

COLLOQUES INTERNATIONAUX
DU
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SCIENCES HUMAINES

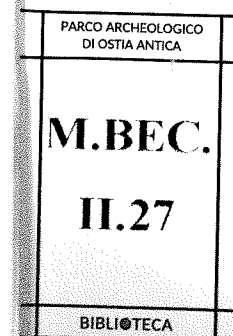
LA MOSAÏQUE GRÉCO-ROMAINE

PARIS

29 Août - 3 Septembre 1963

*Ouvrage relié balacron in-4° coquille,
388 pages de texte, 195 planches et 2 dépliants hors-texte en phototypie,
8 planches hors-texte et couverture en quadrichromie.*

PRIX : 196 F
PRICE : U.S. \$ 41



ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
15, Quai Anatole-France - PARIS-VII^e

ALCUNE CARATTERISTICHE DEL MOSAICO BIANCO-NERO IN ITALIA

G. BECATTI

Résumé

Le mosaïste romain se propose des buts différents du grec : il conçoit la décoration en étroite liaison avec l'architecture et la destination des pièces; aussi à la mosaïque polychrome et picturale hellénistique, qui s'était introduite en Italie au début du 1^{er} siècle avant J.-C., ne tarde pas à se substituer une technique moins raffinée, mais mieux adaptée aux fins pratiques, et moins coûteuse, celle du tessellatum noir et blanc.

C'est au II^e siècle après J.-C. que cet art arrive à sa pleine maturité; les fouilles d'Ostie nous en ont révélé les réussites les plus remarquables. Alors qu'au 1^{er} siècle les mosaïstes de Pompéi s'efforçaient d'obtenir avec la technique nouvelle des effets analogues à ceux des mosaïques hellénistiques, les ateliers d'Ostie au II^e siècle parviennent à créer un style original parfaitement adapté à son moyen d'expression. On le voit se manifester notamment dans l'évolution des clipei à écailles; dans le développement du thème de l'enceinte crénelée, au « Palazzo Imperiale » et dans les thermes des Cisiarii; surtout dans le thème du thiasse marin, qu'on rencontre dans les principaux thermes, en particulier ceux de Neptune.

Au III^e siècle, le style noir et blanc tend à se schématiser avec des effets de taches contrastantes, en choisissant les motifs géométriques les plus voyants et en les agrandissant, en employant de larges bandes noires, en décomposant les figures avec des détails internes moins nombreux, mais plus fortement soulignés; on s'achemine ainsi vers un géométrisme abstrait qui triomphera au Bas Empire. Au IV^e siècle, d'ailleurs, la mosaïque noire et blanche n'est plus à la mode : on lui préfère soit la mosaïque figurée polychrome (maison des Dioscures), soit l'opus sectile, également coloré. (G. P.).

Nel vasto quadro della storia del mosaico nel mondo antico il ricco sviluppo che l'arte musiva ha trovato sul suolo italico presenta molti aspetti originali legati all'ambiente, all'architettura, alla società, al gusto, alla cultura. Vorrei qui soffermarmi a considerarne soltanto qualcuno, specialmente in relazione alla particolare elaborazione che la tecnica bianco-nera ha trovato in Italia.

Nel trattare questo argomento il reverente pensiero si rivolge alla memoria di Marion Elizabeth Blake, scomparsa all'improvviso in una giornata estiva del 1961 in quella Roma che era stata il centro dei suoi studi in quest'ultimo trentennio. Alzatasi silenziosamente per sempre da quel tavolo della Biblioteca dell'Accademia Americana, al quale eravamo abituati a vederla con il suo cordiale sorriso, e sul quale erano stati per tanti anni allineati i libri riguardanti i mosaici, che avevano poi ceduto il posto a quelli di topografia e di architettura romana. Il lungo e paziente lavoro di catalogazione di tutti i mosaici su suolo italico compiuto dalla

Blake nelle tre puntate delle *Memoirs of the American Academy* del 1930, del 1936 e del 1940, rappresentano un prezioso contributo e una solida base di partenza per lo studio dei caratteri e aspetti di quest' arte musiva.

Il materiale va peraltro moltiplicandosi rapidamente con i nuovi scavi e con le continue scoperte e si sente sempre più urgente la necessità di arrivare alla pubblicazione in un *Corpus* dei vari gruppi locali e regionali di mosaici, studiati prima di tutto in rapporto alla topografia e all' architettura per fissarne gli elementi cronologici e ambientali, le caratteristiche locali. Non entro qui in questi particolari problemi di cronologia e di classificazione, che richiedono ricerche minute e specifiche, volgendomi invece a presentarvi soltanto alcune osservazioni di carattere generale, che riguardano soprattutto il lato artistico del mosaico in Italia, come contributo ad una storia dell' arte romana.

Il mosaico greco nasce e si sviluppa sempre con interessi pittorici. I mosaici a sassolini colorati del V e del IV secolo ad Olinto, Sicione, Corinto, Olimpia, Pella, con i contorni curvilinei lisci, unitari e naturali di ogni elemento assumono un aspetto sfumato e delicatamente chiaroscurale, ricorrendo talvolta a sottili liste di piombo per ottenere una più netta linea di contorno nei profili dei volti o nei particolari interni. Sono come una leggera e fluida pittura a fitte macchioline. Quando si sostituiscono le tessere artificialmente tagliate in vari marmi e pietre colorate, il gioco pittorico diviene più netto e complesso, la scala cromatica più ricca, e si rendono possibili tutti i trapassi di toni. Riducendo le tessere a dimensioni minute e ricorrendo anche a tagliature sagomate, come nell' *emblema vermiculatum*, con una tessitura che segua la struttura cromatica dell' immagine, si arriva con una tecnica virtuosistica a gareggiare in pieno con la grande pittura. Il mosaico ellenistico nelle sue espressioni migliori è pittura marmorea. Plinio (*Nat. hist.*, XXXVI, 184) nella breve storia del mosaico precisa infatti chiaramente: *pavimenta marmorea originem apud Graecos habent elaborata arte picturae ratione, donec lithostrota expulere eam*. L'uso di pavimenti di *crustae* di marmi colorati, di mattonelle e di tarsie, i *lithostrota*, andò cioè prendendo sempre più piede nel periodo tardo ellenistico e romano, soddisfacendo evidentemente il gusto per vivaci superfici colorate, per l'effetto prezioso, ed offrendo maggiore resistenza e una più facile esecuzione.

In Italia la cultura etrusca, pur così evoluta artisticamente, non sembra, secondo le nostre attuali conoscenze, che abbia prodotto qualche analoga decorazione pavimentale, sostituita forse in alcuni casi da tappeti. Nell' ambiente più direttamente legato al mondo greco, in Sicilia e in Magna Grecia, l'uso del mosaico a sassolini è attestato da quello di Mozia in Sicilia, raffigurante un grifo e una pantera che assalta un toro (fig. 1), ma non policromo come in Grecia, bensì bianco-nero. Mosaici di Morgantina in pietre colorate con pezzi di terracotta irregolari, che hanno la superficie piana e non arrotondata come i sassolini, possono rappresentare un trapasso al mosaico di tessere tagliate. Ma la tradizione più genuina della decorazione pavimentale italica e soprattutto latina è rappresentata dall' *opus signinum*, dai pavimenti di cocciopesto repubblicani, che rispecchiano la semplicità del gusto e un funzionale e pratico sfruttamento dei materiali a disposizione. *Pavimenta barbarica e subtegulanea*, come li chiama Plinio, per il loro aspetto rozzo e per la destinazione ad ambienti coperti, e che erano battuti con le mazzeranghe, *festucis pavita*.

Ci si preoccupa che la casa sia ben costruita, ma non ci si cura ancora eccessivamente della sua decorazione. Domina l'*utilitas*, non il *decor*. Ma quando si viene in contatto con le raffinate decorazioni pavimentali ellenistiche musive e marmoree, non si rimase estranei a quegli allettamenti, come anche agli altri aspetti della cultura e dell' arte greca. Si cerca di procurarsi il godimento di quelle creazioni ellenistiche importando *emblemata* policromi, chiamando a lavorare mosaicisti greci, imitando la tecnica esperta del tessellato pittorico ellenistico. Già prima della fine del II secolo a. C., come precisa Plinio: *frequentata vero pavimenta* (cioè i mosaici) *ante Cimbricum magna gratia animorum*, come dimostra, egli soggiunge, il paragone che Lucilio in questo tempo istituisce fra la composizione armonica di parole in un discorso e quella di tutte le minute tessere disposte con arte in un pavimento musivo e in un *emblema vermiculatum*, che i Romani avevano cominciato a conoscere e ad ammirare:

*quam lepide lexeis compostae ut tesserae omnes
arte pavimento atque emblemata vermiculato.*

Le famiglie benestanti romane possono così permettersi il lusso di sontuosi mosaici policromi, di riproduzioni dei capolavori ellenistici dalla *Battaglia di Alessandro* alle *Colombe* di Sosos, agli opulenti festoni di fiori e di frutta, alle maschere, alle nature morte, ai temi dionisiaci, marini, nilotici.

Ma accanto a questa entusiastica e rapida accettazione dell' arte musiva ellenistica, che troverà un ulteriore sviluppo grazie alla nuova forza politica ed economica dell' impero, si assiste ad una trasformazione della tradizione pavimentale locale e ad una originale assimilazione e rielaborazione dell' insegnamento greco, che rappresentano l'aspetto più genuino della cultura artistica italica e di cui vorrei qui indicare soltanto qualche accento.

Originale è innanzitutto il modo come si cerca di nobilitare l'*opus signinum* italico avvicinandolo tanto al *tessellatum* quanto al *lithostroton*, di cui accoglie alcuni elementi, inserendo sul fondo rossiccio unitario tessere bianche a disegno lineare geometrico di esagoni, reticolati, meandri, embricazioni, stelline e perfino rosoni a clipeo, oppure semplici frammenti di marmi policromi. Analogamente i coroplasti e i modesti scultori italici andavano accogliendo nella terracotta, o nel travertino e nella pietra alcuni modi ellenistici.

Quando a partire soprattutto dal I secolo a. C. si diffonde la tecnica dell' *opus tessellatum*, tra i vari aspetti che assume, è interessante notare il perdurare della decorazione di frammenti sparsi di marmi colorati inseriti nel nuovo tessuto tessellato, che può essere a fondo bianco o nero, sul quale bene spiccano le macchie policrome marmoree. Ma i contorni irregolari dei frammenti di marmi, se bene si inserivano nel fondo di cocciopesto, mal si raccordano con quello tessellato, sia che si adottino le tessere rettangolari disposte a coppie con tessitura imitante l'intreccio a schiancia, sia le tessere piccole nere. Le *crustae* marmoree tendono perciò a regolarizzarsi assumendo forme geometriche di esagoni, di rombi, di quadrati e rettangoli, avvicinandosi a mattonelle del *lithostroton*, oppure al contrario a diminuire nelle dimensioni assumendo l'aspetto di tessere policrome sparse nel più minuto fondo tessellato.

La destinazione ad ambienti più importanti della casa, l'inserzione al centro di pavimenti tessellati dimostrano che la rarità dei marmi policromi importati faceva considerare più pregevoli questi pavimenti con elementi marmorei. Ma la trasformazione in mattonelle geometriche toglieva ormai ogni significato a questo tipo di decorazione, di fronte all'uso sempre più diffuso di pavimenti tutti di mattonelle marmoree, di cui questi non sembravano che un modesto ripiego, mentre quelli di *crustae* minute potevano meglio apparire come screziati tappeti e quasi un surrogato italico di *emblemata vermiculata*.

L'adozione dell'*opus tessellatum* porta le officine locali a sfruttare soprattutto i motivi geometrici bianco-neri. E' questa la decorazione di gran lunga predominante nell'attività dei mosaicisti romani e di altri centri d'Italia. I mosaici policromi, di tradizione ellenistica, i preziosi pavimenti di mattonelle marmoree ristretti talvolta a un solo riquadro centrale, rappresentano una decorazione ricercata e limitata, di carattere sempre un po' eccezionale. Girando le case di Pompei, di Ercolano, di Ostia, di Aquileia, vediamo predominare questi mosaici bianco-neri geometrici, di tono modesto ma decoroso, estesi a quasi tutti gli ambienti. La casa è vista nella sua unità, la sua decorazione è strettamente funzionale. La scelta dei motivi è infatti subordinata e aderente agli spazi da decorare. Quadrati od esagoni lineari o bianco neri serviranno a riempire con decorazione unitaria tutto un pavimento; i vari tipi di meandro a creare le fasce di contorno di campi bianchi e di *emblemata*, insieme a trecce, a file di triangolini neri, di denti di lupo, di spirali. Si definiscono le soglie, sottolineandole con rettangoli riempiti da meandri o da embricazioni, o di più vistosi motivi neri, esagoni, rombi, quadrati, pelte, o con una serie di elaborate formelle circondate da treccia o da fasce.

Se tutti questi motivi di grande semplicità rappresentano il fondo comune di questo patrimonio decorativo, è interessante osservare come i mosaicisti romani adottano e trasformano per questa corrente funzione ornamentale altri motivi di tradizione ellenistica.

Assistiamo infatti fin da questo primo periodo ad una traduzione bianco-nera di elementi pittorici ornamentali e figurati di origine colta, secondo una visione lineare che è tipicamente romana. Il meandro era stato creato per un effetto prospettico reso con i vari colori; il *cancellum* per il rilievo illusivo con l'ombra proiettata nei vuoti; la treccia traeva effetto dai diversi toni colorati dei singoli nastri di cui si componeva; l'embricazione rendeva coloristicamente la sovrapposizione delle squame; lo *scutulatum* il risalto plastico dei cubi con la diversa intensità cromatica dei vari lati. Tutti questi motivi policromi sono ridotti nei mosaici romani a linee o a macchie bianco-neri con un effetto non più prospettico e pittorico, ma puramente disegnativo e di superficie.

Particolarmente caratteristica è la schematizzazione che subisce ordinariamente il rosone derivato dal clipeo squamato creato nell'ambiente ellenistico. La prima origine del motivo risale all'egida squamata con il *gorgoneion* centrale, il cui effetto pittorico illusivo di sovrapposizione delle squame e di convessità del clipeo era reso con la diversità di toni, con ombreggiature. Questo originario contenuto pittorico si manterrà infatti in mosaici di tradizione ellenistica anche nell'impero. Ma già nel I secolo l'ambiente romano trasforma il clipeo in un rosone di file concen-

triche decrescenti di squame bianche e nere, oppure mezze bianche e mezze nere, traducendo in un netto bicromismo le ombre e annullando ogni effetto illusivo e plastico (fig. 2). La tecnica bianco-nera suggerisce infatti più coerentemente la sostituzione delle squame con triangoli bianchi e neri, con una geometrizzazione più aderente all'effetto disegnativo di superficie, a cui questa tecnica è necessariamente legata. Gli esempi di Pompei, di Ostia, di Cividale, di Aquileia, di Trieste, di Gubbio, illustrano questa creazione romana del rosone geometrico bianco-nero, che sostituisce quasi sempre il *gorgoneion* centrale del clipeo originario ellenistico con un adeguato ornamento geometrico a rosetta o a pelta (fig. 3).

La geometrizzazione a triangoli decrescenti invece di un effetto di convessità veniva a creare piuttosto l'impressione di una concavità, come la proiezione del l'interno di una cupola a cassettoni con l'apertura circolare alla sommità; e forse da questa suggestione è derivato il singolare mosaico del Museo di Piacenza, che sembra suggerire una bassa cupola con il grande occhio aperto contornato da mensole in prospettiva, sulle quali poggiano svolazzanti cigni che fan corona all'apollineo attributo della cetra. Non direi perciò, come pensa l'amico Parlasca, che questi mosaici romani a rosone derivano dalle cupole, perchè sono una naturale evoluzione secondo i principî della tecnica bianco-nera del clipeo pittorico ellenistico, e si affermano prima dello sviluppo architettonico della cupola romana, sebbene finiscano per suggerirne il disegno interno.

Un' analoga traduzione lineare disegnativa subiscono anche gli ornati floreali, che nel mosaico ellenistico erano concepiti nel loro valore pittorico, in illusivi plastici avvolgimenti, in cui foglie, fiori, frutta, costituivano un ricco campo per una complessa scala cromatica.

Nel I secolo l'ornato floreale nei pavimenti bianco-neri è adoperato con parsimonia e serve soltanto a creare cespi di raccordo agli angoli dei riquadri con rosoni iscritti, a riempire fasce e bordure, o soglie in cui si sviluppano soprattutto girali di acanto, oppure sono usati in qualche parco elemento a decorare formelle (fig. 4). All'opulenza dell'ornato ellenistico floreale si oppone la sobrietà di queste espressioni romane, di un disegno stringato, con poche piccole foglie, con magri cespi, con tralci sottili, senza accenno di avvolgimenti e di rilievo plastico, ma a semplice silhouette nera, spesso angolosa, che può paragonarsi ad alcuni asciutti fregi floreali intagliati e scolpiti nella pietra del I secolo a.C.

Particolarmente caratteristico è il modo come il gusto romano reagisce di fronte ad un motivo che è ugualmente di tradizione ellenistica: la bordura di torri e di mura merlate. Le fonti epigrafiche e letterarie confermano l'ipotesi che questo motivo sia nato dall'uso di smerlettare gli orli di stoffe, e specialmente quelle di feltro e di lana compressa che non si prestavano ad esser cuciti, ma tagliati, e anche di pelli. La serie di linguette terminali richiamavano la sagoma di torri, tanto che questo tipo di bordura si chiamò *pyrgotòs* e abbiamo fra l'altro il ricordo di un *chitoniskos pyrgotòs*. È naturale che questo motivo si applicasse anche a cortine pendule e a tendaggi, ed è infatti attestato per il baldacchino purpureo che ornava la nave di parata di Tolomeo II descritta da Ateneo, con cortine pendule che avevano un orlo bianco turrito. L'uso sopravvive ancor oggi nel baldacchino di seta bianca sotto cui si trasporta il Santissimo Sacramento.

Nacque dunque nell' arte tessile e fu sfruttato dai mosaicisti ellenistici per bordura di pavimenti, dandogli un più preciso carattere architettonico unendo le torri rettangolari con una linea di base, che ha merli intermedi, quando anche le torri sono merlate. Questo bordo architettonico ellenistico, noto dal mosaico di Sophilos ad Alessandria, da quello della Casa di Attalos a Pergamo, è peraltro a colore unito, bianco, nero, oppure rosa o grigio come in una Casa di Delo, o rosso e bianco a Lykosoura. I mosaicisti ellenistici lo sentono perciò ancora come un motivo pittorico ornamentale che tradisce la sua origine tessile. Con questo carattere è infatti accolto dapprima anche su suolo italico, limitato alle sole torri tutte nere o tutte bianche. Uno dei primi esempi si ha nella cella del tempio di Ercole nel santuario scavato da Valerio Cianfarani sulle pendici del Monte Morrone presso Sulmona (fig. 5). Il motivo è riprodotto in tessellato a Fossato di Vico, identico a quello pergamenico, e si hanno vari esempi pompeiani come nella Casa del Trittonio, dove le torri sono raddoppiate ed opposte, dimostrando il carattere puramente ornamentale, o nell' impluvio della Domus Cornelia.

Ma è significativo che i mosaicisti romani trasformino presto questo motivo in senso chiaramente architettonico: le torri non saranno più a silhouette piena, ma acquisteranno porte e finestre, la linea di base intermedia diviene una vera cortina di mura in *opus quadratum*. Nella soglia della Casa pompeiana di Marte e Venere s'inserisce anche un portale centrale ad arco con cancello, quasi come ingresso della casa. Qui le torri mantengono la silhouette nera, ma le mura sono a contorno lineare con un compromesso che rivela la fusione di due tradizioni. Torri e mura sono tutte in *opus quadratum* nero a contorno bianco su un altro mosaico di Pompei, dove si è cercato anche un effetto prospettico nelle torri in scorcio coperte da tetto a due spioventi, con porte ad arco sui quattro assi delle mura.

La concezione romana tende a rappresentare la bordura a torri e mura merlate tutte disegnate con una linea nera, che rende anche i filari di *opus quadratum* sul fondo bianco, come vediamo a Pompei e ad Ostia. Ambedue le tecniche a fondo nero e a fondo bianco sono talvolta riunite in uno stesso mosaico, come in quello antoniniano ostiense del Palazzo Imperiale (fig. 6) e in quello del 120 circa nelle Terme dei Cisiari di Ostia, dove una vera e propria cittadella con quattro porte e quattro torri angolari cilindriche è sostenuta da Telamoni. Qui l'interpretazione romana del motivo in senso architettonico trova l'espressione più compiuta ed originale.

Un'altra tipica trasformazione di gusto romano può considerarsi il pannello inserito come motivo decorativo in un mosaico del I sec. d. C. nella Villa di Pompeo ad Albano Laziale, accanto ad altri due pannelli geometrici a losanghe e a svastiche, sparsi come tappeti sul fondo bianco. Una doppia fila di arcate sovrapposte è sormontata dalla cortina merlata tradizionale in una composizione che sembra ispirata realisticamente all' architettura dei grandi acquedotti e viadotti romani, come il celebre Pont-du-Gard.

Non meno originale è l'adattamento del motivo di mura turrette nella soglia del Mitreo Ostiense delle sette Porte (fig. 7) dei primi del III secolo a rappresentare appunto le sette porte attraverso cui s'immaginava che l'anima dell' iniziato mitriaco dovesse passare nella mistica *katàbasis* e *anàbasis*. La cortina di mura si unisce al

motivo romano di arcate, con l'assurdo compromesso dei merli che seguono la curvatura dell' arcata centrale maggiore.

Fuori d'Italia questo motivo della cortina di mura merlate con porte trova ad esempio un significativo sviluppo realistico nel mosaico forse antoniniano più che severiano da Orbe illustrato dalla Von Gonzenbach nella sua bella monografia sui mosaici della Svizzera, con porte a triplici arcate e torri rotonde a tetto conico.

Oltre a questa varia trasformazione dei motivi geometrici e floreali di tradizione ellenistica si assiste ad una analoga elaborazione dei motivi figurati secondo i principi della tecnica bianco-nera e in relazione all' adeguamento della decorazione musiva all' architettura interna. I mosaicisti romani devono usare infatti anche elementi figurati per esigenze decorative e talvolta illustrative, perciò si va creando a partire dal periodo augusteo un linguaggio figurativo bianco-nero con caratteri particolari e con una originale elaborazione.

Nella fine della repubblica e nei primi decenni dell' impero vediamo ad esempio che i motivi marini cominciano ad entrare parcamente nel repertorio bianco-nero e sono tradotti a silhouette piena nera, che conserva nei profili la linea fluida e plastica dell' originale pittorico. Caratteristici sono i delfini guizzanti che vediamo comparire nel mosaico repubblicano del santuario di Monte Morrone già ricordato (fig. 5), nel vestibolo della Casa di Marte e Venere a Pompei uniti ad un drago marino, nella Casa del Centenario e nel quadretto emblematico al centro del mosaico ostiense delle Province verso la metà del I sec. d.C. Questi delfini ostiensi sono forse la migliore formulazione e, ancora piena di vita nella sagoma scorrevole, elastica e snodata, sostenuta dalla tessitura delle tessere nere.

Tutte queste prime immagini di delfini rappresentano lo sforzo di tradurre nella schematizzata visione bianco-nera l'effetto plastico e pittorico delle creazioni ellenistiche, alle quali si cerca di aderire. Vogliono cioè mantenere ancora il carattere naturalistico e pittorico, anche se unitonale, come macchia di colore a sagoma nera con la sola nota bianca dell' occhio.

Ma, come per altri motivi, ci si accorge ben presto dell' impossibilità di aderire a questa visione naturalistica e pittorica originaria e si assiste ad una progressiva elaborazione in senso disegnativo ed ornamentale, più aderente alla tecnica bianco-nera. I delfini perdono la guizzante fluidità per comporsi in nuovi schemi, con uno sviluppo della coda che si piega in astratte sinusoidi e si allunga per accrescere l'effetto decorativo, mentre la coda fiorisce in vistose pinne foliate, la testa si erge e s'ingrossa e tutta la sagoma subisce una forzatura in senso ornamentale. Il corpo non è più una macchia nera, ma assume dettagli lineari bianchi.

Un mosaico scavato a Bevagna, forse dei primi del II sec. d.C., costituisce uno dei caratteristici tentativi di mantenere nella tecnica bianco-nera il più possibile dei dettagli e degli effetti pittorici dei cartoni originali, isolati ormai nell' astratta composizione sul fondo bianco. Si guardi come si è cercato di render le squame e le foglie d'acqua che fiorivano sul torso del Tritone, l'organico raccordo policromo fra il collo, la pancia e gli anelli della parte inferiore della coda serpentina nell'ippocampo, e soprattutto la superficie scagliosa del guscio del gambero, la plasticità della coda, la pelosità delle zampe, la minuta articolazione delle antenne.

Ma si comprende che la tecnica bianco-nera non poteva gareggiare con gli effetti di quella policroma, e i mosaicisti romani del II sec. d.C. sanno operare la riduzione dei modelli pittorici a nuove formule bianco-nere, con armonica coerenza. Caratteristica è per esempio nel mosaico della tomba 83 adrianea dell' Isola Sacra l'inversione cromatica per far spiccare sul fondo nero, simbolo del buio dell'Averno, il fantomatico gruppo bianco della defunta nella barchetta (fig. 8).

La creazione di grandi spazi interni, di vaste sale termali rendeva sintatticamente difficile ed economicamente troppo costosa la decorazione musiva policroma. I pavimenti figurati pittorici ellenistici non potevano dilatarsi sulle estese superfici romane, ma potevano costituire soltanto la decorazione di riquadri e di *emblemata*. I mosaicisti romani sanno creare un tipo di composizioni che armonizzino con l'architettura interna, concepiscono il pavimento musivo non come un quadro a sé stante, ma come un elemento decorativo che s'intona con tutto lo spazio e con la destinazione stessa dell' ambiente. La tecnica bianco-nera risponde bene a questo scopo.

Imitano così i vari tipi di soffitti a cassettoni, di lacunari quadrati, poligonali, romboidali, in piacevoli sintassi geometriche, che si moltiplicano durante il II secolo, contemporaneamente alla grande fioritura dell' architettura imperiale; s'ispirano a pergolati nel distendere i complessi intrecci floreali, dividono funzionalmente i pavimenti dei triclini, riservando una decorazione geometrica ai lati coperti dai letti triclinari e un più ricco ornato floreale o figurato al centro. Scelgono motivi adatti alla destinazione degli ambienti, nature morte, fiori e frutta, elementi dionisiaci nelle sale triclinari, il cane nei vestiboli, motivi marini nelle terme, scene di giochi atletici nelle palestre, di sacrificio e mitologiche nei templi, simbolistiche nei mitrei, crateri nelle *popinae* e nelle *cauponiae*, insegne reclamistiche nelle *tabernae*, scene realistiche nelle sedi collegiali, mitologiche e allegoriche nelle tombe. Questa armonica fusione di *utilitas* e di *decor* è uno degli aspetti più significativi ed originali dell' arte musiva romana.

Mentre nei mosaici policromi dell' Oriente greco si cristallizza la tradizione figurativa ellenistica, mitologica e decorativa, in quelli romani e africani si crea un nuovo linguaggio narrativo realistico.

L'importanza che le terme vengono ad assumere nella vita romana determina un particolare sviluppo dei mosaici marini. Si crea un repertorio di cartoni marini che si diffonde in una vasta area nel periodo adrianeo e antoniniano. Il valore dei mosaicisti si afferma principalmente nel modo d'interpretare e realizzare questi cartoni nella maggiore o minore finezza di disegno, nell' accuratezza tecnica. Roma sarà stata certamente un vivo centro di elaborazione di questi mosaici, ma le documentazioni sono scarse e allo stato attuale delle nostre conoscenze il miglior mosaicista noto è quello ostiense delle Terme di Nettuno (fig. 9). Tutte le fantasiose creazioni ellenistiche del *thiasos* marino trovano in questo maestro la più felice traduzione nel nuovo stile romano bianco-nero, con eleganza lineare, con un efficace dettaglio interno che trasforma in precisi e netti valori disegnativi gli effetti pittorici originali e le silhouettes nere si stagliano con evidenza sul fondo bianco unitario. L'accuratezza del disegno conferisce a ciascun motivo un suo definito valore figurativo, un contenuto individuale che può essere apprezzato in se stesso, e perciò il

fondo si mantiene tutto bianco, come una superficie neutra su cui possono spiccare queste singole immagini.

Dallo stesso Maestro del Nettuno è stato eseguito il mosaico marino ostiense nelle Terme di Buticosus con Nereide e Tritone, come dimostrano i confronti (fig. 10).

Dallo stesso cartone del Nettuno sulla quadriga di ippocampi delle Terme ostiensi deriva un mosaico frammentario da Risaro (fig. 11), località ad una diecina di chilometri da Ostia verso Roma, mosaico eseguito certamente dalla medesima officina ostiense. Mostra leggere varianti nella coda degli ippocampi, che non si sviluppa ad avvolgere la gamba sinistra di Nettuno e nei corpi equini più compressi e che non hanno il grandioso respiro e l'armonica spazieggiatura della quadriga ostiense.

Più alterato, schematico e duro il motivo appare rielaborato nel mosaico, forse da Otricoli, nella Rotonda Vaticana.

Questo stile dei mosaici marini ostiensi si riscontra nel territorio circostante, in pavimenti di ricche ville, da quelli noti di Castel Porziano ora nel chiostro della Collezione Ludovisi al Museo Nazionale Romano, a quelli della villa di Munatia Procula e di Numisia Procula da Tor Marancia ora al Vaticano, fino a quelli scoperti a Casal di Statua e che qui mostro, ma nessuno raggiunge la fluidità e la finezza dei mosaici del Maestro del Nettuno (fig. 12).

Anche un mosaico della zona tiburtina da una villa di Ciciliano, pubblicato dal Faccenna e databile verso la metà del II secolo, rientra in questo orizzonte stilistico (fig. 13 et 14). È un mosaico ben composto con il gruppo di Frisso ed Elle al centro del *thiasos* marino con Nereidi, Tritoni, Amorini su delfini. Sebbene derivi da un repertorio analogo a quello adoperato ad Ostia, come dimostra il motivo del Tritone con Nereide simile ai gruppi ostiensi, presenta uno stile più duro e incisivo. Frisso cavalca l'ariete dall' aureo vello e cerca di soccorrere Elle scivolata nel mare che prenderà il suo nome, raffigurata nell' atto di protendere le braccia secondo il mito riecheggiato da Ovidio nei *Fasti* (III, 871), con parole che ben possono commentare questa scena :

*paene simul periit, dum vult succurrere lapsae,
frater, et extentas porrigit usque manus*

Si noti che qui l'acqua del mare in cui cade Elle, già immersa fino a mezza gamba, diventava un elemento indispensabile della scena, e il mosaicista non ha potuto fare a meno di indicarlo, ricorrendo a dei piccoli segmenti neri sormontati da linee verticali, pur limitandosi a segnarle sotto il solo gruppo centrale, derogando dal comune fondo bianco.

Allontanandoci dai dintorni di Roma questo stile marino bianco-nero s'impo-verisce, si schematizza, come possono dimostrare fra l' altro il mosaico da Falerone al Museo di Ancona con Nettuno ridotto a guidare una biga di piccoli ippocampi d' incerto disegno, con i mostri marini irrigiditi e disposti in monotone file concentriche, come nell' altro mosaico da Sassoferrato, anch' esso al Museo di Ancona, dove i singoli cartoni di Tritoni e di mostri sono sfruttati senza gusto sintattico, pur conservando una certa eleganza lineare e il fondo neutro.

La tecnica bianco-nera portava ad abolire gli sfondi paesistici e pittorici del mosaico policromo ellenistico, e ad adottare il fondo neutro bianco anche per scene mitologiche, di palestra, di caccia.

Le scene di caccia peraltro, quando non si limitavano a gruppi isolati in qualche riquadro, in piccoli spazi, se da un lato si prestavano bene a riempire le più vaste superfici per la facile ripetizione e moltiplicazione di singoli motivi e per la ricchezza del campionario dei cartoni, dall'altro lato erano nate per un'ambientazione paesistica e venivano a perdere gran parte del loro valore se i singoli motivi erano proiettati astrattamente su un fondo bianco. Pochi infatti sono nel II secolo gli esempi di cacce tradotte nella tecnica bianco-nera su fondo neutro, come quelli delle Terme dei Cisiari ad Ostia, intorno al 120 d.C.

Pur rappresentando una elegante ed esperta interpretazione dei cartoni pittorici nella tecnica lineare bianco-nera, rimangono figure isolate sul fondo bianco senza ricreare una composizione unitaria. Una meccanica paratassi di silhouette nere, pur disegnate con finezza, diventa anche la scena di Orfeo con gli animali sul fondo bianco in un mosaico di Perugia della prima metà del II secolo.

Una geniale soluzione del problema sintattico dei motivi di caccia in bianco-nero ci è data invece dal mosaicista che intorno al 130 decora la grande sala a cupola delle Terme dei Sette Sapienti ad Ostia (fig. 15 et 16). Egli li inserisce infatti nell'astratto rabesco floreale di tralci a volute, nascenti da quattro cespi di acanto in una disposizione radiale, e crea così una composizione unitaria che vive sia nella raffinata interpretazione lineare dei singoli cartoni di animali e di cacciatori, sia nell'organica stesura del grandioso tappeto musivo perfettamente intonato allo spazio interno.

L'elemento floreale nella stilizzazione bianco-nera permetteva un facile sviluppo compositivo, da superfici limitate fino a quelle più estese, e sarà elaborato con gusto e fantasia dai mosaicisti romani. Può valer come esempio l'elegante ed armonico rabesco nel triclinio adrianeo della Casa di Baccho ed Arianna ad Ostia, dove un tappeto unitario si stende sulla vasta sala, formando un rosone fra le *klinai* (fig. 17). Il *gorgonèion* centrale è un lontano richiamo al clipeo da cui muove la composizione floreale in questa raffinata formulazione di settecentesca eleganza, ravvivata da uccellini e da architettoniche Sirene.

Lo stesso gusto detta l'inserzione della mitologica scena ellenistica con la lotta di Eros e Pan alla compiaciuta presenza di Dioniso ed Arianna e del Papposileno agonotheta, come *emblema* bianco-nero non più circoscritto ma fuso in un unitario tappeto floreale, steso su tutta la superficie di un'altra sala della medesima Casa ostiense (fig. 18). Anche altri mosaici floreali minori del II secolo mostrano un gusto sicuro ed una tecnica accurata e costituiscono una felice manifestazione di arte romana, come quello grandioso triclinio della Schola del Traiano.

Ma questa originale soluzione sintattica dei motivi di caccia consertata all'ornato floreale è una limitata esperienza romana del II secolo d.C. e i cartoni di cacce riacquisteranno nel tardo impero il loro sfondo paesistico e il loro valore pittorico nei grandiosi mosaici policromi di Piazza Armerina, di Antiochia e di altri centri orientali.

Il periodo adrianeo e antoniniano segna l'acmé dello stile lineare bianco-nero. Era basato su un gioco raffinato di linee fluide di contorno, di accurati dettagli interni, di gusto compositivo, e in questo senso rappresenta veramente una nuova espressione creativa nella storia del mosaico e dell'arte romana.

Nel III secolo d.C. venendo meno questi principî, i mosaici in cui perdura questo repertorio non dicono più nulla di nuovo e sono soltanto interessanti documenti della trasformazione della visione e delle tendenze artistiche. I cartoni tradizionali si schematizzano, s'impoveriscono, s'irrigidiscono; le sagome perdono la scorrevolezza di contorni e i dettagli interni diventano duri, radi, marcati; il contrasto di bianco e di nero si fa più netto, la composizione si banalizza. Il mosaico marino ostiense delle Terme del Faro verso la metà del III secolo può essere il più significativo esempio di questo processo (fig. 19). Si annullano i valori plastici ed illusivi, si guarda all'effetto d'insieme; non si ha più ragione di far campeggiare con chiara evidenza le singole figure che sono ormai irrigidite e goffe, e si cerca invece di fonderle in una complessiva sintassi rabescante, sostituendo al fondo bianco una fitta rete di segmenti neri simboleggianti le onde del fondo marino, finora parzialmente accennate, con un insistente tratteggio che viene a costituire un tessuto connettivo collegante i vari motivi, come in un tappeto, su cui l'occhio scorre appagato dal ramagio di linee e di macchie. In Oriente invece si seguiva a rappresentare l'acqua a fondo unito e con le ombre dei pesci.

Come per le figure marine si adotta questa serie di segmenti neri per indicare l'acqua del fondo, così per le figure terrestri i mosaicisti del III secolo vanno sempre più ricorrendo ad una vistosa schematizzazione lineare dell'ombra portata, espressa in genere come un segmento curvilineo che suggerisce il piano di posa e serve spesso a sottolineare il movimento della figura, come nel mosaico ostiense di Atteone dei primi del III secolo.

Nella generale decadenza formale e tecnica del mosaico bianco-nero in Italia durante il III secolo d.C., le espressioni più significative sono proprio quelle in cui si ottiene un più deciso stacco di toni bianchi e neri, che si accompagna alle accresciute dimensioni delle tessere, alle pesanti fasce nere che riquadrano ora i campi, invece delle linee e delle bordure geometriche del I e del II secolo.

Il gusto delle grandi figure, che si avverte nella pittura del III secolo a partire dai Severi, e il vivo senso realistico creano talvolta mosaici di qualche efficacia illustrativa, di cui un buon esempio del periodo dei Gordiani può essere ancora un mosaico ostiense con la scena dei *mensores* che controllano il grano, nell'aula del loro Collegio (fig. 20). Si guardi anche come si è tentato nel campo che circonda il quadro figurato di tradurre in bianco e nero il motivo dei rosoni avvolti dalle larghe trecce, nato per la realizzazione policroma tanto largamente elaborata nel tardo impero.

I motivi geometrici bianco-neri del III secolo d.C. si limitano a quelli più vistosi, si prediligono le pelte, le squame, si creano elementi nuovi polilobati, sagome di crateri e di vasi, di grandi foglie che vengono a creare pesanti macchie nere sul fondo bianco.

Il gusto coloristico caratteristico del tardo impero, se nel campo del mosaico bianco-nero può affermarsi soltanto attraverso questa intensificazione dello stacco

bicromatico, si manifesta piuttosto nella ricca fioritura dei mosaici policromi che costituiscono la più interessante e significativa documentazione delle tendenze artistiche del tempo, che mostrano in Italia un forte influsso africano e orientale. Anche i motivi marini tornano ora alla originaria policromia di tradizione ellenistica attraverso la nuova visione tardo-antica che li scompone nelle nette partizioni cromatiche che caratterizzano ad esempio il bel mosaico ostiense della Domus dei Dioscuri della seconda metà del IV secolo d.C. (fig. 21). Ma non è mio compito di commentare qui questo aspetto pittorico del tardo-impero che trova in Italia la splendida documentazione di Piazza Armerina, e per concludere questi cenni sui caratteri principali della produzione musiva bianco-nera in Italia mi limito a mostrare la particolare interpretazione disegnativa che di queste immagini pittoriche e policrome vien data in un mosaico delle terme di Comiso del IV secolo (fig. 22), a cui nel V secolo fu sovrapposto un pavimento di frammenti di marmi colorati. Le zone chiaroscurali che modellavano con ricca policromia la struttura dei corpi nei cartoni originali si trasformano in nette scansioni disegnative di fasce nere che delineano duramente come ombre i dettagli interni delle figure irrigidite. La composizione assume una meccanica simmetria con il lisippeo Nettuno centrale inquadrato dai Tritoni con Nereidi, e la stesura contrapposta e il gusto di riempire gli spazi, l'indifferenza per il contenuto, fanno attribuire al Tritone di sinistra invece che alla Nereide il velo arcuato.

Questa scomposizione del chiaroscuro plastico in nette fasce, come accostamento di larghe pennellate, avvicina il mosaico del IV secolo alla tarsia marmorea, e l'*opus sectile* geometrico e figurato rappresenta infatti una caratteristica manifestazione di quest'arte tardo-antica.

Giovanni BECATTI.

DISCUSSION

M. G. Picard exprime sa satisfaction d'avoir entendu la communication de M. Becatti, qui correspond parfaitement aux espoirs des organisateurs. Plus particulièrement, il se félicite de l'apport que cette communication constitue pour le problème très délicat des relations entre la mosaïque italienne et la mosaïque africaine au II^e siècle : les thiasos marins d'Ostie que M. Becatti a présentés ont leur équivalent, dans le moindre détail (figuration de l'eau, détail des nageoires) dans des mosaïques d'Acholla en Byzacène. M. Becatti a noté que le mosaïste italien avait utilisé à des fins picturales la technique de la silhouette noire sur fond blanc, qui pourtant ne s'y prêtait guère. Son confrère africain a au contraire utilisé la polychromie. Mais il y a un parallélisme certain entre l'école italienne vouée au noir et blanc et l'école polychrome africaine, qui se servant de techniques différentes traitent les mêmes sujets et obtiennent les mêmes effets. Ceci est également vrai des « décors fleuris » : ceux du Sérapeum d'Ostie ont également leurs équivalents polychromes à Acholla dans les Thermes de Trajan.

M. Kitzinger souligne ce que M. Picard vient de dire, et montre l'importance de la brillante démonstration de M. Becatti. Il a été particulièrement heureux de voir illustré le problème de la transition entre la mosaïque de cailloux blanche sur fond noir d'époque hellénistique et le *tessellatum* noir sur blanc italien, qui l'avait souvent préoccupé; il réalise maintenant qu'il y eut, aux premiers siècles av. et ap. J.-C., conflit entre ces deux formules, qui existaient alors côte à côte.

En particulier dans la mosaïque de la cathédrale de Plaisance, l'anneau extérieur montre des figures blanches sur noir, traitées avec beaucoup de « plasticité », tandis que dans le médaillon central, traité en noir sur blanc, les figures sont dépourvues de tout modelage plastique. Cet exemple montre que ce qui a assuré le triomphe de la « mosaïque silhouette » a été le désir, fort bien exprimé par M. Becatti, d'intégrer les figures dans un ensemble, et de ne pas en faire une unité sculpturale, tridimensionnelle, séparée du sol. Il lui semble que cet intérêt pour l'intégration du sol en un ensemble cohérent est un des caractères qui distinguent la mosaïque occidentale de l'orientale, mais que les Nord-Africains l'éprouvent tout autant que les Italiens; dans ces conditions, pourquoi la solution italienne de la silhouette, qui répondait si parfaitement au but recherché, n'a-t-elle pas été adoptée en Afrique? Ce dernier problème paraît encore à résoudre.

M. Stern désire soulever deux problèmes:

1^o Le problème de la mosaïque noir sur blanc (ou blanc sur noir) qui est caractéristique de Pompéi et d'Ostie pendant les I^{er} et II^e siècles et la plus grande partie du III^e siècle. Elle n'existe pratiquement pas en dehors d'Italie, et on peut même se demander si elle est typique de l'Italie tout entière. S'agit-il, comme le pense M. Becatti, d'une forme artisanale, relativement peu coûteuse? Cette explication n'est peut-être pas la seule possible, car en Gaule et en Afrique, nombre de mosaïques provenant de maisons relativement modestes ou du moins moyennes ne sont pas noires et blanches. A Ostie, la mosaïque polychrome n'apparaît qu'au IV^e siècle (c'est un argument en faveur de la datation tardive des mosaïques des Thermes de Caracalla, soutenue par le regretté C. C. Van Essen).

2^o Le problème de l'origine de la mosaïque en *opus tessellatum*. M. Kitzinger y a fait allusion, mais nous ne pouvons le traiter ici *in extenso*. M. Becatti rappelle que l'*opus tessellatum* prend naissance à l'époque hellénistique, avant la fin du II^e siècle. La découverte des mosaïques de Morgantina permet de préciser : du *tessellatum* polychrome, daté du milieu du III^e siècle av. J.-C. fait nettement suite à la mosaïque de galets, comme l'a montré M. Philip dans son article de l'*Art Bulletin*. Quel est le rapport entre ce *tessellatum* polychrome et le *vermiculatum* que nous voyons surgir brusquement dans les *emblemata* de Pompéi? C'est un problème qui n'est pas actuellement résolu. La découverte de Morgantina montre que la dérivation du *tessellatum* noir et blanc de la mosaïque à galets noire et blanche, qu'a postulée M. Kitzinger, n'est peut-être pas conforme au développement historique, bien qu'elle paraisse logiquement satisfaisante.

M. Lassus évoque une mosaïque récemment découverte à Constantine qui comporte un panneau noir sur blanc représentant deux nageurs, très apparentés à ceux d'Ostie; or, les lignes blanches qui figuraient la musculature avaient été tracées à la peinture (elles ont disparu au nettoyage). C'est là une technique tout à fait exceptionnelle, qui indique le peu de familiarité des Africains avec la mosaïque noire et blanche.

M. G. Picard connaît de rares mosaïques figurées noires et blanches en Afrique; il les considère comme tardives, non antérieures au III^e siècle.

Réponse de M. Becatti.

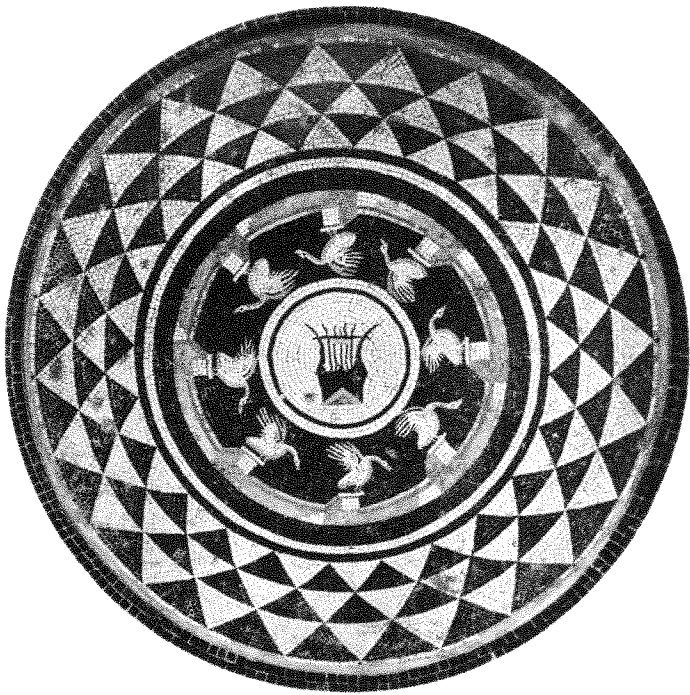
La tradition hellénistique polychrome s'est maintenue dans certaines régions comme l'Afrique. Il s'agit d'une tradition cultivée, tandis que la mosaïque italienne noire et blanche représente une tendance plus pauvre, qui ne pouvait pas influencer la tradition hellénistique plus riche. Il y a cependant entre elles des rapports, qu'illustre l'exemple cité par M. Lassus. Tardivement, la tradition hellénistique polychrome s'introduit en Italie. (G. P.).

EXPOSÉ G. BECATTI

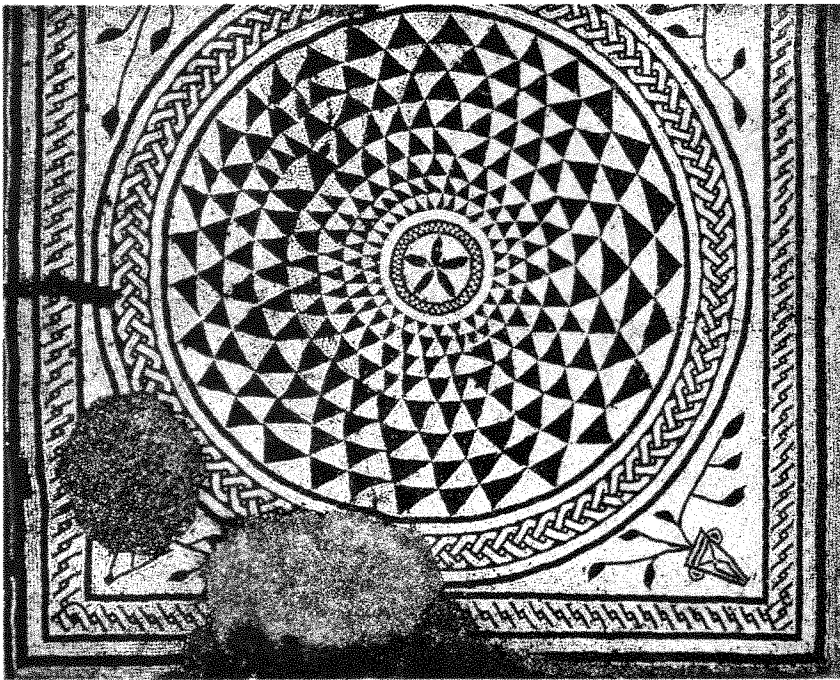
ILLUSTRATIONS

- FIG. 1. — Mozia, mosaico a sassolini bianchi e neri.
 FIG. 2. — Piacenza, Museo, Mosaico a rosone con triangoli bianco-neri e mensole policrome.
 FIG. 3. — Ostia, mosaico di una Domus dietro il Collegio degli Augustali.
 FIG. 4. — Ostia, mosaico decorante il podio del Mitreo delle Sette Porte.
 FIG. 5. — Sulmona, mosaico nella cella del tempio di Ercole Curino.
 FIG. 6. — Ostia, mosaico del Palazzo Imperiale.
 FIG. 7. — Ostia, mosaico nel Mitreo delle Sette Porte.
 FIG. 8. — Ostia, mosaico in una tomba dell' Isola Sacra.
 FIG. 9. — Ostia, mosaico nelle Terme di Nettuno.
 FIG. 10. — Ostia, mosaico nelle Terme di Buticosus.
 FIG. 11. — Roma, Museo Naz. Romano, mosaico da Risaro.
 FIG. 12. — Roma, Museo Naz. Romano, mosaico da Casal di Statua.
 FIG. 13. — Ciciliano, mosaico con Tritone ed Amorino.
 FIG. 14. — Ciciliano, mosaico con Frisso ed Elle.
 FIG. 15. — Ostia, mosaico nelle Terme dei Sette Sapienti, con caccia.
 FIG. 16. — Ostia, mosaico nelle Terme dei Sette Sapienti, particolare con leone.
 FIG. 17. — Ostia, mosaico nella Casa di Bacco e Arianna.
 FIG. 18. — Ostia, mosaico nella Casa di Bacco e Arianna con lotta fra Eros e Pan.
 FIG. 19. — Ostia, mosaico marino nelle Terme del Faro.
 FIG. 20. — Ostia, mosaico con scena di pesatura del grano nell' Aula dei Mensores.
 FIG. 21. — Ostia, mosaico policromo nella Domus dei Dioscuri, particolare con Nereide.
 FIG. 22. — Comiso, mosaico marino dalle terme.





2



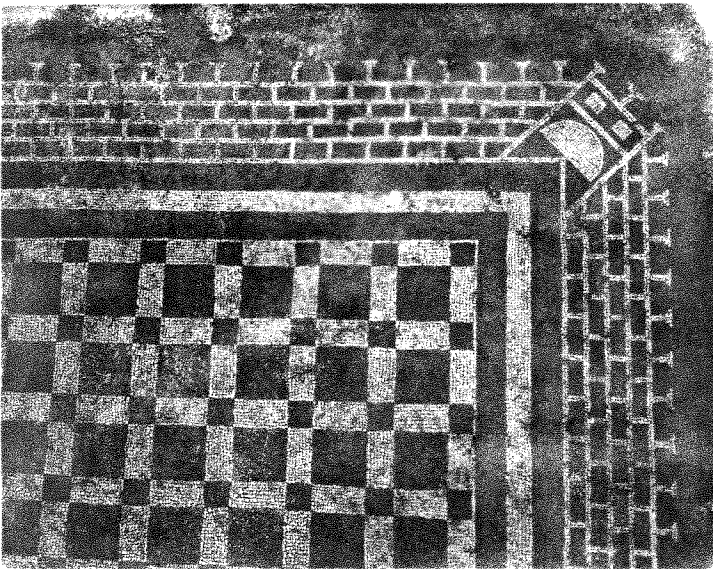
3



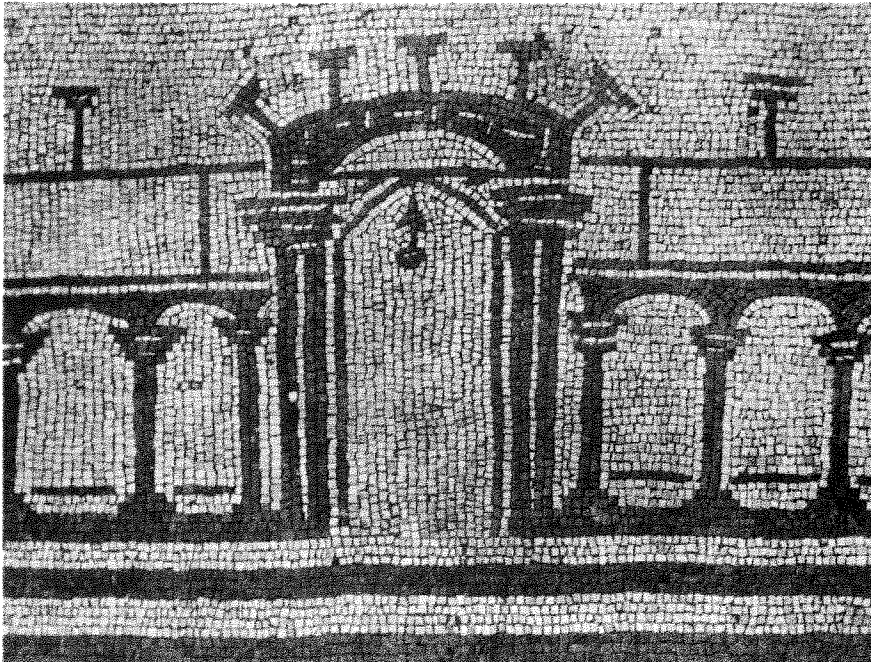
4



5



6



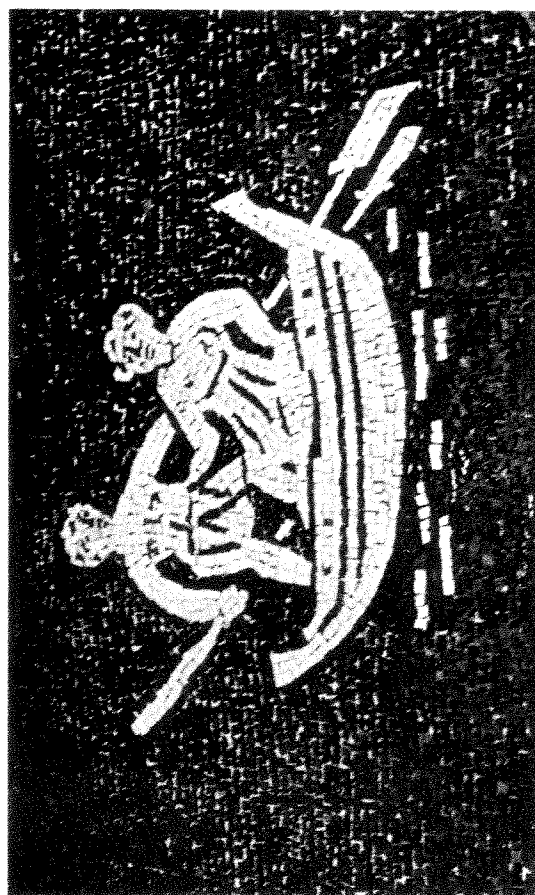
7



10



11



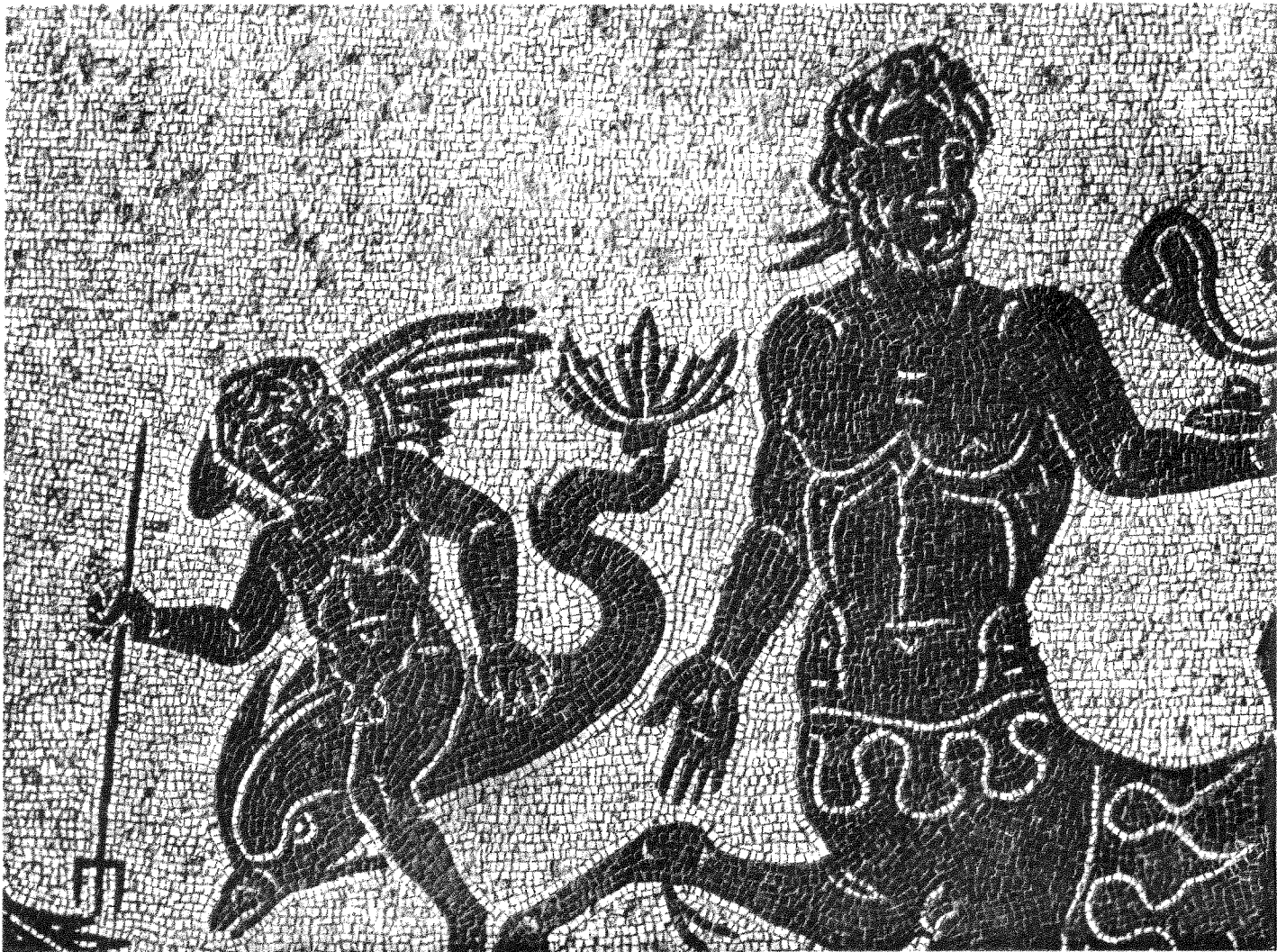
8



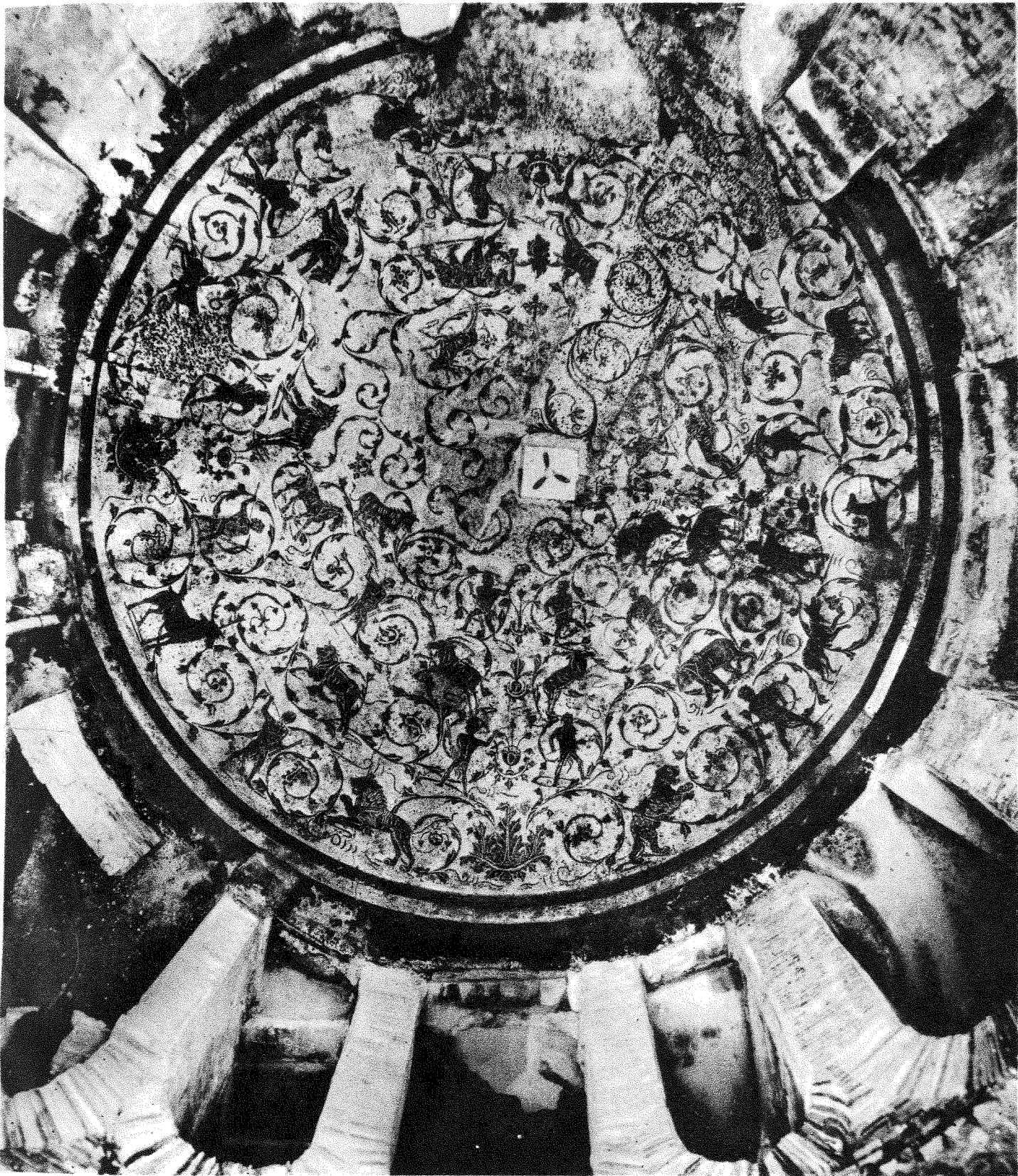
9



12



13



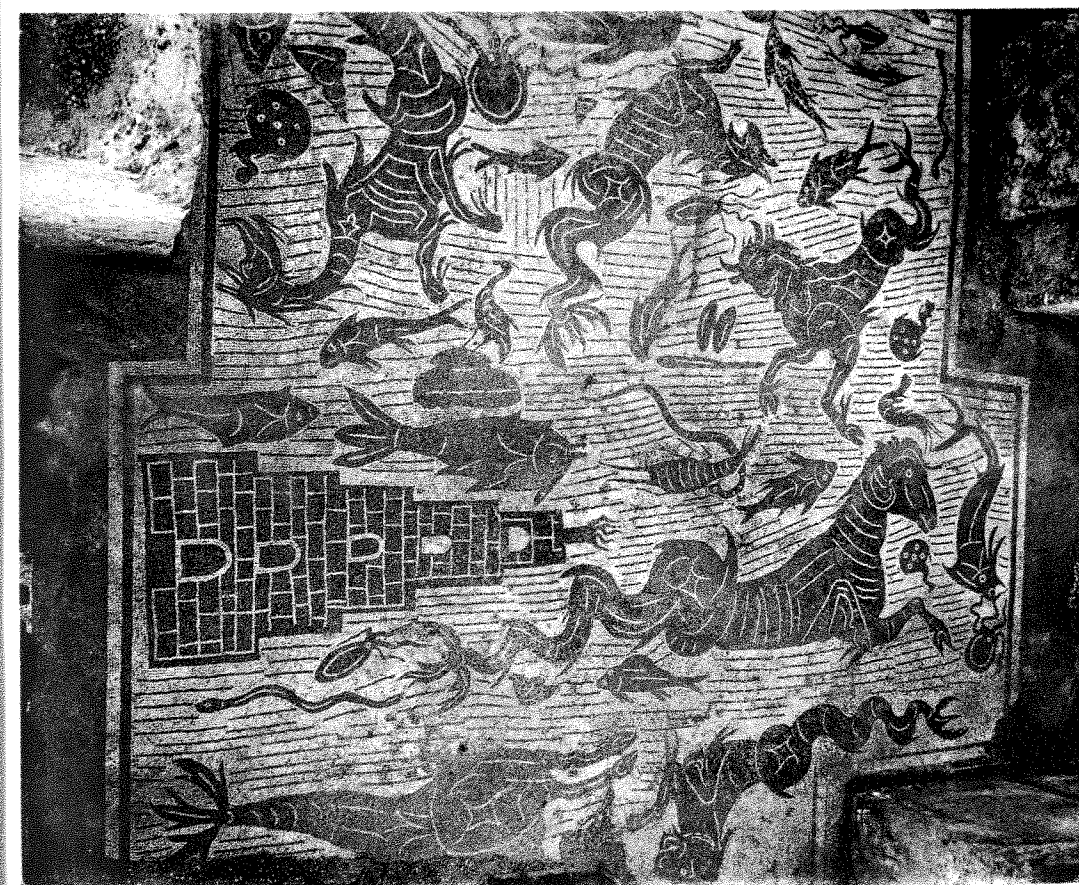
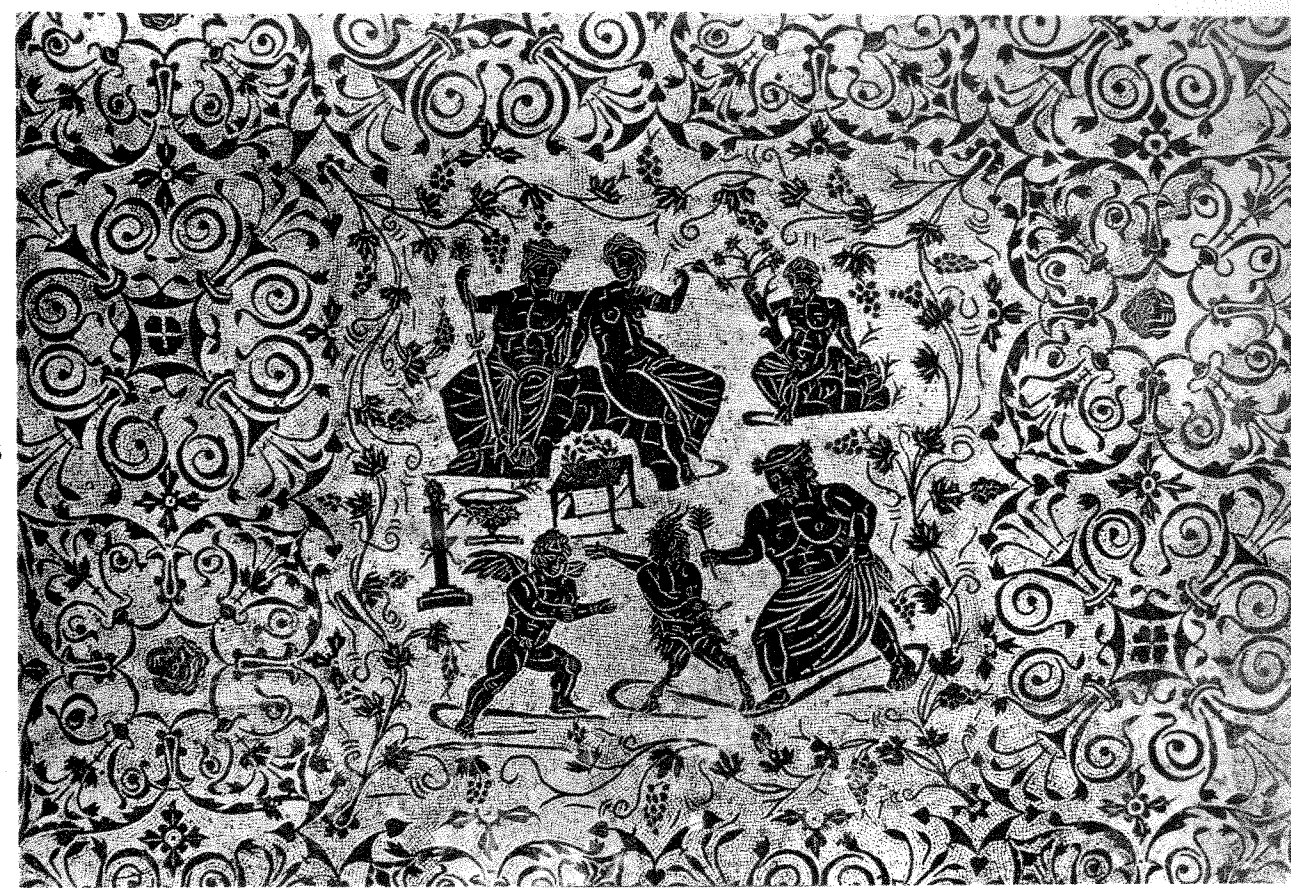
14



16



18



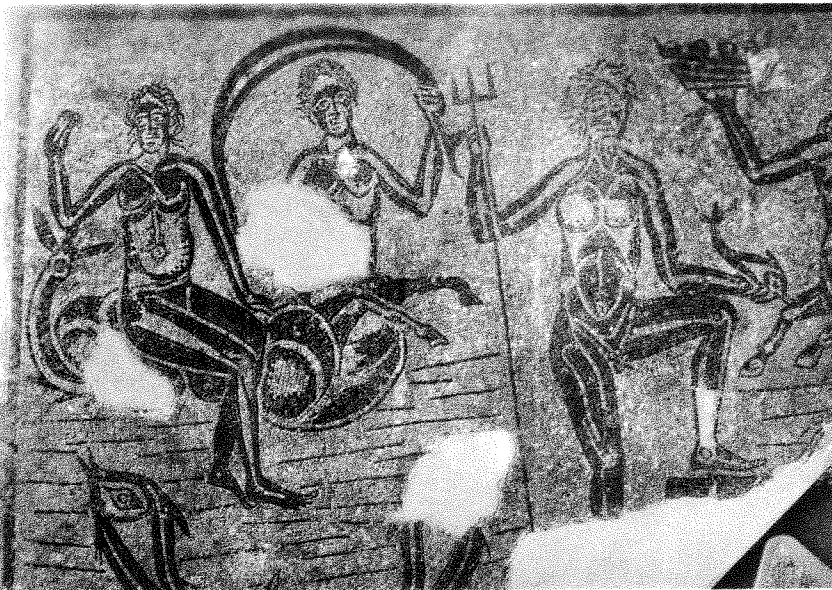
19



20



21



22