

Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

Peltae subacquee **e specchiature marmoree** La forma dell'acqua tra storia dell'arte e filosofia

Luca Marchetti

Università degli Studi di Milano, Italia

Beatrice Spampinato

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper focuses on two canonical representations of water in 12th-century Venetian churches: (i) the so-called '*peltae* pattern', usually defined as 'geometric decoration' and recognized as the symbol of water; and (ii) the 'marble slab', usually included among non-iconic decorations and recognized as *il mare*. Why did the medieval masters represent the same natural element in the same type of location in these two different ways? Our hypothesis is that (i) represented the turbulent water of terrestrial life, while (ii) represented heavenly water. We argue that support for both claims can be found by retracing the sources of the two decorative models and looking at them from an art historical point of view, and by analyzing them from a philosophical and perceptological standpoint in order to retrieve universal perceptual patterns that can sustain the iconological reading.

Keywords Shape of water. *Peltae* pattern. Marble slab. Visual perception. Medieval mosaic floor.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Fonti e note critiche di due iconografie dell'acqua. – 2.1 Le *peltae* subacquee. – 2.2 Le specchiature marmoree. – 3 Semiotica e percezione visiva di due iconografie dell'acqua. – 3.1 Icona, indice e simbolo. – 3.2 Dal *percipi* alla significazione (and back). – 4 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/003

53

1 Introduzione

Le basiliche medievali sono pervase di rappresentazioni acquatiche riprodotte ad incrostazione musiva sui piani di calpestio, a fresco nelle scene narrative delle superfici murarie, o scolpite sui capitelli lapidei istoriati. La resa figurativa è quindi sfaccettata, poiché strettamente dipendente dalle tecniche adottate, dai cromatismi e dalle iconografie prediletti da committenze e maestranze; l'assetto finale della rappresentazione deve a sua volta tradurre le metafore cristiane e i riferimenti narrativi testamentari dettati dalla patristica. La forte presenza del motivo figurato dell'acqua nell'apparato decorativo dell'architettura religiosa medievale,¹ coincide infatti con l'assiduità con cui si rintraccia il vocabolo nelle sacre scritture, dove rispettando la logica medievale, si sussegue un gioco di semantiche ambivalenti: dall'acqua come fonte di vita e di purificazione, a quella alluvionabile, distruttiva (Iacobini 2008, 997). Il continuo riferimento all'acqua nella narrativa cristiana, verbale e figurativa, è testimone di una profonda attrattiva nei confronti di un elemento unico nel suo movimento perpetuo, nelle sue proprietà fisiche e nel suo legame primordiale con l'attività dell'uomo, che lo esplora e lo sfrutta, rimanendo però sempre solamente in superficie. L'estrema capacità di sintesi, propria della cultura figurativa medievale, si ritrova anche nella rappresentazione di questo complesso elemento, spesso ridotto ad una superficie monocroma segnata da semplici linee, rette o ondulate, rese con tonalità più scure rispetto allo sfondo, con l'intento di ricreare il volubile effetto cromatico della luce diurna sulla superficie del mare. Una rappresentazione che è lontana da una qualsivoglia *mimesis* con il reale e che risolve l'esigenza di una lettura immediata di quel motivo come 'elemento acqua', nel reciproco rapporto con altri attributi figurativi: una vivace fauna marina, figure umane intente a pescare o ad immergersi, mezzi di navigazione, lembi di terra e isole, contenitori quali kantharos, fontane o catini battesimali [fig. 1]. Ciascun attributo aiuta l'identificazione dell'acqua, per poi trasformarla nel mare biblico dell'Antico Testamento, nel mare come habitat naturale che fa da sfondo al bestiario marino del *Physiologus* o nel mare come confine geografico tra le terre reali e navigabili e quelle immaginate e meravigliose (Barral I Altet 2017, 248; 2019a, 155; 2019b, 287).

I paragrafi 1 e 2 del seguente articolo sono stati redatti da Beatrice Spampinato, mentre il paragrafo 3 da Luca Marchetti.

1 Queste considerazioni valgono in particolare per l'Italia e per la Francia. Sulla ricorrenza del motivo (con una distinzione tra *eau* e *mer*) nelle decorazioni pavimentali a mosaico in Francia cf. Barral I Altet 2010, 124 nota 699; in Italia cf. Quintavalle 2009, 27-33; altri esempi sull'acqua contraddistinta dalla presenza di animali acquatici in Leclercq-Marx 2017.

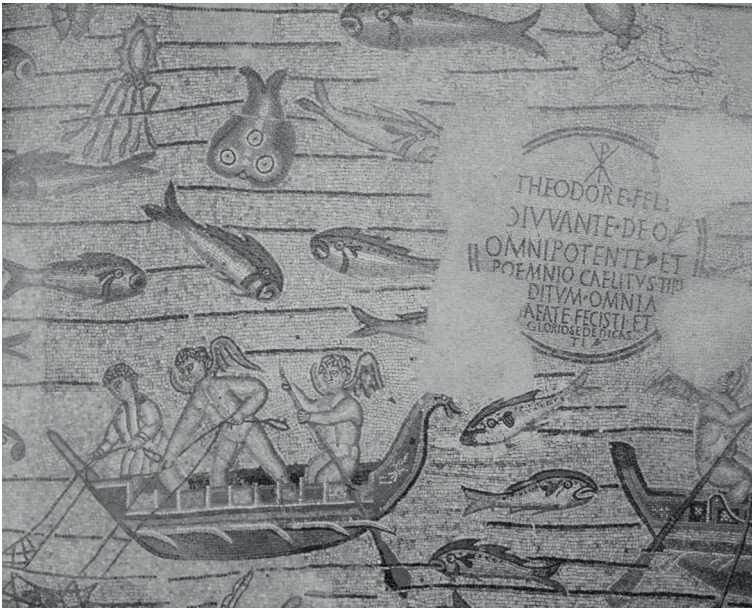


Figura 1 Fauna marina e genietti alati intenti alla pesca. 314 d.C. Mosaico pavimentale. Aquileia, aula sud della Basilica Teodoriana (Marini 2003, 99)

Una delle maggiori fabbriche medievali di iconografie della natura, sia floreale che faunistica, sono le decorazioni pavimentali musive delle chiese romaniche, dove complesse impaginazioni figurative ricoprivano, e talvolta ancora ricoprono a tappeto, le superfici destinate al calpestio del fedele, dal battistero, alla zona prospiciente l'altare. Sotto gli occhi del fedele si dispiega un vero e proprio percorso guidato attraverso il pensiero enciclopedico, il percorso liturgico, l'astrazione intellettuale e anche il gusto figurativo medievale (Barral I Altet 2010, 22-32). Esempi interessanti e spesso ben conservati sono ancora osservabili e calpestabili *in loco* nelle basiliche di area alto-adriatica; in particolare nell'area lagunare (Barral I Altet 1985), probabilmente anche in virtù dell'importante significato sociale che l'acqua qui acquisisce in quanto genitrice e protettrice della città di Venezia e della sua libertà politica ed economica (Ortalli 2008, 151-2), la troviamo diffusamente rappresentata. In questa sede concentreremo l'attenzione su due formule figurative riproposte in più occasioni nelle decorazioni pavimentali delle chiese romaniche lagunari e che si distinguono rispetto alle casistiche brevemente portate ad esempio e più diffusamente trattate dalla critica, per l'indipendenza da qualsiasi attributo figurativo o scena narrati-

va² (quali pesci, navi, anfore, scene di pesca o di battesimo) che ne indirizzi la lettura: il motivo '*a peltae*' e le 'specchiature' marmoree. Due rappresentazioni del medesimo elemento naturale – complesso nelle sue caratteristiche fisiche, nel suo significato ontologico e nel suo valore spirituale – che convivono negli spazi liturgici di una circoscritta area geografica in un determinato periodo storico, dettando un canone rappresentativo.

Consapevoli delle molteplici implicazioni letterarie, teologiche, sociologiche ed ecologiche con cui ci si può confrontare per lo studio della rappresentazione dell'acqua nel corso della storia (Strang 2005; Donkin 2005; Smith 2017; Albrecht Classen 2018), l'intento in questa sede è quello di mettere in relazione considerazioni di natura prettamente storico-artistica e filosofico-percettiva, per portare nuove argomentazioni alla comprensione del processo di selezione, di replica e di conseguente canonizzazione di due paradigmi figurativi solo apparentemente aniconici.

Le domande che ci siamo posti sono: perché le maestranze scelgono di rappresentare, su una stessa pavimentazione, lo stesso elemento, in due modi differenti? Possiamo attribuire due significati diversi alle *peltae* a mosaico e alle specchiature marmoree? Infine, se consideriamo questi due temi decorativi quali motivi geometrici e aniconici, come possiamo al contempo leggerli quali 'immagine dell'acqua'?

2 Fonti e note critiche di due iconografie dell'acqua

2.1 Le *peltae* subacquee

L'utilizzo della decorazione cosiddetta '*a peltae*' per ampie superfici di calpestio, nasce negli edifici privati di epoca romana. La denominazione stessa di questo motivo geometrico appartiene all'antichità classica, dove la *pelta* (in greco πέλτη), designava un particolare tipo di scudo dal profilo ellittico o circolare (pelta lunare) interrotto da uno o due incavi semicircolari sul lato superiore della curva; questa particolare sagoma doveva facilitare l'incastro reciproco degli scudi per formare le celebri testuggini romane. Corrado Ricci nel 1914 poneva all'attenzione dei colleghi archeologi e storici dell'arte l'ampia diffusione di questo motivo geometrico e alcune sue varianti, definendolo «musaico a disegno subacqueo».³ Tale decoro veniva impiegato nelle

² Occorre sottolineare che, sebbene le decorazioni musive pavimentali non seguano un flusso narrativo lineare, per una lettura iconologica di ogni elemento rappresentato è necessario tenere in considerazione il suo rapporto con il programma decorativo nella sua interezza, poiché parte organica di un'orchestrazione unitaria.

³ Questa definizione, probabilmente proposta per la prima volta proprio in questa sede, ha avuto poi largo seguito. Propongo alcuni esempi che dimostrano come si sia

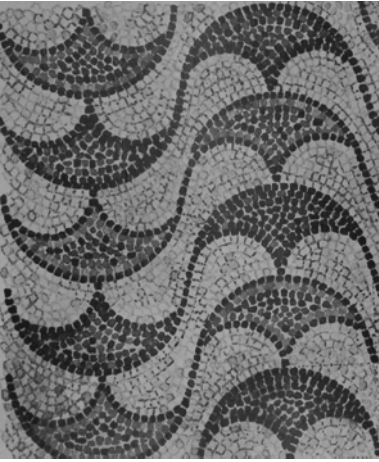


Figura 2 Mosaico pavimentale a «disegno subacqueo», mosaico pavimentale di epoca romana non identificato (Ricci 1914, 274)

sale termali delle ville romane: non potendole mantenere costantemente piene d'acqua, i romani usavano decorarne la pavimentazione con motivi che ricordassero l'effetto ottico prodotto dall'osservazione delle superfici piastrellate attraverso il movimento dello strato d'acqua, che per gran parte dell'anno effettivamente riempiva le vasche (Ricci 1914, 274). Le statiche linee rette del reticolato geometrico disegnato dalla giustapposizione di piastrelle regolari sul piano di calpestio, se viste attraverso lo strato trasparente dell'acqua in un incessante stato di moto, si animano e si trasformano in linee curve conferendo alla superficie un aspetto grafico totalmente nuovo, che i romani, con un effetto a *trompe-l'oeil ante litteram*, vollero ricreare a mosaico. In questo modo, anche quando non fosse stato possibile riempire le vasche d'acqua, il disegno avrebbe evocato agli ospiti l'effetto multi-sensoriale di un'immersione subacquea. Tra le variazioni su questo tema che Ricci propone, c'è anche un elegante motivo a *peltae* [fig. 2], dove le sagome curvilinee non si incastrano a testuggine ma si affiancano secondo due correnti direzionali contrapposte; il mosaicista sembra voler rendere il moto delle onde e la conseguente costante trasformazione dell'immagine 'subacquea' attraverso il succedersi di sinuose linee curve e la continua variazione della composizione cromatica degli 'scudi' disposti su una superficie chiara monocroma.

mantenuta nel tempo l'idea di un punto di vista subacqueo: «Ne pubblico alcuni, chiamandoli senz'altro 'mosaici a disegno subacqueo' e offrendoli alla discussione» (Ricci 1914, 274); «il motivo che si è definito a 'onda subacquea'» (Tavano 1986, 329); «the motif is dubbed onda subacquea» (Barry 2007, 629 nota 25); «motivo a *peltae* alternate detto a onda marina o a *peltae subacquee*» (Minguzzi 2016, 81); «composizioni cosiddette 'ad onda subacquea'» (Caillet 2017, 191).

Il motivo tornerà in uso tra le maestranze artistiche dell'area alto-adriatica e del nord-Africa tra V e VI secolo (Farioli Campanati 2008, 444), trasformandosi, come spesso è accaduto, da decoro destinato ad ambiente privato a decoro destinato a spazio culturale.⁴ Nell'alto adriatico post-teodoriano, un esempio tra tutti⁵ della diffusione di impiego del motivo a *peltae* è il pavimento della Basilica di Sant'Eufemia a Grado (579), dove la teoria di scudi si srotola lungo gran parte della navata centrale [fig. 3], con una continuità del disegno che non troveremo altrove. La decorazione pavimentale è in effetti qui, ed ora, ridotta essenzialmente alla giustapposizione di motivi geometrici disposti a nastro lungo tutta la lunghezza delle navate, imponendo un ritmo che, come nota Farioli, tende a un «rapporto infinito, in un geometrismo che non ha né principio né fine» (1974, 298). La studiosa analizza lo spirito conservativo delle maestranze operanti nell'alto-adriatico di orbita aquileiese in epoca giustiniana: attingendo da motivi geometrici già recepiti in precedenza ad Aquileia, tendono poi ad estenderne l'utilizzo su ampie porzioni pavimentali accentuando il senso di omogeneo *continuum* spaziale dell'intera area di culto (Farioli 1974, 291-8; 2008, 435-7). Si stabilisce così un rapporto bidimensionale tra superficie, linea e colore, a Grado riconfermato dall'utilizzo diffuso di iscrizioni perfettamente impaginate tra i grafismi geometrici aniconici. Proprio le iscrizioni suggeriscono un punto di osservazione preciso e di conseguenza un percorso di calpestio unidirezionale, assecondato dalle linee curve degli scudi che decorano la navata centrale e orientato sull'asse ovest-est:

Le navate si configurano infatti come ambienti di passaggio, al pari dei corridoi delle ville romane, rivestite come sono da corsie a figure geometriche che non hanno né principio né fine, severamente ritmiche, atte a scandire il passo del fedele verso il santuario. (Farioli Campanati, 1975, 172)

Le '*peltae* subacquee' tornano così ad essere esclusivamente '*peltae*', ovvero la ripetizione di una peculiare forma geometrica, perdendo qualsiasi tipo di volontaria allusione diretta all'elemento acqua e trasformando la riproduzione di un fenomeno ottico empiricamente osservabile nel quotidiano, quali erano secondo il Ricci le «*peltae* a

⁴ La maggior parte dei motivi attinti dal mondo greco-romano selezionati per essere riadattati alla nuova veste cristiana riguardano proprio la rappresentazione della natura, si veda per esempio l'analisi di tale fenomeno in Kitzinger [1969] 1973, esemplificato dal caso studio della chiesa di San Salvatore a Torino, con particolare attenzione proprio alla rappresentazione del mare.

⁵ A questa data troviamo il motivo anche nelle decorazioni pavimentali di: Chiesa di San Vitale, Ravenna; Chiesa della Madonna del Mare, Trieste; Battistero di Salona, Dalmazia; Battistero della Basilica di Darmech I, Cartagine (Cailliet 2017).

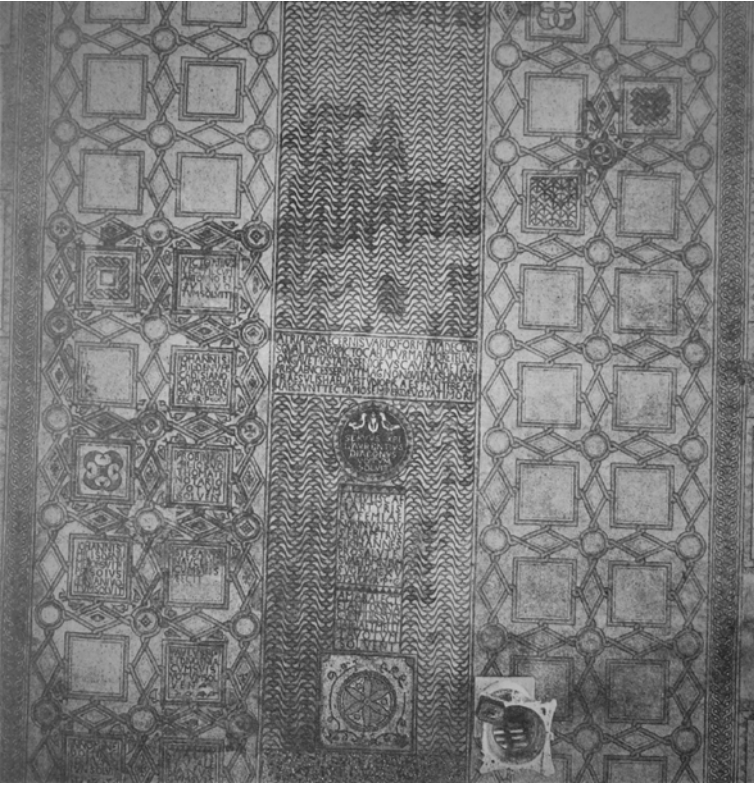


Figura 3 Veduta aerea del motivo a *peltae*. 579 d.C. Mosaico pavimentale. Grado, navata centrale della Basilica di Sant'Eufemia (Tavano 1986, 325)

disegno subacqueo» di epoca romana, in un'antinaturalistica astrazione geometrica. Notiamo però che i grafismi puramente decorativi delle basiliche di V e VI secolo nascono senz'altro dall'osservazione della natura che, anche laddove non sia riprodotta con determinati fini simbolici o narrativi, è la fonte primaria dei modelli figurativi ed è perciò pervasiva nell'arte medievale. Nei suoi studi sulla Basilica di Sant'Eufemia, Sergio Tavano propose un'ulteriore lettura del motivo a *peltae* che, mantenendo sempre un indiscusso legame semantico con l'acqua, sarebbe la riproduzione figurativa, non del riflesso dell'onda sulla superficie del fondale, ma di un altro fenomeno empiricamente osservabile in natura: «le linee tracciate dal flusso e riflusso delle onde marine su una spiaggia» (1986, 330) [fig. 4]. Non è escluso che il fedele potesse rivedere nel pavimento musivo del duomo «quella stessa sabbia scavata e lievemente ammicchiata dalle onde stesse» tuttora visibile sulle spiagge di Grado (Tavano 1976, 83),

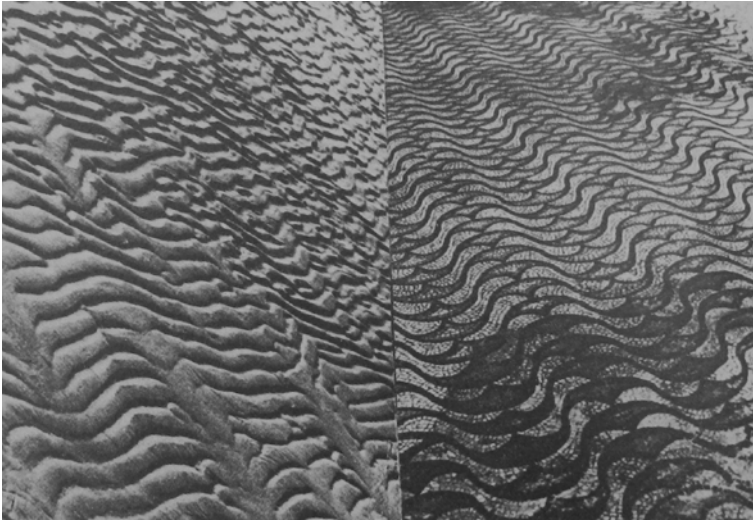


Figura 4 Confronto tra il motivo ad onda subacquea e la modellazione della sabbia (Tavano 1986, 330)

e tramite questo ponte esperienziale conciliare l'osservazione delle *peltae* all'idea dell'acqua; ma se l'intento dell'artista medievale era essenzialmente quello di esprimere la propria ammirazione per il segno di Dio attraverso il proprio processo di sintesi del creato, piuttosto che riprodurre mimeticamente la natura stessa,⁶ allora non è così fondamentale, come invece sostiene Tavano, «trovare una corrispondenza tra un'immagine musiva, che dovrebbe essere di tipo astratto e un dato obiettivo e naturalistico tanto facilmente attingibile sulle coste sabbiose altoadriatiche» (1986, 330). L'interpretazione dello studioso è senz'altro affascinante,⁷ ma al di là delle letture più o meno fantasiose⁸ che possono derivare dall'osservazione del motivo a *peltae*, ciò che possiamo dedurre riguardo l'utilizzo del motivo nella pavimentazione eliana, e più in generale nelle chiese alto-adriati-

6 Sull'osservazione, percezione e rappresentazione della natura nel medioevo, si veda Muratova 2004. In particolare in relazione a quanto si è detto sin qui: «La nozione medievale della *imitatio naturae* pone l'accento non sulla facoltà dell'artista di riprodurre con veridicità le opere della natura, ma sulla sua capacità di continuarne il lavoro, creando nuovi oggetti a partire dai materiali forniti dalla natura stessa, in conformità con le leggi dell'universo. Questo concetto è consono al metodo creativo dell'artista medievale che lavora a partire da modelli» (Muratova 2004, 466).

7 Indicativo dell'interesse destato da questa interpretazione è la citazione (senza riferimento diretto), da ultimo, in Barral I Altet 2019a, 154.

8 Per esempio secondo Paier (2011, 135), le *peltae* deriverebbero dall'evoluzione di un motivo decorativo a conchiglie; mentre secondo Perry (1980, 53) «il motivo a onde in realtà raffigura lampade ad olio stilizzate».



Figura 5 Dettaglio *peltae* in *opus tessellatum*. 1141. Mosaico pavimentale. Murano, quarta campata della navata meridionale della Basilica di Santi Maria e Donato. © Beatrice Spampinato

che di epoca giustinianea, è un impiego fondamentalmente decorativo, quale ideogramma dell'acqua, scelto e replicato per il suo valore grafico, bidimensionale e aniconico.

Le scelte iconografiche che caratterizzano i decori vegetali e geometrici dei pavimenti a mosaico romanici tipici delle chiese lagunari, hanno principalmente due fonti: le forme bizantine e quelle della tarda antichità locale (Barral I Altet 2010, 136).

Il motivo a *peltae*, come detto, è motivo canonico delle decorazioni romane e tardo-antiche di area alto-adriatica e africana, al contrario è del tutto assente nell'Oriente bizantino (Caillet 2017, 191-2). Lo studio quindi dell'interpretazione prima romana e poi tardo-antica, è utile per comprendere secondo quale logica il romanico attinge dal repertorio romano per giungere ad una comprensione tutta nuova di un medesimo motivo (Barral I Altet 2010, 138-41), che da mimetico-decorativo prima e grafico-aniconico poi, diviene ora una ricorrente iconografia investita, come del resto tutto il complesso decorativo di cui è parte, di specifiche letture iconologiche. I lacerti decorati a *peltae* dei pavimenti di San Marco e San Zaccaria a Venezia, e di Santi Maria e Donato a Murano, nel trattamento stilistico-formale comune del motivo, rispettano perfettamente quel linguaggio regionale condiviso nelle chiese veneziane di XII secolo (Riccioni 2019, 188). Le sagome degli scudi, disegnate a tessere nere su fondo bianco, tendono a dilatarsi facendo prevalere la forma ellissoidale su quella lunare e - solamente in ambiente lagunare - sulla curva compare un



Figura 6 Riquadri con decorazione a *peltae*. 1141. Mosaico pavimentale. Murano, quarta campata della navata meridionale della Basilica di Santi Maria e Donato. © Beatrice Spampinato

insetto a mandorla a tessere rosse [fig. 5],⁹ mentre un sinuoso filare nero dà continuità alla decorazione legando le singole *peltae* tra loro.

Attraverso la retrospettiva proposta si è ricostruita la convivenza tra il motivo geometrico e il suo valore semantico, che per le chiese di XII secolo sono ormai stretti da un legame retorico.¹⁰ Gli apparati decorativi delle basiliche romaniche vogliono una lettura organica, dove ogni elemento è parte di una complessa narrativa ricostruita *in primis* con l'ausilio delle fonti letterarie; ancora molti sono i quesiti e i margini di indagine che impegnano la critica,¹¹ concorde

9 Nella decorazione a *peltae* (di datazione anteriore a quelle qui prese in esame) di Gazzo Veronese e di Carrara Santo Stefano si riscontrano delle similitudini, ma la distribuzione delle tessere colorate così come descritta è peculiare della laguna, si veda Minguzzi 2016, 82. Sebbene possa apparire singolare questa scelta cromatica (bianco, nero e rosso), non ritengo che gli si possa attribuire uno specifico valore semantico in relazione all'acqua: queste tre colorazioni sono le più utilizzate nelle rappresentazioni pavimentali lagunari in *opus tessellatum*.

10 Nelle numerose analisi, descrizioni e nei resoconti delle campagne di restauro dei pavimenti musivi veneziani il motivo a *peltae* è quasi unanimemente riconosciuto quale generica rappresentazione dell'acqua (non sempre la critica ha riconosciuto il nesso con l'acqua, limitandosi ad annoverarlo tra i vari motivi geometrici).

11 Una nuova proposta interpretativa del pavimento di San Marco è in Barral I Altet 2019a; una precedente proposta di interpretazione unitaria del pavimento di San Marco è in Paier 2011, risulta però piuttosto fantasiosa e poco accreditata come si evince da Riccioni 2019, 190; Barral I Altet 2019a, 147. Una visione d'insieme e una proposta interpretativa del pavimento di Santi Maria e Donato, seppur piuttosto datata, si trovano in Rinaldi 1992, 1994. Per una visione d'insieme, si veda Barral I Altet 1985.

però nel distinguere due macro possibilità di lettura delle narrazioni figurative pavimentali: cosmogonica e salvifica. Per quel che concerne il motivo in oggetto, notiamo che sia a San Marco che a Murano,¹² subisce un dislocamento verso le navate laterali: a San Marco un riquadro a *peltae* è visibile nella sezione occidentale del lato meridionale del transetto, mentre nella Basilica di Santi Maria e Donato viene riproposto in maniera più diffusa sia nella sesta campata della navata nord, che nella quarta campata della navata sud (fig. 6). Gli animali che compaiono sui pavimenti delle navate laterali delle due basiliche in una lotta tutta terrena tra vizi e virtù, sono lo specchio della vita degli uomini (Lugt 2014, 15), mentre gli animali meravigliosi che intervallano le *rotae sectili* delle navate centrali hanno un significato sacrale.¹³ La retta via che porta dalla soglia d'ingresso all'abside si consuma in un susseguirsi di iconografie legate ad un ideale percorso virtuoso e salvifico del fedele; mentre nelle navate laterali il bestiario è specchio del continuo inciampo che minaccia l'uomo nel suo percorso terrestre. È logico ipotizzare quindi che i riquadri decorati a *peltae*, rappresentino qui non un'acqua generica, ma un'acqua che ha un forte legame tellurico, sia fisico, sia simbolico: la massa d'acqua che si estende sulla superficie terrestre, mossa dai venti, tanto intrigante, quanto impervia, che può minacciare e sommergere il pesce cristiano (Iacobini 2008, 989, 998-9). Se così fosse potremmo affermare che le *peltae*, pur mantenendo così come nelle ville romane e nelle chiese giustiniane un rapporto intrinseco con la superficie pavimentale, divengono infine nel linguaggio figurativo romanico, non più semplice ideogramma dell'acqua, ma rappresentazione tridimensionale del volume dell'acqua e del suo movimento, e dunque, unico elemento rappresentato, immediatamente riconducibile ad un'idea di moto, in perfetta concordanza semantica con la continua instabilità del percorso terreno del fedele, consumato tra azioni viziose e virtuose.

Le maestranze medievali sono partite da un modello già preesistente, l'hanno rielaborato stilisticamente e collocato in funzione della propria interpretazione simbolica; hanno creato una variante peculiare che, pur avendo subito un processo di astrazione, non si libera mai del tutto dalla verosimiglianza rispetto al motivo naturalistico che l'ha ispirato, perfetto in quanto segno di Dio (Muratova 2004, 466-7).

12 A San Zaccaria, pur essendo emerso un lacerto decorato a *peltae* (ritenuto di XII sec. a fronte dell'analisi stilistica), il pavimento è troppo lacunoso per poterlo valutare in rapporto all'intero programma figurativo.

13 Per il simbolismo dei singoli animali riconoscibili nei pavimenti delle chiese romane veneziane, si veda Riccioni 2019.

2.2 Le specchiature marmoree

Come detto, l'altra fonte fondamentale a cui occorre attingere per comprendere la composizione del complesso figurativo dei pavimenti musivi romanici a Venezia, è la cultura figurativa bizantina e il secondo paradigma decorativo dell'acqua che prendiamo in considerazione ha le proprie origini proprio nell'arte monumentale costantinopolitana. Fabio Berry (2007) ha approfonditamente analizzato l'immaginario che la cultura visiva bizantina doveva proiettare sulle lastre marmoree delle pavimentazioni bizantine di età giustiniana. La scelta di mettere in posa le cosiddette specchiature marmoree disposte a libro sul piano di calpestio dei luoghi di culto,¹⁴ è dettata da un intreccio di connessioni semantiche tra il mare e il marmo, le caratteristiche fisiche dei due elementi, la scelta estetico-formale di creare una continuità spaziale nello spazio liturgico, il significato cosmogonico delle acque genitrici e il profondo valore sacrale di un'immagine acheropita, creata direttamente dalla mano di Dio. L'ammirazione per il segno divino, che nello sviluppo del motivo a *peltae* era stata espressa nel processo di sintesi e di codifica di un modello figurativo di ispirazione naturalistica, qui si esprime tramite la selezione di un'immagine già reperibile in natura, riconosciuta come opera della mano di Dio. Nel caso della decorazione a mosaico la rappresentazione mantiene una propria materialità simbolica che, pur avendo come obiettivo quello di 'ri-presentare' l'oggetto, impone una distanza tra l'immagine e l'oggetto rappresentato stesso (Catapano, Grassi 2019, XI-XII); mentre nel caso delle pavimentazioni costantinopolitane, il divino si manifesta in una dimensione materiale, quella del marmo freddo e lucente, che contiene in sé, in natura, un'immagine acheropita dove realtà e astrazione coincidono (Baert 2017, 42). L'osservatore bizantino doveva comprendere il processo astrattivo compiuto, non tanto dall'artista, quanto più dal concerto di committenti, teologi e predicatori,¹⁵ e con esso il voluto riferimento sia alla natura, sia ai testi patristici; l'intento era quello di fare acquisire al fedele, attraverso una ripetizione retorica del canone figurativo prescelto, il valore spirituale di quest'immagine lucente, quasi miracolosa (Trilling 1998, 121-3). Tale canone, come detto, si ritrova nei pavimenti lagunari di XII secolo, dove le differenti esigenze liturgiche impongono

14 La pavimentazione marmorea è ancor oggi visibile nella Basilica di Hagia Sofia a Costantinopoli (VI sec.) e nella Chiesa Acheropitas a Salonicco (V-VII sec.); nella chiesa di Chora e nel Parekklesion della Thotokos Pammakaristos troviamo due esempi più tardi (XIV sec.) (Barry 2007, 629).

15 «Per comprendere l'essenza della creazione artistica bizantina occorre liberarsi della concezione moderna secondo la quale chi ha fatto l'oggetto ne è produttore. Il concetto di autonomia dell'artista non ha appigli, lui raramente dona un proprio contributo autonomo» (Cutler 2004, 298-9).

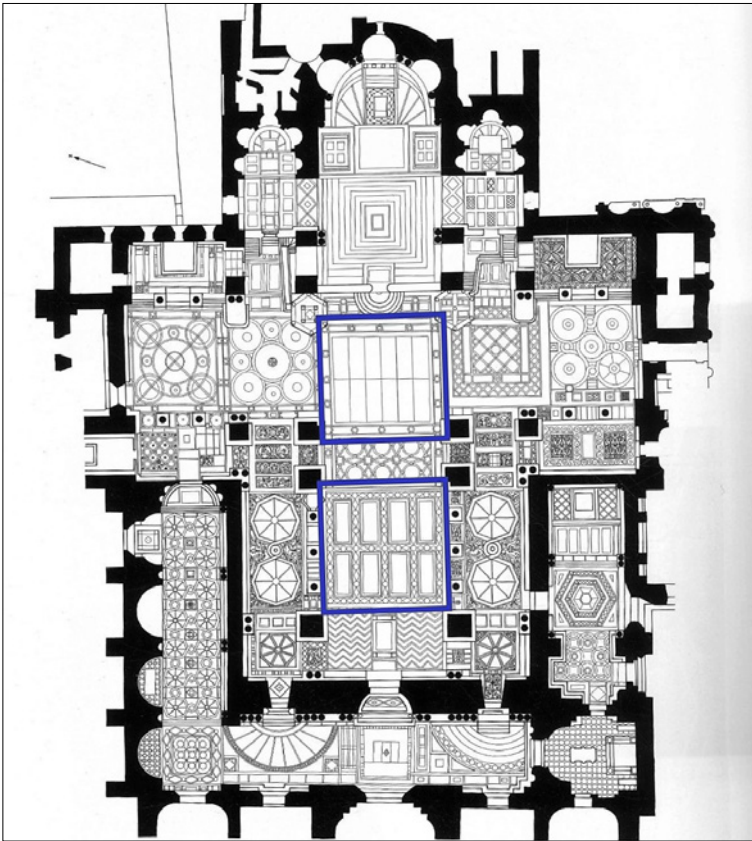


Figura 7 Pavimento della Basilica di San Marco di Venezia con le lastre marmoree in evidenza. Barral I Altet 2010, fig. 218a

un ritmo decorativo totalmente differente rispetto al *continuum* spaziale greco. Qui le lastre marmoree, eccezione fatta per la porzione di pavimento della crociera marciana, non sono più disposte a libro, ma sono distanziate, incorniciate e disposte parallelamente a gruppi di quattro [fig. 7]. Quasi scalzando da tale posizione privilegiata le *peltae* decorative di epoca giustiniana, confinate ora alle navate laterali, le specchiature marmoree trovano posto nella navata centrale. Questo sistema ben leggibile sia nella navata centrale di San Marco, che in quella di Santi Maria e Donato, suggerisce la presenza di un preciso valore simbolico, oltre che estetico, nelle scelte compiute dalle maestranze operanti a Venezia: le fonti attestano la lettura del marmo quale immagine acheropita dell'acqua già dal VI secolo (Barry 2007, 627-8), l'utilizzo di materiali preziosi per rappresentare il brillio di ciò che varia al di là del proprio aspetto materiale, ov-

vero di ciò che al contrario ha una sostanza spirituale, è una pratica anch'essa bizantina (Pentcheva 2016, 46) la cui ricezione a Venezia è ben testimoniata dai mosaici parietali aurei, infine l'alternanza nella navata centrale di decorazioni geometriche in *opus sectile* a bestie sacre quali grifoni e pavoni (Riccioni 2019, 209) in *opus tessellatum*, rende plausibile una specifica ipotesi di lettura delle specchiature marmoree secondo uno dei molti connotati positivi che la letteratura attribuisce all'acqua; l'acqua salvifica battesimale, oppure quella limpida che scorre dal trono di Dio per bagnare l'albero della vita, o ancor più la *fons vitae* che scorre in Paradiso nella forma di quattro fiumi cristallini (Iacobini 2008, 989-90, 999, 1002-1, 1005).

Analizzando queste due decorazioni – a nostro parere, come abbiamo tentato di dimostrare, iconiche – attraverso gli schemi percettivi universali, tenteremo di capire se le scelte figurative attuate dalle maestranze medievali possano avvalorare l'ipotesi che il fedele riconoscesse, nella decorazione a *peltae*, un mare turbolento, terreno e volubile, mentre nelle lastre marmoree, lo scorrere di una fonte pacata, eterea e perpetua.

3 Semiotica e percezione visiva di due iconografie dell'acqua

Peirce, fondatore del pragmatismo e uno dei padri della moderna semiotica, descrive le immagini (figurative) come 'segni iconici' – ovvero, segni che significano gli oggetti per cui stanno perché in qualche modo somigliano a questi stessi oggetti –¹⁶ e contrasta i segni iconici con gli 'indici' – che significano gli oggetti per cui stanno avendo con loro una relazione spaziale, causale o temporale – e con i 'simboli' – che significano per mezzo di una convenzione (Peirce 1982, 2: 53-6). Ma questa classificazione tripartita è costruita sulle basi dell'idea di 'significazione', che per Peirce è una relazione a tre termini tra un segno, il suo oggetto, e un 'interpretante' – inteso come

¹⁶ La relazione di somiglianza che Peirce ha in mente è una relazione di somiglianza oggettiva – per lui, «the icon represents its object by virtue of resembling it» (Peirce 1982, 5: 379). Una versione ingenua della teoria della somiglianza oggettiva come quella che sembra indicare tale citazione non è più sostenuta da nessuno oggi, almeno sin dalle famose critiche mosse da Goodman (1968); in realtà, e a ben vedere, anche Peirce stesso sembra avere in mente una teoria più raffinata della somiglianza: «un'icona è un *representamen* di ciò che rappresenta [...] in virtù di caratteri che le appartengono in quanto oggetto sensibile. [...] Si dà semplicemente il caso che le sue qualità somiglino a quelle dell'oggetto [rappresentato]» (Peirce 1931, 447; citato in Voltolini 2013, 26). In effetti, oggi i teorici della *depiction* che sostengono una teoria della somiglianza utilizzano una tra le due seguenti strategie: (i) definire qual è il parametro – o i parametri – di somiglianza (ad esempio Hyman 2006); (ii) postulare che la somiglianza, invece di essere una somiglianza 'reale', sia una somiglianza 'esperita' (ad esempio Hopkins 1998).

un pensiero sull'oggetto, o una traduzione del segno.¹⁷ Inoltre, Peirce riconosce il fatto che queste tre categorie di segni non siano mutualmente esclusive, e che la significazione di un'immagine può anche dipendere da convenzioni iconografiche, e dal contesto d'utilizzo.

Questa non esclusività del segno è evidente nel caso in analisi, e la tripartizione peirciana ci sembra utile e necessaria a restituire tutta la complessità della relazione tra configurazione e ricezione delle due forme di rappresentazione dell'acqua prese in esame.

Per lo spettatore medievale, infatti, tanto la rappresentazione dell'acqua tramite la decorazione a *peltae* - di derivazione romana - quanto quella marmorea - di derivazione bizantina - sono segni la cui significazione non può essere limitata alla loro natura meramente iconica, indicale, o simbolica; anzi, entrambe le soluzioni possono essere comprese appieno solo facendo riferimento a ciascuna delle tre categorie, e a come interagiscono l'una con l'altra nel processo percettivo ed interpretativo dell'osservatore di XII secolo.

3.1 Icona, indice e simbolo

Partiamo dal caso delle lastre marmoree. Innanzitutto, possono essere considerati dei 'segni iconici'? In questo caso, parlare di icona può sembrare *prima facie* incorretto. In effetti, i motivi che si possono scorgere all'interno delle venature della pietra, non essendo queste figurazioni frutto dell'intenzionalità di un artista che intende con un segno veicolare un significato, parrebbero riferirsi ad un oggetto esterno solamente in virtù delle convenzioni iconografiche che, in quel preciso contesto d'utilizzo, determinavano che proprio quelle lastre marmoree posizionate in quel luogo dovevano essere interpretate dall'osservatore proprio in quel modo particolare. La loro significatività sembrerebbe dunque essere solamente determinata dal loro essere utilizzate come 'simboli': quelle lastre rappresentano l'acqua, perché sono usate tradizionalmente proprio così, ad un livello di significazione già canonizzato la cui semantica si deve principalmente alla patristica. D'altro canto, sappiamo che l'arte tardo antica e in particolare quella bizantina utilizza generalmente soluzioni più astratte rispetto all'arte greca o romana. Questa tendenza, fino a poco fa principalmente interpretata come segno della crescente enfasi posta sullo spirituale anziché sul materico, sembra essere legata anche ad un differente e radicale cambiamento culturale, quello che Trilling (1998,

¹⁷ La struttura tripartita alla base della teoria dei segni e della significazione di Peirce appena descritta rimane pressoché invariata nonostante nel corso della sua vita intellettuale si possano individuare tre distinte fasi teoriche al riguardo. Si veda, per approfondire, Atkin 2013.

121) definisce come «the transfer of aesthetic responsibility from the artist to the viewer». L'arte bizantina adotta soluzioni più astratte non tanto - o non solo - perché il mondo materiale non è più così importante, ma perché lo spettatore è chiamato a colmare le lacune interpretative che una soluzione rappresentativa tendenzialmente astratta lascia aperte. Fondamentale diventa allora il lavoro dell'immaginazione individuale che permette allo spettatore di dare un senso e di immaginare di vedere nelle immagini prodotte (o trovate nella natura) scene e contenuti che spesso non sono così evidenti. Questi contenuti, però, sono ben determinati dalla tradizione: ogni osservatore ha una propria immaginazione individuale e la retorica ortodossa non vuole certo sopprimerla; i teologi bizantini, però, sono ben attenti a veicolarla nella giusta direzione. Insomma, la forza della tradizione e della conformità retorica bizantina crea il canone interpretativo che porta lo spettatore e la sua immaginazione a interpretare quello che vede in un determinato modo e fa sì che tutti gli spettatori interpretino - e vedano - la stessa immagine nello stesso modo.

Eppure, questa descrizione della lastra marmorea come segno completamente astratto e significativo meramente simbolico non sembra rendere giustizia del fatto che fossero utilizzate proprio un certo tipo di lastre, con un certo tipo di venature, un certo tipo di taglio ed una specifica messa in posa, questo sì, frutto di un lavoro intenzionale. E neppure del fatto che, conseguentemente, si possano effettivamente 'vedere' quelle venature come linee indicanti la forma dell'acqua, con il suo caratteristico moto ondoso. È qui, nella possibilità di scorgere in quelle venature la forma dell'acqua, che si può apprezzare la validità di quella soluzione in quanto segno iconico: vi è una relazione di somiglianza di qualche tipo tra la forma vista nelle venature - il segno - e la forma di una superficie acquatica - l'oggetto raffigurato. E il fatto che si possa scorgere dell'acqua nelle venature del marmo, sembra essere legato ad un'attività percettiva naturale, una forma di (debole) pareidolia, che è tendenza istintiva e automatica a trovare strutture ordinate e forme familiari in immagini disordinate: vedere forme conosciute nelle nuvole, riconoscere volti in oggetti inanimati, o scorgere scene figurative nelle macchie sui muri.¹⁸ Questa tendenza percettiva universale, che è possibile vedere in opera nel quotidiano, era ben nota nell'antichità - ce ne parlano diffusamente Lucrezio nel *De Rerum Natura* e più fuggevolmente Aristotele nella *Meteorologia* e Plinio il Vecchio nella *Naturalis Hi-*

18 L'associazione si manifesta in special modo verso le figure e i volti umani. Si ritiene che questa tendenza, che è un caso particolare di apofenia, sia stata favorita dall'evoluzione, poiché consente di individuare velocemente stati mentali di conspecifici minacciosi, ad esempio, o più in generale di identificare situazioni di pericolo anche in presenza di pochi indizi, ad esempio riuscendo a scorgere un predatore mimetizzato. Si veda ad esempio, Voss et al. 2012.

storia - e le immagini trovate per caso, le cosiddette immagini naturali, nell'Umanesimo e Rinascimento diventano paradigma di ciò che un artista dovrebbe fare nel raffigurare intenzionalmente qualcosa - Leonardo scriveva nel suo *Trattato della Pittura*:

Non disprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie, de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni. (Leonardo 1890, § 63)¹⁹

Sappiamo che esercitare questo tipo di 'visione pareidolica' era attività percettiva comune nel mondo artistico medioevale - specie quello di tradizione bizantina: spesso lastre marmoree erano tagliate e posizionate nelle chiese in modo da suggerire lo scorgere nelle loro venature di immagini antropomorfe, poi lette dall'osservatore come immagini *acherotipae* dei santi -, come ben esemplificato da Mitchell infatti, figure umane compaiono sulle colonne della chiesa di Santo Spirito a Ravenna (Mitchell 2012, 29, fig. 4). Nel caso preso in considerazione, si può effettivamente dire che in un certo senso le venature possono essere viste come simili all'acqua: l'osservatore è in grado in questo modo di vedere qualcosa - una raffigurazione di forma acquatica - in qualcos'altro - nel supporto marmoreo. I naturali segni del marmo erano visti ed esperiti come striature acquatiche. Ma la tendenza al vedere quelle venature come forme acquatiche è valorizzata e rinforzata tanto dallo specifico taglio e dall'apposita messa in posa dell'artista - è lui a volere che l'osservatore veda così - quanto dalla convenzionalità interpretativa cui quelle lastre - oramai un vero e proprio canone - sono legate. Come già accennato, infatti, utilizzare le venature del marmo in modo da renderle figurative era una tendenza tipica della cultura bizantina.

Simbolo ed icona, dunque. Ma anche indice. In effetti, si innesta nella comprensione della lastra marmorea un ultimo strato di significazione importante: per l'osservatore medioevale le venature del mar-

¹⁹ Secondo Wollheim (1980) ed i teorici del vedere, questo tipo di vedere sui generis è addirittura ciò che permette e che contraddistingue l'immagine nella sua pittorialità - è condizione necessaria e sufficiente affinché si possa scorgere qualcosa in un'immagine - ed è però solo condizione necessaria, ma non sufficiente, di raffigurazione - sebbene tutte le immagini suscitino questa esperienza, vi sono cose che suscitano tale esperienza che non sono immagini.

mo sono 'indice' della mano di Dio - è lui che le ha create, esse sono segno risultante della diretta intenzionalità divina (Barry 2007). Poiché il marmo con le sue venature si trova già così in natura, è esso stesso considerato quale prodotto della mano divina.

Insomma, quando lo spettatore medievale si trovava ad osservare questo tipo di lastre marmoree, posizionate in quel determinato luogo, le interpretava come segni complessi la cui significatività era tanto iconica - in qualche modo le venature somigliano alla forma dell'acqua -, quanto simbolica - quell'acqua non è un'acqua qualunque, ma l'acqua delle fonti paradisiache - ed indicale - quelle venature sono indice della mano di Dio, che le ha create.

Ma si può dire lo stesso per il caso delle decorazioni a *peltae*? Questi pattern decorativi erano letti con lo stesso tipo di stratificazione significativa che sembra poter essere attribuita alle lastre marmoree? La nostra ipotesi è che anche questi scudi irregolari fossero visti come una rappresentazione acquatica, ma di natura differente rispetto a quella delle lastre marmoree. Attraverso le decorazioni a *peltae* quello che viene rappresentato è davvero 'il mare' mondano con le sue acque terrene e turbolente.

Da un punto di vista iconico, l'accostamento all'acqua sembra tutt'altro che fuori luogo: la loro forma ondulata assomiglia in qualche modo a quella delle movimentate acque marine. Le *peltae* imitano, in un certo senso, la superficie di un mare continuamente mosso - la forma dell'acqua - e, anche se il risultato è senz'altro astratto e decorativo, è veramente possibile vederle come soluzione figurativa rappresentante il mare, poiché se fossero state linee statiche orizzontali, vederle in movimento sarebbe decisamente più difficile e diventerebbe necessario aggiungere attributi come pesci e imbarcazioni, come succede ad esempio nel mosaico di Aquileia [fig. 1].

Per quanto riguarda la possibile significazione indicale, le *peltae*, al contrario delle lastre marmoree, non sono indici in senso stretto: l'intenzionalità produttrice, in questo caso, non è divina, ma umana; è quella del mosaicista, dell'artista, la cui traccia indicale non sembra entrare nel processo di significazione in quanto tale.

Se da un punto di vista iconico, le decorazioni ondulate possono rimandare ad un profilo acquatico, da un punto di vista simbolico, o di riferimento, rimandano ad un particolare tipo di acqua? La nostra ipotesi è che questi segni iconici non rappresentano l'acqua in generale, ma sono associati con una convenzione particolare - che diventa canone in area lagunare - che le lega al mare attuale e terrestre: le *peltae* sono anche segni simbolici perché nel vezzo decorativo che diventa icona acquatica lo spettatore medievale sapeva vederci il movimentato mare. Mare che, simbolicamente, diventava il turbolento mare della vita, «l'onda amara del mare dei vizi» da cui ogni pesce cristiano deve essere tratto in salvo attraverso gli insegnamenti della Chiesa, unico porto sicuro terreno (Iacobini 2008, 989).

3.2 Dal *percipi* alla significazione (and back)

Ora, tra ciò che è strettamente percepito e il significato simbolico che è veicolato sembra esserci una relazione biunivoca: da un lato, il fatto che lo spettatore competente conosca il significato simbolico delle due rappresentazioni, e quindi cosa e come cercare ciò che dovrebbe essere visto – quali relazioni di somiglianza devono diventare percettivamente salienti – guida e rinforza l'iconicità percepita dell'immagine; dall'altra, ciò che è in senso stretto percepito irrobustisce il significato simbolico che questi due *schema* rappresentativi acquisirono durante il loro processo di canonizzazione.

Di qui, la nostra ipotesi: la scelta di due differenti modalità rappresentative accompagnate da due diversi significati simbolici è sostenuta in parte anche dalle caratteristiche percepibili e percettive che contraddistinguono tanto i materiali quanto le scelte figurative.

Una prima caratteristica evidente riguarda la superficie che ospita la figurazione e le diverse capacità rifrattive dei materiali utilizzati: all'opacità del mosaico fa da contraltare la lucentezza delle lastre marmoree. Le *peltae* sono opache, e questa caratteristica materica ben visibile sulla superficie dell'immagine lega il *representamen* all'opaco ed immanente mondo degli uomini: è una rappresentazione umana, troppo umana di un mare che non può non essere terrestre.²⁰ Le lastre marmoree, al contrario, sono lucide, e questa caratteristica chiaramente percepibile potrebbe concorrere a ricordare allo spettatore la natura trascendente del soggetto rappresentato – le acque paradisiache – e di chi le ha veramente create – Dio stesso.

Ma la relazione non finisce qui. Un ulteriore aspetto percettivo ci sembra distingua le due modalità rappresentative, e riguarda la sensazione di movimento e di come questa sia differenzialmente veicolata. Certamente, entrambe le modalità rappresentative sono stimoli statici, ma sappiamo bene sin almeno dagli studi percettologici della *Gestaltpsychologie* che stimoli statici possono creare sensazioni dinamiche in gradi differenti (Arnheim 1974). In effetti, l'aspetto decorativo delle *peltae* sembra veicolare una certa dinamicità principalmente attraverso due caratteristiche: l'utilizzo di colori alternati e ripetuti nel pattern geometrico che li racchiude, e il disegno geometrico stesso, caratterizzato da un profilo marcatamente ondulato che sembra condurre continuamente l'occhio da una parte all'altra della superficie a mosaico. Da un lato, l'alternanza dei tre colori – bianco, nero e rosso – fa sì che lo spettatore percepisca un certo grado

²⁰ Sul valore simbolico dell'opacità dei mosaici pavimentali in contrasto con la lucentezza di quelli parietali nella Basilica di San Marco: «la consistenza materica priva di propria luce che viene riflessa su di essi dalle tessere vitree dei mosaici parietali, sembrano alludere all'*adumbratio* sulla terra delle verità celesti che l'uomo può conquistare sulla vita con la fede e l'illuminazione della Grazia» (Polacco 1991, 305-15).

di ritmo lineare e di movimento dinamico; dall'altro, questo stesso effetto di movimento ritmato - prodotto cromaticamente - è rinforzato grazie alle evidenti ondulazioni continue della forma, che produce un sensibile moto ondosamente percepibile. Questo non accade nel caso delle lastre marmoree che, nella loro casualità lineare ed inorganica - la cui piattezza dinamica risulta accentuata dalla mera dicromaticità dell'immagine - non producono nello spettatore sensazioni dinamiche di particolare intensità.

Insomma, se le opache *peltae*, con il loro profilo ondulato e i loro pattern colorati marcatamente ritmici, producono una potente sensazione di dinamicità - che ben sembra rimandare al burrascoso mare terreno - le lucide lastre marmoree con le loro dolci venature piattamente dicromatiche sembrano produrre nell'osservatore una minima sensazione di movimento - ciò che si sta osservando, in questo caso, sono le calme acque del paradiso.

4 Conclusioni

In conclusione, ci sembra plausibile ipotizzare che alla base del processo di canonizzazione dei due modelli figurativi presi in esame ci siano state delle precise esigenze formali e concettuali. La distribuzione delle cromie e delle linee che disegnano le *peltae* a mosaico suscitano risposte dinamiche nell'occhio dello spettatore, ma l'opacità di quelle stesse pietre che ne definiscono le forme manifesta una relazione - che abbiamo visto essere secolare - tra l'immagine stessa e la superficie terrestre; mentre, le lastre marmoree, nella loro quasi totale monocromia, non suscitano particolari stimoli dinamici e godono di una brillantezza intrinseca. Le caratteristiche materiche di entrambe e le rispettive risposte percettive suscitate, ben si sposano con l'ambivalenza semantica tipicamente medievale, che anche per l'acqua è confermata dalla letteratura di riferimento: le prime, sono le onde turbolente e minacciose che nella vita terrena ogni uomo deve affrontare; le seconde, sono le fonti quiete e rassicuranti della cui vista godrà solamente il buon fedele.

Bibliografia

- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Atkin, A. (2013). «Peirce's Theory of Signs». *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>.
- Baert, B. (2017). «Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar) = El Mármol y el Mar o el Surgimiento del Eco (Una Búsqueda)». *Espacio Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia Del Arte, 5, 35-54. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/16639/16507>.
- Barral I Altet, X. (1985). *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano, Torcello*. Paris: Picard.
- Barral I Altet, X. (2010). *Le décor du pavement au Moyen Âge: les mosaïques de France et d'Italie*. Rome: École Française de Rome.
- Barral I Altet, X. (2017). «Conclusions». *Le Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. L'art roman et la mer = Actes des XLVIIIes Journées romanes de Cuxa* (Codalet, 4-9 juillet 2016). Codalet: Association Culturelle de Cuxa, 239-48. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 48.
- Barral I Altet, X. (2019a). «Il pavimento (lastre e mosaico) della basilica nel XII secolo: nuove considerazioni e una proposta di lettura». Vio, E. (a cura di), *La Basilica di Venezia. San Marco arte storia e conservazione*, vol. 2. Venezia: Marsilio Editore, 147-59.
- Barral I Altet, X. (2019b). «La terra, l'acqua e i loro abitanti: a proposito della rappresentazione della natura nell'arte monumentale romanica». Catapano, G.; Grassi, O. (a cura di), *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*. Firenze: SISMEI, 275-90.
- Barry, F. (2007). «Walking on water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages». *The Art Bulletin*, 89, 627-56. <https://doi.org/10.1080/00043079.2007.10786367>.
- Caillet, J-P. (2017). «I mosaici delle chiese dell'Alto Adriatico (repertorio ornamentale, epigrafia) al confronto di quelli dell'Oriente Mediterraneo». Fontana, F. (a cura di), *Aquileia e l'Oriente Mediterraneo = Atti della XLVII Settimana di Studi Aquileiesi* (Aquileia, 5-7 maggio 2016). Trieste: Editreg, 177-200. *Antichità altoadriatiche* 86.
- Classen, A. (2018). *Water in Medieval Literature: An Ecocritical Reading*. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books.
- Cutler, A. (2004). «Vita sociale degli oggetti». Castelnuovo, E.; Sergi, G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*. Torino: Einaudi, 291-339.
- Donkin, L. (2005). «Mosaici pavimentali medievali nell'Italia settentrionale e i loro rapporti con la liturgia». Angelelli, C. (a cura di), *Atti del X Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico = Atti di Convegno* (Lecce, 18-21 febbraio 2004). Tivoli: Ed. Scripta Manent, 503-14.
- Farioli, R. (1974). «Mosaici pavimentali dell'alto Adriatico e dell'Africa settentrionale in età bizantina». *Aquileia e l'Africa = Atti della IV Settimana di Studi Aquileiesi* (Aquileia, 28 aprile-4 maggio). Trieste: Editreg, 285-302. *Antichità altoadriatiche* 5.
- Farioli Campanati, R. (1975). «Struttura dei mosaici geometrici». *Mosaici in Aquileia e nell'alto adriatico = Atti della V Settimana di Studi Aquileiesi* (Aquileia, 25 aprile-1 maggio 1974). Trieste: Editreg, 155-75. *Antichità altoadriatiche* 8.

- Farioli Campanati, R. (2008). «Temi musivi nei pavimenti d'area adriatica (V – VI secolo)». Cuscito, G. (a cura di), *La cristianizzazione dell'Adriatico = Atti della XXXVIII Settimana di Studi Aquileiesi* (Aquileia, 3-5 maggio 2007). Trieste: Editreg, 435-54. *Antichità altoadriatiche* 66.
- Goodman, N. (1968). *The Languages of Art*. Indianapolis: Boobs-Merril.
- Hopkins, R. (1998). *Picture, Image and Experience. A philosophical inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hyman, J. (2006). *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*. Chicago; London: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226365541.001.0001>.
- Iacobini, A. (2008). «"Hoc elementum ceteris omnibus imperat". L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo». *L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo* 2008, 2: 985-1027.
- Kitzinger, E. [1969] (1973). «World Map and Fortune's Wheel: A Medieval Mosaic Floor in Turin». *Proceedings of the American Philosophical Society*, 117(5), 344-73.
- L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo* (2008). *L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo = Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 12-17 aprile 2007). 2 voll. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 55.
- Leclercq-Marx, J. (2017). «Formes et figures de l'imaginaire marin, dans le haut moyen âge et dans le moyen âge central». *Le Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. L'art roman et la mer = Actes des XLVIIIes Journées romanes de Cuxa* (Codalet, 4-9 juillet 2016). Codalet: Association Culturelle de Cuxa, 9-22. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 48.
- Leonardo da Vinci (1996). *Trattato della pittura*. Roma: Newton Compton.
- Marini, F. (a cura di) (2003). *I Mosaici della Basilica di Aquileia*. Fotografie di Enzo Andrian. Aquileia: Ciscra Edizioni
- Minguzzi, S. (2016). «I pavimenti antichi». Aikema, B. et al. (a cura di), *'In centro et oculis urbis nostre'. La chiesa e il monastero di San Zaccaria*. Venezia: Marcianum Press, 75-88.
- Mitchell, J. (2012). «Believing is seeing: the natural image in Late Antiquity». Franklin, J. A. et al. (eds), *Architecture and Interpretation. Essays for Eric Fernie*. Woodbridge: The Boydell Press, 16-41.
- Muratova, X. (2004). «Guardare la Natura». Castelnuovo, E.; Sergi, G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, vol. 3. Torino: Einaudi, 437-72.
- Ortalli, G. (2008). «Nascere sull'acqua: la lunga genesi di Venezia». *L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo* 2008, 1: 141-77.
- Paier, R. (2011). *Simboli e misteri nelle geometrie del pavimento di San Marco a Venezia: svelati alla luce della dottrina e della tradizione della Chiesa: un contributo alla lettura dei sectili marciani*. Venezia: Grafiche Veneziane.
- Peirce, C. S. (1931). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Peirce, C. S. (1982). *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. Ed. by M.H. Fisch et al. Bloomington: Indiana University Press.
- Pentcheva, B. V. (2016). «Liturgy and Music at Hagia Sophia». *Oxford Research Encyclopedia of Religion*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.99>.
- Perry, M. (1980). *La Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*. Venezia: Stamperia di Venezia.

- Polacco, R. (1991). *San Marco: la Basilica d'oro*. Milano: Berenice.
- Quintavalle, A. C. (2009). «Testi e figure della memoria: pavimenti musivi e immagine del mondo». Quintavalle, A.C. (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Parma, 23-28 settembre 2008). Milano: Electa, 13-39.
- Ricci, C. (1914). «Appunti per la storia del mosaico». *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 8(9), 273-7.
- Riccioni, S. (2019). «Percorrendo il Bestiario. La rappresentazione del mondo animale nei pavimenti musivi del Medioevo veneziano». Riccioni, S.; Perissinotto, L. (a cura di), *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*. Roma: Viella, 179-217.
- Rinaldi, M.S. (1992). *La Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano* [tesi di Laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Rinaldi, M.S. (1994). «Il *pavimentum sectile* e *tessellatum* della Basilica dei Santi Maria e Donato di Murano». *Venezia Arti*, 8, 13-20.
- Smith, J.L. (2017). *Water in Medieval Intellectual Culture: Case-Studies from Twelfth-Century Monasticism*. Turnhout: Brepols. <https://doi.org/10.1484/M.CURSOR-EB.5.112274>.
- Strang, V. (2005). «Common Senses: Water, Sensory Experience and the Generation of Meaning». *Journal of Material Culture*, 10(1), 92-120. <https://doi.org/10.1177/1359183505050096>.
- Tavano, S. (1976). *Grado. Guida storica e artistica*. Udine: Arti grafiche friulane.
- Tavano, S. (1986). *Aquileia e Grado: storia, arte, cultura*. Trieste: LINT.
- Trilling, J. (1998). «The Image not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing». Kessler, H.; Wolf, G. (eds), *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 109-27.
- Voltolini, A. (2013). *Immagine*. Bologna: il Mulino.
- Voss, J. L. et al. (2012). «The Potato Chip Really Does Look Like Elvis! Neural Hallmarks of Conceptual Processing Associated with Finding Novel Shapes Subjectively Meaningful». *Cerebral Cortex*, 22(10), 2354-64. <https://doi.org/10.1093/cercor/bhr315>.
- Wollheim, R. (1980). «Seeing-as, Seeing-in and Pictorial Representation». *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 205-26.

