

GUIDO A. MANSUELLI

## MOSAICI SARSINATI

Il numero dei mosaici rinvenuti a Sarsina è tanto ridotto, da far parere, a prima vista, perfino superfluo dedicare ad essi un articolo monografico, sia pure d'intenti e di proporzioni modesti. Tuttavia fra i costituenti della piccola silloge uno ve n'è, che appartiene ormai da secoli alla letteratura archeologica di maggiore impegno, cioè l'émblema figurato ora a Villa Albani, e gli altri sono in fondo gli unici documenti che apportino qualche conoscenza alla storia edilizia della città dell'epoca romana, per quanto riguarda l'attività edilizia privata.

Dal punto di vista geografico Sarsina, pur compresa nella ripartizione augustea fra i confini della regione VI, appartiene alla VIII e ad essa la legano, in età romana, anche gli aspetti della sua vita, i suoi interessi, la sua cultura (1). Anche limitandoci alla sola parte della regione VIII che costituisce la Romagna, troviamo che l'arte musiva è notevolmente sviluppata ed ha restituito complessi o elementi isolati tutt'altro che secondari. Non arriverei a dire che esista una particolare scuola di mosaicisti emiliani, perchè caratteri affini denotano press'a poco tutti i mosaici dell'Italia settentrionale, ma che il mosaico pavimentale emiliano, pur nella sua sostanziale genericità, riveli una tendenza di gusto abbastanza uniforme, questo si può anche affermare. Il fatto or ora rilevato costituisce un altro anello di congiunzione che unisce il settentrione « provinciale » (2) al resto d'Italia. Del resto, come riprova, basta

---

(1) Su Sarsina antica v. ora, con completa bibliografia, lo studio di G. C. SUSINI, *Documenti epigrafici di storia sarsinate*, in « Rendic. Lincei », s. VIII, X, 1955, p. 235 e segg.

(2) Rimando per questo punto ai miei lavori in « Atti e mem. della Deputazione di Storia patria per le prov. di Romagna », N. S., IV (*Studi*

sfogliare le tavole dei lavori di M. E. Blake sui mosaici del I e II sec. (3). In Emilia-Romagna si trovano esemplificate sostanzialmente tutte le varietà del repertorio dell'arte musiva romana. Il complesso in corso di scavo a Russi (4) ci dà una vera e propria antologia di motivi, che, dal comune fondo geometrico, affermano una larga fantasia inventiva, sempre desta nel variare senza monotonia, ma con una sorta di austerità formale, i suoi temi, giuocando sulla dicromia fondamentale del mosaico pavimentale degli inizi dell'impero. A Russi, oltre ai mosaici in bianco e nero che sono la maggioranza, è usato anche il cocciopesto, il cui fondo unito, di tonalità calda e uniforme, riceve una decorazione tenuemente linearistica per mezzo di semplici file di tessere bianche; è l'uso di questa tecnica che impedisce di scendere con la datazione oltre la media generazione augustea. Un mosaico di tal tipo, perduto, si è trovato anche a Sarsina, immediatamente sotto il grande campo musivo bianco e nero a stelle, oggi conservato nella sala maggiore del Museo (n. 1). Altri sono stati trovati — e si conservano in sezioni — a Bologna ed Imola (5). La grande massa dei mosaici pavimentali emiliani della fine del I sec. a. C. e del successivo presenta la tecnica consueta a bianco e nero con decorazioni geometriche regolari e con ornati semplicemente linearistici (6); le tessere di questi mosaici sono generalmente di un cm. quadrato, la giustapposizione dei singoli elementi è regolare, ma senza aderenza, in modo che ogni tessera mantiene la propria autonomia e conferisce alla superficie la leggera scabrosità e al disegno la leggera irregolarità intenzionale, che toglie freddezza e rigidità allo svolgersi dei motivi geometrici. Tecniche più impegnative sono tuttavia adoperate nella fascia policroma ad elementi vegetali da Claterna (7)

---

*storici in memoria di L. Simeoni*, vol. II), Bologna 1954, p. 235 e segg. e in « *Convivium* », R. N., 1955.

(3) V. sotto note 9 e 17.

(4) Nota preliminare in « *Felix Ravenna* », 15, 1954, p. 52 e segg.

(5) Per i mosaici di Bologna è stata data una silloge completa da M. ZUFFA in « *Emilia romana* », II, Firenze 1944, p. 277 e segg. Per Imola tutti i ritrovamenti sono elencati dal CERRATO, in « *Atti dell'Associaz. per Imola storica e artistica* », II, 1947, pp. 19 e segg.

(6) Bibl. alle note precedenti; manca una raccolta completa dei motivi decorativi dei mosaici pavimentali.

(7) I mosaici di Claterna sono stati pubblicati, con ottime riproduzioni, da S. AURIGEMMA in « *Il Comune di Bologna* », fasc. I del 1934, p. 3 e segg.

e nell'altra fascia con le maschere di Imola (8), oltre che nell'emblema con le colombe di Piacenza (9) ed in altri esemplari minori; è la tecnica propria del *uermiculatum*, ossia del mosaico ancora concepito come traduzione diretta e aderente della pittura e che, in genere, non varca di molto nella pratica della decorazione comune, i limiti dell'inizio del I sec. d. C., pur mantenendosi sempre per piccole composizioni di particolare preziosità (10). Questa tecnica del *uermiculatum*, anche nei mosaici emiliani, presenta la leggera scabrosità superficiale propria dell'*opus musivum*, anche negli esemplari policromi e figurati, non molti in realtà e fra i quali si allinea il mosaico sarsinate Albani; insieme, nel corso del I e II sec. d. C., possiamo ricordare il pavimento dalla Scuola Industriale di Rimini (11) che ha una fascia con figure di animali, e quello, con decorazione interamente figurata, sempre di Rimini, da via Fratelli Bandiera (12). Il patrimonio dei mosaici policromi figurati emiliani si può dire consista negli esemplari elencati; altri mosaici figurati in bianco e nero, del II-III sec. d. C., non presentano caratteri particolari, sono anzi piuttosto insignificanti. Maggiore interesse destano i mosaici decorativi geometrici a colori, la cui serie, iniziata con i pavimenti della Beverara, ancora del I sec., si completa poi con gli esemplari di Ravenna (13), di Via Tiberti a Cesena (14), questi ultimi ricchi di una sostenuta policromia, per cui il fatto coloristico si sovrappone nettamente all'interesse linearistico, fino agli importanti esemplari di Meldola, ormai già nell'ambito della *spätantike Kunst* e di nuovo orientati verso una prevalenza di mo-

(8) G. MANCINI, in «Le Arti», IV, 2, 1941, p. 118 e segg.; v. nella stessa rivista, p. 120 e seg., una nota tecnica sullo stesso mosaico di T. FINAMORE. Cfr. pure BLAKE, «Mem. Amer. Acad.», VIII, p. 145, tav. 46, 4.

(9) BLAKE, «Mem. Amer. Acad.», VIII, tav. 38, 2.

(10) Ad es. il mosaico con le colombe da Villa Adriana: RIZZO, *Pittura ellenistico-romana*, Milano 1929, tav. LXXI; cfr. pure BLANCHET, *La mosaïque*, Paris 1928, p. 15.

(11) AURIGEMMA, «Not. Scavi», 1929, p. 131 e segg. (con ampio materiale illustrativo); ID., *Guida ai più notevoli monumenti romani ecc. di Rimini*, Bologna 1934, tav. 84.

(12) ARIAS, in *Studi riminesi e bibliogr. in onore di C. Lucchesi*, Faenza 1952, p. 1 e segg.

(13) RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo s. d., p. 19, fig. 6; per la casa romana della Beverara, NEGRIOLI, «Not. Scavi», 1924.

(14) MANSUETTI, *Caesena, Forum Populi, Forum Liui*, Roma 1948, p. 20, tav. II.

tivi linearistici (15). I più antichi mosaici policromi geometrici sono paralleli ai bianco-neri della, chiamiamola così, seconda fase della produzione. Fatta eccezione per gli esemplari figurati, il tipo dominante della decorazione musiva emiliana è il tappeto, cioè la vasta stesura di elementi geometrici o fitomorfi stilizzati, con la ripetizione molteplice di motivi di cui nessuno prevale o si distingue (così è anche poco comune l'émblema). Il mosaico a tappeto, con margine generalmente piuttosto stretto, serve talvolta ad esaltare la vastità dell'ambiente e quindi s'inserisce nella visione architettonica spaziale (16). Questo tipo del mosaico tappeto ha nell'Emilia una esemplificazione interessante del suo conseguente svolgimento e progressivo arricchimento, fino a che l'émblema si dilata ad occupare tutto lo spazio e prende assoluto dominio sugli elementi periferici, in origine più estesi e costituenti la maggior parte della superficie del pavimento (17). Prima del II sec. si nota in massima l'impiego di elementi di piccole proporzioni, ripetuti molte volte nel campo musivo, per cui appunto lo spazio viene esaltato, una estrema castigatezza di forme, che di rado discosta dalle figure della geometria più elementare: a Claterna la fascia policroma di cui si è fatto cenno aveva una funzione quasi secondaria, servendo di soglia fra un pavimento tutto bianco listato di nero e un altro decorato da minuti quadri tagliati in diagonale (18); questo sistema di concentrare la decorazione nel passaggio (anche la fascia colle maschere di Imola pare costituisse una soglia) è del resto documentato anche nelle case pompeiane (19). Tale contenutezza, vera *ienuinitas* decorativa, si conserva in fondo coerentemente attraverso il

(15) Op. cit., p. 73 (con bibl.); tav. VI.

(16) Cito due casi di pavimenti della villa di Russi (v. nota 4): quello della stanza A sottolinea, con le esigue dimensioni degli elementi geometrici più volte ripetuti, la spazialità dell'ambiente; nella stanza N invece (inedita) il motivo geometrico del tappeto è limitato alla parte centrale, quasi grande émblema, e la spazialità è sottolineata con il ripetersi di cornici e riquadrature che sembrano propagarsi fino alla base delle pareti.

(17) Vedi il secondo caso cit. alla nota precedente; l'émblema geometrico si trova più volte nella decorazione pavimentale pompeiana: BLAKE, « Mem. Amer. Acad. », VIII, tavv. 7, 3 e 4; 8, 1-4; 9, 3 e 4; 13, 1-4; 16, 1-4; e *passim*, con e senza elementi periferici di corniciatura.

(18) AURIGEMMA, op. cit., a nota 7, e inoltre « Not. Scavi », 1934, p. 12 e segg.

(19) Cfr. BLAKE, op. cit. a nota 17, tavv. 18, 1-4; 23, 25, 4; 26, 1-3; 28, 1-3.

tempo, con poche eccezioni e l'arricchimento del repertorio nel II sec., e più tardi non conosce intemperanze. La conservazione dei motivi rende qualche volta perplessi circa la data da assegnare ad un mosaico, ma in sostanza si nota sempre una concordanza con la produzione di altre parti d'Italia, almeno sotto il rispetto tecnico.

Entro i lineamenti di sviluppo della decorazione musiva emiliana s'inquadrano dunque agevolmente i mosaici di Sarsina, dei quali vien dato qui di seguito il catalogo.

#### RITROVAMENTI DI MOSAICI A SARSINA

Il Fantini (20) ricorda « graziosamente intarsiati pavimenti di Mosaico » e aggiunge: « in più luoghi del contorno di questa Città osservansi per anco le reliquie di molti pavimenti a mosaico. Fra gli altri ne ho qui visto uno di non volgare manifattura co' tasselli, che lo compongono, di marmi esotici, e di vario colore, co' quali industriosamente disposti vengono a formarsi alcuni fogliami di non infelice pittura, e disegno. Parimenti sotto il giardino dei Vescovi, e dei signori Giorgini in un lato della strada comune si scuoprirono tempo fa alcuni strati di mosaici considerabili più per la loro ampiezza, che per la forma, e qualità del mosaico del tutto oscura, e volgare. I piccoli pezzi cubici del sasso rimangono uniti con una mistura, che sembra di calce, e mattoni pesti, cosa che forma il lavoro grossolano del tutto, ed ignobile. Gli altri mosaici, che io ho veduti in questi contorni, sono tutti senza gusto, senza disegno, senza varietà di colori: non contengono che fregi rozza-mente fatti, e dei quali non posso io qui dare una migliore idea, che paragonandoli a quegli intralciati rabeschi, e goffissimi disegni, che osservansi alcuna volta, nei tappeti di Turchia. E' giuoco forza il confessare, che punto corrispondano agli altri bei monumenti di antichità, di cui ci ha in copia forniti l'antico Sarsinate Territorio, i lavori a mosaico, che in pezzi considerabili veggonsi quà, e là fra le ruine dispersi, come pure che di gran lunga lontani sono dall'ottima perfezione di quelli, che si fabbricano nel Vaticano di Roma » (21).

Dal passo si ricava, oltre un vago dato d'ordine topografico

---

(20) FANTINI, *Memoria sull'antica Sarsina*, app. ad ANTONINI, *Delle antichità di Sarsina e del Trionfo, e Triclinio de' Romani*, Faenza 1769, pp. XIX-XX.

(21) L. c.

— l'allusione al giardino dei Vescovi — la notizia del numero elevato di mosaici recuperati nell'area della città. Quanto agli « intralciati rabeschi », io credo che l'autore volesse alludere a mosaici a motivi curvilinei e probabilmente vegetali, caratteristici del II sec. d. C., mentre i « fogliami di non infelice pittura, e disegno » lodati dal Fantini, dovevano costituire fasce policrome, del tipo di quelle di Claterna ed Imola, sopra ricordate. I mosaici rinvenuti, secondo il Fantini, nell'orto vescovile e adiacenze, erano sicuramente di cocciopesto.

Queste sono, ch'io sappia, le notizie più antiche di reperti di mosaici a Sarsina. Le più recenti, con dati circostanziati di scavo, si riferiscono ad un numero molto minore di reperti.

Pavimenti musivi in cocciopesto e geometrici osservò il Santarelli (22) nel 1892 durante scavi per fognature in Via Cesio Sabino (n. 3), di fronte all'attuale edificio del Museo. Questa scoperta è da collegarsi topograficamente con le altre effettuate nell'area del foro boario, non nel senso che tutti i mosaici dovessero far parte di un solo grande complesso, ma nel senso che qui doveva esistere un vasto quartiere con edifici di una certa ampiezza e dignità. Per tutta l'area del foro boario, a nord del Museo si stendeva infatti un complesso di ambienti, alcuni dei quali absidati, con sistema d'impianti idrici, nei quali si sono riconosciute delle terme (23). Dalle relazioni di scavo che possediamo sembra difficile farsi un'idea precisa della natura della costruzione, che sembra presentasse diverse fasi costruttive (24). L'ambiente D, nel quale il Negrioli riconobbe congetturalmente una cisterna, aveva un pavimento in cocciopesto con quadrati a tessere bianche, il che esclude che fosse una cisterna; l'ambiente E aveva un pavimento a stelle e quadrati neri e bianchi (sotto n. 8), quello C ancora un pavimento in cocciopesto con rinfascio in rosso e nero. Più a nord, nel 1910 fu scoperto un altro pavimento geometrico (sotto n. 6), di cui restano alcune sezioni, purtroppo non più inseribili nello schema generale. Nel 1914 poi, nel terreno di proprietà Mondardini, a valle dell'abside della Cattedrale, fu esplorato un ambiente, già

(22) SANTARELLI, « Not. Scavi », 1892, p. 370.

(23) NEGRIOLI, « Not. Scavi », 1901, p. 395 e segg.

(24) L. c.; i soli elementi stratigrafici sicuri sono quelli offerti dagli scavi del 1927 (Archivio Soprintendenza alle Antichità dell'Emilia, Giornale di scavo dell'anno dell'Assistente A. Collina). Non molto si ricava da appunti e disegni nell'Archivio Santarelli presso la Biblioteca di Forlì, che ha messo gentilmente a mia disposizione il dott. W. Vichi.

noto dal 1892, con pavimento musivo (25) attiguo ad altro con pavimento in cocciopesto.

Uno dei mosaici del grande edificio del foro boario e cioè quello dell'ambiente E fu riscavato nel 1927: una parte strappata è ora visibile nel Museo (sotto n. 8). In tale occasione si poté constatare che sotto il mosaico vi era un altro pavimento in cocciopesto, che non si poté recuperare. Altro mosaico è stato ripetutamente osservato nell'area della casa Salvadori, sul lato Sud della via Cesio Sabino; si conta di poterne recuperare qualche sezione. Altri ritrovamenti ancora si potrebbero elencare, ma si tratta di materiali di scarsa importanza; il più notevole si è avuto nell'ottobre 1955 immediatamente a valle della nuova strada in corso di sistemazione fra il foro boario e la via per Calbano: sono emersi in scavi per fondazioni resti di un edificio in blocchi di arenaria, con un pavimento in lastre della stessa pietra e un altro in cocciopesto. In ordine di tempo questo è l'ultimo ritrovamento nell'area della città. Non è escluso che nell'attuazione del nuovo piano regolatore altri resti di edifici con pavimenti antichi vengano in luce, poichè l'area della città romana coincide a un dipresso con l'attuale (26).

#### CATALOGO DEI MOSAICI CONSERVATI E NOTI

##### A) *Cocciopesto*.

- 1) Pavimento appartenente al livello inferiore dell'edificio del foro boario, al disotto del mosaico in bianco e nero di cui al n. 8. La parte scoperta misurava m. 3,17 per 2,40 (27). Lo stato di conservazione era buono (fig. 1). Fra i due pavimenti era un dislivello di m. 0,40 (fig. 2).

Nel lato Sud era un riquadro di m. 0,67 per 0,73, limitato da una fila di tessere, con all'interno due cerchi concentrici, il maggiore dei quali tangente ai lati lunghi del riquadro; l'interno conteneva un motivo a raggiera, originato da una

(25) NEGRIOLI, « Not. Scavi » 1915, pp. 157-58.

(26) *Carta archeologica*, foglio 108, IV SE. Per il mosaico della casa Salvadori esistono cenni nell'Archivio cit. della Soprintendenza alle Antichità, pos. B 27.

(27) Questo cocciopesto venne casualmente in luce nella prosecuzione dello scavo intrapreso per il recupero del mosaico n. 8 (Giornale di scavo Collina, cit. a nota 24). Il dislivello era di m. 0,40.

steilietta centrale di sei tessere, non perfettamente in centro. A Nord, fra il cerchio esterno e il riquadro erano due semi-

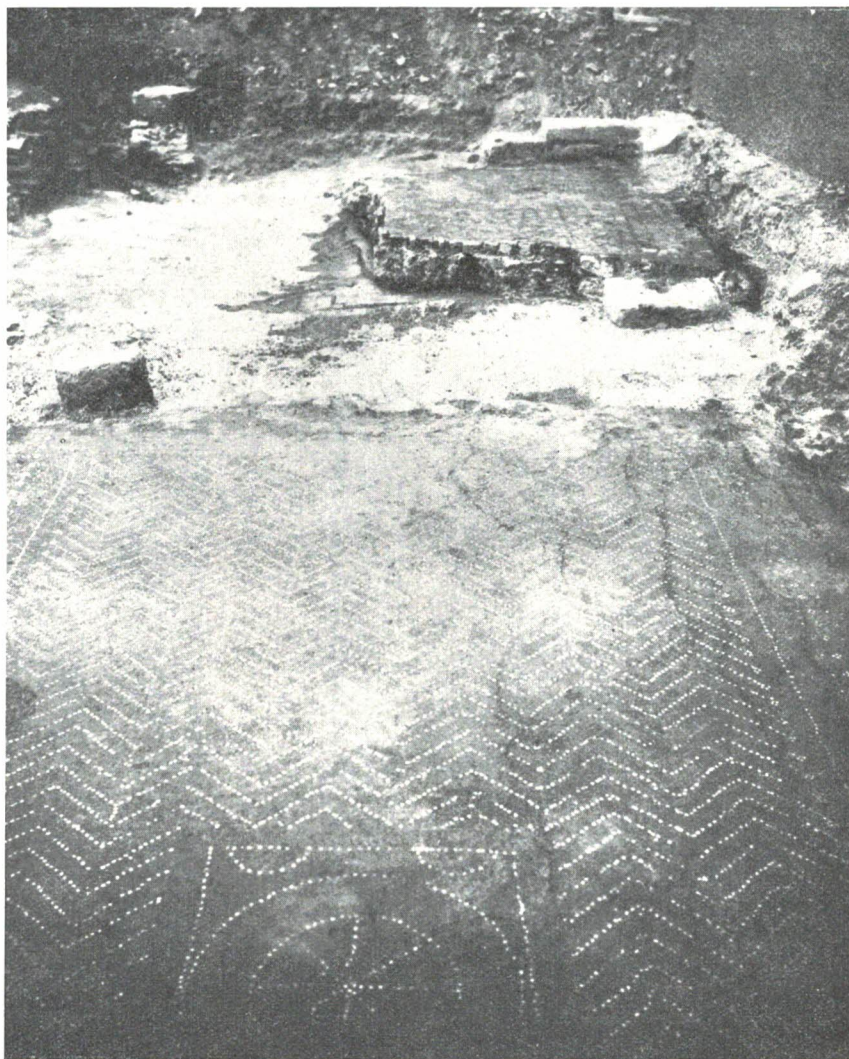


Fig. 1 — Cocciopesto n. 1.

(Fot. Soprint. Ant. Bologna)

circonferenze. In questo punto pare che il mosaico fosse tagliato da un muro appartenente alla seconda costruzione, cui apparteneva il pavimento geometrico n. 8. Tutto il resto del campo era occupato da filari di tessere a spina di pesce, finienti

all'estremità in rosette di quattro tessere. La cornice era formata da una fila interna di tessere isolate, cui seguivano una fila di rosette di quattro tessere comprese fra due linee di tessere isolate rade, infine un'ultima fila di tessere nere, mentre le altre sembra fossero tutte bianche. Secondo il giornale di scavo anche la fila interna della cornice era seguita da altra fila di tessere nere, che però non si vede nella fotografia.

Inedito: Giornale di Scavo dell'Assistente Antonio Collina, maggio 1927, presso la Soprintendenza alle Antichità dell'Emilia.

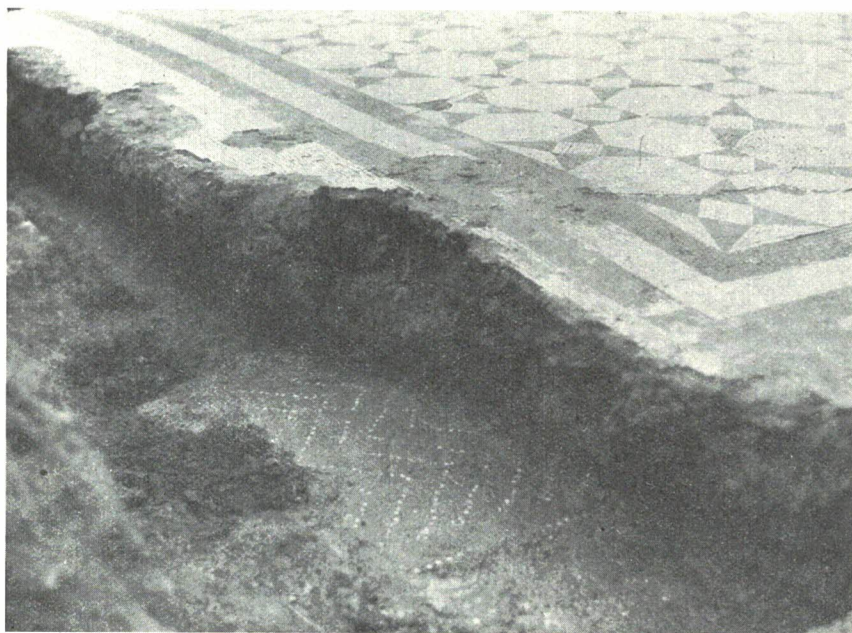


Fig. 2 — Particolare dello scavo dei mosaici n. 1 e n. 8.

(Fot. Soprint. Ant. Bologna)

- 2) Pavimento dell'edificio scoperto nell'ottobre 1955 in sterri a valle della nuova strada, alla profondità media di m. 1,20 (28). Le tracce del pavimento si poterono seguire, in senso Sud-

(28) Si tratta di un edificio di carattere, sembra, privato, orientato da Sud a Nord; sono stati scoperti due ambienti, uno ad Ovest con pavimento in lastroni d'arenaria, l'altro ad Est, pavimentato in cocciopesto; fra il terreno si è recuperato un frammento di ceramica aretina. Di questa scoperta sto preparando la relazione per le « Not. Scavi ».

Nord, per circa m. 6, la larghezza era presumibilmente altrettanto. Stato di conservazione mediocre (fig. 3).

L'edificio, di cui per la tecnica muraria si hanno in Sarsina altri esempi, per quanto non regolarmente controllati (29), era orientato nel senso Nord-Sud. I muri della stanza pavimentata a cocciopesto erano in parallelepipedi di arenaria, ben



Fig. 3 — Cocciopesto n. 2.

(Fot. Soprint. Ant. Bologna)

squadrati. Il pavimento, di cui si sono scoperti piccoli tratti, era decorato di piccole crocette di cinque tessere, di cui la centrale nera, crocette disposte, a quel che è sembrato, a quincunce. Le tessere misuravano in media cm. 1 di lato. Non

---

(29) Anche nel grande edificio del Foro boario esistevano strutture in pietra: NEGRIOLI, op. cit., a nota 23. Difficile precisare cosa fossero le strutture in opera quadrata individuate nello scavo per le fondazioni del monumento di A. Murcio Obulacco (*Carta arch.* cit. a nota 26, Aggiunta).

c'era sottofondo, ma lo strato di cocciopesto, spesso in media non più di cm. 6, poggiava direttamente sul terreno.

Inedito: Relazione dello scrivente in Atti presso l'Archivio della Soprintendenza alle Antichità dell'Emilia.

- 3) Pavimento dell'ambiente centrale dell'edificio scoperto nel 1892 in via Cesio Sabino. Perduto.

Nello scavo di cui diede conto il Santarelli (cit. *infra*), si potè accertare l'esistenza di tre pavimenti di ambienti contigui, uno dei quali a mosaico, questo in cocciopesto e un terzo pure in cocciopesto, a livello inferiore agli altri di m. 0,25, destinato a portare delle *suspensurae* (30). Il pavimento in cocciopesto dell'ambiente mediano aveva al centro un disco di marmo lunense del diam. di m. 0,30, attorno al quale partivano a raggiera file di tessere allineate bianche; il motivo a raggiera era delimitato da una doppia fila di tessere bianche, oltre la quale si trovava una zona in cocciopesto, larga m. 0,40, a corona circolare, cui seguiva un secondo cerchio di tre file di tessere bianche e ancora poi il campo in cocciopesto.

SANTARELLI, « Not. Scavi », 1892, p. 370 e segg.

- 4) Pavimento dell'ambiente D dell'edificio del foro boario (livello inferiore?). Cocciopesto con quadrati di tessere bianche. Perduto.

NEGRIOLO, « Not. Scavi », 1901, p. 124 e segg.

- 5) Pavimento dell'ambiente C dell'edificio del foro boario (livello inferiore?). Cocciopesto, sembra, senza disegni, con rinfascio in rosso e nero su fondo bianco. Perduto.

NEGRIOLO, « Not. Scavi », l. c. al n. prec.

#### B) Mosaici geometrici in bianco e nero.

- 6) Pavimento dell'ambiente scoperto nel 1910 a Nord del foro boario (fig. 4).

Di questo mosaico sono conservate solo alcune piccole se-

---

(30) Anche a Russi (v. nota 4) si è riscontrata la stessa successione, ma qui il piano d'imposta delle *suspensurae* era allo stesso livello degli altri pavimenti (isolamento per umidità?).

zioni, di cui si danno le misure più sotto. Un disegno inedito, conservato presso il Museo Civico di Bologna, qui riprodotto a fig. 4 (31), permette di orientarsi sulla loro disposizione nel complesso. Il campo misurava m. 5,52 per 3,20, i riquadri del lato Est ciascuno m. 1,30 di lato, complessivamente m. 5,20 per 1,30.

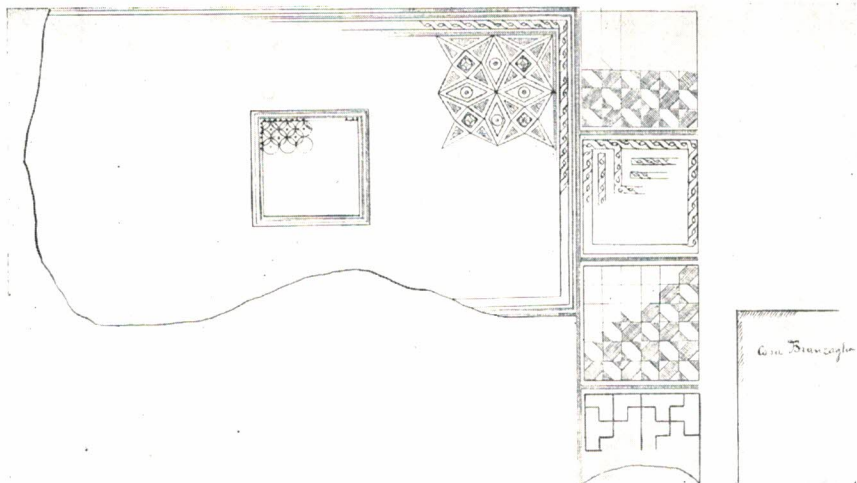


Fig. 4 — Mosaico n. 3. Disegno presso il Museo Civico di Bologna.

(Fot. Fantini, Bologna)

Il pavimento era costituito di due parti principali: un grande campo rettangolare, disposto con i lati lunghi in senso Ovest-Est, con una cornice esterna formata da una treccia fra due liste bianche e nere. Il campo era decorato a grandi stelle formate da quattro triangoli isoceli a contorno nero di due file di tessere, seguito all'interno da una fascia bianca di tre file, racchiudente un triangoletto tutto nero; i triangoli erano disposti con la base in coincidenza dei lati di un quadrato a contorno nero, avente al centro un altro quadrato nero parallelo, con inserto un circolo, racchiudente a sua volta una piccola lo-

(31) Il disegno reca la seguente didascalia: « Schizzo planimetrico di mosaico scoperto a Sarsina nella proprietà comunale mentre si procedeva a lavori di sterro per la costruzione di un fabbricato ». Ringrazio vivamente la dott. Rosanna Pincelli, Ispettrice del Museo, che mi ha agevolato la ricerca, e il sig. Luigi Fantini, che ha eseguito la riproduzione.

sanga nera a lati inflessi. I rombi risultanti dall'accostamento di questi motivi stellari avevano inscritto un altro rombo minore a contorno nero sempre di due file di tessere, separato da tre file di tessere bianche dal contorno esterno. Ogni rombo portava al centro un cerchio di due file di tessere nere, due bianche, con la parte mediana nera. Il campo musivo aveva nel mezzo un *émbblema* di m. 1,20 di lato, contornato da un doppio motivo a triangoli neri su fondo bianco, separati da una lista nera di due file di tessere. La parte interna dell'*émbblema* era decorata da un motivo continuo risultante dall'intersezione di cerchi: i fusi neri disposti a croce, nel senso della diagonale del riquadro, comprendono losanghe a lati inflessi bianche, aventi al centro rosette di tessere nere disposte a quincunce.

La grande fascia che sul lato Est si giustapponeva al pavimento, ma senza murature divisorie, era composta di quattro riquadri. Di essi il secondo e il quarto a partire da Sud erano divisi in trentasei quadrati, ognuno dei quali aveva, alternativamente, due angoli neri e la parte mediana bianca o gli angoli bianchi e la parte mediana nera. Il primo riquadro aveva un motivo a meandri rettilinei, componenti evidentemente quattro (nel disegno se ne vedono due) grandi svastiche a contorno lineare nero su fondo bianco. Il terzo riquadro presentava un motivo che chiamerei a labirinto (32) formato da una treccia a contorno nero di una tessera e parte interna bianca di tre tessere, compresa entro una fila di tessere nere.

Di tutto il complesso rimangono i seguenti frammenti:

a) del campo maggiore: m. 1,23 per 1,30; stato di conservazione mediocre (figg. 5-6);

b) dell'*émbblema*: m. 0,68 per 0,48; stato di conservazione mediocre (fig. 7);

c) del terzo riquadro della fascia: m. 0,32 per 0,36; stato di conservazione non buono (fig. 8);

d) cornice a treccia del campo maggiore: m. 1,45 per 0,45; stato di conservazione non buono.

I suddetti frammenti sono inseriti nel pavimento della I sala del Museo, alcuni sono completati a tratto sul fondo di cemento.

(32) Cfr. BLAKE, op. cit. a nota 17, tav. 42, 2.

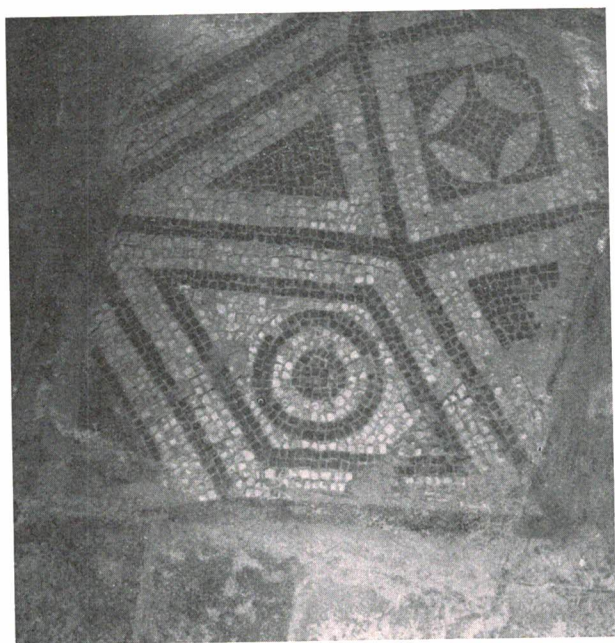


Fig. 5 — Mosaico n. 3 a (particolare).  
(Fot. Soprint. Ant. Bologna)



Fig. 6 — Mosaico n. 3 a (particolare).  
(Fot. Soprint. Ant. Bologna)

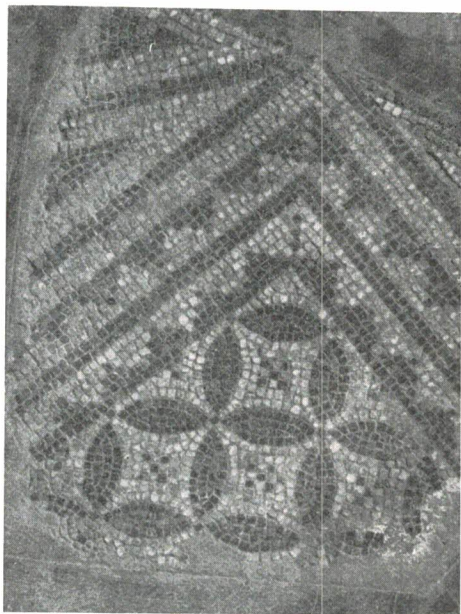


Fig. 7 — Mosaico n. 3 *b* (particolare).  
(Fot. Soprint. Ant. Bologna)

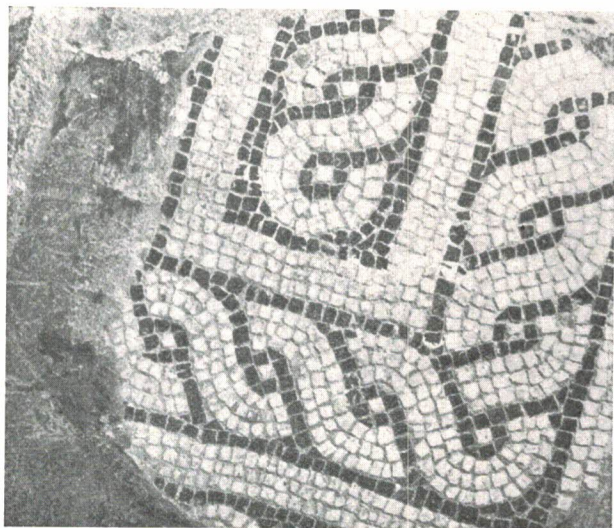


Fig. 8 — Mosaico n. 3 *c* (particolare).  
(Fot. Mansuelli)

Le tessere di tutti i frammenti hanno la misura media di cm. 0,7-0,9, salvo quelle della parte esterna del frammento *d*), che misurano cm. 1-1,1. Le tessere non sono connesse strettamente, tuttavia il lavoro si presenta abbastanza regolare; nei triangoli e nei fusi si osserva l'uso di tessere tagliate in diagonale in corrispondenza dei vertici. I triangoletti della cornice dell'émblema (frammento *b*) sono fatti con serie di tessere parallele e quindi hanno i lati a scala. La superficie è leggermente scabra. Nulla si sa del sottofondo su cui poggiava originariamente il mosaico.

DUCATI, « Not. Scavi », 1911, p. 124 e segg.

- 7) Pavimento dell'ambiente scavato nel terreno Mondardini (perduto). Il mosaico, nella parte scoperta, ricopriva un'area di mq. 2,50.

Il pavimento era a mosaico bianco; nella parte Nord era una fascia di « rettangoli e listelli neri alternati con bianchi »; fu anche osservata una « cornice quadrata a dentelli neri, racchiudente pure in nero su fondo bianco un ornato a mo' di trottole », che non saprei veramente cosa fosse, in mancanza di disegni e fotografie (33). Dal lato Ovest il contorno era formato da un listello bianco fra due neri.

Mancano dati sul sottofondo e le misure delle tessere.

NEGRIOLI, « Not. Scavi », 1915, pp. 157-58.

- 8) Pavimento dell'ambiente E del grande edificio del foro boario, esplorato nel 1898, riscoperto e strappato nel 1927. Apparteneva ad un ambiente rettangolare, misurava m. 8,90 in senso Nord-Sud, e in senso trasversale m. 4,71 a Nord, m. 4,78 a Sud (figg. 9-10). Le sezioni strappate si trovano ora nella sala VI del Museo, una inserita al centro del pavimento, l'altra in parete.

La fascia marginale è bianca; seguono alternate una fascia nera della larghezza di nove tessere, una bianca di undici tessere, una terza nera di nove. Immediatamente in corrispondenza del margine interno di quest'ultima inizia il motivo

---

(33) Ho fatto ricerche in proposito nell'Archivio del Museo Civico di Bologna (che contiene l'Archivio della Soprintendenza alle Antichità fino al 1920), ma non ho trovato nè disegni, nè fotografie, nè appunti relativi.

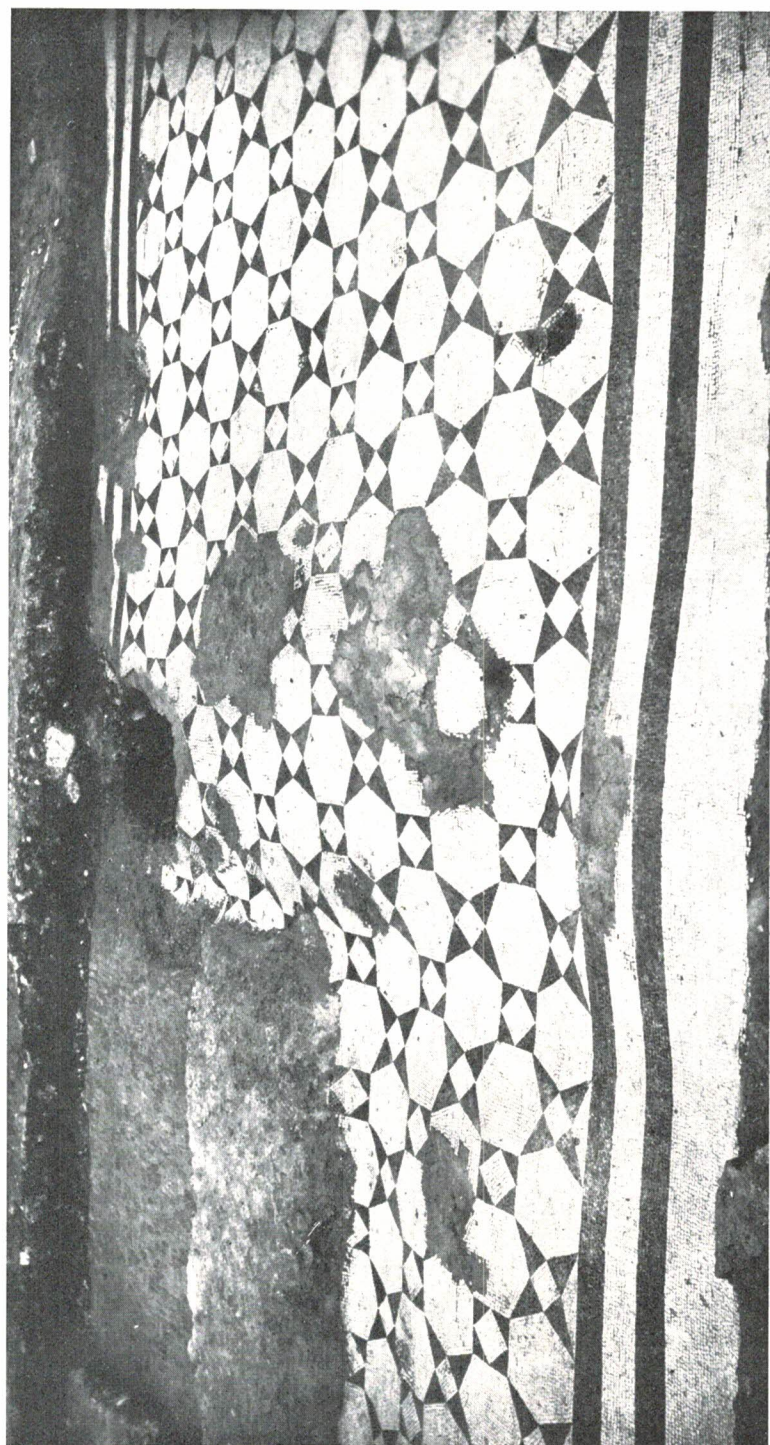


Fig. 9 — Mosaico n. 8 all'atto dello scavo.

(Fot. Soprint. Ant. Bologna)

continuo del campo, costituito da stelle risultanti di un quadrato bianco e quattro triangoli isosceli neri. Le stelle sono disposte nel senso della diagonale. Esse hanno le punte in corrispondenza dei vertici di quadrati neri di cm. 18 di lato, i quali recano inscritte piccole losanghe bianche. Gli spazi compresi, esagonali, sono bianchi. Le tessere in pietra calcarea,

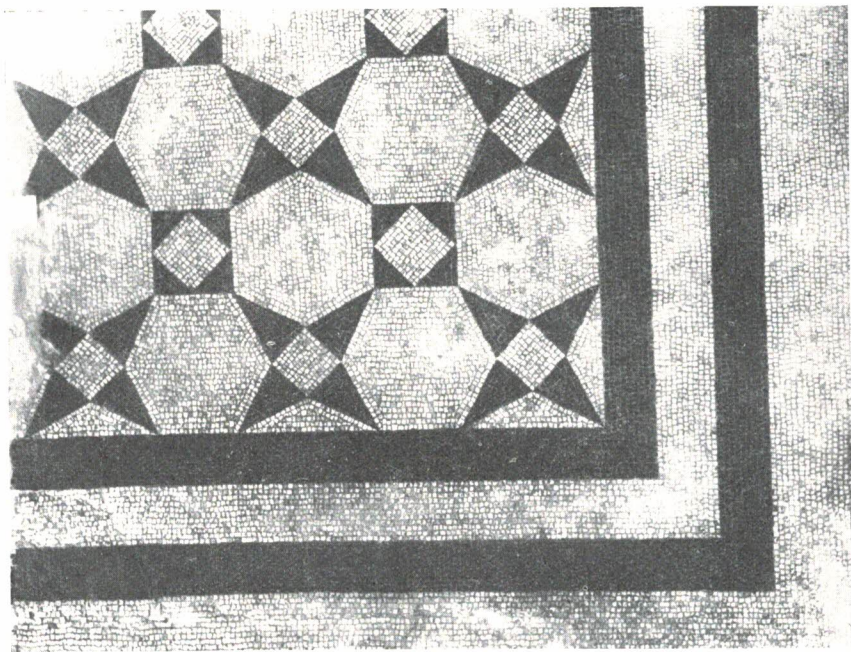


Fig. 10 — Mosaico n. 8 (particolare).

(Fot. Soprint. Ant. Bologna)

piuttosto irregolari, hanno le dimensioni di cm. 1,2-1,5 di lato. Anche in questo caso è usuale il taglio delle tessere in diagonale per adattarle al contorno geometrico. Quanto alla tecnica è utile far attenzione ai particolari della disposizione delle tessere nei vari elementi neri e bianchi. Le tessere hanno lo stesso andamento a file parallele nei rinfasci, mentre nelle figure geometriche quelle esterne seguono il contorno per due linee negli esagoni, per una sola nei triangoli e nei quadrati. Le file di tessere all'interno degli esagoni sono disposte parallelamente ai lati del pavimento in quelli periferici, in quelle interne invece alternativamente parallele e normali, secondo un

ritmo a scacchiera. Le file di tessere dei quadrati sono invece sempre diagonali rispetto ai lati del pavimento. Le connessioni sono irregolari e la superficie scabra.

NEGRIOLO, « Not. Scavi », 1900, p. 395 e segg.; *Giornale di scavo Colina*, cit.

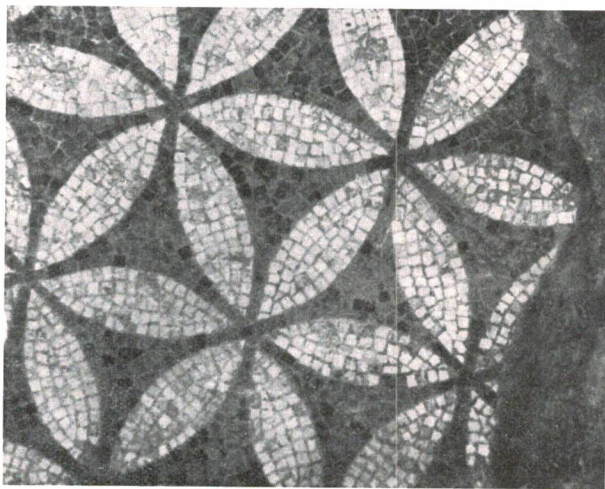


Fig. 11 — Mosaico n. 9 (particolare).

(Fot. Mansuelli)

- 9) Sezione di mosaico pavimentale. Provenienza non accertata dall'area della città. M. 0,68 per 0,48. Inserito nel pavimento della prima sala del Museo (fig. 11).

Residuo di campo a cerchi intersecantisi che determinano un motivo di fusi bianchi disposti a gruppi stellari di sei; gli spazi residui sono a triangoli equilateri a lati inflessi, i cui vertici si prolungano fino al centro delle stelle. La tecnica è analoga a quella del mosaico precedentemente descritto, ma le tessere sono di cm. 0,9-0,7. La superficie è stata levigata probabilmente già in antico.

Inedito.

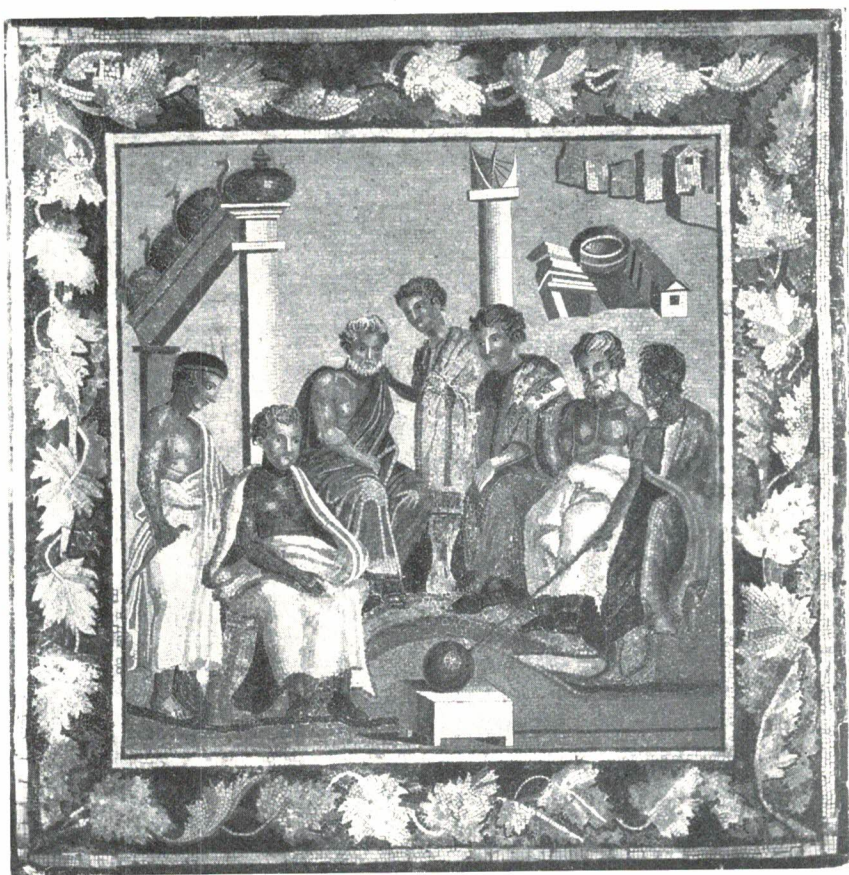


Fig. 12 — Mosaico n. 10 (Roma, Villa Albani).

(Foto Istit. Archeol. Germ., Neg. 21/43)

### C) *Mosaici policromi figurati.*

#### 10) Émblema di mosaico pavimentale (fig. 12).

Scoperto a Sarsina, verosimilmente nell'area della città, in epoca imprecisabile, ma certo prima della metà del sec. XVIII, quando era già a Roma nella Villa Albani (34). Nemmeno si può precisare come il mosaico sia entrato nella predetta collezione. E' applicato su di una lastra fittile e misura m. 0,677 per 0,670, la parte figurata m. 0,475 per 0,479. Presenta qualche lacuna, con integrazioni parte in mosaico, parte in gesso, sulla

(34) WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti*, tav. 185, II, p. 242.



Fig. 12 a — Napoli, Museo Nazionale. Mosaico dalla contrada « Civita »  
(Agro pompeiano).

(Fot. Soprint. Ant. Napoli)

cui superficie è stato inciso a tratto il contorno delle tessere. Sembra che le integrazioni più rilevanti siano limitate alla parte esterna della cornice (35). Circa le integrazioni nella zona

(35) Nessun accenno a restauri in HELBIG, *Führer*<sup>3</sup> cit. in calce; il BRENDL (op. cit.) ha notato molte sarciture moderne, con l'uso però di tessere antiche, caratterizzate dalla pesantezza del lavoro e dall'incongruenza dei colori; rilavorazioni nelle teste e nei particolari, come la mano col serpente della prima figura di sinistra. Le mie osservazioni sono limitate all'esame dell'ottima fotografia (Inst. 21/43) dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma, integrata col ricordo lontano di una visita a Villa Albani fatta nel 1942 insieme con i condiscipoli della Scuola Archeologica, guidati dal prof. G. Q. Giglioli. Attualmente l'inaccessibilità della collezione Albani mi ha impedito di riesaminare direttamente il pezzo.

figurata, a parte la discussione di cui alla nota 35, mi sembrano rifatti soltanto il braccio destro, ma non forse la mano, della prima figura a sinistra e parte del volto e del panneggio dell'ultima figura a destra. Non direi siano state rilavorate le teste, perchè la tecnica è uguale in tutte. Il contorno di esse è sicuro, perchè è conservata dappertutto la fila di tessere del fondo che ne segue l'andamento.

La figurazione è riquadrata da una cornice di tralci di vite su fondo nero-grigio, le foglie sono in bianco, con particolari in grigio, verde oliva e giallo ocre, i contorni in nero-verde. Le figure e gli altri elementi della scena figurata si profilano su di un uniforme fondo grigio la cui tonalità va degradando dal basso all'alto. Descrizioni particolareggiate del mosaico sono state date più volte, per cui è inutile dilungarsi in proposito. Sette figure sono disposte a semicerchio, le due estreme in piedi, le altre sedute su di un sedile ad emiciclo, di cui si vedono gli appoggi ai lati ed al centro. Le prime quattro da sinistra si aggruppano a due a due; sono gruppi di una figura seduta e una eretta, pressoché simmetrici, le altre tre sono unite solo dalla comune attenzione verso l'oggetto posto al centro. Creano l'ambiente attorno alle figure alcuni elementi architettonici: a sinistra una « porta sacra » (36), formata da due pilastri con trabeazione, sopra la quale sta una serie di quattro vasi metallici con corpo a trottola; più a destra è una colonna cilindrica a fusto liscio, sormontata da un semplice abaco, reggente una meridiana. E' immaginato più lontano nella parte destra del quadro un complesso di fabbricati, al centro del quale è un edificio ovoidale, chiaramente un anfiteatro, perchè si è avuto cura di indicare le linee dei meniani; a destra di questo, ad esso aderente nella parte estrema, è un lungo edificio coperto a spioventi, con frontoncino nella testata, dirimpetto, sempre appoggiato all'anfiteatro, è un terzo edificio di natura incerta. Questo gruppo individua un piano intermedio fra l'adunanza del primo piano e il piccolo paesaggio nell'angolo in alto a destra: un complesso di fabbricati che ha tutto l'aspetto di una veduta di città (37).

(36) Cfr. M. PALLOTTINO, *L'arco degli Argentari*, Roma 1948, p. 5.

(37) E' nota la discussione sul riconoscimento della veduta nel mosaico di Napoli. Scorci paesistici di sfondo sono non rari in mosaici romani.

Le figure del primo piano sono disposte secondo una certa simmetria, rispetto alla centrale stante, simmetria però abilmente dissimulata per non creare rispondenze troppo precise.

La tecnica è interessante perché le tessere sono estremamente piccole, di due o tre millimetri. Sotto questo aspetto il mosaico Albani è un *unicum* fra quelli provenienti dalla nostra regione. La disposizione tuttavia delle file di tessere si distacca sensibilmente dal *uermiculatum* classico, perché le tessere sono autonome e i partiti cromatici sono trattati in modo accentuatamente divisionistico.

WINCKELMANN, *Mon. Ined.*, II, p. 242, tav. 185; « Röm. Mitt. », XII, 1897, p. 329 (PETERSEN); « Mon. Lincei », VIII, 1898, col. 393, fig. 1 (SOGLIANO); BERNOULLI, *Gr. Ikon*, II, p. 34 e segg., fig. 4; « Abhandl. Sächs. Gesell. Wiss. », V, 1898, p. 301, n. 160; « Arch. Gesch. Philos. », XI, p. 171; « Arch. Anz. », XIII, 1890, col. 120; FURTWÄNGLER, *Ant. Gemmen*, III, p. 166; VON SALIS, *Altar v. Pergamon*, p. 137; « Not. Scavi », 1897, p. 337 e segg. (SOGLIANO); « Riv. ital. Filos. », 1898, p. 120 (CHIAPPELLI); « Berl. philol. Wochenschr. », 1900, p. 274; BIRT, *Die Buchrolle*, p. 103 s., fig. 59; « Röm. Mitt. », XXVI, 1911, p. 49 (ROSTOWZEW); *ibid.*, XXVII, 1912, p. 234 (DREXEL); LIPPOLD, *Gr. Porträtstatuen*, p. 73; HELBIG, *Führer durch... Samml. ...in Rom*<sup>3</sup>, 1913, p. 460 e segg., n. 1934 (ivi completa bibl. precedente); « Röm. Mitt. », 51 (1936), 1 ss. (BRENDL); LEVI, *Antioch mosaic pavements*, Princeton 1948, p. 374.

#### STUDIO DEI MOSAICI E CRONOLOGIA

La maggior parte dei pavimenti e frammenti è, in termini latini, contemporanea. Riferimenti precisi si hanno per la notevole diffusione del cocciopesto, in parte associato all'impiego di tessere formanti disegni, in parte a tessere e lastre di marmo. Dal punto di vista tipologico non è necessario fare qui richiami speciali ad esemplari romani o pompeiani, interessanti soprattutto per la cronologia; cito in nota (38) i casi più salienti. Particolarmente degno di considerazione è l'uso di cocciopesto come supporto non solo di tessere, ma di sezioni di marmo geometricamente definite, come nel caso del n. 3; è questo, mi pare, l'esemplare più antico della serie, per quanto sia difficile fare sottigliezze cronologiche. L'alter-

---

Qui potrebbe anche trattarsi di una veduta della città in cui il mosaico è stato trovato, il che ci assicurerebbe la fabbricazione in luogo; ma forse gli elementi sono troppo generici.

(38) BLAKE, op. cit. a nota 17, tavv. 3, 1-4; 5, 1-4 (Pompei); ZUFFA, op. cit. a nota 5, nn. 1-7 (Bologna), e i cocciopesti di Russi (v. nota 4).

nanza di pavimenti in cocciopesto decorato, infatti, con pavimenti musivi geometrici, notata dal Santarelli nello scavo di via Cesio Sabino in cui fu osservato il mosaico n. 3, ha un riscontro nella villa di Russi, che è della media età augustea (39). A Russi, fra i pochi resti di suppellettili, si sono recuperati frammenti di ceramica campana tarda e aretina tipica; frammenti di analoghi tipi si sono recuperati nello scavo sarsinate in cui è stato osservato il mosaico di cui al n. 2. Ancora a proposito dello scavo di via Cesio Sabino si osservò l'esistenza di un ambiente con *suspensurae*, analogamente a quanto si è constatato a Russi, nel gruppo di ambienti C-H della villa ricordata. Anche il mosaico di cui al n. 1 si deve datare nello stesso giro di anni e così quelli di cui ai nn. 4 e 5. Circa il grande edificio del foro boario è difficile dare una cronologia relativa dei vari livelli, ma la presenza dei cocciopesti nn. 1, 4 e 5 assicura almeno che il livello più basso è di età augustea. Del resto qui e altrove si sono trovati muri in blocchi parallelepipedi, analoghi, possiamo supporre, a quelli dell'edificio di cui al n. 2, sulla cui cronologia siamo sicuri.

Anche per i pavimenti geometrici in bianco e nero non sembra necessario riferirsi a particolari confronti, oltre a quelli più evidenti citati in nota (40). La tecnica è costante e il repertorio contiene un numero piuttosto ridotto di schemi, più ridotto certo di quello che presenta la sola villa di Russi (41); ma a questo proposito va detto che nessun edificio a Sarsina è stato regolarmente scavato per intero. I pavimenti di cui al n. 6 si datano tra la fine del I sec. a. C. e il principio del I d. C. per la tecnica a piccole tessere, la stessa osservata a Russi, in altri luoghi della Romagna e nel resto d'Italia (42), poiché tutta la penisola rivela in tale periodo una uniformità storicamente benissimo spiegabile. L'edificio cui apparteneva il mosaico n. 6 partecipa di quella stessa grandiosità e accentuazione spaziale che è una caratteristica diffusa nelle costru-

(39) V. note 4 e 16.

(40) Meandro a treccia: v. sopra nota 9 (confronto con 6 c); mosaico a stelle di fusi circolari (6 b): BLAKE, op. cit. a nota 17, tav. 23, 1; 24, 4; mosaico 6 a: BLAKE, tav. 29, 2 (Modena); 34, 1 (Roma); 35, 1 (Brescia); 36, 2 (Pompei); 37, 6 (Reggio Emilia).

(41) V. nota 4; a quelli illustrati nella pubblicazione ivi citata sono da aggiungere almeno altri dieci motivi di pavimenti messi in luce negli ultimi scavi (1954-55).

(42) BLAKE, ll. cc., a nota 39 e *passim*.

zioni del Nord d'Italia (43); il sistema del piccolo *émblema* centrale geometrico, a disegno diverso da quello del campo circostante, trova riscontri nell'ambiente pompeiano (44), ma si osserva anche quella tendenza a stendere per larghi spazi motivi uniformemente ripetuti, che più spesso, mi sembra, si riscontra nel Nord che nel Sud. Questo sistema decorativo a fondamento unitario continua inalterato nel II sec., periodo nel quale può datarsi il grande pavimento n. 8, collocato a livello più alto sopra il cocciopesto n. 1 e che per la tecnica a tessere piuttosto grandi mi sembra difficilmente inquadrabile nella tradizione del gusto augusteo. Rispetto ai mosaici più antichi (fra cui va compreso il n. 9) distinti dalla frammentazione estrema dei partiti decorativi in elementi piccolissimi rispetto all'area coperta, questo n. 8 si stacca per le decise figure geometriche a fondo unitario, per le pesanti corniciature nere, esprimendo un gusto diverso da quello del tempo in cui lo stesso motivo è stato prima adoperato; alludo al campo musivo del pavimento n. 6. Del resto questa continuazione nel II sec. dei motivi decorativi in uso nel I è un fatto accertato dappertutto (45).

Non conosciamo mosaici geometrici sarsinati posteriori al II sec., constatazione che si può estendere anche al resto della Romagna (46), e d'altronde del I-II sec. si distribuisce anche la restante documentazione archeologica di Sarsina, con poche eccezioni (47). Possiamo inquadrare quindi i mosaici geometrici di Sarsina nel rimanente della produzione regionale di un periodo abbastanza circoscritto. Sono finora assenti qui i pavimenti, altrove diffusi, a motivi geometrici curvilinei, o ad elementi vegetali e così pure i mosaici pavimentali geometrici policromi. Ma della loro esistenza siamo si-

---

(43) Alla villa di Russi e a quella della Beverara è ora da aggiungere una casa romana scoperta in Via Rivalta ad Imola nel novembre 1955. Manca ancora un lavoro complessivo o almeno una raccolta di materiale sull'edilizia privata romana della valle padana.

(44) V. nota 17.

(45) Sufficiente confrontare le tavole che illustrano i due lavori di M. BLAKE in « Mem. Amer. Acad. », VIII e XIII.

(46) Sullo stato dei ritrovamenti in Romagna ed Emilia cfr. « Atti e Mem. » cit. a nota 2.

(47) Tra i monumenti romagnoli della tarda romanità sono da porre in primo luogo i resti della villa di Meldola; il resto, anche a Sarsina, è soprattutto costituito da materiale architettonico (due capitelli del III sec., inediti, nel Museo), da *instrumentum* e specialmente da lucerne, da iscrizioni, anche queste assai rare.

curi attraverso il passo del Fantini (48), e per la conservazione di un interessante mosaico policromo, descritto al n. 10.

Il mosaico Albani n. 10 necessita di un più lungo discorso, nonostante la sua notorietà. Esso costituisce in primo luogo un interessante problema di filologia, rispetto all'altro, con figurazione analoga, scoperto nel 1898 nel suburbio di Pompei (49) e conservato nel Museo Nazionale di Napoli. E' un caso non unico di redazioni diverse di un medesimo, più o meno lontano, archetipo pittorico nel mosaico pavimentale (50), con numerosissimi casi analoghi nella pittura parietale cosiddetta « ellenistico-romana » (51). A parte il divario qualitativo, di cui diremo più sotto, non si può del tutto escludere che entrambi i mosaici dipendano da un unico originale, almeno *a priori*, per quanto gli schemi delle figure non si corrispondano con esattezza. L'impianto è tuttavia lo stesso, col primo piano occupato dal gruppo dei sette, parte seduti, parte stanti, con gli elementi d'ambiente, la « porta sacra » coi vasi votivi, in entrambi i casi in numero di quattro, e con la colonna reggente la meridiana. Nel mosaico di Pompei la colonna ha un ca-

---

(48) V. nota 20.

(49) La bibliografia è in parte comune all'esemplare di Sarsina, cit. nel testo al n. 10. In particolare si riferiscono al mosaico di Pompei: A. SOGLIANO, « Not. Scavi », 1897, p. 337 e segg.; 1898, p. 498; ID., *Platone nell'Accademia*, Napoli 1900; ID., « Mon. Ant. Lincei », VIII, col. 328 e segg., tav. VII; CHIAPPELLI, « Riv. It. di Filos. », 1898, pp. 11-16; PETERSEN, « Römische Mitteil. », XII, p. 328 e segg.; CHIAPPELLI-STEIN, « Archiv Gesch. Philos. », XI, 2, 1898, p. 171; KELLER, « Monatshefte Com. Gesellsch. Berlin », 1899, p. 10 e segg.; HELBIG, l. c.; BLANCHET, op. cit., tav. IV; BRENDL e LEVI, ll. cc. Debbo la fotografia alla cortesia del prof. Amedeo Maiuri.

(50) ARIAS, « Riv. Istituto arch. e st. dell'arte », VIII, 1940, p. 16 e segg.; BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*<sup>2</sup>, Firenze 1950, p. 202 e segg.

(51) La definizione è del RIZZO (op. cit. a nota 10) ed è sostanzialmente aderente al fenomeno storico, anche al di fuori dei limiti cronologici della pittura pompeiana, che il Rizzo ha largamente superati. Il problema è troppo vasto per trattarne in questa sede, tuttavia credo opportuno chiarire che a me sembra che il secondo termine della definizione limiti il primo, in quanto per gran parte il termine *romana* — sempre più vasto dei termini *campana* (HELBIG, *Campanische Wandmalerei*, Leipzig 1868) o *pompeiana* — ha valore soprattutto cronologico e topografico, restando ellenistica l'ispirazione lontana e la iconografia usuale. Su questo punto, in ogni modo, è importantissimo il punto di vista del BIANCHI BANDINELLI, op. cit., p. 179 e segg.

pitello tuscanico (52), ma la riduzione al solo abaco nell'esemplare sarsinate può ritenersi effetto della semplificazione cui è andato soggetto tutto il quadro e per cui è scomparso anche l'albero che nel mosaico di Pompei sta fra la porta e la colonna e che ha dato origine a tante discussioni (53). Identico è poi l'elemento fondamentale intorno a cui s'impernia l'intera composizione, la sfera, collocata in entrambi i casi in primissimo piano, sullo stesso asse della colonna e la cui funzione fondamentale, semantica e architettonica, è stata vista con esattezza dal Brendel (54). Si ripete pure il motivo paesistico della veduta di città nell'angolo superiore destro; la differenza del soggetto nei particolari potrebbe essere dovuta a ragioni di carattere locale (55). Le differenze più vistose si notano nel gruppo figurato: alla libertà d'impianto del mosaico pompeiano corrisponde in quello Albani una più rigida rispondenza simmetrica, evidente nonostante la dissimulazione (56). Il gruppo di sinistra è sostanzialmente conservato, anche se nell'esemplare Albani la figura eretta è di profilo e la seduta guarda davanti a sè e non verso la prima, come invece accade nel mosaico di Pompei. La figura centrale eretta tiene la mano destra sulla spalla sinistra della terza figura e questa è probabilmente, nella copia di Sarsina, una ripetizione suggerita dalla disposizione delle figure del primo gruppo, giacché la figura mediana nella copia di Pompei, pure eretta (57), è tutta raccolta nello *himation*. La quinta figura, seduta davanti alla colonna, ma chiaramente sullo stesso sedile ad emiciclo

---

(52) Notevole questo tratto anellenico, suggerito forse al copista dalle particolarità architettoniche della « porta sacra », in cui però il motivo della veduta di lato risulta, in entrambi gli esemplari, dalla pluralità di elementi architettonici, comprendenti anche fregio e trabeazione.

(53) V. bibl. a nota 48; difficile dire se si tratti effettivamente di un platano.

(54) Op. cit. nel testo al n. 10.

(55) V. sopra nota 36. Del resto questo è un elemento secondario, in cui il copista poteva considerarsi libero dal modello prescelto.

(56) Il gruppo composto dalla prima e dalla seconda figura da sinistra è ripreso in termini simmetrici nel successivo gruppo comprendente la terza e la quarta; la terza figura è inoltre simmetrica rispetto alla quinta; le due estreme si rispecchiano per le vedute di profilo.

(57) Il SOGLIANO, op. cit., a nota 48, ritiene che la figura centrale sia seduta sulla base della colonna, ma in tal caso essa non supererebbe in altezza le altre vicine; anche il motivo del mantello raccolto sul petto è meglio giustificato in una figura eretta.

su cui seggono le altre (58), non è che la riproduzione simmetrica, con poche varianti, della terza da sinistra, mentre la corrispondente del mosaico di Pompei si distingue per la sua concentrazione. La penultima figura è invece, in entrambi i mosaici, espressa con lo stesso schema, l'ultima a destra, che nel mosaico pompeiano è di tre quarti verso destra, nell'atteggiamento di chi si allontana (59), è invece in quello sarsinate di pieno profilo a sinistra, per cui corrisponde all'altra, posta nella parte opposta del quadro. La diversità più saliente è data tuttavia dal fatto che nel mosaico Albani la funzione di dimostratore, con la lunga bacchetta che tocca la sfera, è attribuita stranamente a quest'ultima figura di destra, mentre nella copia campana tale funzione, espressa dal medesimo oggetto, spetta alla terza figura da sinistra, in modo assai più logico, perché la sua posizione centrale meglio si accorda (anche se non occupa il centro geometrico del quadro) con la centralità della sfera, che, si è detto, è il nucleo ideale di tutta la composizione.

Prima di proseguire nell'esame dell'esemplare sarsinate Albani è opportuno considerare brevemente alcuni aspetti di quello pompeiano (fig. 12 a), artisticamente di livello assai superiore. L'elemento umano, in questa versione, riempie maggiormente di sé il quadro, sia per le proporzioni relative notevolmente maggiori rispetto all'altra replica, sia perché i più numerosi elementi di contorno meglio circoscrivono ed isolano il gruppo, sicché il paesaggio di fondo appare più lontano, nella prospettiva, nell'interesse e nel significato. Rispetto al supponibile archetipo la maggior fedeltà del mosaico pompeiano si chiarisce attraverso la piena logicità dei rapporti che legano i sette personaggi, dalla assorta fissità di colui che spiega l'enunciato fondamentale della discussione (giacché di discussione scientifica si tratta), alla concentrata attenzione dei tre personaggi alla sua sinistra, al momentaneo distacco del gruppo alla sinistra del quadro, che inserisce un proprio personale commento, all'opposizione dell'ultimo personaggio di destra, sensibilizzata dall'atto di allontanarsi. Non può sfuggire il valore di questa soluzione, per cui l'artista cui si deve l'invenzione della scena ha distaccato, per così dire, alle ali i motivi di disaccordo, legando nella stessa concentrazione tutto il gruppo delle figure di centro. Una sensibilità

---

(58) Il sostegno del sedile appare infatti fra le ginocchia della terza e della quinta figura.

(59) La disposizione delle gambe accenna ad un movimento rotatorio, mentre la testa è ancora volta verso il gruppo.

psicologica immediatamente estrinsecata nell'espressione figurativa è la sostanza di questa pagina di pittura antica, recuperata attraverso il mosaico. Per fissare la data, almeno come termine *ante quem non*, dell'archetipo occorre esaminare partitamente ora i vari tipi e schemi delle sette figure. Essi hanno confronti evidenti in opere note della plastica: per quattro si tratta di variazioni dello schema della figura seduta inventato da Lisippo, con movimento sull'asse di profondità (60). La figura mediana sotto la colonna ricorda l'*Ariston Spada*, databile intorno al 230 (61), quella immediatamente successiva a sinistra riproduce sostanzialmente l'Epicuro del tipo Firenze, del 270 circa, non lontano dal Posidippo, anch'esso circa della metà del III sec. (62). La prima figura di sinistra in piedi si direbbe variazione di un tipo creato nella fase dei ritmi centralizzati (63). Confronti sicuri non mancano per la figura mediana stante, anch'essa fortemente concentrata (64), e per l'ultima, che presenta un ritmo coerente con le altre (65). Nel complesso, portare alla seconda metà del III sec. l'archetipo della composizione non mi sembra lontano dalla verosimiglianza, anche per la concentrazione di tutta la scena, l'intensa espressione psicologica, consona ai contemporanei caratteri del ritratto (66), e perché nessun accenno si ha alla visuale barocca, nè d'altra parte sussistono elementi per pensare ad una ripresa classicistica. Una datazione nell'ultimo ellenismo porterebbe l'archetipo del mosaico di Pompei alla stessa epoca di sviluppo della pittura parietale più antica, documentata appunto a Pompei, il che è inconciliabile con i caratteri del paesaggio lontano. Gli elementi paesistici più prossimi al gruppo si possono, è vero, riconnettere con esemplari di pittura del cosiddetto II stile (67), ma, come per le pitture parietali, il problema del rap-

---

(60) Per tutti, LAURENZI, *Ritratti greci*, Firenze 1941, n. 39.

(61) SCHEFOLD, *Bildnisse der ant. Dichter, Redner und Denker*, Basel 1948, testo a tav. 120, 3.

(62) Op. cit., testo a tav. 120, 1.

(63) Lo scarto della gamba destra, la torsione del busto, la testa inclinata richiamano lo schema della « Fanciulla d'Anzio »; cfr. l'archetipo di una statua di Asclepio a Firenze: « Atti Accad. Scienze Modena », 1955.

(64) Cfr. ad es. l'Eschine, SCHEFOLD, op. cit., p. 102.

(65) Cfr. una figura del rilievo di Archelao in SCHEFOLD, op. cit., tavola 148.

(66) LAURENZI, *Il ritratto dei Greci*, in « La critica d'arte », V, 1940, p. 5 e segg.

(67) CURTIUS, *Die Wandmalerei Pompeiis*, Leipzig 1929, p. 51 e segg.

porto fra figura e paesaggio è sempre aperto e la coerenza reciproca molto discutibile (68). Perciò non so se si possa accettare la cronologia tarda proposta dal Schefold (69). Il mosaico in sè, per la tecnica e per la cornice a festoni e maschere, non può esser stato composto oltre gli inizi del I sec. d. C.

Tornando ora all'esemplare Albani, notiamo che il legame sintattico fra le varie parti della composizione si è allentato, perché alla concentrazione psicologica si è sostituita un'espressione attonita in tutte le figure. La presenza di volti imberbi, lontana dalla tipologia tradizionale dei filosofi e dei sapienti, non deve far pensare, credo, a rifacimenti moderni (70), ma è imputabile a quell'allontanamento dall'archetipo cui si debbono le varianti che sopra abbiamo elencate. La banalità degli aggruppamenti ha sciolto tutta la parte sinistra della composizione figurata nell'apatia di simmetrici ritmi binari, e si è perduto il motivo e il significato dello « scambio di idee » in margine all'enunciato, da parte delle due figure di sinistra del mosaico pompeiano; perduto è anche il motivo, così ricco e intenso, dell'improvviso scatto dell'oppositore che si allontana. In modo assurdo anzi il posto di questo è stato preso dal dimostratore, il quale parla a gente che sembra preoccupata più assai della propria posa che di quanto ascolta. La disgregazione del senso originario di tutto il quadro non dipende da altro che da un troppo formalistico attenersi all'esteriore della composizione, per cui un gruppo animato e logico si risolve unicamente in una fila di figure. A questo si accompagna qualche pedantesco ritocco, come la rappresentazione del sostegno di mezzo del sedile e la precisa delineazione della curva dell'emiciclo.

Quel che più colpisce nel mosaico Albani è la netta e scrupolosa rappresentazione dei volumi nei solidi, per via di effetti di luce e d'ombra. Si notino le superfici dei pilastri della porta, la colonna, lo sgabello che regge la sfera, soprattutto lo stacco della facciata illuminata dell'edificio a destra dell'anfiteatro, dalla parete interna

(68) Cfr. BIANCHI BANDINELLI, l. c.

(69) Op. cit., testo p. 154, I.

(70) Secondo il BRENDÉL (v. nota 35) sono moderni tutti i volti imberbi; dall'esame della fotografia mi sembra possa anche sostenersene l'autenticità, pur con le riserve di cui alla nota citata. Ammessa l'autenticità delle teste imberbi bisogna pensare ad interferenza di iconografie non strettamente « filosofiche »: gli esempi del Menandro e del Posidippo potrebbero in questo caso citarsi come utili confronti e l'interferenza è tutt'altro che inammissibile in una redazione tarda.

e dal doppio spiovente del tetto. Efficace senza dubbio è il rendimento degli effetti di luce e d'ombra nella piccola veduta cittadina della parte superiore. Tutto ciò contrasta visibilmente con l'impaccio della costruzione e dell'atteggiamento delle figure, con la maniera stentata in cui sono resi i panneggi. Evidentemente siamo di fronte ad un mosaicista assai meno dotato di quello che ha eseguito la copia di Pompei; egli ha, sembra, ripetuto lo schema a memoria, adattandolo ad una *routine* artigiana corsiva e sciatta. Circa l'epoca cui si deve porre il mosaico Albani, gli studiosi non sono d'accordo (71). La rigidità della troppo regolare impostazione, per cui è perduta la pseudoprospektiva dell'esemplare pompeiano, la dissociazione degli elementi prospettici, rimasti come *membra disiecta* nello spazio indeterminato, farebbero pensare ad una data tarda (72), la quale peraltro mi sembra da escludere per la tecnica, lontana sì dal *uermiculatum*, ma pur sempre fondata sull'uso di tessere di minima dimensione, sicché il mosaico potrebbe, al più tardi, comprendersi nei limiti del II sec. d. C. Per il modo in cui sono trattati gli edifici nel piano più lontano, qualche confronto conforterebbe tale datazione (73); d'altra parte non converrà formalizzarsi sul motivo marginale dei fogliami per pensare ad una data alta, perchè siffatti motivi decorativi possono essersi continuati anche per molti decenni, specialmente in un ambiente periferico, come questo sarsinate, dove fra l'altro, giova ripeterlo, non esiste finora documentazione monumentale ed artistica considerevole oltre i limiti del II secolo.

L'esegesi del mosaico — e dell'esemplare pompeiano — è stata causa di polemiche fin dal tempo della scoperta (74) ed in effetto non sembra facile. La tesi del Sogliano (l'Accademia di Platone), forse un po' troppo letteraria, cade, mi pare, da sè, considerando che si fonda soprattutto sulla considerazione degli elementi d'ambiente, i quali invece sono diversi nelle due redazioni che possediamo; ora il copista del mosaico Albani può aver frainteso il significato e il valore artistico della composizione, ma non ha di-

(71) Lo HELBIG si è preoccupato soprattutto della data dell'archetipo; il BRENDL considera il mosaico sarsinate posteriore a quello pompeiano, il LEVI sembra comprendere anche il nostro esemplare entro l'ambito del sec. I d. C. (v. bibl. cit. al n. 10 e alla nota 48).

(72) Cfr. il materiale considerato dall'ARIAS, *Il piatto argenteo di Cesena*, in « Annuar. Scuola ital. Atene », N. S., I. 1950, p. 309 e segg.

(73) Ad es. gli sfondi paesistici dei mosaici di Zliten: AURIGEMMA, *I mosaici di Zliten*, Bergamo 1926, p. 74 e segg.

(74) V. bibl. a nota 48.

menticato alcuni elementi importanti: la sfera, la colonna con la meridiana, la « porta sacra ». Altri esempi, come si è detto, autorizzano a credere che questi copisti di pitture si ritenessero liberi per quanto riguarda l'ambientazione paesistica. La denominazione di « Gelehrtenversammlung », data dallo Helbig, è, in fondo, meno generica di quanto possa sembrare, perchè esclude le identificazioni precise e indica invece il carattere della scena, che è una conversazione dotta. Mi pare che ancora questa debba esser la strada da seguire, escludendo anche l'interpretazione per cui sarebbero rappresentati i sette sapienti. Di questi sono comunissime le figurazioni anche nella avanzata età imperiale (75), e gli schemi figurativi sono talvolta analoghi a quelli dei personaggi del quadro tipo Pompei-Sarsina, ma l'iconografia dei pensatori aveva ormai assunto una forma canonica, fondata sugli schemi che più sopra abbiamo richiamato. Penserei, almeno provvisoriamente, che convenga evitare di dare un nome preciso ai singoli personaggi e un preciso titolo al quadro. La sfera, che è evidentemente l'oggetto della discussione, ci porta fuori sia dalla tradizione mezzo mitica dei sette sapienti, sia dal preciso tema platonico. E' probabile si debba pensare ad un'epitade di geometri e astronomi, che per il momento è difficile precisare meglio, ma la cui formazione non è estranea alla mentalità greca (76). Le identificazioni iconografiche attraverso le due re-

(75) CALZA, in *Die Antike*, 15, 1939, p. 99 e segg.

(76) Lo HELBIG (l. c.) ha riassunto la discussione fino al suo tempo, aggiungendo l'ipotesi del riferimento alla *trápeza* di Isocrate; il BRENDDEL, l. c., seguito dal SCHEFOLD, p. 154, 1, ha pensato ai Sette sapienti; il BRENDDEL stesso ha ricordato opportunamente l'esempio virgiliano *Buc.* III, 40 (non *Aen.* III, come alla nota dell'op. cit.), ma a proposito di questo passo si può osservare che *...quis fuit alter / diuisit radio totum qui gentibus orbem*, non si riferisce necessariamente a Talete, perchè l'altra figura, *Conon*, delle tazze descritte da Menalca è quella di un matematico, vissuto intorno al 250; per l'altro personaggio, sfuggito alla memoria del pastore virgiliano, sembra più confacente l'identificazione con Eudosso che con Talete, o meglio ancora, credo, con Arato, che fu sì « un poeta dell'astronomia » (ALBINI, nell'ed. Zanichelli, Bologna 1924, al verso indicato), ma era nome vivo nella cultura romana e facilmente presente allo spirito di Virgilio; con Arato si rientrerebbe nella sfera ellenistica.

Un consesso di figure sedute, con altro schema, ma dello stesso genere dei mosaici, si trova nel noto rilievo di *Hieronymos* da Rodi. Disposizione semicircolare avevano le figure di poeti e filosofi del Serapeo tolemaico di Memphis (PH. LAUER - C. PICARD, *Les statues ptolémaïques du Sarapée de Memphis*, Paris 1955); *Thales* vi è rappresentato con la bac-

dazioni musive non mi sembra abbiano carattere di assoluta sicurezza.

---

chetta (fig. 71), Platone in uno schema analogo alla figura che si allontana nel mosaico di Napoli (fig. 83). Gli editori hanno fatto riferimento al mosaico di Napoli (figg. 75 e 85) e al mosaico di Wight con scena di scuola (fig. 74). La serie del Serapeo memfitico, nonostante la disposizione emiciclica, fa pensare più ad una ovvia serie di « uomini illustri » che ad una scena di evidente contenuto episodico come quella rappresentata nel mosaico di Napoli (e nel mosaico di Sarsina derivato dallo stesso schema); il valore di confronto non è tuttavia diminuito, specie perchè un tale aggruppamento può esser preso come riferimento cronologico a convalida della datazione dell'archetipo proposta nel testo.

Marginalmente cito, fra la più recente bibliografia sull'argomento dei Sette sapienti, i lavori del LACOSTE, in « *Ant. classique* », X, 1941, p. 9 e del PICARD in « *Rev. archéol.* », XXVII, 1947, p. 74 e segg.