

Luisa Bertacchi

IL PROBLEMA DEI MOSAICI  
NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI AQUILEIA.

RICOSTRUZIONE DI UNA SCHEDA:  
IL MOSAICO RAPPRESENTANTE IL RATTO DI EUROPA

Nelle sale e soprattutto nelle gallerie lapidarie del Museo di Aquileia è esposta al pubblico circa una quarantina di mosaici; altri sono nei magazzini o accatastati contro i pilastri delle gallerie lapidarie. I mosaici sono pervenuti nel Museo in momenti differenti e in qualche caso non si sa nemmeno quando ci siano pervenuti. Abbiamo notizia <sup>(1)</sup> che nel 1884 in Museo, oltre al mosaico di Europa, vi erano due mosaici geometrici, ma non sappiamo quali fossero; nel 1911 <sup>(2)</sup> si sa di «numerosi mosaici esposti nella galleria», ma non si sa quali fossero, perchè non sono né descritti, né riprodotti. Negli anni 1915 e 1916 per la prima volta si cominciano a riprodurre e a descrivere i mosaici: così dalla pubblicazione del Fasiolo <sup>(3)</sup> apprendiamo che oltre ai frammenti dell'Asaroton e di Europa, in Museo c'erano almeno tre altri mosaici: frammento di soglia con fiori su fondo nero, mosaico di *Ceius* e mosaico bianconero con stelle di otto losanghe ornato al centro di un cantaro, riprodotti rispettivamente alle tavole VI, VII e IX. Dalla guida del Costantini <sup>(4)</sup>, che è del 1916, apprendiamo che nel pavimento della prima sala «a terra v'è un pezzo di mosaico da pavimento del primo secolo, con gallo nel centro e svastiche agli angoli»; nella seconda sala due mosaici, uno attribuito al I secolo e l'altro, che è quello di *Ceius* <sup>(5)</sup> attribuito al II secolo; nelle

(1) E. MAIONICA, *Guida manuale dello I.R. Museo dello Stato in Aquileia*, Gorizia 1884, p.13.

(2) E. MAIONICA, *Guida del Museo di Aquileia*, Vienna 1911, p. 27.

(3) O. FASIOLO, *I mosaici di Aquileia*, Roma 1915.

(4) C. COSTANTINI, *Aquileia e Grado*, Milano 1916, pp. 90, 116 e 118.

(5) S. PANCIERA, *Lucio Ceio mosaicista aquileiese*, in «AqN» LI 1980, cc. 237-244.

gallerie lapidarie (secondo e terzo braccio) sono segnalati mosaici di cui «grandi pezzi di mosaici da pavimento (IV secolo)»; sono riprodotti: un pezzo di Asaroton ed il mosaico con la Fenice, ora a Monastero. Nel 1930 e nel 1936, con i lavori della Blake, si fa il punto di quali altri mosaici fossero allora in Museo, cioè almeno otto<sup>(6)</sup>; bisogna tenere presente che la Blake non si occupa dei mosaici tardi.

Per quanto riguarda il rinvenimento di mosaici, la notizia più antica corredata di disegno, è quella di G.D. Bertoli, il quale presenta un mosaico, che non giunse in Museo, messo in luce nel 1723<sup>(7)</sup>; poi bisogna arrivare fino a G.B. Brusin, cioè al 1922, per cominciare ad avere notizie numerose di rinvenimenti di mosaici<sup>(8)</sup>.

Scarsissime sono le notizie relative al recupero dei mosaici, alla loro sistemazione in Museo e al loro restauro. Sappiamo che nel 1888 furono strappati mosaici nel fondo Mastrella, ad occidente del porto e che essi furono portati in Museo<sup>(9)</sup>; ma non sappiamo di quali mosaici si trattasse. Altri mosaici furono portati in Museo<sup>(10)</sup> nel 1913 e fra essi vi era il mosaico di *Ceius* che risulta provenire dal fondo Giacomo Rosin, presso il Molino di Aquileia. Anche in tempi molto più vicini a noi, mentre si fanno più frequenti le notizie sul rinvenimento di mosaici, indicazioni invece che lo strappo di un mosaico dal suo luogo d'origine sia stato effettuato, sono estremamente rare e ridotte a laconiche note di cronaca; e così notizie sulla sistemazione nel Museo, o su

(6) M.E. BLAKE, *The pavements of the roman buildings of the Republic and Early Empire*, in «MAAR» VIII 1930, tavv. 35,3; 37,2; 37,5; 37,7; 40,2; 43,2; EAD., *Roman mosaics of the second century in Italy*, in «MAAR» XIII 1936, tavv. 22,3 e 43,4.

(7) G.D. BERTOLI, *Le antichità di Aquileia*, vol III, copia manoscritta del Museo di Aquileia, scheda n. 1000. Cfr. G. VALE, *G.D. Bertoli fondatore del museo lapidario di Aquileia e l'opera sua*, Veduggio (TV) 1946, pp. 40 e 124, fig. 16.

(8) S. PIUSSI, *Bibliografia Aquileiese*, in «AAAd» XI 1978, nn. 2440 e segg.

(9) E. MENEGAZZI, *Su alcuni frammenti e vasi di terracotta medievali rinvenuti in un antico pozzo romano presso Aquileia*, in «AT» XIV 1888, p. 217.

(10) *Bericht über die Gesamtsitzung des österr. archäologischen Institutes 1913*, in «JOEAL» XVI 1913, Beiblatt, cc. 81-82.

eventuali spostamenti, che siano stati fatti in seguito; e così notizie sul primo restauro o su altri che siano stati fatti in seguito. Indicazioni di questo genere non sono mai date in maniera sistematica, ma emergono occasionalmente, per i motivi più diversi; talvolta possono essere rintracciate attraverso le note delle spese sostenute per i lavori stessi. Questo non succedeva solo ad Aquileia: per fare un esempio celebre, ricorderemo che il mosaico di Oderzo con scena di villa rustica e di caccia, rinvenuto nel 1891<sup>(11)</sup>, non si sapeva quando era stato strappato; solo recentemente, dagli atti di un Consiglio Comunale si apprendeva che lo Stato aveva stanziato i fondi necessari e che lo strappo era avvenuto nel 1913<sup>(12)</sup>.

Da quanto sopra è chiaro che i mosaici non sono mai stati oggetto di attenzione, anche se si spendevano somme considerevoli per il loro ricupero. È un po' la situazione di tutto il materiale minuto e prezioso, che era detto generalmente «anticaglie» nei registri austriaci, mentre si facevano schede per frammenti di iscrizioni anche se limitati ad una sola lettera. Il mosaico *Ceius* ha avuto trattamento privilegiato proprio perché recava una iscrizione. La formazione storico-antiquaria degli studiosi dei secoli passati, che qui ad Aquileia aveva avuto come antesignano G.D. Bertoli, e che era comune anche ad altre località, è persistita fino ad epoche molto vicine a noi: l'indagine non è stata estesa parallelamente a tutte le classi del materiale e a tutti i campi della ricerca, ma si sono privilegiate alcune categorie e se ne sono trascurate altre<sup>(13)</sup>.

La deficienza di dati relativi al rinvenimento, allo strappo e alla collocazione in Museo dei mosaici aquileiesi, non ci priva

(11) F. ZAVA, *Oderzo, di un pavimento in mosaico policromo, rappresentante scene di caccia*, in «NSC» 1891, p. 143.

(12) E. BELLIS, *Oderzo romana*, Oderzo 1978, p. 112. L. BERTACCHI, *Ricomposizione del mosaico opitergino con villa rustica*, in *Miscellanea Stern* (in corso di stampa).

(13) Si vedano le indagini compiute dal Bertoli nel suo orto nel 1720, come da lettera al Fontanini del 1722; cfr. G. VALE, *Il primo volume delle Antichità di Aquileia di G.D. Bertoli*, in «AqN» VII-VIII 1936-1937, cc. 54-55; cfr. anche G. VALE, *op. cit.*, p. 37.

soltanto dei dati in questione, ma porta con sè tutta una serie di conseguenze, che con gli stessi sono strettamente legate.

Se è vero che ogni pezzo archeologico esposto in un museo ha bisogno di essere, per così dire, rivitalizzato, per poter con massimo frutto essere pienamente compreso e quindi valorizzato, ciò vale a maggior ragione per i mosaici. Essi infatti, analogamente agli elementi architettonici, sono tra i pezzi archeologici che soffrono maggiormente nell'essere staccati dal loro contesto originario. Con tanta dispersione di materiali architettonici, avvenuta nel corso dei secoli ad Aquileia a fine di riutilizzo, sia antico che recente, i resti architettonici non sempre si trovano in un contesto di qualche utilità. I mosaici invece, proprio perché non utili ai fini di una riutilizzazione, non solo si sono conservati, salvo ovviamente incidenti, ma hanno conservato dei contesti che sono importantissimi per lo studio della vita degli antichi in generale e per la classificazione dei singoli mosaici in particolare.

Quanto strettamente il mosaico sia legato all'architettura, è stato più volte affermato<sup>(14)</sup>, specie perché si è voluto riconoscere nelle partiture dei pavimenti l'eco di quelli che dovevano essere stati i soffitti: a cassettoni, a berceau, ecc. L'ipotesi è allettante, ma data la limitatezza dei casi è difficile farne una norma generale e soprattutto è difficile poterne avere un riscontro nelle strutture. Ad Aquileia il mosaico si rivela strettamente legato all'architettura soprattutto per un'altra ragione: perché nella quasi generale mancanza delle strutture murarie, spesso è solo il mosaico che ci permette di conoscere i vari impianti architettonici e le loro suddivisioni e articolazioni. Nel caso poi di mosaici sovrapposti, cosa frequente, è possibile indagare le varie situazioni planimetriche, quindi architettoniche, succedutesi nel tempo.

I mosaici dunque sono importanti per la conoscenza architettonica, sia sotto il profilo planimetrico, che per l'aspetto cronologico, nel caso di modificazioni alle strutture o di situazioni sovrapposte. L'acquisizione di questi dati è destinata anche ad aggiungere nuovi elementi per la comprensione dei mosaici: consente infatti

(14) H. STERN, *La funzione del mosaico nella casa antica*, in «AAA» VIII 1975, p. 39.

la valutazione globale di pavimenti differenti, che vissero insieme nello stesso complesso; per esempio, di una stessa casa si potranno confrontare i pavimenti di ambienti più o meno illustri o di rappresentanza e ambienti per corridoi, servizi, ecc. Si tratta di valutazioni globali, analoghe a quelle che si ottengono con l'esame di materiali diversi, recuperati nello stesso strato: per esempio ceramica sigillata, ceramica comune, monete, ecc.

La mancanza di dati relativi al rinvenimento priva i mosaici non solo della loro connessione col complesso di cui facevano parte, ma anche della conoscenza dei materiali recuperati nello scavo, durante la messa in luce del mosaico; questi ci possono ragguagliare sui fatti di cui il pavimento è stato testimone e della sua durata; e di infiniti altri dati, che qui è inutile elencare.

Anche il momento dello strappo di un mosaico è importantissimo ai fini della conoscenza; è il momento delle osservazioni tecniche sulla costituzione dei sottofondi e sulla loro natura; osservazioni che, se non fatte tempestivamente, non sono ripetibili, salvo particolari accorgimenti. Inoltre gli elementi più preziosi per l'inquadramento cronologico dei mosaici si possono raccogliere con lo scavo stratigrafico attento nelle zone sottostanti i mosaici strappati; il lavoro per il *Corpus* dei mosaici aquileiesi, affidato da tempo alla scrivente, ha subito una lunga battuta d'arresto proprio perché si son voluti ricercare degli agganciamenti cronologici esterni ai mosaici stessi, compiendo indagini nelle zone sottostanti ai mosaici nelle aree archeologiche dei fondi demaniali.

Per quanto attiene infine alla collocazione dei mosaici nel Museo di Aquileia, essa non corrisponde ad alcun programma preordinato. La situazione attuale è il frutto di fasi diverse di lavoro, attuate con criteri differenti e delle quali sopravvivono parti, che rimangono accostate fra di loro senza riuscire a fondersi. Esempi di questi criteri: quali mosaici vanno messi a parete e quali a pavimento; e questi ultimi, come vanno distribuiti nelle gallerie lapidarie; l'esigenza di rimontare per intero i mosaici e non solo esporli nelle parti più appariscenti, siano esse figurate o no; la possibilità di mirare ad una distribuzione in linea di massima cronologica. L'approfondimento dell'indagine potrà consentire anche di ricostruire la storia del gusto ed i criteri museografici, oltre

al completamento delle notizie relative ai singoli mosaici. Anche la storia dei restauri si potrà ricostruire attraverso questa indagine, perché ogni spostamento comporta restauro, anche se minimo; ed i criteri di restauro variano attraverso i tempi.

Se si terrà conto poi della occasionalità con la quale i mosaici antichi sono giunti a noi; della discontinuità dei rinvenimenti fatti a seguito di semplici saggi e non di scavi sistematici; della arbitrarietà della decisione di strappo, anche se per lo più giustificabile (in sito che doveva essere altrimenti utilizzato; in sito che non si pensava di valorizzare; in sito al momento non sicuro) si concluderà che i mosaici esposti nel Museo di Aquileia, non possono essere rappresentativi della produzione musiva aquileiese.

È necessario che ogni mosaico sia dotato di una scheda, che comprenda i dati, dei quali sopra si è evidenziata la necessità. Per i mosaici esposti nel Museo, è necessario ricostruire questa scheda con tutti i dati che sarà possibile reperire: la provenienza, le circostanze di scavo, le ragioni che portarono allo strappo, il modo in cui fu compiuto, i restauri subiti e le vicende connesse alla collocazione dei pezzi. Questo lavoro si sta facendo, ma è lungo e impegnativo. Ad esso si affiancherà l'archivio dei sottofondi, che è stato iniziato per qualche zona di scavo; questa ci pare una cosa importantissima, perché consentirà di conservare per lo studio i campioni dei sottofondi dei mosaici strappati, elemento che di solito andava perduto; i campioni potranno essere studiati e confrontati, probabilmente con risultati molto più importanti di quello che si crede. Altro archivio che è stato iniziato è quello del materiale stratigrafico delle zone sottostanti ai mosaici strappati, in modo che anch'esso possa essere assoggettato ad uno studio comparativo. Queste ultime iniziative si inquadrano nella ricerca di criteri esterni per la valutazione dei mosaici, esigenza sempre più sentita dagli studiosi<sup>(15)</sup>.

Presentiamo almeno una campionatura del lavoro che si sta facendo per i mosaici del Museo di Aquileia.

(15) J.P. DARMON, *Sur deux mosaïques de l'Yonne*, in «La mosaïques gréco-romaine», II Paris 1975, p. 314.

*Mosaico rappresentante il Ratto di Europa.* Aquileia, Museo Archeologico, galleria lapidaria, quadriportico lato a sud, a parete. Misura m 2,18x2,18; molto frammentario. Misura delle tessere: mm 4-5; non vi è una differenza sostanziale tra la parte figurata e le fasce marginali; all'esterno di esse, la misura delle tessere doveva essere circa doppia, come da tracce residue. Materiale usato: pietra calcarea di svariatisimi colori, paste vitree e marmo di Carrara.

È cinto da una fascia decorata da treccia a catenella o a calice e da una fascia che simula un bastoncino o toro, su cui si avvolge un nastro. La parte figurata spicca su fondo nero: illustra il mito del Ratto di Europa, da parte di Giove sotto le spoglie di un toro. Al centro la donna ignuda è seduta sulla groppa del toro, che è dotato di coda pisciforme, a significare l'ulteriore trasformazione, adatta all'attraversamento del mare. In basso una figura virile, semi-immersa nell'acqua, in cui guizzano un pesce ed un delfino, è certamente una divinità delle acque, perché contrassegnata da capelli verdi. In alto a sinistra un amorino alato, munito di fiaccola e di freccia, sembra condurre il *thiasos* e qualificare la scena.

Il mosaico è stato messo in luce, unitamente all'Asaroton, nel 1859 o nell'autunno del 1860. La data del 1859 è riportata dal Costantini<sup>(16)</sup> e dal Brusin<sup>(17)</sup>; lo stesso Brusin invece, in altri suoi scritti<sup>(18)</sup>, parla dell'autunno del 1860. Il sito del rinvenimento è segnato col n. 14 sulla pianta del Baubela, che è del 1864; la stessa indicazione è riportata nel 1893 nella *Fundkarte* del Maionica<sup>(19)</sup>; con un lieve spostamento l'indicazione è riportata anche sulla pianta allegata alla guida del 1929 di G. Brusin, già citata. Il sito dovrebbe localizzarsi nel fondo demaniale già Cossar, a meridione

(16) C. COSTANTINI, *op. cit.*, p. 116.

(17) G. BRUSIN *Il R. Museo archeologico di Aquileia*, Roma 1936, p. 7.

(18) G. BRUSIN, *Aquileia, guida storica e artistica*, Udine 1929, p. 111. ID. *L'Asaroton del Museo di Aquileia*, in *Anthemon*, Firenze 1955, p. 6.

(19) C. BAUBELA, *Ichnographia Aquileiae Romanae et Patriarchalis*, Vienna 1864, edita in soli 90 esemplari e ripresa in H. MAIONICA, *Fundkarte von Aquileja*, in «Dreiundvierzigster Jahresbericht des K.K. Staatsgymnasium in Görz», Görz 1893.

dei mosaici attualmente in luce, o subito ad occidente di questa zona in territorio di proprietà privata.

Devo alla gentilezza di Sandro Piussi, che qui pubblicamente ringrazio, la segnalazione di una notizia preziosa: sulla *Triester Zeitung* del 14-11-1860 (originale al Museo di Trieste) si dà notizia del mosaico di Europa, rinvenuto da poco insieme all'*asaroton*; si dice come sia stato tolto dal terreno, dopo averlo fissato con gesso, inserendovi delle tavole al di sotto; su base di tavole il mosaico fu portato a Monastero <sup>(20)</sup>.

<sup>(20)</sup> La difficoltà di consultazione dell'articolo pubblicato sulla «*Triester Zeitung*» del 14-11-1860, ci induce a trascrivere qui la parte essenziale dell'articolo. Esso manca dell'indicazione dell'autore, porta il titolo: «*Aus Aquileja*» ed è la terza parte di un articolo più vasto. È opportuno ancora osservare che lo scritto ha il carattere di una lettera, in cui l'ignoto autore si rivolge ad una persona ben determinata, che anch'essa rimane ignota. L'autore non è, come egli stesso confessa, un cultore delle scienze storiche e archeologiche, ma nello scritto si sente che è una persona di cultura e, data la precisione delle descrizioni, si tratta probabilmente di un tecnico, che «*Geschäfte führten... von Ort zu Ort*».

«... ich wollte von dem Funde eines in den letzten Tagen aufgedeckten, besonders prachtvollen Mosaikbodens berichten... Ich hätte gewünscht, Sie wären dabei gestanden, als der alte römische Zimmerboden bloss gelegt wurde! Auf schwarzem Grunde, gerade wie auf den schönen Wandgemälden Herculaniums, trat da eine herrliche weibliche Gestalt hervor, Europa, unbekleidet... Das Mosaikbild zeigte an einzelnen Stellen, schon aus alter Zeit her, starke Beschädigungen, hatte mehrfache Risse, gewährte aber im ganze einen unendlich befriedigenden Eindruck. Die Vorhalle, die Thüschwelle gleichsam dazu, bildete ein zweiter kleinerer Mosaikboden; dessen Darstellung in der Art gewählt ist, als wären die Ueberreste einer reichlichen Mahlzeit... Dieser Boden, der mit besonderer Meisterschaft ausgeführt ist, hat leider schon in den Zeiten sehr gelitten. ... man begann hier damit, das Mosaikgemälde mit einem ziemlich dicken Gypsaufguss zu überdecken, was dem Ganzen festen Halt gab, so dass man gefahrlos unterarbeiten konnte. Wie ein Theil schwebend wurde, wurde ein Brett unterschoben, bis das ganze Mosaikbild, vollkommen losgelöst, auf vielen durch Querleisten verbundenen Brettern lag und auf dieser neuen Unterlage nach Monastero gebracht werden konnte, so dass nun die weitere Arbeit der neuen Befestigung der Steinchen von unten und die keine Schwierigkeit darbietende Loslösung der bisherigen schützenden Gypshülle vor sich zu gehen hat. ...».

Il Kenner, in una sua relazione del 1867<sup>(21)</sup> dice infatti che il mosaico era già stato ricuperato, ma lamenta la soverchia dannosa fretta degli operai che eseguirono il lavoro. Secondo lo Jahn<sup>(22)</sup>, alle operazioni di strappo sovrintese Anton von Steinbüchel che era allora direttore dell'I.R. Gabinetto Numismatico e di Antichità di Trieste; lo stesso avrebbe redatto una relazione scritta, che invano il Brusin cercò poi anche a Vienna. Questi lavori, condotti dallo Steinbüchel, diedero forse il primo spunto alla campagna di stampa per la rinascita di Aquileia, condotta negli anni 1863 e 1864<sup>(23)</sup>.

Nel 1870 Otto Jahn pubblicava con tavola a colori il mosaico (fig. 1), quando esso certamente non era più sul posto; mentre infatti le indicazioni delle lacune e delle linee di lesione del mosaico sembrerebbero accreditare la riproduzione, essa tuttavia non è certamente fedele per alcune incongruenze: il campo è quadrato e non rettangolare; il mostro marino è reso con due code, mentre ne ha una sola; diversa è la posizione delle ghirlande intorno alla testa del toro; il delfino in realtà è di dimensioni assai più ridotte e la divinità del mare non vi siede sopra; nella cornice interna l'avvolgimento al di sopra del bastoncino, per tre lati ha direzione opposta a quella reale. La riproduzione dello Jahn è stata ripubblicata a colori da G. Caprin<sup>(24)</sup> e in bianco e nero da Onorio Fasiolo<sup>(25)</sup>.

Nel 1884 i frammenti del mosaico erano in Museo: nella piccola guida infatti, edita in quell'anno ad opera di Enrico Maionica<sup>(26)</sup>, si parla di «cassa coi frammenti del bellissimo mosai-

(21) F. KENNER, *Beiträge zu einer Chronik der archäolog. Funde in d. österr. Monarchie*, in «Arch. für österr. Geschichte» XXXVIII 1867, p. 219.

(22) O. JAHN, *Die Entführung der Europa auf Kunstwerken*, in «Denkschriften der K.K. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philol.-histor. Classe», XIX 1870, pp. 52-53.

(23) A. CALDERINI, *Aquileia romana*, Milano 1930, p. XLIX, nota 7.

(24) G. CAPRIN, *Pagine friulane*, Trieste 1892, tav. dopo p. 34. La riproduzione data dal Caprin è diversa in alcuni particolari.

(25) O. FASIOLO, *op. cit.*, tav. I.

(26) E. MAIONICA, *Guida... 1884 cit.*, p. 14, n. 92.

co, rappresentante il Ratto di Europa, ora purtroppo logoro e quasi irriconoscibile».

Il Fasiolo<sup>(27)</sup> ci dice il modo in cui il mosaico fu strappato: «disgraziatamente fu scoperto troppo presto: furono i soldati croati che, da fossori improvvisati, lo levarono dallo scavo; e quando il conte Cassis lo donava al Museo di Aquileia non erano che frammenti». Chi fossero questi «soldati croati», non consta: è certo che gli anni anteriori al 1866 furono assai turbolenti in Friuli per ragioni irredentistiche e politiche<sup>(28)</sup>; certamente quindi la zona era presidiata da militari ed è possibile che essi siano stati impiegati nei lavori. Quanto alla espressione usata dal Fasiolo, che suona altamente dispregiativa, non bisogna dimenticare che egli scrive nel 1915 e che le correnti irredentistiche scaldavano gli animi, analogamente a quanto era accaduto all'epoca del Giusti; egli, come è noto, nel suo «S. Ambrogio» così si esprimeva: ...«quei soldati settentrionali, come sarebbe Boemi e Croati, messi qui nella vigna a far da pali». L'espressione «soldati Croati» nel testo del Fasiolo ha, a nostro avviso, valore soltanto generico.

La ricomposizione dei frammenti di mosaico non era ancora stata fatta nel 1916, perché il Costantini<sup>(29)</sup> li registra nel secondo braccio della galleria lapidaria: «pezzi di mosaico dell'Impero, finissimi di fattura, puri di disegno e morbidi e splendidi di colore. La tecnica qui tocca il massimo del virtuosismo e dell'eccellenza. Disgraziatamente questi pezzi furono mezzo rovinati nell'escavo e nel distacco. Il Ratto di Europa fu trovato a Monastero nel 1859». La indicazione «Monastero», che è certamente errata, può essere giustificata per il fatto che i pezzi archeologici di proprietà Cassis, che in parte provenivano dalla collezione Bertoli, in parte si erano venuti aggiungendo col tempo, come è il caso del mosaico in questione, stettero per un certo periodo a Monastero nella grande azienda agricola che era per metà Cassis e per metà Ritter, donde poi pervennero al Museo Statale, come vi pervennero le collezioni Ritter.

(27) O. FASIOLO, *op. cit.*, p. 48.

(28) P.S. LEICHT, *Breve storia del Friuli*, V ed., Udine 1976, pp. 260-263.

(29) C. COSTANTINI, *op. cit.*, p. 116.

Secondo il Fasiolo, che pubblica il suo lavoro nel 1915, la ricomposizione era già iniziata in quegli anni ed egli ne dà l'onore all'assistente del Museo: «Se ora ci sono ridonate le parti principali delle figure, lo dobbiamo alla paziente cura dell'assistente sig. Giacomo Pozzar, che ricompose i pezzi maggiori». Lo stato dei lavori è documentato dalla tav. II, allegata al suo scritto (fig. 2), che dimostra il mosaico sostanzialmente ricomposto, perché solo tre particolari sono stati ricollocati in seguito: l'estremità destra della voluta della coda pisciforme, appartenente al toro marino; la freccia presso la mano destra dell'amorino; metà del torso della divinità del mare. Il Fasiolo rivendica a se stesso la ricostruzione grafica, che dice onestamente «eseguita sulla base di riproduzioni fotografiche dei frammenti maggiori che si trovano ora nel laboratorio del Museo Archeologico di Aquileia»<sup>(30)</sup>. La ricostruzione è evidentemente influenzata dal disegno dello Jahn, del quale sopravvivono le due code pisciformi e le ghirlande intorno alla testa del toro, impugnate ad un capo dall'amorino alato; elementi errati, che saranno rettificati con la corretta sistemazione dei pezzi di cui si è detto sopra. In particolare il primo di essi, cioè la voluta della coda, portava con sé la definizione del margine del riquadro verso destra ed escludeva quindi che ci fosse posto per la duplice coda.

Carlo Cecchelli, in un articolo del 1922<sup>(31)</sup>, dopo aver anche egli deplorato: «I pochi pezzi che, staccati nel più barbaro modo, furono raccolti alla rinfusa nel Museo», illustra il mosaico del Ratto di Europa; ma non dimostra di avere sotto gli occhi una situazione diversa da quella documentata dal Fasiolo; del resto parla molto brevemente di questo mosaico.

Il mosaico doveva essere stato restaurato nel 1919, essendo direttore del Museo Celso Costantini, perché nell'archivio fotografico del Museo esiste una negativa, la n. 459, che mostra il mosaico a restauro avvenuto e che porta la data dell'11 novembre 1919,

<sup>(30)</sup> Non c'è poi una grande incongruenza tra l'indicazione del Costantini, che parla del secondo braccio del lapidario e questa del Fasiolo, che parla del laboratorio: al laboratorio si accedeva allora, come tuttora si accede, dal secondo braccio del lapidario.

<sup>(31)</sup> C. CECHELLI, *Litostriati di Aquileia*, in «MSF» XVIII 1922, pp. 1-25.

mentre, col n. 458 esiste la negativa che mostra il mosaico in corso di lavoro. Riproduciamo questa ultima foto (fig. 3), perché ci pare importante: qui infatti si vedono i vari lacerti di mosaico accostati fra loro, ma non ancora fissati salvo la parte centrale; hanno trovato il loro posto i tre pezzi che si è constatato mancare nella tav. II del Fasiolo; inoltre si vede che alcuni pezzi sono più grandi, di quanto sia attualmente il mosaico che ci si è conservato: così per esempio nella zona dell'omero destro di Europa. La riproduzione del mosaico a restauro avvenuto, mostra il mosaico incorniciato di legno, secondo un metodo usato già nei mosaici strappati e sistemati dagli Austriaci, a partire da quelli, strappati nel 1895 a Monastero, che sono i primi tra quelli certamente riconoscibili.

Che il restauro sia avvenuto nel 1919, sembra contrastare con quanto affermato dal Brusin: «Solo però nel 1922 si poté provvedere al loro più urgente restauro, alla loro ricomposizione ed esposizione, così da offrirli alla ammirazione incontrastata che si meritano. Ho detto "ricomposizione" in quanto al Museo si avevano dei pezzi o frammenti staccati, sciolti»<sup>(32)</sup>. Questa indicazione si riferisce probabilmente più all'Asaroton, che è l'oggetto dell'articolo citato, che non al mosaico di Europa; l'Asaroton infatti, sempre secondo le vecchie negative del Museo (neg. n. 457) era costituito da una serie di nove pannelli incorniciati di legno e furono questi probabilmente che nel 1922 furono ricomposti in un pannello solo<sup>(33)</sup>. Dopo questi lavori, per la prima volta i due mosaici furono esposti al pubblico ed il Brusin li registra nella sua guida del 1929, collocati nella seconda sala del Museo<sup>(34)</sup>. Sono scomparse le intelaiature lignee e le fasce marginali sono state completate a graffito.

Per concludere la storia dei lavori condotti sul mosaico di Europa, diremo che inizialmente non si è trattato di un vero e proprio strappo, ma di prelievo di parti del pavimento, fissato

<sup>(32)</sup> G. BRUSIN, *L'asaroton cit.*, p. 97.

<sup>(33)</sup> Nella ricomposizione i vari pezzi furono spostati dalla posizione nella quale erano presentati in origine; essa aveva il vantaggio di mostrare le lacune con un loro andamento definitivo e quindi a nostro avviso era più attendibile.

<sup>(34)</sup> G. BRUSIN, *Guida 1929*, pp. 111-115, figg. 65-68.

preventivamente con gesso; mosaici di questo tipo e di epoca piuttosto antica come questi, hanno generalmente sottofondi molto spessi e solidi e un'operazione simile si poteva tentare. L'affermazione del Fasiolo «fu scoperto troppo presto» ha un significato più preciso, di quanto si sia ritenuto: vuol indicare che ancora non era entrato nell'uso degli archeologi lo strappo con ricollocamento su pannelli in cemento armato, cosa che avverrà alla fine del secolo. Certamente l'opera del Pozzar, riconosciuta dal Fasiolo, è stato l'accostamento dei frammenti musivi; ma soltanto nel 1919 deve essere stato operato lo strappo del mosaico dal suo originario sottofondo e la ricomposizione di tutto il mosaico, su un nuovo letto unitario in cemento armato. L'Asaroton deve essere stato asportato dal terreno allo stesso modo<sup>(35)</sup>; ma poi, già prima del 1915, doveva essere stato gettato su piccoli pannelli in cemento armato, circondati da una intelaiatura in legno: così infatti si vedono due pezzi già nelle foto pubblicate dal Fasiolo e poi ancora i nove pezzi nella citata foto dell'archivio del Museo.

Il mosaico di Europa sul toro rimase nella seconda sala del Museo fino all'inizio degli anni cinquanta, quando, nel giro di un ampio rinnovamento di tutto il complesso museale, il mosaico fu rimosso e collocato nel braccio meridionale del quadriportico, dove attualmente si trova, accanto all'Asaroton: si trattò soltanto di uno spostamento, che non presenta difficoltà ora che il mosaico riposa su un supporto unico e rigido.

Negli anni 1956-1957 il pannello è stato sottoposto ad un ulteriore restauro, col quale non si è intervenuti sulla parte musiva, ma sulle interposte lacune. Ad opera del mosaicista Giuseppe Sambuco, è stato abbassato il piano di cemento, perché soffocava il mosaico ed è stato sostituito da pastellone, dotato, come già in precedenza, di graffito nelle fasce marginali. Qualche anno più

(35) Il Brusin a p. 97 dell'articolo citato dice che l'Asaroton «fu recato per mezzo di rulli, come si usa appunto ancora quando si tratti di tessellati di superficie piuttosto vasta, al Museo Cassis a Monastero d'Aquileia». Non risulta da dove sia stata tratta questa notizia, che sembra inverosimile data la dimensione limitata del mosaico in questione e il contrasto con la notizia della *Triester Zeitung*.

tardi, come tinta del fondo, si è provato un colore un po' scuro, per adeguarsi al fondo nero del pannello; ma poi si è ritornati all'attuale colore chiaro (fig. 4).

Con l'occasione di questi lavori, si sono avuti due risultati importanti: nel togliere il vecchio cemento, si è verificato un «lieto evento» come lo ha definito il Sambuco: è apparso un dito della mano sinistra di Europa, che era rimasto fino ad allora sotto il cemento (fig. 5). L'altro risultato è dovuto ad una attenta osservazione dello stesso mosaicista: alcuni particolari nelle fasce marginali, sono in marmo di Carrara; lo stesso materiale è largamente usato nell'Asaroton.

Indubbiamente i mosaici del Ratto di Europa e dell'Asaroton appartengono alla stessa casa, data la esatta corrispondenza delle fasce marginali; e sono tra loro contemporanei. Converrà rilevare il fatto che uno è campito su fondo nero, l'altro su fondo bianco. Ciò significa che siamo di fronte alla libera scelta dell'artista, che usava il sistema più idoneo alla migliore riuscita del suo lavoro e che nessun altro criterio o moda poteva interferire con la sua scelta.

Altra considerazione da fare è che questi pavimenti erano indubbiamente solo la parte centrale di pavimenti più vasti. Io credo che non si possa parlare, come è stato fatto, di *emblemata*, sia perché sono troppo grandi, sia perché un *emblemata* esiste già nell'Asaroton. Penso tuttavia che sarebbe importante se si potessero individuare nuovamente i pavimenti dai quali i due pannelli provengono, al fine di poterne ricostruire il contrappunto cromatico, che di certo era accuratamente calcolato, se si tien conto della raffinatezza di quanto ci rimane. Dato che sono mosaici molto antichi e quindi devono essere stati rinvenuti a relativa profondità, non dovrebbero essere andati distrutti. L'importanza di poter ricreare l'effetto, che questi mosaici erano destinati a creare, apparirà rilevante, se si esaminerà il pavimento musivo collocato a metà della prima galleria lapidaria del Museo: si tratta di un segmentato-tessellato<sup>(36)</sup>, in cui la parte centrale nera con *crustae*

<sup>(36)</sup> Questo mosaico proviene dai fondi Cassis-Ritter, part. cat. 425 del C.C. di Aquileia, Fu scavato all'inizio degli anni trenta (cfr. G. BRUSIN, *Gli*

ha notevole rilievo, benché non sia un mosaico figurato, soltanto perché è circondata da vaste fasce bianche.

Tornando più particolarmente al mosaico del Ratto di Europa, vale la pena di rilevare, perché credo che non sia mai stato osservato, il senso di profondità che è dato alla scena: le figure infatti non sono sentite una sopra l'altra, ma sono collocate nello spazio. Ciò è ottenuto portando molto in alto la linea del livello dell'acqua – ve ne è una piccola traccia sulla sinistra – e facendone emergere successivamente il dio del mare ed il gruppo centrale; ma è ottenuto anche e soprattutto costruendo la scena su linee diagonali, che si incrociano: su una linea sono la divinità del mare, il toro e l'amorino; l'altra diagonale va dal delfino alla coda pisciforme del toro; Europa sembra essere il perno di questo sistema. Anche l'acqua, che è resa da sequenze di tessere in pasta vitrea al di sopra del braccio della divinità marina è descritta in linee oblique, che richiamano l'impostazione generale su diagonali.

Per quanto riguarda la decorazione delle fasce marginali, identiche nel mosaico di Europa e nell'Asaroton, converrà ricordare il felice confronto, fatto dal Fasiolo, con la terracotta policroma del tempio dorico di Metaponto, attualmente al Museo di Catania, nella quale compaiono entrambi gli elementi decorativi, presenti nei nostri mosaici<sup>(37)</sup>; e ricordare ancora che l'accoppiamento di questi elementi decorativi non compare in alcun altro mosaico, oltre questi. Esaminando poi separatamente i due motivi decorativi, mentre la doppia treccia di questo tipo si inquadra in una tradizione continua che, con una serie di variazioni accompagnerà tutta la storia del mosaico antico, la rappresentazione di un bastoncello plastico o *toros* è estremamente rara nell'arte musiva, tanto che possiamo citarne solo due esempi: nel mosaico aquileiese della casa di Licurgo e Ambrosia<sup>(38)</sup> e nel mosaico dei gladiatori

*scavi di Aquileia*, Udine 1934, p. 159, fig. 91). Non si sa esattamente quando sia stato portato in museo. È stato ricomposto nell'ottobre 1960 dalla scrivente.

<sup>(37)</sup> O. FASIOLO, *op. cit.*, fig. 3, p. 25. Mentre si condivide evidentemente il confronto, non si è d'accordo sulle conclusioni che se ne traggono, circa la derivazione dell'arte musiva dalla Sicilia.

<sup>(38)</sup> L. BERTACCHI, *Nuovi mosaici figurati di Aquileia*, in «AqN» XXXIV 1963, figg. 32-33.

a Bad Kreuznach<sup>(39)</sup>. In quest'ultimo, che è datato a metà del III secolo d. C., ricompaiono i nastri obliqui, che lasciano il bastoncello plastico. Ricorderemo che nastri obliqui sono rappresentati ad avvolgere fascioni di foglie al fine di dare ad essi corposità, in mosaici di tradizione ellenistica<sup>(40)</sup> di cui citeremo due mosaici da Pompei al Museo Nazionale di Napoli, un mosaico da Teramo ed una più tarda imitazione al Museo di Imola<sup>(41)</sup>. Ricorderemo anche un mosaico aquileiese del secolo III<sup>(42)</sup>. Ci si consenta ancora di insistere sul bastoncello o *toros*, sia per la sorprendente fantasia dei suoi colori, che sono sfumati dal rosso, al rosa, al giallo e al bianco, con il nastro sovrapposto di colore verdastro; sia per la trasparenza che è resa nel nastro, all'incidenza delle sottostanti tinte più chiare; sia perché la lumeggiatura bianca, che simula la parte più sporgente del bastoncello, non è in asse con lo stesso, ma si avvicina alla parte interna, dove tutto questo elemento decorativo è profilato di nero<sup>(43)</sup>. Non è spiegabile razionalmente la ragione di questa irregolarità: evidentemente è stata concepita dall'artista per ottenere un risultato ottico più felice.

Le particolarità che sono state messe qui in evidenza servono

(39) K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlino 1959, tav. 89.

(40) H. STERN, *art. cit.*, figg. 11, 12 e 15.

(41) M.E. BLAKE, *art. cit.* 1930, tav. 46,4.

(42) G. BRUSIN, *Aquileia, Scavi di un grande edificio pubblico*, in «NSC» 1923, pp. 224-226, fig. 2.

(43) Il bastoncello plastico è costituito da due tipi differenti, che si alternano dopo ogni interruzione, provocata dal nastro avvolto. Qui vengono indicati i colori, con sequenza che ha sempre inizio dall'esterno. Sezione di primo tipo: rosso Bordeaux, rosa carico, rosa chiaro, rosa chiarissimo, bianco (marmo), rosa chiarissimo, rosa chiaro, rosa carico, nero. Sezione di secondo tipo: grigio (masegno), giallo scuro, giallo chiaro, giallo chiarissimo, bianco (cogolo), giallo chiarissimo, giallo chiaro, giallo scuro, nero. Nastro avvolto: nero, grigio scuro, grigio chiaro, marrone, grigio chiarissimo, marrone, grigio chiaro, grigio scuro, nero. Ove non altrimenti indicato, il materiale è ciottolo di fiume (ne è stata raccolta campionatura nell'Isonzo). Nel bastoncello plastico la parte più chiara risulta fuori asse, non perché i colori siano di minore varietà da un lato rispetto all'altro, ma perché verso l'interno le sequenze di tessere sono di numero ridotto.



Fig. 1  
Mosaico di *Europa sul toro*  
dallo Jahn.

Fig. 2  
Mosaico di *Europa sul toro* dal Fasiolo.



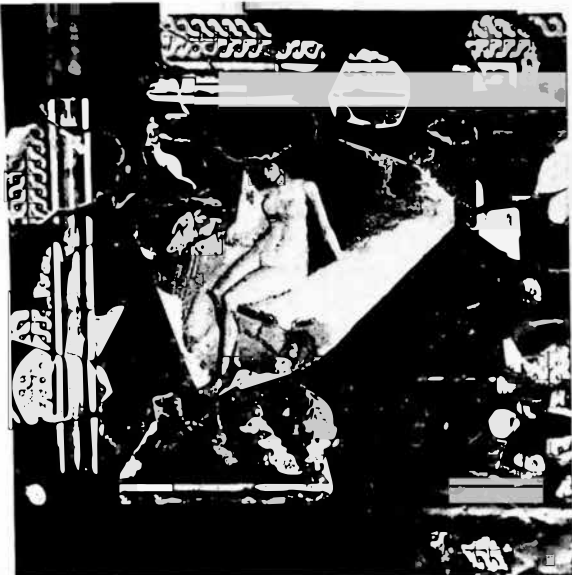


Fig. 3  
Mosaico di *Europa sul toro* durante i lavori del 1919.

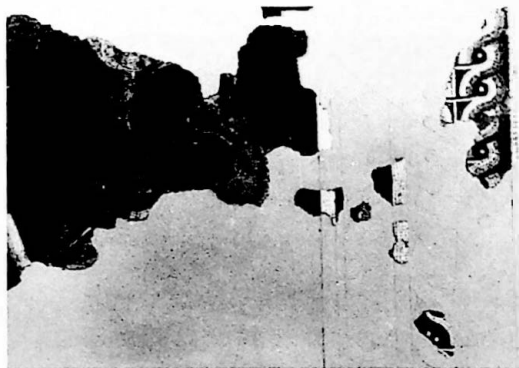


Fig. 5  
Aquileia, Museo Archeologico. Particolare del dito di Europa e del margine destro del riquadro.

Fig. 4  
Aquileia, Museo Archeologico. *Mosaico di Europa sul toro*, stato attuale.



Fig. 6  
Aquileia, Museo Archeologico. Frammento di scultura n. 2639.



ad integrare quanto è già stato detto da altri e a puntualizzare la estrema raffinatezza di questo lavoro, che ha certamente i suoi ascendenti nella tradizione pittorica e si inquadra tra le opere di derivazione ellenistica, che non sono frequenti nell'arte musiva aquileiese e che in una forma così matura sono a nostro avviso da attribuirsi ad età augustea. Anche l'uso del marmo di Carrara, conferma la datazione.

L'interpretazione del quadro figurato ci sembra chiara, dopo tanti sforzi interpretativi da parte degli studiosi<sup>(44)</sup>: il mito di Europa era assai caro agli antichi, che lo riprodussero più volte – metopa arcaica di Selinunte, mosaico di Rodi, pittura pompeiana, glittica – e lo cantarono nella poesia – Ovidio, Mosco, Nonno di Panopoli. Il mito sopravvisse alla fine dell'antichità perché lo ricordano ancora Dante, il Poliziano e il Marino; e lo rappresenta il Tiepolo. Tutto quanto sopra è stato bene messo in evidenza da Mario Mari, in un articolo che meriterebbe di essere molto più conosciuto<sup>(45)</sup>.

È interessante ancora constatare che il mito era molto noto e amato nella stessa Aquileia, come è dimostrato dal fatto che oltre il mosaico in esame abbiamo qui altre tre documentazioni figurate di questo mito: una gemma incisa in pasta vitrea gialla, di forma convessa<sup>(46)</sup>; una applique di mobile in bronzo<sup>(47)</sup>; una scultura

(44) Da ultimo cfr. L. BERTACCHI, *Architettura e mosaico*, in *Da Aquileia a Venezia*, Verona 1980, pp. 155-156, fig. 122. Rimane oscuro perché il Brusin abbia sempre rifiutato di riconoscere nel mosaico il mito di Europa; cfr. G. BRUSIN, *Macché «Ratto di Europa» è solo un corteo di nozze*, in «Il Piccolo» 7 agosto 1973, p. 6. Dalla descrizione delle fonti, manca qui, a detta del Brusin, il mantello svolazzante; ma il lembo visibile a destra della testa del toro, doveva essere l'estremità di un drappo, appoggiato al braccio destro di Europa.

(45) M. MARI, *Il Ratto di Europa in un mosaico di Aquileia*, in «Il Friuli» agosto 1973, p. 14. Egli fa soprattutto una rilettura di Ovidio e del Marino, riscontrando una puntuale coincidenza nelle descrizioni di questi autori e nella rappresentazione musiva aquileiese.

(46) Inv. 27.260; misura mm 12x9; cfr. G. SENA CHIESA, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padova 1966, p. 268, n. 711.

(47) Inv. 17.737; misura cm 11,5x10; cfr. G. BRUSIN, *Guida* 1929, p. 190; G. CUSCITO, *Aquileia, storia, musei, basiliche, scavi*, Bologna 1981, p. 24, fig. 41.

frammentaria in marmo <sup>(48)</sup>. Purtroppo quest'ultimo pezzo (fig. 6) è molto mutilo, dato che la figura di Europa è conservata solo dalle ginocchia alla vita ed il toro è privo degli arti e della testa. A causa del precario stato di conservazione, è difficile dare una valutazione storico-artistica di quest'ultimo pezzo, mentre gli altri due sono cronologicamente molto vicini al mosaico che abbiamo esaminato; e puntualizzano ad un momento ben determinato la notevole fortuna di questo mito.

<sup>(48)</sup> Inv. 2639; misura cm 19×23×13; inedita.