

## SCULTURA PALEOCRISTIANA E ALTOMEDIOEVALE IN AQUILEIA

SERGIO TAVANO

*Università di Trieste*

E' largamente provata l'originalità e l'autonomia della scuola e della tradizione aquileiese relativa al mosaico tardoantico ed è altrettanto indubbia la capacità da parte di Aquileia di proporre e modulare soluzioni e tipi architettonici e di accettare schemi e impostazioni altrui sottomettendoli a una propria cosciente elaborazione. E' altresì riconosciuta, sempre per il quarto secolo e per gli inizi del quinto, l'ampiezza dell'area direttamente o indirettamente influenzata dalla perentoria vitalità delle scuole architettoniche e musive d' Aquileia, sicché non solo il Norico, l'Istria, la Rezia, oltre che la Venezia, ma Milano stessa pare potersi inquadrare in certe espressioni dell'arte musiva aquileiese e a Ravenna, per esempio nella basilica di S. Croce, sembra che giungesse più di qualche cosa dell'organizzazione interna degli edifici di culto di tipo aquileiese.

Di fronte a tanta esuberanza la scultura aquileiese pare mortificata e insignificante, sia perché i marmi scolpiti di Aquileia, più che le architetture, rilevabili sempre in pianta, e i pavimenti musivi, sono stati radicalmente dispersi, trasportati altrove o ridotti in calce, sia perché, di conseguenza, i pochi resti non offrono sufficienti dati per ricostruire la *facies* della scultura aquileiese, per la quale tuttavia possiamo presupporre un'impronta particolare, analoga a quella rilevata nei mosaici e nelle architetture.

Risalgono al quarto secolo diversi *tituli* sepolcrali aquileiesi con significative figurine incise, le quali però forniscono dati piuttosto per la tecnica del disegno che non per la scultura, tanto sono tracciate con scioltezza ed efficace sommarietà: il graffito infatti raramente viene sostituito, in questo gruppo di opere, dalla ricerca plastica e dallo scavo della materia.

Di grande interesse per la scultura paleocristiana aquileiese sono i due busti contrapposti degli apostoli Pietro e Paolo: il rilievo proviene dall'area cimiteriale di San Felice a sud-est d'Aquileia.<sup>1</sup> L'impressione che se ne ricava e in parte anche il giudizio critico sono senza dubbio influenzati dalla non-finitezza del lavoro: le masse sono sentite con evidenza e solidità e perciò sono fortemente squadrate; contrasta con queste caratteristiche la precisione accura-

<sup>1</sup> F. Russi, Il bassorilievo di Aquileia dai due busti affrontati: i santi Pie-

tro e Paolo, in *Aquileia Nostra* 22 (1951) coll. 31-40.

ta dell'esecuzione nei profili e nel giro dei capelli e della barba, finemente inciso.

L'assenza dell'iride conferisce allo sguardo una fissità sbalordita e assente: più che ricondurre l'opera ad un momento anteriore al secolo quarto, tale assenza può essere attribuita all'incompiutezza dell'opera stessa. La fissità dello sguardo, però, o del non-sguardo, assieme alla mascella forte ed al rilievo schiacciato, ricorda, per esempio, le teste di Filippo l'Arabo (Naqs-i Rustam) e di Valeriano (Bishapur), che sono opere occidentalizzanti della seconda metà del secolo terzo in ambiente sassanide. Ma la mascella forte e la delimitazione rilevata della calotta dei capelli rispetto alla pelle del volto, si ritrova anche in monete di Valeriano e di Diocleziano.

Il rilievo aquileiese ha l'aria d'un ripensamento o d'una ripresa di schemi, riconducibili all'età tetrarchica, e precisamente alla ritrattistica prodotta tra Gallieno e Costantino: dovrebbero essere agevolmente collocato nel quarto o nel quinto decennio del secolo quarto.

Meno reticenti sono alcuni brani di sarcofagi, collocabili sul finire del secolo quarto e denunciati una certa affinità di esecuzione, per il marcato risentimento delle ombre e per il rinsecchimento e l'irrigidimento del panneggio colonniforme.



Fig. 1. Aquileia (Museo cristiano). Frammento di sarcofago  
(fine sec. IV)

Sl. 1. Oglej (Museo cristiano). Fragment sarkofaga (konec 4. st.)



Fig. 2. Aquileia (Museo cristiano). Pluteo (prima metà del ces. V)  
Sl. 2. Oglej (Museo cristiano). Plutej (iz prve polovice 5. st.)



Fig. 3. Grado (lapidario). Frammento di pluteo (seconda metà del sec. V)

Sl. 3. Gradež (lapidarij). Fragment pluteja (druga pol. 5. st.)

Il frammento più importante riguarda la *missio apostolorum*:<sup>2</sup> tema piuttosto raro ma sostanzialmente non molto dissimile dalla *traditio legis*. La testa barbata del Cristo è improntata da un forte colorismo, che si associa singolarmente alla marcata profilatura degli occhi, con cui l'espressione acquista un che di bamboleggiante o un'indeterminatezza sognante, che ci riconduce a forme espressive consuete e diffuse largamente alla fine del secolo quarto, ma particolarmente feconde nell'area sirio-palestinese.

Meno importanti sono gli altri frammenti: una *traditio clavium*,<sup>3</sup> iconograficamente unica nell'Italia settentrionale, la quale è molto vicina per fattura al frammento con Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia:<sup>4</sup> il movimento è lento e le masse paiono inerti (fig. 1). Poco si può dire del frammento con Daniele fra i leoni,<sup>5</sup> date le condizioni precarie in cui ci è giunto: si direbbe più antico rispetto ai precedenti, anche per un trattamento più sciolto e lineare delle membra, che pare collegarsi piuttosto a tradizioni romane classicheggianti.

Morbidezza e prevalenza coloristica, pur nella superficialità dell'incisione, caratterizzano altri minimi frammenti di sarcofagi con agnelli, attribuibili forse agli anni attorno al 420.<sup>6</sup> Più tardo ancora dev'essere ritenuto il pluteo con il cervo che s'avanza verso un cantaro, dove prevale un linearismo compositivo e

<sup>2</sup> G. Greselin, Frammenti inediti di sarcofagi cristiani antichi del R. Museo di Aquileia. in *Riv. di Archeologia cristiana* 14 (1973) pp. 229—232. Nell'articolo manca un'analisi stilistica ed una precisa attribuzione cronologica.

<sup>3</sup> G. Greselin, *Frammenti inediti*, cit., pp. 233—235.

<sup>4</sup> Il frammento è collocato nel Museo cristiano di Aquileia ma non è ricordato nel relativo catalogo curato da L. Ber-

tacchi (Aquileia. *Il Museo paleocristiano* [Padova 1962] pp. 36—37): all'ultimo momento, infatti, durante l'allestimento del Museo questo frammento venne a sostituire quello con Daniele tra i leoni, troppo frammentario.

<sup>5</sup> G. Greselin, *Frammenti inediti*, cit., pp. 235—241.

<sup>6</sup> Sono fissati alla parete settentrionale del Museo cristiano di Aquileia.



Fig. 4. Grado (lapidario). Capitello-imposta (metà del sec. V)

Sl. 4. Gradež (lapidarij). Kapitel-impost (sredina 5. st.)

un modellato lieve, che assecondano l'evoluzione della figura plastica verso una »silhouette« schiacciata; l'abbandono più o meno cosciente del naturalismo si accompagna all'accentuazione dell'elemento stilizzato, astratto e geometrizzante (fig. 2).<sup>7</sup>

I pochi e generalmente minimi frammenti superstiti della scultura paleocristiana aquileiese sono tali, per esiguità e disparità, che non permettono un vero studio comparativo e impediscono che si riconoscano in Aquileia, anche per il secolo quarto, che è un secolo meno sfortunato per la metropoli adriatica, caratteristiche peculiari d'una scuola o anche d'una tradizione precisa. I resti bastano tuttavia a inquadrate, sia pure genericamente, le sculture aquileiesi nell'ambito delle manifestazioni artistiche tardo-antiche dell'area padana.<sup>8</sup>

Attorno alla metà del secolo quinto viene inoltre a mancare in Aquileia ogni forma di produzione artistica, che non sia occasionale e comunque a livello genericamente artigianale. Né basta a completare il quadro la continuità assicurata in vari modi da Grado, dove si rifugia e poi gradualmente si trasferisce la vita aquileiese.

A Grado infatti, proprio per effetto della brusca contrazione a cui è sottoposta la vita aquileiese dal 452 in poi, si nota un rapido inaridirsi o disperdersi

<sup>7</sup> G. Brusin, *Aquileia* (Udine 1929) p. 257, L. Bertacchi, *Aquileia*, cit. p. 29.

<sup>8</sup> Un discorso attento meriterebbero i ritratti tardoantichi di Aquileia, tra i quali spiccano i due, molto simili tra di loro, più volte pubblicati: bibliografia in *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale* (Bologna 1965) p. 203. M. Borda, Il ritratto tardoantico nella regione altoadriatica, *IIª settimana di studi aquileiesi* (maggio 1971) propende per l'età costantiniana. La tensione interiore, assecondata dall'allungamento del volto e dalle linee marcate, pare andar oltre il realismo implicito nella ripresa classicistica costantiniana, per inquadrate bene piuttosto nel clima della seconda metà del secolo quarto. V. ora: in *Antichità altoadriatiche*, II (Udine 1972) pp. 134—135.



Fig. 5. Grado (lapidario). Capitello-imposta (metà del sec. V)

Sl. 5. Gradež (lapidarij). Kapitel-impost (sredina 5. st.)

della pur vaga vena locale. Giungono però da fuori, soprattutto mediante Ravenna, impulsi che tendono a far rivivere la linfa locale sia col riproporre le tradizioni padane, sia introducendo modelli e temi maturati in Grecia e a Costantinopoli.

Alcuni frammenti gradesi del quinto secolo, denunciano un gusto marcatamente coloristico per la vibrazione tesa della superficie fittamente alternata da rilievi minuti e da ombre sottili.<sup>9</sup> Altre sculture invece tradiscono un tenace attaccamento al disegno elegantemente sinuoso: la semplificazione dei mezzi espressivi porta fatalmente a far prevalere questa seconda tendenza rispetto alla prima.<sup>10</sup> I frammenti leggibili sono però in genere molto piccoli e raramente permettono di valutare il respiro delle composizioni (fig. 3).

Non compaiono più figure umane e rare sono quelle animali, ammesso che queste possano essere intese come tali al di fuori della loro intelaiatura geometrica o della sopraffazione da parte delle fitte geometrie. Una figurina di cacciatore,<sup>11</sup> in un pluteo reimpiegato nel duomo, è annullata nella sua consistenza plastica e volumetrica dall'incisione profonda e scompaginante delle pieghe, come avveniva, per caso, anche contemporaneamente in Egitto per i rilievi copti o in certi rilievi antiocheni.<sup>12</sup>

Il gruppo più omogeneo ed anche significativo delle sculture gradesi del secolo quinto comprende una ventina di frammenti di capitelli-imposta, con cui si possono ricostruire nove o dieci coppie. Hanno tutti sezione quadrata e, come di regola, divengono rettangolari al sommo.<sup>13</sup> Non tutte le facce sono lavorate, talora sono lavorate le facce minori, talora invece una maggiore e la due

<sup>9</sup> I frammenti gradesi paleocristiani e altomedievali assommano a circa seicento: sono in gran parte inediti (F. Ricci, *Catalogo dei rilievi paleocristiani e altomedievali di Grado*, tesi di laurea discussa con M. Mirabella Roberti nell'Università di Trieste, 1969).

<sup>10</sup> E' la tendenza rilevata dallo scrivente: La scultura decorativa a Grado nell'opera dei vescovi Probrino ed Elia, in *Aquileia Nostra* 30 (1959) coll. 67 e ss.

<sup>11</sup> S. Tavano, A. proposito della raffigurazione di un pluteo gradese, in *Aquileia Nostra* 28 (1957) coll. 45-54.

<sup>12</sup> G. De Francovich, L'Egitto, la Siria e Costantinopoli: problemi di metodo, in *Rivista dell'Ist. Naz. di archeologia e storia dell'arte*, n. s. 11-12 (1963) pp. 83-229. A. Grabar, *L'età d'oro di Giustiniano* (Milano 1966) fig. 268.

<sup>13</sup> Sono pressoché inediti; di alcuni ha parlato L. Scamacca, I capitelli



Fig. 6. Grado (lapidario). Capitello-imposta (metà del sec. V)

Sl. 6. Gradež (lapidarij). Kapitel-impost (sredina 5. st.)

minori o una maggiore e una minore, probabilmente secondo che richiedeva la loro posizione nella navata.

In tre frammenti è riconoscibile chiaramente la voluta ionica ricavata nello stesso blocco di marmo del capitello imposta, il che fa escludere che questi resti si riferissero a dei pulvini, benché ne abbiano tutto l'aspetto (fig. 4).

La decorazione più ricorrente comprende foglie d'acanto mosse e inflesse con eleganza, che richiamano alla mente i pulvini ravennati di san Giovanni Evangelista e quelli, un po' più tardi, della basilica del S. Spirito, rispetto ai quali tuttavia gli esemplari gradesi appaiono ben più pregevoli per qualità d'esecuzione e per una più stretta aderenza a modelli probabilmente costantinopolitani della metà del secolo quinto.<sup>14</sup> Talora l'acanto avvolge motivi simbolici, come il cantaro o la croce, trasformati profondamente in senso decorativo; altrettanto avviene, quando si trovano, per gli animali (colombe, pavoni) (fig. 5).

In alcuni esemplari l'acanto è sostituito da un plastico rameggiare di vite, nascente da un cespo corposo, e da grappoli d'uva ben definiti e morbidi nell'effetto; il plasticismo è vigorosamente sentito sia nei rami torniti e lentamente incurvati, sia nelle foglie, che appaiono quasi accartocciate (fig. 6).

di S. Eufemia e di S. Maria a Grado, in *Aquileia Nostra* 36 (1965) coll. 156—162, dove però si parla erroneamente di pulvini per pilastri in archeggiature cieche.

Li ho segnalati in *Aquileia Nostra* 28 (1957) col. 52, n. 24.

<sup>14</sup> Il tipo di capitello-imposta ionico si diffonde molto nella seconda metà



Fig. 7. Grado (lapidario). Capitello-imposta (metà del sec. V)

Sl. 7. Gradež (lapidarij). Kapitel-impost (sredina 5. st.)

Meno frequente è il motivo della palmetta, secca e tozza nel profilo ma con una costolatura trattata con una rara ed elegante leggerezza (fig. 7); in un caso la palmetta è frastagliata e sinuosa come certe stilizzazioni vegetali dell'arte del Vicino Oriente e particolarmente nella scultura sassanide.

L'eterogeneità delle fonti d'ispirazione usate per questi capitelli-imposta gradesi e l'intrusione di animali, trattati con un fare che dovremmo definire di scuola aquileiese e non già costantinopolitana o ravennate,<sup>15</sup> impone di dubitare che tutto il gruppo giungesse a Grado dal di fuori, per esempio dalla

del secolo quinto, ma ha i precedenti nella basilica teodosiana dell'Acheiropoietos di Salonicco (A. Grabar, *L'età d'oro*, cit. fig. 78): oltre agli esemplari ricordati dal Kautzsch (*Kapitellstudien* [Berlin 1936] pp. 166—167) ed a quelli citati di Ravenna, andrebbero confrontati i capitelli-imposta di S. Demetrio di Salonicco, della basilica A di Filippi, della basilica di Stobi, della basilica A di Nea Anchialos, di S. Leonida di Corinto-Lechaion, di Lindos, di Efeso, di Locri, di S. Giovanni di Studio, dei SS. Sergio e Bacco e di S. Sofia di Costantinopoli, e ancora a Callatis, Tomis, Histria, ecc. Queste e altre sculture aquileiesi e gradesi ora in: S. Tavano, *Sculture aquileiesi e gradesi inedite*, in *M.S.F.* 51 (1971), pp. 95—117.

<sup>15</sup> Due capitelli-imposta di tipo ionico mi è stato possibile riconoscere anche ad Aquileia: il primo è collocato nell'atrio della Casa Bertoli e dev'essere fatto risalire alla prima metà del secolo quinto (forse proviene dalla basilica post-teodoriana meridionale), mentre l'altro, più piccolo, era fino a poco tempo fa giacente nel prato a sud del battistero (v. S. Tavano, *Proposte per la basilica d'Aquileia*, in *Iniziativa Isontina* n. 44 [1969] p. 98, fig. 15): anche questo è da attribuirsi agli anni che precedono la metà del secolo quinto. Si ha così la conferma dell'esistenza d'una produzione aquileiese di questo tipo di capitello.



Grecia, e contemporaneamente fa pensare all'attività d'una bottega locale di ottima tradizione, impegnata a rendere schemi più o meno noti ma comunque in voga dalla metà del secolo quinto in poi, specialmente nel bacino orientale del Mediterraneo.

Dal punto di vista archeologico, questi capitelli-imposta gradesi, recuperati nello scavo sotto il pavimento della basilica gradese di Santa Maria delle Grazie, vanno riferiti non tanto alla prima fase della basilica stessa, quanto alla fase detta »nicetana« della basilica di sant'Eufemia, che prevedeva appunto nove coppie di colonne.

Grado accoglie totalmente l'eredità di Aquileia nel 568/569, quando vi si rifugia, ormai definitivamente, il vescovo Paolo: è il momento in cui particolari situazioni storico-politico-religiose inducono gli aquileiesi ad assumere atteggiamenti in cui non sono certamente estranei la coscienza delle proprie tradizioni e il desiderio di riaffermare la propria autorità.<sup>16</sup> L'atteggiamento polemico verso i romano-bizantini non fece nascere tuttavia una tendenza anticlassicistica o anti-aulica, come pure sembra che avvenisse altrove:<sup>17</sup> l'orgogliosa certezza di rispettare una tradizione, che era di carattere religioso prima che politico e che era rinnegata, secondo gli aquileiesi, piuttosto dagli altri, non lo avrebbe permesso. D'altra parte un simile atteggiamento non riuscirebbe a farci vedere nelle espressioni d'arte di Grado delle categorie valide in sé e quasi in assoluto.

Un particolare complesso di circostanze comportò piuttosto un ripiegamento pigro su modelli propri, un accontentarsi di pochi schemi e modelli estranei un impoverimento degli stessi, che finirono per collocarsi veramente fuori del tempo, senza valore che non fosse quello popolare e tradizionale.

Un solo elemento datato ci conferma questa tendenza, il pluteo col monogramma del vescovo Probino (569—571), che si rifà allo schema compositivo usuale nei secoli quinto e sesto,<sup>18</sup> con in più una rigidità nelle figure, una povertà nella lavorazione, un impaccio nella resa delle colombe volanti e del piumaggio, che, mentre escludono un'importazione da Ravenna, confermano la persistenza di certi modi propri della tradizione aquileiese, divenuti ormai cifra morta, come il piumaggio a punta di freccia, che si riscontra anche in un pluteo molto frammentario di Aquileia, riferibile alla seconda metà del secolo sesto.<sup>19</sup>

Un qualche tentativo di ripresa pare essersi verificata attorno al 580 per opera di Elia, che non poté non essere influenzato da ciò che nel corso del suo secolo era stato fatto in Istria, a Parenzo o a Pola; la scultura ornamentale acquista un che di raggelato, di immobile nel suo linearismo, che pure conferisce o asseconda un'ariosità ben spaziata. Il decorativismo è ormai prevalente, di pari passo con il processo di astrazione, ma è controbilanciato da un gusto

<sup>16</sup> S. Tavano, Callisto d'Aquileia e Liutprando re, in *Atti del 4º Congr. int. di studi sull'alto Medioevo* (Spoleto 1969) pp. 526—529.

<sup>17</sup> G. De Franchovich, *L'Egitto, la Siria*, ecc., cit., passim.

<sup>18</sup> S. Tavano, *La scultura decorativa*, cit., passim.

<sup>19</sup> *Ibidem*, col. 70 e n. 16



Fig. 8. Grado (S. Maria). Capitello di pergola (fine del sec. VI)

Sl. 8. Gradež (S. Maria). Kapitel pergole (konec 6. st.)

tutt'altro che provinciale per un distendersi piano e lieve della luce sul fondo e uniforme anziché per un trito incresparsi di chiaro-scuro.<sup>20</sup>

Più tardi si direbbe invece il capitellino con il monogramma che pure deve interpretarsi come quello di Elia.<sup>21</sup> Se il monogramma non fosse esattamente identico a quello dei mosaici eliani dovremmo attribuire il capitellino ad un altro Elia, vissuto nel secolo nono. La sicurezza offerta dal monogramma aiuta invece a ricondurre senza esitazioni allo stesso momento, e forse anche allo stesso edificio, due o tre dei capitellini reimpiegati ora nella pergola di santa Maria<sup>22</sup> (fig. 8) e contemporaneamente a riconoscere già sul finire del secolo sesto una tendenza a dare colore, sia pure in modo scabro o brutale con un esasperato e accanito uso del trapano, al modellato tenue delle foglie, che di per sé contrasta con la profonda ombra che sottosquadra i caulicoli sottostanti; il senso plastico è sommerso dal gioco minuzioso delle bucherellature, come in un capitello del lapidario di S. Francesco a Pola, attribuibile al secolo settimo<sup>23</sup> (fig. 9). Del resto l'abbondanza dei forellini si riscontra anche in altre sculture che si attribuiscono all'opera del vescovo Elia, cioè in alcuni dei capitelli di sant'Eufemia e di santa Maria.

<sup>20</sup> Ibidem, col. 73.

<sup>21</sup> G. Brusin, P. L. Zovatto, *Monumenti paleocristiani da Aquileia e di Grado* (Udine 1957) p. 438, fig. 24.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Il capitello sorregge un archetto di ciborio avente la mano di Dio al sommo.

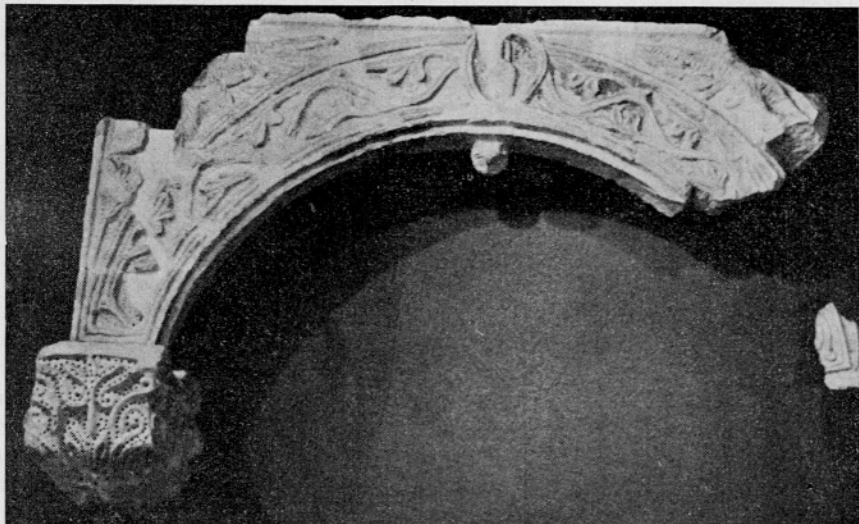


Fig. 9. Pola (S. Francesco). Arco di ciborio (sec. VII)  
Sl. 9. Pula (Sv. Frančišek). Lok ciborija (7. st.)

A proposito poi della pergola di santa Maria, ricomposta con i capitellini ricordati, più uno a semplici foglie angolari, va ricordata la lavorazione minuta e preziosa dell'architrave di pergola non riutilizzato: i due tronconi sono collocati a terra nella navata sinistra della stessa basilica e chiariscono senza dubbi che originariamente si apriva al centro con un archetto, diversamente da come pensa lo Zovatto<sup>24</sup> (fig. 10).

Non può essere attribuita all'ambiente gradese o aquileiese la cattedra-reliquiario, detta di san Marco, risalente ai primi anni del secolo settimo: i rilievi sono improntati da un linearismo secco e da un geometrismo astrattizzante, che trova i suoi immediati precedenti nella scultura sassanide, ma appaiono anche rinsecchiti, secondo un processo subito dalla scultura in Siria dalla fine del secolo sesto in poi e sfociato nelle forme proto-islamiche. Più evidentemente vicine a esemplari siro-palestinesi del sesto e del settimo secolo sono le figure umane. La provenienza siro-palestinese di questa cattedra concorre da un lato a provare che una certa circolazione di opere non venne mai meno nell'ambito del Mediterraneo e dall'altro aiuta a capire eccellentemente, attraverso i confronti ancora possibili, la differenza di livello a cui andava riducendosi l'artigianato locale rispetto ad opere di qualche impegno.

Similmente isolato, so non altrettanto spaesato, è il capitello aquileiese del braccio destro del transetto della basilica patriarcale: già definito approssimativamente di »stile ravennate«,<sup>25</sup> riflette esattamente il raffinato gusto tardo-

<sup>24</sup> *Monumenti paleocristiani*, cit., pp. 438—440. L'arco al centro della pergola è previsto dalla terminazione appunto arcuata dei due tronconi di pergola: della pergola originale non ci si potrà mai

fare un'idea esatta attraverso l'architrave lignea attuale! Dell'architrave originale parla G. Brusin, in *Storia di Venezia*, II (Venezia 1958) p. 541.

antico dell'intaglio netto delle foglie »spinose« dell'acanto sul fondo oscuro, come in certi capitelli del Museo del Cairo, del quinto e del sesto secolo,<sup>26</sup> ma è complicato sia per la minuta lavorazione del trapano, sia per la coroncina continua che divide in due zone il capitello stesso, il quale dunque dovrebbe essere riferito piuttosto al settimo che al sesto secolo, pur potendosi proporre l'attribuzione anche all'età carolingia.<sup>27</sup>

Questo capitello è comunque qualcosa di ben diverso dai capitelli della cripta della stessa basilica, i quali sono più facilmente inquadrabili nella produzione frequente, ma anche corsiva, dell'artigianato dell'Italia settentrionale tra l'ottavo e il nono secolo.<sup>28</sup>

Al secolo ottavo vanno riferiti alcuni frammenti di scultura aquileiese, in cui si riscontrano strette analogie con i rilievi degli archetti del battistero cividalese di Callisto, dove appaiono giustapposti gli esiti finali delle figurazioni paleocristiane e i nuovi motivi giunti dall'Oriente: certamente però dal punto di vista formale, l'impronta unitaria è fornita dal Vicino Oriente. La deformazione mostruosa degli animali, la scomposizione delle parti, la disarticolazione sostanziale in senso antinaturalistico e la contemporanea trasformazione degli elementi in giochi geometrici e disegnativi che si riscontrano anche nelle opere dette »merovingiche«, inducono ad ammettere premesse analoghe nell'alto Adriatico, dove spesso la scultura del secolo ottavo e degli inizi del nono ha esiti che potremmo definire proprio »paramerovingici« ma che in definitiva sono ugualmente determinati dall'imitazione di opere giunte dal Vicino Oriente islamizzato, in cui a loro volta erano rifluiti stilemi e motivi iranici, sassanidi e, in minor misura, copti.<sup>29</sup>

A rappresentare l'attività degli scultori aquileiesi del secolo ottavo può essere significativamente scelto il dossale di cattedra con pavoni affrontati, del Museo cristiano di Aquileia,<sup>30</sup> non soltanto per la stretta affinità con il secondo archetto del ciborio callistiano, quanto per la presenza di motivi sassanidi, come il nastro svolazzante al collo degli animali e per la corrispondenza in altri motivi e nella ripresa naturalistica con altre sculture che qualificano la »rinascenza liutprandea«.

La »rinascenza« liutprandea ebbe infatti indubbiamente come corrispettivo nel ducato del Friuli un forte impulso che favorì l'arrivo di artisti e di opere veramente di grande impegno e stimolò le scuole locali. Un effetto analogo dovette avervi la »rinascenza« carolingia, la quale non improntò di classicismo la produzione artistica dell'area aquileiese ma indusse gli artisti locali a vitaliz-

<sup>26</sup> A. Morassi, in *La basilica di Aquileia* (Bologna 1933) p. 332, tav. LVIII.

<sup>27</sup> R. Kautzsch, *Kapitellstudien*, cit., tav. 5.

<sup>28</sup> Più che un facile ripiego, questo rivolgersi all'avanzato secolo ottavo o al nono trova giustificazione nella grande varietà di esiti e di forme nei prodotti di quel periodo nell'Italia settentrionale.

<sup>29</sup> D. Dalla Barba Brusin, G. Lorenzoni, *L'arte del patriarcato di Aquileia* (Padova 1968) p. 22—23, figg. 42—44.

<sup>30</sup> Un nuovo lavoro sulla scultura altomedioevale della regione è stato re-

centemente condotto da C. Gaberscek, *La scultura altomedioevale della regione e le componenti orientali del »preromano«*, tesi di laurea discussa col prof. D. Gioseffi (Università di Trieste, 1971). Sono poi usciti, dello stesso: L'eredità sassanide nella scultura altomedioevale in Friuli, in *M.S.F.* 51 (1971) La scultura altomedioevale in Friuli e in Lombardia, in *Antichità altoadriatiche* IV (1973) pp. 383—404.

<sup>30</sup> G. Brusin, in *Storia di Venezia*, cit., pp. 546—547, fig. 135.



Fig. 10. Grado (S. Maria). Parte terminale di architrave di pergola (fine sec. VI)

Sl. 10. Gradež (S. Maria). Zaključni del arhitrava pergole (konec 6. st.)

zare la loro tradizione o piuttosto a dare un qualche rigore stilistico ai loro prodotti, sulla falsariga di modelli denotanti serio impegno culturale, quali che fossero.

L'eterogeneità dei risultati rilevabile nelle sculture altoadriatiche dei secoli ottavo e nono dovrebbe dunque essere fatta risalire anzitutto all'eterogeneità, talora addirittura contraddittoria, dei modelli, che giungevano comunque nella maggior parte del Vicino Oriente. Contemporaneamente poi va tenuto conto dell'abitudinario attaccamento a determinati schemi, che abbiamo definito »para-merovingici«, il quale fece sì che mancasse nel Friuli un'arte propriamente carolingia: vi persistettero piuttosto certe forme »para-merovingiche« rinsanguate e rinvigorite di volta in volta e indipendentemente tra di loro.

Aquileia conserva pure un gruppo compatto di opere, che si possono far ragionevolmente risalire ai primi decenni del secolo nono: plutei, pilastrini, cornici, capitelli e decorazioni musive, ispirati a motivi originariamente orientali e di tradizione colta. Sono i rilievi che si attribuiscono, ormai unanimemente, all'opera del patriarca Massenzio, al secondo e terzo decennio cioè del secolo nono.

I plutei possono essere divisi in due gruppi: uno è derivato dalle composizioni geometriche a quadrati incornicianti animali,<sup>31</sup> di cui si riconoscono i precedenti negli amboni ravennati di Agnello e di Mariniano, della seconda metà del secolo sesto. Gli animali tuttavia non sono semplicemente derivati da quelle forme già semplificate: quando non sono copie di animali favolosi, come il *senmurv* sassanide, sono ricostruiti anziché vanificati, con criteri e

<sup>31</sup> D. Dalla Barba Brusin, G. Lorenzoni, *L'arte del patriarcato*, cit., figg. 35, 54, 58.

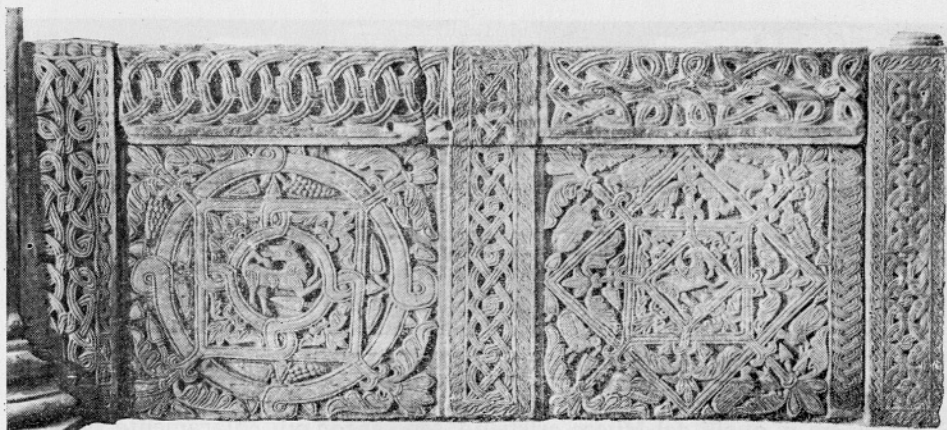


Fig. 11. Aquileia (Basilica). Plutei massenziani (810—830 circa)

Sl. 11. Oglej (bazilika). Pluteji iz Maksencijevega obdobja (ca. 810—830)

preoccupazioni decorative, in cui le membra sono trasformate in elementi decisamente geometrici — mandorle, mandorle apicate, con l'aggiunta di incisioni concentriche e con riempimenti a scacchiera — come in certe stoffe sassanidi (e quindi in opere merovingiche), in alcuni mosaici, anche veneti (come santo Ilario di Venezia) del secolo ottavo-nono, e in certe miniature irlandesi.

Il secondo gruppo di plutei invece<sup>32</sup> deriva dalle composizioni basate sull'intreccio o sull'iscrizione di quadrati tra di loro o di quadrati con cerchi, con annodamenti di nastri curvilinei (fig. 11). I vertici dei quadrati »fioriscono« in palmette ricadenti e palmette simili occupano gli angoli o ogni spazio possibile: il centro della composizione è occupato da un animale, per lo più da un grifo. L'elemento più caratteristico in queste composizioni è la ricordata palmetta, che qui assume un profilo decisamente arrotondato, con le solite sottolineature interne. Che derivi da stoffe orientali, come del resto tutta la composizione a nastri attorti che pure ha dei precedenti abbastanza remoti, è fuori dubbio; come è indubbio che, anche in questo caso, l'artigianato locale è intervenuto a modificare a modo suo il suggerimento iniziale: lo prova il pluteo, identico nella composizione e nei motivi, trovato all'inizio del secolo a San Michele in Bagnole e ora nel lapidario di S. Francesco a Pola, nel quale le palmette hanno conservato l'allungamento delle palmette originali ed anche la terminazione espansa ma appuntita.<sup>33</sup>

Senza tener conto di queste pur istruttive indicazioni, gli animali inseriti nelle geometrie dei plutei massenziani, sia in quelli collocati nella cappella di

<sup>32</sup> Ibidem, figg. 50, 51, 52. Non sorprende, poste le giuste premesse, che le somiglianze più calzanti con i plutei massenziani di Aquileia si riscontrino in punti tra di loro geograficamente lontani, come a Bawit, nel Sacramentario di Gellone o nel pluteo cividalese di Sigual-

do: C. Gaberscek, *La scultura altomedioevale*, cat.

<sup>33</sup> I rilievi di S. Michele in Bagnole sono stati pubblicati, ma non studiati, da D. Rismondo in *Atti e Mem. d. Soc. Istriana di arch. e storia patria* 24 (1908) pp. 352—373; il pluteo in questione è riprodotto nella figura 7.

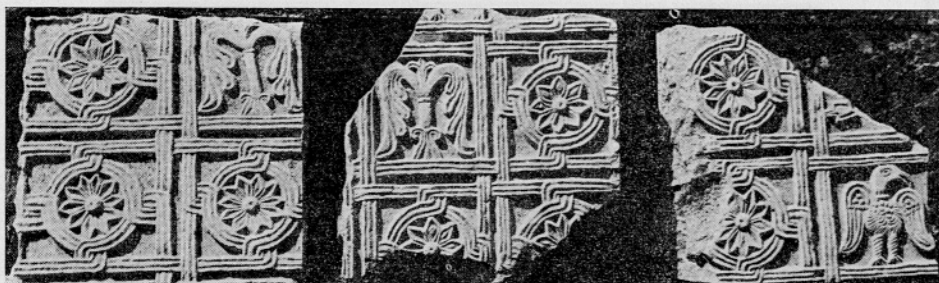


Fig. 12. Aquileia (Chiesa dei Pagani). Plutei massenziani (810—830 circa)

Sl. 12. Oglej (Chiesa dei Pagani). Pluteji iz Maksencijevega obdobja (ca. 810—830)

S. Pietro sia in quelli del Museo cristiano, sono ancor più chiaramente riconducibili ai modelli del settimo-ottavo secolo dell'area siro-mesopotamica, i quali a loro volta avevano dei precedenti omogenei in opere persiane, sassanidi e copte, in opere cioè che prevedevano una concezione della figura come pretesto decorativo al di fuori di ogni riferimento con la realtà figurale e lontano quindi da ogni sia pur vaga reminiscenza naturalistica. Date le premesse, converrà escludere una diretta partecipazione di Bisanzio alla diffusione di questi stilemi e di questo gusto e proporre piuttosto di attribuire tale funzione all'arte islamica, erede e mediatrice di quelle forme e di quegli stili diversi tra di loro — e cioè di tradizione ellenistica, persiana, siro-palestinese, ecc. — che dovevano ancora coesistere nell'area siro-mesopotamica tra sesto e settimo secolo. Ancora più ragionevole, come recentemente ha concluso Decio Gioseffi (1973), far risalire queste strutture al patrimonio definibile come »seleucide«, da cui a sua volta dipese tanta parte dell'arte orientale e, in modo più tangibile, l'arte proto-islamica indicativa delle tendenze di cui anche l'arte cristiana della diaspora del settimo e ottavo secolo era portatrice in Occidente.

Le stesse forme si trovano ad Aquileia nel pavimento musivo absidale, steso certamente al tempo del patriarca Massenzio, e, con meno coerenza nei capitelli dell'atrio. In questi capitelli però, come anche nelle cornici marginali di alcuni dei plutei ricordati, s'insinua anche qualche motivo nordico, come i serpentelli o i nastri terminanti a testa zoomorfa; il tema rimane comunque marginale e, anzi, a sua volta viene »orientalizzato« col riempimento del nastro o del corpo del serpentello mediante perline continue.

Allo stesso momento vanno ricondotti diversi resti sparsi nella muratura della basilica patriarcale e specialmente nei contrafforti aggiunti nella seconda metà del secolo decimoquarto,<sup>34</sup> nel ricordato Museo cristiano,<sup>35</sup> e nella »chiesa dei pagani« (fig. 12), dove da qualche secolo è stata inserita nel pavimento una fronte d'altare, con tre *fenestellae confessionis* e un *agnus Dei* al centro d'una croce avente le estremità espanse:<sup>36</sup> per la posizione e per un'erronea interpre-

<sup>34</sup> D. Dalla Barba Brusin, G. Lorenzoni, *L'arte del patriarcato*, cit. figg. 64 e 65.

<sup>35</sup> *Ibidem*, figg. 57—63.

<sup>36</sup> S. Tavano, In margine all'omeilia XV di Cromazio d' Aquileia, in *Studi Goriziani* 36 (1964/II) p. 134, fig. 2: in questa sede viene dunque corretta l'interpretazione data nel 1964.

tazione dei fori, fu ritenuta fondo di vasca per il pedilavio, mentre invece la scoperta recente e casuale d'un grande frammento d'una lastra in tutto simile<sup>37</sup> impone un'interpretazione diversa, nel senso, come si è già detto, che le lastre, di cui conosciamo questi cospicui brani, dovevano comporre un altare, probabilmente a base quadrata, collocato da Massenzio nella basilica patriarcale: l'*agnus Dei* infatti si riconduce esattamente alle stesse forme degli animali e dell'*agnus Dei* delle altre sculture aquileiesi dell'inizio del nono secolo.

La cattedra patriarcale d'Aquileia, che probabilmente risale all'undicesimo secolo, poggia su una gradinata più antica di cui ogni elemento pare rappresentare singolarmente quasi un »campione« della varietà dei modelli offerti agli artigiani dalla circolazione d'opere d'arte all'inizio del secolo nono.<sup>38</sup>

Il primo gradino, contando dal basso, è lavorato a intarsi marmorei, come altri lavori probabilmente massenziani, e non rientra direttamente in questi analisi. Il secondo, simile a certi rilievi di Zara, in sette cerchi annodati racchiude grifi, colombe, palmette e stelle, mentre una bordura inferiore, cordiforme, conferma la pressione di modelli orientali; la superficie è piuttosto fittamente lavorata, senza quella pacata distensione che caratterizza invece il terzo gradino, con l'aquila araldica, palmette e l'albero della vita, della stessa mano dei plutei massenziani. L'imitazione di opere orientali cede il passo de tutto nel quarto gradino, dove riappaiono i nastri serpentiformi di ascendenza nordica; sia per lo scatto residuo sia per la disposizione esattamente simmetrica ai lati della figura umana centrale, si può proporre anche un suggerimento indiretto dalla miniatura irlandese del secolo ottavo. Il gradino superiore, il quinto, è decorato con un motivo già classico, frequente in intagli lignei tardoantichi e anche copti: volute ampie d'acanto che nascono da un cantaro centrale. L'andamento delle volute e del disegno è chiaro e l'incisione è abbastanza marcata: gli animali però, con il ramoscello nel becco e la loro disposizione araldica parlano ancora una volta in favore di forme e di motivi sassanidi.

Rimane sempre da spiegare come sia giunto dall'Oriente tutto questo bagaglio di temi e di forme capace di influenzare la scultura aquileiese e, contemporaneamente, la scultura della penisola iberica o della Francia. L'esame stilistico induce ad ammettere una circolazione abbastanza intensa di artisti oppure di opere d'arte, come disegni, miniature,oreficerie, stoffe, capaci di stimolare gli artisti e di offrire loro nuovi suggerimenti, non sempre rettamente intesi, per uscire da una tradizione ormai anonima.<sup>39</sup> La *koinè* islamizzata e diffusasi in tutto il Mediterraneo tra il settimo e l'ottavo secolo, pare improvvisamente spezzata in Occidente, attorno alla seconda metà del secolo ottavo, e

<sup>37</sup> Il nuovo frammento è risultato dall'incauta distruzione d'un contrafforte medioevale della basilica e precisamente del contrafforte dell'angolo di sud-ovest (1970). V. ora anche Rilievi massenziani inediti, in *Aquileia Nostra* 42 (1971) coll. 101—141.

<sup>38</sup> Della cattedra e dei problemi stilistici dei suoi rilievi ha parlato recentemente A. Thiery, Note sull'origine della miniatura mozarabica, in *Commentari* n. 4 (1966) p. 264, dove però non si

tien conto del primo gradino (ma cfr. G. Busin in *Storia di Venezia*, cit., p. 556 e fig. 139).

<sup>39</sup> A. Grabar, in *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge* (Paris 1969) II, pp. 653 e ss. Cfr. G. De Francovich, *L'Egitto, la Siria*, cit. passim. Dello stesso Grabar, v. ora anche: *Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien in La Persia nel medioevo* (Roma 1971) pp. 679—707.



relegata nelle aree di presenza islamica, come nella Spagna, e in quelle che continuarono ad avere contatti con Costantinopoli, a sua volta suggestionata, dopo la crisi iconoclastica, dall'aniconismo islamico.<sup>40</sup>

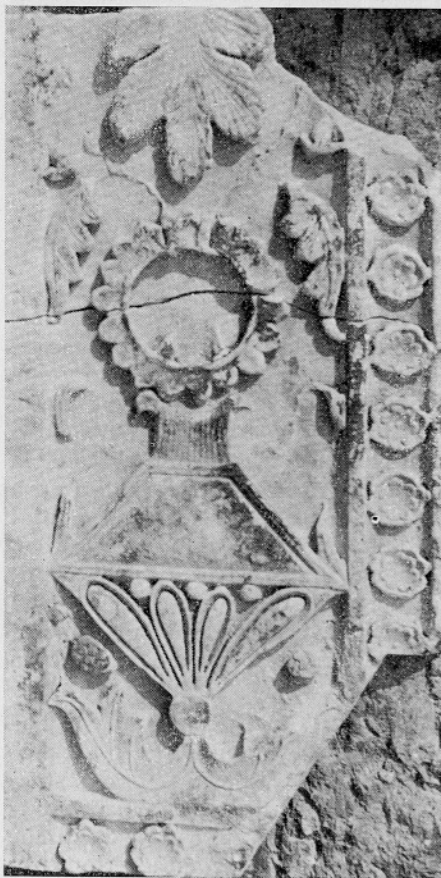


Fig. 13. Aquileia. Fianco di cattedra (seconda metà del sec. VIII)

Sl. 13. Oglej. Stranica katedre (druga polovica 8. st.)

In questa prospettiva le note sculture cividalesi di Ratchis e di Sigaldo appaiono come gli ultimi prodotti vitali e consapevoli di questa dipendenza dal Vicino Oriente, mentre le sculture massenziane risultano ripetizioni automatiche e contaminate, talora ridotte a livello di balbettio.<sup>41</sup>

Per Aquileia tuttavia si è ora trovato un elemento che prova palesemente questo che risulta dall'esame stilistico comparativo delle opere. E' un rilievo

<sup>40</sup> Tracce evidenti di forme espressive che potremmo definire «para-mozarabiche» si possono riscontrare nell'Istria meridionale, in rilievi ora raccolti nel lapidario di Pola; v. sotto.

<sup>41</sup> Non è questa la sede per spiegare questa frattura tra Oriente e Occidente,

che succede probabilmente quando l'Occidente prende coscienza della minaccia islamica, dopo Poitiers, per intenderci. E' una frattura politico-religiosa che può aver comportato il rifiuto di tutto ciò che sapeva di infedele e il ricupero della «propria» romanità?

di grandissimo interesse e di alta qualità che basta a spiegare le suggestioni subite dagli artisti aquileiesi ma anche la loro difficoltà a capire il senso del modello.



Fig. 14. Pola (S. Francesco). Pilastrino (sec. IX)

Sl. 14. Pula (Sv. Frančišek). Pilaster (9. st.)

Uno dei rilievi riscolpiti sul retro da un maestro lombardesco attorno al 1490 nella basilica patriarcale rimase murato, fino a poco tempo fa, sopra la porta della sacristia.<sup>42</sup> Tolto dal muro, è risultato un probabile fianco di cattedra, forse della cattedra che Massenzio stesso collocò nel fondo dell'abside. Fu questa probabilmente una delle opere giunte dall'Oriente che servirono da modello, assieme a stoffe e ad altri oggetti più maneggevoli, nell'opera promossa da Massenzio.

E'una lastra frammentaria di marmo greco, rettangolare (fig. 13); è perduta la parte superiore e quindi uno dei lati minori; un lato lungo è semplicemente liscio; l'altro e il minore superstite — ma così doveva essere anche quello perduto — sono contornati da una fila di rosette a doppia corolla, aventi un mar-

<sup>42</sup> G. Costantini, *Aquileia e Grado* (Milano 1916) fig. 36.



Fig. 15. Pola (S. Francesco). Imposta (sec. VIII)

Sl. 15. Pula (Sv. Frančišek). Podboj (8. st.)

cato senso coloristico ed anche una prepotenza plastica notevole, come in certi avori paleocristiani d'origine costantinopolitana,<sup>43</sup> in opere sassanidi,<sup>44</sup> specialmente in opere proto-islamiche, come nella Grande Moschea di Damasco, e in opere che si rifanno all'arte islamica in Occidente, come a Germigny-des-Prés.

Nel campo domina un cantaro ottenuto con l'accostamento di due trapezi molto rigidi, di cui l'inferiore, elegantemente baccellato, termina in un grosso nodo da cui si dipartono due foglie a palmetta, molto incurvate e desinenti in due grappoli d'uva, secondo un processo di »vegetalizzazione« stilizzata piuttosto frequente dal secolo quarto in poi in monumenti diversi.

All'orlo ondulato della bocca del cantaro si appoggia una corona, ottenuta con l'accostamento di tante palmette concentriche di gusto classicheggiante, che doveva forse racchiudere un monogramma. Dalla parte superiore nascono e si dipartono tre coppie di foglie a palmetta, con un delicato trattamento delle costole e con un compiaciuto andamento sinuoso a lemnisco. Dall'alto infine scende una grossa foglia di vite, carnosa e massicciamente plastica.

Il rilievo ha un significato eccezionale non soltanto sul piano storico e non soltanto per la regione aquileiese. Vi si rilevano contrasti o piuttosto scompensi tra le parti, come la trasformazione seccamente geometrica del cantaro, bilanciata dalla forza plastica degli altri elementi e soprattutto dalla scioltezza estrema delle curve delle palmette.

Gli irrigidimenti ricordano stoffe copte ma paiono effetto d'un calcolato disegno che non è comune a quel tipo di monumenti. Le strutture geometrizzate e araldicamente disposte ricordano gli esiti sassanidi e le stilizzazioni dell'arte proto-islamica, come in un rilievo gerosolimitano, nella cupola della Rocca (691). Ma l'esatta simmetria attorno al clipeo fogliato ha precedenti anche tardoantichi, come nel dittico di Sividio (488) e in quelli di Aerobindo (506) e di

<sup>43</sup> Cfr. avorio del British Museum (sec. V): W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mainz 1952) fig. 109.

<sup>44</sup> L'impiego di rosette, particolar-

mente nelle cornici, era frequente nell'arte della Mesopotamia pre-sassanide e quindi anche nell'arte sassanide (v. pannello del re Firuz, Museo di Filadelfia, sec. V).

Giustino (540). Il precedente più istruttivo è la decorazione del pilastro da S. Giovanni d'Acridi, ora a Venezia, a sua volta influenzato, da stoffe sassanidi e scolpito all'inizio del secolo sesto ma prodotto a Costantinopoli per S. Poliuoto.

Queste somiglianze aiutano a riconoscere nel nostro rilievo antefatti certi e linee di diffusione a livello aulico. A ciò concorrono le somiglianze con i mosaici della cupola della Roccia (e, di riflesso, con il sottarco dell'abside della basilica di sant' Apollinare in Classe, della fine del settimo secolo), che ci riportano ancora a quel nodo di diffusione essenziale che fu la regione siro-palestinese nei secoli settimo e ottavo.

Il rinsecchimento avanzato di certe parti, per cui tornano utili i confronti con i mosaici della cupola di El-'Aqsa, congiunto con una tendenza all'arabesco elegante, induce a riferire l'opera ad un momento molto vicino agli esperimenti omayyadi.<sup>45</sup>



Fig. 16. Pola (S. Francesco).  
Ambone (sec. X)

Sl. 16. Pula (Sv. Frančišek).  
Ambon (10. st.)

Ugualmente di alto livello è la cornice di pergola, press'a poco contemporanea alle sculture massenziane d'Aquileia, che chiudeva il presbiterio del duomo di Grado sino al '700: gli archetti e le foglie d'acanto sottostanti denunciano l'intervento di maestranze imbevute di profonda cultura.<sup>46</sup> Contemporanei alla pergola sono due cibori, ora conservati nella basilica di santa Maria, che indicano un indirizzo stilistico diverso dai contemporanei plutei massenziani aquileiesi: la delicatezza plastica e l'eleganza disegnativa precisa fanno pensare ad artisti bizantini.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Un'opera prodotta da mano formata in ambiente proto-islamico è la arca detta di S. Anastasia di Sesto al Reghena, riconosciuta per tale da C. Gaberscek, L'urna di S. Anastasia di Sesto al Reghena e la rinascenza lutprandea, in *Scritti storici in memoria di P.*

*L. Zovatto* (Milano 1971) pp. 109—115.

<sup>46</sup> G. Brusin, in *Storia di Venezia*, cit., pag. 552, fig. 137.

<sup>47</sup> R. Cattaneo, *L'architecture en Italie* (Venezia 1890—91) p. 240; G. Brusin, in *Storia di Venezia*, cit., pp. 552—554.

Gli esempi ricordati possono bastare a riconoscere nella regione aquileiese per quasi tutto l'altomedioevo una circolazione intensa di artisti e d'idee, che probabilmente non bastarono a ridare autorevole personalità alle scuole regionali ma che certamente bastano, a noi che le studiamo, a farle uscire da un isolamento autarchico a cui voleva relegarle una troppo gelosa storiografia.

Mancò invece alla regione aquileiese, sempre intesa in senso stretto, un fatto analogo a quello dell'arte detta mozarabica o anche una qualche continuazione vitale dall'impulso della fase carolingia: a ciò contribuirono forze esterne particolarmente perniciose, come le invasioni e le scorrerie ungariche; il fatto però, come si è accennato, è comune all'Europa non islamizzata del secolo decimo. Ci sono a Pola invece alcuni rilievi che provano una continuità di contatti della regione con l'Oriente, non già o non solo attraverso la cultura islamica in senso stretto ma di preferenza attraverso correnti derivate dall'area costantinopolitana e bizantina in genere, a loro volta influenzate da apporti siriaci. Vi si riscontrano così opere d'estrazione o di fattura copta (fig. 14),<sup>48</sup> altre decisamente islamiche (fig. 15),<sup>49</sup> e altre in cui la forma copta ha subito il processo di geometrizzazione che si riscontra nell'arte mozarabica (fig. 16).<sup>50</sup>

La frattura apertasi nella regione tra il nono e il decimo secolo non fu dunque senza conseguenze; d'altra parte l'intensità di opere e l'impegno degli artisti istriani probabilmente facilitarono una ripresa aquileiese nell'età ottoniana, se non proprio daccapo, certamente però, data la situazione ambientale, ad un livello più basso di quello del secolo ottavo o della prima metà del nono.

Un gruppo di rilievi a figure umane, con scene aventi al centro Cristo, si è trovato nel basso Friuli ed è stato riferito al secolo nono.<sup>51</sup> Può essere assunto piuttosto a rappresentare bene i riflessi aquileiesi dell'arte ottoniana: il mantenimento di ciascuna figura in uno schema chiuso, isolato e statico, come anche la rigida durezza delle pieghe, lunghi dal conferire aristocratica solennità e spiritualità alle figure stesse, come dovremmo attenderci dalla fine del decimo secolo in poi, richiama e continua evidentemente la linea tradizionale a livello rustico in cui sono però già accettati e sopraffatti stilemi e vocaboli insinuatisi dalle forme d'espressione superiori: vi si vede riaffiorare il carolingio, ormai però di seconda mano, e si aggiungono certe cifre caratteristiche del decimo secolo, come la mano fogliata.

<sup>48</sup> L'impronta copta si sente nel pilastro proveniente da S. Michele in Bagnole: D. Rismondo, *La primitiva chiesa*, cit., fig. 3; cfr. K. Wessel, *L'art copte* (Bruxelles, 1964) p. 79, fig. 82. Ugualmente copta è l'influenza che traspare nel ricordato archetto di ciborio (fig. 9) con tralicio bifilare e la mano di Dio al sommo: cfr. G. De Francovich, *L'Egitto*, cit., figg. 11, 15, 24, 66; C. Cecchelli, *La Cattedra di Massimiano* (Roma 1936—44) fig. a p. 87.

<sup>49</sup> Imposta del lapidario di S. Francesco a Pola.

<sup>50</sup> Significativo di tale tendenza è l'ambone proveniente da S. Michele in Bagnole D. Rismondo, *La primitiva chie-*

*sa*, cit., pp. 368 e ss.; B. Marušič, *Istrien im Frühmittelalter* [Pula 1969] tav. XIV, 2): le teste inserite nella nicchia profonda derivano senza dubbio dalle teste nimbate e piuttosto velate, come quelle di Bawit (K. Wessel, *L'art copte*, cit. tav. VIII), da cui a loro volta nello stesso Egitto dipendono teste simili nei secoli sesto-settimo e ottavo (Ibidem, figg. 93, 96—98; v. De Francovich, *L'Egitto*, cit., fig. 24, 28 ecc.).

<sup>51</sup> G. Brusin, in *Storia di Venezia*, cit., pp. fig. 146—150; G. C. Menis, *Alcuni rilievi altomedievali inediti del Friuli*, in *Sot la nape* (ottobre-dic. 1958) pp. 19—22.

Qualcosa del genere avviene in Aquileia al tempo del patriarca Poppone (1019—1042) anche per i capitelli della basilica patriarcale: in questi, derivati dai capitelli corinzi della tradizione antica, sono alterati sia il valore o il ricordo naturalistico delle foglie d'acanto, sia lo spinoso gioco di luce-ombra già frequente tra il quarto e il sesto secolo. Le foglie d'acanto, prive d'ogni reminiscenza plastica, si bloccano, con un valore bidimensionale, e le scanalature monotone e parallele che le solcano, trasformandole in palmette,<sup>52</sup> conferiscono loro un aspetto quasi di lamine metalliche lavorate a sbalzo.

Nonostante questo echeggiare a orecchio tendenze ottoniane — o proprio per questo — i capitelli popponiani di Aquileia rappresentano e confermano la tendenza »periferica« forzosamente autonoma, dell'arte dell'area aquileiese. Agli stessi modi si connettono — e ne dipendono — varie altre serie contemporanee di capitelli »a palmette« lungo l'arco dell'alto Adriatico, tanto che si è potuto parlare, impropriamente, d'una »scuola popponiana«.

#### *Starokrščanska in zgodnjesrednjeveška umetnost v Ogleju*

Dokazano je, da je mozaična umetnost Ogleja vplivala na arhitekturo in umetnost Norika, Istre, Retije, Venecije, Milana in Ravene. Prav tako je znano, da so v 4. stoletju tako arhitektura kot izdelki kamnitih skulptur Ogleja v dekadenci. Iz 4. stoletja poznamo sicer različne nagrobne ostanke, ki so bolj značilni po ikonografski obdelavi, kot pa po skulpturnem izrazu.

Izrednega pomena pri opredeljevanju starokrščanske oglejske plastike je relief apostolov Petra in Pavla, najden na cemetrialnem območju San Felice, datiran v 4. stoletje, ki spominja na upodobitve iz obdobja med Galijenom in Konstantinom.

Najznačilnejši fragment starokrščanske skulpture v Ogleju je »missio apostolorum« iz konca 4. stoletja, sedaj v Arheološkem muzeju Ogleja, v oglejskem območju redke pojave na to temo, ki je tako značilen za sirsropalestinsko območje. Manj pomembni so fragmenti na temo »traditio clavium« čeprav edinstveni v severni Italiji (sl. 1). Fragment reliefa Daniela med levi je nekoliko starejši. Nekoliko mlajši verjetno je plutej z upodobitvijo srnjaka (sl. 2). Poudarjena stiliziranost in geometričnost ga ločuje od naturalistične upodobitve drugih primerkov. Številčno redki primerki starokrščanske upodobitve v Ogleju ne dovoljujejo poglobljenega komparativnega študija, predvsem za obdobje 4. stoletja, vendar lahko služijo za primerjavo umetnostnega izraza pozne antike v padski nižini.

Sredi 5. stoletja v Ogleju izgine vsak poizkus umetnostnega izražanja in se vsa dejavnost zaradi političnih razlogov prenese v Gradež, kjer po letu 452 ponovno vzcveti poznoantična umetnost, bodisi oplojena z vplivi iz Ravene z ostanke padanske tradicije, ali pa z motivi, ki prihajajo z Grčije ali Konstantinopla.

Fragmenti iz 5. stoletja najdeni v Gradežu so navadno slabo ohranjeni (sl. 3.), upodobitev človeka je zelo redka, prav tako živali. Najznačilnejši primerki iz 5. stoletja so skupina 20 fragmentov, iz katerih lahko rekonstruiramo približno 10

<sup>52</sup> H. H. Buchwald, *Eleventh Century Aquileia*, in *The art Bulletin* 48 (1966) Corinthian-Palmette in the Region of pp. 147 ss.

kapitelov (sl. 4.). Najpogostejši ornament na njih je akantov list, ki spominja na ravenske »pulvine« iz sv. Janeza Evangelista, nekoliko pozneje pa na one iz bazilike sv. Duha (Santo Spirito). Akantov list navadno obdaja razne simbolične motive kot kantar, križ, golobice in pave (sl. 5). Heterogenost izvora ornamentov za kapitule iz Gradeža izključuje možnost, da so import iz Konstantinopla ali Ravene, marveč so delo domačih delavnic, ki so uporabljale največ ornamente iz mediteranskega pasu sredi 5. stoletja. Vsi ti kapituli, ki so bili najdeni pod podom bazilike Santa Maria della Grazie, pripadajo tako imenovani nikejski fazi v baziliki sv. Eufemije.

Po letu 568/569 prevzame Gradež v celoti oglejsko dediščino, še posebej po dokončni preselitvi škofa Pavla. Tudi v 6. stoletju je umetnostni izraz na reliefnih ostankih reven in ne kaže vpliva Ravene. Poizkus renesanse opazimo le okoli leta 580, za časa Elije, ki ni mogel mimo mojstrovin, ki so se v tistem času porajale v Istri, Poreču in Puli. Gradežanskemu ali oglejskemu izdelku pa ne moremo prisoditi katedro Marka iz prvih let 7. stoletja. Sirsko-palestinski vpliv je potrjen z obdelavo in motiviko reliefa, ki ni običajen za ta del mediteranske regije. Osmemu stoletju lahko prisodimo nekaj fragmentov plastik, ki se po obdelavi lahko primerjajo z reliefi krstilnice Kalista iz Čedadada. Opaziti je vpliv orientala, islama, iranske, sasanidske in v manjši meri koptske umetnosti.

Akvileja ima ohranjenih tudi nekaj fragmentov iz 9. stoletja: pluteje, pilastre, kapitule in mozaične dekoracije, ki nosijo vsi orientalski navdih. To so predmeti, ki jih pripisujemo času patriarha Maksencija. V prvo skupino prištevamo reliefe s pravokotno izdelanimi geometričnimi liki, v drugo sodijo ornamenti s pleterjem (sl. 11).

Oglejski regiji pa skoro povsem manjkajo analogije s tako imenovano mezarabsko umetnostjo in tradicijo karolinške faze.

Ponovni poizkus umetnostnega izraza opazimo v otonskem obdobju, vendar je v primerjavi z obdobjem 8. in prve polovice 9. stoletja revnejši.

Podobni razcvet opazimo v času patriarha Poppona (1019—1024), kar dokazujejo kapituli iz patriarhalne bazilike. Vendar niso več kot zgolj periferni in avtonomni izraz v umetnosti oglejskega območja.