

MARIA NICOLETTA PAGLIARDI, MARINA MAGNANI CIANETTI

IL MOSAICO DI CASTEL PORZIANO

«Monumenti Antichi» vol. 68 - Serie miscellanea, XIV, Accademia Nazionale dei Lincei. Giorgio Bretschneider Editore, Roma 2012, pp. 28, con 7 figg. nel testo e 25 tavv. in b.n. ISBN 978-88-7689-274-5

Il volume si compone di tre capitoli, dopo una premessa di M. N. Pagliardi nella quale si riassumono brevemente le vicende che hanno condotto, dal 1908-1910 ad oggi, agli spostamenti del grande mosaico dalla sede di rinvenimento, Castel Porziano, al Museo delle Terme a Roma ed infine all'attuale ritorno a Castel Porziano, nell'Orto della Regina. Il primo ed il secondo capitolo, di M. N. Pagliardi, riguardano, rispettivamente, le circostanze di rinvenimento del grande mosaico bicromo e la descrizione dettagliata, con relativo commento critico, delle scene di *venatio* e di *thiasos* marino che sono raffigurate, in alternanza fra loro, sui quattro lati del tappeto musivo. Il terzo capitolo, di M. Magnani Cianetti, è relativo alle operazioni di restauro, adattamento, smontaggio e ricollocazione subite dal manufatto durante ed in esito agli spostamenti sopra citati.

Messo in luce nel 1874 con uno scavo nel *Vicus Augustanus Laurentium*, della cui documentazione non restano purtroppo che due lastre fotografiche, il mosaico restò in situ sino al 1908-1910, anni in cui fu staccato e rimontato, con considerevoli e pesanti adattamenti, nel chiostro piccolo della Certosa di S. Maria degli Angeli, ex 'Chiostro Ludovisi', all'interno del complesso delle terme di Diocleziano, primo nucleo del nascente Museo Nazionale Romano. Sulla base delle indagini condotte nel sito nel 1973 dalla Simonacci Masarich e, più recentemente, dalla British School of Rome dal 1984 al 2007, il mosaico doveva adornare il pavimento del peristilio di una grande domus che, nella seconda metà del II sec. d.C., inglobò, con alcune modifiche e con l'aggiunta del citato peristilio e di un complesso termale ad esso adiacente, precedenti abitazioni della fine del I secolo d.C. Recentemente Amanda Claridge ha pubblicato sul web il *report* delle campagne di scavo 1995-1998, redatta sino dal 2002, nelle ormai insostenibili more della pubblicazione del volume *Castelporziano IV*. Il sito contiene anche una ricostruzione assonometrica del complesso edilizio da cui proviene il mosaico e degli edifici circostanti redatta da S. Gibson, interessante, anche se non priva di alcune interpretazioni relative all'altezza degli edifici non suffragate da dati oggettivi, come peraltro è inevitabile in questi casi

(https://www.royalholloway.ac.uk/classics/laurentineshore/VicusAugustanus/VC_Articles.html).

Sui lati corti del peristilio, orientato esattamente NE-SW, sono raffigurate due scene di *venatio*. Come correttamente osservato dalla Pagliardi, le scene sono complementari: in quella sul lato NE (e non NW: se, come dovrebbe esser logico, ci si riferisce alla collocazione originaria sui lati del peristilio della villa, gli stessi errori di collocazione riferiti ai punti cardinali sono ripetuti in tutto il volume e nelle didascalie delle figure e delle tavole) sono presenti 6 figure maschili, che inseguono ed eccitano alla lotta 17 animali con ampi gesti e sventolando delle *mappae*; sul lato SW è raffigurata la caccia vera e propria, con due *venatores* che affrontano direttamente, armati di lancia, un leone ed un orso, al centro della lotta di 12 animali fra di loro. In ambo i lati sono raffigurati, come comunemente avveniva nelle *venationes* dell'anfiteatro, animali appartenenti ad ambienti selvaggi non geograficamente compatibili fra loro (leone, orso, cervo, toro, pantera, cinghiale, struzzo, antilope, onagro, cani). È assente ogni connotazione paesaggistica o semplicemente ambientale e tutte le figure, realizzate a tessere nere con notazioni anatomiche e dettagli a tessere bianche, sono su fondo neutro, provviste solo di ombre portate, sintetizzate da linee ellittiche o arcuate sul suolo, a suggerire una illuminazione di carattere zenitale ed un piano di calpestio piatto. Corrette e suffragate da puntuali confronti, le interpretazioni date dall'autrice relativamente alle differenze sia stilistiche che iconografiche notate nelle due scene, che fanno supporre la presenza di due cartoni diversi, e neppure del tutto coevi, alla base della resa delle due scene; particolarmente notevole è il confronto citato con la decorazione a stucco della tomba di A. Umbricius Scaurus ad Ercolano, oggi perduta e tramandataci in una tempera di F. Morelli (ma precedentemente pubblicata da F. MAZOIS: *Les Ruines de Pompei. Première Partie*, Paris, Didot Frères, 1824, pp. 47-48, tav. XXX), cui aggiungerei la scena di *venatio* raffigurata su un lato del vaso di Colchester, in sigillata coeva al nostro mosaico (disegno ricostruttivo in R. CAGNAT, V. CHAPOT, *Manuel d'archéologie romaine* II, Paris 1920, fig. 468, ripre-

so, da ultimo, in T. WILMOTT, *The Roman Amphitheatre in Britain*, Stroud 2008). Tuttavia, propenderei ad interpretare la figurazione sul lato NE non come una sorta di fase preparatoria, consistente nel «convogliamento degli animali» per lo spettacolo vero e proprio che sarebbe raffigurato sul lato opposto, come sostenuto dall'autrice, bensì come una parte integrante dello spettacolo stesso, quasi una sorta di vero e proprio 'primo tempo'. Ciò risulta evidente dalla presenza di scene di lotta o fuga fra feroci animali carnivori (cani, pantera, leonessa) ed erbivori, che hanno come difesa la forza (cinghiale, bufalo) o la velocità (antilope, struzzo, cervo, cavallo, onagro), nonché dalla funzione di evidente incitamento alle lotte stesse rivestita dai molti battitori presenti, i quali sono raffigurati in veloce corsa, coperti da spesse vesti, ma privi di ogni arma di difesa e provvisti in una mano della sola nappa. In relazione a queste circostanze, proprio in analogia alla scena raffigurata sul più ricco e più tardo mosaico di Zliten, ricordato dall'autrice, mi sembra di poter rilevare che questi personaggi rivestano non solo il ruolo di assemblare ed incitare gli animali alla lotta, ma anche quello di costituire un ulteriore 'fattore di rischio' in questo tipo di spettacolo caratterizzato dalla violenza e dal sangue, finalizzato alla migliore riuscita dello spettacolo stesso. E da evidenziare infine come la posizione di questi *venatores* rivesta un importante valore prospettico, con indicazioni anche di carattere cronologico, all'interno della scena: la coppia sul lato sinistro è infatti disposta sullo stesso piano degli animali ed ha dimensioni proporzionate ad essi; le tre figure sul lato destro sono invece disposte su un piano sovrastante quello degli animali ed hanno dimensioni più piccole, ad indicare una lontananza nello spazio e probabilmente anche una fase avanzata di questa prima parte dello spettacolo. Per quanto riguarda l'opposto lato SW (e non SE) del mosaico, vi è raffigurata la *venatio* vera e propria: il centro della scena è tenuto da due cacciatori vestiti di corta tunica incidenti a destra ed armati di lance, che affrontano, rispettivamente, un leone ed un orso, mentre ai loro lati continuano, in vario atteggiamento, le lotte fra animali carnivori ed erbivori. Alle puntuali notazioni dell'autrice relativamente alla minore cura dei dettagli di questa scena e ad alcune carenze dal punto di vista qualitativo, evidenti soprattutto nella ripetizione pedissequa di molti soggetti (*in primis*, i due *venatores*), si possono aggiungere alcune notazioni, di carattere stilistico ed interpretativo: tutta la composizione è caratterizzata da una sorta di rudi-

mentale 'prospettiva inversa': il punto focale, quello della coppia di *venatores* armati di lance e posti sul piano di base della fascia figurata, che emerge per dimensioni ed atteggiamento, è collocato al centro, e risalta visivamente in avanti, verso lo spettatore, mentre le numerose figure di animali si dispongono quasi tutte su piani diversi e come su di un arco convesso, verso le estremità della scena, le quali vengono ad assumere una sintetica funzione di sfondo. La coppia di lance posta nel campo neutro, sulla destra del secondo *venator*, sopra e sotto l'orso, assume allo stesso tempo un valore di riempitivo estetico, con l'intento di bilanciare volumetricamente l'affollamento di animali collocato a sinistra dell'altro *venator*, ma soprattutto svolge un importante significato di 'riassunto narrativo', alludendo a fasi precedenti dello spettacolo, evidentemente conclusesi in modo non felice per altri *venatores*.

Sui due lati lunghi del mosaico sono raffigurate scene di *thiasos* marino, con indicazioni delle onde realizzate con serie di tratti orizzontali di una sola fila di tessere, variamente disposti sul fondo neutro. Il lato NW (e non NE) è caratterizzato da un corteo di animali marini fantastici e pesci realmente esistenti incedente verso sinistra. La puntuale descrizione delle figurazioni, accompagnata dalla individuazione delle singole specie di pesci, impiegati come riempitivo del fondo neutro, è solo da correggere in un punto: la figura della tav. XIII b non è da identificare in un 'cavallo marino', ma in un 'grifo marino', come risulta evidente dalla presenza del becco rostrato. Alla descrizione è da aggiungere la notazione della rigorosa e voluta alternanza, presente nella scena, fra animali marini montati da nereidi ed eroti ed animali marini liberi. Simile per soggetto è l'opposto lato SE (e non SW), pervenutoci più lacunoso, ma del tutto diversi sono la resa e l'orientamento del *thiasos*: sono infatti assenti le raffigurazioni di pesci, nonché di nereidi ed eroti, ed ancora diverso è l'andamento delle teorie di animali fantastici: in questo caso sono due, convergenti verso la figura di un tritone posto al centro della scena, nell'atto di soffiare in una lunga conchiglia spiraliforme, tenuta dal braccio destro, allungato orizzontalmente, e con un remo nella sinistra. Anche nella descrizione delle creature fantastiche di questa scena, è da correggere l'interpretazione di 'cane' marino data alla fig. di tav. XX a: si tratta infatti, anche in questo caso come per la figurazione nel lato NW precedentemente citata, di un 'grifo marino' per la presenza del becco nel muso.

Del tutto pertinenti e convincenti i confronti in ambito ostiense citati dall'autrice, confermando

quanto osservato dal Becatti sino dal 1965 e condivisibili sono le osservazioni circa la grande varietà e ricchezza iconografica dei soggetti rappresentati, mentre le osservazioni circa la «relativa carenza sotto il profilo qualitativo» potrebbero esser stemperate dalle accortezze di carattere compositivo sopra menzionate e da confronti con mosaici derivati dagli stessi cartoni di ambito ostiense, ma realizzati lontano da quell'ambito urbano al quale il mosaico di Castel Porziano afferisce direttamente, come alcune scene di caccia fra animali selvatici e scene di *thiasoi* marini attestate in ambito termale in Toscana (cfr. M. BUENO, *Mosaici e pavimenti della Toscana. II sec. a.C. - V sec. d.C.*, Roma 2011, pp. 342-344 e 348-349). In particolare, confrontando il bel mosaico di Castel Porziano con i mosaici di età antonina posti a decorazione dei pavimenti dell'impianto termale della Domus dei Mosaici di Roselle, connotati dalla stessa associazione dei soggetti e dalla derivazione dagli stessi cartoni, è da confermare per questi ultimi il giudizio, espresso a suo tempo, di 'sommarietà e rozzezza' (cfr. M. MICHELUCI, *Roselle. La Domus dei Mosaici*, Siena 1985, pp. 66, 72; *contra*: G. CIAMPOLTRINI, *Mosaici del II sec. d.C. nell'Etruria centrale marittima*, in *Prospettiva* 75-76, 1994, pp. 6-8).

Nelle conclusioni, la Pagliardi avanza l'ipotesi che il proprietario della villa con i mosaici possa esser identificato con «un fornitore di animali per gli spettacoli dell'urbe», e che la presenza del tema del *thiasos* marino sia 'in qualche modo' unita al tema della *venatio* per una sorta di connotazione religiosa insita nei giochi stessi. Più semplicemente, ritengo che le figurazioni dei *thiasoi* marini siano da collegare, come avviene comunemente, alla presenza del complesso termale posto sul lato SE del peristilio della domus, se non alla presenza della grande vasca al centro del peristilio e/o alla vicinanza del lido marino, all'epoca situato circa ad un centinaio di metri sul lato breve SW. Per quanto riguarda le figurazioni delle *venationes*, è in effetti molto probabile che rimandino al ruolo sociale posseduto dal ricco proprietario della villa, che non ritengo tuttavia da identificare in un impresario nel commercio e fornitura di animali per gli spettacoli nell'arena, ma in un ricco *dominus*, probabilmente un liberto, la cui immagine ed il cui ruolo sociale sono ben rappresentati da quel Demochares menzionato da Apuleio in un gustoso episodio delle *Metamorfosi*:

Ibi famam celebrem super quodam Demochare munus edituro gladiatorium deprehendimus. Nam vir et genere primarius et opibus plurimus et liberalitate praecipuus digno

fortunae suae splendore publicas voluptates instruebat. Quis tantus ingenii, quis facundiae, qui singulas species apparatus multiiugi verbis idoneis posset explicare? Gladiatorum isti famosae manus, venatores illi probatae pernicitatis, alibi noxii perdita securitate suis epulis bestiarum saginas instruunt... (APULEIUS, *Metamorphoseon, sive Asinus aureus*, IV, 13-26).

Ma già in età tardo repubblicana, nel 42 a.C., l'anno della battaglia di Filippi, il magistrato monetario L. Livineius Regulus conia un denario che sul retro reca il proprio nome unito alla scena, ovviamente estremamente sintetizzata, di una *venatio* con belve nel circo, pubblicizzando efficacemente quanto da lui offerto al popolo romano (ved. E. A. SYDENHAM, *The Coinage of the Roman Republic*, New York 1952, n. 1112). Da ultimo, per quanto riguarda il rapporto decorazione/funzione rivestito da questo tema, è stato rilevato come esso sia destinato ad ornate pavimenti di ambienti di particolare rilevanza, quali *triclinia* o *oeci* in ville o domus signorili, allo scopo di dimostrare la ricchezza del *dominus* e la sua generosità nel finanziare gli spettacoli nell'arena (Cfr. S. BROWN, *Death and Decoration: scenes from the arena on roman domestic mosaics*, in AMY RICHLIN ed., *Pornography and representation in Greece and Rome*, New York-Oxford 1992, pp. 181-211). Nella villa di Castel Fusano, caratterizzata architettonicamente dalla presenza del grande peristilio sul mare, le scene con *venationes* sono collocate dove più potevano risaltare: sul lato di ingresso, provvisto anche di un piano superiore che ne consentiva una visione completa, e su quello opposto che dava sul lido marino.

Il capitolo III, di Marina Magnani Cianetti, ricostruisce nella prima parte, dal titolo *Da Castel Porziano al Museo delle Terme*, le vicende relative allo strappo e rimontaggio del mosaico nel chiostro Piccolo della Certosa – in seguito più noto come 'Chiostro Ludovisi' – al MNR, avvenuto fra il 1908 ed il 1912: furono adottate in queste operazioni le tecniche che all'epoca erano ritenute le più idonee ed all'avanguardia, con esteso impiego del cemento armato a contenere allettate le sezioni di mosaico strappate dallo strato di sostruzione, ma l'autrice ha valutato in circa il 25% la perdita della superficie musiva originale subita nel corso dei lavori, bilanciata da massicci interventi di integrazione e rifacimento sia delle parti neutre che figurate, con impiego, nella maggior parte dei casi, di tessere sciolte recuperate, allo scopo di adattare il mosaico alle dimensioni del chiostro. Al termine del rimontaggio, sottoposto anche ad una levigatura finale, il manufatto, come giustamente osservato dall'autrice, veniva ad

assumere la funzione di 'pregevole arredo' dell'ambiente rinascimentale, privilegiando l'estetica a scapito della correttezza filologica. Il testo è corredato da un adeguato e preciso apparato di note ed utile è l'apparato grafico e fotografico allegato, nel quale sono mappati e diversificati con precisione tutti i numerosi interventi succedutisi in questa fase, e che è il prodotto finale di un'analisi minuziosa – non priva di difficoltà – e di scelte criticamente condotte, utilissima e preliminare non solo alle successive operazioni di smontaggio e ricollocazione, ma alla stessa corretta lettura ed interpretazione del tessuto musivo. Nell'ammirare la notevole operazione di ricostruzione storica dell'intervento, sarebbe stato utile recuperare anche alcune notazioni sui nominativi e le professionalità delle maestranze impiegate all'epoca nei lavori, se menzionate all'interno dei documenti di archivio consultati, o altrimenti render comunque nota la mancanza di ogni riferimento ad esse, al fine di offrire un contributo alla ricostruzione della storia non tanto del restauro, quanto degli operatori attivi all'epoca nel restauro, da tempo oggetto di specifiche ricerche sul tema (ved. p.e., la collana di volumi *Quaderni dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei restauratori Italiani*, edita dalla Associazione Secco Suardo).

Nella seconda parte del capitolo, *Dal Museo delle Terme a Castel Porziano*, sono descritte e criticamente motivate le complesse operazioni di anamnesi, smontaggio, restauro, ricollocazione e consolidamento del grande manufatto, protrattesi per due anni e mezzo. Anche in questo caso il testo è corredato da precisi disegni con mappature e foto, utilissimi (ma non sufficienti, per la presenza di sole fotografie in B.N.) alla immediata illustrazione e comprensione dei lavori condotti. Questi risultano connotati da un non comune rigore metodologico ed operativo con risultati ottimali sia nell'impiego dei materiali d'intervento che nella salvaguardia dei materiali costitutivi. L'operazione condotta, in estrema sintesi, ha il merito di esser pienamente riuscita nel difficile compito di coniugare esigenze estetiche, funzionali e conservative in relazione alla ricollocazione all'aperto del manufatto.

Concludendo, il volume ha il merito di valorizzare questo grande ed importantissimo mosaico che da molti decenni era stato occultato al pubblico ed agli studiosi ed è da considerare un importante documento e strumento di lavoro per archeologi e restauratori, ma alcuni punti presentano delle criticità, anche se non imputabili direttamen-

te agli autori. Primo fra tutti, quello relativo alla debolezza delle motivazioni all'origine della impropria ed incongrua collocazione nel c.d. 'Orto della Regina', facente parte della tenuta presidenziale di Castel Porziano (perché «in prossimità dell'*antiquarium*»), anziché, più coerentemente, nel grande peristilio della villa da cui era stato prelevato all'inizio del secolo scorso. In considerazione dei considerevoli dati di archivio acquisiti nella ricerca e del notevole impegno finanziario e tecnico profuso nell'impresa, peraltro brillantemente condotta, sarebbe stata anche l'occasione per valorizzare e restaurare l'importante area archeologica da cui proveniva, in sintonia con la ripresa degli scavi in quella stessa area; la soluzione adottata sembra invece del tutto analoga – ma non più accettabile sotto l'aspetto teorico-critico – a quella realizzata nel 1908-1912, nella quale prevalevano finalità estetiche e di arredo. Incomprensibile ed ingiustificabile è anche, per quanto riguarda la veste tipografica del volume, appartenente alla prestigiosa serie dei *Monumenti Antichi*, l'assenza di una adeguata documentazione fotografica: le uniche riprese sicuramente zenitali dei mosaici sono quelle di alcuni pannelli distaccati eseguite nel 1908-1909 (!), recuperate dagli archivi dell'ICCD; è evidentemente mancata, purtroppo, una estesa e corretta campagna di riprese zenitali eseguite al termine dei lavori con impiego di idonea attrezzatura, riprese che peraltro sarebbero state facilitate dalla nuova collocazione *en plein air* del manufatto. Ciò spiega anche – ma non giustifica – l'assenza nella pubblicazione di riprese fotografiche più ampie di quelle relative alle singole figure: con gli strumenti attualmente a disposizione nel settore della grafica digitale sarebbe stato facile, ma solo avendo a disposizione riprese rigorosamente zenitali, ottenere la ricostruzione fotografica di sezioni delle scene ben più ampie di quelle pubblicate, evitando anche quegli effetti di distorsione ottica notoriamente molto nocivi alla corretta lettura delle figurazioni e dello stesso tessuto musivo, ma purtroppo evidenti nella documentazione fotografica delle 25 tavole del volume. Infine si deve lamentare l'assenza di almeno una tavola fotografica a colori, indispensabile per illustrare adeguatamente gli interventi relativi al reintegro cromatico delle lacune, peraltro, per quanto risulta dal capitolo a firma della Magnani Cianetti, condotto con perfetta metodologia e brillante risultato.

Maurizio Michelucci