicircolare risulta però essere un banco presbiteriale o *synthronon* “*composto di un sedile semicircolare in muratura, collegato ad un podio rettangolare rialzato sul piano del pavimento, recintato probabilmente da plutei, al cui centro era collocato l’altare*”¹⁷⁴, tipico del periodo e pertinente all’area nord-Adriatica e del Norico, tale ipotesi è sostenuta anche da I. Matejčić e dagli studiosi Guido Rossi e Gianna Sitran. Paolo Deperis nel suo scritto del 1898 “*S, Mauro e S. Eleuterio vescovi e martiri di Parenzo*” descrive con grande minuzia le caratteristiche del *synthronon*, purtroppo però poco più di quarant’anni dopo la struttura non presentava già più le stesse caratteristiche, a causa di alcune alterazioni. Quest’ultimo descrive la struttura come un muro semicircolare ricoperto di intonaco anche nel piano orizzontale e provvisto di un’altezza consona ad

¹⁷⁴ MOLAJOLI 1943, p.18

una seduta; nel piano orizzontale del muro, sopra all'intonaco, erano state disegnate con la pittura le sedute, sei laterali e una centrale che rappresentava la cattedra episcopale e si differenziava grazie ad un suppedaneo¹⁷⁵. A confermare la funzione di questo muro vi sono tre elementi: l'altezza del muro, il finimento ad intonaco sia nella parte orizzontale sia nella parte verticale in continuità con la decorazione pavimentale a mosaico che supera il muro stesso e prosegue dietro ad esso, infine l'assenza di tracce di pareti collegate all'abside che potessero fungere da terminazione della basilica, conferma che il limite della pre – eufrasiana si trovasse non all'altezza del muretto semicircolare ma più ad est, dove vi sono le fondamenta del muro rettilineo di terminazione¹⁷⁶. Pertanto il Molajoli, circa nel 1940, quando si accinge alla descrizione di quanto vede, si concentra principalmente su ciò che era rimasto: i mosaici pavimentali, nonostante un grande squarcio centrale dovuto all'inserimento di una sepoltura, presentavano ancora una buona conservazione e mostravano minuziose decorazioni, in tessere nere e rosse accompagnate da pasta vitrea azzurra su fondo bianco¹⁷⁷.

L'edificio della metà del V secolo si mostrava quindi come una grande basilica a tre navate divise da colonnati, la pianta rettangolare era confermata in alzato da un muro piano di testata e dall'assenza di absidi, verso la parte orientale della basilica un muro semicircolare era scostato dalla parete di fondo e fungeva da banco presbiteriale inserito in un recinto presbiteriale rialzato e probabilmente recintato, infine la parte retrostante al presbiterio – tra il muro di testata e il *synthronon* semicircolare – era probabilmente velato, come di consueto nelle basiliche primitive, e ospitava a nord *prothesis* e a sud *diaconicon* (figg. 10 destra, 67)¹⁷⁸. Come per buona parte delle strutture murarie primitive che vennero riutilizzate nella fabbricazione antecedenti all'eufrasiana, anche le murature di quella che si può definire il prototipo dell'Eufrasiana, verranno successivamente riutilizzate nella costruzione dell'Eufrasiana stessa fino ad una altezza di 2m circa¹⁷⁹. È accertato che la basilica pre – eufrasiana, nonostante avesse dimensioni planimetriche quasi congruenti se non maggiori alla

¹⁷⁵ MOLAJOLI 1943, p.18

¹⁷⁶ Ibidem

¹⁷⁷ Ibidem

¹⁷⁸ Ivi, p. 19

¹⁷⁹ ROSSI E SITRAN, 2018, p. 111

successiva Eufrasiana, avesse però un'altezza inferiore rispetto alla costruzione successiva. Le colonne sono elemento utile per la desunzione di tale specifica sull'altezza, infatti le colonne della pre – eufrasiana mostrano un'altezza di 3,20 m e un diametro di 0,40 m; mentre le colonne della seguente costruzione presentano un'altezza di 4,40 m e un diametro di 0,54 m. La discrepanza di dimensioni non risulta indifferente nel complesso dell'edificio, nonostante ciò è possibile ancora ammirare le colonne e le murature precedenti proprio perché sono state inglobate e riutilizzate come materiale di reimpiego dal nuovo vescovo nel VI secolo¹⁸⁰.

La basilica pre – eufrasiana era corredata di mosaici pavimentali che vengono rinvenuti dalla squadra del Molajoli nelle ricerche e negli scavi condotti nel 1936 - 1937¹⁸¹(figg. 85, 86, 87, 88). Il tappeto musivo, stratificato fra le costruzioni odierne e quelle antiche, è abbastanza ben conservato e mostra una decorazione principalmente geometrica, ricca e varia. La fattezze dei mosaici pavimentali di metà V secolo non mantiene quel rigore geometrico tipico del periodo precedente, bensì acquisisce una maggiore disinvoltura che si accompagna però ad una maggiore grossolanità nella fattura e un'imprecisione nella ripartizione degli spazi e nella scelta dei disegni. Questo è dovuto ad una sterile ripetizione dovuta al perdurare degli insegnamenti di modelli comuni, che si tramandavano sempre uguali, nelle scuole locali: gli artigiani locali, nonostante avessero grandi abilità e competenze tecniche, eseguivano la decorazione pavimentale attraverso ripetizione di motivi sempre identici e immutati, che portano ad un impoverimento qualitativo dell'opera. Sebbene cambiassero il periodo storico e gli edifici che le maestranze decoravano – dai pavimenti di palazzi e ville durante i secoli I – III ai pavimenti delle basiliche durante i secoli IV e V – permane immodificata la tipologia di decorazioni, che sono di tipo geometrico e floreale. Durante il V e il VI secolo il modello a cui ci si conformava per la decorazione a mosaico degli ambienti erano, rispettivamente, i modelli degli ornamenti musivi creati ad Aquileia e a Ravenna; anche la penisola parentina e l'Istria in generale risente di queste influenze in base al periodo storico, ma gli artigiani locali di Parenzo – nonostante

¹⁸⁰ ROSSI E SITRAN, 2018, p. 112

¹⁸¹ MOLAJOLI 1943, pp. 19-22

la necessità di conformarsi e adattarsi agli stilemi in uso nelle città con le quali avevano maggiori legami – conservano comunque nel tempo una certa coerenza e originalità locale e una certa indipendenza. Durante il V secolo la città più importante nel nord-Adriatico era Aquileia e, come altre città istriane quali Pola e Orsera, croate come Salona, Zara e Arbe o friulane come Grado (in generale le città delle due coste Adriatiche)¹⁸², anche Parenzo recuperava gli stilemi aquileiesi che denotano uno scarso senso plastico a favore di una “*decorazione piatta che stilizzava nel gioco di pochi colori – nero, rosso, bianco – schemi puramente disegnativi e geometrici, ripetuti ed elaborati in un chiuso sistema di eredità*”¹⁸³. Già nell’antichità i mosaici pavimentali non sono esenti da restauri e modifiche e, precedentemente alla metà del VI secolo infatti, i mosaici pavimentali della navata destra vengono rappezzati e sistemati senza però tener conto del disegno originale¹⁸⁴.

Verso nord, parallelamente alla basilica principale ma separata da un andito che correva est-ovest a ridosso delle pareti, vi era una seconda basilica. Tale basilica, che risulta essere dello stesso periodo della pre-eufrasiana, viene costruita nell’area più settentrionale dell’intero complesso, a ridosso delle mura romane e sovrapposta agli edifici di più antica fondazione presenti proprio in quel punto. Il Molajoli definisce con H l’ambiente primitivo (fig. 8, 9, 10 destra, 11, 15B), una sala quadrangolare, che durante il V secolo viene prolungata verso occidente, quasi in corrispondenza della primitiva aula A di IV secolo. L’edificio H era inizialmente delimitato dai muri basilica in questione corrisponde in planimetria ai muri *u-p-s-w* con il prolungamento le sue pareti corrispondono ai muri *p-q-r-s*, ottenendo una lunghezza simile alla Preeufrasiana: l’aula A sottostante e corrispondente all’impianto *a-b-c-d*, non era perfettamente in asse con l’aula H e quindi si è preferito prolungare il muro *s-w*, a discapito della perfetta coincidenza con il possibile muro sottostante *d-c*; la basilica risulta essere leggermente più stretta rispetto all’edificio A (fig. 10 confronto fra IV/V e metà del V secolo) e ne ingloba nelle fondamenta solo una parte, lasciando l’area meridionale scoperta e

¹⁸² MOLAJOLI 1943, pp. 19-22

¹⁸³ Ivi, p. 22

¹⁸⁴ Ibidem

con funzione di corridoio¹⁸⁵. Oltre ad una parte dell'aula A la basilica gemina secondaria ingloba nella parte settentrionale una porzione della struttura secondaria primitiva che era divisa in due aule e che affiancavano l'edificio mediano (figg. 9, 12)¹⁸⁶. La funzione di questo secondo edificio di grandi dimensioni affiancato alla Preeufrasiana è probabilmente quella di *consignatorium* – luogo dove il vescovo amministrava la confermazione dei neofiti dopo il battesimo – oppure di semplice oratorio sussidiario, necessario per la continuità delle funzioni di culto durante il periodo di restauro dell'Eufrasiana voluto dal vescovo Eufrazio nel secolo successivo¹⁸⁷. A riprova dell'ampiezza della sala con funzione di *consignatorium* e a conferma della sua forma vi sono alcuni elementi che caratterizzano l'intera struttura: in primo luogo la soglia della porta si trova solitamente al centro della parete di facciata, anche in questo caso la soglia della porta si trova al centro della parete *q-r* dimostrando come sia questo il muro di facciata di V secolo, e non il muro *b-c* di IV secolo che farebbe infatti risultare la porta decentrata rispetto all'asse della basilica (fig. 8), dunque attraverso questo particolare viene confermato che il muro di facciata delle due basiliche di IV e di V secolo non corrisponde precisamente nella posizione e che il muro di V secolo corrisponde a quello spostato maggiormente verso nord. Oltretutto i due stipiti della porta e l'altezza della soglia del nuovo edificio, più alta rispetto alla pavimentazione dell'aula A, corrispondono alla posizione e all'altezza del pavimento della sala H, dimostrando che la pavimentazione della basilica a nord si trova alla stessa altezza della pavimentazione della pre – eufrasiana e dunque confermerebbe la stessa periodizzazione¹⁸⁸. Altro elemento a conferma della periodizzazione è sempre il pavimento: nonostante non presenti tracce di mosaico, l'intero pavimento si trova sopra ad un ennesimo pavimento con decorazioni a mosaico. Il pavimento sottostante, sebbene rovinato, corrisponde al IV secolo, dunque il pavimento in questione è del periodo successivo. La basilica entra presto in disuso e diventa area cimiteriale; i profondi e aggressivi scavi arrivarono a distruggere alcune parti del pavimento dell'aula A, quindi pochi resti permangono del pavimento superiore e della decorazione a

¹⁸⁵ MOLAJOLI 1943, pp. 24-25

¹⁸⁶ BALDINI 1997, p. 188

¹⁸⁷ MOLAJOLI 1943, p. 25

¹⁸⁸ Ivi, pp. 24-25

mosaico di metà V secolo. Tuttavia però l'intera area non viene trasformata in cimitero, sopravvive il lato orientale, detto anche aula H, il quale presenta soprattutto nella parte posteriore del banco presbiteriale resti di pavimentazione mosaicata riconoscibile come contemporanea a quella della Preeufrasiana¹⁸⁹ (figg. 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72). Le due aule principali possono quindi essere chiamate basiliche in forza delle loro caratteristiche: una grande estensione e la presenza di tre navate in ciascuna delle fabbriche¹⁹⁰. Nella parte orientale, in corrispondenza con il nucleo antico dell'intero complesso emerse durante gli scavi un muro semicircolare, staccato dalla parete di fondo e che non presenta collegamenti con setti murari rettilinei che possano fungere da muro di terminazione (figg. 8, 10, 11, 12, 13, 64, 66, 72, 73, 74). Il muro in questione presenta le stesse caratteristiche del muro semicircolare della pre – eufrasiana e si trova nella zona presbiteriale orientale: è tornata in luce una struttura muraria simile a quella della basilica principale, ad andamento circolare con un gradino addossato alla parete concava della struttura, nella parte esterna e retrostante invece l'intonaco si lega perfettamente con il piano del pavimento (figg. 66, 70, 72, 73, 74), nel quale è presente il disegno del mosaico che segue esattamente l'andamento curvilineo della struttura, indice del fatto che ogni elemento architettonico di quest'aula presenta una contemporaneità d'esecuzione: in questo modo è comprovato che non si tratta di un catino absidale ma di un banco presbiteriale¹⁹¹. A riprova del fatto che non si tratti di un muro di testata absidato, oltre alle già citate evidenti analogie con l'edificio principale e al disegno del mosaico pavimentale totalmente integro, nelle planimetrie appaiono un pilastro e un'apertura sul lato meridionale s-w che interrompe la continuità della parete destra permettendo il passaggio verso gli ambienti che affiancano l'aula H, rendendo impossibile la terminazione di un edificio con il muro di testata a quell'altezza – come per la basilica seniore – perché tale muro non avrebbe un aggancio nella parete, bensì troverebbe un'apertura (fig. 8, 10 destra,

¹⁸⁹ MOLAJOLI 1943, p. 26

¹⁹⁰ BALDINI 1997, p. 188

¹⁹¹ MOLAJOLI 1943, p. 22-24

11, 12). Anche la basilica gemella dunque aveva un *subselium*, ma a differenza di quello della basilica principale, non aveva il trono al centro¹⁹².

Anche per le costruzioni di V secolo – come per le precedenti – si può parlare di basiliche gemine o gemelle. Verso il lato meridionale vi era la basilica Preeufrasiana, di impianto regolare, a tre navate e priva di abside estroflessa, a fianco – al di sopra del sedime nord – viene costruito un edificio con le stesse caratteristiche della basilica principale e parallelo ad essa, dalla quale è separato solo da uno stretto corridoio¹⁹³. Alle due basiliche era anteposto un nartece comune che le collegava e fungeva da ingresso, il nartece corrisponde alla larghezza del cardo sottostante ed è disposto lungo la facciata occidentale di entrata, ha una pavimentazione a spina pesce eseguita con tessere di pietra e ceramica e ha una terminazione perpendicolare e rettilinea, non termina ad abside nella parte settentrionale come il nartece delle aule A e B (15B confronta con 15A). In epoca paleocristiana era uso comune erigere due chiese uguali o simili una accanto all'altra e con assi paralleli; queste chiese potevano essere semplici basiliche cimiteriali oppure potevano essere vere e proprie cattedrali, infatti la loro funzione non è quasi mai certa: si passa dalle chiese che semplicemente venivano utilizzate alternativamente in estate e in inverno e pertanto avevano funzione di chiesa estiva e di chiesa invernale, oppure molto più spesso la minore per importanza veniva utilizzata per riti e funzioni secondarie, nel caso di Poreč in un primo momento probabilmente funge da chiesa per i riti che il vescovo conferiva ai credenti e successivamente fu lo spazio utilizzato durante il restauro della basilica seniore voluto dal vescovo Eufrazio¹⁹⁴. Entrambe le strutture hanno pianta rettangolare ma, se per la basilica pre – eufrasiana sul lato meridionale è accertata la divisione in tre navate, meno certo è il profilo della chiesa minore settentrionale: alcuni studiosi la definiscono a tre navate come la principale (fig. 15B) mentre altri la vogliono ad una navata (fig. 10, 11)¹⁹⁵: all'interno del testo "*Crocevia Adriatico. Chiese dell'Italia meridionale e dei Balcani. Secoli IV-XI*" ritroviamo entrambe

¹⁹² ROSSI E SITRAN 2014, pp. 111-112

¹⁹³ PEROGALLI 1974, p.18

¹⁹⁴ MATEJČIĆ 2014, pp. 29-31

¹⁹⁵ MOLAJOLI 1943, p. 26

le posizioni, lo studioso A. Sonje la valuta come una semplice aula rettangolare, mentre P. Chevalier e I. Matejčić la definiscono come basilica a tre navate, dove un'aula principale viene affiancata da due secondarie; tutti gli studiosi concordano però sull'assenza di abside estroflesso e sulla presenza del *synthronon* in entrambe le costruzioni¹⁹⁶. I muri perimetrali della successiva basilica Eufrasiana corrisponderanno completamente a quelli della pre – eufrasiana, ad eccezione del lato orientale, che per la basilica pre – eufrasiana terminava in senso rettilineo e ortogonale ai lati nord e sud, mentre per l'Eufrasiana rientrerà leggermente verso occidente, diminuendo di poco la superficie della basilica rispetto alla precedente, per permettere la creazione dell'abside estroflesso¹⁹⁷ (figg. 8, 9, 10 destra, 12).

Lo spazio che si viene a creare fra la basilica Preeufrasiana e la basilica parallela corrisponde ad un corridoio lungo e stretto fra i muri *w-r* e *d-c*, con probabile funzione di disimpiego e di collegamento fra i due edifici maggiori (fig. 8). Il corridoio che separava le due basiliche era corredato da un'ampia vasca per la raccolta delle acque che fungeva da *impluvium* e si trovava a ridosso del lato settentrionale *g-h* della pre – eufrasiana e l'antica parete divisoria *d-c* delle costruzioni di IV secolo probabilmente risparmiato alla demolizione e in vicinanza del cardo, cioè verso l'estremità occidentale del corridoio (figg. 8, 9, 11c-d, 12, 13, 59, 101, 102): tale vasca era collegata attraverso un passaggio sul muro perimetrale settentrionale della pre – eufrasiana al lavabo per le abluzioni dei fedeli, sito sul lato interno del muro della basilica in corrispondenza del terzo arco del colonnato (figg. 11 c-d, 101, 102), elemento di uso corrente nelle Chiese della Gallia e dell'Africa Settentrionale¹⁹⁸. Ad affiancare la vasca rettangolare sul lato lungo due colonne che fanno ipotizzare che la vasca fosse coperta ad un'altezza di almeno 1,50 m dalla pavimentazione (figg. 56, 59, 60, 62). Inoltre la chiesa pre – eufrasiana, alla quale la vasca era addossata, contava una differenza di pendenza del suolo dell'intera basilica di 0,20 m circa da sud verso nord, ossia verso la vasca, in modo da canalizzare la

¹⁹⁶ ROSSI E SITRAN 2014, p. 111

¹⁹⁷ PEROGALLI 1974, p. 18

¹⁹⁸ MOLAJOLI 1943, pp. 17-19

raccolta delle acque verso la vasca stessa¹⁹⁹. A conferma che in quest'area vi era la raccolta delle acque, sul pavimento di V secolo permangono griglie di pietra traforata, segni del sistema di canalizzazione per lo smaltimento delle acque²⁰⁰.

Sul lato opposto alla vasca di raccolta delle acque, ma sempre all'interno del corridoio che correva tra le due chiese gemelle, sono stati rinvenuti i resti di una piccola aula, denominata nelle planimetrie del Molajoli aula E delimitata dalle pareti *d-m-n-o*, nella quale è conservato per intero il pavimento tessellato (figg. 8, 10 destra, 11). All'esterno della sala E, al di là della parete *m-n* si estende un altro spazio, simile ad un cortile aperto, utile a dar luce agli ambienti circostanti e utile per permettere la circolazione e creare una differenziazione di percorsi per sacerdoti e fedeli; in concomitanza con queste funzioni, tale spazio era probabilmente ricoperto di lastroni calcarei traforati e, oltre a fungere da platea per il camminamento, fungeva anche da zona esterna per il deflusso delle acque²⁰¹.

Sul lato orientale dell'aula E, vi sono altri resti di costruzioni non precisate e una sala – che il Molajoli indica con G e corrisponde all'antisacrestia di VI secolo – che viene costruita sopra ai resti V secolo, di cui rimangono resti di mosaico e di una soglia d'entrata (fig. 8). In tutta l'area fra le due basiliche e nel terreno più a oriente, attorno ai muri di testata, sorgevano edifici minori, ma i resti sono troppo esigui per ricostruire con certezza una planimetria, ma sono comunque sufficienti per accertare la presenza di piccoli ambienti. Secondo svariate ipotesi, conoscendo la posizione della vasca di raccolta delle acque, si ipotizza che in quest'area vi fosse anche il primitivo battistero ad immersione²⁰², che secondo I. Matejčić si trovava nell'edificio più a nord ovest, tra i due edifici addossati all'aula mediana primitiva, ossia all'aula A ed era appunto di forma rettangolare (fig. 9)²⁰³.

¹⁹⁹ ROSSI E SITRAN 2014, p. 112

²⁰⁰ MOLAJOLI 1943, p. 22

²⁰¹ Ivi, p. 24

²⁰² Ivi, p. 25

²⁰³ MATEJČIČ 2014, p. 127

Presto però il battistero rettangolare viene sostituito con un battistero di forma ottagonale collocato in asse rettilineo con la basilica pre – eufrasiana, al di là del cardo (figg.11, 15B). Dei resti rinvenuti nella parte nord-occidentale della struttura fanno ipotizzare la presenza di un possibile deambulatorio poligonale, probabilmente a sedici lati, il quale fungeva da porticato che circondava l'intera struttura o una parte di essa, e grazie ai suoi spazi parzializzati serviva ai riti iniziatici, ma che verosimilmente venne abbattuto durante il periodo pre – eufrasiano (fig. 11g). Durante i restauri eseguiti a cavallo fra le due guerre venne analizzata la parte di muro che circondava il battistero e non è ancora chiaro se tale muro possa essere messo in relazione al periodo pre – eufrasiano o al successivo periodo eufrasiano. Echi di questa organizzazione spaziale sono confrontabili con edifici geograficamente e periodicamente vicini al battistero ottagonale del centro vescovile: in primis il battistero della Basilica di Aquileia, ma anche, sebbene con le dovute attenzioni per le dimensioni proporzionali, con il battistero di Sorna che è collegato ad un atrio porticato, e ancora con i battisteri di Canossa, Riva di San Vitale, Mileto e San Giovanni a Efeso²⁰⁴.

All'interno del battistero una vasca pentagonale ad immersione e nella parete esterna la presenza dei resti di affreschi paleocristiani²⁰⁵. Nello spazio che si frappona al battistero e alla basilica viene costruito un porticato quadrangolare polistilo, che funge da collegamento fra le due strutture e da atrio d'entrata (figg. 8, 9, 12, 15B)²⁰⁶.

In conclusione possiamo affermare che la basilica preeufrasiana e i locali a lei annessi, furono costruiti sulle fondamenta, sulle murature e sui resti degli edifici precedenti e utilizzando un impianto e un'organizzazione simili, sebbene gli edifici di V secolo occupano un'estensione maggiore rispetto alle costruzioni precedenti. A Parenzo, come in altri centri dell'Adriatico – Aquileia, Salona, Nesazio – ma anche a Kékküt in Ungheria, il modello che si ripete non è quello di una semplice basilica isolata, bensì di un complesso di edifici strettamente connessi con destinazioni d'uso varie, che si ripetono e si tramandano con specifiche tipologie decorative e costruttive, in tutta l'area meridionale,

²⁰⁴ PEROGALLI 1974, p. 73 - 77

²⁰⁵ MATEJČIĆ 2014, p. 129

²⁰⁶ Rossi e Sitran 1997, p. 112

soprattutto sulla costa orientale, e nell'entroterra più prossimo alla costa. Persiste la pianta rettangolare, tipologia più semplice che rimanda alla tradizione romana e all'ecclesia domestica; ma anche una certa continuità stilistica e di temi dei mosaici pavimentali tramandata dalla pratica artigiana, che collega queste strutture con altre costruzioni cristiane dei primi secoli. Queste tipologie costruttive si trovano nelle coste dell'Adriatico e nel primo entroterra, nell'Istria (Pola, Nesazio, Brioni, Parenzo...), nella Dalmazia (Salona), nel Norico e a Kékküt nell'Antica Pannonia, ma il vero centro di irradiazione dello stile e dei modelli era Aquileia, fiorente capitale di *Venetia e l'Histria*, che in questo periodo aveva il ruolo di “*grande erede di Roma*”. Aquileia aveva recuperato i modelli architettonici e decorativi da quelli romani e li aveva portati in tutta l'area dell'Adriatico sensibile alla sua potenza; ma nel 452 Aquileia viene conquistata dagli Unni e – dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente nel 476 – si modificano i ruoli delle città e Ravenna, sotto la crescente pressione barbarica ai confini, diventa l'unico posto sicuro grazie alla sua posizione strategica. Diventa quindi la nuova capitale, prima del decadente impero e successivamente delle varie dominazioni germaniche che si susseguono in Italia, dagli Ostrogoti ai Bizantini. Ravenna accresce mano a mano le proprie competenze artistiche e la sua influenza diventa sempre più fondamentale nelle varie città a lei vicine, in particolare anche la sponda orientale dell'Adriatico risente non solo del legame commerciale (confermato da una lettera di Cassidoro, prefetto del pretorio di Re Vitige, del 536 – 537 nel quale parla dell'Istria come “*campania di Ravenna, dispensa della città regale*”), ma anche e soprattutto del legame artistico: infatti dalla metà del VI secolo, le città a lei associate attueranno nuove tipologie costruttive, stilistiche e decorative²⁰⁷.

Le costruzioni eufrasiene

La datazione dell'ultima fase delle costruzioni è legata a un importante evento storico.

Durante il VI secolo, l'imperatore Giustiniano a capo dell'Impero romano bizantino, dal 527 al 565, cercava di mantenere insieme il territorio conquistato, fatto di genti e culture diverse, anche attraverso

²⁰⁷ MOLAJOLI 1943, p. 26

la fede religiosa, oltre alle innumerevoli misure legali, militari e politiche da lui pensate. Durante il suo regno, nella parte orientale dell'Impero, molte persone si convertono ad un cristianesimo di stampo monofisita, tra di loro anche la moglie Teodora, ma tale dottrina non era accettata dalla Chiesa di Roma. Nell'impossibilità di condannare una di queste due fazioni, poiché in un caso avrebbe perso credito fra i suoi sudditi e nell'altro avrebbe creato una spaccatura insanabile con il papa, decise di condannare una dottrina religiosa che entrambe le parti in causa non stimavano né approvavano: la dottrina Nestoriana. Promulga una condanna verso tale dottrina e in particolare verso tre scritti di stampo nestoriano, noti poi con il nome di *Tre Capitoli*, redatti da Teodoro di Mopsuesia, Teodoreto di Ciro, Iba di Edessa. Sennonché gli scritti in questione erano già stati approvati dal Papa nel concilio di Calcedonia del 451. La reazione del Papa, che non accetta l'affronto, è immediata ed è seguita da un'altrettanta reazione violenta dell'Imperatore che fa catturare il papa Vigilio fino al momento in cui anch'egli non avesse condannato i Tre Capitoli, stessa sorte toccò al successore papa Pelagio.

A questa decisione del papa reagirono in modo intransigente alcuni vescovi, in particolare dell'Italia settentrionale, del Norico e della Dalmazia, dell'Istria, dell'Illiria e dell'Africa settentrionale, che non accettarono i compromessi ai quali era sceso il papa e diedero il via ad uno scisma, detto Scisma dei Tre Capitoli, della durata di un secolo e mezzo, dal 553 al 698 d.C. e che rappresenta una frattura interna alla cristianità occidentale poiché vede coinvolti, non il papa e le diocesi d'Oriente, bensì la curia romana e i vescovi occidentali, che accusano Papa e Imperatore di aver violato l'autorità del concilio di Calcedonia²⁰⁸.

In particolare i vescovi maggiormente coinvolti in questa frattura furono quelli dell'Istria, tanto che lo scisma venne anche detto "istriano".

Tra i vescovi istriani maggiormente coinvolti e maggiormente attivi nello scontro vi era proprio il vescovo Eufrazio, il quale partecipò al sinodo aquileiese convocato dal patriarca Pelagio nel 557 per ripudiare il secondo concilio di Costantinopoli nel quale papa e imperatore avevano entrambi

²⁰⁸ MOLAJOLI 1943, pp. 26-28

dichiarato eretiche le dottrine monofisita e nestoriana, mantenendo quindi la condanna dei Tre Capitoli. Eufrazio, personalità religiosa di origine greca, posta a Parenzo dopo la riconquista del territorio da parte di Giustiniano, sollevò i cittadini di Parenzo contro il pontefice romano e i suoi legati, inviati a Parenzo dal papa per tentare di sedare la ribellione, minacciandoli di interdizione e anatema. Eufrazio quindi non era ben visto dal papa, il quale muove accuse e colpe – presunte o reali – sul pastore parentino²⁰⁹.

Per poter parlare di datazione dell'Eufrasiana è dunque importante far riferimento a questo particolare storico che influenzò il periodo di costruzione di questo edificio: in che momento Eufrazio cominciò o terminò la costruzione della basilica?² Sicuramente si può circoscrivere la sua opera edilizia e ornamentale durante il periodo del suo vescovado (530-560 ca.). Molti studiosi mettono in evidenza una precisa data, che fanno coincidere con l'inizio o con il termine dei lavori sull'Eufrasiana: il 543 d.C.

Deperis, Neuman e altri studiosi la propongono come data di termine dei lavori (secondo la loro datazione le modifiche apportate da Eufrazio avvengono circoscritte all'interno di questi anni: 532-543); mentre Pogatschnig e altri studiosi la propongono come data di inizio dei lavori (secondo la loro datazione le modifiche apportate da Eufrazio avvengono circoscritte all'interno di questi anni: 543-554); secondo Molajoli e la sua squadra però è impossibile circoscrivere i lavori all'interno di un intervallo di tempo preciso, poiché la data del 543 è riferita ad un documento, il "*Privilegio Eufrasiano*", rivelatosi poi essere falso o gravemente falsato e dunque non significativo ai fini di una datazione concreta del monumento. Il documento, all'interno del quale si fa riferimento alla data del 543, è un decreto con il quale il vescovo Eufrazio, d'accordo con i legati imperiali, avrebbe richiesto un versamento di decime per la chiesa e il clero parentino, decime che poi – secondo gli studiosi – sarebbero servite per i lavori all'interno del complesso vescovile. Per due motivi è impossibile prendere in considerazione il documento per datare gli edifici eufrasiani: il primo è che non

²⁰⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 59

possediamo l'originale e la trascrizione che ci è pervenuta, riscritta e convalidata in un nuovo privilegio dal vescovo Adalpero nel 1222, giunge solo attraverso una copia del XV secolo e da copie più tarde, con la consapevolezza che le interpolazioni e le alterazioni sono sicuramente presenti in numero consistente; il secondo motivo è che, sebbene si faccia riferimento ad una data all'interno del documento, in realtà non si cita assolutamente la Basilica Eufrasiana e possibili lavori edilizi. È, dunque, possibile che i lavori di costruzione della basilica da parte di Eufrazio fossero stati portati a compimento prima delle lotte relative allo scisma oppure dopo le medesime lotte. Ad aiutarci maggiormente con la datazione, sebbene non risolva il problema, è il riferimento presente in un'antica lastra d'altare nella quale appare la scritta "*Eufrazio costruì la basilica nell'undicesimo anno del suo episcopato*", nonostante ciò tale informazione andrebbe abbinata ad una data di inizio o di fine dei lavori, poiché l'informazione isolata resta inutilizzabile ai fini di una precisa datazione delle strutture architettoniche (figg. 37, 113). In conclusione l'unica datazione possibile ad oggi per i lavori eseguiti da Eufrazio rimane la data generica della metà del VI secolo d.C.²¹⁰.

Nonostante non sia possibile datare con precisione gli edifici, è però possibile comprendere quali fossero le intenzioni del vescovo Eufrazio grazie all'iscrizione ancora presente nel catino absidale (fig. 113) che spiega, con grandi ossequi al vescovo, come egli abbia ricostruito dalle rovine l'intero edificio, riportandolo ad una maggiore magnificenza per la gloria di Dio. Nell'iscrizione in latino si legge: "*+Hoc fuit in primis templum quassante ruina terribilis lapsu nec certo robore firmum exiguum magnoque carens tung furma metallo sed meritis tantum pendebat putria tecta, +ut vidit subito laburam pondere sedem providus et fidei fervens ardore sacerdos eufrasius s (an) c (t) precessit mente ruinam. Labente melius sedituras deruit sedes fundamenta locas erexit culmina templi. + Quas cernis nuper vario fulgere metallo perficiens coeptum decoravit munere magno aecclesiam vocitans signavit nominem (christi) congaudens operi sic felix vota peregit*"²¹¹; attraverso la traduzione possiamo comprendere: "*Questo tempio fu dapprima pericolante per terribile crollo,*

²¹⁰ MOLAJOLI 1943, p. 26-28

²¹¹ Ivi, p. 27

non solido di sicura robustezza, esiguo e privo di grande ornamento musivo, ma i tetti fradici pendevano per le reliquie. Subito che Eufrazio sacerdote provvido e fervente per ardore di fede vide la chiesa sul punto di cadere sotto il proprio peso pervenne con santa ispirazione la rovina e demolì gli edifici perché (rifatti) più solidamente pesassero. Poste le fondazioni e resse i culmini del tempio conducendo a termine tutto che ora vedi risplendere di nuovo vario mosaico. Decorò l'opera sua con grande magnificenza e con preghiere consacrò la chiesa nel nome di Cristo. Così lieto dell'opera sciolse felicemente il voto"²¹² (figg.113, 114, 115). Attraverso l'iscrizione è chiara l'importanza del vescovo Eufrazio per questa diocesi, allo stesso tempo però Molajoli mette in luce una considerazione fondamentale: raramente una chiesa dopo un secolo è in condizioni tali da necessitare la demolizione totale e la ricostruzione, a meno che non siano intercorse cause naturali o violente ad obbligarne il rifacimento, se ne deduce che il vescovo abbia enfatizzato le reali condizioni in cui versava la basilica in modo da rendere maggiormente importante il suo intervento²¹³.

L'edificio precedente, a tre navate ma privo di abside nella parte terminale, dalle fondamenta non risulta essere di minori dimensioni rispetto a quello che fece costruire Eufrazio, sebbene potesse essere – come si comprende dal testo dell'iscrizione – meno decorato e quindi meno magnifico²¹⁴. La basilica Eufrasiana quindi viene ricostruita sulle fondamenta e sui colonnati della struttura precedente ed è in stretta relazione con essa poiché le pareti di tre lati – nord, sud, ovest – ricalcano il tracciato delle pareti precedenti. Resta esclusa la parete est che viene spostata verso occidente, dunque rientra leggermente rispetto all'originale, per permettere l'inserimento del catino absidale in linea con la navata principale e dei catini minori a terminazione delle navate laterali (figg.8, 9, 12, 15C). L'abside principale sporge dal muro di testata ed è leggermente sopraelevata rispetto al resto della pavimentazione all'esterno è di forma ottagonale, mentre è semicircolare all'interno; allo stesso modo le absidi minori sono semicircolari all'interno e vengono inglobate nella muratura dunque il loro profilo non fuoriesce dal muro di testata e sono dunque inscritte (fig.110). L'abside principale

²¹² TERRY E MAGUIRE 2007, p. 4-5

²¹³ MOLAJOLI 1943, p. 27

²¹⁴ Ivi, p. 30

ospita il ciborio aggiunto nel 1277 (figg. 81, 83, 87) e il seggio vescovile lapideo (figg. 89, 100), di VI secolo, che si trova al centro della curva dell'abside: ambone, cattedra, altare e altri arredi liturgici sono eseguiti in marmo proconnesio, permane la seduta circolare che segue il profilo del catino absidale e al centro evidenzia la seduta del vescovo attraverso un trono marmoreo²¹⁵.

Dall'atrio, passando attraverso tre archi, di cui il centrale più ampio rispetto ai laterali e in corrispondenza delle navate, si accede alla basilica attraverso un portale che presenta originali cornici profilate in marmo proconnesio, create dai tagliapietre delle cave di Costantinopoli. Sul portale centrale, sotto al monogramma di Cristo, è presente anche il monogramma del vescovo Eufrazio attraverso il quale sottolineava non solo la discendenza diretta da Cristo, ma anche che l'opera del nuovo edificio sacro era la sua impresa²¹⁶. All'interno la basilica è suddivisa in tre navate da due teorie di colonnati (figg. 24, 27, 83, 90, 91, 95, 103), composti di nove colonne ciascuno, che presentano capitelli in marmo proconnesio importate dalle cave imperiali e sulle quali è inciso il monogramma vescovile (figg. 92, 93, 104), sono uguali a coppie e presentano tre tipologie: la variante bizantina del capitello corinzio classico che viene arricchito dalla dentellatura delle foglie d'acanto; la variante "a canestro" decorata ad intreccio con disegno vegetali lavorata con il trapano; infine, la variante a due registri, in quello inferiore una corona traforata a motivi vegetali, nel registro superiore figure zoomorfe agli angoli (figg. 90, 92, 104). Per rendere maggiormente omogenea la decorazione a capitelli diversificati, ad ogni capitello è sovrapposto un pulvino a tronco di piramide rovesciata che nel lato rivolto verso il centro presenta il monogramma di Eufrazio, ripetuto in questi modo per ben diciotto volte (fig. 103)²¹⁷. Oltre che negli abachi il monogramma di Eufrazio – a riprova della magnificenza della sua opera – è visibile anche sull'architrave della porta d'entrata alla basilica e sopra la cattedra episcopale in asse con il centro del *synthronon* (fig. 24)²¹⁸. Vengono aggiunti l'ambone e il recinto presbiteriale nell'altare (fig. 23, 25, 107)²¹⁹. Particolare attenzione viene rivolta

²¹⁵ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 2-4

²¹⁶ MATEJČIĆ 2014, p. 67

²¹⁷ Ivi, pp. 141-151

²¹⁸ MATEJČIĆ 2014, p. 67

²¹⁹ MOLAJOLI 1943, p. 50

all'aspetto estetico della struttura, sia all'interno che all'esterno, anche grazie all'apporto di materiale edilizio pregiato dall'oriente (figg. 19, 22, 89, 90, 92, 94, 96, 100)²²⁰. A maggiore magnificenza della basilica Eufrazio investe con cura nella decorazione sia interna che esterna. I mosaici sono presenti sulle facciate esterne, in particolare i due timpani dei lati corti erano decorati a mosaico, di cui oggi però restano pochissimi frammenti, ma permane il disegno preparatorio che permette l'identificazione iconografica delle raffigurazioni che erano sui timpani (figg. 21, 26, 27, 29). Dall'atrio, volgendo lo sguardo verso la facciata principale della basilica non scorgiamo la fascia inferiore della facciata, perché vi è addossato il nartece – oggi lato orientale del quadriportico – ma possiamo scorgere la parte superiore della facciata nella quale osserviamo, oltre alla decorazione del timpano dove era presente una grande composizione con al centro il *Cristo redentore*, la decorazione fra le finestre meglio conservata ma vittima degli estesi restauri dell'Ottocento: vi sono rappresentate quattro figure, probabilmente quattro apostoli, e i sette candelabri dell'Apocalisse; raffigurazione che riproduce sicuramente quanto vi era nel mosaico originario, ma che ne semplifica la rappresentazione in modo ingenuo e semplicistico, evocando solamente in parte l'originale programma musivo (fig. 26)²²¹. La decorazione interna, che viene trattata nei successivi capitoli due e tre, a mosaico è di splendida fattura e ricopre i catini absidali laterali e quello principale²²².

La pavimentazione odierna, che è la stessa di VI secolo, non è stata rivestita da un mosaico pavimentale ma è possibile, attraverso aperture vetrate sul pavimento, ammirare i mosaici pavimentali della Pre eufrasiana – in gran parte deteriorati dal posizionamento di tombe in epoca medievale, ma in parte ancora visibili – nella navata sinistra sette campi, nella navata destra sei campi, alcune parti nelle vicinanze del presbiterio e dell'entrata (figg. 85, 86, 87, 88). L'impostazione generale della basilica risulta essere molto simile alla basilica di Grado²²³.

²²⁰ MATEJČIĆ 2014, pp. 58-59

²²¹ MOLAJOLI 1943, p. 43

²²² Ivi, pp. 50, 52- 56

²²³ MATEJČIĆ 2014, p. 149

Oltre alla Basilica principale, il vescovo Eufrazio fa costruire altri edifici che completino il complesso eufrasiano, per molti aspetti anche questi edifici sono confrontabili con il complesso di Grado, ma non solo anche con il duomo di Pola, di Aquileia, di Torcello, di Caorle e di Murano²²⁴.

La basilica pre – eufrasiana, denominata precedentemente aula H, che corrisponde all’architettura più a nord del complesso a ridosso delle mura cittadine, non subisce variazioni rispetto all’edificio di V secolo e conserva la sua funzione durante il vescovado di Eufrazio (fig. 8): trovandosi ad un livello più basso del terreno rispetto alle costruzioni di VI secolo, si collega all’Eufrasiana – a lei parallela – attraverso quattro gradini. La parte più ad est della struttura – nonché la parte più antica – ossia un’area quadrangolare che corrisponde a ciò che resta dell’abside della basilica minore pre – eufrasiana di V secolo, venne utilizzata per lungo tempo come sacrestia. In essa è ancora presente il mosaico pavimentale policromo che faceva parte dell’abside, maggiormente conservato nella zona più occidentale, esso segue con precisione il bordo del *synthronon* dimostrando la contemporaneità alla seduta (figg. 64, 66, 70, 72, 73, 74). Nonostante si vedano le fondamenta, il *synthronon* non è più presente, perduto a causa di una demolizione nel XVIII secolo, per la sostituzione con un grande sepolcro dalla copertura a volta. Nel IX o X il *synthronon* e gli altri elementi del presbiterio vengono ricoperti, viene innalzato il livello del pavimento e furono aggiunte tre absidi semicircolari, trasformando l’edificio in una cappellina (figg. 65, 66, 67, 72, 73, 74). Successivamente nel XIV secolo sono state demolite le tre absidi e l’aula, nuovamente di forma quadrangolare, diventa una sacrestia. Lacerti di affreschi in cattivo stato sono visibili su tre pareti. I temi trattati – per quanto la conservazione ne permetta la vista – riguardano scene della vita di Cristo e il martirio di un santo non identificato (figg. 69, 71).

In asse con la basilica Eufrasiana fa erigere il quadriportico e a ridosso del quadriportico, in asse con l’Eufrasiana, fa costruire – o sistemare – il battistero ottagonale. Il quadriportico peristilio, presenta tre campate per lato sostenute da due colonne, con capitelli di riuso a cesto intrecciato (figg. 19, 21,

²²⁴ PEROGALLI 1974, p. 25-26

2227, 28, 29). Il battistero, smantellato il deambulatorio poligonale e allineato alla facciata occidentale del quadriportico (fig. 15 B e C confronto) – facciata opposta a quella della basilica (figg. 28, 30, 31, 32, 49) – presenta nicchie interne ricavate nello spessore del muro in corrispondenza di ognuno degli otto lati (figg. 31, 32, 30, 34). La vasca centrale (figg. 31, 32, 33, 34), che gli studiosi Guido Rossi e Gianna Sitran riferiscono essere i resti della vasca di III secolo possibile retaggio della *domus ecclesiae* precedente, come sappiamo in realtà la prima costruzione si trovava a oriente del cardo che serviva l'area, mentre il battistero di VI secolo viene costruito nel lato occidentale del cardo. Nella parte più occidentale, a nord del battistero e a nord di un cortile che lo separa dall'atrio principale, addossato al muro e alla porta settentrionale della città, Eufrazio commissiona poi l'episcopio, dalla forma di tipo basilicale absidata (figg. 48, 49, 50, 55) con un proprio atrio di collegamento², che si trova a sud dell'edificio stesso e ne permette l'accesso, la funzione era probabilmente di *episcopalis audentiae*, cioè come sala delle udienze e di rappresentanza. A conferma della funzione gioca l'aspetto della sala principale al primo piano: un'aulica sala centrale, con terminazione ad abside sul lato settentrionale, preceduta da un *triforium* (figg. 47, 51, 53, 54): la grandezza e l'importanza della sala la circoscrive all'interno di funzioni di rappresentanza, infatti poteva rispecchiare le funzioni di un *salutatorium*, ossia di un luogo per ricevere e dare udienza, oppure una sala per preparare le cerimonie ufficiali, processionali, che terminavano nella basilica principale. Come affermano gli studiosi Guido Rossi e Gianna Sitran: *“l'ubicazione del palazzo potrebbe giustificare il nuovo differente uso delle due basiliche: quella settentrionale volta alla liturgia interna all'episcopium; quella meridionale, aperta al pubblico, ai riti nelle ricorrenze festive”*; attraverso questo pensiero potremmo giustificare la presenza di due chiese gemelle, una maggiore a sud e una minore a nord, ancora presenti e funzionanti nel VI secolo²²⁵. Infine, nella parte più ad est dell'intero complesso, a fianco delle absidi della basilica Eufrasiana e separato dalle due chiese, fa erigere la cappella tricora: una struttura trilobata, preceduta da un nartece a forcipe di epoca giustiniana, chiamata anche arcadia (figg. 75, 76, 77); ha funzione di memoriale per la conservazione

²²⁵ ROSSI E SITRAN, 2018, p. 112

delle reliquie o come mausoleo di sepoltura. Tale edificio viene anche definito un *martyrium* da Carlo Perogalli e prende il nome di cappella di Sant'Andrea; l'ambiente è a forma trilobata ricorda una struttura simile a Grado²²⁶. Anche G. Rossi e G. Sitran confermano la funzione di questo ambiente come un mausoleo alla memoria di s. Mauro, protovescovo e martire²²⁷. Anche secondo lo studioso Mario Baldini la cappella era probabilmente adibita alla custodia delle reliquie, e aggiunge che nel corso del medioevo su di essa venne edificata una torre, successivamente smantellata per riportarla all'aspetto originale²²⁸. A riassumere le due possibili funzioni di questo edificio e a chiarire l'utilizzo che ne venne probabilmente fatto, è possibile citare un passo tratto dagli atti della conferenza tenutasi ad Autun nel novembre 2009: *“se questa cappella è infatti concepita come un memoriale destinato alle reliquie di San Mauro, come suppongono alcuni ricercatori, essa partecipa con l'iscrizione dell'abside a una voluta riscrittura dell'antica storia della sede madre, di cui il primo vescovo confessore Mauro ora è considerato un martire. Tuttavia, può darsi che Eufrazio lo abbia progettato come una sorta di mausoleo, come dimostra il fatto che questa costruzione non è direttamente collegata alle chiese, ma isolata”*²²⁹. Tutte queste strutture sono certamente coeve o presentano un'effimera differenza di tempistiche nella costruzione, poiché è innegabile un senso di coerenza e organicità fra le varie strutture dell'intero complesso. Nonostante gli edifici siano simili e cerchino un'integrazione con le costruzioni precedenti, mostrano una differenza stilistica, dovuta alla sconfitta di Aquileia da parte degli Unni e alla conseguente modifica del centro d'irradiazione artistica che nel VI secolo diviene Ravenna: le nuove caratteristiche stilistiche e le nuove idee architettoniche di gusto bizantino si diffondono in tutte le aree governate da Ravenna, tra queste ne è un esempio anche la basilica Eufrasiana. Anche in questo caso l'Istria non è però passiva imitatrice delle caratteristiche stilistiche portate dalla città da cui dipende. Anzi riuscì a creare un equilibrato legame e una fusione

²²⁶ PEROGALLI 1974, p. 26

²²⁷ Rossi e Sitran, 2018, p. 111

²²⁸ BALDINI 1997, p. 193

²²⁹ MATEJČIĆ E CHEVALIER 2009, p. 166

tra il suo stile precedente, derivante da Aquileia e dalla tradizione romana, e il nuovo stile importato, di tendenza orientale oramai affermatosi a Ravenna²³⁰.

²³⁰ MOLAJOLI 1943, pp. 27-28

Capitolo 2

2.1 Superfici a mosaico della basilica Eufrasiana

Come già riportato nel primo capitolo, la basilica Eufrasiana di Parenzo con il suo complesso episcopale risulta essere tra i più completi esempi di architettura religiosa del periodo tardoantico e medievale. Questi edifici, in uso per moltissimi secoli, sono stati oggetto di importanti restauri e svariate modifiche nel tempo e, come per molti altri cantieri medievali, quello che vediamo oggi non corrisponde alle costruzioni originali, bensì ad una serie di risistemazioni prodotte nel tempo, sia per le architetture sia per le decorazioni, che portano alla preservazione di una *facies* apprezzabile a discapito dell'autenticità del complesso. Infatti, nel tempo, una sovrascrittura di elementi sono andati a modificare le costruzioni e le decorazioni originale; durante il XVIII e soprattutto durante il XIX secolo, i restauratori intervengono sistematicamente sulle strutture e sulle opere musive originali²³¹.

I mosaici ricoprono varie parti dell'edificio, sia all'interno sia all'esterno: il mosaico principale si dispiega sul catino absidale della navata centrale (fig. 136); sono poi presenti porzioni di decorazioni musive anche sui catini delle navate laterali (figg. 246, 259), che vennero demoliti per l'inserimento e poi per il tamponamento di finestre al centro della superficie muraria; infine sono state trovate tracce di mosaici sui prospetti est e ovest (figg. 21, 26): i mosaici sui due timpani sono rovinati e permane solamente la sinopia, mentre sopravvivono – sebbene fortemente restaurati – solamente i pannelli tra le finestre della facciata ovest²³².

Sulla facciata occidentale, sono presenti resti di decorazioni musive sul timpano e mosaici ben conservati nella zona all'altezza delle finestre. Il timpano superiore presentava una composizione con al centro il Redentore e quattro apostoli per lato, della quale oggi rimangono solo poche tracce di mosaico. L'area del timpano è rimasta immune dai restauri a differenza della zona tra le finestre, completamente restaurata nel 1896, dove sono raffigurati quattro santi o apostoli ai lati esterni e sette torce apocalittiche tra le finestre²³³ (fig. 26).

²³¹ TERRY E MAGUIRE 2007 p.1

²³² Ibidem

²³³ MOLAJOLI 1943, p. 33

La parete orientale, sopra all'abside, aveva una decorazione musiva, oggi completamente rovinata a causa della caduta delle tessere e per le successive intonacature. Molajoli riferisce la composizione descritta da Deperis e da Pogatschnig, non era più leggibile nel momento in cui lui la analizzò, confermando ciò che diceva già Degrassi nella sua raccolta delle iscrizioni della basilica. Nonostante ciò, Molajoli tenta la ricostruzione, anche solo parziale, di alcune figure e iscrizioni comprendendo che sul timpano, in particolare sul lato sinistro – quello meno rovinato – vi erano gli apostoli Pietro e Andrea e il profeta Mosè, mentre sul lato destro campeggiava la figura del profeta Elia, dunque era possibile ipotizzare che in questo punto, nel quale la decorazione non è molto comune, vi fosse rappresentata la *Trasfigurazione*²³⁴.

I mosaici all'interno della basilica sono quelli che risultano meglio conservati²³⁵. Fruire dei mosaici in un contesto che è ancora evocativo del suo stato originale, in termini di architettura e ornamenti, quali le colonne con i capitelli lavorati, l'*opus sectile* e gli arredi, permette ai visitatori moderni un'esperienza sinestetica che offre una speciale comprensione dei mosaici e un loro maggiore apprezzamento²³⁶.

2.2 I mosaici dell'abside maggiore: uno sguardo generale

Tra le caratteristiche che donano splendore alla basilica Eufrasiana ci sono i mosaici vitrei parietali, distribuiti all'interno nella zona absidale, sia nell'abside maggiore sia nelle due absidi minori, dove la decorazione musiva sopravvive, sebbene in maniera meno completa²³⁷. Sull'abside della navata principale e sull'arco trionfale è presente un'elaborata rappresentazione musiva, divisibile idealmente in tre registri orizzontali²³⁸ (fig. 136).

Sull'arco trionfale (fig. 119) è rappresentato Cristo, seduto su un globo azzurro, affiancato da entrambi i lati dagli apostoli – sei per lato – che convergono verso di lui portando libri, pergamene e corone del martirio²³⁹. Questa parte del mosaico scoperta nel 1889 si trovava sotto uno strato di intonaco. Due anni dopo tale area venne largamente restaurata, una linea rossa divide l'immagine permettendo di riconoscere la parte inferiore come totalmente nuova e quella superiore come restaurata seguendo i disegni e i resti originari²⁴⁰.

²³⁴ MOLAJOLI 1943, p. 33

²³⁵ TERRY E MAGUIRE, 2007 p.2

²³⁶ Ivi, pp. 2-3

²³⁷ TERRY E MAGUIRE 2007 p. 11

²³⁸ Ibidem

²³⁹ Ibidem

²⁴⁰ MOLAJOLI, 1943, p. 39

L'intradosso dell'arco trionfale è decorato da clipei: il tondo centrale raffigura oggi un agnello (figg.134, 135). Gli altri dodici medaglioni mostrano le sante della lista dell'antico canone ambrosiano²⁴¹ ciascuna identificata da un'iscrizione²⁴² (figg. 121, 123-128). Sul lato sinistro (fig. 125) del sottarco, partendo dal clipeo centrale, troviamo le raffigurazioni di Agata, Agnese, Cecilia, Eugenia, Basilissa e Felicità; sul lato destro (fig. 126), sempre partendo dal centro, troviamo le sante Eufemia, Tecla, Valeria, Perpetua, Susanna e Giustina²⁴³.

Sulla calotta absidale al centro viene rappresentata la Vergine fra due angeli²⁴⁴ (figg. 137, 138), è seduta in trono e regge Cristo bambino sul suo grembo²⁴⁵ (fig. 141). Sulla sinistra, rivolti verso la Vergine, vi sono san Mauro, Eufrazio e infine, nella parte più esterna l'arcidiacono Claudio e il figlioletto Eufrazio (fig.157); a destra vi sono invece tre santi martiri, di cui non viene riportato il nome nell'iscrizione (fig. 177). La scena si svolge su un prato fiorito e lo sfondo presenta un cielo dorato con nubi variegata²⁴⁶ (figg.138, 190). Le figure di sinistra sono riconoscibili attraverso i *titula* abbreviati²⁴⁷, le quali identificano Claudio come arcidiacono (con la sigla "ARC") vestito in tunica bianca e che sorregge tra le mani un libro gemmato (fig. 158); ai suoi piedi il figlioletto Eufrazio (con sigla "FIL ARC") porta in offerta due ceri (fig. 164); procedendo verso la Vergine si vede poi il vescovo Eufrazio (con la sigla "EPS") che sorregge il modellino della basilica tenendolo tra le mani coperte dalla sua veste purpurea (fig.170); infine san Mauro martire, patrono della chiesa parentina (con la sigla "SCS") porge la corona tenendola con il suo manto (fig. 174). I tre santi di destra non sono accompagnati da iscrizione, quindi ne risulta difficile l'identificazione (fig. 177). Se dal lato destro i santi vengono ritratti giovani e imberbi, con grandi occhi estatici e gli zigomi come pomelli rosati recuperando una modalità di raffigurazione tipica, sul lato sinistro un preciso intento ritrattistico caratterizza i volti dei personaggi²⁴⁸.

Lo schema decorativo utilizzato a Poreč riprende le rappresentazioni in uso a Ravenna, per esempio nel presbiterio di San Vitale e a San Michele Africisco. Di derivazione ravennate è anche lo schema utilizzato per portare luce nella calotta absidale: una serie di quattro finestre alterna la rappresentazione musiva

²⁴¹ MOLAJOLI 1943, p. 40

²⁴² TERRY E MAGUIRE 2007 p. 11

²⁴³ MOLAJOLI 1943, p. 40

²⁴⁴ Ibidem

²⁴⁵ TERRY E MAGUIRE 2007 p. 11

²⁴⁶ MOLAJOLI 1943, p. 40

²⁴⁷ TERRY E MAGUIRE 2007 p. 11

²⁴⁸ MOLAJOLI 1943, p. 41

all'immissione della luce nella zona presbiteriale (fig.196), tale soluzione è presente anche nella chiesa di Sant'Apollinare in Classe²⁴⁹.

Il registro centrale, sotto la calotta absidale, è divisibile in tre fasce: quella più in alto, non interrotta dalle finestre, riporta l'iscrizione celebrativa voluta da Eufrazio (figg.116-118), nella fascia centrale vi è il motivo decorativo del padiglione a conchiglia (fig.237-245), che sormonta due scene del Nuovo Testamento, *l'Annunciazione* (fig.198) sul lato sinistro e la *Visitazione* sul lato destro²⁵⁰ (fig. 226); mentre nei piedritti tra le finestre compaiono tre figure rigidamente frontali²⁵¹, partendo da sinistra san Zaccaria (fig. 208), un angelo al centro (fig.217), san Giovanni Battista a destra (fig. 223): Zaccaria e Giovanni Battista non sono identificati da iscrizioni, ma possono essere riconosciuti attraverso i loro costumi e i loro attributi²⁵². Nella scena dell'*Annunciazione*, la Vergine seduta su un trono di fronte al simbolico prospetto di una basilica, accoglie con gesto sorpreso il messaggio dell'Arcangelo²⁵³ (fig. 204); nella scena della *Visitazione* invece, Maria indossa una veste purpurea, che le copre anche la testa, e si incontra con Elisabetta, vestita invece di giallo²⁵⁴ (fig. 226).

Il registro inferiore dell'abside è composto da scomparti marmorei decorati ad intarsio, che vanno a formare degli schienali per i seggi presbiteriali (figg. 79, 89, 100). Mostrano composizioni geometriche regolari, create con ricchi marmi – in particolare porfido e serpentino – paste vitree e madreperla, che dona bagliori argentei e iridescenti all'intero abside. Questo registro aggiunge pittoricità al catino absidale già intensamente decorato e permette una continua rifrazione luminosa²⁵⁵. Tra gli scomparti intarsiati e il superiore registro a mosaici alternati a finestre, corre un fregio decorativo composto da una fascia di elementi geometrici, composta da marmi e alabastri, molto rifinita, la quale sembra essere secondo il Molajoli un fregio decorativo di età romana, probabilmente recuperato in un tempio pagano di Parenzo e riutilizzato nell'altare dell'Eufrasiana²⁵⁶ (fig. 236). Il registro inferiore presenta sedili presbiteriali a fascia continua in marmo greco che terminano ornati da delfini scolpiti in bassorilievo; in posizione centrale vi è la cattedra vescovile anch'essa di marmo bianco è sovrapposta da uno schienale intarsiato, nel quale è presente una croce centrale su fondo

²⁴⁹ MOLAJOLI 1943, p. 40

²⁵⁰ TERRY E MAGUIRE 2007 pp. 11 – 12

²⁵¹ MOLAJOLI 1943, p. 12

²⁵² TERRY E MAGUIRE 2007 p. 12

²⁵³ MOLAJOLI 1943, p. 43

²⁵⁴ Ivi, p. 42

²⁵⁵ Ivi, p. 44

²⁵⁶ Ibidem

decorato in madreperla e su entrambi i lati sono rappresentati dei candelieri²⁵⁷ (fig. 89, 100, 194). Ogni registro e ogni scena sono poi separati da cornici gemmate con gioielli rettangolari e rotondi oppure con nastri a spirali che circondano fiori²⁵⁸ (fig. 236).

Gli studiosi hanno incontrato alcune criticità nello studio dei mosaici dell'Eufrasiana, in particolare per quanto riguarda l'autenticità di autenticità delle parti oggetto di studio. Non sono sufficienti i documenti per valutare le aree di perdita e le aree originali, ma è stato necessario un approccio analitico interdisciplinare di tipo chimico-fisico dei mosaici e delle malte di allettamento, per definire le aree in cui il letto di posa era originale, ossia dove era presente il gesso grigio, spesso mal conservato, e un'analisi delle tessere per confermarne l'autenticità attraverso i materiali e l'utilizzo. Spesso, a causa delle campagne di restauro, permane negli studiosi contemporanei il dubbio se alcune porzioni siano effettivamente originali oppure se siano un rifacimento successivo, che può aver mutato o, addirittura, radicalmente modificato l'iconografia. Lo studio eseguito da Ann Terry e Henry Maguire assieme alla loro squadra, ha permesso di appurare l'autenticità dei mosaici grazie alla loro analisi, che coprono ogni minima parte del mosaico, definendo la veridicità o meno di ogni elemento presente nelle figure e descrivendo le modifiche apportate durante i restauri settecenteschi e ottocenteschi. La definizione di originalità o di mendacità degli elementi ha permesso anche di analizzare e confrontare l'iconografia e l'iconologia delle immagini con altri esempi artistici dello stesso periodo o di periodi di poco antecedenti o successivi; permettendo di comprendere le ispirazioni e i legami insiti nell'opera musiva dell'Eufrasiana con altre opere che presentavano soggetti simili. Come indicato da Ann Terry e Henry Maguire, è necessario concentrarsi in particolare su quelle aree dei mosaici che la documentazione antecedente al restauro suggerisce essere le più problematiche: tra queste la fascia inferiore dell'abside centrale, che versava in condizioni maggiormente danneggiate rispetto alla volta sovrastante. In generale l'interpretazione dei mosaici, riferendosi più specificatamente all'abside centrale, nel tempo è stata travisata anche a causa delle condizioni in cui versavano i mosaici, dando a volte una lettura errata o distorta di alcune parti, come avviene per esempio con gli oggetti tenuti dal fanciullo Eufrazio e la pelle di colore "scuro" del vescovo Eufrazio²⁵⁹.

2.3 I mosaici dell'abside maggiore figura per figura

²⁵⁷ MOLAJOLI 1943, p. 44

²⁵⁸ Ivi, p. 40

²⁵⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 99-100

2.3.1 *Arco trionfale: Cristo e gli apostoli*

Come verrà meglio approfondito nella parte relativa ai restauri, il mosaico dell'arco trionfale fu scoperto all'inizio del restauro di Bornia. Il mosaico raffigura Cristo seduto sul globo²⁶⁰ che regge un libro aperto e gli apostoli ai suoi lati, che tengono fra le mani libri aperti, un rotolo o la corona del martirio²⁶¹. Nel libro che Gesù tiene in mano compare l'iscrizione "EGO SVM LUX VERA"²⁶². Solo la metà superiore del pannello era sopravvissuta e le figure erano visibili dal busto in su. La parte superiore viene rimossa interamente dal muro e sistemata, per poi essere riattaccata al muro da parte di Bornia. La metà inferiore, visibile dalla linea orizzontale di tessere rosse, è invece un rifacimento completo dei restauratori. Quest'area del mosaico conserva al suo interno un importante significato, senza questa parte l'economia generale dei mosaici non avrebbe avuto lo stesso significato. Oltretutto è un'area che creerà forti discussioni relativamente al metodo e alle scelte con cui doveva essere restaurata²⁶³ (fig. 119).

2.3.2 *Il sottarco dell'arco trionfale: le sante nei dodici clipei e il medaglione con la figura dell'agnello*

Al momento del restauro ottocentesco, il mosaico del medaglione centrale alla sommità dell'arco absidale era andato perduto e fu successivamente sostituito con intonaco dipinto raffigurante un cristogramma (fig. 228). Bornia affermò che, al momento dell'eliminazione dell'intonaco, trovò al di sotto tracce sufficienti a giustificare l'inserimento di un agnello che porta la croce sul dorso (fig. 134). Riempì dunque il medaglione con un mosaico completamente nuovo raffigurante l'agnello con una grande aureola con croce dorata. L'unica parte originale è il bordo decorativo a gradini attorno al medaglione, che però risulta pesantemente rattoppato in alcuni punti (fig. 135)²⁶⁴. Dal medaglione centrale si dipanano sui due lati dell'arco i medaglioni con sei sante per ciascun fianco²⁶⁵ (fig. 136). Le sante non presentano volti con caratteristiche fisiognomiche precise, i lineamenti dei volti infatti sono stereotipati: nell'immaginario dell'artista tardoantico sono personaggi senza tempo che si elevano rispetto alle figure quotidiane e terrene²⁶⁶ (fig. 128). Tutte le sante sono per buona parte ben conservate, fatta eccezione per Felicita e Basilissa, nell'area in basso a sinistra, che sono state

²⁶⁰ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 176

²⁶¹ MATEJČIĆ 2014, p. 155

²⁶² VAN DEN HOEK 2015, p. 274

²⁶³ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 176

²⁶⁴ Ivi, p. 166

²⁶⁵ Ivi, pp. 166-168

²⁶⁶ MATEJČIĆ 2014, p. 163

pesantemente restaurate dalla ditta Neuhauser nel 1886 (fig.125). Le aree principali di restauro sono i colletti e i gioielli. Le tessere dorate, presenti in abbondanza in questi ritratti, sono state per lo più sostituite. Tutte le sante sembrano avere un bagliore formato da tessere bianche attorno al corpo, che in alcuni casi corre su entrambe le spalle, come per Felicità, Basilissa, Eugenia, Cecilia, Agnese; mentre in altri casi il bagliore corre solo sulla spalla sinistra, come per Agata, Eufemia, Valeria, Perpetua, Susanna (figg. 125, 126). Vi sono però due eccezioni: una santa sembra non presentare il bagliore e si tratta di Giustina (fig. 128); mentre un'altra presenta il bagliore, ma questo prosegue in modo continuo dall'attaccatura dei capelli alla spalla, congiungendosi dunque con il velo²⁶⁷. Tra le sante, spicca la figura di Eufemia (fig. 126), all'interno del medaglione alla sommità destra, vicino all'agnello. La posizione così importante riservata a questa santa potrebbe essere, ancora una volta, legata allo scisma dei Tre Capitoli; infatti durante la controversia papa Virgilio aveva cercato rifugio da Costantinopoli nel santuario di sant'Eufemia, da dove proseguì la campagna contro la condanna dei Tre Capitoli e a favore dell'inviolabilità di Calcedonia²⁶⁸.

Un'interessante tesi dello studioso Annewies van den Hoek afferma che le donne nel periodo paleocristiano avessero per la società ruoli eminenti e un'importanza insindacabile: a suo avviso rispetto al periodo odierno in cui alcune importanti figure, sia religiose sia politiche, ancora ricercano all'interno dei versetti biblici delle citazioni che dimostrino il ruolo inferiore della donna nella società e nella religione, nell'epoca tardo antica le donne potevano svolgere funzioni di vario genere, tra cui essere diaconi, sacerdotesse, apostoli, insegnanti e profetesse. A questo proposito molti studiosi hanno cercato di tracciare e confermare la legittimità del ruolo delle donne nelle prime comunità cristiane e di portare in superficie una realtà solitamente rimasta sconosciuta²⁶⁹. Oltre alla Vergine, vi sono una serie di donne che circondano la figura di Cristo, che vengono citate per nome dai vangeli canonici e ancor di più dai vangeli non canonici, in particolare però emerge un'uguaglianza di genere nell'ambito del martirio²⁷⁰. Le dodici sante del sottarco rappresentano, anche visivamente, la controparte ai dodici apostoli dell'arco trionfale (fig. 137); allo stesso tempo le sante incorniciano il mosaico absidale, nel quale le figure femminili hanno una parte importante ed emergono al pari di quelle maschili²⁷¹. Vanno a braccetto con le sante, le immagini dell'*Annunciazione* e della

²⁶⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 166-168

²⁶⁸ Ivi, p. 133

²⁶⁹ VAN DEN HOEK 2015, pp. 265-266

²⁷⁰ Ivi, pp. 266-267

²⁷¹ Ivi, p. 274

Visitazione, dove la materialità e la imponente presenza femminile, che non viene fatta passare in secondo piano dai mosaicisti di VI secolo, è sottolineata proprio dalla prominenza di seni e pancia dovuti alla gravidanza, che prendono spazio nelle scene²⁷². Tornando ai medaglioni delle sante: la scelta di inserire gli apostoli sopra l'abside è comune, ma la scelta di inserire delle donne martiri è insolita e intrigante. Ancora più curioso è il principio che sta alla base della scelta proprio di questo gruppo di sante. Il gruppo assume un legame forte con l'Italia, infatti le stesse sante compaiono spesso a Ravenna, ma anche a Roma e a Milano²⁷³ (fig. 287). Solo alcune figure, come Eufemia, sono culti derivanti dall'Oriente, ma spesso hanno legami con la controversia dei Tre Capitoli²⁷⁴. A Ravenna, in molti edifici, le figure maschili hanno una controparte femminile: è il caso della cappella arcivescovile dove, vicino ai tondi che rappresentano santi uomini, vi sono una serie di clipei che contengono le stesse sante donne presenti a Parenzo (Eufemia, Eugenia, Cecilia, Daria, Perpetua); ancora nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo alla processione maschile sul lato lungo della navata centrale si contrappone la processione femminile. Nonostante siano figure intere, è evidente la somiglianza fisiognomica delle sante di Ravenna con quelle di Parenzo, sebbene siano un po' più austere rispetto a quelle italiane²⁷⁵. La funzione di queste sante era l'intercessione, poiché alla fine del IV secolo la preghiera di intercessione era diventata parte del culto²⁷⁶, in particolare di un preciso gruppo di preghiere eseguite dopo la consacrazione – il “memento dei morti” seguito dalle parole “*nobis quoque*”²⁷⁷ – che raggruppavano le sante assieme ad un preciso gruppo di santi e protomartiri²⁷⁸. Le pratiche liturgiche fra le chiese della costa adriatica appaiono fluide e variabili: come riporta Van Den Hoek “le preghiere di intercessione erano progettate localmente e dovevano essere cambiate di generazione in generazione”; nonostante ciò permangono tratti comuni e chiare interconnessioni. I santi rappresentati sui mosaici erano probabilmente anche i santi che venivano invocati durante le liturgie, dunque Eufrazio scelse proprio queste sante martiri perché ricorrevano spesso durante la liturgia e influenzarono la sua scelta: “lo splendore dei ritratti femminili nell'arco sopra l'abside di Parentium doveva illuminare i fedeli sottostanti mentre invocavano i nomi dei martiri per intercedere per le loro richieste spirituali”²⁷⁹

²⁷² VAN DEN HOEK 2015, p. 277

²⁷³ Ivi, p. 281

²⁷⁴ Ivi, p. 286

²⁷⁵ Ivi, p. 291

²⁷⁶ Ivi, pp. 294 – 295

²⁷⁷ Ivi, p. 297

²⁷⁸ Ivi, p. 298

²⁷⁹ Ivi, p. 301

2.3.3 *Il catino absidale*

I mosaici della volta dell'abside maggiore (fig. 137) erano in condizioni migliori rispetto a quelli del registro inferiore, ma i restauri eseguiti nel XIX secolo lasciavano ancora dubbi circa l'autenticità e il riconoscimento di alcuni dettagli, necessari per la corretta comprensione del mosaico²⁸⁰.

Il gruppo formato dalla Vergine in trono che tiene in braccio il Bambino rappresenta il soggetto centrale del catino absidale (figg. 138, 139). La Vergine si conserva piuttosto bene in tutte le sue parti, dal volto alla veste, ma un elemento pesantemente restaurato è l'aureola, assieme alla parte inferiore sinistra della veste (figg. 139, 140). Le frangette terminali del bordo della veste a destra sono originali, mentre la terminazione della stola bianca a frange è un elemento di restauro (come si può vedere dal confronto con le fonti pre-restauro) (fig. 143), non lo è però la croce che decora la stola, riconosciuta come originale. Del tutto nuove sono le due fasce verticali dorate che decorano la tunica, ma il loro disegno potrebbe essere autentico (fig. 138). La scarpa destra è stata particolarmente restaurata, mentre quella sinistra è sostanzialmente originale. Il cuscino rosso del trono è in gran parte originale, fatta eccezione per una linea di tessere rosse (figg. 144, 146); a differenza del trono che invece risulta essere una delle parti più pesantemente restaurate²⁸¹. Il problema maggiore riguardante il trono è legato alla base: il poggiapiedi della Vergine oggi mostra una prospettiva asimmetrica con i lati del poggiapiedi che rientrano entrambi verso destra, ma nella maggior parte delle fonti precedenti il restauro il poggiapiedi presenta una veduta frontale e simmetrica, nella quale i lati rientrano verso il fondo con linee divergenti, che si muovono verso direzioni opposte (fig. 138, 145 e altre). Inoltre in nessuna delle vedute pre-restauro la disposizione dei gioielli, nella parte anteriore della seduta, è uguale al mosaico odierno²⁸² (fig. 138, 145 e altre). Cristo Bambino (figg. 141, 142), necessitava di un notevole intervento a causa della predominanza di tessere d'oro nella veste esterna, in particolare richiedeva una grande sistemazione la spalla destra. Nonostante ciò il volto e i capelli sono formati da tessere originali su letto originale, a parte qualche piccolo rattoppo. L'aureola è un misto di cubi vecchi e nuovi. Tutta la figura presenta una grande quantità di oro, spesso dunque i cubi sono stati ridorati perché in cattivo stato. L'oro del manto è stato rinnovato, ma la grande

²⁸⁰ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 109

²⁸¹ Ivi, pp. 153-154

²⁸² Ivi, pp. 155-156

varietà dei colori delle altre tessere permane pressoché inalterato. Infine la manina benedicente è composta quasi totalmente da vecchie tessere, ad eccezione di qualche inserimento di tessere nuove²⁸³.

Gli angeli ai lati della Vergine indossano una veste bianca e calzano dei sandali; dispiegano delle ali scure, portano in mano un bastone e dai capelli emergono dei nastri decorativi (figg. 138, 148, 152). L'angelo a nord della Vergine (fig. 148) è per lo più originale dal busto in su, ed è invece molto restaurato dal busto ai piedi, in particolare nell'area destra tra il bastone e la terminazione a frange e nell'elemento decorativo a "L" (fig. 150). Le tessere d'oro che compongono i suoi capelli (fig. 151) sono per lo più originali e mettono in risalto la capigliatura; i nastri che svolazzano dai capelli sono originali, sebbene non vengano registrati in nessuna fonte pre-restauro (fig. 149). Il bastone, presente nei documenti pre-restauro, e l'area a destra del bastone sono formati da tessere completamente nuove (fig. 150); mentre la "L", nonostante non venga rappresentata in nessun documento precedente al restauro, in realtà è formata da tessere antiche. L'estremità del bastone a doppia sfera è frutto di opera di restauro²⁸⁴ (fig. 148). L'angelo a sud della Vergine (fig. 152), definito come quello a nord bisognoso di restauri, in realtà è meglio conservato rispetto a quello sinistro. Le tessere del volto (figg. 153, 154), della veste, dell'aureola, dei nastri volanti e delle ali sono per la maggior parte originali su letto di posa originale. Un errore dei restauratori è visibile nelle tessere di colore più scuro che formano un quadrato sull'ala destra dell'angelo, a fianco al bastone, che non corrispondono con il disegno dell'ala (fig. 152). Il bastone è formato da tessere prevalentemente nuove, sebbene sia confermata la sua presenza nelle fonti pre – restauro, ma anche in questo caso la punta del bastone è frutto di opere di restauro²⁸⁵ (figg. 152, 155, 156).

Il gruppo definito da Terry e Maguire "dei donatori", si trova sul lato sinistro della Vergine in trono e mostra tre santi con un bambino (fig. 157). Partendo dal centro troviamo Mauro, Eufrazio, Claudio e davanti a lui in primo piano il piccolo Eufrazio.

In una relazione del 1886, la figura di Mauro viene definita come una delle immagini con maggiore necessità di restauro. Dalle analisi invece se ne deduce che non è stata restaurata in modo più esteso rispetto alle altre figure della volta. Il volto e i capelli conservano principalmente tessere originali su letto di posa

²⁸³ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 154-155

²⁸⁴ Ivi, pp. 156-157

²⁸⁵ Ivi, pp. 157-158

originale. L'aureola è un misto di tessere antiche e nuove e i dettagli della sua veste sono per lo più autentici, come le piccole croci dei punti cardinali (fig. 41) o la frangia sul lato destro della tunica (fig. 39). La corona che Mauro porta in offerta è formata da tessere originali, sebbene la foglia d'oro sia stata riapplicata. L'iscrizione, come le altre, è formata da tessere originali ad eccezione di quelle dorate, non è possibile capire se il letto di posa sia nuovo o meno perché le tessere sono state riempite sui lati da intonaco di restauro²⁸⁶. La figura di Mauro, patrono della città, qui assume il ruolo d'intercessore della chiesa terrena di Poreč, al cospetto della Vergine e del Bambino²⁸⁷ (fig. 174 – 176).

Il ritratto del mecenate Eufrazio, vescovo della città, è riconoscibile dall'iscrizione "EVFRASIVS EPS" (fig. 170) nonostante sia stata molto restaurata, presenta molte tessere originali, insieme a poche tessere nuove. L'originalità dell'iscrizione viene confermata dalle fonti pre-restauro, nonostante la posizione dell'iscrizione sia in conflitto con la posizione nelle incisioni, il problema è forse dovuto allo spazio mal gestito da parte dei disegnatori. Ancora nelle vedute pre-restauro la figura di Eufrazio presenta alcune caratteristiche differenti: la tonsura non era presente, ma dalle analisi dei mosaici risulta originale (figg. 168, 171); allo stesso modo la forma della barba, che nel disegno è arrotondata mentre nel catino è un po' squadrata. Un dettaglio che invece appare nelle immagini e nelle descrizioni pre-restauro è la carnagione scura che viene confermata anche dal mosaico stesso. La fotografia pre-restauro del Boni (figg. 287, 288) mostra un'area di lesione sulla parte superiore del volto di Eufrazio, che porta poi Sergio Tavano ad affermare in un articolo del 1975 che il volto di Eufrazio era quasi totalmente restaurato. Dalle analisi visive però emerse il contrario: quasi tutte le tessere del volto e dei capelli sono originali e applicate su alveo originale²⁸⁸. Il volto (fig. 168) di Eufrazio è definibile come originale anche grazie ad un particolare trattamento riservato solo alla sua figura, sentita come più importante, poiché era l'ideatore del mosaico stesso. Il mosaicista di VI secolo gli riservò un speciale tavolozza di tessere color madreperla di dimensioni molto piccole e un repertorio di tessere unico e prezioso, che non si trova in nessun'altra figura, nemmeno nelle figure sacre. Come si può vedere dalle figure 168, 172, 173 vi sono quattro colori particolari sul volto: rosa perlato, rosa filatelia perlato, beige perlato e tinta ostrica; ancora varie tonalità di rosso vengono riservate per la creazione delle sue labbra. Infine il colore che permise di donare al volto di Eufrazio quella tonalità leggermente più scura rispetto al viso degli altri personaggi sono una serie

²⁸⁶ TERRY E MAGUIRE, 2007, p. 160

²⁸⁷ MATEJČIĆ 2014, p. 159

²⁸⁸ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 109 -110

di tessere dal color zenzero (fig. 172). La scelta di riservare delle tessere caratterizzanti per il volto del santo è pratica comune, riscontrabile anche a San Vitale a Ravenna sul volto dell'arcivescovo Massimiano²⁸⁹. La tunica bianca, l'abito purpureo e scarpe sono per di più autentici²⁹⁰. Il modellino della chiesa che tiene in mano è relativamente ben conservato, nonostante sia stato molto rappezzato²⁹¹; il modellino rappresenta la chiesa costruita realmente sulla terra, ma inserita nel catino absidale viene protesa verso la Chiesa celeste²⁹² (fig.169). Il modellino rappresenta esattamente la nuova basilica costruita da Eufrazio: sebbene piccola è possibile distinguere le navate, il catino absidale e il timpano; sulla facciata dei ganci tengono una tenda, e si possono accomunare con le mensole bronzee “a forma di dito” che ancora oggi sono poste sopra il portale maggiore²⁹³.

L'arcidiacono Claudio, all'estrema sinistra della volta absidale è relativamente ben conservato, mentre l'iscrizione che lo accompagna presenta per buona parte un letto di posa nuovo e tessere dorate nuove, ma le restanti tessere sono autentiche²⁹⁴ (fig. 158). I dubbi principali riguardanti Claudio sono legati alla tonsura che non appare nelle fonti pre-restauro, ma è definita, come il volto e la barba, da tutte tessere antiche, dunque è decisamente originale²⁹⁵ (fig. 161). Il resto del corpo e le scarpe, con la caratteristica croce nera, sono per lo più originali²⁹⁶ (figg. 159, 160, 163). Il libro tra le sue mani è autentico nel disegno, ma pesantemente restaurato²⁹⁷ (fig. 162), i tre cerchi di pietra biancastra che compongono le perle sono probabilmente originali²⁹⁸.

Il piccolo Eufrazio, in primo piano ai piedi di Claudio, è riconosciuto dall'iscrizione: “EVFRASIVS FIL ARC” (fig. 164) viene spesso tradotta come “Eufrazio, figlio dell'arcidiacono”, ma vi è un'altra possibilità di traduzione. Anche in questo caso l'iscrizione presenta tessere originali accompagnate da nuove tessere d'oro, posizionate su fondo nuovo. Il fanciullo è ben conservato nelle fattezze e nei materiali (figg.165, 167); il maggiore problema relativo alla sua figura è legato agli oggetti che tiene in mano (figg.165, 166). Per lungo tempo identificati dalle fonti pre – restauro come pergamene, mentre successivamente un'attenta osservazione e un'analisi le conferma come due candele. Infatti se il bambino portasse due pergamene sarebbe corretta

²⁸⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 110 – 111

²⁹⁰ Ivi, p. 159

²⁹¹ Ivi, p. 111

²⁹² MATEJČIĆ 2014, p. 159

²⁹³ Ivi, p. 161

²⁹⁴ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 111

²⁹⁵ Ivi, p. 112

²⁹⁶ Ivi, p. 158

²⁹⁷ Ivi, p. 112

²⁹⁸ Ivi, p. 158

l'identificazione che ne dà il Pogatschnig come figlio del arcidiacono e, dunque, sarebbe corretta l'interpretazione degli oggetti come pergamene; ma se il bambino invece fosse un neofita battezzato da Eufrazio di cui prende il nome, come lo riconoscono il Šonje e il Mirković, allora è corretto il riconoscimento degli oggetti come candele²⁹⁹. Il figlio dell'arcidiacono presente nel catino absidale e che incede verso la Vergine e Gesù portando un'offerta, introduce nel mosaico una dimensione privata e personale. È possibile fare alcuni confronti con altre iconografie simili, che per associazione aiutano alla comprensione della presenza di questo bambino nel contesto della semi-cupola, ovviamente però nessuno dei confronti può dare un'identificazione precisa del fanciullo Eufrazio. Un esempio simile è riscontrabile a Salonicco nella basilica di San Demetrio, dove una giovane offre due candele alla Vergine e al Bambino invocando la loro protezione. Un altro parallelismo è possibile con un dipinto della catacomba di Commodilla databile 528, dove due santi accompagnano una donna, riconosciuta come Turtura, al cospetto della Vergine col Bambino (fig.294). Dunque la posizione del piccolo Eufrazio nel catino absidale che porta un'offerta alla Madre di Dio e al Salvatore potrebbe essere spiegata come una richiesta di preghiera per una grazia ricevuta per il bambino, oppure una preghiera di intercessione e presentazione dell'anima del figlio. Questo potrebbe dimostrare che i mosaici dell'Eufrasiana esprimono tematiche sia pubbliche sia private³⁰⁰. Le dimensioni del piccolo Eufrazio non sono tali solo perché lui è un bambino, ma anche perché è un personaggio di minore importanza nella scena e dunque, attraverso una presentazione gerarchica dei personaggi, i mosaicisti ci invitano a porre attenzione ai personaggi di maggiore importanza³⁰¹.

I santi anonimi di destra, nel catino absidale, presentano fattezze per lo più originali: a parte le rifiniture e le aureole dorate, modificate e sistemate con tessere nuove, la maggior parte delle aree relative al volto, ai capelli, al corpo e agli oggetti sono formate da tessere originali su letto di posa originale, che solo in alcune piccole porzioni viene sostituito da intonaco e tessere nuove (fig. 177). Il problema maggiore che nasce attorno alle figure di questi tre santi è legato al loro anonimato, riportato già da fonti settecentesche. Alcuni studiosi tentarono di identificarli con Eleuterio, Proietto e Accolito, con scarsi risultati, poiché non esistono fonti che possano confermare questo riconoscimento. Gli studiosi si sono da sempre interrogati su quale potesse essere il motivo per cui Eufrazio abbia pensato di disporre l'abside di tre figure anonime. Alcuni studiosi affermano

²⁹⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 158-159

³⁰⁰ Ivi, pp. 140-142

³⁰¹ MATEJČIĆ 2014, p. 161

che il vescovo possedesse tre reliquie anonime e affermano che abbia voluto dar loro onore, come avviene per i soldati ignoti nei cimiteri militari, attraverso la rappresentazione. Questa tesi però non risponde alla domanda principale e semplicemente sposta il quesito dalle immagini alle reliquie: perché Eufrazio dovrebbe aver voluto onorare dei resti anonimi? A supporto di questa idea entra in gioco anche il fatto che il committente, Eufrazio stesso, non ha deciso di rappresentarli con figure anonime, bensì li ha fatti caratterizzare e differenziare l'uno dall'altro. I due santi laterali sono più giovani, vestiti con una tunica chiara e portano in dono una corona; mentre il santo centrale è più anziano, come indica la lieve barba che incornicia il suo volto, porta una veste dorata e un prezioso libro. Le fonti pre – restauro parlano delle figure come santi anonimi e lo dimostrano anche le analisi della superficie del mosaico che, nonostante dimostrino un ricambio completo delle tessere d'oro che creavano lo sfondo e le aree vicino alle teste dove potevano esserci le iscrizioni, confermano la posizione originale delle figure, pensate quindi dal mosaicista come figure che non necessitavano della stessa quantità di spazio degli altri santi, che invece a fianco alla testa mostrano l'iscrizione. Allo stesso modo se il mosaicista avesse voluto rappresentare l'iscrizione, avrebbe evitato di inserire il dispiegamento completo dell'ala dell'angelo e avrebbe mantenuto le nuvole un po' più in alto, non a diretto contatto con l'aureola, permettendo quindi il recupero di piccole aree per le iscrizioni. Il poco spazio creato dalla nuvola sopra la testa del santo centrale permette di essere ragionevolmente sicuri che l'iscrizione non ci sia mai stata³⁰². Come già visto per l'immagine del figlio di Claudio con le sue candele, i mosaici dell'Eufrasiana potevano trasportare messaggi sia pubblici sia privati. In questo caso potrebbero essere un soggetto legato ad una motivazione privata: forse vennero lasciati senza nome, perché oggetto di private intercessioni e preghiere da parte di Eufrazio, Claudio e il piccolo Eufrazio. Non era necessario che i fedeli comprendessero l'identità del santo, bastava che fosse riconoscibile per chi lo invocava: questo è il motivo per cui vengono rappresentati con vesti e caratteri fisiognomici differenti. Tale teoria vede una possibile conferma nella parte finale dell'iscrizione del catino absidale che si chiude con un riferimento ad un voto; per questo motivo la chiesa e i suoi mosaici potrebbero essere un *ex-voto*, un dono costruito per Dio da parte di Eufrazio per l'ottenimento di un beneficio. Un possibile confronto può essere fatto con la basilica di San Demetrio a Salonicco, dove viene rappresentato san Demetrio con alcuni supplicanti attorno a lui, a fianco appare una didascalia che afferma “come preghiera per uno di cui Dio conosce il nome”³⁰³ (figg. 178 – 187).

³⁰² TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 109 -113

³⁰³ Ivi, p. 162

Lo sfondo del catino absidale presenta una grande profusione d'oro al posto del cielo, che via via sfuma in un tappeto verde, nel quale crescono magnifiche varietà di fiori (fig. 138). Ad arricchire il cielo nuvole dalle sfumature bianche azzurre e rosa (fig. 190), dalle quali emerge al centro la mano di Dio, che incorona la Vergine (fig. 188). Allo stato attuale la mano è costituita da una combinazione di tessere vecchie e nuove, ma l'oro è completamente restaurato; per quanto riguarda la corona, invece, le tessere sono principalmente antiche, così come per le gemme centrali e le foglie, che sono però state riempite con un intonaco marrone e grigio³⁰⁴. Per quanto riguarda le nuvole (fig. 190), sebbene i documenti dei restauri ci dicono che gran parte di esse vennero sostituite, ne rimane una parte abbastanza consistente per definire che il disegno delle nuvole e la loro posizione sono sostanzialmente originali³⁰⁵. Il fondo oro è la parte maggiormente restaurata, infatti Borgia durante i restauri mise mano a tutto il fondo oro, sulla parte superiore allo strato verde (fig. 191), ma utilizzò una pratica attenta nei confronti delle tessere attorno alle iscrizioni: invece di prelevarle e sostituirle, le ridorò, in modo da preservare meglio le iscrizioni³⁰⁶. Infine, per quanto riguarda i fiori (figg. 189, 192, 193), l'esame della superficie musiva dimostra che sono per la maggior parte autentici, fatta eccezione per i fiori situati immediatamente a sinistra del trono³⁰⁷ (fig. 193).

2.3.4 *L'iscrizione dell'abside principale*

L'analisi della superficie musiva eseguita dagli studiosi Terry e Maguire, dimostra che il testo dell'iscrizione è completamente autentico e lo conferma l'autenticità delle tessere ogni lettera³⁰⁸. Borgia nel suo restauro ha posto molta attenzione alla pulizia e alla sistemazione della parte di iscrizione, sapeva infatti che ogni lettera sarebbe stata considerata di grande pregio se fosse stata originale, dunque interviene con più attenzione e, addirittura, esegue una pulizia delle lettere meno pesante³⁰⁹ (fig. 116). L'abbreviazione "XPI" (fig. 115) è tipica del periodo e appaiono originali, sia nelle tessere che nel letto di posa, le tre croci dorate presenti nell'iscrizione³¹⁰ (fig. 114). Le zone con le crepe hanno richiesto interventi più pesanti³¹¹. Nonostante il testo dell'iscrizione che parla di Eufrazio stesso sia totalmente autentico, alcuni studiosi contemporanei, iniziano ad avanzare l'ipotesi che Eufrazio possa non essere il vero committente del mosaico, e daterebbero l'intera

³⁰⁴ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 162

³⁰⁵ Ibidem

³⁰⁶ Ivi, pp. 162-163

³⁰⁷ Ivi, p. 163

³⁰⁸ Ivi, p. 164

³⁰⁹ Ivi, p. 166

³¹⁰ Ivi, p. 165

³¹¹ Ibidem

composizione precedente al VI secolo e dunque svincolerebbero la lettura del mosaico dallo scisma dei Tre Capitoli. Questa tesi è sostenuta soprattutto da Schweigert, che nel 2017 in un articolo intitolato *The apse mosaics in the church of San Mauro at Parentium: a Justinianic interpretation*, prova a spostare l'esecuzione dei mosaici a prima dello scisma del 559 e dunque, li inserisce in un contesto diverso dalla rottura tricapitolina: lega l'opera all'epoca e al contesto giustiniano e le dà una lettura legata alla Theotokos, facendo diventare l'Eufrasiana un esempio di rinnovamento imperiale urbanistico, nell'Istria già conquistata dall'impero bizantino durante la guerra Greco – Gotica³¹².

2.3.5 *La serie di conchiglie dell'abside principale*

Le conchiglie come gruppo sono nel complesso in buono stato di conservazione, le valve sono tutte autentiche e la maggior parte delle tessere risulta essere originale, ad eccezione di qualche piccolo rattoppo, in particolare nella zona dei bordi, dove le conchiglie si incontrano con le decorazioni a gioiello e altre aree che sono state restaurate³¹³ (fig. 239). Le nove conchiglia accompagnate dai quattordici dischi di madreperla racchiudono un forte significato simbolico dedicato alla Vergine e a Cristo³¹⁴ (fig. 237-245).

2.3.6 *L'Annunciazione*

La scena dell'*Annunciazione* (fig. 97-106), nella fascia centrale sul lato sinistro dei mosaici dell'abside si trova su una delle sezioni maggiormente danneggiate dai mosaici absidali. La parte in questione fu restaurata inizialmente dalla ditta Neuhauser, che sradicò dalla parete alcuni tratti di mosaici e li compose totalmente nuovi; successivamente l'Annunciazione venne restaurata anche da Pietro Bornia³¹⁵.

Nel mosaico dell'Annunciazione come lo vediamo ora, la Vergine riceve l'angelo seduta in trono (fig. 198). Maria indossa un abito purpureo, ornato da due fasce dorate che decorano la veste dalle spalle ai piedi, sopra la tunica campeggia un diafano velo azzurro, che attraverso la fattezze vuole dare l'idea della trasparenza, che le copre il busto e la testa, infine indossa una cinta sotto il seno, che rende maggiormente evidente la gravidanza (fig. 203). Il velo trasparente risulta essere un *unicum* iconografico del periodo (figg. 198, 205). Le scarpe, che appaiono dal vestito a forma di punta, sono di un rosso vivo, in parte simile al colore purpureo dei fili di lana che la Vergine tiene in mano e che escono da un cesto a forma di calice, di colore giallo fulvo,

³¹² SCHWEIGERT 2017, p. 693

³¹³ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 175

³¹⁴ Ivi, p. 139

³¹⁵ Ivi, p. 100

ai suoi piedi (figg.206, 207). La Vergine è caratterizzata da un gesto non convenzionale (figg. 203, 204): porta l'indice verso la guancia e verso le labbra. Dall'esame eseguito sulle tessere e sul letto di posa, gli esperti hanno confermato l'originalità del gesto; nonostante il letto di posa sia per gran parte nuovo, le tessere sono invece per la maggior parte antiche³¹⁶.

È necessario quindi confrontare l'insolito gesto con altri, sebbene rari, esempi di periodo coevo o successivo. Tra questi l'affresco dell'Annunciazione nella chiesa di Santa Maria Foris Portas a Castelseprio e nel Codex Etshmiadzin di VII secolo. In quest'ultimo caso però la Vergine non indica il mento, bensì lo regge. È necessario però distinguere i due gesti che, nell'arte antica e paleocristiana, possedevano due significati differenti ed erano dimostrazione di emozioni differenti. Reggere il mento con la mano era segno di dubbio e pensosità; mentre indicare il mento o le labbra era un simbolo che portava l'attenzione alle parole della Vergine e alla sua deliberazione finale "Eccomi, sono la serva del Signore; avvenga di me secondo la tua parola"³¹⁷.

Dalle analisi riportate da A. Terry e H. Maguire, è possibile comprendere come in un'unica figura si renda necessaria una approfondita ricerca per dirimere l'originalità o il rifacimento e rimaneggiamento delle parti del mosaico. Gli studiosi analizzano ogni area, ne studiano tessere e letto di posa, valutando passo passo l'originalità di ogni elemento che compone la figura. Nella Vergine l'area dei capelli presenta tessere antiche per lo più incastonate in un letto di posa prevalentemente originale, fatta eccezione per un rattoppamento in alto a destra, allo stesso modo anche il velo azzurro presenta tessere principalmente originali; al contrario dell'aureola dorata, che risulta essere completamente nuova sia nella posa che nelle tessere, poiché le tessere dorate erano maggiormente soggette a deterioramento (fig. 204). Ancora l'abito purpureo della Madre di Dio risulta essere originale per posa e tessere, nonostante i tasselli siano in parte originali e in parte nuovi; ma le due fasce dorate che corrono lungo l'abito risultano completamente nuove, fatta eccezione per una tessera che si trova nella parte superiore del *clavus*³¹⁸ (fig. 203). Oltre al gesto, la Vergine dell'Eufrasiana condivide con quella del Codex Etshmiadzin (fig. 290), la veste purpurea con fasce dorate. Il velo trasparente, formato da tessere azzurre è originale, sia nei tasselli che nel letto di posa; in particolare l'alternanza delle tessere azzurre a quelle purpuree per ottenere l'effetto di trasparenza è una tecnica originale riferibile al periodo di creazione del mosaico (fig. 205). Per quanto riguarda le scarpe rosse, quella sinistra presenta tessere per la maggior parte

³¹⁶ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 10

³¹⁷ Ivi, pp. 100-101

³¹⁸ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 101

originali nonostante il letto di posa sia in gran parte nuovo, mentre quella destra contiene un misto di tessere vecchie e nuove su letto di posa in parte originale e in parte di rifacimento (figura 106 dynamic)³¹⁹ (figg. 206, 207). Maria indossa anche una cintura, appena sotto il seno (fig. 205), formata da tessere di colore verde oliva e l'aggiunta di alcuni tasselli bianco-grigiastri che rappresentano delle perle o delle gemme. La cintola passa sopra alle *clavi* dorate, poiché i tasselli color oro si interrompono in prossimità di quelli verdi permettendo di creare una fascia continua verde; la cintura si trova invece al di sotto del velo trasparente, poiché le tessere azzurre passano attraverso le tessere della cintura interrompendone la continuità. La cinta portata sotto i seni è caratteristica dei mosaici dell'Eufrasiana e la ritroviamo anche nella scena della *Visitazione*, opposta a quella dell'*Annunciazione*, indossata dalla serva che fa capolino dalla porta (fig. 228). Non è un'immagine infrequente nelle rappresentazioni tardo antiche e paleocristiane, nelle quali appaiono cinture di forma e decorazione simile a quelle indossate dalla Vergine: un esempio deriva da alcuni martiri nei coevi mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna; oppure in altre Annunciazioni, come il mosaico di V secolo sull'arco trionfale di Santa Maria Maggiore, dove la cintura è decorata con perle come quella di Parenzo; infine è possibile un confronto anche con la miniatura dell'Annunciazione presente nel Codex Etschmiadzin, rappresentata però come una semplice fascia dorata che, come nell'Eufrasina, passa sopra le *clavi* verticali della tunica (fig.290),³²⁰.

Attraverso lo studio eseguito da A. Terry e H. Maguire, è dunque confermabile l'originalità della rappresentazione della Vergine nella scena dell'Annunciazione, nella maggior parte delle aree che la compongono, dal costume al velo, dalle scarpe alla cinta³²¹.

L'angelo Gabriele (figg.198, 199), come la Vergine è una delle aree più restaurate del mosaico. Nella figura 300 vengono delineate le aree di restauro, rendendo nota la complessità con cui si succedono i restauri nel tempo. Nel disegno pre-restauro del 1885, eseguito da Nordio (figg.281-286), si comprende come vi fosse un'ampia perdita nella parte inferiore sinistra che comprendeva la veste, la gamba e il piede. Il piede infatti fu restaurato non meno di tre volte (figg.200-202): il piede sinistro è interamente composto da tessere nuove su

³¹⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 101

³²⁰ Ibidem

³²¹ Ivi, pp. 101-102

intonaco nuovo. Anche le tessere dello sfondo intorno al piede sono nuove. Il volto e l'aureola rivelano un'alta percentuale di tessere originali, anche se la parte centrale del volto è stata notevolmente rappezzata³²².

Gli arredi contribuiscono a confermare l'originalità della scena poiché sono per la maggior parte autentici, sebbene pesantemente restaurati. Il trono su cui siede la Vergine è composto da una commistione di tessere vecchie e nuove (fig. 203): la parte dorata che forma il poggiapiedi è un restauro ottocentesco, invece il bordo gemmato presenta tessere vecchie e nuove, è in parte restaurato e in parte originale. In particolare i tre gioielli nella parte sinistra del bordo del poggiapiedi sono formati da tessere prevalentemente originali su letto di posa in gesso grigio mal conservato, anch'esso originale, emergono fra le tessere dorate di questo punto alcune tessere di VI secolo. La parte superiore del trono è formata da un insieme di tessere antiche e recenti di colore rosso mattone e grigio lavanda. La struttura architettonica alle spalle della Vergine risulta essere per gran parte autentica, compreso l'oculo del timpano nonostante il letto di posa sia in parte rattoppato. Tale struttura ha portato dubbi di interpretazione fra gli studiosi: alcuni sostengono si tratti di una rappresentazione della Chiesa o di una basilica di pellegrinaggio, riconoscibile come la basilica di Nazareth; altri invece sostengono si tratti della rappresentazione di un palazzo, riconoscibile come il palazzo di Davide, emblema della stirpe regale di Cristo; oltretutto la forma dell'edificio nel mosaico ricorda il palazzo vescovile parentino, persino attraverso il particolare dell'occhio al centro del timpano (fig. 198)³²³.

2.3.7 *La Visitazione*

Il mosaico della *Visitazione* (fig. 226) era meglio conservato di quello dell'*Annunciazione* ed è stato restaurato una sola volta da Bornia, che si raccomanda in una lettera del 1888 che, qualsiasi intervento si disponesse per la *Visitazione*, si trattasse solo di sostituzione delle tessere mancanti. Alcuni interventi minori vennero eseguiti negli anni quaranta del Novecento. L'esame fisico del pannello ha confermato le condizioni relativamente buone di tutta la scena. Le parti maggiormente restaurate sono ancora una volta le aureole della Vergine e di Elisabetta. Nella figura della Vergine la prominente dei seni e il visibile rigonfiamento del ventre (figg. 227, 230), segno fisico della gravidanza, sono elementi originali costituiti da vecchie tessere incastonate su intonaco antico. Anche le scarpe rosse (fig. 232), la veste e la posizione delle mani è originale, allo stesso modo lo sono tutti i dettagli della veste della Vergine (fig. 230): il particolare delle frange lungo la parte

³²² TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 168 – 169

³²³ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 102

inferiore destra della tunica è un elemento autentico che dona ricchezza alla scena. Non sono invece originali le fasce dorate in fondo alla tunica e i due elementi quadrati presenti nel drappeggio, che sono composti in grandissima parte da tessere nuove (fig.227). Altro elemento non visibile nelle fonti pre-restauro – presente anche nella veste di Elisabetta e della Vergine in trono – è la fascia bianca, che pende da sotto il manto, decorata con una croce scura e frange sul fondo (fig. 231). Tuttavia, un attento esame ha dimostrato che la fascia è composta da tessere originale su alveo originale, tranne poche rappezzature che non pregiudicano l'autenticità del disegno. L'identità delle fusciasche non è totalmente definita ed è riscontrabile sia come capo d'abbigliamento maschile, parte integrante del corredo sacerdotale che in questo caso vengono chiamati *pallia* o *omophoria* e venivano indossati al collo dai vescovi (figura 261); sia dalle donne. Per le donne poteva essere utilizzata in ambito religioso, come si può notare nel mosaico a San Vitale dove Sara (fig. 292), nella scena dell'ospitalità di Abramo, indossa una lunga fascia bianca con frange all'estremità che scende tra le gambe, ma poteva essere utilizzata anche in ambito laico come dimostra una decorazione su un pettine in avorio della fine del V o dell'inizio del VI secolo proveniente dall'Egitto, che mostra la figura di un'attrice con tale fascia decorata con un motivo a trecce (fig.293). Da questa immagine si comprende come la fascia fosse portata attorno alla vita. Grazie a questi esempi si nota come queste fasce fossero un capo secolare dell'abbigliamento femminile, utilizzato anche a corte e, sebbene contrassegnato da croci, non aveva necessariamente funzione liturgica³²⁴.

Come la figura della Vergine, anche Elisabetta è ben conservata, nonostante sia un po' più restaurata (fig. 229). Anche per lei il seno e il rigonfiamento del ventre, un po' più prominente rispetto alla cugina poiché la gravidanza era di sei mesi più avanzata, sono originali. Allo stesso modo il gesto delle mani è autentico (fig. 229), e potrebbe rappresentare il momento prima dell'abbraccio o il momento prima che Elisabetta tocchi il grembo di Maria. Inoltre, come già visto anche la stola bianca decorata con la croce non è originale³²⁵.

La serva, che si affaccia dalla porta alle spalle di Elisabetta, è per lo più formata da tessere autentiche. Il gesto di portare l'indice della mano sinistra contro il mento è originale, così come tutte le tessere del viso e della mano, solo una piccola parte è stata sostituita. La tunica è composta da tessere originali di vetro verde e ottanio, le bande dorate delle maniche contengono un misto di tessere d'oro nuove e verde lime antiche,

³²⁴ TERRY E MAGUIRE 2007 pp. 102 – 104

³²⁵ Ibidem

dimostrando quindi la loro originalità; i *clavi* dorati invece sono per lo più composte da tessere nuove e non è possibile confermarne l'originalità. La cintura è completamente originale e anche i due riquadri sul fondo della veste. Infine il motivo floreale del tendaggio è autentico, e lo sono anche l'occhio del timpano e la croce d'oro sulla sommità, sebbene quest'ultima sia molto restaurata³²⁶(fig. 228).

2.3.8 *Zaccaria e Giovanni il Battista*

La figura di Zaccaria si trova sulla porzione di muro settentrionale tra le finestre dell'abside maggiore (figg. 196, 208). Viene rappresentato con lunghi capelli bianchi e barba bianca appuntita, è stante e indossa una veste sacerdotale, formata da una tunica bianca con larga fascia purpurea sul fondo e un mantello del colore della fascia e bordi dorati, fermato al collo da una spilla tonda circondata da perle. Sulla tunica bianca sono appese sei campanelle d'oro (fig. 212) e sulla fronte indossa una "scatolina" che probabilmente richiama il *teffilin* (figg. 209, 211). Con la mano destra sorregge il turibolo fiammeggiante (fig. 214) e con la sinistra uno scrigno d'oro (figg. 213, 215). Non tutti gli elementi presenti nel mosaico odierno sono rappresentati anche nelle fonti pre-restauro; nonostante ciò la maggior parte della figura è formata da tessere originali su letto originale, ad eccezione dei particolari in oro per gran parte rifatti. L'incensiere e lo scrigno possono essere considerati autentici, sebbene molte fonti pre-restauro non ne confermino la presenza. Interessante è la iconografia presente sullo scrigno nella quale si osservano due figure che corrono sul lato lungo e una figura che invoca sul lato corto: l'immagine potrebbe rappresentare Susanna e i due vecchioni, immagine usata sia in uno scrigno d'avorio della fine di IV secolo (fig.295), sia in pitture tombali paleocristiane, come una scena nelle catacombe dei santi Pietro e Marcellino a Roma, oppure in un dipinto di V secolo proveniente da una tomba di Salonico (fig.296). In tutti questi esempi l'immagine è simmetrica e mostra i due anziani arrivare da due lati diversi; per trovare una composizione asimmetrica come quella dello scrigno è necessario guardare ad un affresco nella Cappella Greca delle catacombe di Priscilla a Roma³²⁷. L'immagine di Susanna rappresenta un *topos* che rappresenta la liberazione divina ed è un modello per le persone ingiustamente accusate, soprattutto di eresia³²⁸. L'immagine di Susanna dunque richiama i vescovi scismatici dell'Istria, i quali potevano immedesimarsi in lei. Come riportano gli autori Terry e Maguire "nel caso di Eufrazio, il parallelo avrebbe potuto avere una messa a fuoco ancora più nitida, poiché [...] anche lui potrebbe essere stato

³²⁶ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 174

³²⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 104-107

³²⁸ Ivi, p. 131

accusato da papa Pelagio di reato specifico di adulterio, proprio come Susanna”. Significativo è il fatto che lo scrigno venga tenuto da Zaccaria, che fu un modello di religioso e di sacerdote riuscito³²⁹. Secondo Schweigert invece, le figure dell’incensiere e dello scrigno rappresentano delle storie collegate al Battista e al padre Zaccaria, il quale tiene in mano gli oggetti. Nell’incensiere Schweigert ipotizza che vengano raffigurati i magi, ossia coloro che involontariamente danno l’avvio alla strage degli innocenti; mentre sullo scrigno ipotizza la presenza di Elisabetta, moglie di Zaccaria, con le mani alzate in preghiera, che supplica Dio di proteggerla assieme al figlio – Giovanni il Battista – dalla strage degli innocenti³³⁰. Dunque Schweigert propone un’identificazione alternativa dell’iconografia: le quattro immagini poste orizzontalmente – l’Annunciazione, Zaccaria, Giovanni il Battista, la Visitazione – essere lette in un altro modo: esse contengono al loro interno un’altra “sacra famiglia”, composta da Zaccaria, Elisabetta e Giovanni il Battista. Questa sacra famiglia è importante quasi come quella convenzionale, grazie alla parentela delle due donne; infatti questa famiglia si collega all’asse verticale, tanto quanto la sacra famiglia convenzionale, inserendosi proprio al centro della “T” che si crea tra l’immagine di Cristo seduto sul globo e la decorazione a croce sulla cattedra vescovile³³¹.

San Giovanni Battista è una delle figure più pesantemente restaurate dell’abside, infatti nelle fonti pre-restauro è uno dei pochi personaggi che tutti gli studiosi faticano a riconoscere e che descrivono in cattive condizioni (fig. 223). Secondo Neuhauser, il Battista necessitava di un urgente restauro “dalle ginocchia in giù” questo giudizio viene confermato anche dal disegno pre-restauro del 1885, che mostra una linea di sutura da sotto il ginocchio sinistro a sopra il ginocchio destro (fig. 282). Lo stesso disegno non mostra né la veste con la pelle d’animale né le fasce verticali del *clavus* al di sotto della linea di sutura. La figura ha quindi subito molti più restauri nella parte inferiore piuttosto che in quella superiore. Il viso, la barba e i capelli sono originali, anche se contengono una miscela di tessere vecchie e nuove. La fascia scura che scende sulla spalla sinistra della tunica è per lo più originale, come la fascia attorno al polso; le due fasce del *clavus* sul fondo della veste sono invece opera di restauro. Il gesto che Giovanni compie con la mano sinistra è autentico, come il cilicio che scende dalla sua spalla destra e avvolge il corpo. Bornia, durante il suo restauro, oltre a sistemare l’area inferiore, interviene sulle tessere dorate: l’oro è quindi principalmente nuovo. Infine la croce che il Battista sostiene con la mano destra velata, è completamente nuova ed è composta da tessere moderne rosse e dorate;

³²⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 132-133

³³⁰ SCHWEIGERT 2018, pp. 334-335

³³¹ Ivi, p. 335

la mano coperta è però autentica. Nonostante la croce sia opera di restauri, non significa che non rappresenti un attributo di san Giovanni Battista, infatti la ritroviamo anche nel battistero ortodosso di Ravenna³³². Grandemente rinnovato è anche lo sfondo, sia nella parte inferiore verde e gialla sia nella parte superiore blu, ma permangono comunque aree originali³³³ (figg. 223-225).

La scelta di inserire Zaccaria e il figlio Giovanni il Battista nell'abside principale, riservando loro un posto così preminente e importante, ha un significato preciso. Una possibile spiegazione può essere trovata in una tradizione locale riguardante un vescovo di Parenzo predecessore di Eufrazio, Giuliano. Tale vescovo, come riporta Rufino d'Aquileia (morto nel 410) nella sua *Storia Ecclesiastica*, fece da corriere per le reliquie di san Giovanni che i pagani avevano trafugato e tentato di bruciare, riuscendo a recuperarle e a riportarle ad Anastasio di Alessandria. L'episodio del salvataggio dei resti mortali di Giovanni Battista, da parte di uno degli illustri predecessori di Eufrazio, risulta sufficiente per spiegarne la presenza sull'abside. Tale leggenda non spiega però la presenza di Zaccaria. I due santi, padre e figlio, infatti rappresentano la testimonianza dell'incarnazione di Cristo, infatti vengono rappresentati anche nelle ampolle di fine VI e inizi VII secolo della chiesa di San Colombano a Bobbio (fig.291): nelle ampolle sono rappresentati entrambi con il loro attributi e André Grabar afferma che sono la rappresentazione dell'incarnazione. Il ruolo dei due santi si lega alle vicine immagini dell'Annunciazione e della Visitazione, sottolineando e rimarcando il concetto, anche attraverso il ventre gonfio della Vergine e di Elisabetta³³⁴.

2.3.9 *L'angelo del pilastro centrale*

L'arcangelo tra le finestre, al centro del catino absidale sul registro inferiore alla calotta, è relativamente ben conservato (fig. 216, 217, 221)³³⁵; anche l'aureola, che solitamente è molto restaurata nelle altre figure, in questo caso vede pochissimi rattoppi³³⁶. La figura presenta dubbi di originalità in particolare nella parte inferiore dove, a causa di una fonte pre – restauro, si pensava che l'intera area dei piedi e dell'erba fosse nuova, in realtà grazie alle analisi eseguite dagli studiosi Terry e Maguire, appare che le tessere che formano i piedi sono per la maggior parte originali e solo il letto di posa è abbastanza restaurato (fig. 219). Altro elemento nuovo è la linea decorativa sinistra sulla veste: è probabilmente un'aggiunta successiva, poiché nelle fonti pre-

³³² TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 108- 109

³³³ Ivi, pp. 172-173

³³⁴ Ivi, pp. 136-137

³³⁵ Ivi, p. 107

³³⁶ Ivi, p. 171

restauro si vede chiaramente solo quella destra. Che il *clavus* sinistro sia completamente nuovo è confermato dall'analisi visiva delle tessere e del letto di posa che risultano completamente rimaneggiati³³⁷ (figg. 220, 222).

Un altro dettaglio che viene alterato nel tempo è il globo che l'angelo regge (fig. 218). Nel documento pre – restauro di Von Eitelberger del 1858, riferisce che l'angelo reggeva la sfera cosmica con la croce e una corona. Oggi la corona non è più presente e il globo ha cambiato aspetto. Nel disegno pre – restauro (225) il globo presenta solo una croce centrale e un cerchio che lo incornicia; invece nel mosaico originale, oltre ad essere rappresentato da tre centri concentrici in gradazioni che vanno dal blu scuro, all'azzurro, all'azzurro – verde, sono presenti dei raggi bianchi che partono dalla croce dorata al centro. Le tessere che compongono il globo sono quasi tutte originali e incastonate su intonaco originale, ad eccezione della croce che è invece formata da tutte tessere nuove a parte una tessera che compone il *serif* superiore della punta del braccio sinistro della croce³³⁸.

È insolito che sia la figura di un angelo a sostenere il globo e, allo stesso tempo, la posizione del globo e dell'angelo direttamente sopra al trono vescovile, ha un'influenza importante sul messaggio complessivo dei mosaici parentini³³⁹. La raffigurazione del globo a tre colori non è un caso isolato a Parenzo, ma viene ripresa anche in altre chiese o locali circa dello stesso periodo: nel mosaico della Trasfigurazione nell'abside della basilica del Monte Sinai databile 548-565 (fig.294); nel mosaico della volta nel santuario della chiesa principale del monastero di Mar Samuel, mar Simeon e Mar Gabriel a Kartmin risalente al 512; in un bagno a Gaza, il dipinto non c'è più ma possediamo una dettagliata descrizione eseguita da Giovanni di Gaza, autore di VI secolo. L'autore appena citato dà una specifica spiegazione del simbolismo della triplice sfera contenente la croce: i cerchi concentrici di tre colori all'interno del globo rappresentano la sfera celeste dentro alla quale è inscritta la Trinità, che viene rappresentata, secondo la filosofia tardoantica e medievale, come fonte di luce. Un'altra immagine che nel mosaico potrebbe richiamare la Trinità è la forma dei tre minuscoli oranti sulla parete del turibolo tenuto da Zaccaria (fig. 214), poiché i Tre Ebrei fanciulli vengono interpretati nella letteratura e nella liturgia bizantina, come un simbolo profetico della Trinità³⁴⁰.

³³⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 171-172

³³⁸ Ivi, pp. 107-108

³³⁹ Ibidem

³⁴⁰ Ivi, pp. 128-129

Il simbolo della Trinità assunse particolare importanza verso la metà del VI secolo in connessione con la disputa dei Tre Capitoli avvenuta tra il 543 e il 553, nella quale l'imperatore Giustiniano emanò un editto imperiale che condannava i tre scritti di Teodoro di Mopsuestia, di Teodoreto di Ciro e di Iba di Edessa accusati di Nestorianesimo; ma tali testi erano invece stati accettati nel 451 dal concilio di Calcedonia e dunque molti vescovi occidentali, tra cui quelli istriani, si opposero alla condanna imperiale, accettata anche dal Papa, perché rappresentava un'ingerenza imperiale negli affari ecclesiastici. La Trinità, rappresentava quindi l'ortodossia che era stata turbata dalla condanna dei Tre Capitoli, ne parla Venanzio Fortunato, nei suoi panegirici dedicati a Giustino II e Sofia (successori di Giustiniano) definendo la Trinità come simbolo della fede ortodossa e come luce. Come è risaputo, i vescovi istriani erano particolarmente legati allo scisma dei tre capitoli e presero posizione contro la Chiesa di Roma. Papa Pelagio I infatti in una sua lettera parla di un certo Eufrazio coinvolto nello scisma istriano e gli affibbia l'esecuzione di gravissimi crimini, tra cui fratricidio, adulterio e incesto. Non esiste alcuna prova che dimostri che l'Eufrazio nella lettera sia proprio l'Eufrazio di Parenzo, ma risulta difficile credere che nello stesso periodo, nella sola provincia di Venezia e dell'Istria, esistessero due persone con il nome di Eufrazio nella metà del VI secolo, e che uno fosse un importante vescovo scismatico e l'altro solamente il vescovo di Parenzo. Dunque se la lettera parlasse proprio dell'Eufrazio, vescovo di Poreč e allo stesso tempo vescovo scismatico, si comprenderebbe per quale motivo la posizione del globo che rappresenta la Trinità sia posto al centro dell'abside³⁴¹.

2.3.10 I mosaici delle absidi laterali

Le due navate laterali mostrano immagini simmetriche di Cristo che incorona i santi: il Salvatore, con una posa ieratica, viene rappresentato a mezzo busto mentre emerge dalle nuvole e consegna le corone ai due santi stanti, che lo affiancano (figg. 246-247, 259-260). In entrambe le absidi lo sfondo procede per fasce orizzontali, la fascia più scura in alto contiene delle nuvole che circondano Cristo, mentre le fasce digradanti sono ampie e dai colori uniformi. Sulle pareti che circondano entrambe le absidi, sono presenti dei tralci vegetali, che riempiono i rinfianchi, convergendo al centro sopra la testa di Cristo, dove incorniciano un medaglione con una croce. Nonostante le enormi somiglianze, sono presenti anche sostanziali differenze che permettono la distinzione delle due absidi. Cristo nell'abside nord (fig. 249) ha i capelli lunghi mentre nell'abside sud ha i capelli corti (fig. 261); le corone offerte dal Redentore nell'abside nord vengono poggiate

³⁴¹ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 129-131

sopra la testa dei due giovani santi imberbi (figg.247, 251), mentre nell'abside sud i due vescovi barbuti e canuti vedono la corona posizionata dietro la loro testa (figg. 260, 264); infine, sebbene tutti e quattro i santi erano originariamente accompagnati da iscrizioni, ora solo il nome di Severo, sul lato destro dell'abside sud, si è conservato internamente³⁴² (fig. 270).

In entrambe le absidi è difficile identificare i santi, che inizialmente erano tutti accompagnati da iscrizioni, ma a causa dei gravi danni subiti, le iscrizioni sono andate perse quasi interamente mettendo gli studiosi di fronte ad un interrogativo relativo al riconoscimento. L'identità delle perdite, oltre a dare luogo ad interrogativi relativi all'identità dei santi, pone problemi anche per l'identificazione del personaggio che svolge l'azione di incoronare i santi: gli studiosi si sono chiesti per lungo tempo se si tratti di due figure di Cristo, con diverse fattezze, oppure se una figura sia Cristo e l'altra la Vergine³⁴³.

Il primo a tentare un riconoscimento dei personaggi fu Pesante nel testo del 1981, dove associò all'abside sud i santi Severus, come da iscrizione, ed Hermacor (cioè Severo ed Ermagora). Severus era il vescovo di Ravenna ed Ermagora primo vescovo di Aquileia e apostolo di Aquileia e d'Istria. Mentre nell'abside nord, continuando a riferirsi alle identificazioni date ai santi dell'abside sud, ipotizzò che i due santi fossero Cantius e Cantianus (nell'iscrizione erano presenti le lettere "NVS" finali), ossia due santi aquileiesi. L'Amoroso prosegue nelle proposte di identificazione nella relazione del 1896 identificando i santi dell'abside nord come Giuliano e Demetrio, mentre per l'abside sud riportò quanto già detto dal Pesante. Pogatschnig, nel 1910, pubblica un testo nel quale identifica i santi dell'abside nord come Cosma (a sinistra) e Damiano (a destra), i due medici il cui culto fiorì durante il regno di Giustiniano. Per l'abside sud invece, identificò Severo, come da iscrizione, e il santo di sinistra pensò potesse trattarsi di Ursus, un vescovo di Ravenna, come lo era Severo. Le identificazioni del Pogatschnig vennero adottate dalla maggior parte delle pubblicazioni successive. Nel 1975 infine, Tavano confermò l'identificazione dei santi dell'abside nord come Cosma e Damiano, ma mise in dubbio quanto affermato dal Pogatschnig per l'abside sud, proponendo l'identificazione del santo senza iscrizione come Apollinare, l'antico vescovo ravennate; identificazioni confermate successivamente anche dal Šonje³⁴⁴.

³⁴² TERRY E MAGUIRE 2007, p. 12

³⁴³ Ivi, p. 117

³⁴⁴ Ivi, pp. 117-118

Nell'abside nord entrambe le iscrizioni sono molto frammentarie: il santo a sinistra possiede ancora le scritte "SCS" e "C" (fig. 255); mentre il santo di destra conserva solo la lettera "A" (fig.256)³⁴⁵. I due santi sono rappresentati con una veste gialla (figg. 251, 254), che possiede una particolare chiusura: entrambi portano sul petto una linea verticale di tessere scure che scende fino alla punta della "V" formata dall'abito e viene attraversata da altre due file di tessere in senso orizzontale e trasversale alla linea. Ancora dei tratteggi trasversali tagliano la linea del bordo del vestiario in uno dei lati della "V" per il santo di sinistra e su entrambi i lati per il santo di destra. Dall'analisi risulta che questo simbolo è originale e applicato su letto di posa grigio antico. Nel santo di destra poi, sebbene molto rovinato nella parte inferiore, è possibile scorgere alcuni fondamentali elementi che ne permettono poi la caratterizzazione e il riconoscimento. Tiene tra le mani un rotolo, che non può essere definito come una pergamena poiché sopra il bianco corre una linea a forma di spirale di tessere arancioni e rosse che lo identificano come un oggetto cilindrico fermato grazie a delle fasce (fig. 252); un altro particolare è visibile sul lato destro, verso il termine visibile della veste, ed è un elemento quadrangolare (fig. 253). Inoltre ad accompagnare il santo di destra vi è la scritta "NVS" mentre quello di sinistra ha vicino la lettera "C", come già visto. Grazie agli attributi e alle lettere superstiti è possibile riconoscere i due santi come Cosma e Damiano, infatti l'elemento quadrangolare in basso a destra è una borsa di strumenti medici e l'oggetto cilindrico è un rotolo che contiene strumenti chirurgici legati con fili colorati. Questa identificazione è possibile grazie al confronto con altri luoghi nei quali i due santi vengono riconosciuti come i medici Cosma e Damiano, grazie ai loro attributi, oltre che dalle iscrizioni. Per esempio nel mosaico della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma (fig. 174), viene rappresentata la stessa borsa che pende dal braccio destro di san Damiano; oppure in un affresco di una casa di Wadi Sarga in Egitto, sia Cosma sia Damiano portano delle borse simili. Per l'oggetto cilindrico con fili colorati il confronto è invece possibile con un'icona del VII secolo del Monte Sinai, dove san Damiano tiene lo stesso oggetto (fig.298), oppure nell'affresco di Santa Maria Antiqua e nelle cappelle di Bawit in Egitto, in particolare nella cappella 28, Cosma e Damiano, tengono lo stesso oggetto (fig.299). A completare l'identificazione aiuta anche il colore degli abiti: qui entrambi i santi indossano particolari vesti gialle, colore simbolo di Damiano. Anche nella successiva arte bizantina i santi medici sono rappresentati con bisturi e rotolo tra le mani³⁴⁶.

³⁴⁵ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 117

³⁴⁶ Ivi, pp. 118 – 121

Di difficile identificazione inizialmente erano anche le figure al centro che incoronavano i santi. In particolare per l'abside nord, la figura che incoronava Cosma e Damiano (figg. 248, 250), era giovane, imberbe e possedeva lunghi capelli castani che ricadevano sulle spalle. Inizialmente venne riconosciuta come la Vergine, tuttavia l'aureola crociata è prettamente un attributo di Cristo, ed essendo per la maggior parte formata da tessere autentiche può essere riconosciuta originale e dunque la figura viene identificata come Cristo ³⁴⁷(fig. 249).

Nell'abside sud (figg. 259, 260) una delle due iscrizioni si è conservata integralmente: il santo a sinistra è identificato solo dalle lettere "SCS" sopra la spalla sinistra (fig. 268); mentre il santo di destra possiede l'intero nome "SEVERUS" (figg. 266, 269)³⁴⁸. I due santi, sono una coppia di vescovi barbuti e canuti (fig. 260); nonostante la perdita sia più estesa rispetto all'abside nord, quanto si è conservato è in migliori condizioni e ha subito minori interventi di restauro. Ciascuno dei santi indossa un pallio episcopale bianco a maniche lunghe. Sono state avanzate delle ipotesi di attributi per entrambi i santi, dagli studiosi Errard e Gayet nella loro illustrazione (figg. 279, 280): il santo di sinistra viene rappresentato con in mano un pastorale, di cui oggi non vi è traccia se non fosse per una linea a forma di staffa che compare lievemente nel sostrato pittorico, ma potrebbe essere un'aggiunta successiva al VI secolo³⁴⁹; per il santo di destra, facilmente identificabile come Severo, grazie all'iscrizione, è visibile ancora oggi una parte di attributo di forma quadrangolare, che probabilmente poteva essere un libro; Errard e Gayet lo rappresentano con una palma in mano, ma come per il santo opposto, dell'attributo non vi sono tracce³⁵⁰. Per il santo a sinistra sono autentiche le lettere "SCS", mentre per le lettere "ERM" riportate da Errard l'unica traccia è un disegno sull'intonaco, di cui non sappiamo la datazione (fig. 279, 280). La figura di destra è meno conservata, infatti la perdita attraversa la figura già all'altezza dell'aureola, lasciando maggiormente intatto solo il lato destro; nonostante ciò l'iscrizione è totalmente autentica e ben conservata, fatta eccezione per poche tessere che formano la lettera "R", definendo il santo di destra come Severo³⁵¹ (fig. 267). In quest'abside non vi sono dubbi per l'identificazione di Cristo, che si presenta giovane e imberbe, dai capelli ricci come nel tipo "siriano" (figg. 264, 265). È di dimensioni enormi, anche rispetto al Cristo dell'abside nord e la sua figura è altamente ben conservata: i pochi interventi

³⁴⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 121- 122

³⁴⁸ Ivi, p. 117

³⁴⁹ Ivi, p. 122

³⁵⁰ Ivi p. 123

³⁵¹ Ivi, pp. 122-123

eseguiti su questa figura hanno permesso di conservare anche l'oro dell'aureola. L'immagine di Cristo presenta un particolare originale: le braccia sono state allungate in modo sproporzionato, probabilmente per evitare di dover rappresentare la mano, fino al retro della testa dei santi, dai quali vengono nascoste (figg. 264, 271) Cristo in questo caso incorona i santi da dietro le loro teste. Le braccia e le corone sono composte da tessere per la maggior parte originali, dunque questa caratteristica è un particolare di VI secolo³⁵².

Per entrambe le absidi laterali permane un quesito importante a cui non è possibile dare risposte, se non avanzando alcuni confronti: cosa riempiva originariamente lo spazio centrale fra i santi e sotto la figura di Cristo? L'apertura delle finestre nel tessuto musivo ha danneggiato i mosaici in modo irreversibile; ma un'analisi degli sfondi dall'impalcatura permette di intravedere un possibile giardino ricco di fiori. In altri luoghi si ripresenta però tale soggetto, come per esempio a Roma nel mosaico absidale della metà di VII secolo della chiesa di santo Stefano Rotondo, dove i santi Primus e Filicianus sono in piedi su un terreno fiorito (fig. 284)³⁵³.

2.4 La perla e la conchiglia: una metafora della maternità

Se si osserva la complessità dell'abside centrale, si deduce che è portatore di svariati messaggi che sono stati pensati per intrecciarsi e creare una composizione di significati: ogni figura si arricchisce se avvicinata ad un'altra. Uno dei messaggi racchiusi nel catino absidale della navata centrale è legato alle due nature di Cristo: nella parte superiore il Cristo sul globo rappresentato come il tipo barbuto e con i capelli lunghi, rappresenta la natura divina di Dio, lo dimostrano anche alcuni confronti con la Chiesa di san Michele in Afrisco (fig.293), con il mosaico dell'arco trionfale di san Lorenzo fuori le mura a Roma, oppure con un arazzo di VI secolo, conservato ora al Cleveland Museum of Art (fig.297); allo stesso tempo però, la parte inferiore occupata dalla Theotokos, rappresenta la natura umana e terrena di Dio. Le due figure accostate mostrano le due nature del divino. Solitamente l'accostamento avviene in senso orizzontale, per esempio nei dittici d'avorio che su una faccia presentano l'Antico dei Giorni e sull'altra il Cristo Bambino sulle ginocchia della Vergine – due esempi chiave li ritroviamo nel dittico in avorio di Berlino oppure nel dittico in avorio conservato nella Biblioteca nazionale di Parigi (figg.300, 301). Richiami continui fra il modo divino e il mondo terreno avvengono addirittura negli sfondi: su due registri diversi si fronteggiano e si specchiano a poca distanza l'uno

³⁵² TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 123-124

³⁵³ Ivi, pp. 124-125

con l'altro, l'Eden celeste della calotta absidale e i giardini terrestri della Visitazione e dell'Annunciazione. La materialità offerta dalle scene terrene si esplica anche, come già detto nei seni ingrossati e nel ventre rigonfio per la gravidanza delle due donne. Questo tema del confronto fra terreno e celeste viene cantato anche nella poetica ecclesiastica contemporanea. Lo scrittore Romano il Melodo compone un *kontakion* in cui prosegue nei suoi versi con dei paralleli che rappresentano questi paradossi. Un suo testo, riportato dagli autori Terry e Maguire, celebra la Vergine “O Maria, canta di Cristo, che in basso è portato nel tuo seno, ma in alto siede accanto al Padre; che allatta al tuo seno, ma dall'alto dà ai mortali il divino sostentamento; che in alto dimora come una tenda nella sfera celeste, ma in basso si adagia in una caverna”³⁵⁴.

Un simbolo che si ricollega alla maternità divina e miracolosa della Vergine è la conchiglia: nel primo periodo bizantino le conchiglie erano il simbolo della nascita di Cristo dalla Vergine, un'allegoria che rappresenta la Madre di Dio come la conchiglia e il figlio come la perla. Anche nei sermoni veniva utilizzata questa identificazione e questa associazione con un guscio che contiene all'interno qualcosa di prezioso. Esichio di Gerusalemme scrive nel suo sermone “Se tu sei la perla, allora lei [la Vergine] deve essere la custodia” e ancora “il contenitore la cui perla è più brillante del sole”; Proclo di Costantinopoli, in un sermone dichiara “come oserò scrutare le profondità del mare verginale e trovare il grande mistero in esso nascosto, se tu non mi istruisci, o Madre di Dio? Solo allora, risplendendo della luce della tua misericordia, troverò in te la perla della verità”. A richiamare questo significato affidato alla Vergine, nel catino dell'Eufrasiana compare una serie di conchiglie in una fascia decorativa, che divide idealmente le due nature di Gesù – terrena e umana – inserendosi proprio al centro fra la parte superiore dove la figura di Gesù ha significato spirituale e la fascia inferiore, dove Cristo acquisisce una natura terrena e carnale. Qui avviene lo stesso paragone fra divino e umano già visto nei dittici d'avorio, ma la direzione non è in senso orizzontale bensì verticale: il divino sta sopra a contatto con il cielo e il terreno sta sotto a contatto con la materia e la quotidianità³⁵⁵.

La conchiglia era un simbolo già presente nell'arte tardo antica, ma si ritrova spesso come coronamento ed esaltazione di figure eminenti. Per esempio la conchiglia ieratica è raffigurata dietro a san Demetrio orante, nella chiesa di san Demetrio a Salonicco; oppure è presente in forma decorativa, del tipo sassanide, come decorazione del prezioso *tablion* dell'imperatore Giustiniano, a San Vitale; ancora la ritroviamo ai lati

³⁵⁴ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 137 -139

³⁵⁵ Ivi, pp. 139 -140

dell'abside dell'arco trionfale di sant'Apollinare in Classe, che accompagnano le figure degli arcangeli Michele e Gabriele³⁵⁶ (fig.288,289). La conchiglia infatti già dall'antichità conservava in sé moltissimi significati simbolici. Nella religione cristiana, oltre a rappresentare il parto virginale, attraverso il quale Maria dà alla luce la “perla”, rappresentava anche la sepoltura terrena che si aprirà con la resurrezione durante il giudizio universale; ma le sue due valve possono rappresentare anche l'Antico e il Nuovo Testamento³⁵⁷.

³⁵⁶ SOTIRA 2013, p. 21

³⁵⁷ BARBACCIANI, 2016, p. 233

Capitolo 3

3.1 I mosaici della basilica Eufrasiana: tra originalità e restauri

I mosaici attualmente appaiono in uno stato magnifico e sembrano essere rimasti nella loro condizione originale³⁵⁸; gli studiosi Ann Terry e Herry Maguire, che si interessarono dei mosaici in una campagna di fine Novecento, si resero conto che sebbene i rimaneggiamenti non avessero alterato sostanzialmente i mosaici, questi non erano comunque sfuggiti alle modifiche perpetuate nel tempo da svariati restauratori; infatti, alla fine del XIX secolo erano in pessime condizioni e vennero ampiamente restaurati. I lavori di ripristino iniziarono già nel Settecento, ma furono sistematici verso la fine dell'Ottocento, prima con la ditta Neuhauser di Innsbruck nel 1887 e, successivamente, con Pietro Bornia e lo studio musivo Vaticano fra il 1890 e il 1900. Per comprendere la natura dei restauri, devono essere precedentemente analizzate le fonti precedenti al restauro, che riferiscono la quantità di modifiche e i danni apportati alle superfici³⁵⁹. Come spiegano Terry e Maguire, l'isolamento che visse la città di Poreč per lungo tempo e l'abbandono di questa opera paleocristiana, la salvarono, fino al XIX secolo, dai restauri e dai rimaneggiamenti, permettendo di poter godere ancora oggi del monumento nel suo stato, quasi, originale³⁶⁰.

3.2 Fortune e sfortune storiche relative alla basilica: studiosi che si sono interessati alla comprensione di questo monumento parentino

Come anticipato all'inizio del capitolo, la basilica visse in un isolamento storico-politico che le permise di conservarsi e di conservare inalterati, per lungo tempo, i mosaici al suo interno, nonostante fossero molto conosciuti. Come riferiscono Terry e Maguire “la ragione di questo paradosso si trova all'interno della storia geopolitica di questa regione e nel destino di questo complesso nel tempo”³⁶¹. La posizione della città la lega per lungo tempo prima a Roma, poi ad Aquileia, successivamente a Ravenna, ancora a Venezia e infine all'impero Austro – Ungarico, affacciandosi dunque sull'Adriatico e mantenendo un legame con le aree più prettamente “occidentali”; ma dopo la seconda guerra mondiale, l'Istria fu unita alla Jugoslavia e, più di recente, è diventata parte delle Repubbliche indipendenti di Croazia e Slovenia. Gli sviluppi storici

³⁵⁸ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 6

³⁵⁹ Ivi, p. 12

³⁶⁰ Ivi, pp. 6-7

³⁶¹ Ivi, p. 6

contemporanei hanno provocato un lungo isolamento del sito dell'area adriatica, cui era legata per vocazione geopolitica. Gli studiosi locali istriani avevano infatti contatti limitati con le fonti e gli studiosi occidentali e, contemporaneamente, pochi ricercatori occidentali si apprestavano allo studio dei monumenti oltremare, sia a causa della lingua, sia a causa delle poche possibilità di ricerca *in situ*. Queste motivazioni perpetrarono l'isolamento della cattedrale di Poreč, e di altri monumenti, dall'opinione e dall'intervento dei moderni studi occidentali³⁶².

La città e assieme ad essa la cattedrale, già relativamente modeste in antichità, non assunsero grande importanza nel tempo e si rovinarono durante gli anni³⁶³. Del destino del complesso nel primo periodo medievale si sa poco, ma dal tardo medioevo fino al XVIII secolo, il declino della fortuna di Parenzo precluse gravi rifacimenti. Terry e Maguire riportano alcune date essenziali per ricostruire la storia conservativa della basilica: nel 1354, i genovesi saccheggiarono e bruciarono la città, rubando il corpo del patrono Mauro; nel 1440 un terremoto fece crollare la navata sud, che venne successivamente riparata apportandone però alterazioni non presenti nell'opera originale, quali l'apertura di finestre sulle absidi laterali, che provocarono la distruzione di una parte dei mosaici; già nel XVII secolo, il vescovo abbandonò la cattedrale per rifugiarsi nella vicina città di Vsar, dove l'aria si credeva essere più salubre, infatti gravi epidemie di peste, stimate fino al XVIII secolo, devastarono la città e la popolazione. Nel testo *Dynamic Splendor* viene riportata una citazione da un testo del pellegrino Pietro Casola, che visitò la città "*Venerdì 6 giugno alla sedicesima ora*" nel 1494 e lasciò questa impressione: "*Siamo arrivati di fronte a Parenzo [...] Noi andammo alla cattedrale. È una chiesa antica. Penso che doveva essere davvero bella a giudicare dai mosaici del pulpito e dai pavimenti, che mostrano qualche segno che erano stati lavorati a mosaico. Ora ... ha un'apparenza trascurata/dimenticata...la suddetta chiesa ha un piccolo atrio di fronte e il battistero si trova alla fine. Io penso che poche persone vengano qui perché dappertutto l'erba è lunga*"³⁶⁴. Nel 1630 alcune fonti riferiscono che la cattedrale rimane senza canonici e smette di funzionare e nel 1677 uno dei canonici parla della chiesa in questo modo: "*in molte parti minaccia rovina imminente*". In un periodo in cui a Ravenna si erano già

³⁶² TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 6 -7

³⁶³ Ivi, 2007, p. 7

³⁶⁴ Ivi, p. 7

avviati i primi restauri, all'Eufrasiana i mosaici stavano deteriorando e non subivano interventi, paradossalmente ciò li ha protetti da eccessivi rimaneggiamenti e manipolazioni³⁶⁵.

Nel XVIII secolo la città cominciava a emergere dal declino e dall'isolamento, da questo momento cominciarono i primi restauri. Il vescovo Gaspare Negri, s'impegnò in un vasto rinnovamento della cattedrale e fu il primo a riconoscere i mosaici come paleocristiani; fu sempre però, durante questo periodo, che le lacune dei mosaici vennero riempite con intonaco dipinto. L'intonaco se da una parte ha ulteriormente aiutato la preservazione della tassellatura, dall'altra ha rovinato alcune parti dei mosaici. Ne permangono alcune tracce sull'abside nord (fig. 177) e nell'abside principale, (fig. 137/148). Nel 1846 – 1847 il vescovo Peteani eseguì un nuovo restauro della basilica, storicamente più consapevole di quello del Negri, ma che non includeva i mosaici. Il Peteani, dopo una visita a Roma che lo stupì per la magnificenza dell'architettura cittadina, voleva portare anche a Parenzo tale grandezza architettonica: confrontando una pianta del 1783 (fig. 208) con una redatta nel 1877 – 78 (fig. 209), ci si accorge di come l'area del presbiterio sia stata parzialmente sistemata, rimuovendo gli stalli del coro che bloccavano l'entrata della luce nelle absidi laterali e chiudendo le finestre sui catini laterali, aperte nel 1440, che avevo rovinato in modo consistente i mosaici. Il vescovo Peteani modifica la chiesa aggiungendo cappelle laterali, che fungono da transetto, trasformando la pianta da semplice basilica longitudinale a una a croce latina³⁶⁶.

Nel XIX secolo i mosaici furono riportati alla luce, ma subirono una serie di restauri, non sempre consoni, che in alcuni casi ne alterarono l'originalità, ma ci riportano una visione complessiva che in buona parte tiene conto dei mosaici originali di VI secolo. La prima prova di restauro fu effettuata nel 1887 da Luigi Solerti dell'azienda Neuhauser di Innsbruck e non fu ritenuta accettabile; seguì poi una campagna di restauro completa, effettuata tra il 1890 e il 1900, da Pietro Bornia del Vaticano, il suo lavoro fu accettato da alcuni e visto in modo ostile da altri, sollevando un dibattito ancor prima del termine dei lavori. Le accuse verso Bornia si mossero principalmente da Giacomo Boni (figg. 287, 288) che lo additò come distruttore dei mosaici, mentre a favore di Bornia si espresse Paolo Deperis, parroco della cattedrale, che seguì tutti i lavori³⁶⁷.

³⁶⁵ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 8

³⁶⁶ Ivi, pp. 8- 9

³⁶⁷ Ivi, p. 9

I problemi sollevati in questi dibattiti non furono mai dissipati del tutto e ci lasciano dubbi nella relativa identificazione delle tessere o delle aree, per le quali risulta spesso difficile comprendere se si tratta di parti di VI o XIX secolo. Recentemente si è interrogata a proposito di tale problema la studiosa Clementina Rizzardi, lamentando ancora che i restauri rendono difficile la valutazione iconografica e stilistica.

Nel 1997 la basilica Eufrasiana di Parenzo entra a far parte della lista dei patrimoni dell'umanità dell'UNESCO, permettendo dunque agli studiosi Terry e Maguire, assieme alla loro squadra, lo studio dei mosaici dalle impalcature, che furono poi confrontati con i documenti dei restauri, in quel momento da poco scoperti, tra scritti e pubblicati.

3.3 I mosaici originali dell'Eufrasiana datati VI secolo

Non possediamo molte informazioni scritte riguardo ai mosaici originali di VI secolo e non ci sono noti i nomi dei mosaicisti, poco si sa dell'attività musiva nel primo periodo bizantino in generale. Non è così per quanto riguarda i successivi restauri, dei quali siamo a conoscenza dei nomi dei restauratori, di informazioni su come lavorano e, in alcuni casi, anche di loro opinioni scritte relative al restauro che stavano mettendo in opera. Dunque se vogliamo comprendere come si muovevano gli artisti del VI secolo è necessario fare direttamente affidamento ai mosaici: questo lavoro è stato eseguito da Ann Terry e Henry Maguire, assieme alla loro squadra, che eseguirono un attento esame delle tessere e dei letti di posa, dei modelli stilistici e del modo in cui hanno eseguito la posa gli artisti tardo antichi, fornendo preziose informazioni sull'esecuzione dei mosaici originali³⁶⁸.

Il processo di invenzione ed esecuzione di un mosaico parietale, anche relativo ad una piccola basilica come quella di Poreč, è un lavoro complesso che si articola sulla collaborazione fra esecutori e committenti: gli artigiani anonimi devono trasportare in immagine le idee e i concetti cari alle autorità ecclesiastiche parentine che li avevano ingaggiati per la decorazione della cattedrale. Il lavoro degli artigiani mosaicisti si dispiegava in più mansioni: dovevano procurare i materiali e le tessere, procedere alla stesura degli strati di intonaco per il successivo posizionamento delle tessere, creare i disegni preliminari che sarebbero poi stati

³⁶⁸ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 71

applicati sull'intonaco ed infine dovevano attaccare quotidianamente le tessere di vari materiali, quali vetro, marmo e pietra dai colori brillanti³⁶⁹.

Le intuizioni che si sviluppano durante l'osservazione dei mosaici nelle aree in cui risultano essere originali, permette di ottenere un quadro più chiaro riguardo a come botteghe e artigiani di VI secolo svolgevano i loro compiti e permettono un confronto con i mosaici dello stesso periodo presenti in altre aree, soprattutto quella italiana dello stesso periodo, dimostrando le uguaglianze ma anche le eccezionalità che si svilupparono solo a Poreč³⁷⁰. Le immagini di un complesso racchiudono in sé una serie di significati che si possono collegare al periodo storico e al preciso contesto culturale e politico del luogo e del periodo in cui sorgono: i messaggi che Eufrazio voleva evidenziare con la sua opera sono carichi di preoccupazioni dottrinali, politiche e addirittura personali³⁷¹.

In generale, prendendo in esame l'abside principale come soggetto esemplificativo di una tendenza utilizzata su tutte le composizioni musive della basilica, possiamo dire che le decorazioni parietali vengono eseguite con un certo ordine e con una precisa costruzione spaziale, che lavora su aree diversificate, non solo attraverso la costruzione architettonica, che crea già delle divisioni spaziali, bensì anche su cornici gemmate che permettono una maggiore suddivisione dello spazio e una chiarezza compositiva tipica del periodo tardoantico e derivante da modelli pittorici romani. Figure e gruppi figurati sono incastonati in unità architettoniche delineate da bordi decorativi con motivi a gioiello, principalmente rosso, verde e oro, tipici della pittura catacombale romana e dell'affresco romano³⁷².

Il progetto e la gestione degli spazi sottende l'ideale di assialità, simmetria e gerarchia: principi concettuali e modalità rappresentative tipiche del periodo paleocristiano e bizantino. Se si guarda al catino absidale della navata centrale si può notare come sia costruito su un allineamento delle figure, che dimostra come le costruzioni assiali siano in questo periodo un comune dispositivo compositivo. Nell'abside principale, dicono Terry e Maguire, è presente "un asse verticale primario" che "è bilanciato da una successione di assi orizzontali"³⁷³. Infatti la figura di Cristo con in mano un libro dal quale si può leggere "ego sum lux vera" (io sono la luce vera), al centro dell'arco trionfale e al vertice della verticale, si trova visivamente sopra e in asse

³⁶⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 9

³⁷⁰ Ivi, p. 72

³⁷¹ Ivi, p. 127

³⁷² Ivi, p. 72

³⁷³ Ivi, pp. 72 -73

con altre figure che si stagliano nelle fasce orizzontali digradanti sotto di lui: la prima figura che incontriamo, proseguendo sulla verticale, è l'agnello nel medaglione del sottarco con aureola cruciforme (al posto dell'agnello completamente eseguito sul finire dell'Ottocento durante il restauro Bornia, vi era un cristogramma eseguito nel Settecento, che probabilmente andava a sostituire l'originale figura di Cristo: in ogni caso in quella precisa area vi era un'immagine che richiamava la figura del Redentore, ad enfatizzare l'importanza già attribuitagli sull'arco trionfale); andando nella fascia orizzontale inferiore, l'asse verticale prosegue con la mano di Dio che incorona la Vergine e subito dopo si prosegue con la figura di Maria³⁷⁴, esaltata in questo punto dell'abside come *Theotokos*, ossia Madre di Dio³⁷⁵, infatti sorregge il bambino Gesù sulle sue ginocchia, enfatizzando ulteriormente l'importanza della sua figura; fino a giungere alla cattedra vescovile, che vede apposta sullo schienale la figura della croce sul Golgota, e come riferiscono i due studiosi si trovava probabilmente sopra i resti di una cripta di V secolo adibita ad accogliere le spoglie del precedente vescovo Mauro, richiamando così l'importanza della figura dell'ecclesiastico nella mediazione con il divino. Si forma quindi una catena ininterrotta di riferimenti a Cristo e ai suoi rappresentanti terreni³⁷⁶, ulteriormente sottolineata dall'iscrizione "XPI" in perfetta posizione centrale, sotto al trono della Vergine e sopra la testa del angelo sul pilastro centrale, che richiama ancora la figura di Cristo e la sottolinea attraverso una linea di tessere bianche, inserita fra tutte tessere blu, per enfatizzare la sigla e renderla visibile a colpo d'occhio³⁷⁷ (fig. 195). Questa idea di assialità e di costruzione verticale dell'intero catino absidale è sostenuta anche da Schweigert³⁷⁸.

Vi è poi una gestione dello spazio anche in senso orizzontale, completata da simmetrie e collegamenti fra figure, che uniscono le scene e le figure precedentemente divise dai bordi gioiello. Nella fascia in cima Cristo è accompagnato da sei apostoli per lato che si voltano e incedono verso di lui, allo stesso modo anche la Vergine presenta al suo fianco un *entourage* di angeli, santi e funzionari ecclesiastici che incedono verso di lei offrendole dei doni. In entrambi i casi figure simmetriche accompagnano la figura centrale; nell'immagine della calotta absidale oltre alla simmetria, che è resa ancora più accentuata dalla corrispondenza della veste oro allegata solo ad una figura per lato (al piccolo Eufrazio sulla sinistra e ad un solo santo sulla destra), entra in gioco il valore gerarchico, che viene dimostrato dalla maggiore grandezza di Vergine e angeli, rispetto alle

³⁷⁴ TERRY E MAGUIRE 2007, pp.72-73

³⁷⁵ SCHWEIGERT 2018, p. 333

³⁷⁶ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 72 – 73

³⁷⁷ Ivi, p. 74

³⁷⁸ SCHWEIGERT 2018, p. 333

figure dei santi e degli ecclesiastici. Possiamo notare anche che le due figure vestite d'oro nel registro del catino creano con la fascia inferiore fra le finestre altri due assi verticali minori, posizionandosi direttamente sopra le figure della Vergine, ripetuta nell'*Annunciazione* e nella *Visitazione*. Tutte queste tecniche di composizione permettono di creare armonia e simmetria fra le parti e, nonostante le separazioni delle scene, permettono di pensare all'abside come ad una narrazione continua e pensata³⁷⁹. Le conchiglie della fascia mediana, fra il catino e la zona finestrata, non sono tutte uguali e presentano dimensioni diverse: questo accorgimento risulta necessario allo scopo dei mosaicisti: ogni conchiglia incornicia idealmente una figura sottostante e le dimensioni diverse delle valve permettono di allineare e ricavare uno spazio ideale per le figure sottostanti, che vengono così messe in luce una per una: per esempio le quattro conchiglie di madreperla sopra l'*Annunciazione* sono disposte simmetricamente per mettere a fuoco quella precisa unità³⁸⁰.

Anche nelle absidi laterali si utilizza la stessa composizione degli spazi: un asse verticale si compone con assi orizzontali e le figure si dispongono simmetricamente nell'area³⁸¹.

La simmetria e l'uso di confini attorno alle figure impone, una sorta di griglia, producendo un effetto di ordine, chiarezza e gerarchia che sembra essere il principio guida con il quale sono stati creati i mosaici e con il quale vengono disposte le immagini. Il mosaico mostra però delle contrapposizioni a questa rigida simmetria, attraverso alcune figure che contrastano con la rigidità dell'asse verticale: per esempio tutti i personaggi che circondano la Vergine si voltano verso di lei, l'unico a non farlo è l'angelo di destra che rompe lo schema; allo stesso modo tutti i personaggi di destra portano i manti sopra entrambe le loro spalle a coprire la tunica, invece sulla sinistra le figure dell'angelo e di Mauro portano la veste solo sopra la spalla destra. Ancora un esempio simile lo ritroviamo sulla fascia composta da una fila di conchiglie: la seconda da destra e la seconda da sinistra, sono capovolte e composte da solo vetro, con l'assenza di oro, creando ritmo e interesse visivo, interrompendo lo schema³⁸².

A interrompere la simmetria, entra in gioco anche il posizionamento del disegno originale, che è stato applicato maggiormente spostato verso destra, decentrando quindi la composizione e aumentando lo spazio, per questo motivo i personaggi a sinistra risultano essere più robusti e maggiormente distanziati. Questa

³⁷⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 73

³⁸⁰ Ivi, p. 74

³⁸¹ Ibidem

³⁸² Ivi, pp. 74 -75

distanza, permette di avere spazio anche per un più elevato numero di fiori e per l'inserimento delle iscrizioni, vicino alle teste dei santi. Il maggiore respiro che si avverte sul lato sinistro potrebbe essere sinonimo di superiore importanza delle figure dei donatori rispetto alle altre, nonostante siano gerarchicamente più piccole dei personaggi sulla destra. Un fattore fondamentale, che favorisce questa asimmetria delle due parti è connesso ad un problema strutturale, indicato in un disegno eseguito da S. Nickerson (fig. 289) con misure laser nel 1997, nel quale si dimostra come la curva dell'abside sul lato destro non si estende tanto quanto sul lato sinistro. Oltre a questo problema strutturale, ve ne è un altro di natura esecutiva: il disegnatore, procedendo da sinistra verso destra era troppo ottimista nel valutare lo spazio a disposizione e alla fine si è ritrovato con uno spazio minore di quello che pensava, dovendo quindi diminuire la robustezza dei personaggi e lo spazio fra essi, arrivando a rappresentare l'ultimo santo a destra addossato alla parete, con il gomito e il braccio appoggiati al bordo e l'aureola appiattita sul lato destro³⁸³.

Prima dell'applicazione del disegno, il muro in attesa di tassellatura veniva preparato con una serie di diversi strati di intonaco. Lo strato più in alto, quello in cui erano inseriti i cubetti vitrei, veniva applicato su tutta la parete e successivamente su di esso si tracciava il disegno, che risultava visibile solo nelle aree in cui era caduto il mosaico³⁸⁴. Nell'Eufrasiana sono presenti tracce di pittura nella malta di allettamento in vari colori, principalmente ocre, rosso o giallo, ma anche altri. I colori vengono scelti per il disegno preparatorio, cercando di abbinarli alle tessere che sarebbero state posizionate successivamente. In alcuni punti le tracce di pittura sopravvivono tra le tessere ed è fondamentale poiché, nonostante le sinopie siano presenti sotto tutti i mosaici, le tracce sono solitamente scarse poiché la maggior parte del pigmento esposto tra le tessere, anche a causa dell'umidità della basilica, si è mal conservato e consumato. Le tracce maggiormente visibili si trovano sull'abside sud, la quale ha sofferto molto meno l'umidità grazie alla sua posizione ed è stata ignorata dai restauratori, rendendola una delle zone meglio conservate della cattedrale. Il colore non veniva usato solo per tracciare i bordi ma anche per dipingere lo strato inferiore, il rosa in particolare veniva usato anche come riempimento sottostante nel luogo dove successivamente andavano applicate le tessere relative alla pelle³⁸⁵.

Si giungeva poi al momento dell'applicazione delle tessere, i mosaicisti avevano a disposizione una vasta gamma di materiali con cui lavorare: vetro di moltissime tonalità, marmi, ardesia, pietra calcarea, mattoni

³⁸³ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 75-76

³⁸⁴ Ivi, p. 77

³⁸⁵ Ivi, pp. 77-78

in tonalità rosse e gialle, madreperla; come è tipico di questo periodo però, il materiale maggiormente utilizzato era il vetro, per la quantità di variazioni cromatiche e di tonalità presenti in esso, che permettevano di movimentare e dare dinamicità cromatica ad un'area grazie alla differenza di tonalità e alle rifrangenze che si presentavano già nella singola tessera e si estendevano poi sull'intera superficie. I colori più facilmente reperibili erano verde e blu, meno rinvenibili invece il giallo e il viola. I mosaicisti del VI secolo erano attenti anche ad una applicazione gerarchica dei materiali, sia sulla base del costo che delle proprietà visive: questo permetteva di riservare a figure importanti i materiali migliori e più rari e di dedicare invece al resto quelli meno pregiati, soprattutto quando si presentava una carenza di materie³⁸⁶.

Esempi significativi, riportati dagli studiosi Terry e Maguire, per comprendere la mutevolezza e la qualità delle tessere sono il volto di Eufrazio, le figure della Vergine e del Bambino nella semi-cupola, infine i capelli degli angeli. Queste parti erano realizzate con tessere diverse e più pregiate di quelle impiegate per il resto del mosaico, in particolare al volto di Eufrazio viene destinata una particolare tavolozza di colori, formata da cubi di vetro opalescente e rossi, realizzata interamente su misura per il personaggio, oltretutto le tessere usate per il suo volto sono più piccole e più strette delle altre. Il volto della Vergine è formato da vetro bianco latte e azzurro latte, stesso vetro bianco accostato ad uno di colore lavanda perlato per il Cristo Bambino, questi colori e materiali non erano unici, ma erano sicuramente limitati nel resto del mosaico, perché molto pregiati. Anche il volto del Bambino Gesù era principalmente – anche se non interamente come per Eufrazio – formato da tessere vitree, tuttavia le tessere che formano il volto di Gesù sono più grandi rispetto a quelle che compongono il volto di Eufrazio. È interessante comprendere che alcuni colori erano ritenuti più rinomati di altri, per esempio l'arancione era riservato solo ad alcuni particolari dei volti oppure, se accostato al rosso, completava piccoli particolari di oggetti, come le rifiniture e le decorazioni dei libri. Infine l'oro, materiale che permetteva di dimostrare lo status, veniva applicato nelle capigliature dei personaggi più importanti, come gli arcangeli e Cristo Bambino³⁸⁷.

Non sempre però la scelta di materiali meno pregiati era legata ad una problematica di tipo economico o allo scarseggiare dei materiali pregiati, nonostante questo aspetto sia da tenere in considerazione, spesso i mosaicisti sceglievano volontariamente il più comune mattone o l'ardesia perché rispondevano più

³⁸⁶ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 78- 79

³⁸⁷ Ivi, p. 79

correttamente al loro intento estetico, creando degli effetti che non era possibile creare con il vetro. Oltretutto il mattone, accompagnato al vetro, arricchiva ancora di più di sfumature l'area trattata, portando l'immagine complessiva ad una maggiore dinamicità e ricchezza espressiva. Un esempio dimostrativo rispetto a questa tecnica è lo scrigno tenuto da Zaccaria nel quale si combinano tessere d'oro, mattoni gialli, vetro giallo e cubi traslucidi color ambra che arricchiscono di riflessi l'oggetto; ancora nella veste di Gesù Bambino sulla conca absidale l'oro si combina con vetri gialli e verdi e un vetro color caramello scuro, che modificano l'oro. Ovviamente però, i materiali di minore qualità, servivano anche a sopperire la mancanza di materiali raffinati e andavano a completare tutte le parti terminali meno importanti³⁸⁸. Se visti da lontano i catini absidali sembrano interamente coperti di materiale iridescente: questa modalità di lavoro porta a credere che siano state impiegate un maggior numero di tessere vitree per la creazione complessiva dei mosaici, in realtà anche i materiali più scadenti ottengono dei benefici dalla vicinanza con materiali vitrei, che li portano ad "accendersi" di bagliori e a riflettere, anche se non sono trasparenti e riflettenti³⁸⁹.

È necessario considerare anche le absidi laterali, dove vi è una disparità enorme nell'utilizzo dei materiali: l'abside nord presenta un grande utilizzo di cubi di vetro, mentre l'abside sud mostra la più disperata mancanza di materiali, che porta anche a compromessi nelle forme. Nonostante nel progetto iniziale i mosaicisti avessero assegnato ad alcuni personaggi e oggetti un maggior numero di tessere vitree e avessero quindi pensato alla composizione in generale, nella creazione pratica la partenza dal centro, seguita poi dal lato nord li ha visti ottimisti, come per lo spazio nell'abside principale, e hanno quindi impiegato un maggior numero di tessere vitree in quelle due aree, arrivando al catino meridionale con scarsità di materiali e dovendo quindi accettare compromessi per terminarne la realizzazione. Secondo gli studiosi Terry e Maguire tale errore è possibile, poiché anche durante i restauri di Bornia alla fine dell'Ottocento, venne prediletto lo stesso ordine di lavoro: partirono dall'abside centrale, proseguirono con l'abside nord, fino a giungere all'abside sud; a questa altezza lo slancio e il sostegno finanziario erano fortemente diminuiti e si pensò ad un artigiano, formatosi nel cantiere Bornia, per proseguire il lavoro sull'ultima abside, rendendola nuovamente quella meno curata³⁹⁰.

³⁸⁸ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 79-80

³⁸⁹ Ivi, p. 82

³⁹⁰ Ivi, pp. 80-82

Il metodo di posa utilizzato dai mosaicisti di VI secolo prevedeva un lavoro a due mani, partendo da un punto centrale e allontanandosi rispettivamente in direzioni opposte: gli artigiani dovevano posare le tessere quanto più velocemente possibile per evitare di far asciugare la base di intonaco. È possibile però valutare la presenza di mani diverse nel procedimento, poiché la scelta delle tessere posate è diversa anche a piccole aree di distanza, questo era probabilmente dovuto alla selezione di materiali che portavano con sé i mosaicisti, che non erano ovviamente tutti uguali e che venivano disposti sulla parete in base alla sensibilità e alle capacità dell'artigiano. La tecnica dello spostamento verso due direzioni diverse era tipica del periodo e venne compresa per la prima volta dalla studiosa Irina Andreescu-Treadgold, che la rinvenne a San Vitale³⁹¹. Questa tecnica però, non presenta una precisa divisione simmetrica del lavoro, ma la posa veniva divisa in maniera disomogenea. Esempificativi di questa tecnica sono gli elementi in serie che si ripetono: gli studiosi Terry e Maguire dimostrano con evidenza che le conchiglie vengono eseguite da due mosaicisti, o da due squadre differenti, la prima squadra compone le prime quattro valve mentre la seconda squadra compone le restanti cinque³⁹²; allo stesso modo anche le sante del sottarco vengono divise in maniera disomogenea tra le maestranze nonostante siano in numero pari, la prima squadra compone le cinque inferiori sul lato nord, mentre la seconda squadra compone le restanti sette³⁹³. Anche nelle absidi laterali il lavoro in generale, viene svolto *back to back*. Questo metodo non è sempre utilizzato rigidamente: nell'abside nord è evidente che il mosaicista che lavorava sul lato destro disponeva di più materiali rispetto al suo omologo sul lato sinistro, rendendo evidente la differenza fra i calici e i tralci sui due lati, sia a livello di materiali sia a livello di gestione e costruzione della figura. Al contrario invece sull'abside sud sembrano aver eseguito la figura del Cristo due mani diverse, mentre i tralci paiono eseguiti dalla stessa mano. Il Cristo dell'abside destro presenta una differenziazione nella rappresentazione delle pieghe: a sinistra linee organiche e curve, mentre a destra linee geometriche e lineari. Come già riportato la costruzione di calici e tralci in questa abside laterale sono pressoché identici su entrambi i lati³⁹⁴.

Oltre all'utilizzo di svariati colori che vengono modulati grazie alle scelte di posa, a modificare l'opera interviene anche la modellazione delle forme. I colori e le forme sono intimamente connessi e collaborano per

³⁹¹TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 82-83

³⁹² Ivi, p. 83

³⁹³ Ivi, p. 85

³⁹⁴ Ivi, pp. 87-88

l'ottenimento del risultato finale del mosaico³⁹⁵. Il metodo con il quale utilizzare e accostare i colori è una scelta complessa, che permette allo stesso colore di risultare diverso in base a ciò a cui viene accostato. Esempio fondamentale è il colore bianco con il quale sono fatte le tuniche di buona parte dei santi e degli angeli della conca absidale. Da lontano i vari bianchi potrebbero sembrare uguali a colpo d'occhio, ma non lo sono poiché vengono utilizzati diversi materiali che creano diversi effetti di bianco. Il mantello solitamente dovrebbe essere bianco sporco con sfumature verdi, mentre la tunica sottostante dovrebbe essere bianca con sfumature blu. Le tuniche sono generalmente composte da pietra cristallina bianca e marmo grigio-azzurro; invece il mantello viene composto da calcare locale bianco sporco, quasi beige, al quale oltre alle tessere verdi, vengono inserite anche alcune tessere viola. Il contrasto tra i due, appena percettibile da terra, colpisce se guardato a distanza ravvicinata³⁹⁶. Anche l'oro viene trattato come il bianco, per farlo risplendere di riflessi variopinti, in base al contesto in cui viene utilizzato, rendendo i suoi effetti particolarmente vitali. Era consuetudine abbinare all'oro varie tonalità di vetro giallo, vetro ambrato traslucido, vetri verde lime e mattone giallo, fino ad arrivare a colori meno simili come il verde oliva e il vetro bianco. Queste tessere giocano con l'oro in disposizioni sorprendenti, creando un luccichio increspato e iridescente, in varie parti della superficie musiva³⁹⁷.

In aggiunta all'oro, la luce viene affrontata e inserita anche in altri modi all'interno dei mosaici della basilica. Per i bizantini non era necessario un inserimento della luce in modo coerente con la rappresentazione naturalistica, non per questo la luce era assente o aveva minore importanza. Nonostante le luci e le ombre non venissero inserite per modellare i corpi – a parte il solo caso della serva che appare sulla soglia di casa nella Visitazione, dove la luce è trattata in modo coerente come se provenisse da un'unica fonte luminosa direzionata³⁹⁸ – ma per donare significati alle figure e rappresentarle attraverso bagliori e riflessi luminosi, che davano senso spirituale all'opera e portavano ricchezza estetica³⁹⁹. L'esperta Liz James eseguì un interessante studio nel quale identificava il significato della parola “colore” in diversi Paesi: se riferiamo la parola “colore” al lessico inglese essa verrà definita con “tonalità”, ma se la associamo ai bizantini la stessa parola verrà spiegata con “luminosità”⁴⁰⁰. Secondo la James la questione della luce e del colore all'interno dei mosaici

³⁹⁵ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 88

³⁹⁶ Ivi, p. 89

³⁹⁷ Ivi, p. 90

³⁹⁸ Ivi, p. 95

³⁹⁹ Ivi, p. 96

⁴⁰⁰ Ibidem

bizantini è molto complessa, perché non si ferma alla rappresentazione delle luci e delle ombre, non è solo un processo di chiari e scuri, ma è piuttosto un insieme di fattori che comprende i colori e la qualità riflettente dei materiali, l'iterazione fra materiali, la forma dell'edificio e la luce fisica all'interno di quest'ultimo, infine è un catalizzatore di attenzione che crea un'accelerazione nella visione dello spettatore, poiché infonde alle figure un senso di dinamismo e di vita⁴⁰¹: “mentre lo spettatore si muove all'interno della chiesa, l'aspetto mutevole dell'oro interagisce con gli altri colori e modifica l'effetto complessivo dei mosaici in una risposta cinetica”⁴⁰². Esempio chiarificante per il trattamento delle luci è la rappresentazione di un bagliore, di un'aura, che circonda il corpo di alcune figure, lasciando fuori solo la testa e l'aureola. Questo avviene per le figure della Vergine e di Elisabetta, oppure in alcune sante nei medaglioni. Queste file di tessere più chiare rappresentano sicuramente una luce che proviene dalla figura, ma sott'intendono simbolicamente un effetto del divino su queste figure che ne aumenta la santità (fig. 70, 84, 126, 128, 131, 132). È importante notare il contrasto che si forma tra la serva, che è illuminata solo da un lato e la fende una luce totalmente terrena e materiale a differenza di Maria ed Elisabetta, le quali splendono di luce propria e i chiari scuri delle loro vesti non sono coerenti, bensì risultano illuminate su ogni lato, perché la loro luce è spirituale e simbolica⁴⁰³. Le tessere dorate utilizzate dai mosaicisti di VI secolo, erano brillanti e riflettenti, non creavano quell'effetto specchio, a tratti accecante, tipico dei successivi restauri; infondevano luminosità agli altri colori, movimentavano e facevano vibrare la scena, infine attivavano un significato ontologico legato al divino⁴⁰⁴.

Anche l'ambra aveva un'importanza chiave nella realizzazione dei mosaici e risolveva svariate necessità di composizione grazie alla sua mutevolezza, dimostrando che i mosaicisti di VI secolo erano consapevoli degli effetti transitori della luce riflessa, prodotti da un materiale traslucido. L'ambra, oltre a fungere da base per le aree dorate, aveva una grande versatilità per il suo colore scuro, ma caldo e allo stesso tempo trasparente, che influenzava i colori con i quali entrava in contatto. L'ambra dunque per le sue proprietà camaleontiche si prestava bene per essere inserita nei posti più svariati, spesso per definire l'immagine: è presente nel cesto della Vergine dell'Annunciazione dando un effetto color miele; è poi presente nei volti per

⁴⁰¹ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 96

⁴⁰² Ivi, p. 97

⁴⁰³ Ivi, pp. 96-97

⁴⁰⁴ Ivi, p. 97

definirli e delinearli nei loro particolari, per esempio la troviamo nel volto di Zaccaria, assieme ai cubi bianchi e blu-latte ⁴⁰⁵.

È interessante notare come l'epoca tardo antica sia molto legata alla parola *metallum*: tale parola la ritroviamo ripetuta per ben due volte nell'iscrizione alla base del catino absidale voluta dal vescovo Eufrazio fautore della sistemazione e del restauro, soprattutto estetico, della basilica. La parola non ha solo il significato di metallo utile al sostegno di una chiesa che stava cadendo a causa della rovina, ma ha anche un significato legato alla decorazione musiva richiesta da Eufrazio, che desiderava una profusione d'oro nell'area del presbiterio accompagnata da superfici riflettenti. Spesso gli studiosi successivi si riferiscono alla decorazione che Eufrazio ha posto in essere all'interno della basilica parlando di “vario fulgere metallo”⁴⁰⁶.

L'opera a mosaico non è formata solo dal colore delle tessere, ma anche dalla posa di quest'ultime e dalla modellazione delle forme. Esistono tecniche più consuete e conosciute già in altri cantieri, per esempio a Ravenna; tra le tecniche quelle maggiormente ripetute servono per la composizione delle stoffe. Esistono linee a raggiera, come nella veste di san Mauro; linee a forcilla, come nella veste di san Mauro e dell'angelo alla sinistra della Vergine⁴⁰⁷. Oltre a queste linee consuete e conosciute, ve ne sono di più caratteristiche, come la tecnica “punto – trattino” utile alla manipolazione dei colori contigui, che in questo modo potevano essere sfumati anche su grandi superfici, permettendo un graduale passaggio fra i colori; veniva invece utilizzato un “motivo a gradini” per modellare il colore e formare bordi decorativi, l'esempio più calzante è riscontrabile sul medaglione centrale del sottarco trionfale con raffigurato l'agnello, sui quali bordi corre un motivo a gradini di colore rosso – marrone, dalle necessità puramente estetiche ⁴⁰⁸.

Altre tecniche di modellazione della forma e del colore permettevano di creare texture, effetti ottici, aggiungevano contrasti e in generale accrescevano l'interesse visivo. Esempio interessante è la ghirlanda tenuta in mano da Mauro. Le tessere che compongono la corona sono inseriti con profondità diverse nel letto di posa, creando un effetto di sporgenza per le punte delle foglie e di rientranza per la parte più interna delle foglie, dando l'effetto di “scultura a rilievo” in questo punto, rendendo la ghirlanda un forte elemento visivo. Questo e altri effetti compongono un intenso coinvolgimento con effetti minuti, dando al mosaicista il titolo

⁴⁰⁵ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 97 – 98

⁴⁰⁶ Ivi, p. 98

⁴⁰⁷ Ivi, p. 88

⁴⁰⁸ Ivi, p. 91

di vero e proprio artista nella perizia con il quale sceglie i particolari e decide come metterli in luce, pur consapevole che dal suolo questi effetti non sarebbero stati percepibili, se non in minima parte⁴⁰⁹.

Per migliorare la visione dal suolo sono stati realizzati degli aggiustamenti ottici e di angolatura, che si basano sulla disposizione delle tessere: la pratica più nota è l'inclinazione dei cubi d'oro, le cui superfici riflettenti danno il massimo risultato in caso di inclinazione. Esempio di maggiore effetto per questa tecnica è il medaglione con la croce sulla sommità dell'arco dell'abside laterale meridionale, nel quale le tessere alcune tessere sono posizionate normalmente, mentre altre tessere sono inclinate – valutate dagli studiosi come tessere originali nella loro posizione originale – rendendo visibili i bagliori dal pavimento. Anche una parte delle conchiglie sull'abside principale presenta l'utilizzo di questa tecnica⁴¹⁰.

Oltre alla presenza di correzioni legate alle inclinazioni, vi sono correzioni visive legate alle grandezze, che aumentano maggiormente andando verso l'alto per mostrare gli elementi tutti della stessa grandezza: è il caso dei clipei del sottarco che contengono i busti delle sante. I medaglioni hanno dimensioni diverse e aumentano la loro grandezza all'aumentare della loro altezza da terra, con variazioni coerenti e simmetriche da un lato all'altro dell'arco. Giustina e Felicità, che si trovano sulla parte bassa dell'arco, sono comprese in clipei di 78 cm di diametro; mentre Agata ed Eufemia, sulla sommità dell'arco a fianco al medaglione dedicato all'agnello, hanno clipei che misurano rispettivamente 85 cm e 87 cm⁴¹¹.

Infine tra le tecniche particolari impiegate dai mosaicisti di Parenzo vi sono quelle che Terry e Maguire definiscono le “diagonali vaganti”: “è una fila o un gruppo di tessere che viene posizionato diagonalmente in deliberata opposizione a un modello di impostazione verticale prevalente”, che solo in alcuni casi si forma su colori fortemente contrastanti spesso invece si forma su lievi variazioni di colore⁴¹². Questa tecnica è facilmente riscontrabile in un pezzo verso il fondo della veste dell'arcivescovo Claudio, dove alla posa di tessere in linee verticali bianche, beige e nere, si interpone una linea obliqua, di colore grigio-verde, che taglia sette file verticali e rompe lo schema. Queste tecniche impegnavano tempo ed energia al mosaicista, dimostrandoci quindi che questi effetti erano intenzionali e voluti, e servivano per creare varietà visiva e contrasto, ma anche per modellare le figure: i panneggi erano spesso creati con questa tecnica. Questo sistema

⁴⁰⁹ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 91-92

⁴¹⁰ Ivi, p. 92

⁴¹¹ Ibidem

⁴¹² Ivi, p. 93

è stato riconosciuto e utilizzato anche dai restauratori, in particolare Borgia la inserisce nella parte inferiore delle tuniche di alcuni apostoli sull'arco trionfale⁴¹³.

Infine l'ultima tecnica compositiva utilizzata è legata ai "tipi formali" o "tipi facciali" che guidano le impostazioni dei volti, gli studiosi Terry e Maguire ne analizzano di tre tipi, che non sono da considerarsi formule rigorose o assolute, ma sono un buon esempio del lavoro a mosaico, poiché sono aree di piccole dimensioni prodotte con tessere di grandezza consueta, che usate in questo contesto dimostrano la capacità dei mosaicisti. Una modalità che semplifica il riconoscimento dei tipi e l'osservazione delle guance. Il primo tipo presenta guance simmetriche, con zigomi pronunciati che scendono verso il mento a formare un angolo, strutturando un volto simile ad una maschera dagli effetti drammatici, il viso risulta un po' adunco e allungato, con occhi mal posizionati e orecchie poco definite e asimmetriche (fig. 161, 168, 286). Fanno parte di questo gruppo il volto di Eufrazio e quello di Mauro, entrambe le figure sono frontali, barbute e gli zigomi triangolari dominano il volto. Altre figure trattate in modo analogo sono Zaccaria e probabilmente anche quello di Giovanni Battista, ora non più definibile a causa del restauro che ha modificato la parte inferiore all'occhio. Questo metodo è utilizzabile anche nei volti senza barba come quello di Gesù Bambino e del piccolo Eufrazio, dove la linea retta degli zigomi diventa meno pronunciata grazie ad una piccola incurvatura terminale. Anche i volti di sant'Agnese nel sottarco dell'abside maggiore e il volto di Cristo nell'abside meridionale, corrispondono a questa tipologia (). Un secondo tipo facciale imposta le guance in modo asimmetrico ed è adeguato principalmente per i volti girati di tre quarti, dove una guancia è più preminente e richiede più cubi. Le due guance mostrano linee di composizione differenti, per esempio una curva dolcemente e l'altra crea una curva più accentuata, a cerchio o a triangolo. Modelli di questo volto sono Mauro, dove la guancia destra si incurva molto dolcemente seguendo la linea del volto, mentre la guancia sinistra si attorciglia in un cerchio vicino. Anche il primo dei santi anonimi a destra della semi cupola segue questa tipologia di viso: la guancia destra si inclina in un ovale e la guancia sinistra si curva dolcemente, ma senza seguire la direzione del volto. Ancora, entrambi gli angeli seguono questa rappresentazione facciale. Un terzo tipo facciale potrebbe essere definito "a forma di U", dove i cerchi concentrici di tessere attorno agli occhi, proseguono lungo i lati del naso, fino a congiungersi sotto il naso, sotto la bocca o sotto entrambi. Offre un'ottima rappresentazione di questa terza tipologia la Vergine nell'abside maggiore, che aggiunge una caratteristica rinomata a questo terzo

⁴¹³ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 93

modello: la forma a “U” del volto viene ripresa dal mento, grazie ad una linea di tessere alla quale, in questo caso si aggiunge, un’altra linea di tessere diverse che crea una controcurva; esempio simile lo ritroviamo nel volto di Felicità. Le guance vengono rappresentate con tessere concentriche che riprendono la modalità di posa degli occhi. Altra figura con questo volto è la Vergine della Visitazione. Esulano però dai tre tipi di volto alcune caratteristiche simili a tutti i volti e peculiari del mosaico parentino, ma anche del mosaico tardoantico in generale, derivanti da una tradizione persistente che risale all’antichità, insegnati ai mosaicisti parentini durante la loro formazione. Queste accortezze e dettagli possono essere così brevemente riassunti: sui lati della bocca viene inserita una tessera più scura, questo dettaglio disegna le labbra e le definisce in una sorta di sorriso; ancora l’uso del rosso per il labbro superiore e dell’arancione per il labbro inferiore; l’utilizzo di due o tre tessere, di colore medio scuro e in posizione orizzontale, per segnare la fessura del mento e l’utilizzo dell’arancione per delineare la narice sinistra e il rosso per la lunghezza del naso e per la narice destra⁴¹⁴.

3.4 Fonti e documenti precedenti ai restauri

Prima di parlare dei restauri e delle fonti relative ai restauri, è necessario illustrare un quadro relativo a come apparissero i mosaici prima dei restauri. Gli studiosi Terry e Maguire riferiscono nel loro testo *Dynamic Splendor* che per l’abside principale sopravvivono numerose illustrazioni e descrizioni dei mosaici precedenti all’epoca dei restauri; nel caso delle absidi laterali invece i documenti rilevano principalmente la storia architettonica di queste due parti della basilica, ma ci giungono poche informazioni sui mosaici stessi⁴¹⁵.

Per l’abside principale sono giunte un numero abbastanza consistente di fonti precedenti al restauro, alcuni sono documenti scritti, altri disegni e rappresentazioni grafiche e infine alcune foto. Nell’elenco di seguito le fonti verranno suddivise in base alla loro categoria e verranno riportate alcune caratteristiche fondamentali che si ripetono in molte di esse, rendendole quindi più valide ai fini del riconoscimento di alcune caratteristiche insite nel mosaico di VI secolo, caratteristiche che possono essere state prese in considerazione o meno durante i restauri⁴¹⁶.

1. Documenti scritti:

⁴¹⁴ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 93 – 95

⁴¹⁵ Ivi, p. 12

⁴¹⁶ Ivi, pp. 12-13

1.1 Antonio Vergotin, *Memorie storiche delle sacre reliquie de' Ss. Martiri Mauro ed Eleuterio*, Venezia 1749.

Vergotin riporta una descrizione dei mosaici con loro caratteristiche principali, descriveva solo la semi-cupola e non riportava la parte inferiore dell'abside. Parla dei dodici medaglioni dell'intradosso con le immagini delle sante e riporta la presenza della Vergine al centro dell'abside. Continua la sua descrizione parlando di san Mauro che porta la corona da martire, il vescovo Eufrazio invece offre il modellino della basilica ed è caratterizzato dalla "faccia scura, quasi simile ad etiope", riporta poi la presenza dell'arcidiacono Claudio e del figlioletto Eufrazio. Nota che le figure alla sinistra della Vergine sono identificate da iscrizioni, mentre quelle a destra sono prive di riconoscimento. Riporta poi una trascrizione dell'iscrizione alla base della semi-cupola⁴¹⁷.

1.2 Antonio Pogatschnig, descrizione di un manoscritto anonimo del XVIII secolo perduto, 1910; (Pogatschnig afferma di averlo trovato tra le carte dell'architetto ottocentesco Pietro Kalder).

Questo testo conteneva una raccolta di iscrizioni da Parenzo. In questo testo poi fornisce una descrizione del sottarco dell'arco trionfale dell'abside. Descrive tredici medaglioni, quello centrale mostra un'immagine del Salvatore, mentre gli altri dodici contengono le immagini delle sante. Se quanto riporta il Pogatschnig è corretto, è possibile affermare che fino al 1741 il medaglione centrale raffigurasse l'immagine di Cristo, sostituita successivamente con un cristogramma probabilmente opera del vescovo Peteani del 1741 e, successivamente, modificato da Pietro Bornia nei restauri del 1846 – 1847 con l'inserimento di un agnello⁴¹⁸.

1.3 Bartolommeo Vergotin, breve descrizione dei mosaici nel testo *Breve saggio d'istoria antica e moderna della città di Parenzo nell'Istria*, 1796.

Nel suo saggio pubblica una breve descrizione dei mosaici, gran parte della sua delineazione è simile a quanto scrive il Negri, ma vi aggiunge la descrizione dei medaglioni delle dodici sante delle quali riporta anche le loro iscrizioni⁴¹⁹.

1.4 J. Neale, descrizione dei mosaici nel suo resoconto di viaggio 1861

⁴¹⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 13

⁴¹⁸ Ivi, p. 14

⁴¹⁹ Ibidem

Il suo testo non include illustrazioni, ma recupera informazioni e offre nuove impressioni. Conferma molti particolari già incontrati in autori precedenti, per esempio il cristogramma nel medaglione sulla sommità dell'arco. Aggiunge dettagli ad alcune descrizioni: descrive la figura di Eufrazio come “un uomo magro e alt, con il viso magro e scuro e le guance incavate. Le vesti di tutte le figure sono bianche. Eufrazio e la Madonna hanno sopra la veste un paramento rossastro; Claudio un mantello grigio con bordo marrone; il piccolo Eufrazio un mantello giallo sotto il quale sembra avere in mano un cero”. Tutte le informazioni da lui riportate concordano con la visione attuale, fatta eccezione per il colore della veste di Claudio. È fondamentale questo testo poiché per la prima volta viene identificato correttamente quanto portato dal piccolo Eufrazio: Neale vede delle candele, non delle pergamene⁴²⁰.

1.5 T.G. Jackson, testo del 1887

Jackson riporta un'importante informazione relativa allo stato dei mosaici “i mosaici sono molto rattoppati con intonaco dipinto e dorato in luoghi diversi, ma nel complesso sono estremamente ben conservati e, in ogni caso, finora sono sfuggiti alla disgrazia del restauro”⁴²¹. Presenta poi difficoltà nella lettura del personaggio di sinistra che secondo il suo punto di vista potrebbe essere Mauro: comprendiamo quindi che tutti gli studiosi di XIX secolo avevano difficoltà nel riconoscimento di questo santo⁴²².

2. Documenti grafici:

2.1 Incisione, eseguita per illustrare uno studio del vescovo parentino Gasparo Negri *Della chiesa di Parenzo*, 1763: è la prima testimonianza visiva relativa ai mosaici (fig.274).

Il vescovo Negri fu il primo a circoscrivere la basilica e i suoi mosaici al periodo paleocristiano. Nel suo testo riporta attenti dettagli iconografici e fa dei confronti con altri monumenti, in particolare con Ravenna. L'incisione del Negri è fondamentale perché riporta alcuni particolari in discrepanza con il mosaico attuale. In particolare il poggiapiedi del trono della Vergine viene rappresentato in prospettiva frontale simmetrica, mentre nel presente mosaico entrambi i lati si allontanano verso destra. Altre sostanziali differenze si concentrano sulle iscrizioni che non si trovano negli esatti punti in cui si trovano oggi. Il Negri riporta poi le vesti della Vergine e di Eufrazio in colore nero, mentre oggi sono caratterizzati da diverse sfumature di viola, è probabile che il Negri li vedesse neri a causa del fumo che li aveva anneriti. Anche in questo caso Negri

⁴²⁰ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 16-17

⁴²¹ Ivi, p. 17

⁴²² Ivi, p. 18

riporta, sia nel testo sia sull'incisione, l'informazione che il volto di Eufrazio era "di colore marrone, molto simile a quella degli africani; sull'incisione il volto appare più scuro rispetto a quello degli altri. Negri afferma che il piccolo Eufrazio porti due pergamene tra le mani e lo rappresenta in questo modo. Riferisce, come già aveva fatto Vergotin, che i santi di destra non sono accompagnati da alcuna iscrizione⁴²³.

2.2 Incisione dell'estremità orientale della chiesa, in un libro pubblicato da R. von Eitelberger nel 1858

L'incisione (fig 276) sembra confermare alcuni elementi già visti precedentemente come il poggiapiedi del trono della Vergine, visto in prospettiva simmetrica frontale e il cristogramma all'apice del medaglione centrale, invece dell'agnello con nimbo cruciforme, opera del Bornia. Tuttavia l'incisione di von Eitelberger va utilizzata con cautela perché presenta delle evidenti imprecisioni, in particolare le caratteristiche architettoniche sono fantasiose o imprecise, poiché riporta un dislivello del pavimento fra navata centrale e laterale e l'assenza di finestre nella parete della navata centrale. Altro particolare impreciso è la peculiare inclinazione della testa dell'angelo a sinistra nel catino absidale. Infine secondo von Eitelberger è impossibile riconoscere ciò che il bambino Eufrazio tenesse tra le mani, se pergamene o torce. Sue sono poi le prime descrizioni dei mosaici del registro inferiore al catino absidale. Riporta gli elementi dell'Annunciazione simili a quanto vediamo oggi; tuttavia riconosce la figura tra le finestre più a sinistra come san Mauro e non come Zaccaria, mentre il santo sul pannello destro lo identifica correttamente come Giovanni il Battista. Infine l'angelo al centro delle finestre tiene una sfera cosmica con rappresentata una croce e una corona, mentre oggi tiene solo il globo⁴²⁴.

2.3 L. Lohde, articolo nel quale esegue una descrizione dettagliata e illustrata dei mosaici, 1859 (figg. 277, 278)

Le illustrazioni di Lohde sono le prime a mostrare le tre figure tra le finestre dell'abside. Zaccaria, sul pilastro più a sinistra oggi è rappresentato con lunghi capelli bianchi e barba bianca a punta, porta il turibolo e l'incensiere; ma nell'incisione di Lohde appare come un santo imberbe con i capelli più corti, che porta un cofanetto ma non il turibolo; al posto del turibolo, sulle stesse linee delle catenelle, scendono invece i lacci del cordone che è legato attorno alla sua vita; Lohde lo riconosce come san Mauro. La figura di destra, ora caratterizzata come Giovanni Battista, ha nel mosaico odierno lunghi capelli scuri e una lunga barba appuntita,

⁴²³ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 13-14

⁴²⁴ Ivi, p. 15

indossa un cilicio e un soprabito bianco, caratterizzato da macchie simili al manto di un animale, tiene in mano un bastone a croce. Nell'incisione di Lohde invece è rappresentato come un santo con i capelli di media lunghezza e barba corta, porta una corona nelle due mani drappeggiate ed è vestito come i martiri della parte superiore dell'abside, cioè senza cilicio; anche se non lo rappresenta con l'abito caratterizzante, Lohde lo identifica come Giovanni Battista. Infine un'ulteriore discrepanza è identificabile nella scena dell'Annunciazione: il piede dell'angelo punta in avanti a destra invece oggi è rappresentato verso il basso e a sinistra. Lohde riporta anche un'imprecisione architettonica: il sottarco destro, verso la navata meridionale, era crollato a causa del terremoto e non possedeva più, all'altezza dell'incisione di Lohde, la decorazione a stucco del sottarco⁴²⁵.

2.4 C. Errard, meticolosa serie di disegni e acquerelli, 1877 – 78 (figg. 279, 280)

Le sue opere verranno pubblicate tra il 1901 e il 1903, a Parigi, in un testo in collaborazione con A. Gayet; nonostante ciò sono precedenti ai restauri. Ancora una volta il poggiapiedi del trono della Vergine viene rappresentato con prospettiva frontale. Nell'acquerello relativo all'angelo sul pilastro centrale la tunica ha una sola striscia verticale sopra il piede destro, mentre oggi ne sono visibili solo due. Anche Errard si è comunque preso delle libertà: nel rappresentare la Vergine con il Bambino in braccio del catino centrale, omette le figure degli angeli ai lati del trono (figg.279, 280). Nel testo successivo ai restauri, riportano delle informazioni già riportate da altri studiosi: identificano la figura sul pilastro sinistro come San Mauro che sta portando un modello della chiesa e nuovamente ripetono che Eufrazio era rappresentato con un volto scuro, che il giovane Eufrazio portava delle pergamene e infine confermano la presenza del cristogramma sulla sommità del sottarco⁴²⁶.

2.5 Incisione del santuario dell'Eufrasiana fornisce la prima illustrazione pubblicata del mosaico di Cristo e dei dodici apostoli sopra l'arco trionfale X volume della serie Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild 1891 (incisione basata su un disegno realizzato nel 1890 da Enrico Nordio):

È improbabile che tale rappresentazione sia stata eseguita *in situ* poiché l'artista ha rappresentato Cristo e gli apostoli sull'arco trionfale come mezze figure, invece che a figura intera, elemento errato anche prima dei

⁴²⁵ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 15 -16

⁴²⁶ Ivi, p. 17

restauri, l'artista ha probabilmente sovradimensionato le figure per riempire l'intero spazio. Essendo un disegno eseguito antecedente al restauro, è riportato il cristogramma all'apice del sottarco, il poggiapiedi del trono della Vergine è rappresentato in maniera frontale, il volto di Eufrazio viene rappresentato più scuro rispetto ai volti degli altri personaggi. L'illustrazione però riporta alcuni elementi in modo errato: la figura nel pilastro al centro sembra Giovanni Battista piuttosto che un angelo, la Vergine dell'Annunciazione viene rappresentata in piedi invece che seduta, nella Visitazione non viene rappresentata la casa di Elisabetta, infine nel mosaico dell'arco trionfale Cristo è rappresentato come un uomo anziano con la barba⁴²⁷.

2.6 Una serie di disegni prodotti in connessione con i progetti di restauro di fine Ottocento (datati nelle loro iscrizioni al novembre 1885), scoperti e pubblicati nel 1997 da Gabriella Bernardi nell'Archivio di Stato di Trieste (figg. 290: a, b, c, d, e, f, g).

Come affermano Ann Terry e Henry Maguire “poiché questi disegni sono stati evidentemente realizzati in connessione con la pianificazione della conservazione, e poiché sembrano delineare aree di perdita del mosaico, promettono a prima vista di essere la chiave per determinare lo stato di conservazione dei mosaici immediatamente prima dell'inizio dei lavori”, determinando quindi anche le incongruenze e le uguaglianze con i mosaici odierni. Ad esempio nella rappresentazione dell'Annunciazione vi è una grande rappezzatura all'altezza del piede dell'angelo, che potrebbe spiegare l'incongruenza della posizione del piede prima e dopo il restauro. Sfortunatamente un'indagine dei mosaici stessi dimostra come tali disegni siano imprecisi e, dunque, risultano di utilità limitata. Non sempre le lacune rappresentate erano reali, nello studio effettuato sui mosaici si sono accorti che alcune aree che venivano definite lacunose presentano ancora oggi i mosaici originali. Esemplificativo è il disegno di Giovanni Battista, che presenta una linea di sutura che corre da sotto il ginocchio sinistro a sopra il ginocchio destro, indicando la parte sottostante come totalmente restaurata in gesso e quindi mancante delle sue caratteristiche originali legate al mosaico. In realtà l'esame delle tessere e del letto di posa ha rivelato che l'antico mosaico sopravvive a chiazze su tutta la parte inferiore. Ancora, altra immagine che non trova corrispondenza con i mosaici originali è quella della Visitazione, nella quale le due donne non indossano attorno al collo fasce bianche con frange, che scendono lungo il vestito, e che presentano croci nere alle estremità, fasce invece presenti nel mosaico odierno. Vari elementi sono assenti nella raffigurazione di Zaccaria, ma presente nel mosaico attuale: per esempio le figure sul lato dell'incensiere

⁴²⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 18

oppure il *tefillin*, piccolo astuccio che gli ebrei portano sulla sommità del capo, e l'anello di perle attorno alla spilla. Anche l'angelo del pilastro centrale registra delle incongruenze, infatti il globo non mostra i tre cerchi concentrici e dalla croce non si irradiano i raggi. Infine nella rappresentazione relativa al catino absidale ci sono delle incoerenze con l'attuale composizione per molti aspetti: le incisioni contengono molte discrepanze di posizione o, addirittura, sono assenti come quella relativa al piccolo Eufrazio, che sorregge due pergamene al posto delle candele. Fiori e gioielli non si trovano nella posizione corretta⁴²⁸.

3. Fotografie

3.1 Giuseppe Caprin, veduta generale dell'estremità orientale della chiesa, in *Marine Istriane*, pubblicato a Milano nel 1889⁴²⁹ (fig. 275)

Anche le fotografie, che solitamente risultano essere strumenti veritieri, devono essere considerate con attenzione: nonostante rappresentino la prova più utile e incontrovertibile, in realtà non possono essere prese per buone, poiché non rivelano tutta la differenza fra mosaico ed intonaco dipinto⁴³⁰. Nessuna delle riproduzioni è ad alta risoluzione e dunque non sono percepibili i dettagli; inoltre la curvatura dell'abside e la presenza del ciborio rendono più faticosa la visione di tutti gli elementi, limitando le informazioni che le fotografie possono fornire.

3.2 Giacomo Boni, tre fotografie precedenti al restauro dell'abside, 1894, in un articolo per *l'Archivio Storico dell'Arte* (fig. 287, 288)

Sono foto eseguite dall'impalcatura e rappresentano una veduta generale della volta absidale, un particolare del gruppo dei tre donatori e infine l'immagine di Santa Felicità con la coppa d'acanto sotto di lei, alla base del lato nord⁴³¹.

È necessario dunque comprendere che le fonti precedenti al restauro devono essere utilizzate con cautela, poiché una varietà di fattori rende difficile la loro interpretazione. È possibile però trarre tre conclusioni fondamentali: il motivo all'apice dell'arco trionfale era un cristogramma, non un agnello come vediamo oggi; il poggiapiedi del trono della Vergine aveva forma frontale e simmetrica, oggi i due lati rientrano entrambi verso la stessa direzione; le figure poste tra le finestre presentano un alto grado di errori ed elementi in

⁴²⁸ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 19-20

⁴²⁹ Ivi, p. 20

⁴³⁰ Ivi, pp. 19-20

⁴³¹ Ibidem

disaccordo, sia fra le vedute pre – restauro sia con il mosaico attuale. Ad oggi non è stata ritrovata nessuna fonte che spieghi con certezza l'entità dei restauri e riporti chiaramente quali fossero gli elementi originali che caratterizzavano la raffigurazione sull'abside principale⁴³². A complicare la situazione, appaiono moltissime rappresentazioni e descrizioni non ufficiali, eseguite da antiquari e viaggiatori della seconda metà del XIX secolo. Ognuno di loro però ha sicuramente commesso degli errori nelle informazioni che ha riportato, in particolare gli artisti spesso terminavano i loro disegni in studio, ciò non ha permesso precisione nella realizzazione dell'immagine⁴³³.

Le testimonianze pre-restauro, relative ai mosaici delle absidi laterali, sono molto più scarse che per l'abside maggiore. Una delle motivazioni principali era la scarsa illuminazione che le rendeva difficili da vedere⁴³⁴. In generale, le testimonianze visive e scritte delle absidi laterali, indicano una storia di ripetuti interventi architettonici che, di conseguenza, danneggiarono i mosaici originari molto più gravemente che nell'abside maggiore. Sono quindi presenti un maggior numero di informazioni sulle vicende architettoniche, mentre risultano scarse le informazioni sui mosaici, rendendo necessario un esame fisico del tessuto dei mosaici e del loro letto di posa, per scandagliare i mosaici originali e i possibili restauri: tale lavoro è stato eseguito, come per l'abside principale, dagli studiosi Terry e Maguire⁴³⁵.

3.5 Le quattro fasi dei restauri: filosofia e metodi

Alla fine dell'Ottocento iniziarono, un po' ovunque nel territorio europeo, cantieri di restauro di monumenti antichi. Alcuni restauri risultarono essere disastrosi e scandalosi, tanto da mettere in difficoltà chiunque si approcciasse ad una ristrutturazione: era necessaria cautela e capacità di giustificare le proprie azioni. Lo scandalo più noto era quello relativo al lavoro sui mosaici della basilica di San Marco a Venezia e del duomo del Torcello, eseguiti dal 1822 al 1858 da Giovanni Moro, il quale venne destituito dall'incarico e condannato a sei giorni di reclusione per furto di materiali antichi. Moro sostituì i mosaici originali, dei quali vendette le teste, e li sostituì con copie di mosaici di sua invenzione. Del suo lavoro però ne venne contestata solamente l'etica. Intanto il metodo da lui utilizzato per la rimozione dei mosaici dalla parete divenne famoso;

⁴³² TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 21-22

⁴³³ Ivi, p. 14

⁴³⁴ Ivi, p. 22

⁴³⁵ Ivi, pp. 27 – 28

a Venezia si proseguì con questa pratica finché non prese le redini del restauro di San Marco Pietro Saccardo, nel 1878⁴³⁶.

Intanto la Commissione di Belle Arti di Venezia cominciò, già dal 1860 ad indagare sull'attività del Moro al Torcello e nella relazione che venne compilata si può comprendere l'atteggiamento ufficiale dell'epoca nei confronti del restauro e dei mosaici. All'interno della relazione non si avanzava una condanna generale per la distruzione e la sostituzione dei mosaici antichi, bensì esprimeva preoccupazione per la natura delle copie: queste dovevano essere una fedele riproduzione degli originali e quindi riportare anche i difetti del mosaico precedente, oppure doveva andare a correggere eventuali difetti del mosaico originale?⁴³⁷

Nei decenni successivi queste considerazioni iniziarono a fare scalpore e ad essere messe in discussione, anche grazie al portato delle ideologie di John Ruskin⁴³⁸, che verso la metà dell'Ottocento pubblica "Seven Lamps of Architecture"⁴³⁹. All'interno del suo testo, in particolare nella "Lampada della verità", Ruskin riporta le sue ideologie in merito al rifacimento di opere antiche affermando che il restauratore dovrebbe dimostrare i suoi contributi sull'opera originale con assoluta chiarezza e onestà, prendendo una posizione etica anche a favore dello storico e dell'antiquario⁴⁴⁰; a suo avviso il restauratore doveva avere chiaro il valore di ogni particolarità e dettaglio originale dell'opera in questione⁴⁴¹. Ruskin stesso affermò "nel mio lavoro, mi ci vuole almeno metà del tempo che ho per studiare un edificio, per scoprire prima quali pezzi sono autentici"⁴⁴².

Tenendo conto delle idee di Ruskin, il conte Alvisè Zorzi pubblicò una denuncia dei restauri di San Marco nel 1877: accusò i committenti di insufficiente controllo del lavoro dei restauratori e propose come forza il principio della conservazione di ogni elemento antico, era necessario l'utilizzo di coscienza critica che desse valore alla salvezza di ogni piccolo elemento antico. A supporto della sua tesi, contribuì Ruskin con una lettera introduttiva, dove affermava per l'ennesima volta la necessità di un metodo per il restauro dei monumenti: secondo lui l'unico modo per eseguire un corretto restauro era di rimettere ogni pietra dell'edificio sul quale si stava lavorando al suo preciso posto e, se ne venivano aggiunte, di applicarvici sopra la data; in questo modo

⁴³⁶ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 29-30

⁴³⁷ Ivi, p. 30

⁴³⁸ Ibidem

⁴³⁹ Ivi, p. 31; "Le sette lampade dell'architettura"

⁴⁴⁰ Ibidem

⁴⁴¹ Ivi, p. 30

⁴⁴² Ivi, p. 31

anche i posteri avrebbero potuto studiare con facilità l'edificio che sarebbe risultato ancora autentico, poiché le modifiche erano ben evidenti⁴⁴³.

Nel 1879 il Ministero della Pubblica Istruzione di Roma bloccò ogni lavoro di restauro di San Marco e avviò un'inchiesta, intanto però la voce si era sparsa in tutta Europa e in America, rendendo San Marco una *cause célèbre* – come la definiscono gli studiosi Terry e Maguire – relativamente all'argomento. A supporto della polemica si attivò anche la “Society for Protection of Ancient Buildings”, istituita in Gran Bretagna da William Morris, Philip Webb e John Stevenson, nel 1877, sensibili al tema⁴⁴⁴.

A questo punto il dibattito vedeva lo scontro di due idee: secondo alcuni era necessario che il restauro fosse l'insieme di pezzi nuovi e vecchi, dove i pezzi nuovi si distinguevano dagli altri grazie all'applicazione della data e all'utilizzo di un materiale diverso che ne mettesse in luce la discrepanza con le pietre originali; oppure vi era chi sosteneva che il restauro dovesse far rivivere l'edificio e ridonargli la sua atmosfera originale, attraverso un'unione di pezzi vecchi e nuovi, dove la distinzione era bandita e si formava un'entità unificata. La seconda visione rimase per lungo tempo l'alternativa migliore e più attraente⁴⁴⁵.

Ritornando a Moro, la sua tecnica di distacco dei mosaici e sostituzione o esecuzione di parti ex novo, aprì a problemi futuri: le abilità di Moro non erano all'altezza delle sue ambizioni, perché le sue figure rozze non potevano essere confuse con opere originali; ma questa pratica proseguì nel tempo e i successivi mosaicisti che restaurarono opere antiche, fra cui i catini absidali di Poreč, possedevano una maggiore competenza riuscendo a creare ciò che Moro aveva solo immaginato: un restauro senza soluzione di continuità con il mosaico antico, rendendo indistinguibili le due parti⁴⁴⁶.

Con queste premesse si comprende che anche per l'Eufrasiana è difficile decifrare e distinguere il lavoro originale dal lavoro di ripristino e manipolazione dei mosaici. Sono sicuramente utili le fonti fotografiche e i documenti precedenti al restauro, ma non sono sufficienti, poiché risultano essere ingannevoli e spesso contraddittori fra loro. L'unico metodo che permette una reale conferma di originalità o rifacimento di aree, piccole o grandi, dei catini absidali è un attento esame di tessere e letti di posa. Tale lavoro fu eseguito

⁴⁴³ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 30

⁴⁴⁴ Ivi, pp. 30- 31

⁴⁴⁵ Ivi, p. 31

⁴⁴⁶ Ivi, pp. 31-32

dalla squadra di Ann Terry e Herry Maguire⁴⁴⁷. Gli autori inseriscono e analizzano all'interno del testo *Dynamic Splendor* tre fasi di restauri che vanno a modificare l'opera originaria di VI secolo, riconoscibile per il letto di posa bianco - grigiastro e per la vasta gamma di colori delle tessere – più di cinquanta – principalmente in vetro, ma anche in pietra calcarea e mattoni⁴⁴⁸. Come riportato più ampiamente nel paragrafo precedente, le tessere presentavano un taglio irregolare, grande porosità e grandi variazioni cromatiche, visibili addirittura su un'unica tessera; il letto di posa dei mosaici originali era bianco o bianco-grigiastro, questo tipo di alveo è spesso grumoloso e usurato; la tecnica di incastonatura – dopo un millennio e mezzo – risulta particolarmente irregolare e la superficie delle tessere varia in altezza, conferendo al tessuto musivo un effetto increspato dovuto alla diversa sporgenza delle tessere, che non presentano lati allineati⁴⁴⁹.

Di ogni fase è necessario analizzare, oltre al contesto storico, il letto di posa, il tipo di tessere utilizzate e l'incastonatura delle tessere sull'alveo; le fasi sono così suddivisibili:

- a. Primi restauri settecenteschi al tempo del vescovo Negri (probabilmente verso il 1748 – 49)
- b. Restauro della ditta Neuhauser di Innsbruck nel 1887
- c. Restauro di Pietro Bornia del Vaticano tra il 1890 e il 1900⁴⁵⁰
- d. Restauri novecenteschi⁴⁵¹

I primi restauri settecenteschi eseguiti da esperti artigiani veneti e voluti dal vescovo Negri nel 1748 – 49, vennero eseguiti unicamente nell'abside nord, durante la sistemazione di questa area della basilica per raccogliere le reliquie di San Mauro e Sant'Eleuterio⁴⁵² (Fig. 274). Sono caratterizzati da una estrema irregolarità degli schemi di impostazione e dall'impegno di distintivi cubetti rossi e aranciati⁴⁵³. Esempio fondamentale per l'analisi di questo restauro è san Damiano (fig. 167 -168), figura di destra, che presenta a livello delle aree centrali del volto e del collo caratteristiche tipiche di un restauro settecentesco, confrontabili per stile anche con le figure dell'abside sud della chiesa di Santa Maria Assunta a Torcello, restaurate una decina di anni più tardi. I mosaici di questo periodo hanno un'impostazione molto irregolare: si compongono in forme cadenti, soprattutto attorno alle narici e alla bocca. È evidente la minore capacità dei restauratori

⁴⁴⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 32

⁴⁴⁸ Ibidem

⁴⁴⁹ Ivi, p. 35

⁴⁵⁰ Ivi, p. 32

⁴⁵¹ Ivi, p. 187

⁴⁵² Ivi, p. 36

⁴⁵³ Ivi, p. 32

settecenteschi di utilizzare le tessere rosse e arancioni con scopo di definire naso e labbra: nelle figure (19 e 46) dell'angelo e di uno dei santi anonimi del lato destro del catino principale, il rosso e l'arancione definiscono con precisione le forme del naso; mentre nella figura di san Damiano nel catino settentrionale, è possibile notare che il rosso e l'arancione non hanno lo stesso potere di definizione che hanno nei primi due esempi, ciò è particolarmente evidente sulla narice destra del santo⁴⁵⁴. I restauratori settecenteschi sono responsabili dei rattoppi su mosaici con intonaco dipinto, rifacimenti che in alcuni casi venivano eseguiti attraverso la pittura (fig. 160). Il finto bordo gioiello è stato dipinto in più punti su tessere ancora applicate alla parete. A dare prova di un restauro posticcio e poco preciso, la rappresentazione di un gioiello in forma ovale, mentre doveva essere rettangolare, che interrompe l'alternanza "rettangolo-ovale", avvicinando erroneamente due gioielli tondi⁴⁵⁵.

I restauri sperimentali del 1887 della ditta Neuhauser eseguiti da Solerti, si concentrarono principalmente nell'area dell'Annunciazione. Tale restauro è caratterizzato dall'utilizzo di tessere che presentano una gamma di colori – circa venti – che non si trovano in nessun'altra porzione dei mosaici. L'opera di Solerti si distingue anche per il particolare taglio e l'incastonatura delle tessere⁴⁵⁶. A differenza dei restauri settecenteschi di cui non ci pervengono fonti, è estremamente copiosa la documentazione relativa ai restauri della fine dell'Ottocento e consiste principalmente in comunicazioni e atti – lettere, relazioni, pareri, proposte, rendiconti finanziari – eseguiti soprattutto dalla Commissione Centrale Austriaca per lo Studio e la Conservazione dell'Arte e dei Monumenti Storici. La Commissione Centrale Austriaca consigliava il Ministero per gli Affari Ecclesiastici e l'Educazione, che era responsabile dei lavori all'Eufrasiana; quest'ultimo agiva attraverso l'ufficio del governatore di Trieste, che forniva gli ingegneri, i progetti, i preventivi e i pagamenti. All'interno dei documenti però appaiono con più frequenza problematiche burocratiche piuttosto che fondamentali informazioni relative ai restauri: si comprende attraverso i testi che il lavoro è stato preceduto da moltissime delibere, accompagnate spesso da pareri contrari. Una prova documentaria di interesse risale al 1876, a seguito della quale nel 1877 venne contattata la ditta Salviati di Venezia per un preventivo; tuttavia i lavori non

⁴⁵⁴ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 36-37

⁴⁵⁵ Ivi, pp. 37-38

⁴⁵⁶ Ivi, p. 32

cominciarono fino al 1887, quando un restauro di tipo sperimentale di un'area dell'abside dell'Eufrasiana fu assegnato alla ditta Albert Neuhauser di Innsbruck⁴⁵⁷.

I restauratori di fine ottocento, sia Salviati sia Neuhauser, redissero un atto nel quale affermavano che lo stato dei mosaici, in particolare nell'abside principale, era precario e in continua rovina: nonostante fosse loro interesse esagerare lo stato di deturpamento al fine di ottenere un incarico prolungato, i due erano concordi sul fatto che alcune parti erano in rovina e in cedimento. Nel 1878 Salviati redige una relazione nella quale indica le aree da restaurare o da rifare parzialmente: la parte meno conservata dei mosaici si trovava nell'area inferiore del lato nord dell'abside, zona che comprendeva l'Annunciazione, i medaglioni di santa Basilissa e santa Felicità e le bordature circostanti; ma generalmente l'intero abside centrale necessitava di rattoppi e sistemazioni. Nel 1886 Neuhauser invece riporta nella sua relazione che parti significative erano cadute ed erano state sostituite con intonaco dipinto⁴⁵⁸. L'area scelta per uno restauro di prova della ditta Neuhauser fu proprio l'Annunciazione e il mosaicista incaricato del lavoro era un italiano, Solerti. Fu incaricato di restaurare 5,6 metri quadrati, ma finì per agire su 12, 8 metri quadrati. Inizialmente il lavoro fu accolto come un successo e seguirono discussioni per un restauro completo; ma a un anno di distanza sorse l'insoddisfazione relativamente a vari aspetti: i colori, la tecnica di incastonatura, l'uso dell'oro, il senso pittorico. Un rapporto del governatore di Trieste che informava il Ministero per gli Affari Ecclesiastici e l'Istruzione sullo stato dei mosaici e sul metodo di restauro poco consono. I funzionari di Vienna esaminarono il restauro e identificarono tre problemi principali: i cubi erano stati spazzolati con troppa forza, usando una soluzione lisciva (soda caustica) e carbonato di sodio, sarebbe stato necessario utilizzare solo acqua pulita; vaste aree erano state risistemate con tessere dalle tonalità troppo uniformi; infine le giunture tra le tessere erano state dipinte con colori che corrispondevano a quelli delle tessere. Vennero proposte tre soluzioni agli errori apportati sui mosaici dal Solerti: la prima, sostituire tutte le tessere troppo scure con tessere di un colore più corretto, era considerata ingombrante e difficoltosa; la seconda, usare agenti chimici per velare i colori tentando di farli apparire più simili agli originali, era considerata pericolosa per gli operai; infine la terza, perlustrare e lavare le aree interessate con tappi di sughero e polvere di pomice bagnata, venne scelta come tecnica, ma non ci sono documenti che ne confermino l'esecuzione⁴⁵⁹. In ogni caso Solerti utilizzò molte tecniche e procedimenti per

⁴⁵⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 38-39

⁴⁵⁸ Ivi, p. 39

⁴⁵⁹ Ivi, p. 39 -40

riparare e consolidare i mosaici, dunque risulta spesso difficile comprendere cosa sia stato restaurato e cosa non lo sia stato, poiché seguivano l'ideologia fondata sul *continuum* visivo, che permetteva un restauro delle opere senza soluzione di continuità dove era difficile comprendere se quell'area fosse stata rimaneggiata o meno. Le tecniche usate dal Solerti e, successivamente, anche dal Bornia possono essere più o meno invasive e possono interessare aree più o meno grandi, da una semplice tessera ad un intero disegno. Una delle tecniche consiste nella rimozione e sostituzione di una tessera nel punto in cui venivano inseriti dei chiodi per reggere il mosaico; altra tecnica, molto più invasiva, consisteva nell'asportazione di un'intera area a mosaico, attaccando uno strato di tessuto sulle tessere che successivamente serviva a riposizionarli, per ripararli o sostituirli ponendovi al di sotto un nuovo strato di intonaco e lavorando i mosaici dal retro. Questa tecnica, nonostante mantenga le tessere originali nella loro posa originale, porta però ad un appiattimento e ad una denaturalizzazione della superficie del mosaico, riposizionato con le tessere tutte alla stessa altezza. I documenti della ditta Neuhauser riportano l'utilizzo delle tecniche di lavoro e su quanti metri le hanno impiegate: il primo metodo attraverso chiodi viene applicato per un totale di 2.95 metri quadrati; la tecnica più drastica di asportazione dei mosaici viene applicata per un totale di 9.90 metri quadri. Un esempio del lavoro del Solerti, nel quale asportò un'area di mosaico per poi ricollocarla maldestramente, è abbastanza visibile appena sotto alla scritta "Basilissa", sul sottarco dell'arco trionfale (fig. 71), dove la superficie muraria sporge in modo significativo⁴⁶⁰. Altra tecnica proposta dal Solerti si basa sul raschiamento del vecchio letto di posa dove le tessere sono già cadute e sul posizionamento di nuove tessere su un nuovo alveo formato da cemento di Portland, seguendo il senso del progetto esistente; questa tecnica viene eseguita per un totale di 1.50 metri quadrati. Sui documenti riporta un'area totale di restauro a 13.09 metri quadrati, falsificando però l'area dei mosaici sollevati da 9.90 a 8.40 metri quadrati⁴⁶¹. Spesso il restauro era più un'arte che una scienza, coinvolgeva l'esperienza, il giudizio e l'istinto del restauratore⁴⁶²; come riportano gli studiosi Terry e Maguire: "una volta sul ponteggio, i restauratori cessano di essere burocrati e diventano artisti che seguono le proprie inclinazioni dettate dalle esigenze del momento. Allo stesso modo, quando giustificano il loro lavoro dopo che era stato completato, i restauratori non sempre davano un resoconto completo e accurato di ciò che avevano fatto"⁴⁶³. Solo in alcune aree è ancora possibile vedere i restauri eseguiti da Solerti per la ditta Neuhauser,

⁴⁶⁰ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 41

⁴⁶¹ Ivi, pp. 40-41

⁴⁶² Ivi, p. 40

⁴⁶³ Ivi, p. 39

poiché spesso i mosaici restaurati vennero rimaneggiati successivamente dal Bornia; ma un'area è di sicuro intervento di Solerti. Si tratta del piede dell'angelo nell'Annunciazione e dal fondo verde sottostante a sinistra (fig. 99, 100, 101). Guardando al disegno antecedenti al restauro del 1885 (fig. 285) l'area era completamente persa; Solerti vi mise mano e tentò il restauro non meno di tre volte: insoddisfatto dei primi tentativi, alla fine eseguì un piede che venne comunque restaurato nuovamente da Bornia, ma nonostante ciò permette di comprendere dall'osservazione quali erano i tratti distintivi di Solerti e quali erano le lacune nel suo restauro. Per prima cosa il colore delle tessere non corrispondeva con le originali e non si trovava in nessun altro punto dei mosaici; in secondo luogo le tessere vengono tagliate in forma rettangolare, piuttosto che quadrate, ricreando poi una disposizione simile ad un muro di mattoni eseguito da un muratore e non da un mosaicista; infine le tessere sono troppo ravvicinate e impediscono la visione del letto di posa sottostante. Altro errore del Solerti, che discosta il restauro dallo stile dell'originale, risiede nel taglio delle tessere: vengono preparate delle tessere con forme diverse, non tutte quadrangolari, per agevolare la disposizione in punti critici, quali le terminazioni delle foglie delle coppe d'acanto, che presentano una forma a punta. Solerti risolve questo problema, non disponendo i quadratini obliquamente in modo da ricreare una punta, ma tagliando un pezzo a forma di triangolo (fig. 94 originale lato sud /a confronto/ con figura 83 del lato nord Solerti). Altro problema è sicuramente riscontrabile nelle tessere dorate, che vennero tutte sostituite dal Bornia⁴⁶⁴.

Dopo i problemi sorti con la ditta Neuhauser, il Ministero per gli Affari Ecclesiastici e l'Educazione decretò un secondo restauro processuale che, dopo svariate discussioni, venne affidato a Pietro Bornia dal Vaticano. Bornia arrivò a Poreč assieme al suo assistente nel 1888, per iniziare il restauro sperimentale sulla *Visitazione* (fig. 126), sul lato sud dell'abside principale. Restaurarono 3 metri quadri e ne pulirono altri dieci: lavoro che venne considerato un successo. Il ministero appalta dunque a Bornia il lavoro, per il quale erano stati stanziati fondi grazie ad un decreto imperiale, e viene avviato un contratto che prevedeva un lavoro di quattro anni che impiegasse Bornia e l'assistente unicamente sei mesi l'anno; il progetto vero e proprio durò dieci anni, dal 1890 al 1900. I documenti d'archivio dimostrano che Bornia utilizza procedimenti simili a quelli di Solerti nel lavoro sui mosaici, ma a differenza del lavoro precedente utilizza metodi meno invasivi e più coerenti con i mosaici stessi, rendendo il suo operato fine e di difficile riconoscimento. Da quanto si apprende dalle relazioni di Bornia e dagli scritti di Paolo Deperis, parroco di Parenzo che rispose ad un'accusa di

⁴⁶⁴ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 41-43

Giacomo Boni relativa ai restauri eseguiti da Bornia, le tecniche di Bornia erano: l'utilizzo di chiodi di rame a testa larga, inseriti in pioli di legno che a loro volta venivano immessi nel muro in profondità, in modo da fissare i mosaici alla parete; applicava gocce di cemento fresco per fissare l'intonaco; altre volte staccava totalmente il mosaico e procedeva alla sostituzione del letto di posa; dove l'alveo si era deteriorato rischiando di far cadere le tessere, procedeva eseguendo il calco dei mosaici e poi al loro prelievo, tessera per tessera, e li posava su un letto di sabbia nella loro posizione originale sul muro, in alcuni casi le tessere venivano incollate su strisce di carta per mantenere la posizione durante la rimozione. Dove le tessere erano state perse Bornia stese un nuovo letto di intonaco e attraccò delle tessere nuove, seguendo però le indicazioni dettate dal vecchio disegno⁴⁶⁵. Bornia aveva lo scopo di creare un lavoro che armonizzasse in maniera impercettibile l'opera nuova con quella vecchia, cercando di sistemare l'opera in modo da creare un'immagine senza interruzioni, dove sezioni vecchie e nuove non riscontrassero interruzioni, ma l'immagine sembrasse un lavoro eseguito in un unico periodo. Bornia, a differenza dell'incompetente Solerti, aveva tutte le capacità e i mezzi per realizzare la sua ambizione. L'ideologia che Bornia aveva legato ai suoi restauri rendeva complesso riconoscere le parti nuove dalle parti antiche, critica che gli venne mossa di frequente da chi non apprezzava questa modalità di restauro (già aspramente criticata da Ruskin), la quale rendeva difficile ai futuri storici la valutazione delle aree restaurate e di quelle originali⁴⁶⁶.

I restauri di Pietro Bornia riguardano la fase più completa di lavori di sistemazione dei mosaici dell'Eufrasiana. Ha impiegato una tavolozza di trenta colori e, in alcuni casi, ha tentato di emulare i colori originali; tuttavia la sua tavolozza era molto meno ricca di quella di VI secolo⁴⁶⁷. Elemento distintivo della tecnica di posa del Bornia è il metodo di disporre le tessere in modo molto regolare, le tessere sono tutte di uguali dimensioni e distanziate in modo coerente e incastonate con lati paralleli⁴⁶⁸. L'alveo di gesso spesso e di colore rosato è un tratto caratteristico del lavoro di Bornia⁴⁶⁹. Se osservato su una grande area è facile da riconoscere, purtroppo però Bornia ha eseguito una serie di rattoppi e riparazioni su piccola scala, che si inseriscono spesso su una parte di letto di posa bianco – grigiastro originale, rendendo necessaria un'analisi tessera per tessera, perché nell'inserimento in una zona originale Bornia fu attento ad adattare il suo lavoro a

⁴⁶⁵ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 43-44

⁴⁶⁶ Ivi, pp. 44-45

⁴⁶⁷ Ivi, pp. 32-33

⁴⁶⁸ Ivi, p. 35

⁴⁶⁹ Ibidem

quello già presente effettuato dai mosaicisti di VI secolo⁴⁷⁰. Esemplificativa della tecnica di Bornia la figura di Giovanni il Battista (fig. da 122 a 125), in cui è chiaramente visibile la mano di Bornia, in particolare nella disposizione delle tessere incastonate in modo regolare e uniforme, che caratterizza soprattutto la fascia dorata sotto il santo, la sua tunica e una porzione dei piedi e attorno ai piedi. Dal confronto fra il piede sinistro di Giovanni Battista (fig. 125) con il piede destro dell'angelo sul piedritto centrale (fig. 118) si riscontra che, nonostante Bornia abbia tentato di emulare lo stile antico, il risultato è in realtà in linea con la sua modalità di applicare le tessere in modo regolare e preciso, che rendono il suo stile inconfondibile⁴⁷¹. Bornia non si faceva scrupoli ad intervenire in punti in cui il mosaico era caduto, dove restavano poche tracce dell'originale o nessuna, per esempio sostituì completamente il cristogramma del medaglione centrale dell'arco trionfale inserendovi l'immagine di un agnello in mosaico; ma vi sono modalità diverse nel trattare i difetti medievali, in alcuni punti li corregge mantenendo volontariamente le incongruenze dei mosaici originali e in altri li riordina e corregge i difetti dei disegni medievali, in virtù di simmetria e coerenza. Per esempio tutte le sante si assomigliano molto per disegno e impostazione, tutte possiedono grandi collane al collo; ma in sant'Agata la fila di perle prosegue dalla collana fino alla sommità del collo, correndo lungo il bordo laterale del collo, elemento inesistente in tutti gli altri ritratti delle sante. Da un'analisi emerge che quella fila di perle è totalmente originale, sia per quanto riguarda le tessere sia per il letto di posa, dunque Bornia ha volontariamente scelto di non regolarizzare il disegno antico (fig. 72-73). Altra differenza fondamentale, che Bornia decide di non correggere, si trova sull'immagine di Giustina, nel medaglione più basso del lato destro del sottarco, dove la santa non presenta le solite file di tessere, che le circondano le spalle in funzione di bagliore, a dimostrazione della sua santità. Letto di posa e tessere originali dimostrano l'antichità di questa parte e la scelta di Bornia di non correggere anche in questo caso⁴⁷².

Al contrario invece, di fronte ad altre parti, nelle quali erano avvenute perdite che permettevano maggiore libertà, Bornia non si fece scrupoli e regolarizzò i disegni originali. Un esempio calzante è il suo trattamento della tunica dell'angelo sul pilastro centrale tra le finestre: sembra dalle fotografie pre – restauro (213) e dai disegni pre – restauro (217, 121) che fosse presente solo la fascia scura verticale del lato destro della tunica, mentre quella del lato sinistro non compare. Andando ad analizzare le due fasce a confronto (119 – 120), si

⁴⁷⁰ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 34

⁴⁷¹ Ivi, pp. 35-36

⁴⁷² Ivi, pp. 45-46

può notare che quella di destra è originale, per il letto di posa dall'intonaco bianco – grigio e per le tessere di tipo antico; tutto ciò non risultava uguale per il lato sinistro dove le tessere erano di tipo nuovo e il letto di posa era rosato, dimostrando che Bornia aveva aggiunto la fascia nell'interesse di una maggiore regolarità e simmetria⁴⁷³. Altro elemento sul quale Bornia apportò delle modifiche è il trono della Vergine, al centro della volta absidale. In tutti i documenti antecedenti al restauro il poggiatesta del trono della Vergine viene rappresentato in prospettiva frontale simmetrica, con i suoi due lati arretranti obliquamente uno verso destra e uno verso sinistra (fig. ?); mentre oggi i due lati si allontanano entrambi verso destra, creando una composizione asimmetrica (fig. 3, 213). Inoltre in nessuna delle vedute precedenti al restauro, la disposizione dei gioielli sul trono, corrisponde a quelli odierni (fig. 3, 228). Le analisi eseguite dalla squadra di Ann Terry e Henry Maguire, dimostrarono che l'oro che compone il trono è in buona parte opera di restauro e allo stesso tempo che il lato sinistro del trono e la parte sinistra del poggiatesta sono più pesantemente restaurati rispetto al lato opposto (fig. 10 e 11) e presentano le tipiche caratteristiche del restauro di Bornia, tra le quali anche l'alveo di intonaco rosa. Anche i gioielli contengono un misto di tessere vecchie e nuove, ma i letti di posa risultano tutti nuovi, risulta però essere in buona parte antica la fascia di perle (fig. 11) sul fronte del trono. Interessante è la foto precedente al restauro eseguita da Boni (figg. 287, 288), nella quale le aree più chiare suggeriscono i punti in cui vi erano suture di intonaco dipinto, aree dove Bornia interverrà non coerentemente con il disegno di VI secolo⁴⁷⁴, di cui probabilmente aveva trovato poche o nessuna prova della composizione originale⁴⁷⁵, applicando però un misto di tessere vecchie e nuove. Ad eccezione dell'arco trionfale e delle aree dorate, il trono della Vergine nell'abside centrale rappresenta la sezione più ampia di mosaici sulla quale Bornia intervenne in modo esteso e completo, rifacendola a sua ideazione⁴⁷⁶.

Bornia dunque si è comporto da conservatore su alcune parti, mostrandosi sensibile nei confronti dell'opera antica; mentre in altre parti ha utilizzato una tecnica più drastica e ha modificato consapevolmente le opere originali. Attuò comportamenti differenti in base alla situazione: di fronte al restauro di piccole parti, come nella Visitazione o nella figura di Zaccaria, intervenne con minuta precisione, cercando di preservare anche piccole aree con problematiche di caduta delle tessere o dove il letto di posa era rovinato. Tuttavia, dove i mosaici fossero mal conservati o perduti, si sentì libero di impiegare tecniche più aggressive. Un esempio di

⁴⁷³ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 46

⁴⁷⁴ Ivi, pp. 46-47

⁴⁷⁵ Ivi, p. 47

⁴⁷⁶ Ivi, p. 48

questo lavoro di modifica completa dei mosaici e di sostituzione lo incontriamo nell'arco trionfale, dove ha staccato l'intero mosaico mal conservato dal muro, l'ha ripristinato *in situ* e lo ha riapplicato alla parete. Altro esempio di restauro non conservativo perpetuato da Bornia è legato al prelievo del medaglione centrale dell'intradosso dell'arco trionfale, che viene poi riempito con un disegno di agnello non presente precedentemente, creato dalla mano di Bornia nel suo studio a Roma. L'agnello risulta essere molto diverso dai mosaici originali e addirittura dallo stile dei restauri di Bornia, è probabile che l'esecuzione in studio, invece che in cantiere, abbia portato ad un risultato diverso. Bornia per quest'opera ha addirittura tagliato le tessere nelle forme più svariate, in modo da rendere più semplice la composizione della figura; ha utilizzato colori dalle gradazioni discostanti rispetto a quelle della basilica e non lascia intravedere il letto di posa (fig. 68 e altre)⁴⁷⁷.

L'effetto di estrema brillantezza che possiedono complessivamente i mosaici dell'Eufrasiana è legato principalmente al copioso utilizzo di tessere dorate: grandi aree sono completamente ricoperte da una profusione d'oro, voluta nel VI secolo, che si concentra non solo sugli sfondi, ma anche sugli abiti, le aureole e le conchiglie. Ma questo effetto così sorprendente è legato anche alla sistemazione moderna, eseguita da Bornia. A lui è attribuita la maggior parte dei restauri legati alle tessere dorate. Spesso Bornia nei suoi restauri combina le tecniche antiche con le nuove, ma questa tecnica era difficile da realizzare nelle parti dorate; oltretutto le tessere d'oro antiche erano particolarmente rovinate e sono state sostituite da tessere ottocentesche. Dai registri risulta che Bornia restaurò l'intero sfondo dell'abside maggiore, il trono della Vergine al centro della semi-cupola e tutte le aureole delle sante dell'arco trionfale. Le tessere dorate di VI secolo sono formate da tre strati: un primo strato di vetro ambrato altamente traslucido, al quale viene applicata una foglia d'oro, infine viene ricoperta con uno strato sottile di vetro traslucido. Le tessere formate da questo materiale, crearono però un problema ai restauratori, poiché a differenza delle altre tessere, dopo la pulizia non riacquistavano la loro naturale brillantezza e lucidità: i primi due strati si toglievano durante la pulizia, lasciando in vista solo l'ultimo strato color ambra (fig.191). Il problema dell'oro era però molto esteso e i committenti chiesero a Bornia di staccare tutte le tessere vecchie e sostituirle con nuove tessere dorate; Bornia non si trovò d'accordo con questa richiesta, poiché significava mettere a repentaglio l'intero tessuto musivo, oltretutto alcune tessere erano saldamente applicate all'intonaco e sarebbe stato controproducente toglierle. Bornia quindi penso ad una

⁴⁷⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 48-49

soluzione innovativa: rivestì nuovamente tutte le tessere con foglia oro e le ricoprì con uno strato di vernice, una volta applicata la vernice la lamina d'oro colava nelle giunture e ogni tessera recuperava la sua forma distinta. Lorenzo Sferco, collaboratore di Borna, applicò la stessa tecnica sulle vesti delle sante del sottarco. In altri casi Borna salvò alcune tessere d'oro originali e dove possibile le mischiò a tessere ottocentesche, per donare un effetto più naturale; questo avvenne sull'incensiere portato da Zaccaria. Solo in alcuni casi Borna ha sentito la necessità di sostituire le antiche tessere d'oro con altre nuove, come nell'aureola della Vergine del catino absidale o sul suo trono. Si nota la differenza con le tessere tardoantiche, poiché quelle nuove hanno superfici piane e completamente opache, presentano variazioni cromatiche diverse per la creazione del primo stato della tessera: la base non è più ambrata come nelle tessere di VI secolo, ma è trasparente o di colore verde smeraldo (fig.80). Borna applicava le tessere dorate al muro, non applicandole piate, ma leggermente inclinate in modo da sfruttare al meglio la rifrazione luminosa (molto evidente in figura 134)⁴⁷⁸.

Infine nel Novecento vennero avviati due interventi volti alla protezione dei mosaici durante la guerra. Poiché furono due interventi minori e avvenne un cambio di governo, non sono presenti molti documenti che li documentino. Il primo intervento avvenne tra luglio e agosto dell'anno 1944, quando Mario Mirabilia Roberti applicò, attraverso incollaggio, un sacco di juta sulla superficie delle tessere, in modo che i mosaici fossero protetti se l'abside fosse stata distrutta. Secondo Ante Šonje, quando il tessuto fu rimosso nel 1948, alcune tessere già indebolite, caddero. Ad aggravare la situazione, nel corso dei lavori di restauro, la chiesa venne lasciata senza copertura per un periodo ed esposta ad intemperie. Le oscillazioni termiche e climatiche si rivelarono fatali per alcune tessere già indebolite, che caddero, andando ad aumentare il numero di quelle che si erano tolte durante l'asportazione del tessuto di juta. L'esperto restauratore di Belgrado Medić, intraprese dei restauri tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento. Prima di eseguire il restauro creò dei disegni precedenti, particolarmente utili successivamente anche per la squadra di Terry e Maguire, che compilarono alcuni disegni rappresentativi delle perdite e della serie di restauri avvenuti su alcune figure prese come esempio (fig. 227, 277 – 280, 297 – 300)⁴⁷⁹. Un secondo intervento, eseguito nel 1994, ebbe come scopo la rimozione della colla sulle facce delle tessere, rimasta dopo l'eliminazione del tessuto in juta. Ancora una

⁴⁷⁸ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 49-51

⁴⁷⁹ Ivi, pp. 187-188

volta, gruppi di tessere più deboli, cedettero alla sollecitazione dovuta alla pulizia. I mosaici vennero quindi sistemati dai restauratori ancora una volta, anche se in modo molto meno esteso⁴⁸⁰.

3.6 I mosaici dell'arco trionfale: discussioni e controversie in merito alla natura dei restauri

Nel 1890 furono predisposte le impalcature per il restauro della sommità dell'abside, quando Natale Tommasi architetto e ingegnere dell'ufficio governativo di Trieste, scoprì sull'arco trionfale un mosaico fino a quel momento rimasto coperto da una cornice più recente. La composizione presentava Cristo al centro e a fianco a lui, da entrambi i lati, i discepoli, si stagliavano su un fondo dorato incorniciato da un bordo rosso ingioiellato. Nelle foto scattate poco dopo la scoperta si nota che i mosaici sono in cattivo stato, la parte inferiore, dal busto in giù, non si era conservata e la parte superiore era molto degradata e mancante di pezzi, in particolare risultavano pesantemente rovinati i volti di Cristo e dei di Bartolomeo e Matteo (fig. 243, 241, 245) a causa dell'inserimento dei supporti lignei per il sostegno del cornicione. L'enorme stato deterioramento e rovina in cui si trovavano questi mosaici pose, fra gli studiosi, dubbi sul metodo di restauro da applicare. Ne nacquerò discussioni e scambi di opinione che durarono per ben due anni, mettendo in luce per la prima volta il problema già vistosamente sollevato da Ruskin sull'onestà del restauro⁴⁸¹. Una parte degli esperti e degli uffici pubblici credeva che non fosse corretto introdurre elementi di cui non si avevano prove materiali; altri esperti sostenuti da uffici pubblici però non trovavano corretto, ai fini dell'economia generale dell'immagine, lasciare la metà inferiore vuota creando un effetto di disarmonia. Iniziò quindi a farsi strada l'idea che Borgia avrebbe dovuto eseguire il mosaico anche nella parte inferiore, applicandovi però la data, ben visibile, del suo intervento⁴⁸². Alla fine si optò per un restauro completo e a colori dell'area inferiore, nella quale non venne mai apportata la data, ma venne inserita una linea di tessere, di colore rosso vivo tenuta dagli apostoli, che passa orizzontalmente lungo tutto il mosaico, ad indicare la differenza fra la parte antica e quella ottocentesca⁴⁸³. Nonostante l'immagine con gli apostoli in piedi al fianco di Cristo sia originale, i restauratori si sono presi delle licenze al momento della sistemazione, di cui non si trova traccia nelle fonti, per esempio Cristo è seduto su un globo, di cui nei mosaici scoperti nel 1890 non vi era segno: è probabile che Borgia si

⁴⁸⁰ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 188

⁴⁸¹ Ivi, pp. 51-52

⁴⁸² Ivi, p. 53

⁴⁸³ Ibidem

sia ispirato alla vicina Ravenna, componendo un Cristo seduto sul globo come quello di San Vitale oppure come quello di Roma dell'arco trionfale di San Lorenzo fuori le mura (figg.291, 292). Ma sarebbe stato ugualmente possibile restaurare la seduta con un semplice trono basso senza schienale come nel modello di San Michele in Afrisco o negli affreschi delle cappelle di Bawit⁴⁸⁴. Nel creare il volto di Cristo, che era andato perduto, Borgia riproduce il tipo imberbe e giovanile simile a quello dell'abside di San Vitale (247); ma nel disegno pre – restauro di Nordio del 1890, nonostante impreciso sotto molti aspetti primo fra tutti la rappresentazione a mezzo busto di Cristo e degli apostoli, mostra però il Redentore con la barba, nonostante l'importante lacuna rappresentata al centro del volto⁴⁸⁵. Ultimo problema relativo all'arco trionfale riguardava i pennacchi sui quali non rimanevano tracce dei progetti originali. Come riportano i documenti, Borgia desiderava riempire quegli spazi vuoti con una decorazione ripresa dall'abside; ma il Ministero per gli Affari Ecclesiastici e per l'Istruzione ribadì che non rimaneva nessuna traccia di quello che era il disegno precedentemente e che non sarebbe stato opportuno inventare nuovi soggetti. Nel 1981 dunque la Commissione Centrale propose il riempimento dei pennacchi con tessere di pasta vitrea di colore neutro, questo intervento non ottenne però gli effetti sperati; Borgia dopo aver eseguito questo lavoro nel 1893 lo rimosse nello stesso anno, per intervenire tra il 1895 e il 1896 con un riempimento di tessere dorate⁴⁸⁶.

3.7 Il restauro delle absidi laterali

Il restauro delle absidi laterali poneva lo stesso problema dell'arco trionfale: le figure mancavano di alcune fondamentali parti che non erano ricostruibili sulla base dei progetti antichi, poiché non ne era rimasta traccia, dunque qualsiasi apporto di modifiche sarebbe stata un'operazione moderna. Le absidi laterali non vennero comunque trattate come l'abside principale e venne data loro minore importanza, tanto che durante la campagna di restauri di Borgia ricevettero dei restauri parziali. Le più consistenti fonti che ci forniscono informazioni sullo stato dei mosaici nelle absidi laterali sono tre relazioni: quella di Borgia del 1893, quella dell'Amoroso del 1896 e quella del Tommasi nel 1898. Per Borgia i mosaici erano ancora in buono stato e sosteneva che le teste fossero “abbastanza perfette”, ma la sua visione è tradita dal fatto che non vennero montate le impalcature per quest'are e le sue osservazioni si svolsero dal basso e non gli permisero di rendersi

⁴⁸⁴ TERRY E MAGUIRE 2007, p. 54

⁴⁸⁵ ibidem

⁴⁸⁶ Ivi, pp. 54-55

conto del problema che invece sussisteva nel mosaico: le teste dell'abside nord vennero successivamente restaurate svariate volte. Sebbene un documento del 1894 accenni a fondi per il restauro delle absidi laterali, in realtà documenti che parlano della necessità della loro conservazione risalgono al 1895 e giungono fino al 1897, gli ultimi resoconti derivano dal collaboratore di Borna, Lorenzo Sferco. L'Amoroso nel 1896, nella sua relazione, afferma che Sferco aveva iniziato e portato a compimento i restauri e il consolidamento delle figure delle absidi laterali. Riferiva che i restauri si erano concentrati maggiormente nell'abside nord (fig. 272) perché più danneggiato a causa del non adeguato drenaggio del tetto che aveva portato all'interno umidità, la quale aveva eroso e fatto marcire il letto di posa dei mosaici. Le tessere erano particolarmente lasche e aderivano male alla loro base, il rischio di caduta era elevato e sarebbero andate perdute se non fosse stato eseguito un intervento di consolidamento. Nell'abside sud (fig. 273) invece i lavori si svolsero più velocemente perché lo stato di conservazione era migliore. Amoroso termina la relazione inserendo quello che rimaneva da sistemare: l'ornamento dei loro prospetti, i bordi gemmati e le modanature che circondano le absidi. Nel 1898 il Tommasi ridefiniva quanto aveva già affermato l'Amoroso, aggiungendo la possibile somma necessaria per completare i lavori, che si trattava di fl. 4200 (moneta austriaca). Aggiunse anche una considerazione personale: le absidi laterali erano parte integrante della decorazione della basilica e, quest'ultima, si sarebbe potuta apprezzare solo nel momento in cui fosse stato completo il restauro di tutte le sue parti⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ TERRY E MAGUIRE 2007, pp. 55-56

Bibliografia

1943

BRUNO MOLAJOLI, *La Basilica Eufrasiana di Parenzo*, Poreč/Padova 1943 (1^a ed. Poreč /Padova 1940)

1971

RICHARD KRAUTHEIMER, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London/New York 1971

1974

CARLO PEROGALLI, *Architettura dell'Alto Medioevo Occidentale: dall'Età Paleocristiana alla Romanica*, Milano 1974

1975

GIUSEPPE CUSCITO, *Fonti e studi sul vescovo Eufrazio e sulla chiesa parentina di secolo VI. Bilancio critico biografico*, in *Atti e Memorie della Società istriana di archeologia e storia patria*, vol. XXIII della nuova serie (LXXV della Raccolta Trieste), Rovinj-Rovigno (HR) 1975

1977

GIUSEPPE CUSCITO, *Cristianesimo antico ad Aquileia e in Istria*, *Fonti e studi per la storia della Venezia Giulia*, ser. II, vol. III, Trieste 1977

1995

IVAN MATEJCIC, *The Episcopal Palace at Poreč – Results of recent exploration and restoration*, in “Hortus Artium Medievalium”, 1 voll., Rijeka Croatia 1995, pp. 84 – 89

1997

MARIO BALDINI, *Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all'epoca paleobizantina)*, in *Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno*, XXVII, Trieste – Rovigno 1997, pp. 53 – 212

1998

GIORGIO RAVEGNANI, *L'Istria bizantina: le istituzioni militari ai confini dell'esarcato*, in *Acta Histriae VII*, Venezia 1998, pp. 77 – 84

1999

RAJKO BRATOŽ, *Cristianesimo in Istria. Una sintesi e alcune riflessioni (con particolare riguardo allo sviluppo dell'organizzazione ecclesiastica)*, in *Il cristianesimo aquileiese prima di Costantino*, Gorizia 1999, pp. 137 – 265

2007

ANN TERRY e HENRY MAGUIRE, *Dynamic Splendor: The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč*, Pennsylvania 2007

ANDREJ NOVAK, *L'Istria nella prima età bizantina*, in *Collana degli Atti*, Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, n. 27, Rovigno 2007, pp. 1 – 198

2009

IVAN MATEJČIČ E PASCALE CHEVALIER, *The Episcopium of Poreč*, in *Des Domus Ecclesiae aux Palais Épiscopaux: actes du colloque tenu à Autun du 26 au 28 novembre 2009*, atti del convegno (Autun, 26 novembre – 28 novembre 2009; Bibliothèque de l'Antiquité Tardive. 23), a cura di Sylvie Balcon-Berry, François Baratte, Jean-Pierre Caillet, Dany Sandron

2010

DAROVEC DARKO, *Breve storia dell'Istria*, Udine 2010

2013

LETIZIA SATÌRA, *Ravenna e il vicino Oriente: i mosaici parietali di V e VI secolo*, in *Intrecci d'Arte*, Bologna 2013, pp. 7 – 30

2014

IVAN MATEJČIČ, *Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo*, Pula: Regione Istriana 2014

2015

ANNEWIES VAN DER HOEK, *Female Splendor: the role of twelve women in the apse of the Euphrasian basilica of Poreč (Parentium)*, in *Eastern Theological Journal* I, 2, 2015, pp. 265 – 307

2016

THOMAS E. SCHWEIGERT, *The apse mosaic in the church of San Mauro at Parentium: a justinianic interpretation*, in “*Hortus Artium Medievalium*”, vol. 23, 2 2018, pp. 693 – 707

PIERO LUIGI PISANI BARBACCIANI, *Espressioni devozionali nella cultura rurale*, in *Georgofili: atti dell'accademia dei Georgofili*, ser. VIII, vol. 13, Firenze 2016, pp. 228 – 235

2018

GUIDO ROSSI e GIANNA SITRAN, *Crocevia Adriatico. Chiese dell'Italia meridionale e dei Balcani. Secoli IV-XI*, Sommacampagna (Verona) 2018

THOMAS E. SCHWEIGERT, *Zacharias and the “other” holy family in the central apse mosaic of the church of San Mauro in late antique Parentium*, in “*Hortus Artium Medievalium*”, vol. 25, 2 2018, pp. 333 – 347

2020

GABRIELE BOTTI, *Ferdinando Forlati e la basilica Eufrasiana di Parenzo, criteri e metodi di restauro (1926-1935)*, in *La conservazione dei monumenti a Trieste, in Istria e in Dalmazia (1850-1950)*, a cura di Luca Caburlotto, Rossella Fabiani e Giuseppina Perusini; Udine 2020, pp. 187-198

2021

FURIO ISOLANI, *Riflessioni sulla politica religiosa longobarda: re Agilulfo e lo scisma tricapitolino*,
in *Studia Patavina*, LXVIII, 2, 2021, pp. 327 – 345

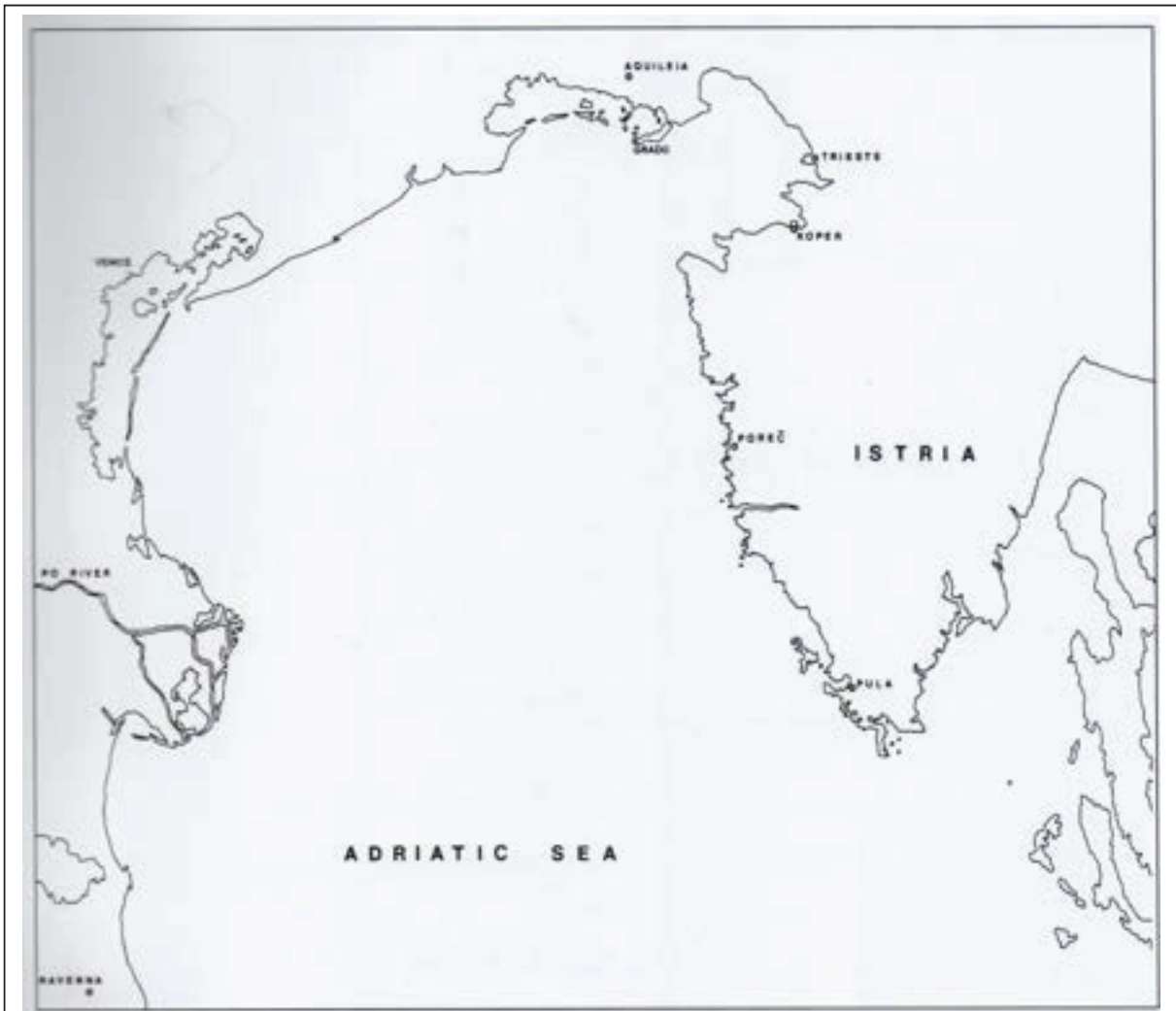
Illustrazioni

Cartine geografiche

Sezioni orizzontali dell'edificio

Illustrazioni architettoniche

Illustrazioni archeologiche



1. Parenzo, Mappa del Nord Adriatico, da *"Dynamic Splendor"* A. Terry e H. Maguire



2. Parenzo, penisola della città di Parenzo, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić,



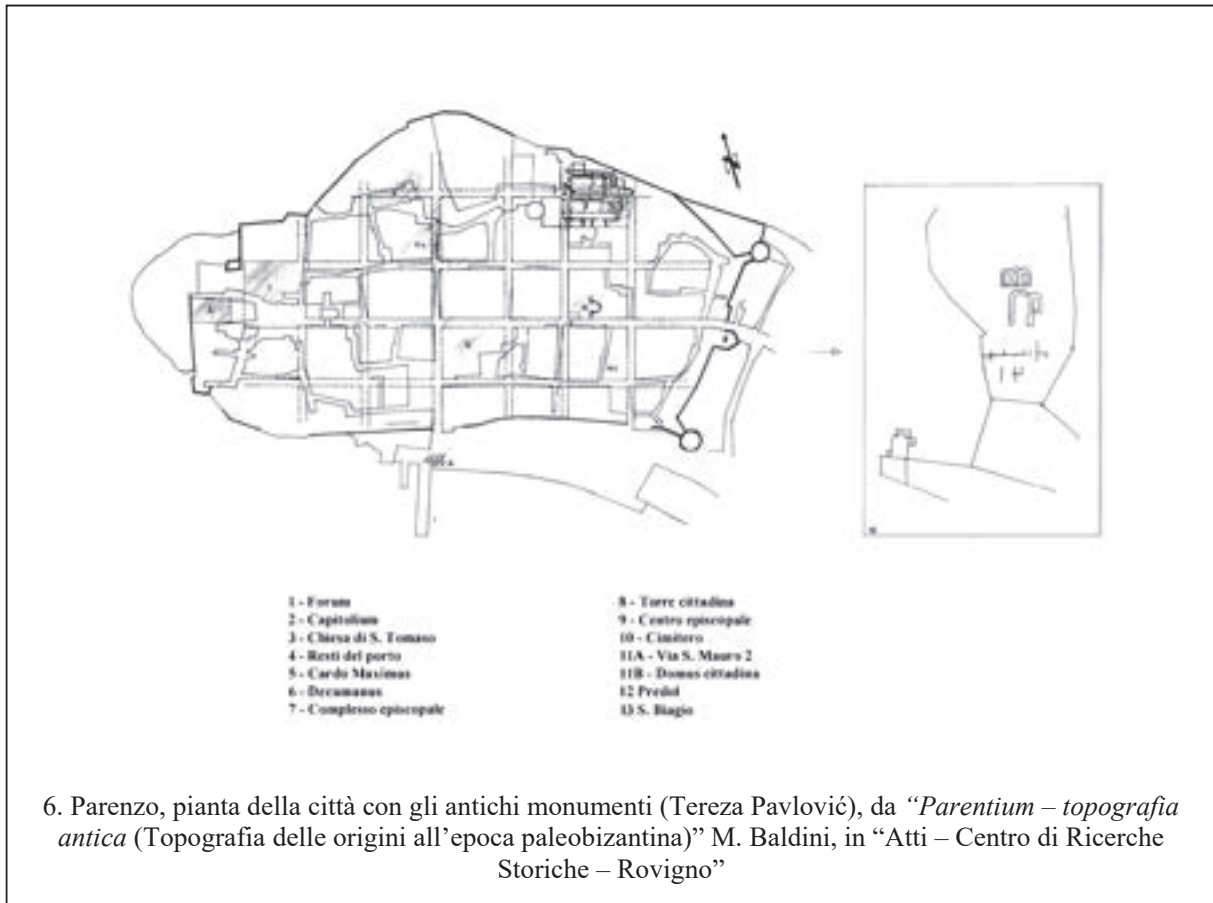
3. Parenzo, visione aerea del complesso basilicale, da *“Dynamic Splendor”* A. Terry e H. Maguire



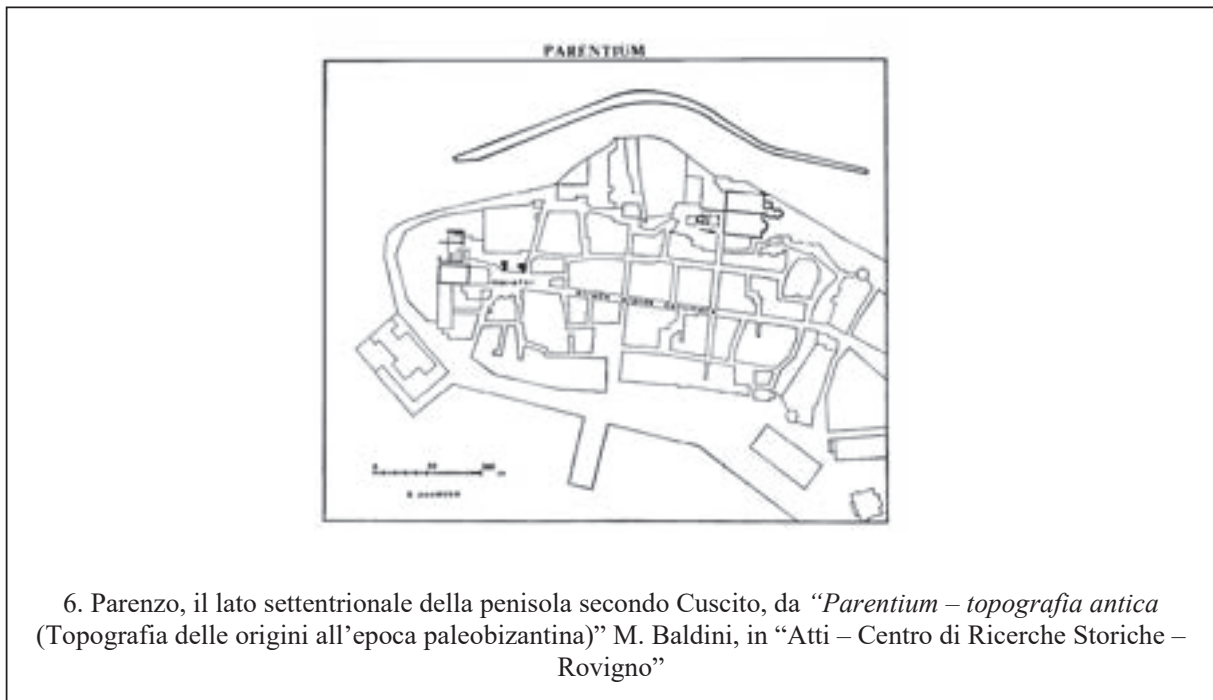
4. Parenzo, pianta della città romana, da *“Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all’epoca paleobizantina)”* M. Baldini, in *“Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”*



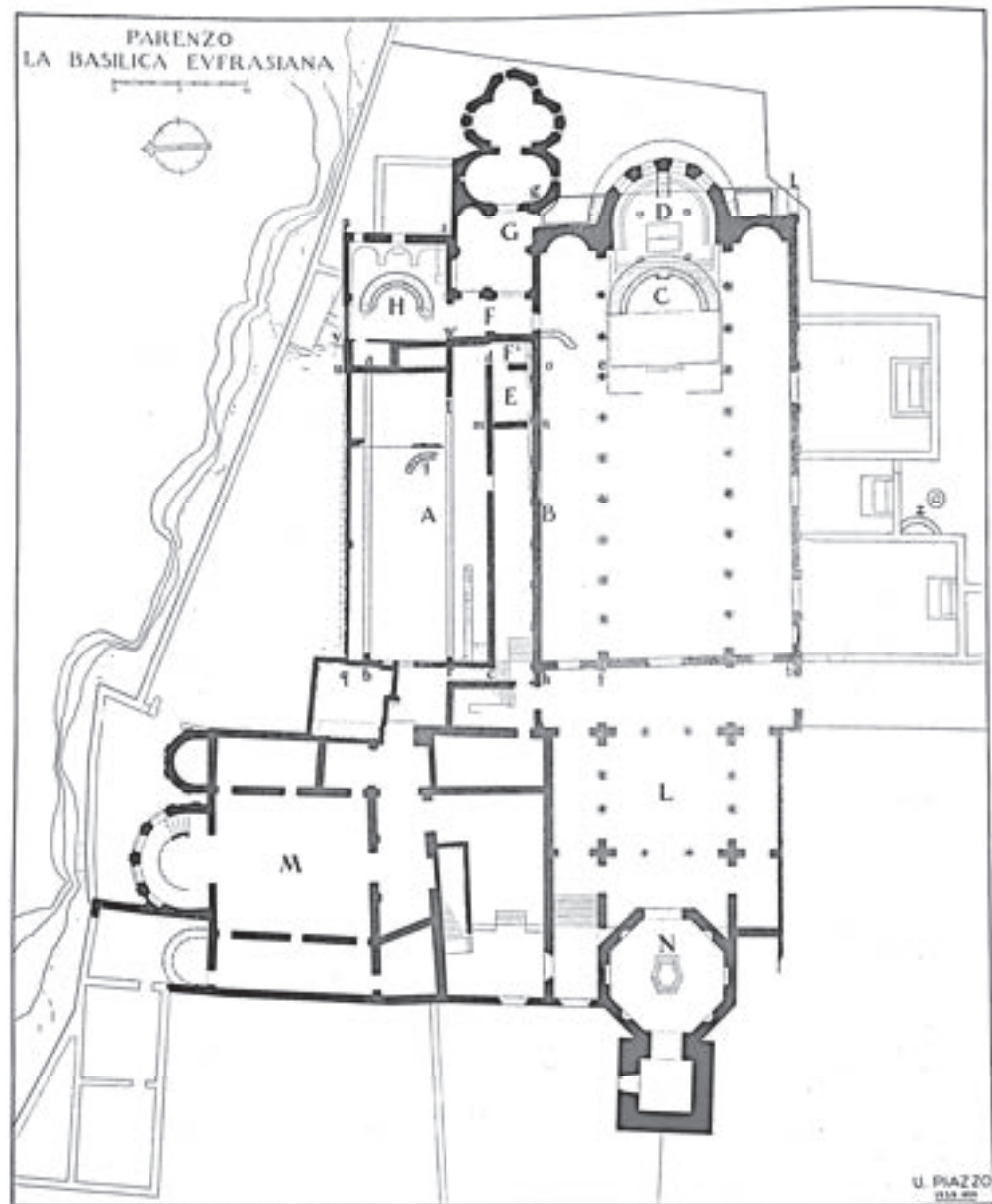
5. Parenzo, riparazione dei quartieri cittadini secondo il Prelog, da *“Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all’epoca paleobizantina)”* M. Baldini, in *“Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”*



6. Parenzo, pianta della città con gli antichi monumenti (Tereza Pavlović), da *“Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all’epoca paleobizantina)”* M. Baldini, in *“Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”*

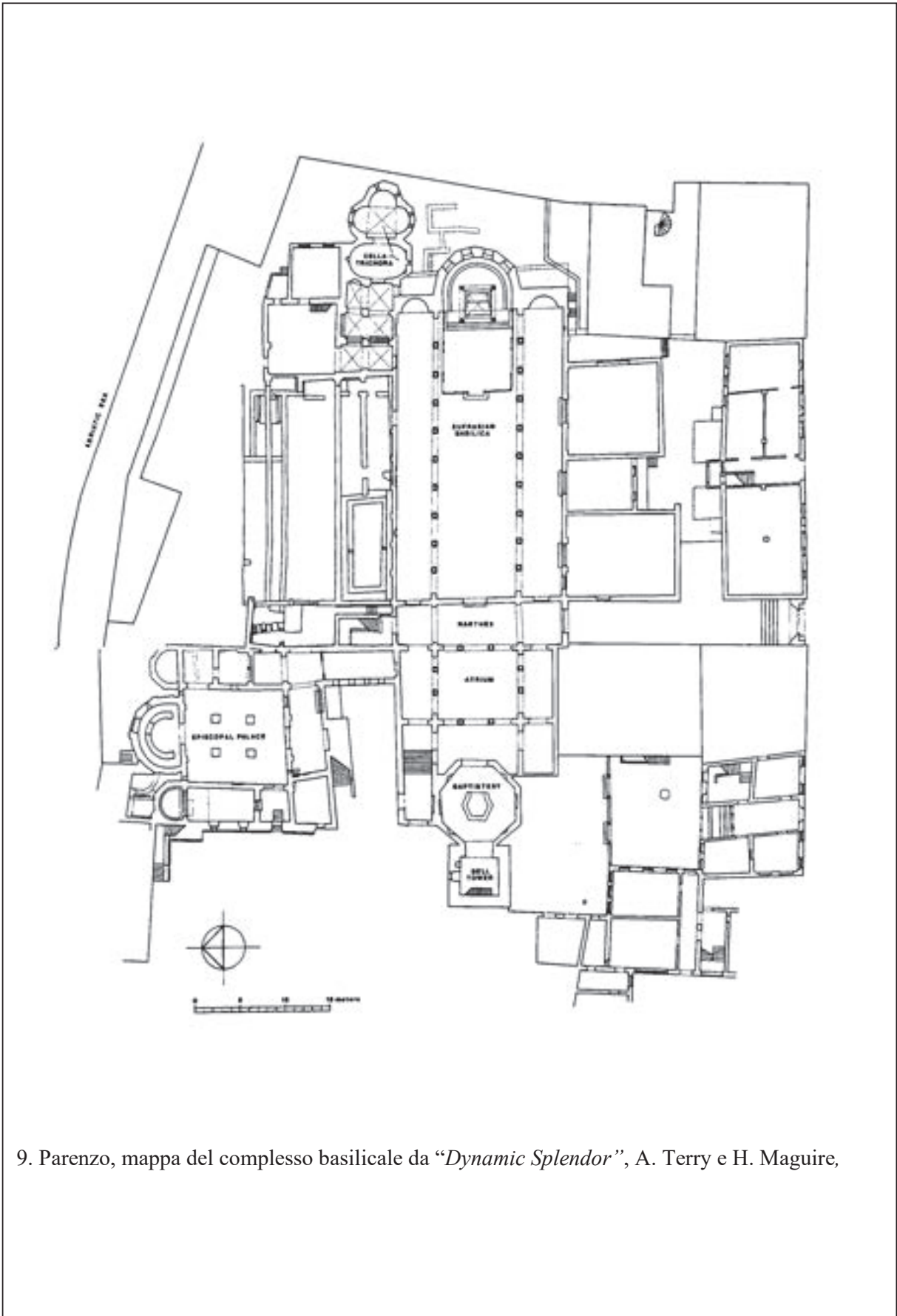


6. Parenzo, il lato settentrionale della penisola secondo Cuscito, da *“Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all’epoca paleobizantina)”* M. Baldini, in *“Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”*

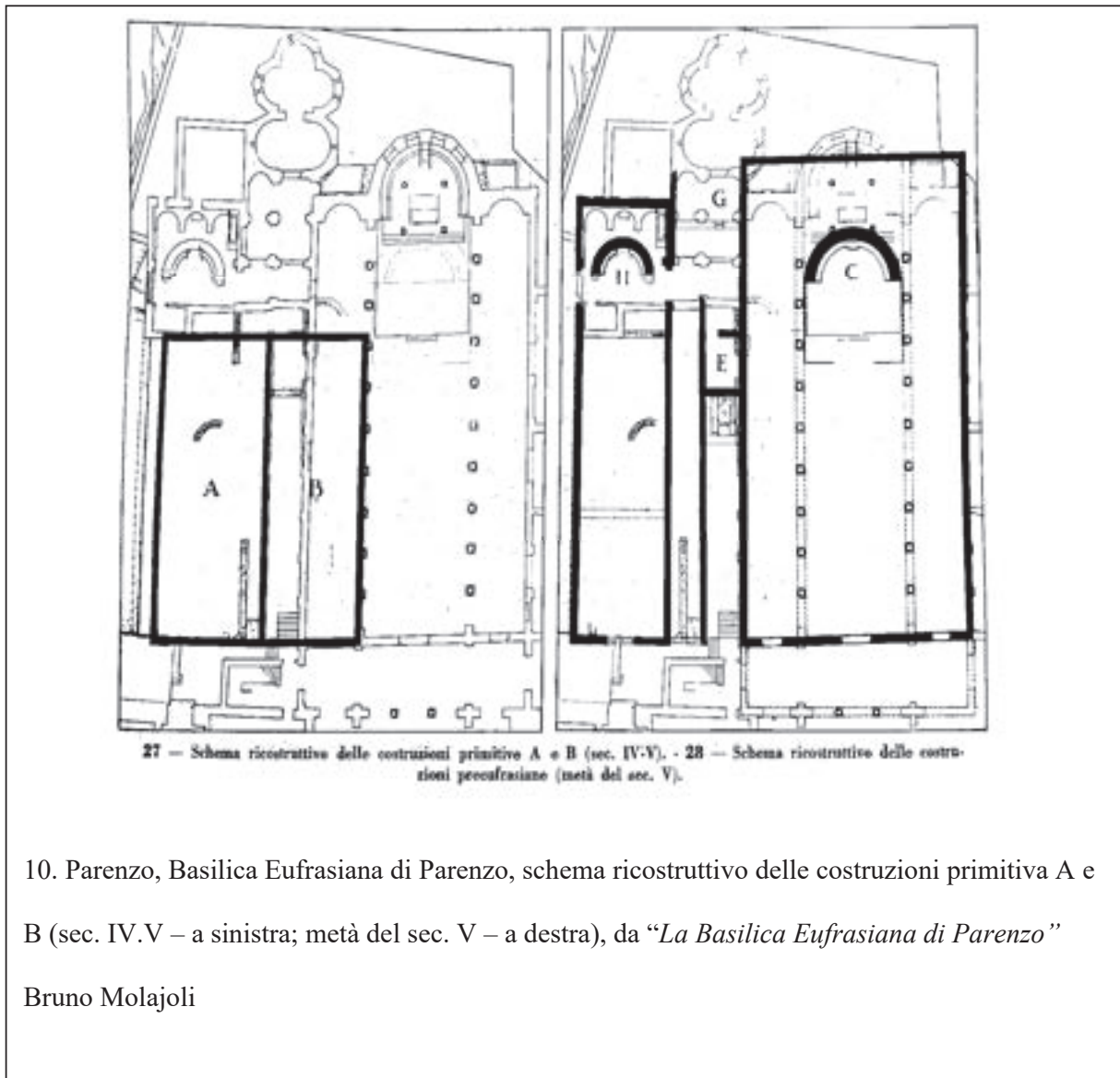


3 - PLANIMETRIA GENERALE. - A e B, area delle costruzioni primitive; C, presbitero della basilica pre-eufrasiana; D, abside della basilica eufrasiana; E, presbitero del coenacostion pre-eufrasiano; L, atrio; N, battistero; M, episcopio; p-a, ruderi di varie strutture (cfr. pag. 12 e pag. 18). - Cfr. il testo per le altre indicazioni.

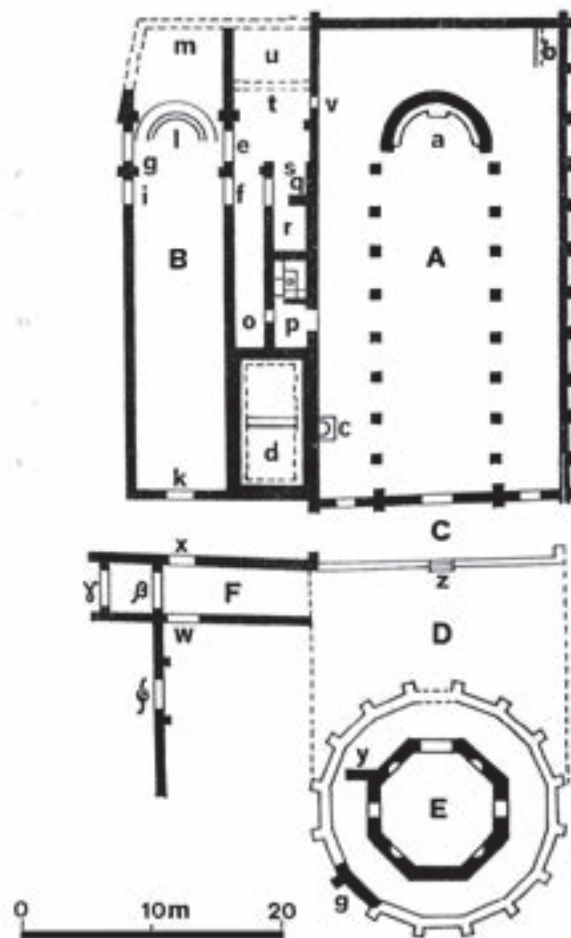
8. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, planimetria generale, da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli



9. Parenzo, mappa del complesso basilicale da "Dynamic Splendor", A. Terry e H. Maguire,

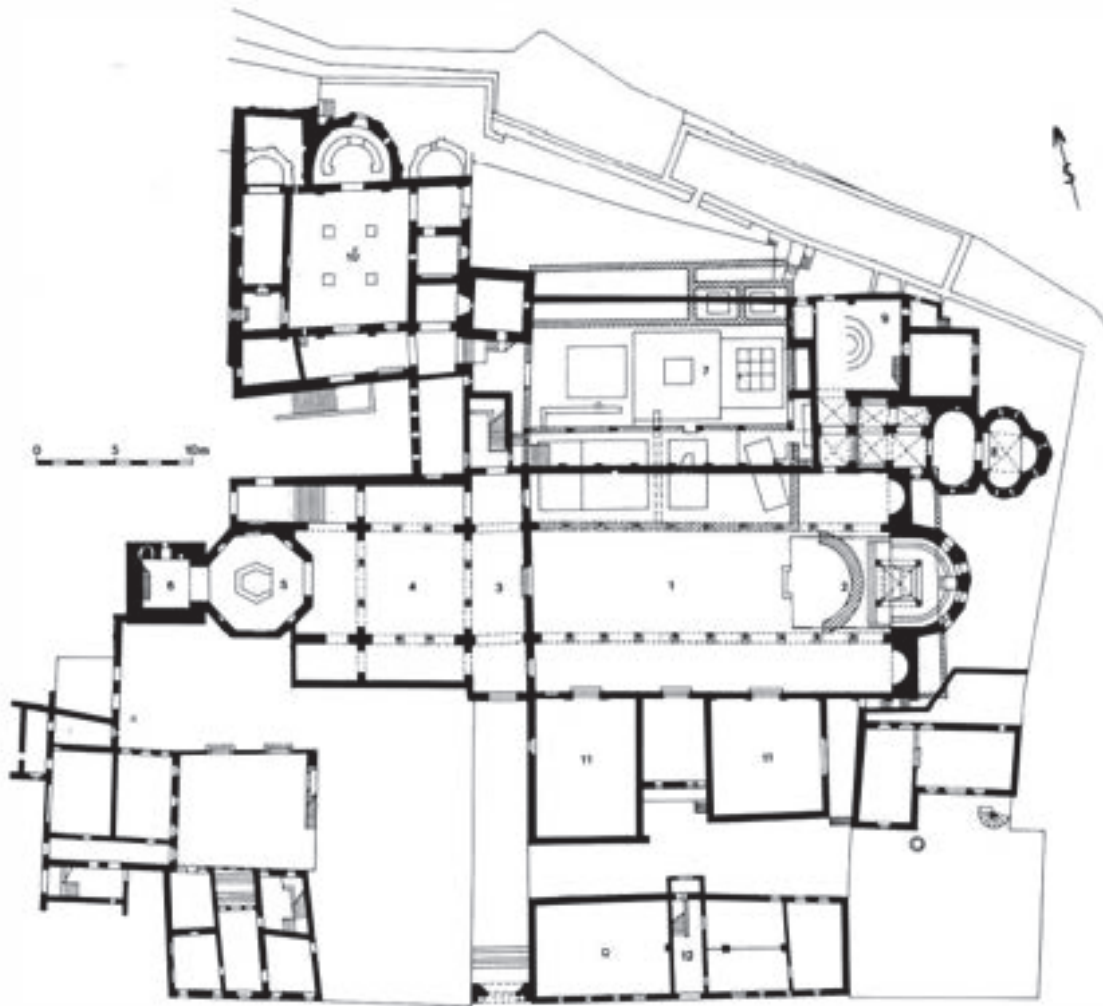


10. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, schema ricostruttivo delle costruzioni primitiva A e B (sec. IV.V – a sinistra; metà del sec. V – a destra), da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli



- | | |
|--|---|
| <p>A - Basilica
 B - <i>Martyrium</i>
 C - Nartec
 D - Spazio tra il nartec ed il battistero
 E - Battistero
 F - Resti dei muri della parte occidentale della cisterna e del <i>martyrium</i>
 Y - Resti del muro lungo la parte dell'ottagono settentrionale</p> | <p>a - stali del coro della basilica
 b - resti di un muretto
 c - nicchia con recipiente a grata per l'abluzione delle mani e dei piedi all'entrata della basilica
 d - cisterna
 p - saletta di passaggio dalla basilica al corridoio che portava ai vani della parte settentrionale della basilica
 r - vano dalla parte orientale dell'impluvium
 s - vano per l'abluzione rituale del clero prima delle funzioni religiose
 t ed u - lo spazio orientale tra la basilica ed il <i>martyrium</i>
 v - entrata dalla basilica nello spazio tra essa ed il <i>martyrium</i>
 e, f, g, i - passaggi aperti del <i>martyrium</i>
 l - stali del coro per il clero nel <i>martyrium</i>
 x, y, β, w, ψ - entrate nei vani dalla parte occidentale del <i>martyrium</i> e della cisterna
 z - entrata nel nartec
 g - resti del muro con lesena del battistero
 n - mura cittadine</p> |
|--|---|

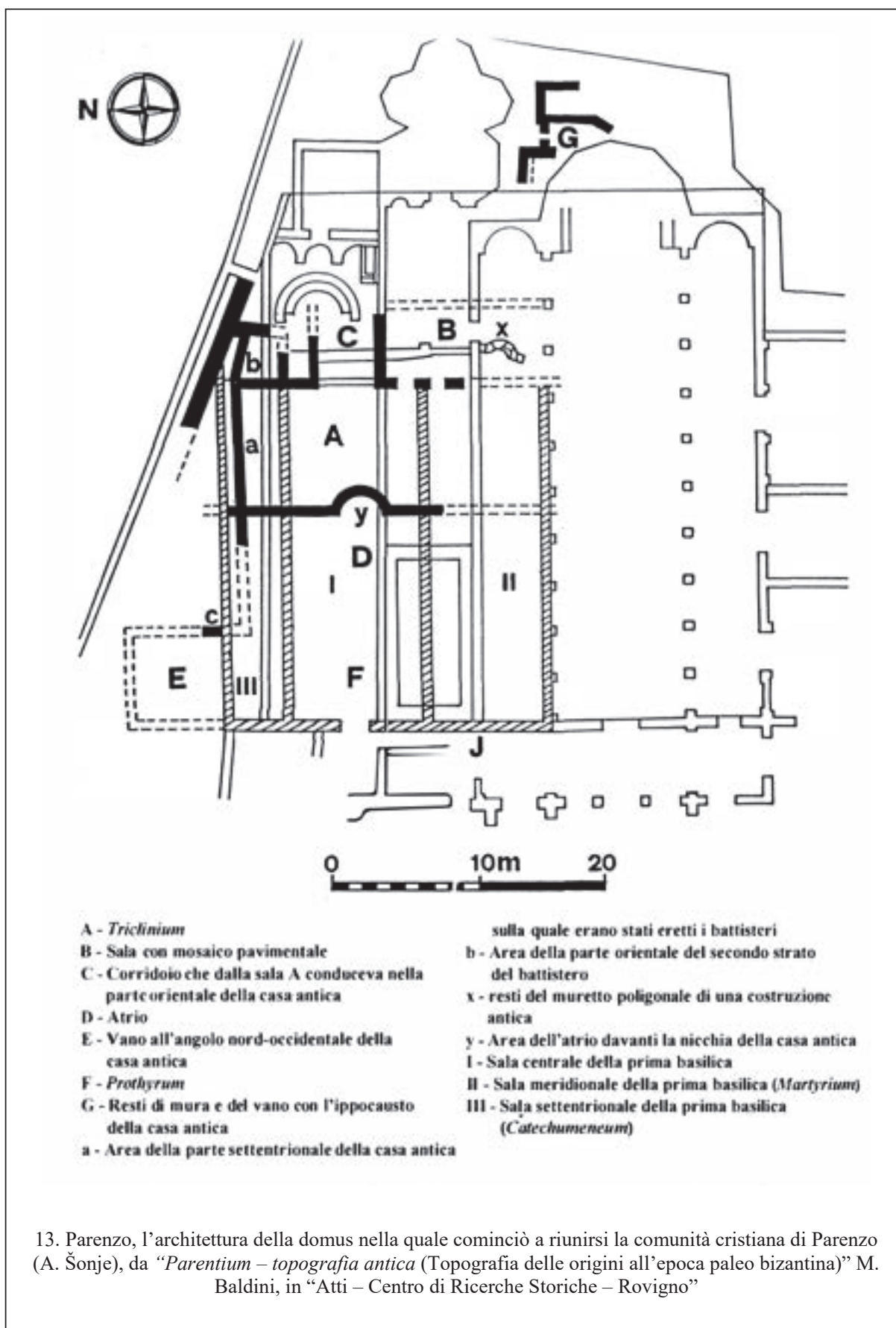
11. Parenzo, pianta del complesso della preefrasiana (A. Šonje), da *"Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all'epoca paleobizantina)"* M. Baldini, in *"Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno"*

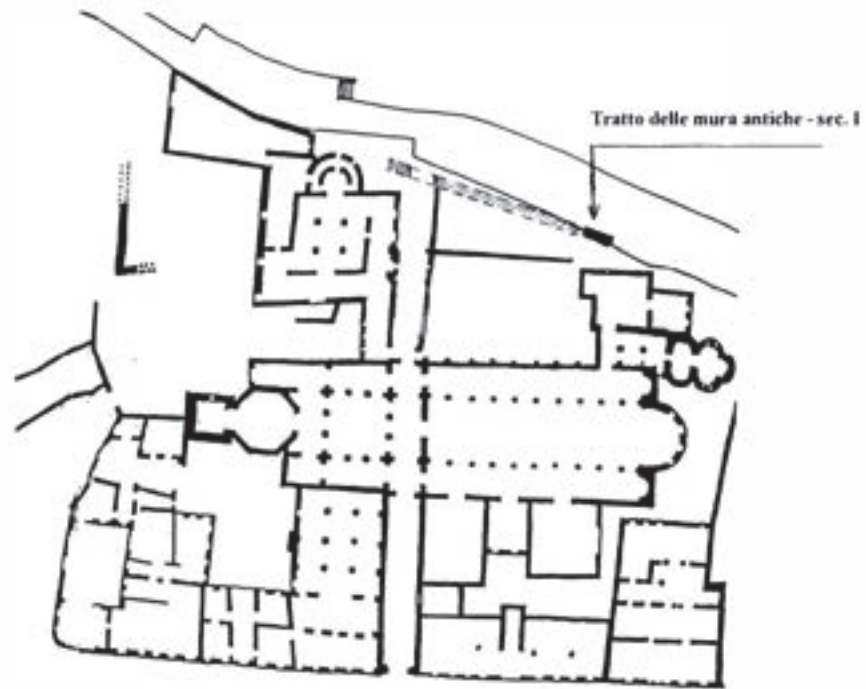


Pianta dell'Eufrasiana

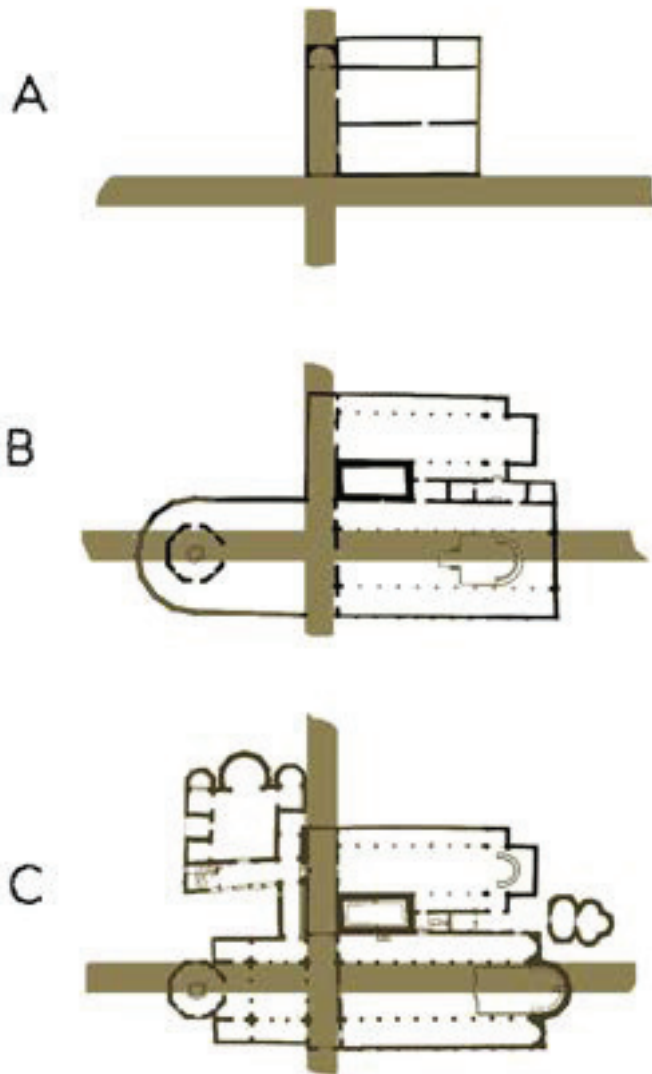
1. Navata della basilica
2. Supselium della basilica preeufrasiana
3. Narcece
4. Atrio
5. Battistero
6. Campanile
7. Area del primo oratorio
8. Cappella memoriale
9. Sacrestia
10. Palazzo vescovile
11. Cappelle
12. Canonica

12. Parenzo, pianta del sistema architettonico paleocristiano (LEJ), da *Parentium – topografia antica* (Topografia delle origini all'epoca paleobizantina) M. Baldini, in "Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno"





14. Parenzo, posizione del muro antico lungo il complesso paleocristiano, da *“Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all’epoca paleobizantina)”* M. Baldini, in *“Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”*



A) la chiesa primitiva - La prima Basilica del IV secolo
 B) il complesso della Basilica "doppia" - La Basilica pre-eufrasiana, V secolo
 C) la Cattedrale del vescovo Eufrazio, metà del VI secolo
 La posizione delle antiche vie romane è cotrassegnata in grigio.

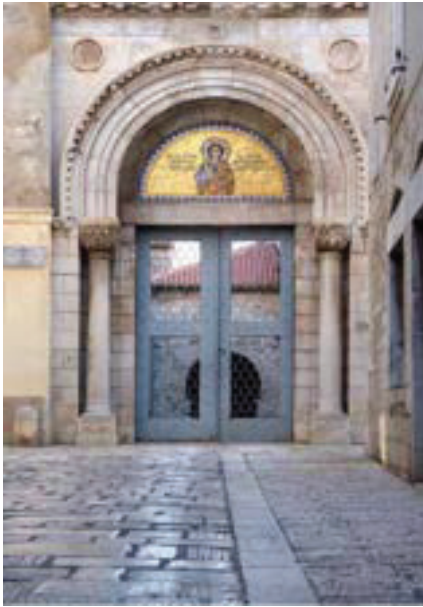
15. Parenzo, pianta schematica delle tre principali fasi di sviluppo della cattedrale Eufrasiana, la posizione delle strade, da "Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo" I. Matejčić,



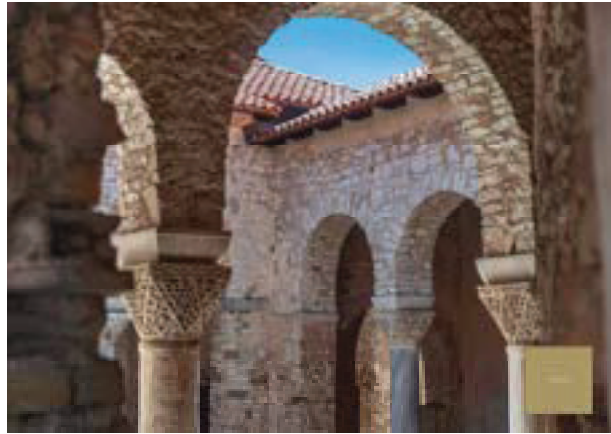
16. Parenzo, veduta della torre pentagonale e dell'entrata in città, da *"Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all'epoca paleobizantina)"* M. Baldini, in *"Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno"*



17. Parenzo, lapide di IV – V secolo rinvenuta sotto l'altare maggiore della basilica, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić,



18. Parenzo, portale d'ingresso di XIX secolo, da *"Eufrosiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



20. Parenzo, particolare atrio, da *"Eufrosiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



19. Parenzo, particolare atrio, da *"Eufrosiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



21. Parenzo, basilica e atrio visione da ovest, da *"Dynamic Splendor"* A. Terry e H. Maguire



22. Parenzo, colonne e capitelli dell'atrio, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



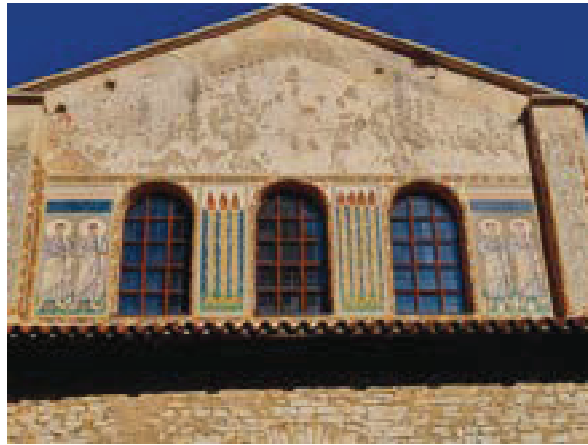
23. Parenzo, lapidario nell'atrio, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



24. Parenzo, particolare monogramma di Cristo e monogramma di Eufrazio sul portale d'entrata, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



25. Parenzo, parti del recinto presbiteriale, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



26. Parenzo, facciata ovest della Basilica Eufrasiana, sinopia del timpano raffigurante Cristo Redentore, mosaico restaurato con gli apostoli e i sette candelabri dell'Apocalisse



27. Parenzo, facciata ovest della Basilica Eufrasiana, atrio a tre portali con quello centrale di maggiori dimensioni



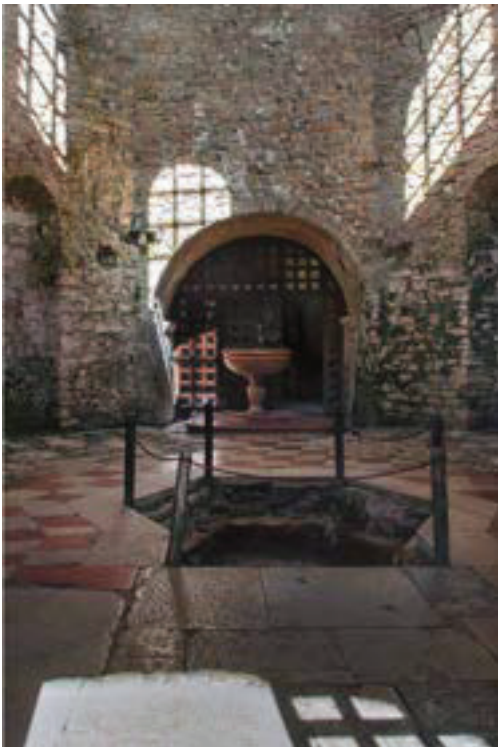
28. Parenzo, atrio, battistero e campanile, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić,



29. Parenzo, atrio e facciata basilica Eufrasiana, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić



30. Parenzo, battistero ottagonale, soffitto e finestre, da “*Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo*” I. Matejčič



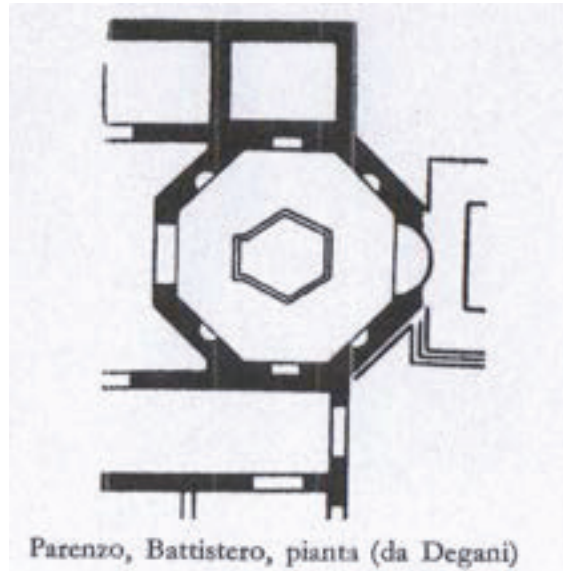
33. Parenzo, battistero ottagonale, vasca ad immersione e portale, da “*Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo*” I. Matejčič



32. Parenzo, Battistero del complesso eufrasiano, interno struttura e vasca pentagonale ad immersione



33. Parenzo, Battistero del complesso eufrasiano, interno, vasca pentagonale ad immersione e nicchie



Parenzo, Battistero, pianta (da Degani)

34. Parenzo, Battistero, pianta (da Begani) da *“Architettura dell’Alto Medioevo Occidentale: dall’Età*

Paleocristiana alla Romanica”, C. Perogalli



35. Parenzo, passaggio dall'atrio all'episcopio, lapidario, da *"Eufрасiana – Cattedrale di Parenzo"* I.

Matejčič



36. Parenzo, piano terra dell'episcopio, lapidario, da *"Eufрасiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčič



37. Parenzo, piano terra dell'episcopio, lapidario, resti del mosaico pavimentale originale di IV sec. e lastra d'altare di VI secolo con iscrizione in onore di Eufrasio, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



39. Parenzo, piano terra dell'episcopio, lapidario, resti del mosaico pavimentale originale di IV sec.



38. Parenzo, piano terra dell'episcopio, lapidario, resti del mosaico pavimentale originale di IV sec.,
il pesce



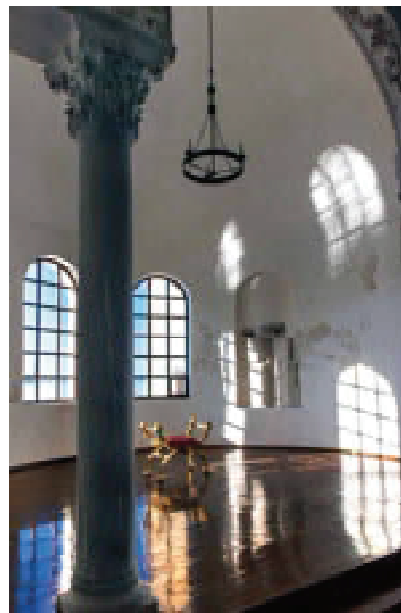
40. Parenzo, piano terra dell'episcopio, lapidario, resti del mosaico pavimentale originale di IV sec.



41. Parenzo, resti del mosaico pavimentale originale di IV sec. e lastra d'altare di VI secolo con iscrizione in onore di Eufrazio, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



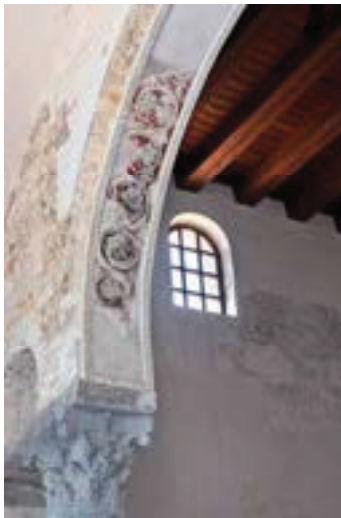
42. Parenzo, atrio d'entrata al primo piano dell'episcopio, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



43. Parenzo, episcopio, primo piano, sala delle udienze, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



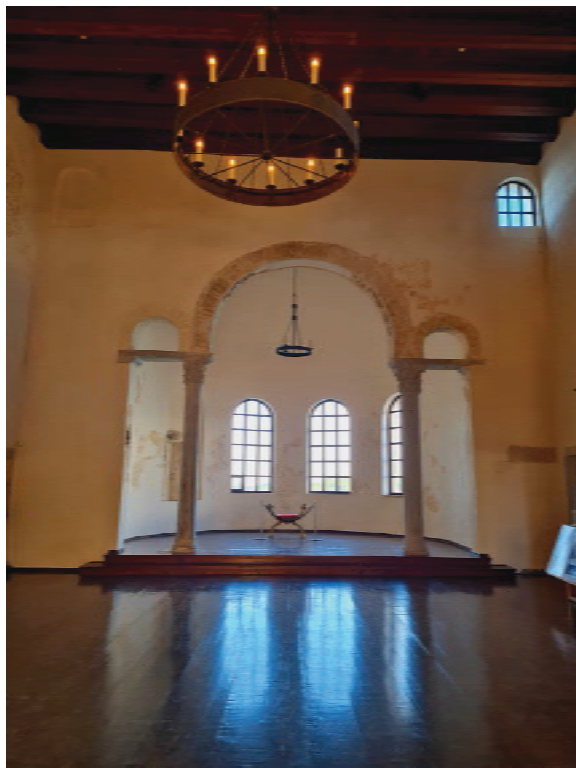
44. Parenzo, episcopio, primo piano, sala delle udienze, abside maggiore con trono, da “*Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo*” I. Matejčič



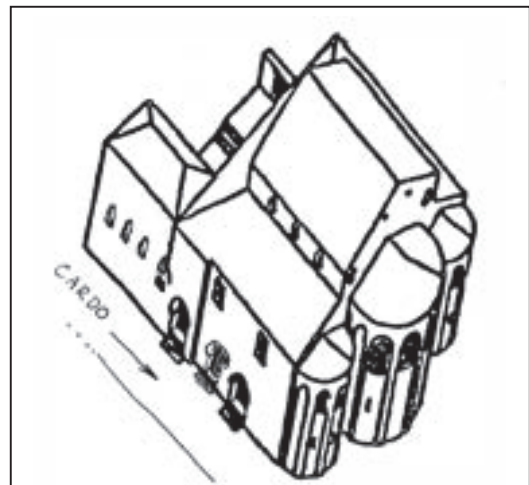
45. Parenzo, sala delle udienze episcopio, particolare delle decorazioni dei sott'archi, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



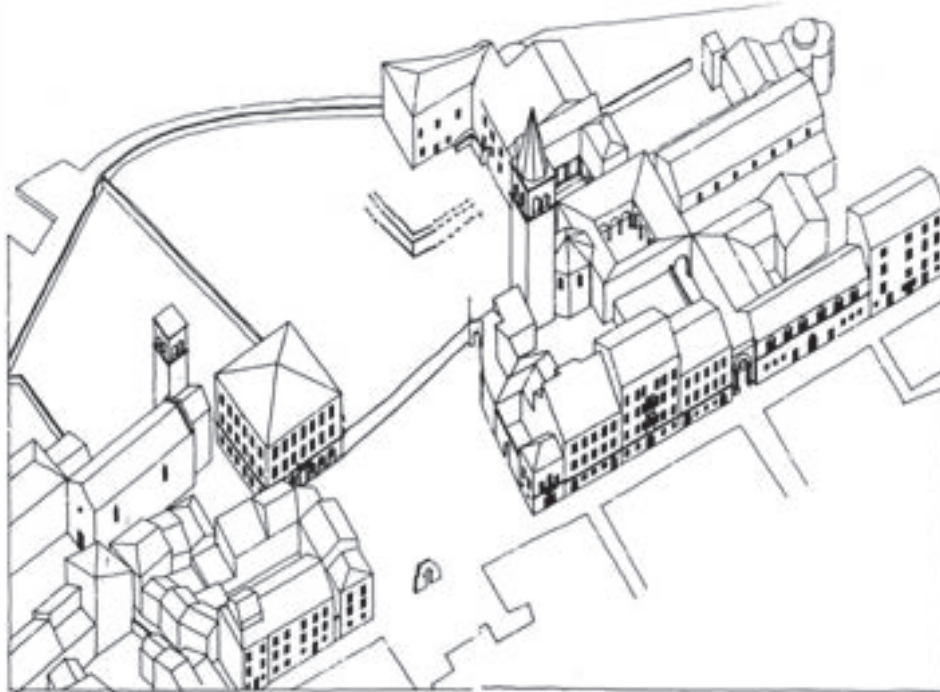
46. Parenzo, sala delle udienze episcopio, particolare delle decorazioni dei sott'archi e dei pulvini, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



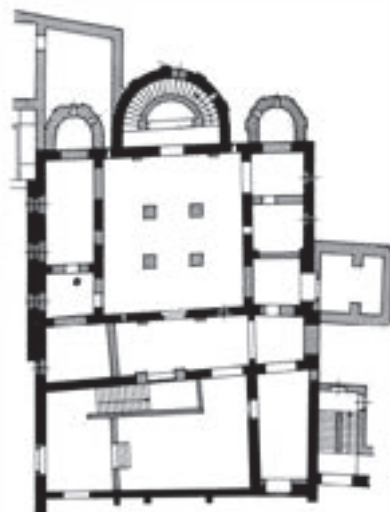
47. Parenzo, episcopio sala delle udienze, *tribelon* e abside principale



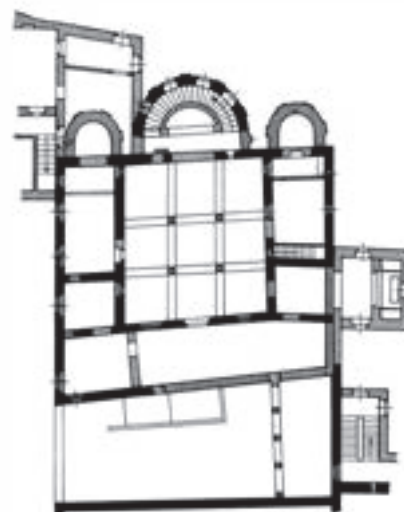
48. Parenzo, ricostruzione dell'episcopio dal lato orientale sul cardo, da *"Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all'epoca paleobizantina)"* M. Baldini, in *"Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno"*



49. Parenzo, pianta della città con il giardino vescovile e il nuovo episcopio (E. Legović) da “*Parentium – topografia antica* (Topografia delle origini all’epoca paleobizantina)” M. Baldini, in “Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”



a) Pianta del pianterreno

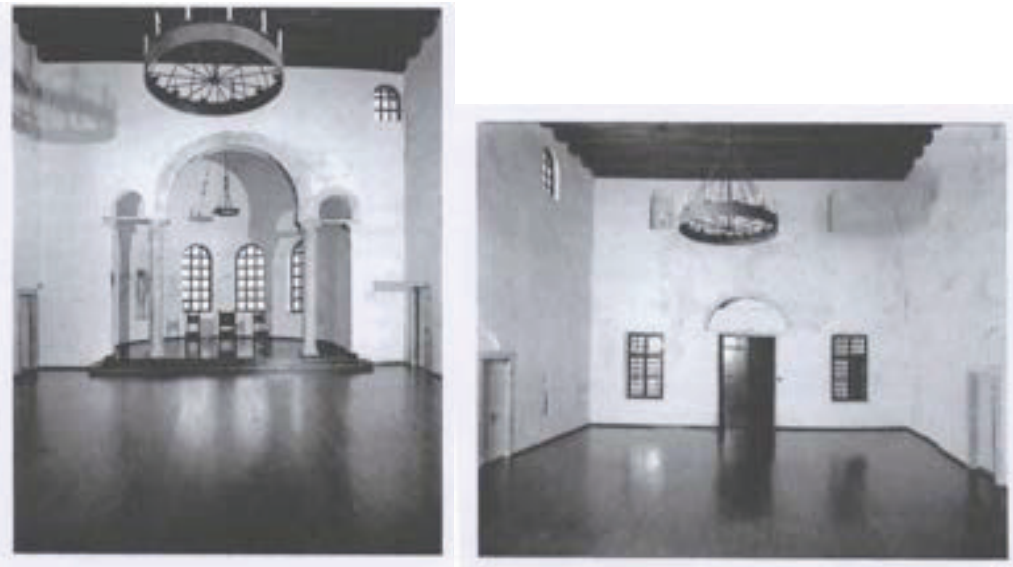


b) Pianta del primo piano

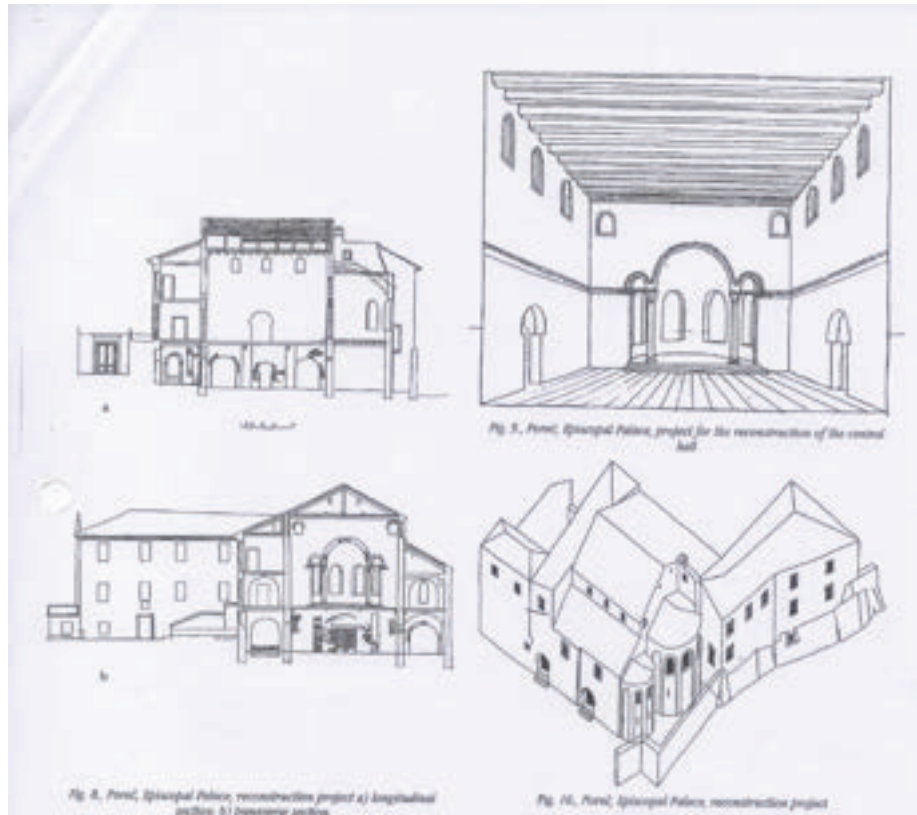
50. Parenzo, pianta dell’episcopio (D. Frey), da “*Parentium – topografia antica* (Topografia delle origini all’epoca paleobizantina)” M. Baldini, in “Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”



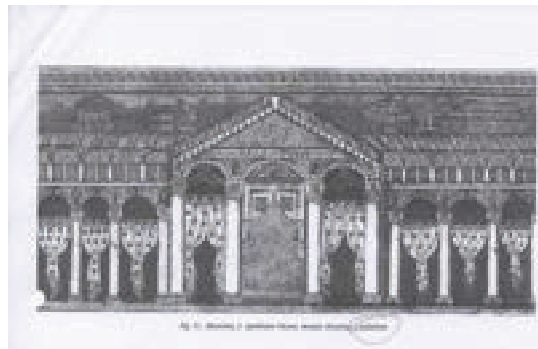
51. Parenzo, collezione di mosaici e di monumenti litici allestita al pianterreno del Vescovado grazie all'abnegazione degli operatori del museo, 1991 (Z. Bačić), da *"Parentium – topografia antica (Topografia delle origini all'epoca paleobizantina)"* M. Baldini, in "Atti – Centro di Ricerche Storiche – Rovigno"



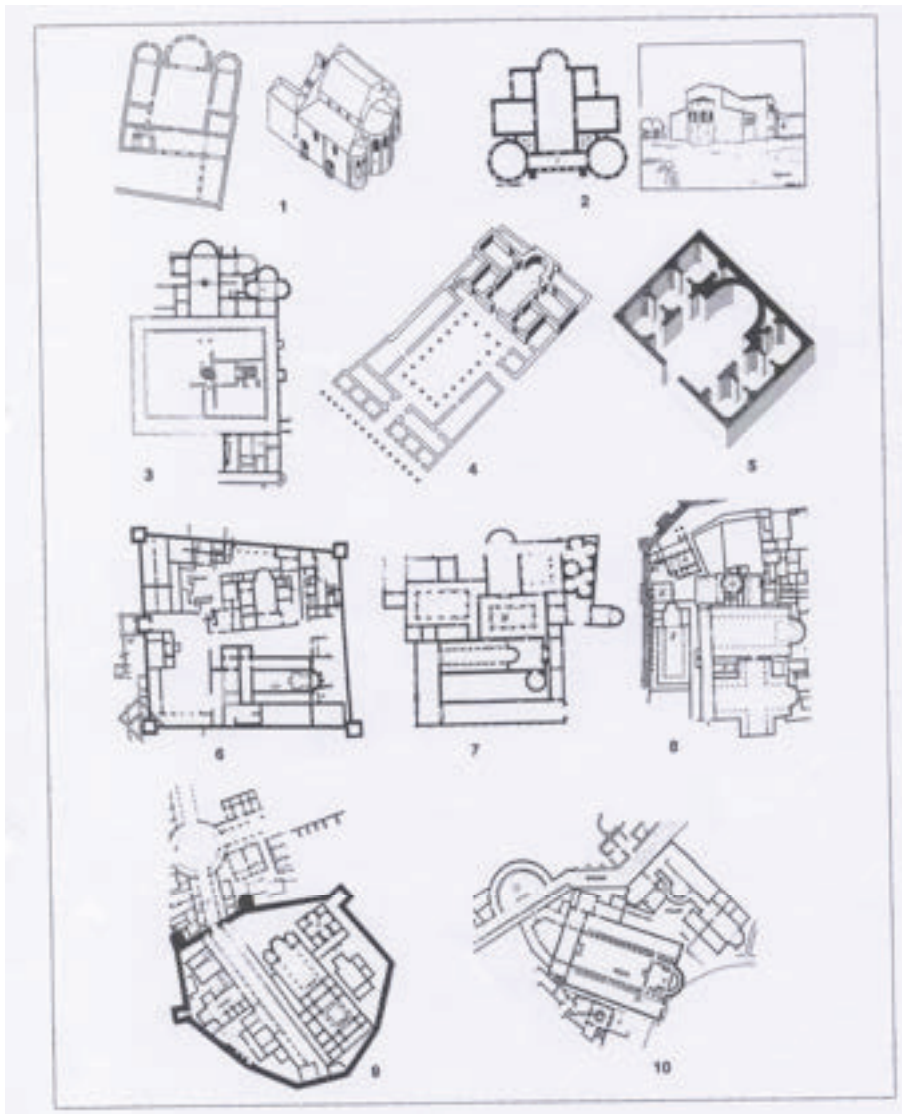
52. Parenzo, la sala centrale dell'episcopio prima del restauro, veduta verso nord (sinistra); la sala centrale dell'episcopio prima del restauro, veduta verso sud (destra), da *"L'episcopium de Poreč"*, I. Matejčič, ne *"Des Domus Ecclesiae aux Palais Épiscopaux: actes du colloque tenu à Autun du 26 au 28 novembre 2009, atti del convegno"*



53. Parenzo, Palazzo Episcopale, progetto di ricostruzione progetto per la ricostruzione dell'aula centrale
 a) sezione longitudinale; b) sezione trasversale; da "The episcopal palace at Poreč – results of recent exploration and restoration", I. Matejčič



54. Ravenna, S. Apollinare Nuovo, mosaico che mostra un palazzo; da "The episcopal palace at Poreč – results of recent exploration and restoration", I. Matejčič



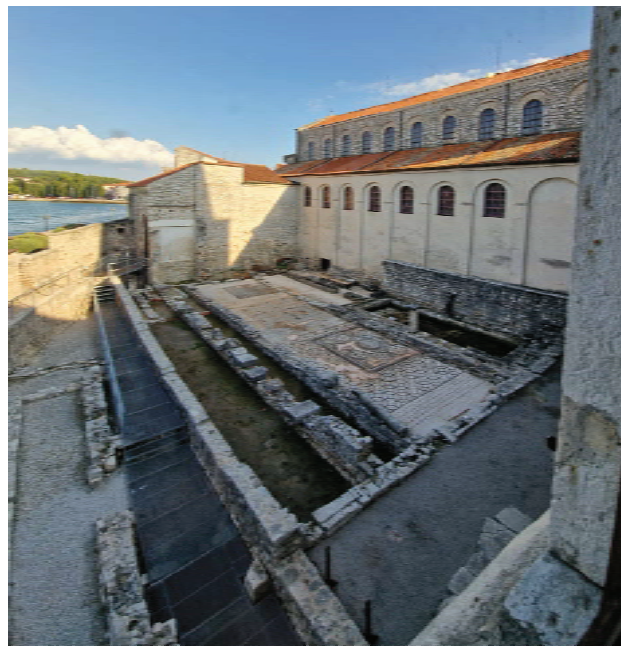
55. Scelta di edifici con sale di rappresentanza/ricevimento tipologicamente ravvicinati, risalenti alla tarda antichità: 1. Episcopio di Parenzo, pianta del 1° piano e restituzione ideale; 2. Palazzo di Polače sull'isola di Mljet (Croazia), planimetria e restituzione ideale; 3. "Palazzo di Teodorico a Ravenna"; 4. Arbutus (Razgrad, Bulgaria), residenza ufficiale; 5. Salonico, villa urbana; 6. Louloudies(Grecia), gruppo episcopale; 7. Romuliana (Gamzigrad, Serbia), villa imperiale; 8. Salona, gruppo episcopale; 9. Justiniana Prima (Caričin grad, Serbia), gruppo episcopale; 10. Stobi (Macedonia), gruppo episcopale; da "L'episcopium de Poreč", I. Matejčić, ne *"Des Domus Ecclesiae aux Palais Épiscopaux: actes du colloque tenu à Autun du 26 au 28 novembre 2009, atti del convegno*



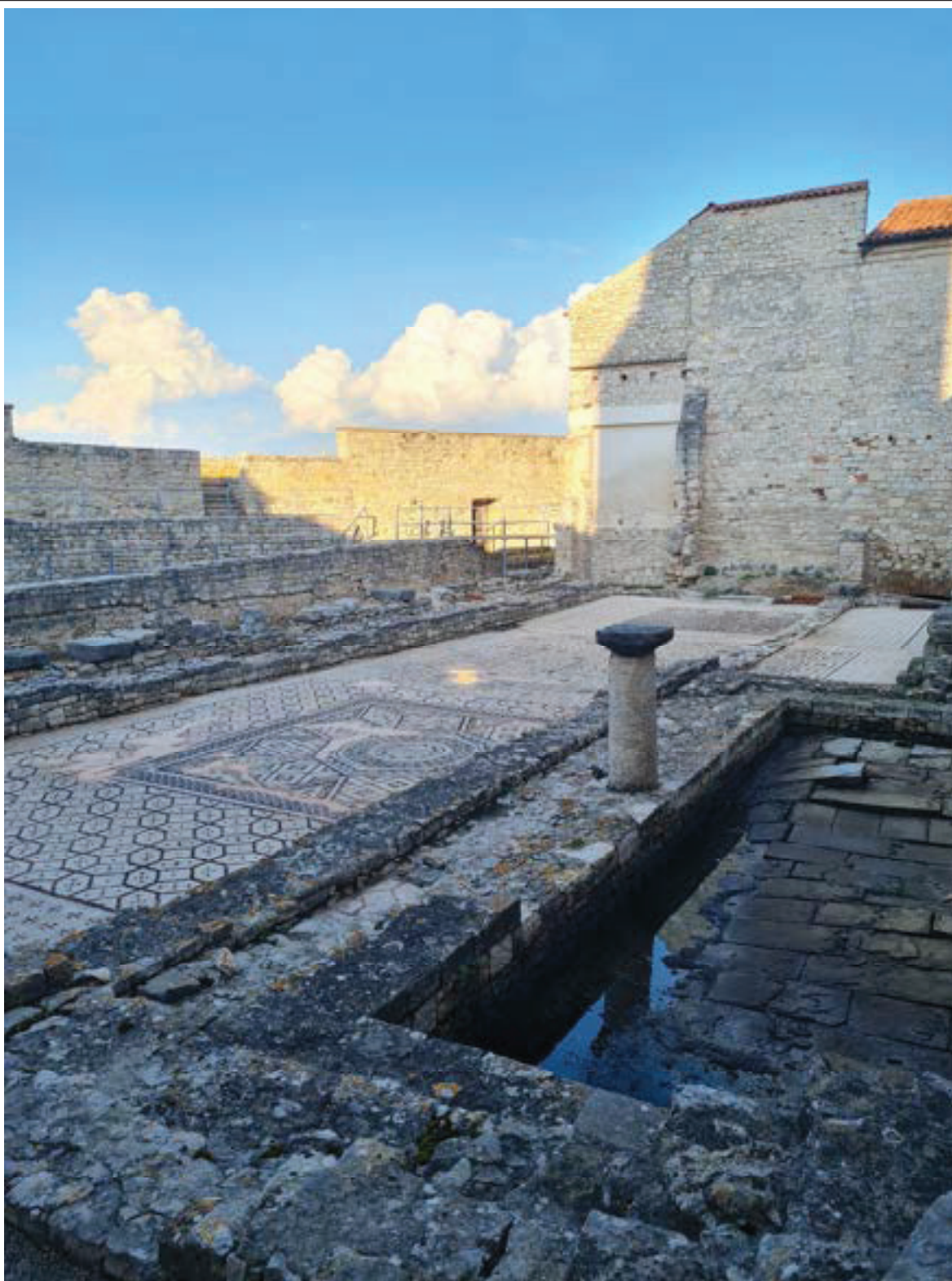
56. Parenzo, l'area della basilica preeufrasiana e delle costruzioni primitive, copie di mosaici di IV- V secolo, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



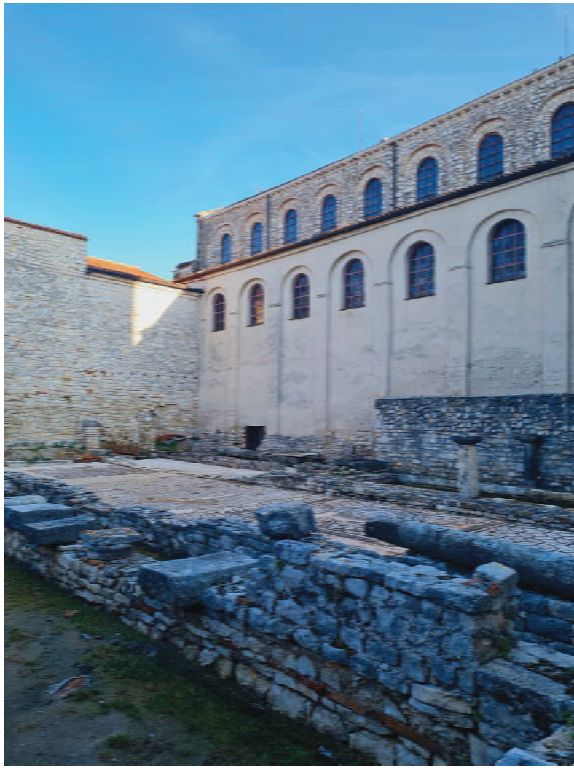
57. Parenzo, area archeologica, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



58. Parenzo, area archeologica, visione dalla finestra dell'episcopio al primo piano



59. Parenzo, area archeologica, visione del pavimento a mosaico di IV-V secolo (copia) e vasca di raccolta delle acque



60. Parenzo, area archeologica, visione del pavimento a mosaico di IV-V secolo (copia) e resti di murature dei periodi precedenti alla Basilica Eufrasiana



61. Parenzo, area archeologica, visione del pavimento a mosaico di IV-V secolo (copia), particolare della pavimentazione verso est



62. Parenzo, area archeologica, visione completa, parete laterale dell'eufrasiana e parete laterale dell'episcopo



63. Parenzo, l'area archeologica a nord della basilica: la "tettoia" di protezione dei pavimenti musivi costituita da un solaio di cemento armato (Trieste, Archivio della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio del Friuli Venezia Giulia, Archivio fotografico n. 3510) da *"Ferdinando Forlati e la basilica Eufrasiana di Parenzo. Criteri e metodi di restauro (1926-1935)"* ne *"La conservazione dei Monumenti a Trieste, in Istria e in Dalmazia (1850-1950)"* L. Caburlotto, R. Fabiani, G. Perusini



64. Parenzo, sacrestia vecchia



65. Parenzo, sacrestia vecchia



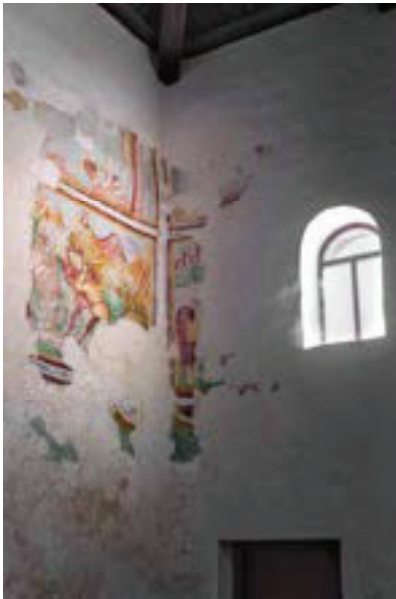
66. Parenzo, sacrestia vecchia



67. Parenzo, sacrestia vecchia, particolare delle tre absidi giustapposte



68. Parenzo, sacrestia vecchia, particolare del sarcofago laterale, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić



69. Parenzo, sacrestia vecchia, resti di affreschi parietali, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčič



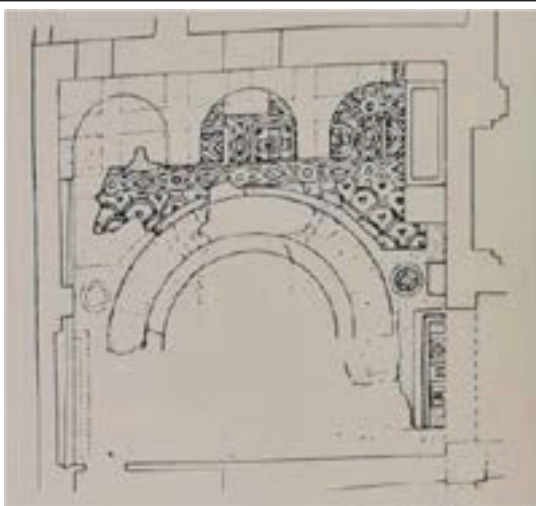
70. Parenzo, sacrestia vecchia, resti del *synthronon* e mosaici pavimentali, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčič



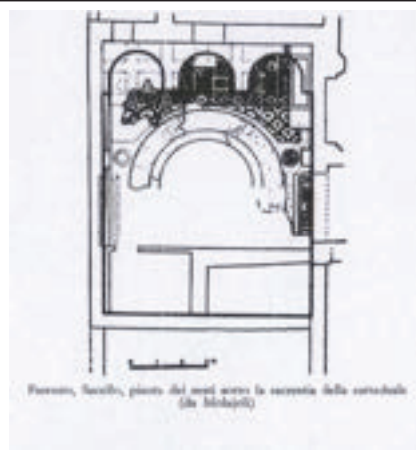
71. Parenzo, sacrestia vecchia, particolare - resti di affreschi parietali, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčič



72. Parenzo, sacrestia vecchia, resti del *synthronon* e mosaici pavimentali, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić



73. Parenzo, sacrestia vecchia, pianta e mosaici, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić



34. Parenzo, Sacello, pianta dei resti sotto la sacrestia della cattedrale (da Molajoli) da *“Architettura dell’Alto Medioevo Occidentale: dall’Età Paleocristiana alla Romanica”*, C.

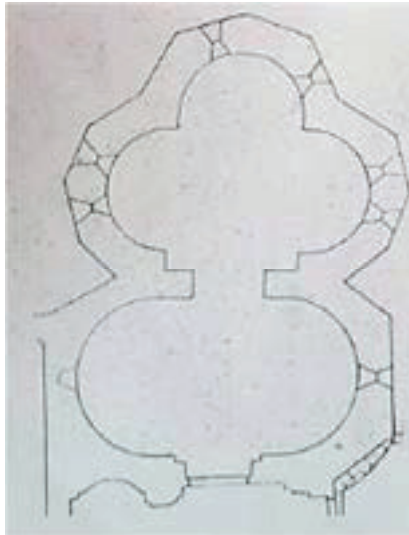
Perogalli



75. Parenzo, vista della cappella tricora dall'esterno, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



76. Parenzo, complesso eufrasiano, cappella tricora dall'esterno, da *"La Basilica Eufrasiana di Parenzo"* Bruno Molajoli



77. Parenzo, complesso eufrasiano, cappella tricora pianta (sinistra) e interno (destra), da *"La Basilica Eufrasiana di Parenzo"* Bruno Molajoli



78. Parenzo, basilica Eufrasiana, calotta absidale, arco e sottarco, baldacchino;

abside: particolare della Vergine, angeli, San Mauro ed Eufrazio, santi;

sottarco: sante in clipeo e agnello; arco: cristo e gli apostoli

baldacchino: annunciazione alla Vergine



79. Parenzo, basilica Eufrasiana, presbiterio e abside



80. Parenzo, basilica Eufrasiana, arco maggiore, mosaico parietale



81. Parenzo, basilica Eufrasiana, particolare del presbiterio



82. Pienza, basilica Eufrasiana, colonnato sinistro, sottarchi con decorazioni a stucco e tracce di policromia (sinistra)

84. Pienza, basilica Eufrasiana, colonnato destro, sottarchi privi di decorazioni (destra)



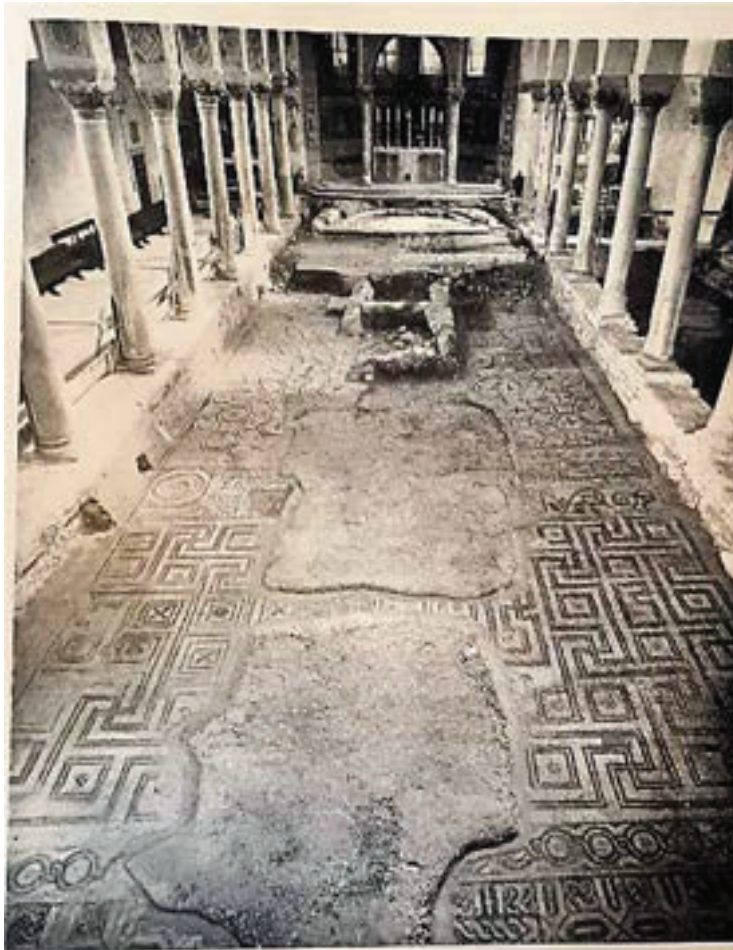
83. Pienza, basilica Eufrasiana, navata centrale e presbiterio



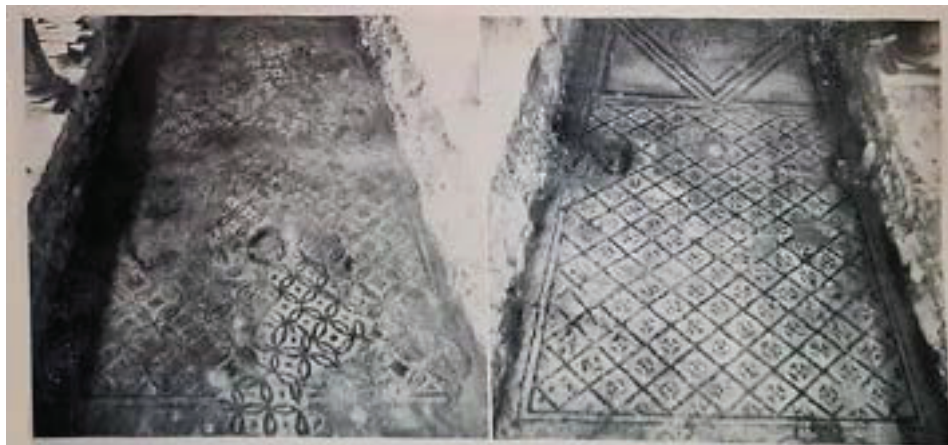
85. Parenzo, basilica Eufrasiana, pavimento odierno con aperture che permettono la visuale sul pavimento pre-eufrasiano di metà V secolo



86. Parenzo, basilica Eufrasiana, pavimento odierno con aperture che permettono la visuale sul pavimento pre-eufrasiano di metà V secolo



87. Parenzo, basilica Eufrasiana, pavimentazione di V secolo navata centrale, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčič



87. Parenzo, basilica Eufrasiana, pavimentazione di V secolo navate laterali, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčič



89. Parenzo, basilica Eufrasiana, marmi e decorazioni del presbiterio, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić



90. Parenzo, basilica Eufrasiana, colonnato sinistro e decorazioni a stucco dei sott'archi, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić



91. Parenzo, basilica Eufrasiana, navata centrale veduta della parete ovest, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”*

I. Matejčič



92. Parenzo, basilica Eufrasiana, particolare dei capitelli della navata, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I.

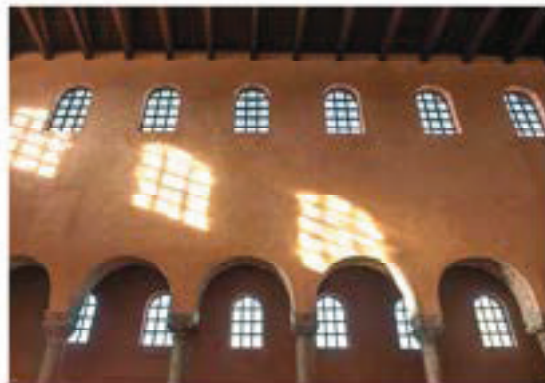
Matejčič



93. Parenzo, basilica Eufrasiana, particolare del monogramma di Eufrasio sui pulvini dei capitelli, da
“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo” I. Matejčič



94. Parenzo, basilica Eufrasiana, particolare del colonnato, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I.
Matejčič



95. Parenzo, colonnato e parete sinistra, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčič



96. Parenzo, basilica Eufrasiana, colonnato sinistro con decorazioni dei sott'archi a stucco con resti di policromia, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



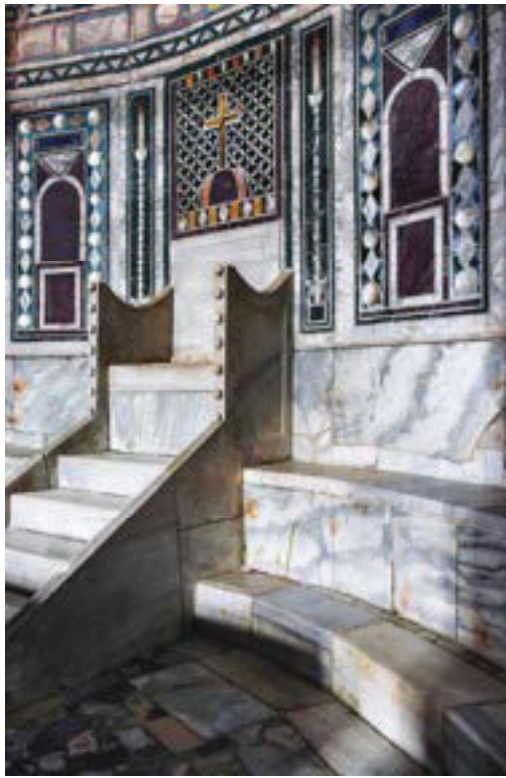
97. Parenzo, basilica Eufrasiana, colonnato sinistro con decorazioni dei sott'archi a stucco con resti di policromia, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčić



98. Parenzo, basilica Eufrasiana, particolare capitelli (sinistra) e colonnato sinistro con decorazioni dei sott'archi a stucco con resti di policromia (destra), da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčič



99. Parenzo, basilica Eufrasiana, colonnato sinistro con decorazioni dei sott'archi a stucco con resti di policromia, da *"Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo"* I. Matejčič



100. Parenzo, basilica Eufrasiana, marmi e decorazioni del presbiterio: *synthronon*, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić



101. Parenzo, basilica Eufrasiana, lavabo per le abluzioni, da *“Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo”* I. Matejčić



102. Parenzo, basilica Eufrasiana, lavabo per le abluzioni navata sinistra



103. Parenzo, Basilica Eufrasiana, interni della basilica, da *“Dynamic Splendor”* A. Terry e H. Maguire



104. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, tipologie di capitelli della navata centrale, da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli



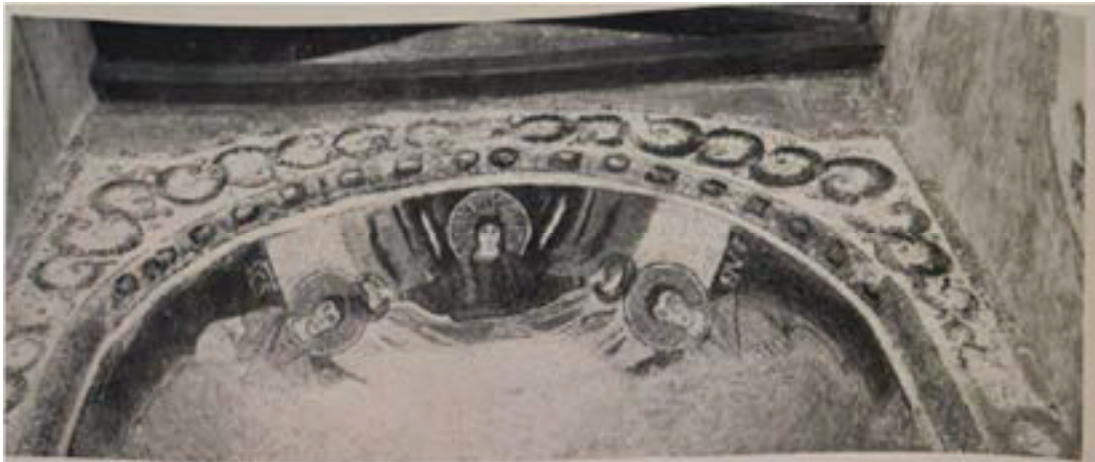
105. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, abside laterale destro, da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli



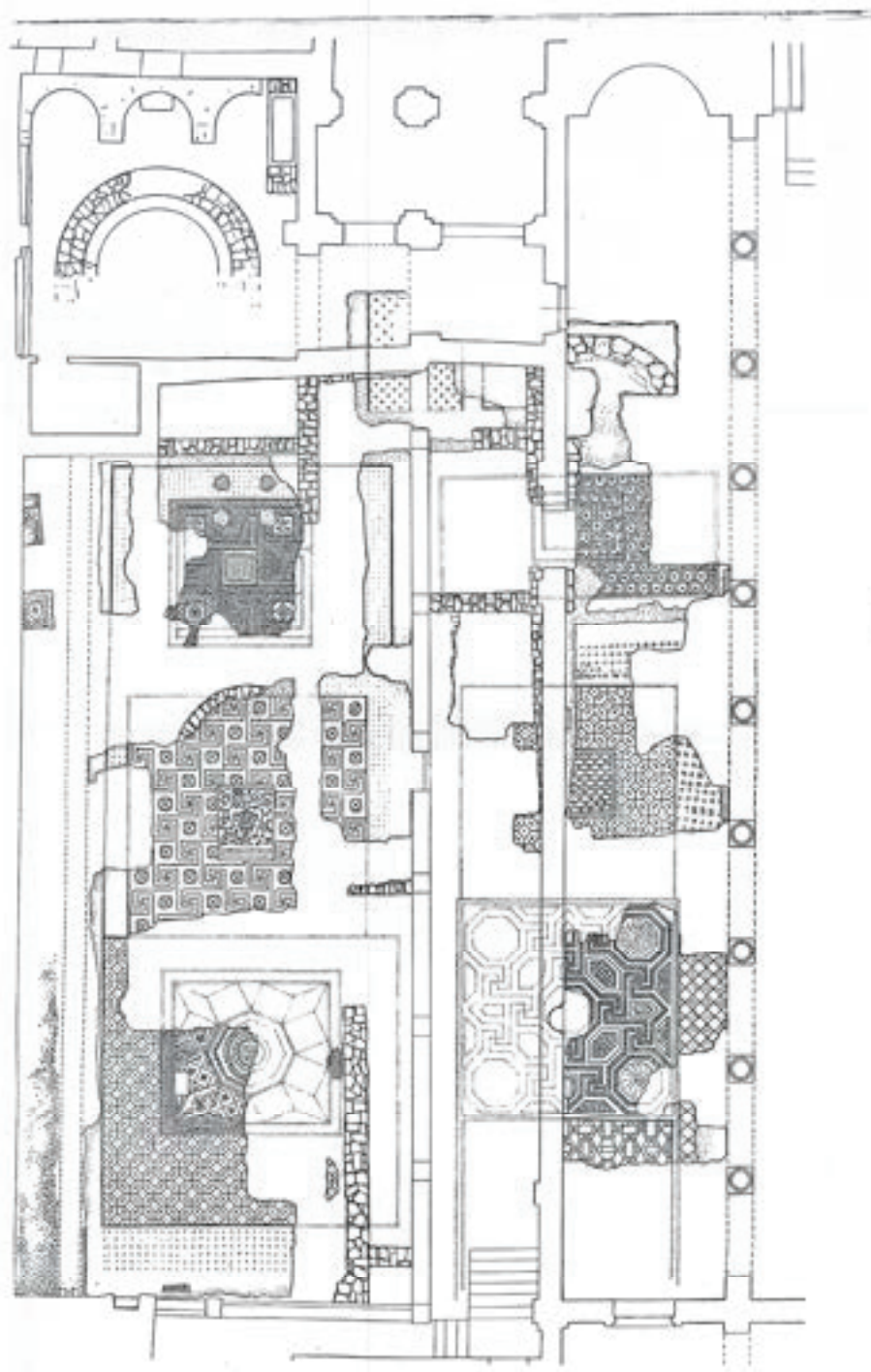
106. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, abside laterale della navata destra, da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli



107. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, plutei di marmo a recinzione del presbiterio, da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli

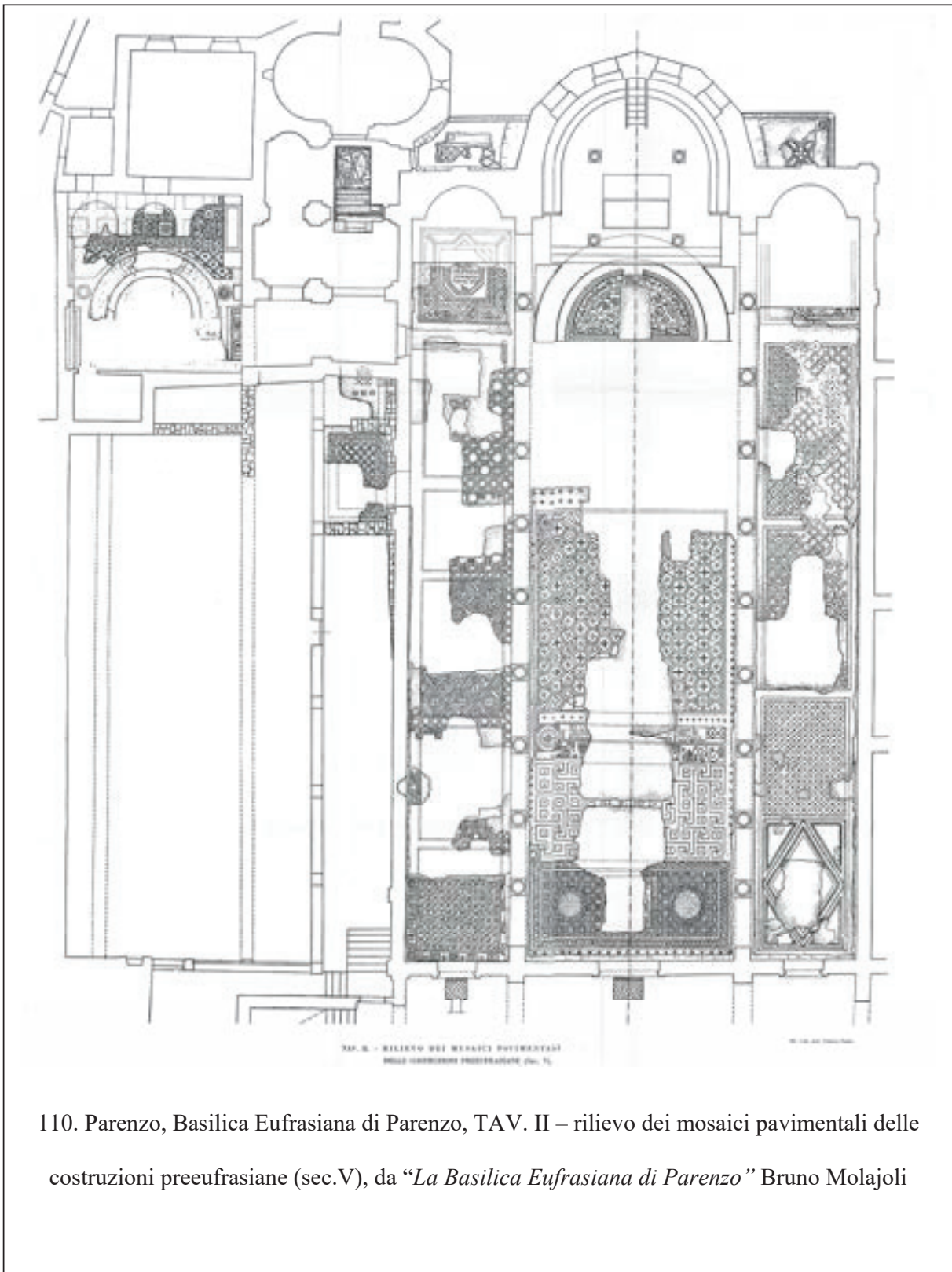


108. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, abside laterale sinistro, da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli

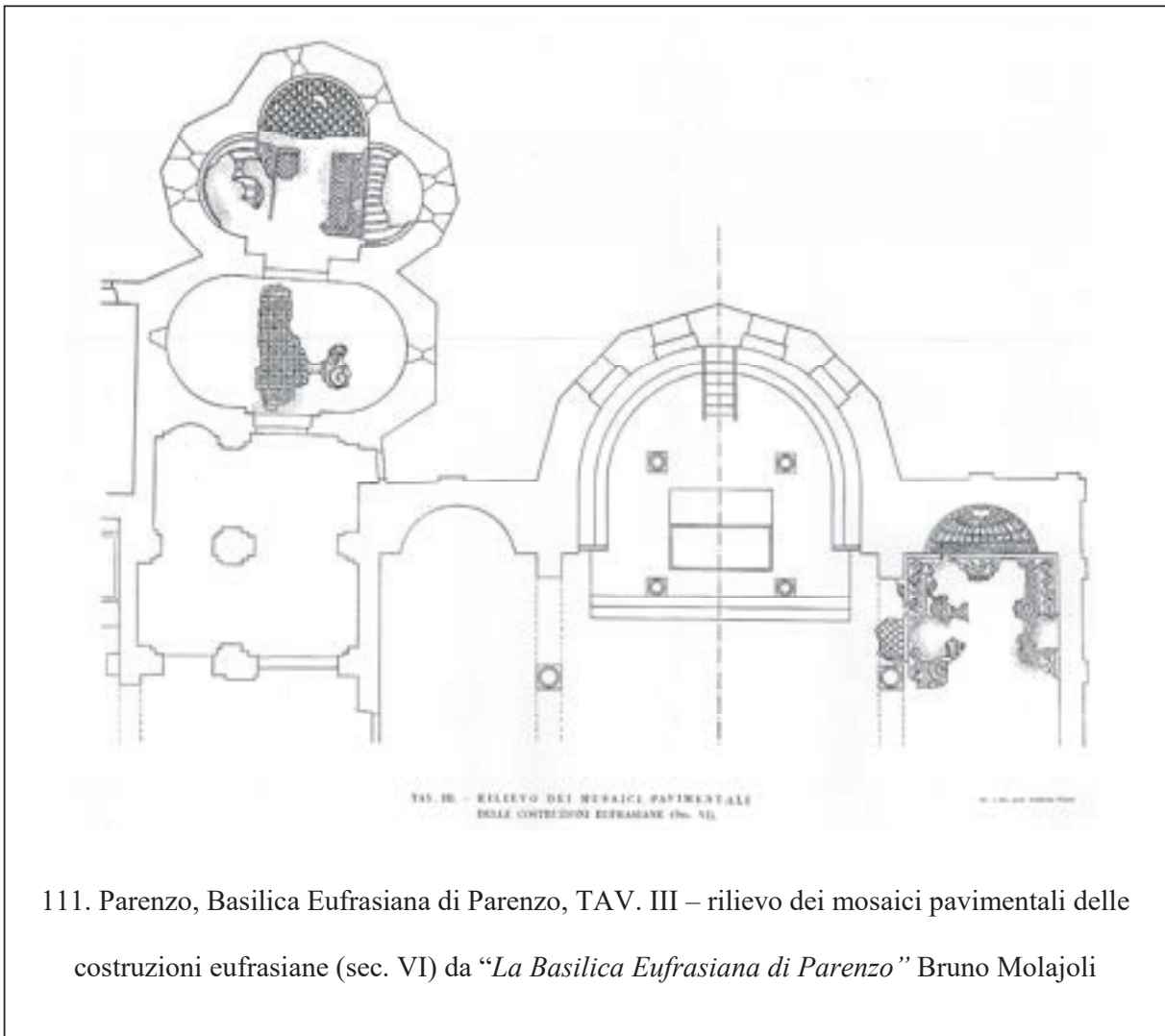


TAV. I - RILIEVO DEI MOSAICI PAVIMENTALI
DELLE COSTRUZIONI PRIMITIVE (SEC. IV-V).

109. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, TAV. I – rilievo dei mosaici pavimentali delle costruzioni primitive (sec. IV-V), da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli



110. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, TAV. II – rilievo dei mosaici pavimentali delle costruzioni preeufrasiane (sec.V), da *“La Basilica Eufrasiana di Parenzo”* Bruno Molajoli



111. Parenzo, Basilica Eufrasiana di Parenzo, TAV. III – rilievo dei mosaici pavimentali delle costruzioni eufrasiane (sec. VI) da “*La Basilica Eufrasiana di Parenzo*” Bruno Molajoli



112. Parenzo, penisola della città di Parenzo, lastra d'altare di VI secolo con iscrizione in onore di Eufrasio, da “*Eufrasiana – Cattedrale di Parenzo*” I. Matejčič, p. 87



113. Poreč, Basilica Eufrasiana, area archeologica, particolare del pavimento a mosaico ricoperto dall'acqua



114. Poreč, Basilica Eufrasiana, area archeologica, particolare del pavimento a mosaico ricoperto dall'acqua



115. Poreč, Basilica Eufrasiana, area archeologica, particolare del pavimento a mosaico ricoperto dall'acqua

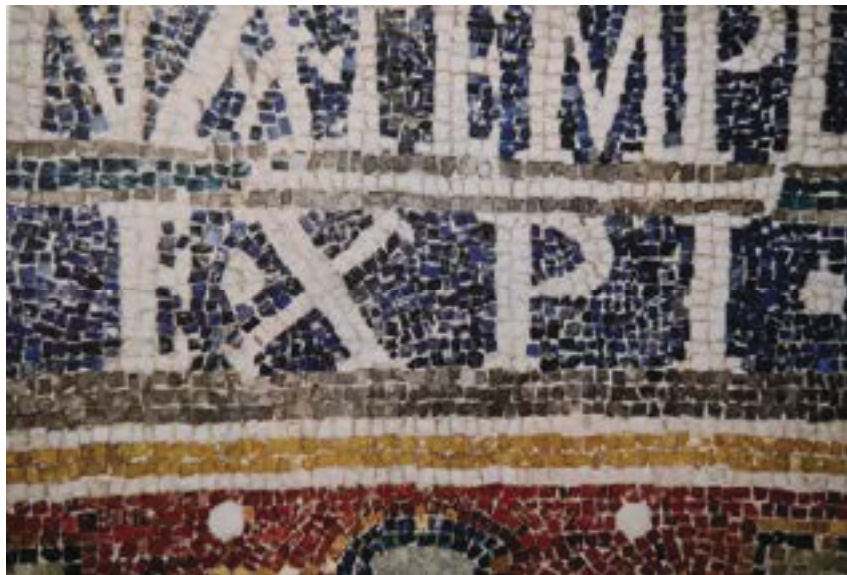
Mosaici dell'abside maggiore



114. Porenziano, abside principale, iscrizione dedicatoria, da *“Dynamic Splendor”* A. Terry e H. Maguire



117. Porenziano, abside principale, iscrizione dedicatoria, mosaico, croce dorata



118. Porenziano, abside principale, iscrizione dedicatoria, mosaico, “XPI”



119. Parenzo, arco trionfale e catino absidale principale, Cristo fra gli apostoli e Vergine con Bambino fra i santi, i dodici medaglioni delle sante



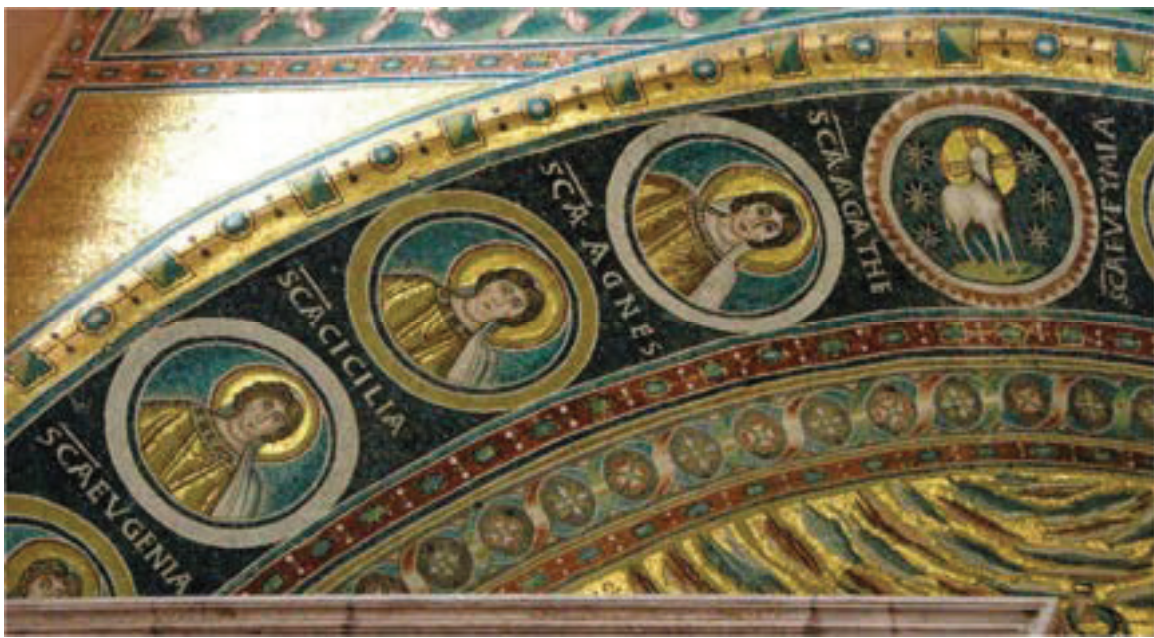
120. Parenzo, abside principale, pennacchio dell'arco trionfale, mosaico dorato



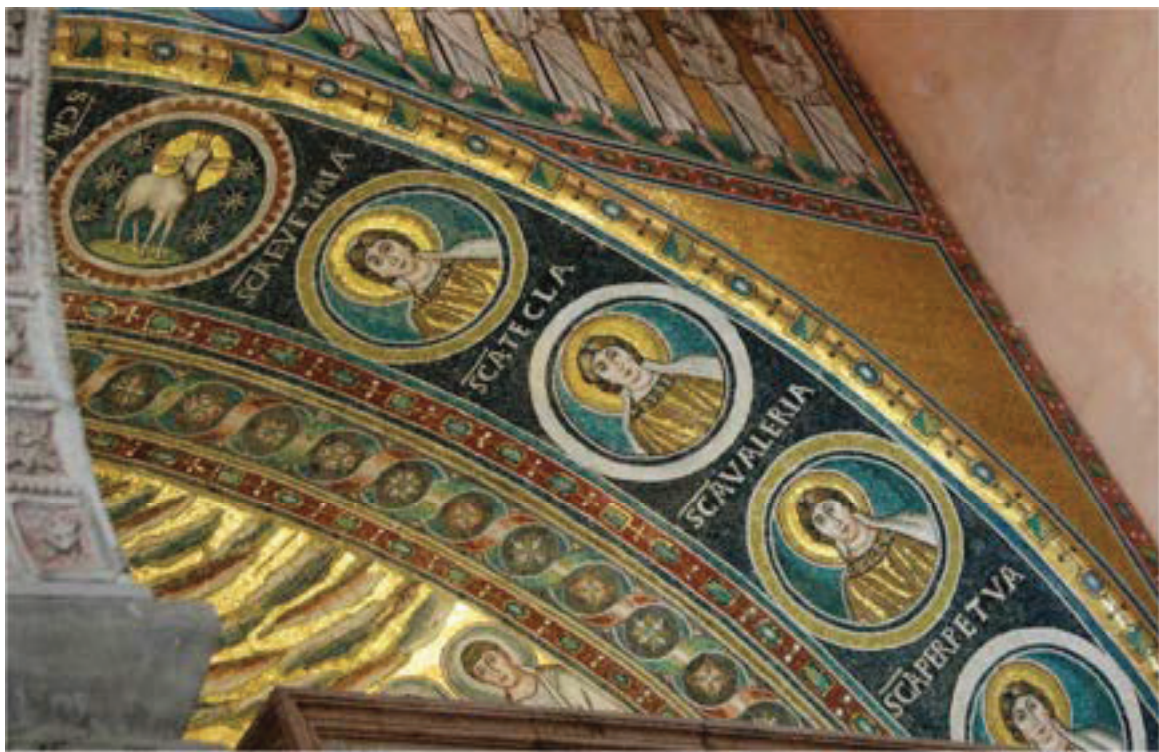
121. Parenzo, abside principale, intradosso, medaglioni con Eugenia e Basilissa



122. Acquerello di Susanna, Giustina e coppa d'acanto meridionale, Errard



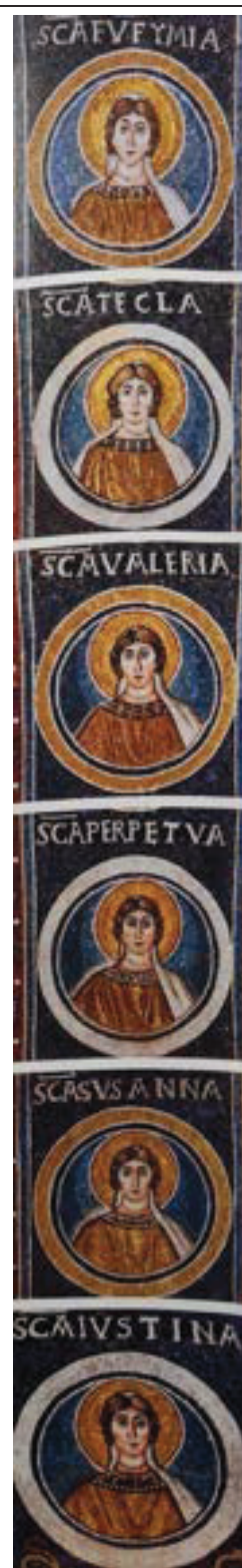
123. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, medaglioni con le sante verso nord



124. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, medaglioni con le sante verso sud



125. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, medaglioni con le sante verso nord



126. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, medaglioni con le sante verso sud



127. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, medaglioni con le sante verso nord



128. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, medaglioni con le sante verso sud



129. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, tralci d'acanto



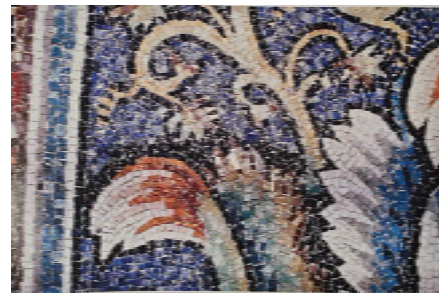
130. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, tralci d'acanto, particolare



131. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, tralci d'acanto, particolare



132. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale,
tralci d'acanto



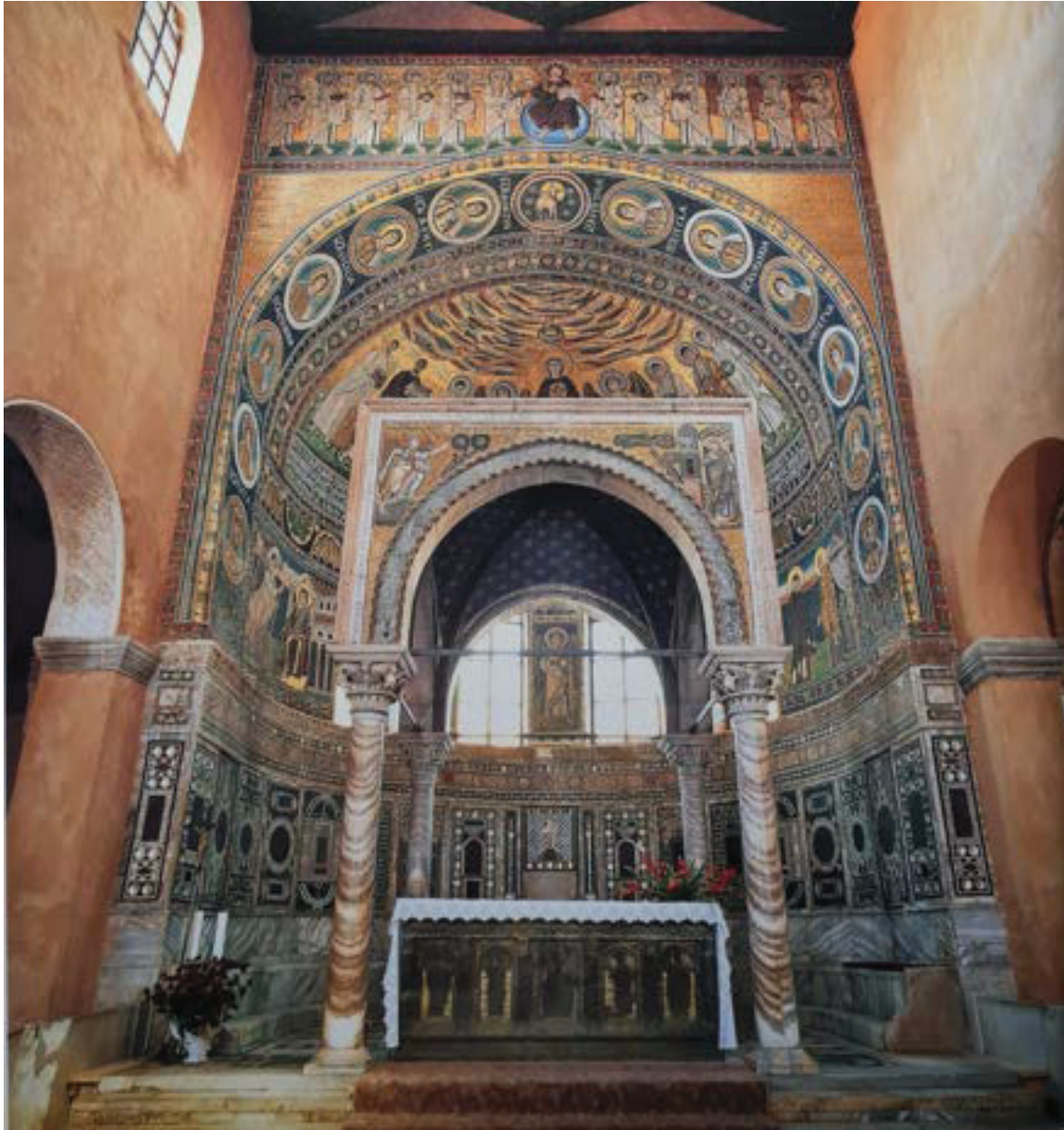
133. Parenzo, abside principale,
intradosso dell'arco trionfale, tralci
d'acanto, particolare



134. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco, medaglione con l'agnello



135. Parenzo, abside principale, intradosso dell'arco trionfale, testa e aureola agnello, particolare



136. Parenzo, Basilica di Eufrazio, veduta dell'abside principale



137. Parenzo, Basilica di Eufrasio, volta e arco trionfale, mosaico parietale



138. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, Madonna con Bambino e angeli



139. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, porzione superiore della Vergine con Bambino



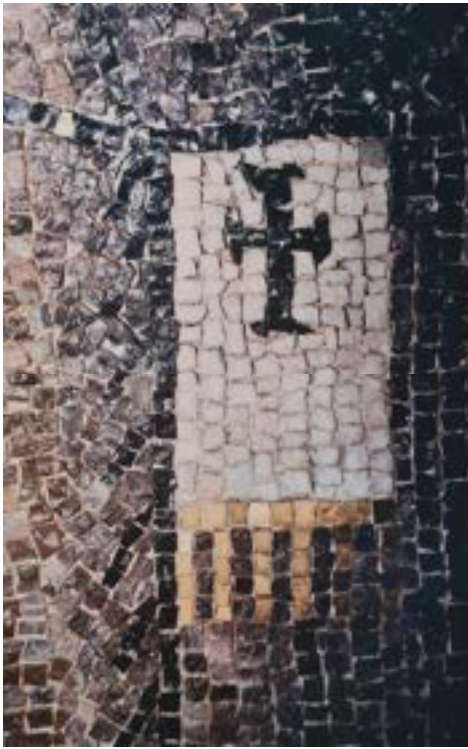
140. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore testa della Vergine, particolare



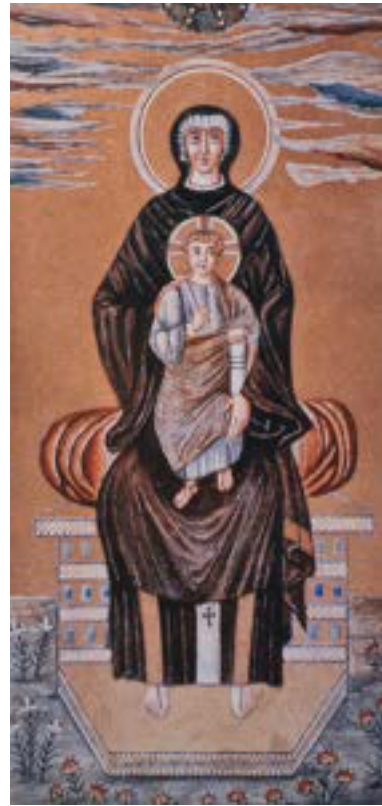
141. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, Cristo bambino



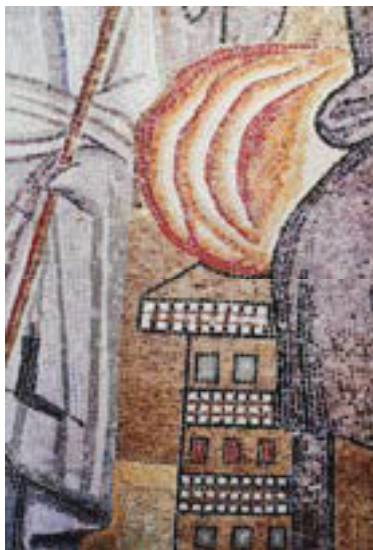
142. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, testa di Cristo bambino



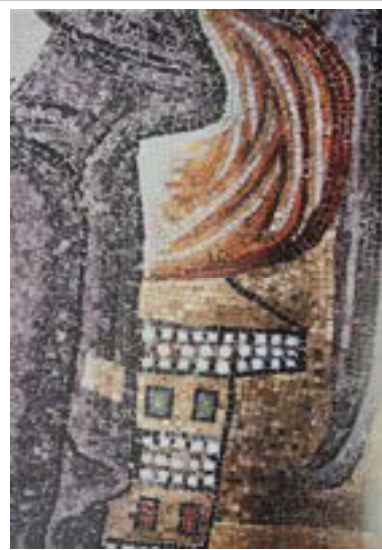
143. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, fascia della Vergine



145. Madonna con Bambino, acquerello di Errad



144. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, trono della Vergine, lato sinistro



146. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, trono della Vergine, lato destro



147. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, trono della Vergine, poggiapiedi angolo inferiore destro



148. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, angelo sinistro



149. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, testa dell'angelo sinistro



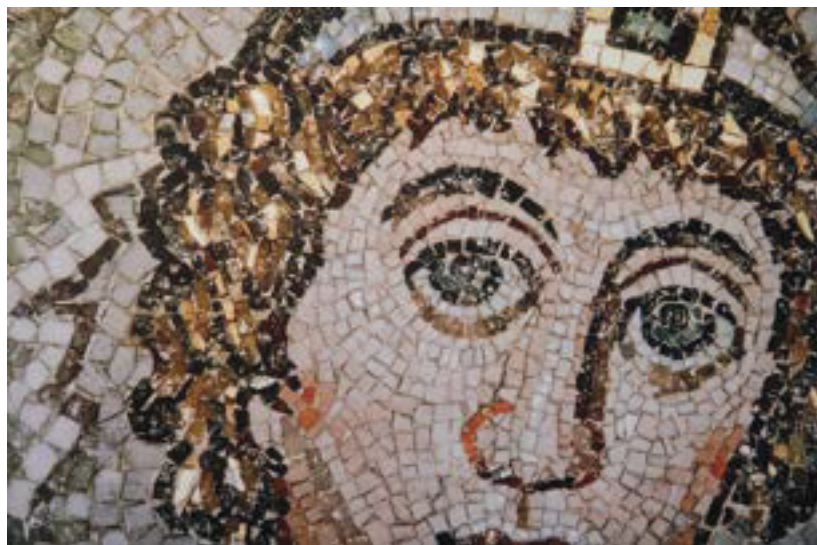
150. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, gamba destra dell'angelo sinistro



151. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, volto dell'angelo sinistro particolare



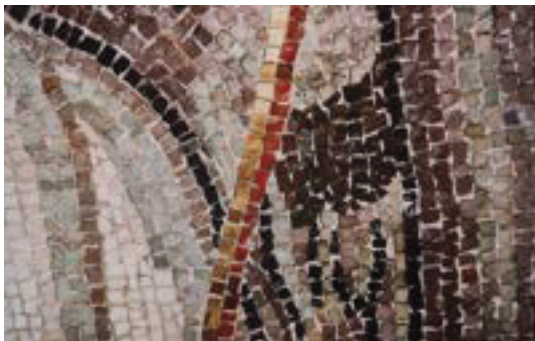
152. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, angelo destro



153. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, volto dell' angelo destro, particolare



154. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, testa dell'angelo angelo destro



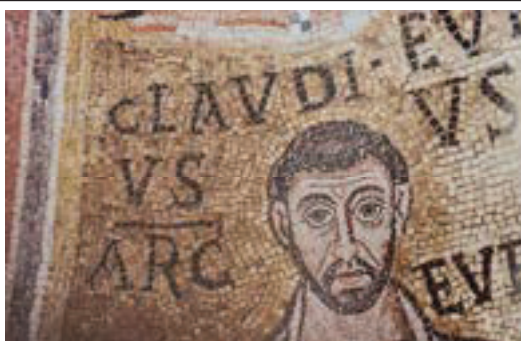
155. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, bastone e ala dell' angelo destro



156. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, lato destro dell' angelo destro



157. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, figure a sinistra: Claudio, Eufrazio, il piccolo Eufrazio, Mauro e l'angelo sinistro



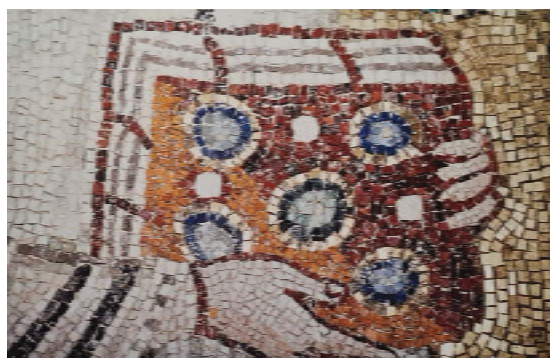
158. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, iscrizione e testa di Claudio



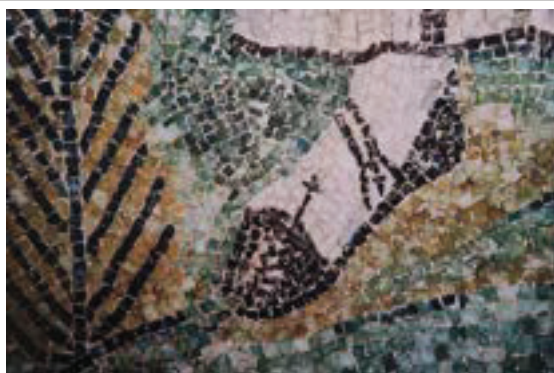
161. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, testa di Claudio



159. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, spalla sinistra di Claudio



162. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, libro di Claudio



160. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, piede sinistro di Claudio



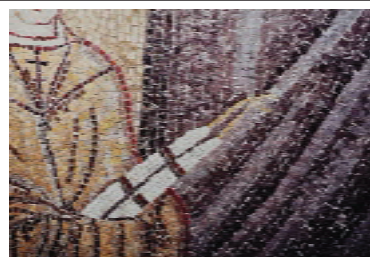
163. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, porzione inferiore di Claudio



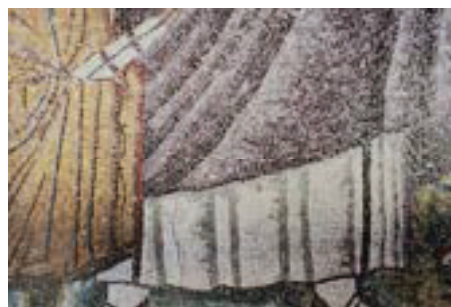
164. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, iscrizione del fanciullo Eufrazio



165. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, Eufrazio bambino



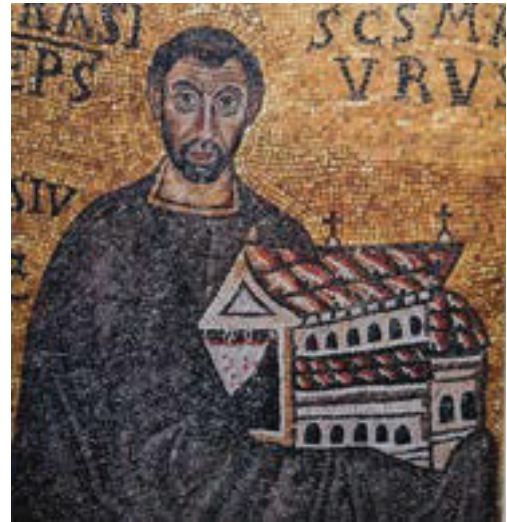
166. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, candele del bambino Eufrazio



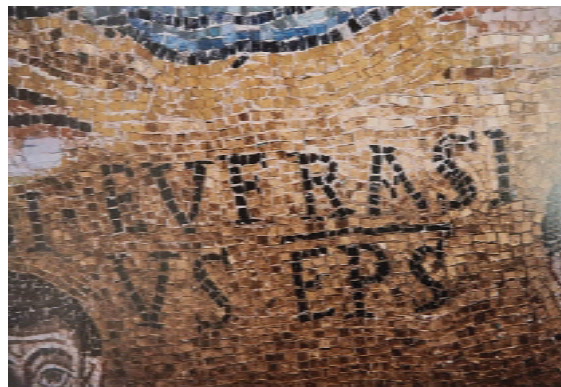
167. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, porzione inferiore di Eufrazio bambino ed Eufrazio



168. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, testa di Eufrazio



169. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, Eufrazio e modellino di chiesa



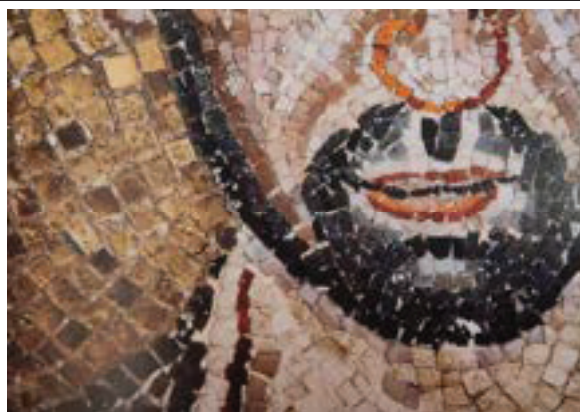
170. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, iscrizione di Eufrazio



171. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, tonsura e capelli di Eufrazio



172. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, occhi e naso di Eufrazio



173. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, bocca e barba di Eufrazio



Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside
maggiore, Mauro



175. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside
maggiore, testa di Mauro



176. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, ornamento sinistro del manto di Mauro



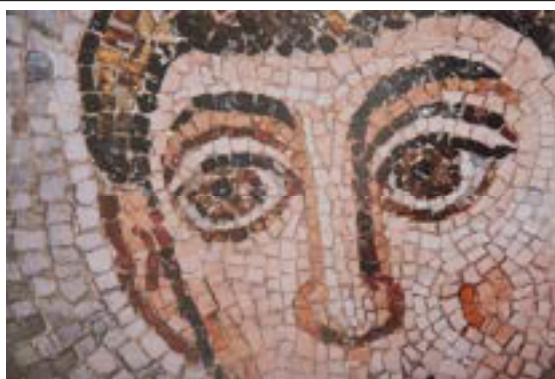
177. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, figure a destra: santi anonimi e angelo



178. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, tre santi anonimi



179. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, testa di santo anonimo sinistro



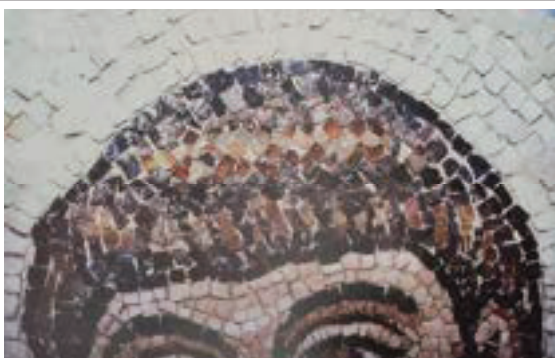
180. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, volto di santo anonimo di sinistra



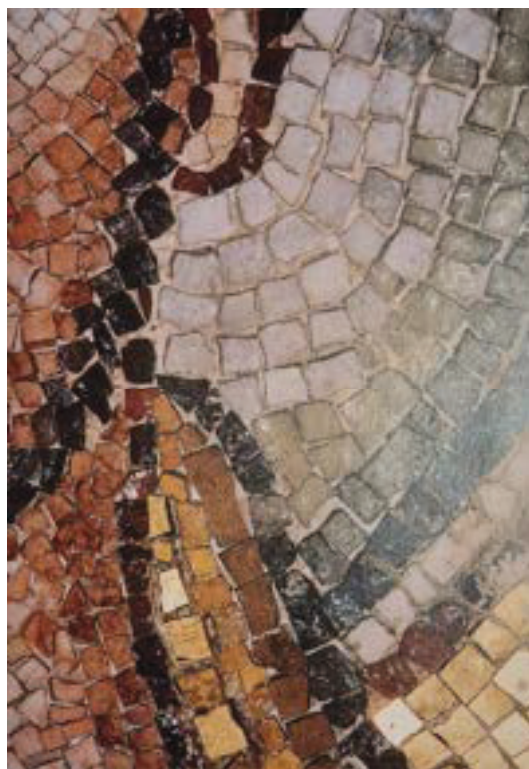
181. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, bocca e mento del santo anonimo



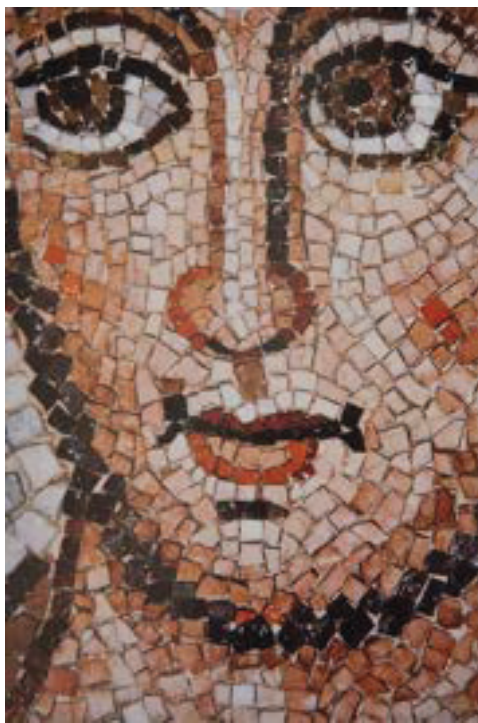
182. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, porzione centrale del santo anonimo



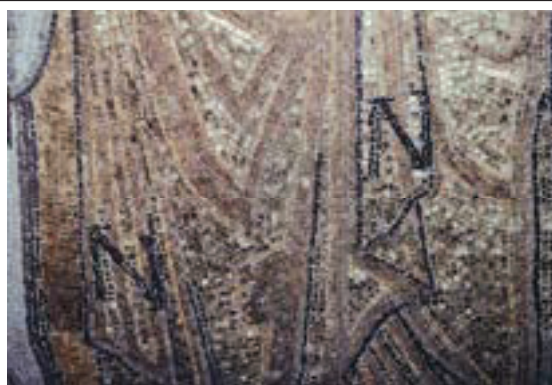
183. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, capelli di santo anonimo centrale



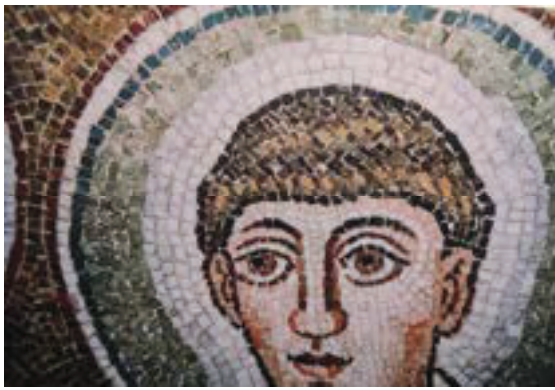
185. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, particolare volto e aureola



184. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, volto di santo anonimo centrale



186. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, veste del santo anonimo centrale



187. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, testa di santo anonimo di destra



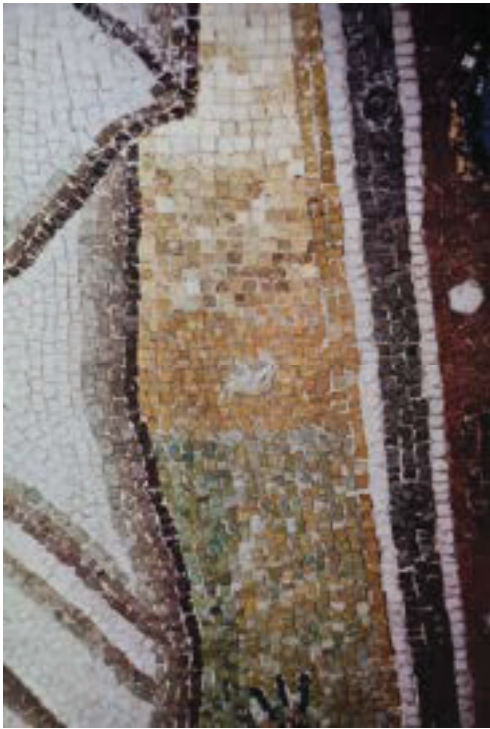
189. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, porzione inferiore del santo anonimo



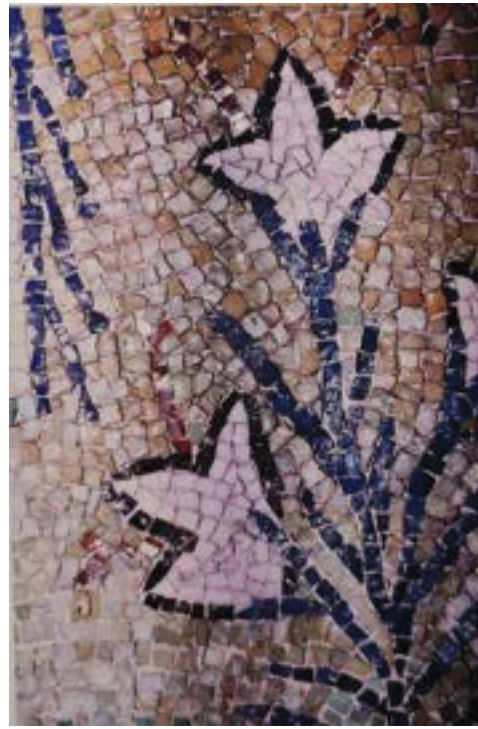
188. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, mano di Dio che tiene ghirlanda



190. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, nuvole a destra



191. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, particolare dello sfondo



192. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, particolare gigli a destra



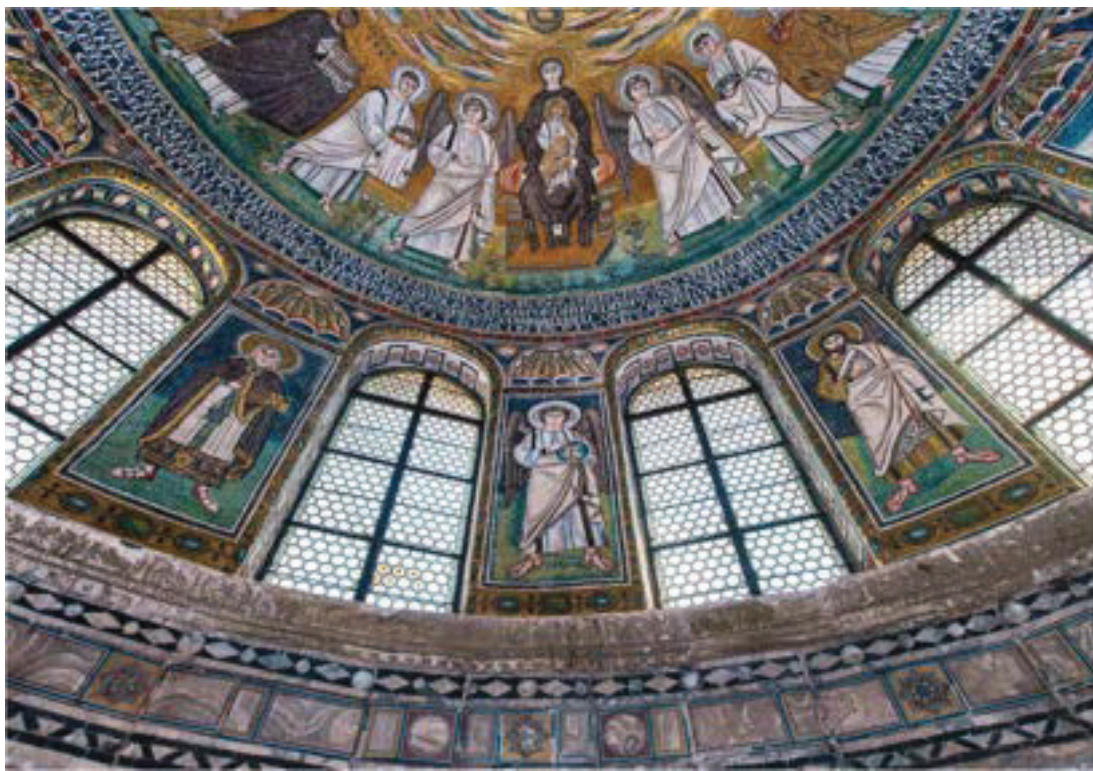
193. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, particolare fiori a destra del trono



194. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore,
cattedra e *synthronon*



195. Parenzo, Basilica di Eufrazio,
volta abside maggiore, ricostruzione
dell'asse verticale



196. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, finestre e figure dell'abside centrale



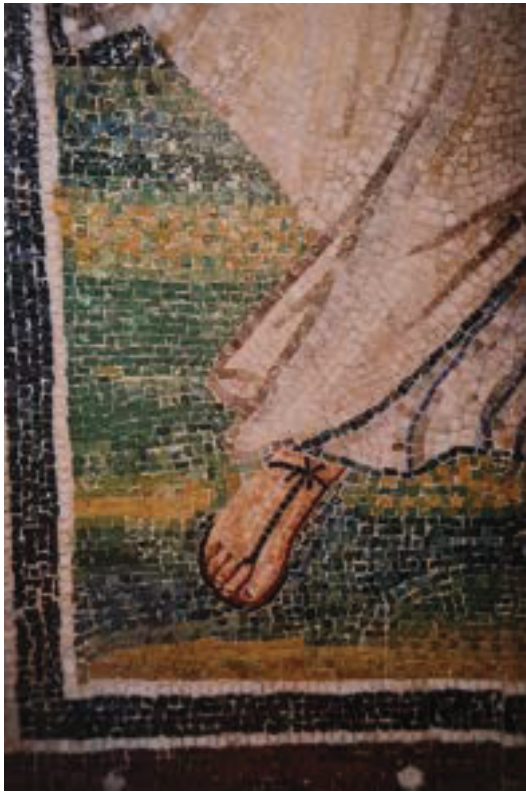
197. Parenzo, Basilica di Eufrazio, volta abside maggiore, ciborio



198. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside maggiore, parete nord Annunciazione



199. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete nord, angelo Gabriele



200. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete nord,
gamba sinistra dell'angelo Gabriele



201. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete nord,
piede sinistro dell'angelo Gabriele



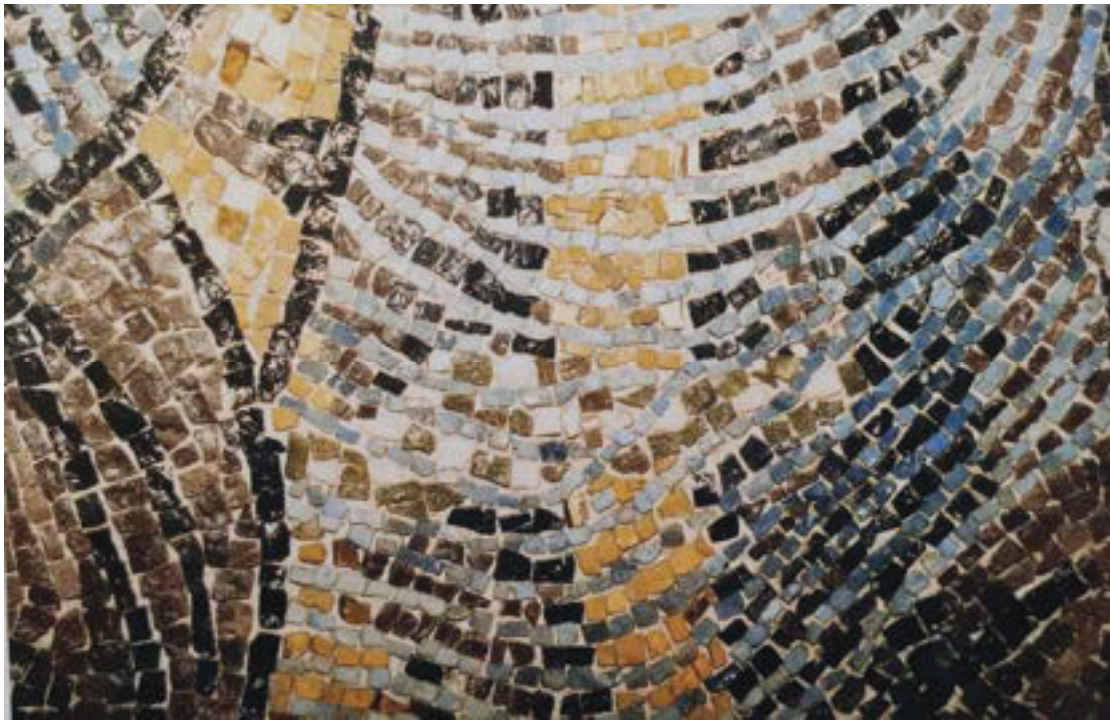
202. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete nord, angolo in basso a sinistra della scena dell'Annunciazione



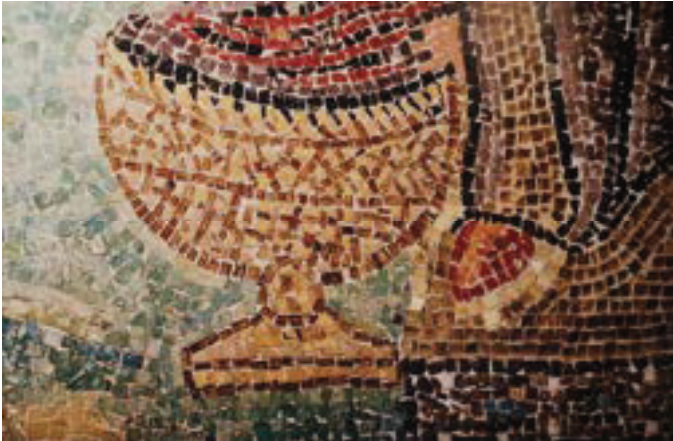
203. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete nord, Vergine in trono e architettura



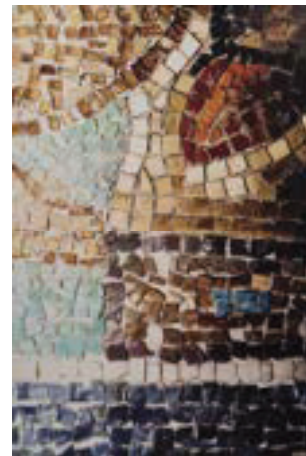
204. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete nord, testa della Vergine



205. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete nord, velo e cintura della Vergine



206. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete nord, cesta e filo
purpureo della Vergine



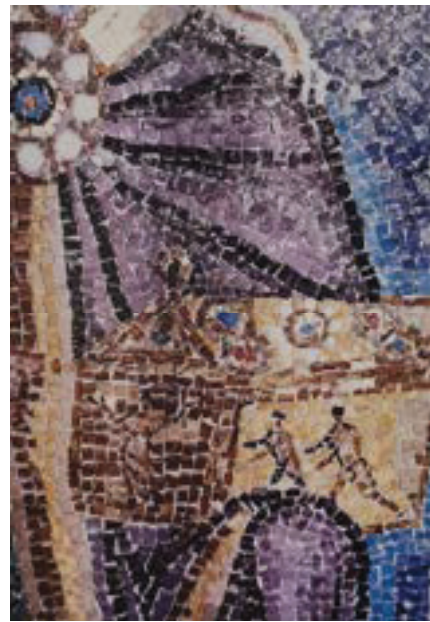
207. Parenzo, Basilica di
Eufrazio, parete nord, piede
sinistro della Vergine



208. Parenzo, Basilica di Eufrasio, pilastro nord, Zaccaria



209. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro nord, *tefflin*
Zaccaria



210. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro nord, spilla e scrigno di Zaccaria



211. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro nord, testa di Zaccaria



212. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro nord,
porzione inferiore della tunica di Zaccaria



213. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro nord,
scigno di Zaccaria



214. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro
nord, incensiere di Zaccaria



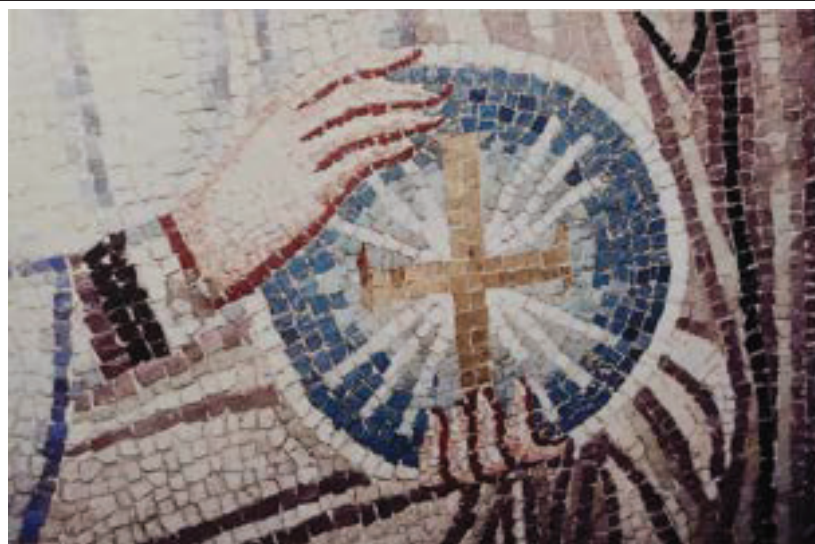
215. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro nord, scigno di Zaccaria



216. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro centrale, porzione superiore di angelo e conchiglia



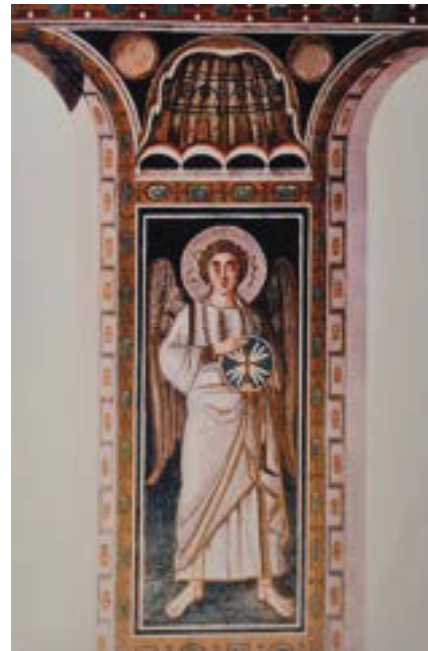
217. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro centrale, angelo



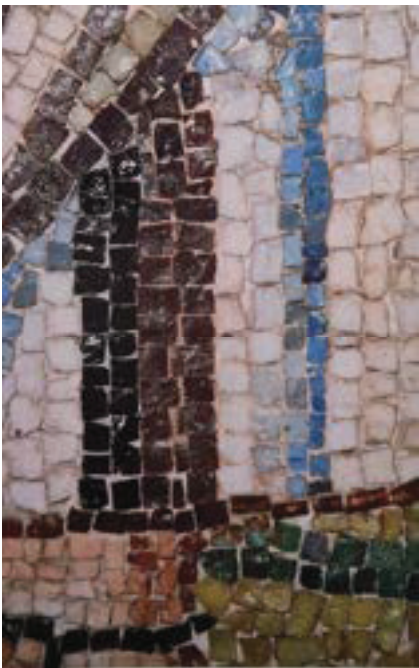
218. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro centrale, globo tenuto dall'angelo



219. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro centrale, piede sinistro dell'angelo



221. Acquerello dell'angelo nel pilastro centrale di Errard



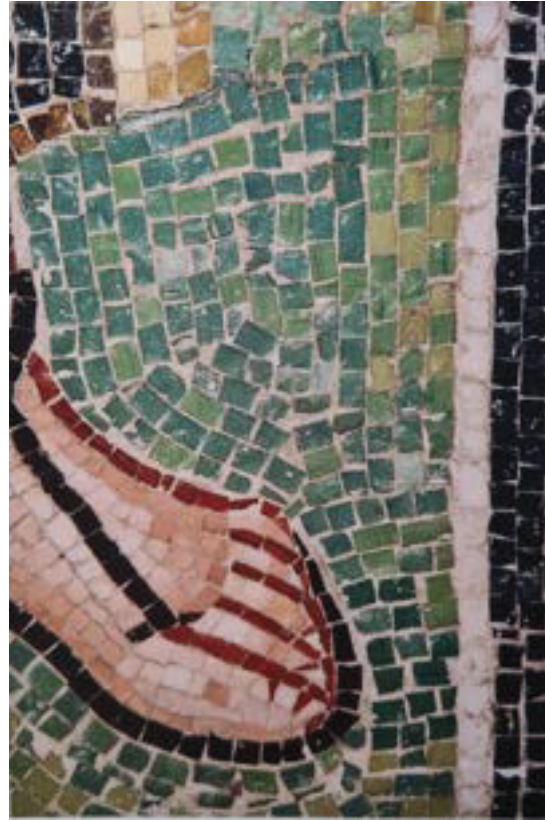
220. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro centrale, *clavus* sinistro



222. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro centrale, *clavus* destro



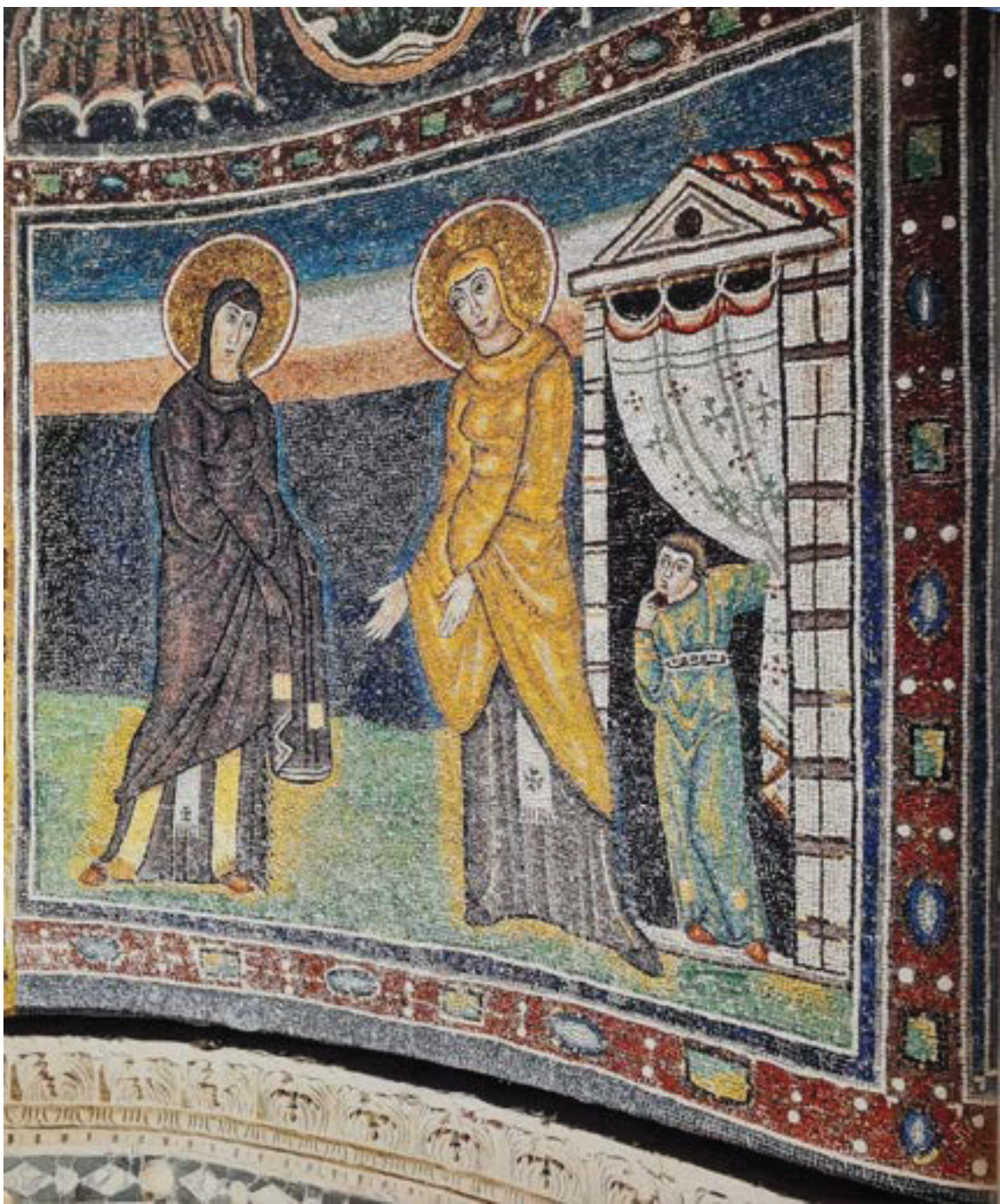
223. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro sud,
Giovanni il Battista



224. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro sud,
piede destro di Giovanni il Battista



225. Parenzo, Basilica di Eufrazio, pilastro sud, cilicio e mano sinistra di Giovanni il Battista



226. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete sud, Visitazione



227. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete sud, Vergine della Visitazione



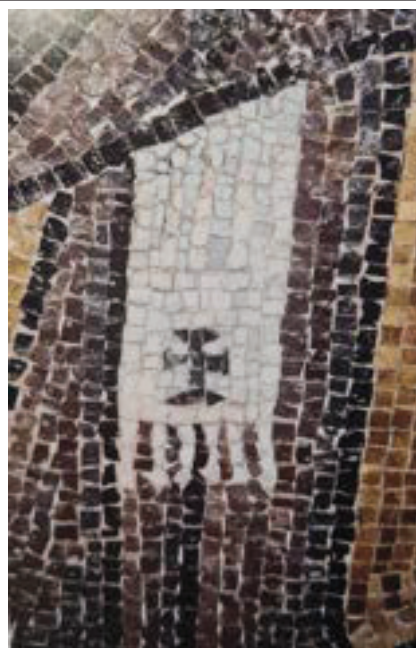
228. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete sud, Elisabetta e la serva della Visitazione



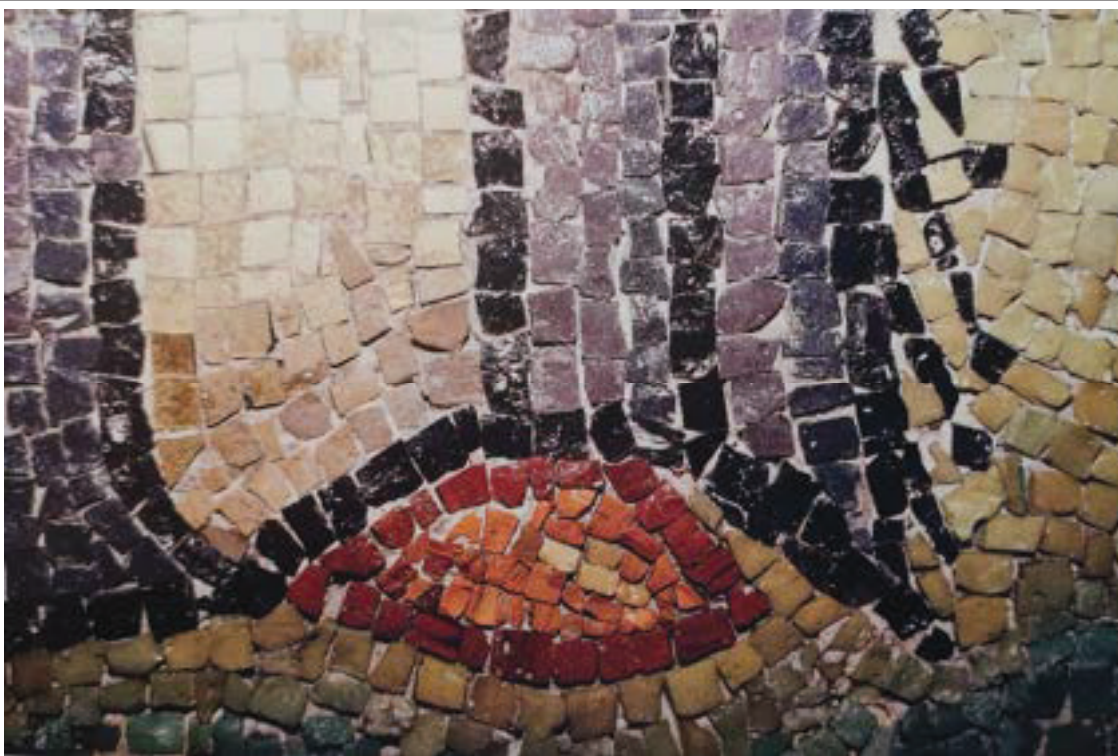
229. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete sud, mani di Elisabetta



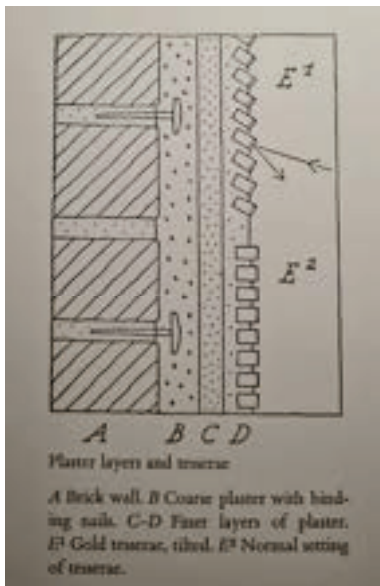
230. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete sud,
gravidanza della Vergine



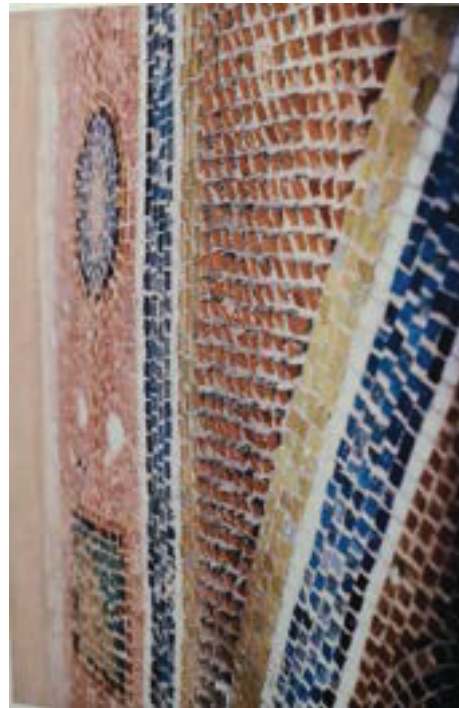
231. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete sud, fascia
della Vergine



232. Parenzo, Basilica di Eufrazio, parete sud, piede destro della Vergine



233. Parenzo, Basilica di Eufrazio, diagramma della posa delle tessere in modo inclinato per creare rifrazione



235. Parenzo, Basilica di Eufrazio, particolare del pennacchio nord, tessere inclinate



234. Parenzo, Basilica di Eufrazio, bordi di fiori rossi ingioiellati e con nastri sul lato inferiore



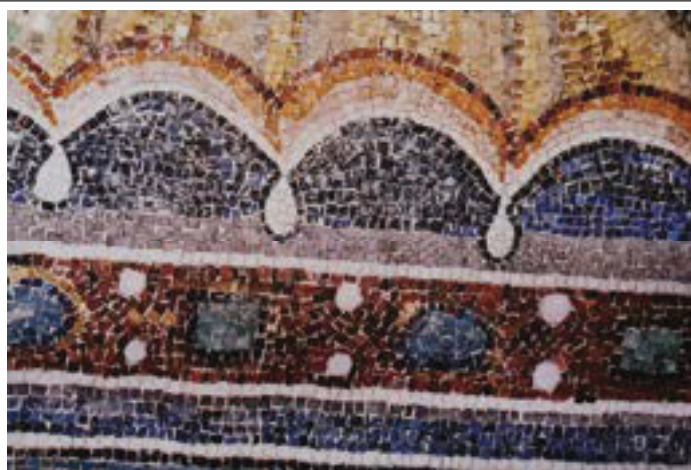
236. Parenzo, Basilica di Eufrazio, bordi ingioiellati e stucco



237. Parenzo, Basilica di Eufrazio, registro delle conchiglie, parete nord, valve 1-3



238. Parenzo, Basilica di Eufrazio, registro delle conchiglie, parete sud, valve 7-9



239. Parenzo, Basilica di Eufrazio, registro delle conchiglie, particolare



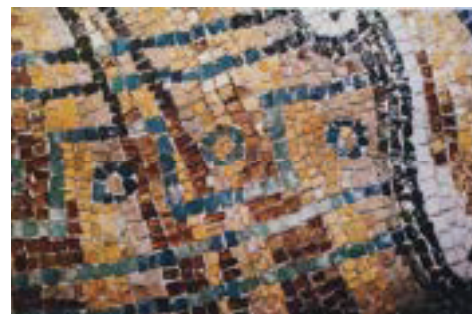
240. Parenzo, Basilica di Eufrasio, conchiglia



243. Parenzo, Basilica di Eufrasio,
registro delle conchiglie, particolare



241. Parenzo, Basilica di Eufrasio, conchiglia



244. Parenzo, Basilica di Eufrasio,
registro delle conchiglie, particolare



242. Parenzo, Basilica di Eufrasio, conchiglia

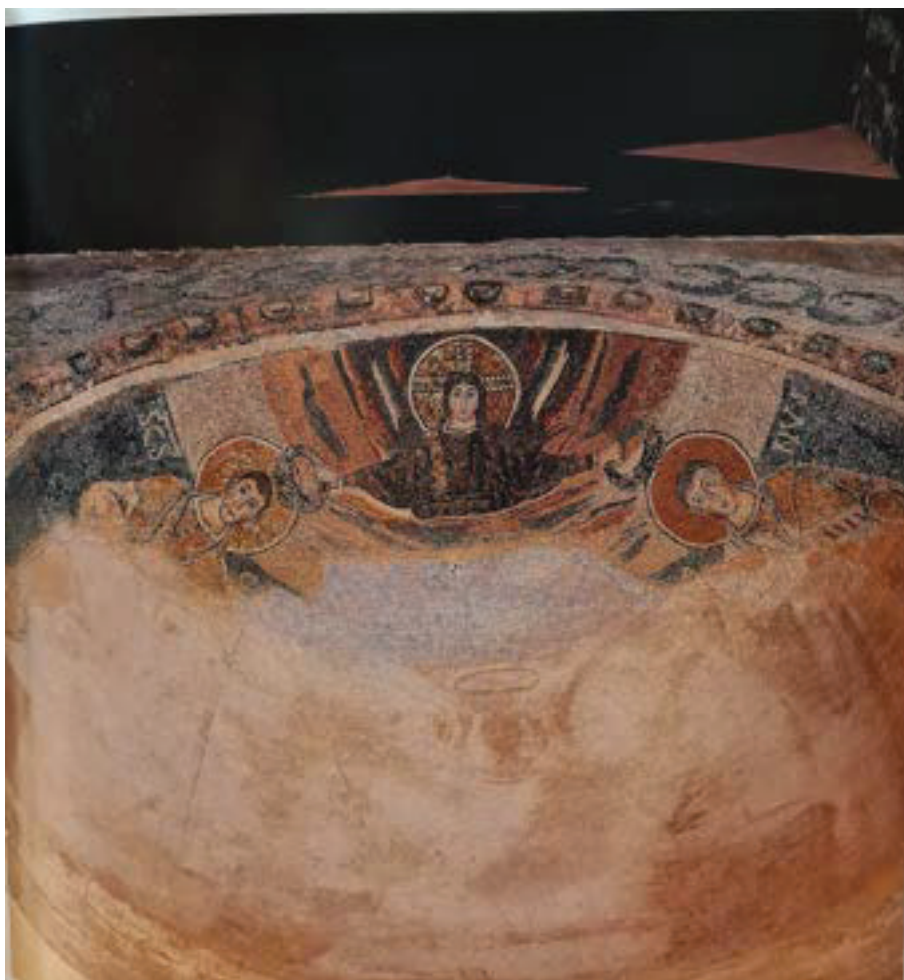


245. Parenzo, Basilica di Eufrasio,
registro delle conchiglie, particolare

Mosaici delle absidi laterali



246. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale nord



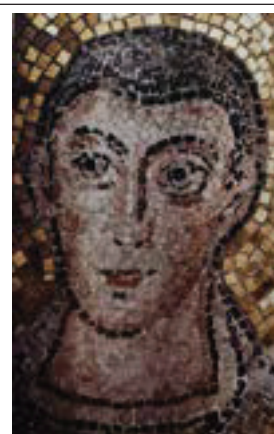
247. Parenzo, Basilica di Eufrasio, abside laterale nord Cristo e i santi



248. Parenzo, Basilica di Eufrasio, abside laterale, testa di Cosma



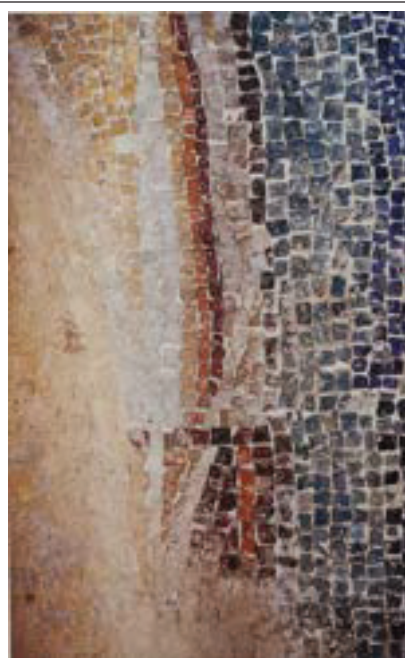
249. Parenzo, Basilica di Eufrasio, abside laterale, testa di Cristo



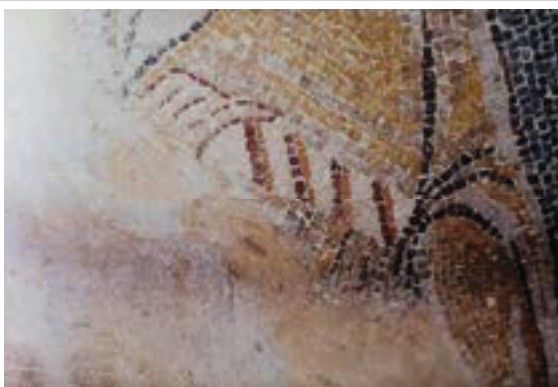
250. Parenzo, Basilica di Eufrasio, abside laterale, testa di Damiano



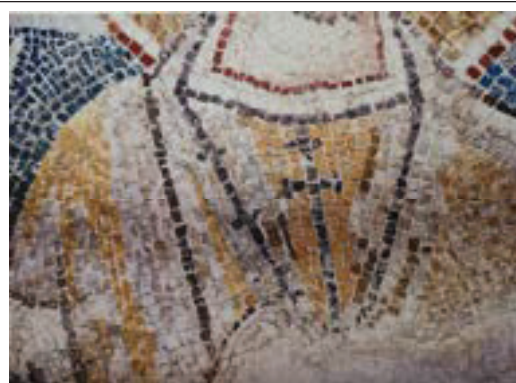
251. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale,
incoronazione di Damiano



253. Parenzo, Basilica di Eufrazio,
abside laterale, borsa di Damiano,
particolare quadrato



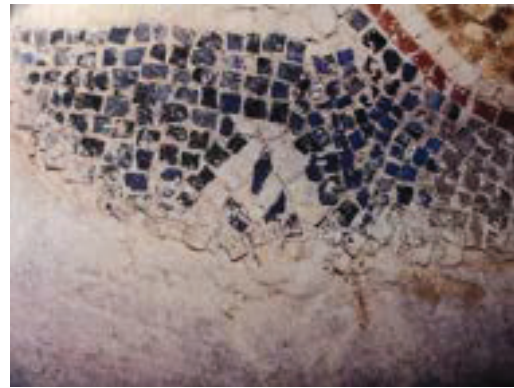
252. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale,
rotolo di Damiano, particolare



254. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside
laterale, collo e petto di Cosma



255. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale,
iscrizione della "C" di Cosma



256. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale,
iscrizione della "A" di Damiano



257. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale, mano sinistra di Cristo e ghirlanda



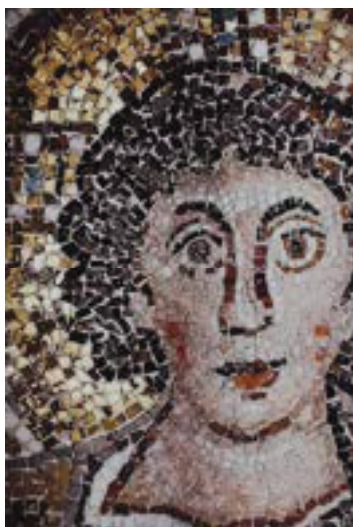
258. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale, gioiello ovale in cima al bordo, sinopia e perdita di
tessere



259. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud



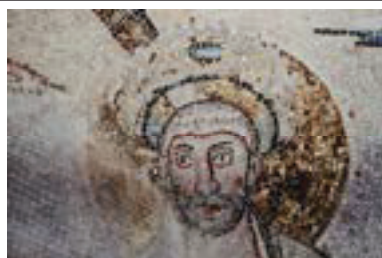
260. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, Cristo e i santi



261. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, volto di Cristo



262. Parenzo, Basilica di Eufrazio, testa santo di sinistra



263. Parenzo, Basilica di Eufrazio, testa di Severo



264. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, Cristo



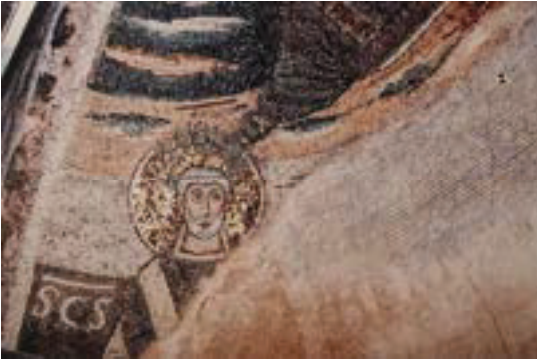
265. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, capelli e occhi di Cristo



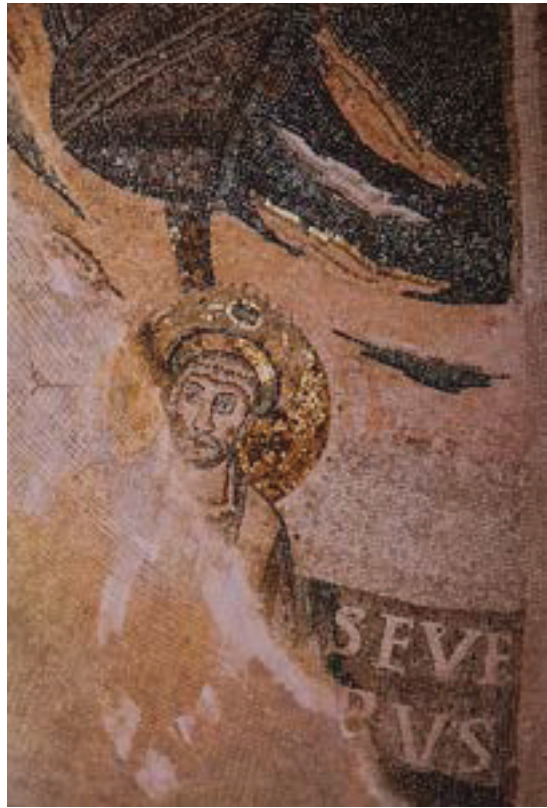
266. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, particolare dell'iscrizione di Severo



267. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, particolare dell'iscrizione di Severo, particolare



268. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, santo a Sinistra, incoronazione



270. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, Severo



271. Parenzo, Basilica di Eufrazio, abside laterale sud, manica sinistra di Cristo

Fonti precedenti al restauro



272. abside nord della basilica nel 1939, fotografia



273. abside sud della basilica nel 1931,
fotografia



274. incisione della volta dell'abside maggiore pubblicata da Negri



275. Fotografia pre-restauro dell'abside maggiore edita da Caprin



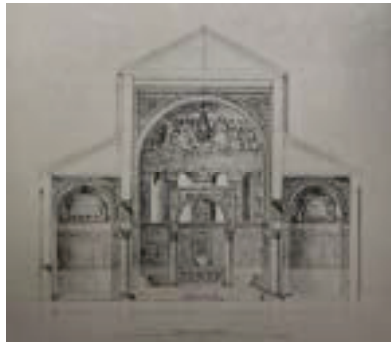
276. incisione della basilica pubblicata da von Eitelberger



277. Incisione dell'abside principale pubblicata da Lohde



278. incisione del lato nord dell'abside maggiore pubblicata da Lohde



279. Disegno dei mosaici della basilica Errard



280. disegno dell'abside nord e sud di Errard



281. particolare disegno dell'abside maggiore e dell'arco trionfale del Nordio



281. Disegno pre- restauro della volta dell'abside maggiore 1885



282. Disegno pre- restauro di
Giovanni Battista 1885



283. Disegno pre-
restauro di Zaccaria



284. Disegno pre- restauro di
Angelo 1885



285. Disegno pre- restauro della scena
dell'Annunciazione 1885



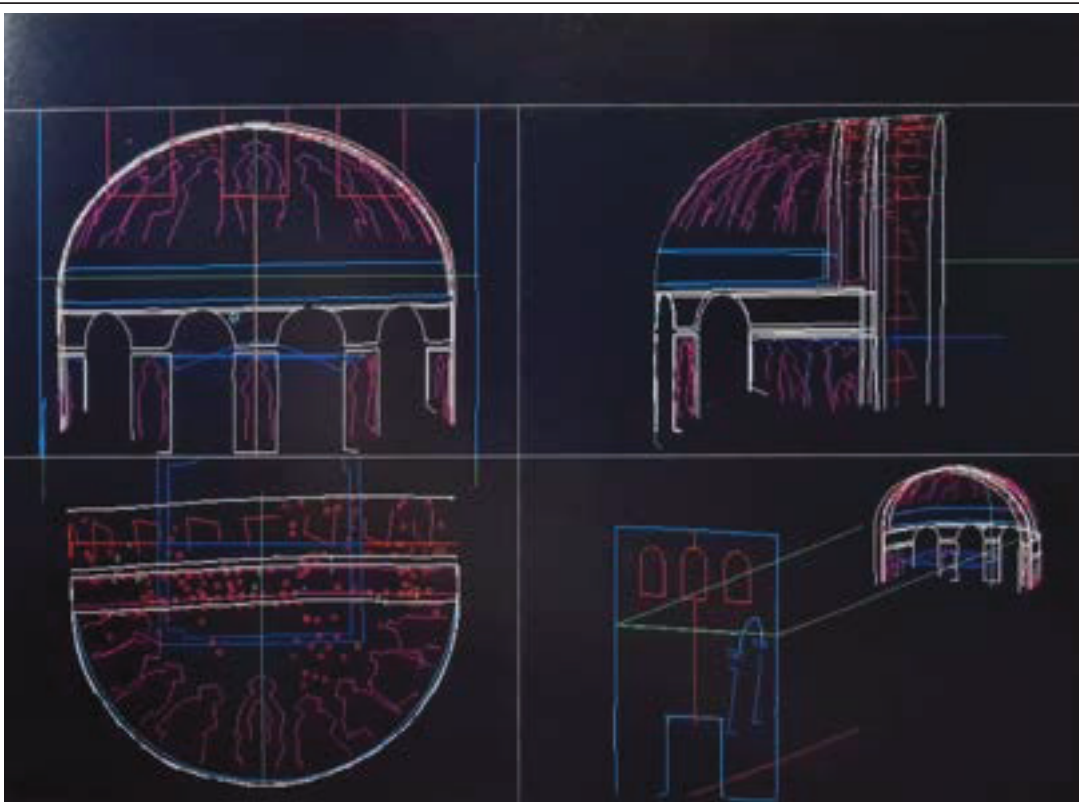
286. Disegno pre- restauro della scena della
Visitazione 1885



287. fotografia della volta dell'abside maggiore
pubblicata dal Boni



288. fotografia pre- restauro claudio/
eufra bambino Eufrazio pubblicata da
Boni



289. Abside principale disegni autocad di S. Nickerson

290. Foto pre- restauro dell'arco di trionfo pubblicate da Gabriella Bernardi nel 1997



a. Simone e Tommaso



b. Bartolomeo e Giacomo



c. Andrea e Pietro



d. Cristo



e. Paolo e Giovanni



f. Filippo e Matteo



g. Giacomo figlio di Elfeo e Giuda

Confronti



291. Cristo sul globo terrestre e angeli, presbiterio, mosaico absidale San Vitale Ravenna



292. arco trionfale mosaico San Lorenzo fuori le mura Roma



293. disegno del Pozzi dell'abside e dell'arco trionfale San Michele in Africisco, Ravenna



294. mosaico absidale, Santa Caterina, Monte Sinai



284 Croce fiancheggiata da *Primus e Felicianus*, mosaico absidale, San Stefano Rotondo Roma



286. particolare dei diaconi, mosaico presbiterio, parete nord, abside, San Vitale Ravenna



287 Cecilia e Eulalia, parete nord della navata, mosaico, Sant' Appolinare Nuovo Ravenna



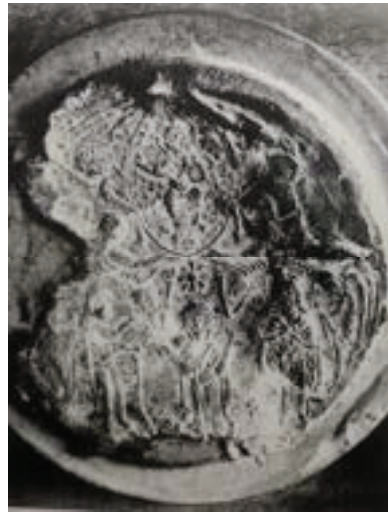
288. Salonicco, San Demetrio, disegno ricostruttivo del santo eponimo orante (W. S. George)

289. Ravenna, S. Appolinare in Classe, abside, *vescovo Severo*, VI secolo



290. scena dell'Annunciazione MS.
2734

Codice Etschmiadzin, fol. 228v.;
Erevan, Matenadaran



291. Giovanni Battista, la Vergine e Zaccaria sotto
Cristo, Bobbio San Colombano, Ampolla 20



292. Sara, mosaico, presbiterio, parete nord, San Vitale Ravenna



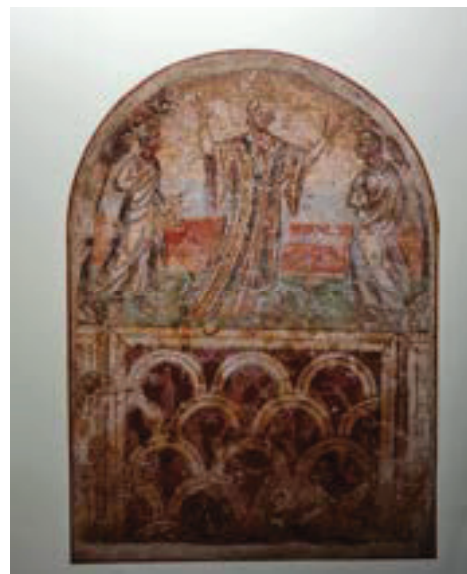
293. Attrice con fascia,
pettine d'avorio, museo del
Louvre, Parigi



294. Vergine col Bambino affiancata da Turtura e i Santi Felice e Adactus, pittura parietale catacombe di Comodilla Roma



295. Susanna e i Vecchioni, cofanetto in avorio, Museo Civico, Brescia



296. Sanna e i Vecchioni, pittura murale, proveniente da una tomba, Museo della Cultura Bizantina, Salonicco



297. Vergine con il Bambino sotto Cristo, arazzo, Cleveland Museum of Art



298. Damiano, icona, monastero di Santa Caterina, Monte Sinai



299. Cosma e Damiano, pittura murale, cappella 28, Bawit

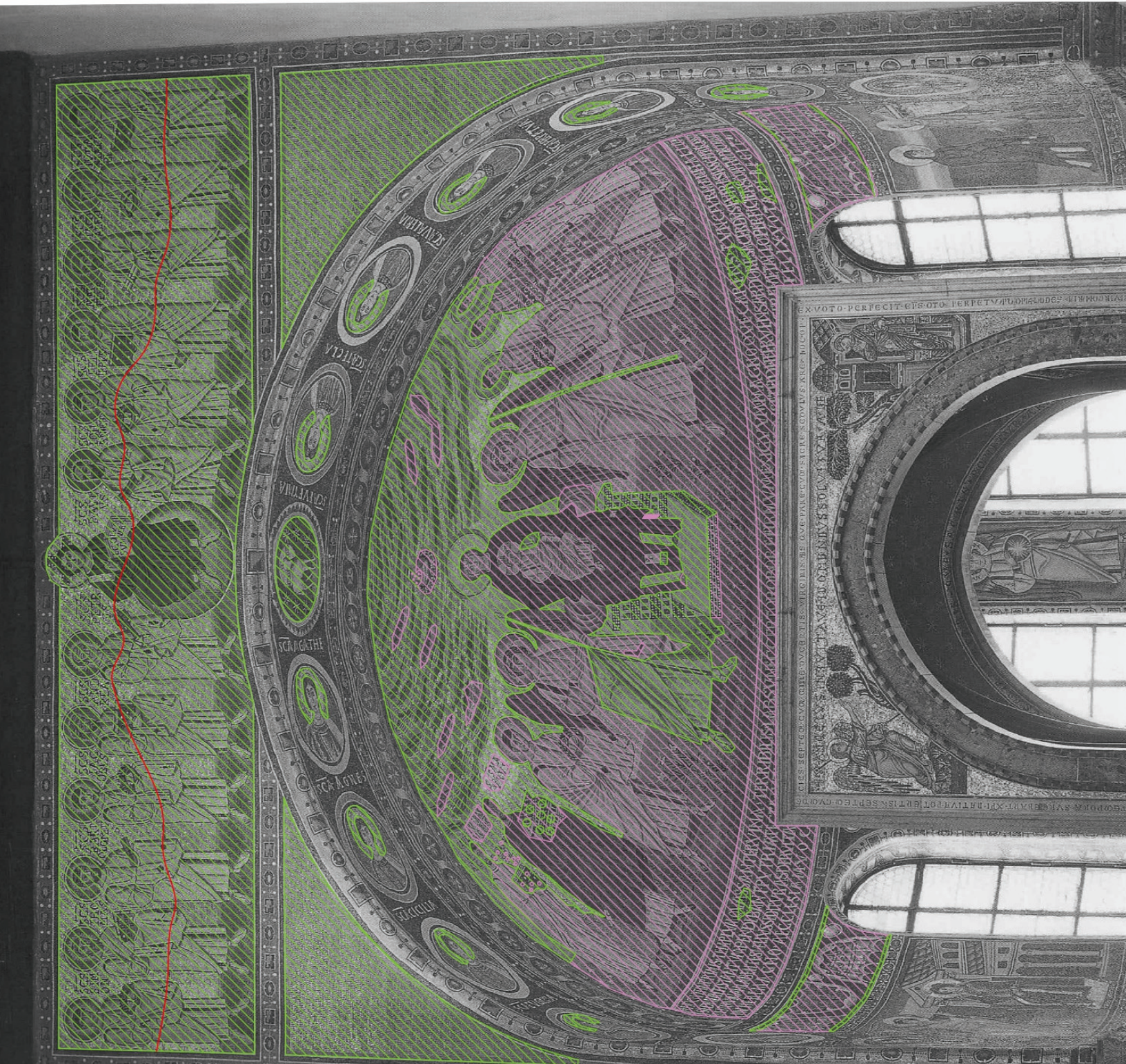


300. Cristo e la Vergine con Bambino in trono con scene del Nuovo Testamento, Dittico in avorio, Bibliothèque Nationale Parigi



301. Cristo con la Vergine e il Bambino in trono, dittico in avorio, Staatliche Museum, Berlino

*Rappresentazioni in Autocad dei restauri
dell'abside maggiore*

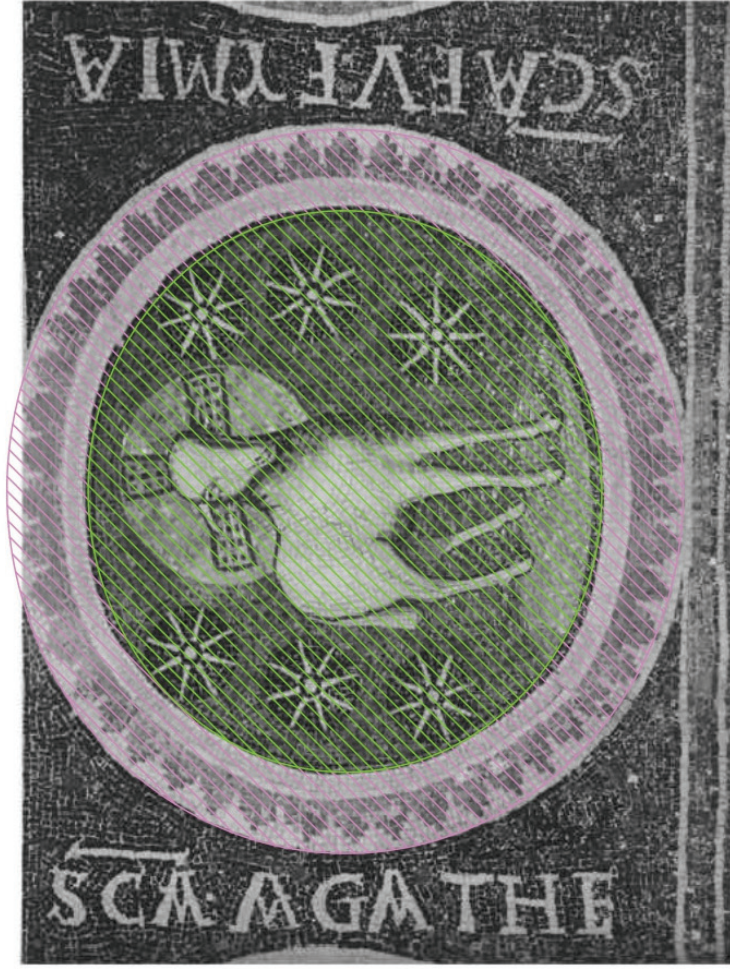
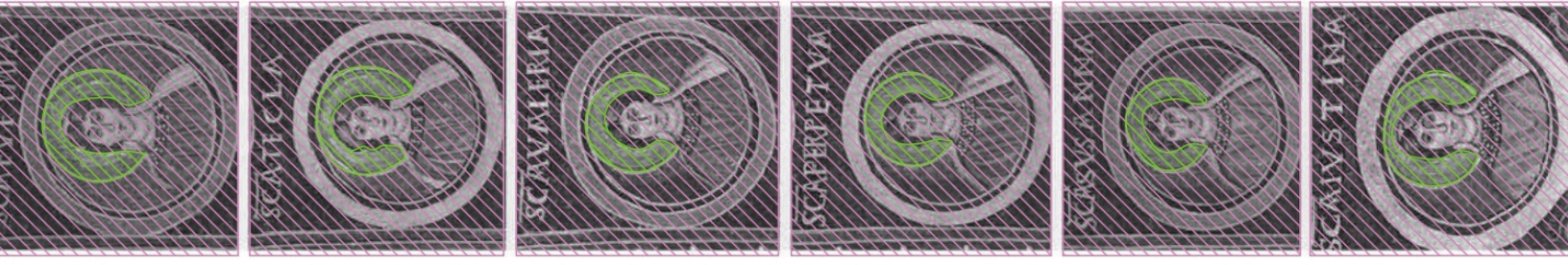





ORIGINALE VI SE

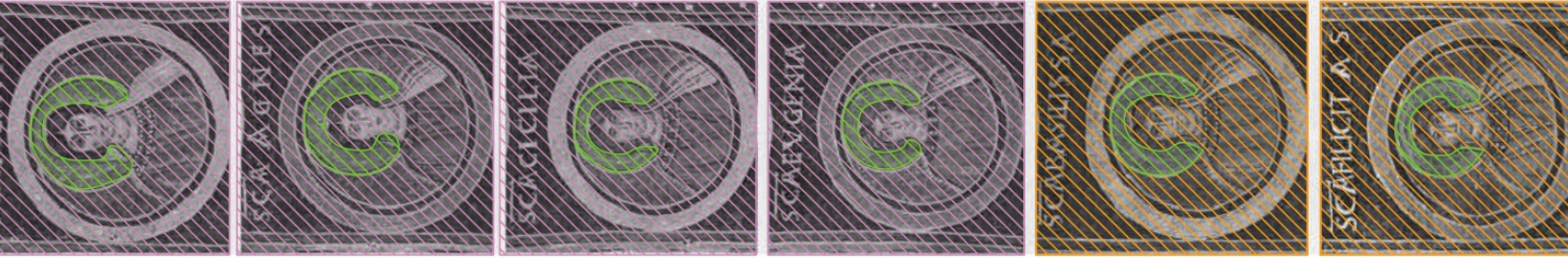
NEUHAUSER 1887

BORNIA 1890-1900





 ORIGINALI VI SEC.
 NEUHAUSER 1887
 BORNIA 1890-1900



Ringraziamenti

Questa tesi ha un legame imprescindibile con i miei luoghi di infanzia, quei posti che hanno un significato particolare e nei quali il cuore batte un po' più forte.

Il titolo del testo su cui maggiormente si basa il mio elaborato finale - *Dynamic Splendor* - potrebbe essere il titolo anche del mio percorso universitario: si splende, ma a momenti, con dinamicità e in continua trasformazione, ci sono dei momenti di buio, ma sono passeggeri, la luce torna sempre. Il percorso universitario ti costringe a guardare in faccia ogni tua più piccola fragilità obbligandoti ad eseguire un percorso scomodo, quel percorso però ti fa fiorire alla fine. Questa è la descrizione che posso dare della mia esperienza: è stato il percorso più complesso della mia vita e allo stesso tempo quello più suggestivo e soddisfacente.

In primo luogo desidero ringraziare la professoressa e mia relatrice Valentina Cantone per la sua disponibilità, premura, passione ed estrema preparazione. Mi ha seguito con pazienza e dedizione, ha accresciuto le mie competenze e conoscenze e allo stesso tempo mi ha sempre fatto sentire adeguata al compito che stavo svolgendo: senza le sue preziose indicazioni l'elaborato non sarebbe stato lo stesso e non avrei imparato così tanto. Lei sono riconoscente per l'estrema umanità che ha riposto in ogni parola che diceva. In un mondo in cui ti chiedono di essere sempre perfetto, lei ha richiesto precisione invece che perfezione, questo permette di essere sé stessi, di poter sbagliare, di poter modificare i tempi trovandosi a proprio agio, ma allo stesso tempo ha infuso ancora più tenacia e voglia di eseguire l'elaborato nel migliore dei modi.

Il ringraziamento più grande lo dedico ai miei genitori: il vostro supporto e la vostra comprensione sono stati preziosi, avete sorriso con me nei momenti belli e avete speso parole di conforto e di motivazione nei momenti in cui pensavo di non farcela. Mi avete risollevata, mi avete insegnato a darmi valore non per i risultati ma per il lavoro fatto, mi avete assecondato nelle scelte in modo da farmi sentire costantemente felice e grata di quello che stavo facendo. Io sono grata a voi

per come siete: le difficoltà le sentivo dimezzate con voi al mio fianco, ve ne sarò sempre infinitamente riconoscente!

Ringrazio i miei fratelli, Rachele e Alex, con cui ho condiviso momenti di studio, ore di risate e a volte lacrime quando lo studio era troppo e non sapevamo come fare a terminare tutto in tempo! Rachele in particolare, mi hai dimostrato come si recuperava la determinazione e sei stata modello quando la motivazione sembrava calare, studiare assieme sembra dimezzare il lavoro. Alex, mi hai dato soddisfazioni, dimostrandomi che i tempi “persi”, non sono davvero spariti senza significato.

Il più sincero ringraziamento desidero spenderlo per Gabriele, la persona più gentile, amorevole e comprensiva che io conosca. Queste tue caratteristiche sono state per me medicina nei momenti peggiori. Hai studiato con me, hai sopportato i ripassi e gli orari pazzi di studio, hai riaperto il libro al mio posto quando mi demoralizzavo aiutandomi a trovare una motivazione per crederci nuovamente. Condividere il percorso e le emozioni con te non ha paragone e ti ringrazio tanto per averci creduto più di me quando la strada si faceva ripida. Soprattutto però ti ringrazio per la tua dolcezza nei miei confronti che mi riporta sempre positività e mi fa sentire amata!

Alice sei stata la più vera amica del percorso scolastico e della vita, la tua presenza ha reso più divertente questa esperienza e tutti i giorni in generale. Sei stata modello e supporto in ogni passo, sei la persona che meglio poteva comprendere e l'amica che ascoltava con attenzione le paure e allo stesso tempo condivideva con gioia i successi! Hai compreso le pazzie e le hai condivise, compagna di viaggio e di vita, non sarebbe stato lo stesso senza di te! Ringrazio quelle domande e quelle avventure che ci hanno fatto cadere e crescere, spesso e volentieri assieme, e di cui non siamo ancora stanche, sono il nostro bagaglio! Siamo state brave e noi sappiamo di cosa sono fatti i nostri successi: il mio ringraziamento verso di te è infinito!

A Giovanni, l'amico più fedele e più paziente che io conosca. Mi hai dimostrato cosa significa non ascoltare le voci che remano contro e che, anche involontariamente, ti feriscono. Mi hai insegnato ad accettare i miei tempi con serenità: in quel momento hai ricostruito un pezzettino di me che si era

sgretolato. Non smetterò mai di ringraziarti per avermi fatto capire che la gentilezza e la comprensione che uso nei confronti degli altri non serve a nulla se non la utilizzo anche verso me stessa. Ti ringrazio dal profondo del cuore.

Un ringraziamento speciale lo dedico a mia nonna Ada. Le tue comparse alla finestra, con le motivazioni più strane, in estate e in inverno, per fare una piccola chiacchierata e per farmi fare una pausa dallo studio sono state per me momenti insostituibili, mi ricordavano la fortuna dei legami belli e dell' avere vicino persone che ti sostengono. Hai pregato per me e hai riso con me delle cose più strane, grazie per la tua costanza, sei sempre stata la mia più grande sostenitrice in questo percorso e ti ringrazierò sempre, il tuo supporto è stato fondamentale.

Voglio ringraziare anche nonna Gabriella, nonostante tu non abbia visto questa mia esperienza so che mi hai guardato da lassù. Sei stata un modello e a te devo la costanza e la dedizione, la grande forza di volontà e il metodo. Grazie a te trovo la motivazione anche quando ero stanca, perché mi hai sempre insegnato a terminare quello che stavo facendo e a farlo nel migliore dei modi dall'inizio alla fine. Fin da piccola mi hai sempre spronato a fare le cose con cura e precisione dall'inizio alla fine. Quando ero piccola ti sedevi a fianco a me mentre facevo i compiti e ad ogni "i" senza puntino mi facevi fermare per aggiungerlo. Oggi saresti orgogliosa di me: metto ancora tutti i puntini sulle "i" (letteralmente) e questa precisione la applico a tutti progetti della mia vita. Grazie al tuo insegnamento ho proseguito anche in hobby e impegni extrauniversitari, in esperienze e viaggi, che mi hanno formato e mi hanno dato la forza di saper conciliare l'università con esperienze differenti, che formano il carattere e il bagaglio della persona e sono oggi parte della mia identità.

A Michela e Armando va un ringraziamento speciale, siete i miei secondi genitori e avete condiviso, insieme a mamma e papà, ogni tristezza ma soprattutto ogni gioia e soddisfazione per i miei successi, spronandomi a crederci, a volte anche con la giusta leggerezza! Grazie del vostro supporto e della vostra costante vicinanza.

Desidero poi ringraziare tutte le persone che hanno ascoltato con interesse i miei progetti, i racconti sulle esperienze vissute durante questi anni, che hanno gioito con me nei momenti migliori

e che hanno speso una parola di incoraggiamento e di conforto. Ringrazio gli amici, gli zii e gli amici di famiglia: siete stati tutti fondamentali per la riuscita di questo obiettivo: a volte anche solo ascoltare qualcuno può aiutarlo a trovare le risposte.

Fra tutti un pensiero speciale va allo zio Alberto, il tuo accompagnarmi in macchina la mattina mi ha aiutata e mi ha alleggerito le giornate, è stato per me come un rito che mi permetteva di iniziare bene la giornata, perché avevi sempre una parola buona da offrirmi per incoraggiarmi nel mio percorso; ti ringrazio per esserti accorto quando qualcosa non andava e per avermi offerto la tua presenza, non lo dimenticherò!

Ultimo, ma non per importanza, va un ringraziamento a mio cugino Alessandro. Con te ho condiviso tutto da quando siamo bambini. Tu sei la copia della mia anima ed io della tua e, nonostante ci vediamo poco, quando ci incontriamo le nostre anime si comprendo subito, grazie per il tuo attento ascolto e per la tua condivisione, negli anni hai sempre compreso quando l'università si faceva dura e mi hai dato coraggio. Parlare con te mi fa sentire al sicuro e non giudicata in ogni ambito della vita e allo stesso tempo mi ha insegnato il coraggio nelle scelte scomode, non sono ancora brava come te, ma ci riuscirò. Grazie!

Nella speranza di aver incluso tutti nei miei ringraziamenti, infine desidero, quanto più umilmente possibile, ringraziare anche me: per la perseveranza che non lascia spazio a compromessi.