

4.2 RICORRENZE DI ESPEDIENTI TECNICI E IPOTESI DI IDENTIFICAZIONE DI BOTTEGHE

La maggior parte dei mosaici in tessere minute dell'area italica sono *emblemata* e, quindi, sono mosaici che, presumibilmente, hanno viaggiato. Per ricostruire il raggio di azione delle botteghe bisogna, quindi, riconoscere i tratti distintivi di ciascun gruppo e, successivamente, ricondurre a queste caratteristiche mosaici che, essendo destinati al commercio, possono provenire dai contesti più disparati. Attraverso l'elaborazione dei dati raccolti nel corso della schedatura è stato possibile creare delle associazioni di mosaici raggruppati in base alle caratteristiche tecniche. Per motivi di rilevanza numerica, ma anche di importanza, si dedica una particolare attenzione all'analisi delle testimonianze dal sito di Pompei, il più ricco in attestazioni di mosaici in tessere minute. Di seguito si propone, quindi, una proposta di ricostruzione dell'attività delle botteghe dell'area italica seguendo, nei limiti del possibile, la direttrice cronologica.

4.2.1 Palestrina, Palermo e il paesaggio nilotico del Testaccio

Come già illustrato nel corso del paragrafo precedente, i mosaici di Palestrina (**PAL 1, 3**) e la Caccia di Palermo (**PA 1**) sono accomunati dall'impiego di tessere di dimensioni molto variabili, messe in opera in modo tale da creare un effetto di illusione prospettica (Figura 1). Se questo particolare taglio delle tessere accomuna i due contesti, l'osservazione delle ricorrenze nei materiali vetrosi impiegati rivela invece una situazione diversa: nei due pavimenti di

Palestrina, infatti, si utilizza una varietà di materiali artificiali che non trova riscontro nel mosaico di Palermo.

Nel mosaico con i pesci (**PAL 1**) si osserva la *faiënce* in più toni di colore e nel paesaggio nilotico (**PAL 2**) a quest'ultima si aggiunge il vetro rosso nei dettagli del sangue degli ippopotami cacciati e in un fiore di loto.

A Palermo (**PA 1**), invece, le tessere in *faiënce* sono rilevabili sono negli occhi delle maschere e nel fogliame degli elementi vegetali della cornice, mentre sono assenti nel quadro centrale. Nella scena di caccia, dove ci si aspetterebbero tessere di *faiënce* e, nei dettagli cruenti del cinghiale ferito e del cane morto, vetro rosso, sono stati invece impiegati solo materiali lapidei e terracotta.

Per quanto riguarda, poi, le finiture pittoriche, queste ultime non sono più visibili nel mosaico nilotico, dove la malta interstiziale è andata completamente perduta, mentre si sono conservate nel mosaico con i pesci. I colori impiegati sono il rosso e il giallo e, quindi, si osserva una tavolozza più ridotta di quella rilevata in altri contesti, in cui sono attestati anche i colori freddi.

Anche il mosaico di Palermo, dove il degrado ha compromesso in larga parte il mantenimento della malta interstiziale, presenta alcuni residui di finiture pittoriche nella stessa gamma cromatica rilevata a Palestrina.

Una tecnica musiva molto vicina a quella rilevata a Palestrina si trova poi, in un altro mosaico, rinvenuto a Roma nei pressi del Testaccio e raffigurante una scena nilotica (**RO 1**): anche qui, infatti, le tessere impiegate nello sfondo sono sensibilmente più grandi di quelle delle parti figurate, si osserva un uso delle finiture pittoriche in più toni di colore, tra cui si riconoscono il giallo e il rosso, ma anche il viola. Inoltre, in un bocciolo di loto e in una figura non ben identificabile, forse una vela, si riconosce il vetro rosso di tipo 'sealing-wax'. A

queste similitudini, prettamente materiali, si accompagna anche l'impiego di una tecnica musiva estremamente simile a quella del mosaico nilotico di Palestrina. A tale proposito si osservino la modalità di realizzazione dei volti dei personaggi, abbozzati con grande efficacia espressiva con piccole tessere, usate come sottili tratti di colore: in entrambi i mosaici gli sguardi sono resi accostando una tessera nera e una tessera bianca che, sinteticamente conferiscono l'espressione al volto. Le figure dei pescatori sono, come a Palestrina, affusolate e le modalità di realizzazione delle mani e dei piedi sono del tutto comparabili (Figura 2), inoltre si osservano espedienti analoghi per costruire i volumi e per realizzare le immagini riflesse nell'acqua (Figura 3).

Per concludere, quindi, nel mosaico del Testaccio le similitudini con Palestrina sono molto stringenti tanto che si ritiene di poter ipotizzare l'attribuzione alla medesima bottega. La vicinanza tra Roma e Palestrina suggerisce quindi che gli esecutori del mosaico del Santuario abbiano lavorato anche in altri contesti della zona, di cui quello del Testaccio sarebbe l'unico sopravvissuto.

Per il mosaico palermitano non si riscontrano sicuramente analogie così forti da permettere di attribuirlo alla stessa bottega, tuttavia l'uso dell'espediente prospettico nelle dimensioni delle tessere, che non trova riscontro in nessun altro mosaico, fa propendere per l'attribuzione a due botteghe distinte, ma caratterizzate da una matrice culturale simile.



Fig. 1 In alto due dettagli del mosaico della Caccia di Palermo: dalla parte bassa del mosaico (a sinistra) al fondo si osserva un sensibile aumento nelle dimensioni delle tessere. In basso, lo stesso espediente si ritrova a Palestrina dove la variabilità nelle dimensioni è anche sfruttata per mettere in risalto particolari dettagli figurativi come, a sinistra, le onde realizzate in tessere bianche.



Fig. 2 Particolari del mosaico Nilotico di Palestrina, nelle due immagini in alto e al centro, a confronto con i frammenti del Testaccio, in basso: la tessitura musiva è del tutto comparabile, come anche lo stile delle figure e il taglio delle tessere.



Da Donati 1999

Fig. 3 In alto, un particolare del mosaico Nilotico di Palestrina e, in basso, uno dei frammenti del Testaccio: la costruzione della figura dell'anatra, con l'accostamento di campiture di tessere dai colori giustapposti per creare i volumi è analoga a quella che si osserva nelle figure più grandi di Palestrina, come l'ippotamo. È comparabile anche la rappresentazione dei riflessi delle figure sull'acqua.

4.2.2 Pompei, pannelli ed *emblemata*

Pompei, grazie al numero, molto cospicuo, di attestazioni costituisce l'unico sito per cui sia possibile delineare chiaramente le caratteristiche della tecnica musiva e seguire, attraverso un periodo che si stima possa arrivare fino alla fine del I secolo a.C., tutto il percorso di evoluzione della tecnica delle tessere minute.

Il complesso più antico che si ritiene responsabile della diffusione della tecnica nella regione vesuviana è costituito dalla Casa del Fauno, che si colloca cronologicamente tra la fine del II secolo a.C. e l'inizio del secolo successivo, probabilmente, un poco più tardi della realizzazione del santuario di Palestrina.

Come già anticipato nel corso del primo paragrafo, la Casa del Fauno si caratterizza per un cospicuo numero di mosaici, in tutto dieci, dei quali solo due sono sicuramente *emblemata* (PO 10-19). L'atelier della Casa del Fauno è quindi specializzato nei mosaici assemblati direttamente sul posto e, alla luce delle attestazioni attualmente disponibili, si caratterizza come l'ideatore del supporto a cassetta.

Confrontando i mosaici della Casa con le altre attestazioni della città si notano alcuni interessanti paralleli: osservando il gruppo dei mosaici più antichi e, cioè collocabili agli inizi del II secolo a.C., si osserva che sono quasi tutti pannelli, cioè mosaici di medie dimensioni realizzati sul posto, proprio come i mosaici della Casa del Fauno. Questi pannelli, attualmente conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, provengono da tre case sannitiche: si tratta di due case della Regio VIII, la cosiddetta Casa delle Colombe a Mosaico e la Casa, senza nome, in VIII, 2, 14-16, entrambe addossate alle mura urbane e costruite su più piani e, nella Regio VI, la Casa del Centauro. In tutto, queste tre

case hanno restituito sei mosaici, che si ritiene possano essere attribuiti alla bottega della Casa del Fauno.

Nella Casa delle Colombe a mosaico si trovavano il pannello con le colombe sul bacile (**PO 28**), che dà il nome alla Casa, un pannello con un leone che cattura una pantera (**PO 30**) e un terzo pannello con la parte centrale completamente rimaneggiata (**PO 29**).

Tra di essi il mosaico che permette il confronto più stringente con la Casa del Fauno è il pannello con il leone, soggetto che, tra l'altro, ricorreva, forse con qualche variazione, anche nel triclinio della Casa. Se si osserva la resa del balzo roccioso su cui si trovano i due animali si riconosce chiaramente la stessa modalità esecutiva riscontrabile anche nel mosaico con l'erote dionisiaco (**PO 16**) (Figura 4). Spostando poi l'attenzione sul dettaglio del sangue che sgorga dalle ferite dell'animale catturato si osserva che è realizzato accostando diversi materiali: si riconoscono tessere lapidee di color porpora, terracotta e, nella parte centrale della campitura, oggi quasi completamente scomparso a causa dell'avanzato stato di degrado, vetro rosso di tipo 'sealing-wax'. La stessa modalità nella resa del sangue si può trovare anche nel quadro con la Battaglia di Isso, per la resa del sangue di un cavallo morente e di un guerriero ferito in primo piano. In questo caso il degrado ha comportato la completa perdita del materiale che, tuttavia si riconosce sulla base del colore rosso della malta interstiziale che, a differenza delle tessere, si è conservata (Figura 5).

Come già illustrato in precedenza, il sangue è rappresentato con il vetro rosso anche in altri mosaici, ma si riscontra sempre una modalità di rappresentazione molto più sintetica¹. Questo materiale ritorna poi anche nel pannello con le

¹ Si faccia riferimento al paragrafo precedente.

Colombe, dove due frutti della cornice, una mela e un melograno spezzato, e il bacile metallico presentano alcuni dettagli in vetro rosso. L'ultimo mosaico della Casa poi, il pannello conservato solo limitatamente alla cornice, costituisce un interessante confronto proprio in virtù delle modalità di realizzazione delle fasce di color porpora che ne ripartiscono gli spazi. Le stesse fasce purpuree delimitano anche la parte superiore delle soglie nilotiche (PO 12, 13, 14) che, nella Casa del Fauno, introducono il grande mosaico dell'esda. Questa modalità di delimitazione dello spazio figurato non ricorre in nessun altro mosaico di Pompei e, quindi, si ritiene che possa essere considerata come un ulteriore argomento per proporre l'attribuzione alla stessa bottega.



Fig. 4 Il confronto tra il balzo roccioso del pannello con l'erote della Casa del Fauno, a sinistra, e quello del pannello della Casa delle Colombe a Mosaico, a destra. L'articolazione del volume è resa accostando fasce verticali di tessere nei toni del bruno.



Fig. 5 Il confronto tra la rappresentazione del sangue nella Battaglia di Issos, in alto, e nel pannello con il leone, in basso. La zona originariamente campita con le tessere di vetro rosso appare bianca, a causa della perdita, quasi totale, delle tessere di vetro rosso, di cui si conservano solo pochi residui.

Passando poi all'altra Casa della Regio VIII, vi si trova un mosaico con pesci che nuotano, originariamente collocato sul fondo di una vasca per l'acqua (PO 26). Il modello da cui deriva è assolutamente sovrapponibile a quello del pannello coi pesci della Casa del Fauno: i due differiscono infatti solo per la cornice e per la scelta, nel primo, di realizzare lo sfondo con tessere nere. La cromia dei pesci della Casa del Fauno è solo apparentemente più ricca, poiché i toni, prevalentemente bruni, del mosaico della Regio VIII sono in realtà da imputare allo stato di conservazione del pannello e all'alterazione superficiale delle tessere in *faience* (Figura 6).

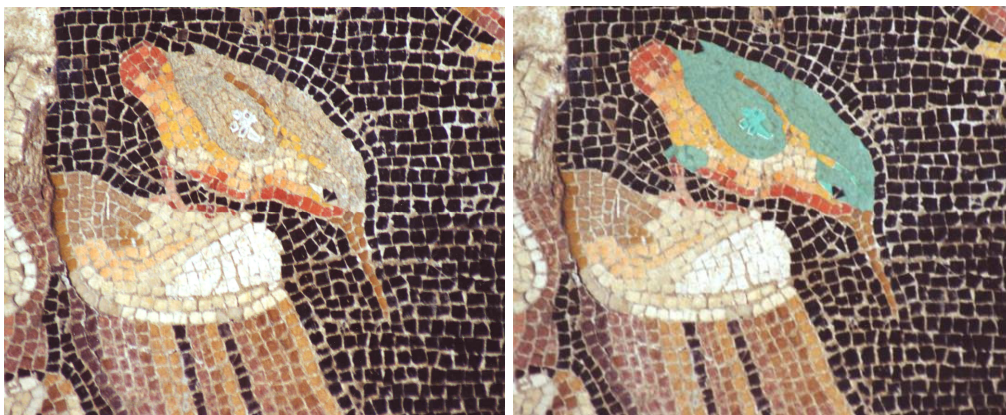


Fig. 6 La cromia del martin pescatore della Casa del Fauno, in alto, a confronto con l'alcione del mosaico della Regio VIII, in basso a sinistra. Le ali dell'uccello erano originariamente verdi, come mostrato nella ricostruzione, a destra.

Dalla stessa Casa provengono anche alcuni frammenti (**PO 27**) che nelle notizie del rinvenimento² sono descritti come allettati su una lastra di tufo. È molto improbabile che questa notizia sia corretta, perché al momento in Italia non si conosce nemmeno un *emblema* con il supporto realizzato in questo materiale. Probabilmente doveva trattarsi di travertino o di una terracotta di colore grigio-bruno, come quella dei supporti della Casa del Fauno. Il soggetto del mosaico, in cui è stato riconosciuto l'episodio del Ratto delle Leucippidi, è stato poco studiato. Al di là delle considerazioni relative ai modelli di questa scena, si può osservare che il mosaico presenta un'alta qualità esecutiva. Se si rivolge l'attenzione alla figura del cavallo che traina il carro si può inoltre riconoscere una forte analogia con il cavallo posto al centro del quadro della battaglia di Issò: la resa dei volumi è risolta in maniera analoga e il contorno delle zone in ombra della figura sono rimarcati, in entrambi i mosaici, da una fila di tessere scure per accentuare l'effetto plastico.

Per concludere, poi, nella Casa del Centauro si trovava un grande pannello circolare, di quasi due metri e mezzo di diametro, incorniciato da una treccia a calice e con una scena che raffigura dei putti che catturano un leone (**PO 5**). La parte centrale del pannello ha subito pesanti rimaneggiamenti ma, se si osserva la modalità di resa delle fronde dell'albero che chiude la scena sulla destra, si può trovare un parallelo molto stretto nel pannello col leone della Casa delle Colombe a Mosaico, che a sua volta è strettamente collegato ai mosaici della Casa del Fauno.

Riassumendo, quindi, nel periodo compreso tra la fine del II secolo a.C. e gli inizi del I secolo d.C., i mosaici in tessere minute di Pompei sono raffinate

² PPM, VIII, p. 90

realizzazioni, in genere eseguite direttamente sul posto e di esclusivo appannaggio delle dimore aristocratiche della città. Con il passare del tempo, si osserva che la situazione cambia: in tutta la produzione successiva, che si data dagli inizi fino al terzo quarto del I secolo a.C., troviamo esclusivamente *emblemata*, cioè mosaici prefabbricati, di dimensioni medio piccole e allettati, tranne che in due casi, su cassetta di travertino. Le composizioni figurate risultano essere meno elaborate e le tessere di *faience* continuano ad essere ricorrenti, mentre il vetro rosso non si trova più. Purtroppo, a causa dell'attuale allestimento museale non è possibile misurare lo spessore delle lastre di travertino da cui sono state ricavate le cassette e, nella maggior parte dei casi, le cornici non permettono nemmeno di misurarne lo spessore, per osservare eventuali ricorrenze metriche. La maggioranza degli *emblemata* presenta il quadro centrale delimitato da una tripla fila di tessere nere e si può suggerire che questa caratteristica sia da riconoscere come una consuetudine di bottega.

Se i grandi pannelli della prima fase, databili tra la fine del II secolo a.C. e gli inizi del I, provengono da contesti di alto livello, situazione che continua con gli *emblemata* più antichi³, poco più tardi questi *emblemata* si osservano, talvolta, in contesti di ben altro tono. A esempio, un piccolo *emblema* raffigurante un ritratto femminile proviene da un termopolio (**PO 20**) e un *emblema* con una raffigurazione allegorica della caducità della vita (**PO 1**) decorava il piano del tavolo del triclinio estivo di una conceria. A questo punto, quindi, il carattere prefabbricato del mosaico è giunto all'apice, tanto che l'*emblema* può decorare anche qualcosa di molto diverso di un pavimento. Con questi veri e propri

³ Si tratta degli *emblemata* databili entro gli anni 80-70. Il contesto più prestigioso è costituito senza dubbio dalla Casa del Labirinto (**PO 7, 8, 9**), una lussuosa dimora della Regio VI che, per dimensioni, è seconda solo alla Casa del Fauno.

piccoli quadri il concetto di unitarietà decorativa ben presente in tutta la tradizione musiva del Mediterraneo Orientale e Meridionale è venuta meno e l'*emblema* diventa quindi un vero e proprio quadro di pietra da esibire. La realizzazione in bottega fa sicuramente abbassare i costi e i mosaici prefabbricati cessano di essere appannaggio delle dimore aristocratiche. Gli *emblemata* rinvenuti a Capua (**CA 1**), Formia (**FO 1**) e Chieti (**CHI 1**), presentano affinità con le attestazioni pompeiane, pertanto si ritiene che si possano attribuire alla stessa produzione.

4.2.3 *Emblemata* del Lazio e attestazioni isolate dell'Italia centrale

Se a Pompei si riesce a lavorare su molte attestazioni concentrate nello stesso sito, lo stesso non vale per Roma e per l'Italia centrale, dove il numero di attestazioni è piuttosto scarso. Osservando i mosaici di Roma non si riescono a riconoscere chiaramente degli elementi tecnici che si possano considerare caratterizzanti del sito. È chiaro che i due *emblemata* sotto alla chiesa di S. Susanna derivano dalla stessa produzione (**RO 2, 3**), ma altri mosaici, come il gatto della villa della Cecchignola (**RO 6**) o l'*emblema*, di ottima fattura, con Hylas e le ninfe da Torbellamonaca (**RO 7**) restano isolati.

Attraverso la modalità di montaggio delle tessere, il riconoscimento dei materiali artificiali e il confronto delle misure e dei materiali dei supporti si riesce però a isolare un piccolo gruppo di *emblemata* che si ritiene presentino dei tratti in comune. Sono già state messe in evidenza le analogie tra i frammenti del Testaccio e il mosaico nilotico di Palestrina. Tali similitudini sono così stringenti da permettere di ipotizzare la stessa datazione⁴ e l'attribuzione alla stessa bottega.

Echi del mosaico nilotico di Palestrina si riconoscono nel mosaico nilotico di via Nazionale (**RO 1**) sul quale, purtroppo, mancano notizie utili per identificarlo con un pannello o con un *emblema*. L'incorniciatura formata da una tripla fila di tessere nere, espediente molto ricorrente negli *emblemata* su cassetta di travertino fa però propendere per questa seconda ipotesi. Le modalità di rappresentazione dei volti, dei panneggi, delle anatre nilotiche e delle erbe che germogliano dall'acqua richiamano, in una realizzazione più sintetica, le figure di Palestrina. Il riconoscimento dei materiali ha permesso di identificare, nei

⁴ La mancanza dei dati di rinvenimento non permette però di contestualizzare i frammenti.

fiori di loto e nei denti del cocodrillo, il vetro rosso, che vien e quindi impiegato proprio come nel mosaico prenestino⁵.

Questo mosaico, alla luce dell'osservazione della tecnica musiva, mostra quindi degli elementi che permettono di inserirlo in una produzione che potrebbe derivare da quella della bottega di Palestrina.

Tratti simili e materiali vetrosi analoghi, ad eccezione, però del vetro rosso, si osservano anche in un *emblema* su cassetta di travertino rinvenuto a Priverno (**PR 2**): su questo *emblema* non è stato possibile effettuare un campionamento, ma si riconosce l'impiego di tessere in *faiënce* turchese e tessere in impasto argilloso vetrificato, analoghe a quelle del mosaico di via Nazionale. Inoltre, osservando la modalità di comporre le tessere per realizzare le figure, il richiamo va, ancora una volta, al mosaico nilotico prenestino, mentre in area campana non si trovano confronti calzanti. In particolare si osservi la modalità impiegata per rendere la muscolatura delle gambe dei personaggi, componendo file verticali di tessere dalla formula allungata (Figura 7).

La cassetta in travertino dell'*emblema* privernate misura circa sette centimetri di spessore e il bordo che rimaneva in vista nel pavimento è di circa 1,7 centimetri. Osservando le misure degli *emblemata* dell'Italia centrale, si rilevano valori comparabili anche nell'*emblema* di Chiusi (**CH 1**) raffigurante un scena di caccia (circa 6,5 centimetri di spessore e 1,7 centimetri per il bordo), di Pollenza (**POL 1**), con una raffigurazione analoga a quella di Chiusi (8 e 1,5 centimetri) e nell'*emblema* circolare con Scilla (**GU 1**)(8 e 2 centimetri). A causa della mancanza di dati di riferimento non è stato possibile effettuare una caratterizzazione petrografica dei quattro supporti per determinarne la

⁵ Per l'apparato iconografico si vedano le immagine relative alle regole cromatiche, nel paragrafo 4.1.

provenienza, tuttavia i dati dimensionali evidenziano un'uniformità all'interno del gruppo. Per ora si può rilevare, dall'osservazione autoptica del materiale, che la struttura è meno porosa di quella delle lastre degli *emblemata* campani. Il campionamento condotto sui materiali vetrosi di Chiusi, Pollenza e del mosaico di via Nazionale ha permesso di rilevare l'impiego di materiali comparabili. Gli *emblemata* di Chiusi e Pollenza, inoltre, raffigurano una scena di caccia al cervo e al cinghiale molto simili tra loro, per le quali si è ipotizzata una derivazione dallo stesso modello⁶. Come già osservato in area campana, anche nelle attestazioni sopra citate il quadro centrale è delimitato da una tripla fila di tessere nere. Sulla base di quanto è possibile dedurre dai dati bibliografici disponibili si potrebbero includere nel gruppo anche l'*emblemata* di Gubbio custodito d Holkham Hall (**GU 2**) e il mosaico teramano con il leone (**TE 1**), ma si rimandano le considerazioni sulla *Domus* del Leone a quando sarà possibile prendere visione del mosaico.

Sulla base delle osservazioni riportate si ritiene quindi di poter proporre l'esistenza di una bottega, attiva nei pressi di Roma, specializzata nella realizzazione di *emblemata*. Alcuni di essi, commerciati sulla media distanza sono rintracciabili in attestazioni delle Marche, dell'alta Toscana e dell'Umbria⁷. I poli di produzione degli *emblemata* sarebbero quindi due: la Campania, con almeno una bottega, probabilmente nata dall'attività della Casa del Fauno e il Lazio, dove invece si rintracciano derivazioni da Palestrina.

⁶ PERCOSSI 2006; BOSCHETTI, BUENO, BOCCACCINI, CORRADI, LEONELLI, VERONESI 2007.

⁷ Chiusi, Gubbio e Pollenza erano località ben collegate a Roma dalle vie di comunicazione: la via Cassia, ma anche il Tevere per Chiusi, la via Flaminia per Gubbio e la via Salaria Gallica per Pollenza. Sui percorsi della viabilità romana si veda STACCIOLI 2003.



Fig. 5 In alto, un dettaglio della battuta di caccia presso le sorgenti del Nilo nel mosaico Nilotico di Palestrina. Si osservino la modalità di composizione e il taglio delle tessere nella realizzazione delle gambe dei personaggi (la gamba sinistra del cacciatore al centro e quella del cacciatore a destra sono di restauro), comparabile a quella che si riscontra nell'*emblemata* privernate, in basso.

4.2.4 I mosaici di Priverno

Rispetto alle produzioni musive di cui si è parlato in precedenza, quelle della Campania e del Lazio, i mosaici di Priverno si caratterizzano come un gruppo con peculiarità distinte.

Per ora nel sito sono note tre case la cui decorazione pavimentale viene inquadrata nel corso del I secolo a.C. e due di esse, la *Domus* della Soglia nilotica e quella dell'*emblema* figurato, hanno restituito tre realizzazioni musive che permettono un confronto con la produzione in tessere minute del resto d'Italia. Dalla *Domus* della Soglia nilotica proviene un *emblema*, che è stato discusso nel corso del paragrafo precedente (**PR 2**) e per cui si è proposta l'attribuzione ad una bottega attiva in area romana, mentre gli altri due mosaici sono pannelli, cioè realizzazioni assemblate direttamente sul posto e progettate in rapporto con la decorazione pavimentale della Casa. Nello specifico si tratta della Soglia nilotica (**PR 1**) dell'omonima *Domus* e del pannello incorniciato da un tralcio vegetale rinvenuto nella *Domus* dell'*Emblema* figurato (**PR 3**).

Su tutti e tre i mosaici è stato possibile effettuare un'osservazione dei materiali costitutivi con il microscopio ottico portatile, che ha permesso di confermare l'ipotesi che vede nell'*emblema* con Ganimede una realizzazione distinta: le tessere in *glassy faiënce* turchese e blu, analoghe a quelle prelevate da altri mosaici e caratterizzate⁸, non sono presenti negli altri due mosaici privernati e, inoltre, si possono rilevare, nella tecnica musiva, dei tratti distintivi.

In entrambi i mosaici si osservano tessere che, a occhio nudo sembrano essere identificabili con la *faiënce*. All'osservazione in microscopia ottica, tuttavia le tessere, più che in *faiënce* vera e propria, sembrano essere identificabili con un

⁸ Capitolo 3.

impasto argilloso vetrificato patinato di verde e di azzurro (Figura 6). La pratica di ravvivare il colore delle tessere, generalmente dipingendo la terracotta, ha una lunga tradizione, infatti trova riscontro nei mosaici ellenistici di Alessandria e Delo⁹ e si osserva anche in alcuni mosaici della Casa del Fauno (PO 10, PO 15).



Fig. 6 Un dettaglio della Soglia nilotica di Priverno. La testa dell'anatra è costituita, se si escludono i contorni e alcune tessere di vetro blu, da tessere in impasto argilloso beige con tracce di pellicola pittorica azzurra.

Nella Soglia nilotica, una realizzazione di grandi dimensioni che denota la tecnica di altissimo livello padroneggiata dall'esecutore, si riconosce anche l'impiego di vetro rosso di tipo 'sealing-wax red' in alcuni dettagli significativi: i denti del coccodrillo e dell'ippopotamo cacciato dai pigmei, i fiori di loto e

⁹ GUIMIER-SORBETS, NENNA 1995.

alcuni dettagli del baldacchino e dello scafo della nave. Nel mosaico si rileva anche la presenza, sporadica, di tessere in vetro azzurro, blu e bianco. Le ricorrenze del vetro rosso trovano riscontro nelle consuetudini in uso in area laziale e, nello specifico, nel mosaico nilotico di Palestrina, ma anche nei frammenti del Testaccio e nel mosaico di via Nazionale.

Le caratteristiche tecniche dei mosaici di Priverno permettono di inquadrare la loro realizzazione nella produzione in tessere minute tipica della penisola italica e, pertanto, si esclude l'intervento diretto di un mosaicista arrivato dall'Egitto o dalla Grecia. Si ritiene piuttosto di poter attribuire le attestazioni del sito ad una bottega specializzata nelle realizzazioni di mosaici sul posto e la cui attività si può far derivare, ancora una volta, dalla bottega di Palestrina.

Per ora le attestazione che permettano di dimostrare, almeno in Italia centrale, una continuità nella produzione dei mosaici in tessere minute non prefabbricati, successiva al periodo di attività delle botteghe di Palestrina e della Casa del Fauno, sono limitate ai mosaici di Priverno tuttavia, sulla base delle differenze rispetto alla tecnica musiva impiegata negli *emblemata*, sembra che le realizzazioni sul posto e i mosaici prefabbricati acquistino delle caratteristiche distinte.

4.2.5 Populonia

Anche a Populonia, da cui proviene un grande pavimento con la raffigurazione di pesci e un'immagine di naufragio (**POP 1**), si può proporre una chiave di lettura parallela a quella dei mosaici di Priverno. Anche in Etruria, quindi, è testimoniata la pratica di realizzare i mosaici sul posto e, dunque, perdura la tradizione ellenistica della realizzazione unitaria del pavimento. A

questo proposito si ritiene di grande interesse sottolineare come nella realizzazione del mosaico vengano mantenute proprio alcune consuetudini tecniche in uso nel Mediterraneo Meridionale e Orientale e che nei piccoli *emblemata* italici si perdono: gli autori del mosaico hanno giocato sulla variazione delle dimensioni delle tessere, che variano dai due millimetri, nelle figure dei pesci, fino al centimetro.

Il mosaico ha subito varie vicissitudini che hanno portato ad una ricomposizione con numerosi rimaneggiamenti, tuttavia osservando le parti originali si rilevano anche le finiture pittoriche superficiali, che sono ricorrenti nella produzione musiva più antica.

Va inoltre considerato che il mosaico con i pesci non è una realizzazione isolata, ma deve essere letto in rapporto con altre testimonianze musive del sito, tra le quali, principalmente un pavimento che rivestiva una piccola esedra pertinente ad un ambiente dello stesso edificio da cui dovrebbe provenire il mosaico con i pesci. Questo pavimento presenta un pannello centrale delimitato da una cornice a onde correnti con delfini e quattro busti di neri che, per stile e tecnica, ha un parallelo molto diretto con mosaici ellenistici del Mediterraneo orientale¹⁰.

Le più recenti interpretazioni del complesso, noto come le Logge, vi vedono un'area santuariale, databile agli inizi del II secolo a.C., probabilmente legata a divinità connesse con la navigazione e con il commercio, quali Iside o Afrodite Euploia. Il legame con il mosaico con i pesci di Palestrina non sarebbe, quindi, limitato al soggetto ma anche al contesto¹¹.

¹⁰ In GUALANDI, PATERA 2002 si propone una datazione al 40-30 a.C. su confronti pompeiani del II stile finale (40-30 a.C.) e si ipotizza che ci sia la presenza di tessere dipinte.

¹¹ SHEPHERD 2003.

4.2.6 La Cisalpina

Si conclude questa rassegna con la Cisalpina, l'area in cui, almeno per quanto è noto fino ad ora, il mosaico in tessere minute è attestato con minore frequenza. La ricerca delle testimonianze ha permesso infatti di rintracciare solamente pochi mosaici, per lo più rinvenuti allo stato di frammenti. L'unico sito con più di una attestazione è costituito da Aquilea con tre pannelli e un *emblema* (**AQ 1**, **AQ 2**, **AQ3**), mentre da altri siti sono note un'attestazione a Imola (**IM 1**), una a Cremona (**CR 1**) e una a Modena (**MO 1**).

Per il poco che è dato comprendere da queste testimonianze, dall'analisi della tecnica musiva si riescono a rintracciare dei caratteri che si discostano dall'Italia centro meridionale, ma anche dei punti di contatto, che denotano una matrice culturale comune. La perdita della maggior parte dei contesti non aiuta nell'interpretazione di questi mosaici che, in aggiunta ai problemi di attribuzione, si caratterizzano per la datazione incerta.

Aquileia ha restituito una fascia partizionale ad ornato vegetale (**AQ 1**) e due pannelli: uno con il motivo figurato dell'*asarotos oikos* e, al centro un *emblema* figurato con un gatto che cattura un gallinaceo (**AQ 2**) e l'altro con una nereide trasportata da un toro con coda anguiforme (**AQ 3**).

La tecnica musiva della fascia partizionale si legge con grande difficoltà a causa di una patinatura pittorica moderna che copre l'intera superficie del mosaico. In alcuni punti, dove la superficie è pulita si intravedono residui di patinature antiche nei toni del bruno e del giallo e, quindi, vi si riconosce un eco della tecnica impiegata nel settore centromeridionale della penisola. I materiali vetrosi e, in particolare la *faïence*, ben rappresentata in tutta la

produzione di tessere minute, sono assenti. Se il motivo figurato potrebbe essere collocato coerentemente anche alla fine del II secolo a.C., come proposto da Grassigli¹², bisogna considerare che la fascia fa parte di un pavimento in tessere con inserti di scaglie marmoree: sulla base del riconoscimento del marmo di Luni, la cui circolazione inizia in epoca augustea¹³, la Bertacchi¹⁴ ha proposto una datazione non precedente alla fine del I secolo a.C.. Si ritiene che questo dato non possa essere trascurato e, quindi, si accetta questa datazione bassa del mosaico.

È complessa anche la lettura degli altri due mosaici della città, per cui i dati di contesto sono poco chiari. Se si osservano parallelamente i due pannelli, considerando esclusivamente gli aspetti figurativi ci si orienterebbe per una datazione equivalente, collocando entrambi i pannelli nel corso del I secolo a.C.. Entrambi i mosaici, infatti, sono su fondo bianco e presentano un'incorniciatura pressoché identica, con una treccia a calice con occhielli e un bastoncino avvolto da un nastro bicolore. Le raffigurazioni del pannello centrale, l'*asarotos oikos* e il *thiasos* marino, sono poi ascrivibili al patrimonio figurativo ellenistico. Tuttavia, osservando i materiali costitutivi, è stato possibile riscontrare una situazione assolutamente non omogenea..

L'*asarotos oikos* è principalmente costituito, come d'uso, da tessere lapidee ma, in un bocciolo di loto raffigurato sul pavimento si riconosce il vetro rosso di tipo 'sealing-wax'. La collocazione del materiale è quella, usuale, della tradizione del mosaico in tessere minute dell'area italica e, inoltre, le dimensioni ridotte delle tessere sono in linea con quelle del resto della produzione. Al centro del

¹² GRASSIGLI 1998.

¹³ Sulla cronologia delle cave lunensi si veda PENSABENE 1998.

¹⁴ BERTACCHI 1980.

pavimento si colloca anche un *emblema* in cassetta di calcare. La decorazione musiva è quasi completamente perduta e quindi non si riesce a collocare l'*emblema* nel panorama delle produzioni italiche. Anche in questo mosaico la Bertacchi segnalava il marmo lunense¹⁵, quindi sulla base dell'analisi della tecnica musiva e dei materiali costitutivi si ritiene di poter collocare questo pavimento alla fine del I secolo a.C.¹⁶.

Anche nel pannello della nereide la Bertacchi¹⁷ identificava il marmo di Luni, dato questo che porterebbe a collocare il mosaico in una datazione non precedente alla fine del I secolo a.C., tuttavia in questo caso si osserva un fattore che, alla luce dei confronti di tutta l'area italica, si caratterizza come estremamente atipico. Si osserva infatti un largo impiego di tessere vitree, in più toni di colore. L'acqua del mare è rappresentata con file di tessere che alternano i toni del verde e del blu, inoltre sono realizzati in vetro anche altri dettagli. Tra di essi si osserva anche un vetro di colore rosso bruno che, dal confronto con i materiali vetrosi rilevati fino ad ora nei mosaici parietali non comparirebbe mai prima dei primi decenni del I secolo d.C.¹⁸. Anche gli altri colori impiegati nel pannello sono tipologie vetrarie ben documentate in Italia solo a partire dall'avvio dell'industria vetraria e, quindi, non prima della piena età augustea. È molto inusuale anche la modalità di rappresentazione dell'acqua, con file di vetro policromo disposte obliquamente che, con un gioco di alternanze, fanno

¹⁵ BERTACCHI 1983.

¹⁶ È stato possibile osservare il mosaico solo parzialmente, in quanto nell'attuale allestimento museale la superficie è coperta da una lastra di policarbonato. Il vetro rosso è comunque ben individuabile, ma si rimanda l'identificazione di eventuali impieghi di *faïence* a quando sarà possibile compiere un'indagine in microscopia ottica portatile.

¹⁷ BERTACCHI 1983.

¹⁸ La prima attestazione di questa tipologia vetrosa è costituita, attualmente, dal ninfeo della Casa del Granduca di Toscana a Pompei, datato agli anni 30 d.C..

trasparire le figure sottostanti. In tutta la produzione repubblicana, infatti, l'acqua è resa con file di tessere disposte orizzontalmente e nei toni del grigio (Figura 7). Un dato interessante è poi costituito dalla scelta di utilizzare, per la realizzazione degli incarnati, tessere lapidee. Tale espediente, attestato in Italia in alcuni parietali di raffinata esecuzione del periodo tiberiano¹⁹, denota un uso consapevole della *texture* oltre che del colore dei materiali. Questa predilezione delle tessere lapidee per dare un tono di maggiore morbidezza agli incarnati si fa risalire alla tradizione del mosaico orientale, tanto che perdura, nei secoli successivi, anche nei parietali bizantini d'oriente²⁰. In Italia, invece, questo espediente tecnico si perderà, rendendo il vetro il materiale esclusivo di queste realizzazioni.

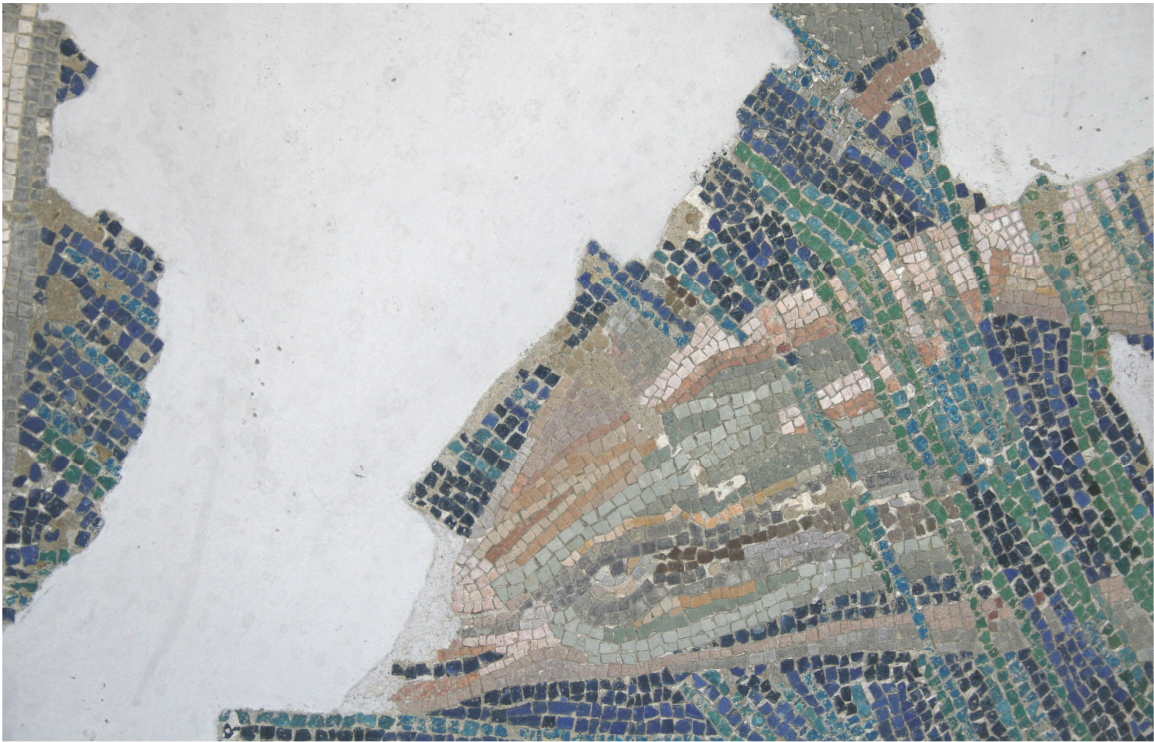


Fig. 7 Un dettaglio della Nereide di Aquileia: l'acqua è rappresentata con file oblique di tessere vitree. L'incarnato del braccio e il delfino sono invece realizzati con tessere lapidee.

¹⁹ Si vedano le figure della nascita di Venere nel ninfeo pompeiano della Casa dello Specchio.

²⁰ MANGO, HAWKINS 1965; NORDHAGEN 1990.

Nel complesso, la figura della nereide, che poco ha a che fare con i pannelli in tessere minute italici, sembra quindi trovare dei paralleli più stringenti con i quadri che talvolta fanno parte delle decorazioni musive parietali, come il Marte in volo delle Terme suburbane di Pompei²¹ o i quadri della Casa di Apollo.

Se l'attribuzione del mosaico alla stessa bottega esecutrice dell'*asarotos oikos* è molto improbabile, sarebbe molto problematica anche l'attribuzione alla manodopera di un ipotetico mosaicista venuto dall'Egitto o dalla Grecia portando con sé i materiali necessari per la realizzarlo, infatti in tutto il Mediterraneo non si trova nessuna attestazione che sia comparabile al mosaico aquileiese: i mosaici ellenistici egizi e greci sono infatti realizzati con fili di vetro tagliati a segmenti e non, come nell'attestazione di Aquileia, da tessere vere e proprie che sono, invece, una novità della tecnica musiva romana. Se anche si accettasse questa attribuzione non si spiegherebbe comunque l'assenza di tessere di *faience*, sempre presente nei mosaici figurati.

Per ora, l'unica proposta che si possa formulare sulla scorta dell'analisi tecnica è che la realizzazione del mosaico sia da collocare per lo meno alla fine dell'età augustea, se non addirittura nel corso dell'età tiberiana riprendendo, per omogeneità decorativa della Casa la stessa incorniciatura. Questa idea, comunque vuole essere solo una suggestione, infatti la cronologia del vetro in Italia settentrionale è ancora poco nota e quindi si rimanda la proposta di datazione del mosaico a quando saranno disponibili dati di confronto più solidi²².

²¹ JACOBELLI 1988.

²² La situazione che sta emergendo grazie al riesame dei vecchi dati e a nuovi rinvenimenti di mosaici parietali suggeriscono però una scansione cronologica analoga a quella dell'Italia centro-meridionale. BOSCHETTI, POLETTI, PASSI PITCHER, c.s..

Nel complesso, comunque, ad Aquileia si osserva l'attività di una bottega che lavora sicuramente sulla scia della tradizione ellenistica e realizza pannelli eseguiti direttamente sul posto.

Le poche attestazioni note nel resto della Cisalpina sembrano per ora confermare questa predilezione per i mosaici non prefabbricati. Si osservano infatti frammenti di pannelli, forse fasce partizionali, come ad Aquileia, a Tortona (**TO 1**), dove è ben evidente l'impiego del vetro rosso nei fiori di loto e a Cremona (**CR 1**). I frammenti di Cremona, rinvenuti in strati di macerie pertinenti alla *Domus* di Piazza Marconi, sono attribuiti alla prima fase decorativa della casa, collocabile alla fine del I secolo a.C. e l'analisi petrografica delle tessere ha riconosciuto l'uso di litotipi provenienti dall'Italia settentrionale²³.

Per concludere la rassegna delle attestazioni dell'Italia settentrionale, si citano, poi due testimonianze dell'area emiliana: si tratta di una soglia con tralcio vegetale e maschere, proveniente da Imola (**IM 1**) e di un piccolo *emblema* con una maschera teatrale da Modena (**MO 1**). La soglia di Imola è l'unico mosaico dell'Italia settentrionale in cui si riconoscano le tessere di *faience*, impiegate nelle foglie e nell'iride degli occhi delle maschere. Anche nell'*emblema* di Modena, parzialmente lacunoso, si osservano alcune tessere verdi, in *faience*, o in impasto argilloso sinterizzato, impiegate negli occhi della maschera. In questi due mosaici si rileva, quindi, l'impiego di uno dei materiali tipici dei mosaici italici in tessere minute come, ad Aquileia e Tortona, è testimoniato l'impiego del vetro rosso.

²³ Si ringraziano Lynn Pitcher, della Soprintendenza Archeologica della Lombardia e Roberto Bugini, del CNR-ICVBC Gino Bozza di Milano, che mi hanno permesso di prendere visione dei risultati, ancora inediti, della caratterizzazione.

Per concludere, quindi, l'analisi tecnica dei mosaici in tessere minute della Cisapina porta ad evidenziare dei tratti distintivi rispetto all'area campana e laziale ma, comunque, testimonia anche nel settore settentrionale della penisola, l'esistenza di elementi caratteristici della produzione italica. La scarsità di attestazioni, per lo più quasi prive dei dati di contesto, non permette, per ora di andare oltre nell'interpretazione di questi dati. Si rimanda quindi un'analisi con maggior spazio per l'interpretazione a quando sarà almeno disponibile un quadro più chiaro della cronologia di impiego del vetro nel mosaico.

