Con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche

ANTICHITÀ ALTOADRIATICHE
XXIII

I MUSEI DI AQUILEIA

PREISTORIA
ARCHITETTURA - SCULTURA
MUSAICI
COLLEZIONI FUORI SEDE

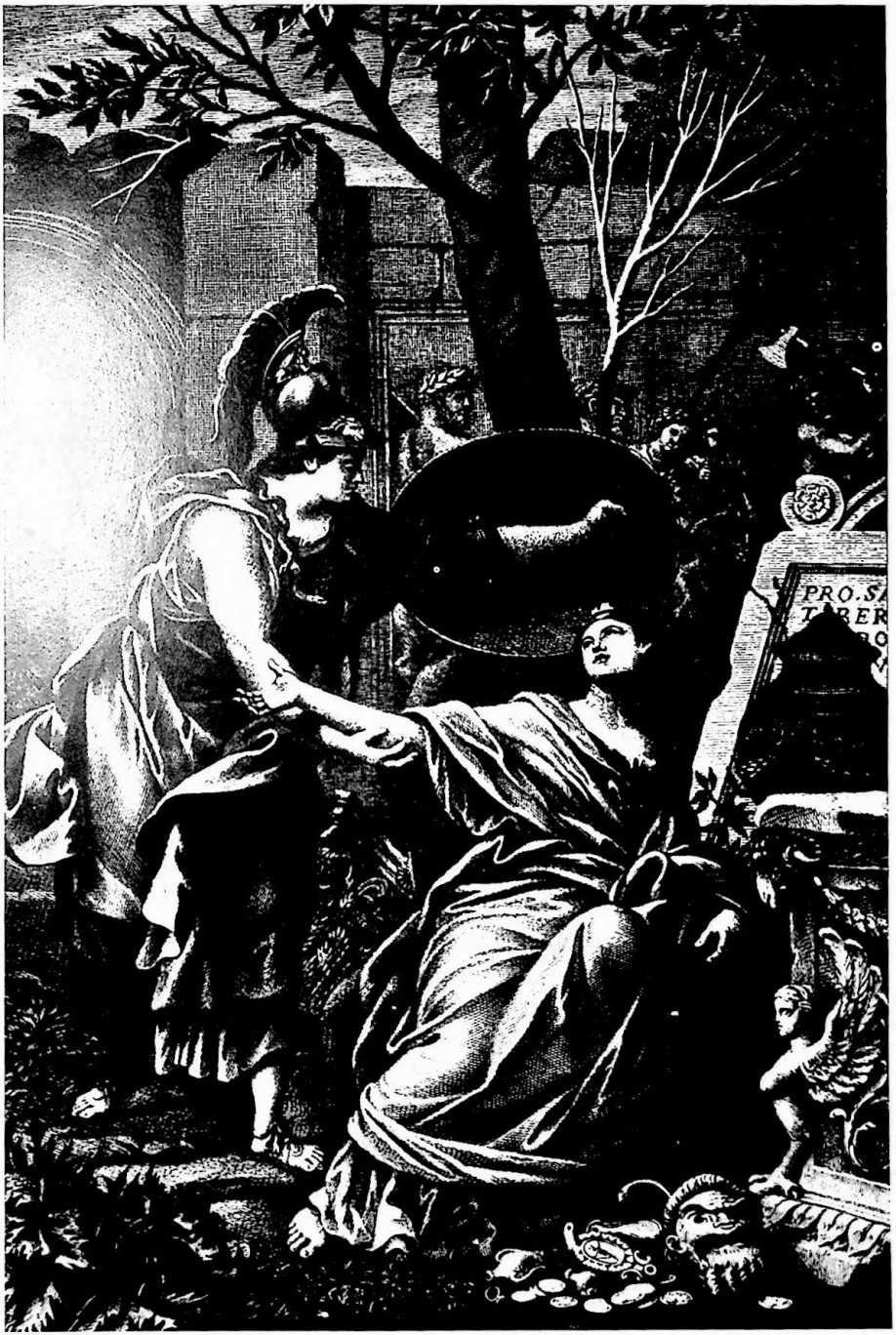
CENTRO
DI ANTICHITÀ
ALTOADRIATICHE
CASA BERTOLI
AQVILEIA

UDINE
ARTI GRAFICHE FRIULANE
1983

Vanno ringraziati il Ministero per i Beni Culturali, Ufficio centrale per i Beni librari e gli Istituti Culturali, la Facoltà di Lettere dell'Università di Trieste, l'Amministrazione Provinciale di Udine, i Comuni di Aquileia e di Grado, che in vario modo hanno favorito lo svolgimento della XIII Settimana e la pubblicazione di questo volume.

Un ringraziamento particolare al dr. Sandro Piussi, ricercatore nella nostra Università di Trieste, che ha con me assiduamente collaborato all'edizione di questo volume. E grazie all'attività della segreteria della Settimana: dott. Alessandra Vigi Fior, Renata Ubaldini e Maria Vidulli.

M. Mirabella Roberti



Minerva protegge e solleva Aquileia (da G.D. Bertoli, *Le Antichità di Aquileia,* Venezia 1739).

INDICE

DIARIO

SABATO 24 APRILE 1982

10.00 Inaugurazione del Corso nella Sala del Consiglio della rinnovata Sede Comunale di Aquileia.
Prolusione: J. ŠAŠEL, *Aquileia fra l'Italia e l'Illirico. Riflessioni nel centenario del Museo.*

15.00 Visita al Museo Archeologico (guidano Luisa Bertacchi e Paola Lopreato).

17.00 L. BERTACCHI, *Il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia.*

18.30 B. FORLATI TAMARO, *Il Museo Paleocristiano.*

DOMENICA 25 APRILE

11.00 S. PIUSSI, *Le guide della città e dei musei di Aquileia.*

15.00 Visita al Foro (guida Luisa Bertacchi e Laura Ruaro Loseri).

17.00 L. BESCHI, *La scultura romana di Aquileia.*

18.30 A. GIULIANO, *I sarcofagi attici.*

LUNEDÌ 26 APRILE

10.00 S. VITRI, *Le collezioni preistoriche.*

11.30 L. BERTACCHI, *Musaici in Museo.*

15.00 Visita ai quartieri urbani di scavo (guida Paola Lopreato).

17.00 R. NOLL, *Arte aquileiese a Vienna.*

18.30 M. BUORA, *Collezionisti e collezioni di reperti aquileiesi a Udine.*

MARTEDÌ 27 APRILE

10.00 M. CARINA CALVI, *Ambre e oreficerie.*

11.30 G. GORINI, *La collezione numismatica.*

15.00 Visita alla Basilica Patriarcale (guidano Giuseppe Cuscito e Sergio Tavano).

17.00 G. SENA CHIESA, *Le gemme di Aquileia.*

18.30 M. CARINA CALVI, *Vetri romani di Aquileia.*

MERCOLEDÌ 28 APRILE

10.00 F. SCOTTI MASELLI, *La ceramica ad Aquileia.*

11.30 G. BANDELLI, *Le iscrizioni repubblicane.*

15.00 Visita al Sepolcreto (guida Sandro Piussi).

16.30 G. Cavalieri Manasse, *Architetture romane in Museo.*
17.30 C. Zaccaria, *Traversie delle epigrafi aquileiesi.*
18.30 Visita a impianti agricoli e industriali.

GIOVEDÌ 29 APRILE

9.10 Partenza per Grado.
Nella Sala della Biblioteca Civica Falco Marin:
9.30 E. Arslan, *Musei ieri, oggi, domani.*
11.30 F. Ricci, *Il lapidario gradese.*
15.00 Visita ai monumenti di Grado.
17.00 Rientro ad Aquileia.

VENERDÌ 30 APRILE

10.00 G. Piccottini, *Gli arnesi di ferro di Aquileia.*
11.30 L. Ruaro Loseri, *La collezione Zandonati di Trieste.*
15.00 Visita al Porto romano (guida Idilia Giacca).
17.00 P. Lopreato, *Pesi ageminati bizantini in Museo.*
18.30 G. Traina, *Sul reimpiego di sarcofagi antichi in Aquileia.*
21.00 Concerto in Basilica del Coro di Staranzano.

SABATO 1° MAGGIO

10.00 A. Tagliaferri, *Sculture altomedievali.*
11.30 G. Cuscito, *Le iscrizioni paleocristiane.*
15.00 Visita al Museo Paleocristiano (guida Grazia Bravar).
17.00 *Seminarium Aquileiense.*
Chiusura del Corso.

ISCRITTI
ALLA XIII SETTIMANA DI STUDI AQUILEIESI

* dott. Isabel Ahumada, Gorizia - dr. Pietro Astini, Luino (Varese) - Edda Blasco, Trieste - ins. Mario Blasco, Trieste - Novella Boccoli, Trieste - * Maddalena Boninsegna, S. Lazzaro (Bologna) - ins. Carlo Alberto Borioli, Monfalcone (Gorizia) - dott. Rajko Bratož, Lubiana (Jugoslavia) - dott. Grazia Bravar, Trieste - * dott. Maria Cristina Burani, Reggio Emilia - * dott. Tonći Burić, Spalato (Jugoslavia) - Graziana Casalino, Trieste - * Daniela Ceritali, Trieste - * Fabrizia Cocchini, Martinsicuro (Teramo) - Renata Cormones Crisafulli, Cervignano (Udine) - Marisanta De Carvalho di Prampero, Ginevra (Svizzera) - ins. Gabriella Della Sorte, Cervignano (Udine) - dott. Marino De Grassi, Grado (Gorizia) - * dott. Vedrana Delonga, Spalato (Jugoslavia) - arch. Serena Del Ponte, Trieste - * Chiara De Nicolo, Gorizia - Vittorio Donaver, Milano - Violante Donaver Balestra, Milano - geom. Ubaldo Eva, Milano - Egizio Faraone, Trieste - Laura Fazzini Giorgi, Trieste - dott. Sergio Fazzini Giorgi, Trieste - * Marina Ferrari, Torviscosa (Udine) - Gianni Gallet, Aquileia (Udine) - don Ettore Gamalero, Novara - * dott. Nicoletta Giordani, Modena - Luciano Jacumin, Corno di Rosazzo (Udine) - * Nadia Jajani, Tolentino (Macerata) - * dott. Marija Kolega, Zara (Jugoslavia) - prof. Nevio Lepore, Trieste - prof. Aurora Lettich Zimarelli, Trieste - prof. Giovanni Lettich, Trieste - prof. Liliana Loprieno, Venezia - Annamaria Luciani, Trieste - dott. Annarita Mandrioli, Bologna - dott. Franco Mariano, Bologna - dott. Annamaria Matievich, Milano - prof. Nora Matievich Bressani, Monfalcone (Gorizia) - dott. Gioia Meconcelli, Bologna - * dott. Ante Milošević, Segna (Jugoslavia) - dott. Lia Mirabella Roberti Milano - ing. Giulio e Marco Mirabella Roberti, Milano - dott. Lorenza Moro,

Portogruaro (Venezia) - Barbara Mulas, Trieste - dott. Renato Muner, Udine - Sergio Nardon, Monfalcone (Gorizia) - prof. Grazia Novaro, Trieste - * dott. Mario Pagano, Napoli - Gabriella Pagliarin, Castelveccana (Varese) - Donatella Panciera, Venezia - Umberto Pasini, Milano - dott. Andrea Pautasso, Torino - prof. Ester Perata Tramontin, Venezia - Silvia Pattarin, Pordenone - * Simonetta Piattelli, S. Benedetto del Tronto - dott. Italo Pignatelli, Trieste - Renata Pignatelli, Trieste - dott.Giuseppe Antonio Piras, Nuoro - Vera Pizzul, Gorizia - * Marialaura Raimondi, Napoli - Maria Ratti Pautasso, Torino - prof. Giuliana Riccioni, Bologna - prof. Giorgio Roberti, Roma - Elena Rova, Mestre (Venezia) - dott. Bruno Russi, Monfalcone (Gorizia) - ins. Clara Santorio Cubi, Cervignano (Udine) - ins. Franca Santorio D'Urso, Cervignano (Udine) - dott. Alviano Scarel, Aquileia (Udine) - Alessio Sokol, Gorizia - Anita Storti, Milano - dott. Lucio Ternoviz, Monfalcone (Gorizia) - prof. Licia Ternoviz, Monfalcone (Gorizia) - dott. Renata Ubaldini, Trieste - dott. Marzia Vidulli, Trieste - dott. Alessandra Vigi Fior, Trieste - * prof. Maria Visintini, Corno di Rosazzo (Udine) - dott. Luigi Zuccolin, Trieste - prof. Laura Zuccolo, Udine.

I partecipanti indicati con * hanno fruito di un contributo del Centro.

I MUSEI DI AQUILEIA

Jaroslav Šašel

AQUILEIA FRA L'ITALIA E L'ILLIRICO RIFLESSIONI NEL CENTENARIO DEL MUSEO NAZIONALE

Cercherò in primo luogo di esemplificare – in un modo più psicologico, per così dire, ché dal punto di vista dei fatti e del tempo – il ruolo ed il significato storico della città di Aquileia, situata sul ponte sospeso tra l'Italia e l'Illirico. Cercherò di farlo tramite il così detto *bellum Aquileiense* (1), il quale era stato studiato in modo cospicuo particolarmente dal gruppo degli scienziati italiani, le signore Bellezza e Bertacchi, i professori Càssola, Calderini, Brusin, Bersanetti, R. Fauro Rossi ed altri (2). Sorvolerò poi brevemente le ricchezze materiali e spirituali della città finora erudite, nonché la serie dei ricercatori del passato, e finirò col sottolineare la forza d'emanazione, per così dire, umanistica, forza che si concentrava in questa città – città importantissima nell'antichità e per la formazione del medioevo europeo – ed influenzava il territorio all'interno, cioè l'Italia nordorientale, i Balcani occidentali, le Alpi Orientali; sperando di mostrare così i rapporti mutui tra l'urbe e le provincie, tra i *claustra Italiae* – per usare

(1) Vedi R. Paribeni, *Not. Sc.* 1928, 343 - *AE* 1929, 158 - J. Dobiáš, *Bull. Comm. Archeol. Rom.* 57 (1929) 149-160 - *Listy filologické* 56 (1929) 6-14.

(2) A. Bellezza, *Massimino il Trace* (1964). L. Bertacchi, *Atti Ist. It. Num.* 5-6 (1958-1959) 69. F. Càssola, *Erodiano, Storia dell'impero romano dopo Marco Aurelio* (1967), e in *Antichità Altoadriatiche* 1 (1972) 36-39. R. Fauro Rossi, *Il bellum Aquileiense,* in AAAd 5 (1974), pp. 23 e ss.

(3) A. Calderini, *Aquileia romana* (1930) e *I Severi* (1949). G. Brusin più volte, p. es. in *Corolla memoriae E. Swoboda dedicata* (1966) 84-94. G.M. Bersanetti, *Studi sull'imperatore Massimino il Trace* (1940). Lo studio il più recente e l'analisi la più approfondita colla bibliografia esauriente è quella di K. Dietz, *Senatus contra principem* («Vestigia» XXIX [1980]); cfr. anche il suo saggio pubblicato nel *«Chiron»* VI (1976) 381 ss. Lavori e studi indicati mi sono serviti come basi per il tentativo di ricostruzione che segue.

l'espressione di Marco Anneo Floro ([3]) – e la sede strategica dello stato maggiore in Aquileia.

* * *

Il senatoconsulto per la fondazione di Aquileia portava in sè una chiaroveggenza politica straordinaria. Fondata sul fiume navigabile, congiunta strettissimamente coll'Adriatico, era situata in mezzo a campi fertili, ai piedi delle Alpi metallifere, che offrivano la base per lo sviluppo della sua produzione industriale ed economica a livello mondiale. Le rotte marittime cominciavano a collegare Aquileia con Alessandria, con Cartagine, colle città del bacino adriatico regolarmente e direttamente.

D'altra parte, giacendo ai piedi dei valichi alpini nordorientali dell'Italia romana, Aquileia assumeva una posizione chiave, diventava una fortezza ed un'emporio per le popolazioni locali delle due penisole, attratte dalle forme bizzarre e colori caldi del vetro aquileiese, dall'ambra, dalle arti e dai prodotti artigianali, ed anche dall'enorme produzione fittile e laterizia, per i bisogni quotidiani. La produzione era ripresa, imitata e continuata poi nelle città alpine, pannoniche e dalmate, insomma in tutto l'Illirico.

Nella città c'era stato, più d'una volta, il quartier generale dell'armata romana, la sede regionale della corte imperiale. Da qui era stato diretto il *bellum Histricum*, il *bellum Marcomannicum*, da qui condotte le guerre contro i popoli alpini e le manovre nella zona delle *claustra Alpium Iuliarum*, ad esempio, contro Costanzio II nell'anno 354, contro Teodosio nell'anno 388.

Aquileia, che era un centro economico, amministrativo, militare, diventò nel corso delle generazioni anche un centro culturale, conosciuto personalmente anche da Virgilio, da Marziale, da Galeno, da Venanzio Fortunato e da tanti altri. Con lo sviluppo del cristianesimo aumentò il significato della città nel campo della teologia pratica e militante, organizzativa, esegetica e letteraria; situata precisamente tra Est ed Ovest, e divenuta metropoli della regione tra Oglio e Siscia, tra Adriatico e Danubio, e rimase

([3]) Flor. 2.15.

metropoli del territorio suddetto fino a Carlo Magno ed oltre. Le fondazioni, filiali della città, non solo delle nuove sedi episcopali, bensì dei monasteri, ad esempio quello di San Giovanni della Tuba, hanno avuto un'importanza fondamentale per la cristianizzazione degli Slavi alpini, come si può dedurre in parte dalle sottoscrizioni della loro nobiltà sui margini del cosidetto Vangèlo di Cividale, un manoscritto del VI secolo proveniente dal famoso monastero presso Timavo.

Torniamo però alla realtà dell'anno 238 dopo Cristo, per cercar esemplificare su un esempio difficile e cruciale il motivo centrale del nostro tema, e – nello stesso tempo – per non dimenticare che esempi più lieti e meno difficili sono molto più numerosi. Essendo però la storia aquileiese troppo ricca, non è possibile di presentarne una sintesi succinta ed organica, un tentativo simile sarebbe un rischio senza speranza di successo.

* * *

Dai limiti orientali, dove l'esercito romano non riuscì a superare il ré Ardaŝir I nell'anno 232, il giovane imperatore Alessandro Severo e la sua ambiziosa madre correvano sui confini renani, più che per combattere gli Alamanni, per salvare la Gallia con enormi prezzi di riscatto. L'irresolutezza nelle azioni militari (Erodiano 6.7.10 e 6.8.3), innata nell'imperatore, e l'influenza esercitata su di lui da parte della madre rivoltavano gli ufficiali ed il quartier generale. Il bisogno di un comandante fermo e capace, di un *vir militaris* era tanto più desiderato quanto più frequentemente si seguivano i corrieri, mandati dalla frontiera pannonica, dove le fiamme sibilavano dai territori iazighi, daci e sarmati oltre il limes danubiano. Come un sollievo sembrò a tutti la rimozione dell'imperatore e di sua madre al principio dell'anno 236. Le difficoltà però persistevano *mutatis mutandis*. Massimino, il nuovo imperatore acclamato, cercava coll'armata di realizzare dapprima i compiti più urgenti, cioè, d'assicurare le frontiere e la vita nell'hinterland. Poneva la sua forza su ragioni morali, cioè, salvare il senato ed il popolo romano. Due volte di seguito sconfiggeva gli Alamanni, ristaurava la vita civile nelle provincie di Gallia, rimunerava i soldati con doppio soldo per l'anno 235 e con ricche donazioni, inviava l'esercito nella Pannonia, reclutava, restaurava

la rete stradale per i bisogni militari, e ristabiliva soprattutto la consapevolezza del proprio valore nella coscienza dei militi. Aquileia lo nominava il suo *restitutor* e *conditor* (4). Le vittorie nel bacino pannonico seguivano immediatamente. Le esigenze del giorno lo tenevano sul fronte. Per visitare Roma gli mancava il tempo: la nomina solenne quale imperatore dell'impero e l'opportunità d'avvicinarsi al senato doveva essere costantemente posposta.

Un'atmosfera di tesa pace si condensava di seguito sull'impero, lentamente emanata dal malinteso tra il centro legislativo e la corte. La politica delle tribù fuori l'impero, nel frattempo, era divenuta più pacifica ed equilibrata, le frontiere nel tardo autunno dell'anno 237 così sul Reno come sul Danubio erano consolidate. Le pressioni ovunque press'a poco eliminate. L'imperatore infondeva coraggio. La tensione che rimaneva era limitata unicamente all'ambito della politica interna ed emanava dal senato. I rapporti fra l'assemblea legislativa imperiale, d'una parte, ed il quartier generale dell'armata, dall'altra – che non erano stati normali sin dalla nomina del principe, perché avvenuta solo dalla parte dei generali – si deterioravano. Il senato si opponeva all'imperatore per ragioni di legalità, della sua bassa estrazione sociale – apparteneva all'ordine equestre (Erodiano 6.8.1.) – e soprattutto per il suo bilancio militare esigente. Particolarmente pesante si sentiva il mutuo rifiuto giustamente nella sfera della politica finanziaria e nei diversi campi dell'economia. Essendo stato questi l'unico strumento, che poteva in parte essere rivolto dal senato contro il principe – ed era di fatto stato rivolto – rendeva l'ultimo di più in più intollerante. L'afflusso della moneta corrente dalla zecca di Roma nell'Illirico – essenziale per ragioni amministrative e morali nell'ambito delle truppe d'assalto – era parzialmente filtrato dalla parte opposta. Più acuti a superare erano i problemi dalla parte delle unità di trasporto e di vettovagliamento, di rifornire regolarmente le unità combattive col materiale logistico, colle armi difensive ed offensive, essendo stato in Italia i centri maggiori

(4) Vedi *CIL* 5.7989 - *ILS* 487; 7990 - PAIS 1058; G. BRUSIN, *Atti Ist. Veneto* 114 (1955-1956) 289 nr. 3 e 4.

della produzione relativa. Si lavorava perciò in modo forzato sul mantenimento della rete stradale in Africa, paese fertile di biada, appunto per assicurare il rifornimento delle truppe ([5]). I mutui rapporti dunque non esistevano su un piano di sincerità e la tensione cresceva. Però né il quartier generale né la macchina militare erano gravemente feriti dalle pressioni senatorie indicate. L'armata era vittoriosa ed unita, il potere decisivo nelle sue mani, il governo delle province militari ed imperatorie nella massima parte assolutamente assicurato, cioè nella Gallia, Hispania, Mauretania, Numidia, Cappadocia, Siria-Palestina, Arabia, Pannonia, Germania, Dalmazia, Dacia, Mesia, Rezia, Britannia. Le province senatorie, d'altra parte, erano di minore importanza strategica; contro Massimino erano l'Africa, Asia, Achaia, Bitinia, Galazia, Licia, Egitto, Cilicia ([6]). Nelle fazioni senatorie, è vero, si cercava di unificarsi segretamente sulla questione della guida e comando dell'eventuale confronto. In riguardo alla sicurezza militare la situazione nell'Urbe però era dominata dal prefetto del pretorio e dal prefetto *Urbi*, entrambi leali all'imperatore Massimino ([7]).

Per assicurare i rifornimenti e le finanze, l'imperatore aveva a disposizione – ugualmente dalla sua parte – la possibilità di avvitare la vite economica. L'idea erta tanto più attraente, rendendo possibile d'esercitare tramite questa vite una certa pressione sull'ordo senatorio ostile e di toccare uno dei suoi nodi nervosi ([8]).

Nell'anno 237/238 il procuratore imperiale, del quale il nome non è tramandato, spremeva colle tasse e i tributi la ricchissima provincia d'Africa, governata dal proconsole Gordiano, allora

([5]) F. Kolb, *Literarische Beziehungen zwischen Cassius Dio, Herodian und der Historia Augusta* (Antiquitas, 4, 9 [1972]) passim, cfr. il suo saggio in *Historia* 26 (1977) 440-478. M. Mazza, *Lotte sociali e restaurazione autoritaria nel III secolo d. C.* (Bari 1973²) 385 ss.

([6]) Un'analisi approfondita dell'orientazione politica delle province, cioè o pro- o contra-massimianee, non è finora effettuata; cfr. G.M. Bersanetti (vedi sopra nota 3) 55 ss., e X. Loriot in *ANRW* 2, 1 (1975) 697 ss.

([7]) Prefetto del pretorio era P. Elio Vitaliano (vedi K. Dietz, *Senatus contra principem* [1980] 178 nota 484), prefetto *Urbi* era Sabino (*ib.* p. 227, nr. 77).

([8]) M. Mazza (vedi sopra nota 5) 385 ss.

ottantenne, che era allora uno tra pochi sul posto di comando del capitale mondiale e possedeva enormi ricchezze nelle province e a Roma stessa. Il procuratore imperiale era assassinato nel gennaio-febbraio nella città di *Thysdrus* (El Djem) nella Bisacena. L'assassinio era stato istigato dai latifondisti locali, senatoriali ed equestri, riunitisi coi ceti dirigenti delle città fiorenti, che erano stati parzialmente favoriti dalle fazioni rivoluzionarie senatoriali, sperando queste che le fiamme avrebbero abbracciato l'impero in un'istante. Però solo in Africa la combinazione dei vari fatti sfondava la botte. L'insurrezione divulgava fulmineamente. La parola d'ordine era: *pro amore Romano,* come ha rivelato un'iscrizione trovata sul posto (9). Colpíti e coinvolti, tutti, si riunivano, tentando la rivolta, calcolata a Roma da lungo, però in un modo più teorico che pratico. Gordiano – divenuto nella titolatura completa: l'imperatore Cesare M. Antonio Gordiano Semproniano Romano Africano Pio Felice Augusto – Gordiano dunque e il figlio che era un suo legato *pro praetore,* assumevano il comando del potere provvisorio contro le unità regolari e leali della provincia vicina di Numidia, e tentavano rapidamente con una missione ufficiale a Roma – condotta dal futuro imperatore C. Licinio Valeriano (10) – non tanto di legalizzare la loro posizione imperatoria, come di coinvolgere irrevocabilmente il senato nella sua totalità.

Da questo punto in poi le mosse dello sgambetto tra il senato ed il quartier generale nell'Illirico si seguivano colpo su colpo. Senza ritardo era stata effettuata la purga dell'Urbe. Il prefetto dei pretoriani, uomo di Massimino, era stato ucciso. Colle esibizioni demagogiche il volgo era reso furibondo e micidiale nella caccia agli agenti imperiali. Ucciso era il prefetto *Urbi.* I due Gordiani erano stati ufficialmente proclamati quali imperatori. Le unità pretoriane si opponevano, però senza comando. Massimino era dichiarato quale *hostis publicus.* La sua reazione era imminente. La penisola appenninica però era senza unità regolari. La legione II *Paerthica,* di stazione ad Albano, era coll'imperatore

(9) *CIL* 8.2170 - *ILS* 8499.

(10) Le fonti sono state analizzate dal Dietz (vedi sopra nota 7) 177 nr. 49.

a Sirmio. Per difendere l'Italia dall'invasione imminente dell'armata illirica era stata creata la commissione dei *viginti viri ex senatus consulto ad rem publicam tuendam.* Come un lampo i rappresentanti senatorî erano mandati in tutte le province, coi compiti: di proclamare il nuovo regime, di creare un'atmosfera prosenatoriale, di organizzare il blocco contro Massimino, d'ostacolare la sua avanzata in Italia, di rendere la terra battuta ovunque possibile, come si è effettuata per esempio ad *Emona* ([11]). Essendo il governo centrale senza unità disponibili si resignava alla difesa dei valichi alpini. Aquileia diventò perciò il quartier generale degli opponenti e la loro fortezza centrale. La città era una piazza forte che non poteva essere né trascurata né lasciata indietro ostile nella zona confinale sui valichi delle due penisole. Le poche forze appena ammassate – *vir praetorius Annianus* era mandato *in regionem Transpadanam tironibus legendis et armis fabricandis* (*CIL* 13.6763) – si concentravano ad Aquileia sotto il comando di Rutilio Pudente Crispino e Tullio Menofilo, generali di grande esperienza.

Quattro settimane più tardi il senato era stato informato che la insurrezione in Africa non era riuscita e che i Gordiani erano stati vinti presso Cartagine dal leale legato della legione III Augusta coadiuvata dalla cavalleria locale, legato, il quale era nello stesso tempo governatore della provincia di Nuimidia. I tentativi illegali contro Massimino in Africa erano stati dunque annientati. La prospettiva diventò per Roma disperata. La rottura tra la corte ed il senato era irreparabile, il duello per il potere imminente. Massimino ha in fretta chiuso pace coi Daci e Sarmati, si ha assicurato la fedeltà dell'esercito con un donativo in grande stile. In cinque giorni era preparato per la marcia forzata verso le Alpi Giulie, e si trovava già sulla strada quando era stato avvertito sull'esito vittorioso in Africa ([12]). Gli auspici, le prospettive, la posizione strategica erano più che favorevoli per lui. Però la purga del senato diventò inevitabile. Dal corpo legislativo d'altra parte erano eletti quale imperatori in opposizione – per ragioni di autodifesa – Marco Clodio Pupieno Massimo e Decimo Celio

([11]) Erodiano 8.1.4, cfr. J. Šašel, *RE* Suppl. 11 (1968) 540 ss.
([12]) Erodiano 8.1.5.

Calvino Balbino, tutti e due vecchi, ma esperti, con una carriera brillante, e membri – presumibilmente – delle fazioni senatorie opposte. Le masse urbane esigevano ed ottenevano la cooptazione del minorenne Gordiano quale Cesare, nipote di Gordiano I. Per tener in freno le truppe urbane erano già stati nominati il nuovo prefetto del pretorio ed il prefetto della città, e – per assicurarsi la milizia ostile – era decretato ad essa un *congiarium* considerevole. Balbino rimaneva a Roma per ragioni amministrative e politiche.

Poco dopo riuscì a Massimino di scatenare una rivolta dei pretoriani ([13]), che mettevano la città a fuoco, cacciavano il volgo, insultavano i senatori. Pupieno si ricoverava a Ravenna per ragioni di un'eventuale ultima difesa e per aver a disposizione immediata la flotta militare. Il successo senatorio, di creare una resistenza passiva ad *Emona* contro lo *hostis publicus* era totale. La scorta di viveri interamente eliminata; il bestiame di rinforzo, per attraversare le Alpi, evacuato; la terra battuta; la popolazione nascosta nelle foreste. I soldati di Massimino diventavano nervosi – i valichi delle Alpi erano visibili all'orizzonte; l'attraversare delle Alpi Giulie è sempre un problema; il vettovagliamento allora doveva essere improvvisato – la sorte dei loro parenti in Italia rimaneva incerta. Massimino contava su Aquileia, dalla quale era stato appunto esaltato come *restitutor* e *conditor*, dove ristaurava la rete stradale, promuoveva lo sviluppo economico. Però, la mediazione di pace del suo delegato, un tribuno nativo dall'Aquileia, era stata resa impossibile dall'abile contro-azione di Crispino. Il primo assalto alla cinta di mura respinto. Gli ufficiali massimianei, messi sotto pressione tramite il governo opposto ed i loro relativi in Aquileia ed in Italia. L'imperatore Massimino li incolpava per il fallimento e per mancanza di bravura, ed era di seguito assassinato, la sua testa sull'asta asportata a Roma, come ha elucidato Luisa Bertacchi ([14]). Pupieno accorreva fulmineamente da Ravenna. Il quartier generale massimianeo capitolato giurava la lealtà al nuovo governo. In quattro giorni ne era avvertita

([13]) Sulla rivolta dei pretoriani vedi K. Dietz, p. 141.
([14]) Vedi sopra nota 2.

Roma. L'imperatore Pupieno rimuoveva le unità massimianee istantaneamente avviandole nelle vecchie guarnigioni, decorava la città salvatrice in nome di Roma, in nome del senato, del popolo Romano e degli imperatori regnanti. Ritornava senza ritardo, accompagnato dalle unità di guardia scelte non dall'Illirico, bensì dai Germani.

Il *bellum Aquileiense* ([15]), che echeggiava fino nel cuore dell'Illirico ([16]), ha salvato l'Italia da una guerra civile, ha salvato i nuovi imperatori, la classe dirigente e Roma stessa, senza perdite inutili. *Roma aeterna* – questa espressione divenuta allora la parola d'ordine, era assunta pure dalla zecca ed iscritta sulle monete ([17]) – s'inclinava con benevolenza verso la figlia fedele, pronta al sacrificio di se stessa, la decorava, delegandola nuove prerogative ideali e materiali, come ci mostra lo storico rilievo nel Museo – scavato dal professore Brusin nel porto della Natissa ([18]) – coll'iscrizione votiva scolpita qualche giorno dopo la vittoria. La situazione cruciale e strategica della metropoli nordorientale, *obiecta montibus Illyris* ([19]), che era stata visualizzata già nelle sedute senatorie nell'anno 183 a. C., presumibilmente dai *viri illustrissimi*, Publio Cornelio Scipione Nasica, Caio Flaminio e Caio Manlio Acidino Fulviano, si era verificata, come tante volte di seguito, anche nell'anno 238. *Hic Aquileia decens celsis caput inserit astris* (Rufius Festus Avenienus, Descriptio orbis terrae v. 528).

* * *

Sottolineando il valore della città, della quale festeggiamo il centenario del Museo, nelle sfere politiche, militari ed *eo ipso*

([15]) Vedi sopra nota 1.

([16]) Un fatto che potrebbe essere forse dimostrato dall'analisi delle iscrizioni trovate nel centro dei Balcani e dedicate per la salute dell'imperatore Gordiano III.

([17]) Cfr. *RIC* IV/2 nr. 3-4-10 (Gordiano I).

([18]) G. Brusin, *Gli scavi di Aquileia*, (1934) 61 ss., cfr. la memoria dello stesso, pubblicata in *Corolla memoriae E. Swoboda dedicata* (1966) 88, e il suo contributo in *Aquileia nostra*. Cfr. *AE* 1934, 230 e J. Šašel, P. Petru e coll. *Claustra Alpium Iuliarum* I (1971) 23.

([19]) Auson., *ordo nob. urbim.*

economiche e sociali, sui confini dell'Italia ed Illirico, della città, che è divenuta in corso di anni metropoli spirituale e culturale del suo territorio civile e sacrale, e poi, di fronte alla conoscenza della sua arte, del suo traffico enorme, della sua letteratura, o connessa colla città o scritta in essa, possiamo accertare il suo significato mondiale. Le ricchezze estratte finora dal suolo fertile aquileiese saranno elucidate dagli illustri professori durante la Settimana. Non occorre perciò alludere alla maestranza artistica delle statue ed eloquenti ritratti nella collezione del Museo, studiata in tutte le Università mondiali da Mosca a San Francisco; non occorre adesso menzionare né i prodotti della manifattura locale, che nell'istesso tempo sono un'illustrazione straordinaria del traffico e dell'economia, né gli enormi centri di produzione fittile, del vetro, dei cammei, delle gemme ed ambre, né la coniazione delle monete, né l'espressione del cristianesimo primitivo o i mosáici unici. La terra di Aquileia è ricchissima; se riuscirà a trovare i mezzi finanziari, le possibilità formali, e nuovi depositi per tutte le ricchezze, ciò che tutti speriamo, il mondo avrà nuove meraviglie, la scienza sarà approfondita, il Comune più illustre, il Museo ancora più ricco, istruttivo ed affascinante.

Giunti alla fine delle nostre riflessioni sul Museo della città-madre, e della sua eredità, tornata a vantaggio per noi tutti, cioè abitanti dell'Italia Nord-orientale, delle Alpi Orientali, dei Balcani Occidentali, si deve aggiungere un accertamento particolare sul ruolo del Patriarcato aquileiese, cioè che il Patriarcato aquileiese ha incluso tutte le regioni nominate, introdotte nel mondo etico-cattolico e due volte convertito – nel tardo antico e nell'alto medioevo – alle sfere spirituali in un modo più profondo di quanto ne siamo oggi consapevoli. Nel mondo della cultura tramite Aquileia sono stati assorbiti ugualmente i predecessori mitici dei territiri menzionati, i romanizzati autoctoni, Veneti e Carni, Norici e Taurisci, e poi i Goti, i Longobardi, gli Slavi.

Perciò, amici, l'occasione solenne non dovrebbe passare senza lasciare inoltre un'eco etico-culturale nella nostra coscienza, nei nostri pensieri, né senza tralasciare un pensiero particolare, che ci è ancora più caro dopo le esperienze crudeli della lotta ideologica senza misericordia apena passata, nella quale i nostri parenti hanno

perso la vita e giacciono sotto i campi che stiamo coltivando. Ci sia dato, pensando ad essi, di vivere e di collaborare in pace, in aiuto mutuo. Il centenario del Museo Aquileiese, dove saranno una volta illustrate anche le vicende del suo territorio amministrativo, culturale e patriarcale, è sicuramente l'occasione adatta per i pensieri di fraternità, per i pensieri della nostra mutua interdipendenza dalla quale era stato parzialmente guidato anche il Majonica.

* * *

Dopo anni di lavoro assiduo, di propaganda, di entusiasmo, di devozione e abnegazione che Majonica dedicò per la creazione del Museo aquileiese, gli era finalmente concesso di godere il frutto delle fatiche e lotte sue e degli amici. Il 3 agosto 1882 è stata la data dell'inaugurazione trionfale del Museo governativo aquileiese, avvenuta in presenza dell'arciduca Carlo Lodovico stesso.

La città e la regione s'arricchivano ed il nuovo campo d'indagine si sarebbe in poco tempo rivelato di significato scientifico mondiale. Majonica era stato incaricato della direzione. Nell'anno 1913 il governo austriaco assegnava al Majonica già vecchio come aiuti il dottor Abramić per il Museo, ed il dottor Gnirs per la Basilica. Nel 1914 il pioniere aquileiese si ritirò per morire due anni dopo, essendo sostituito dall'Abramić, che tracciava e fissava così la via d'indagine futura come l'importanza del museo in maniera assai chiaroveggente (cfr. l'analisi di S. Piussi, presentata in questo volume alle pp. 31-74). Abramić da parte sua venne sostituito nel marzo 1919 da don Celso Costantini. Costantini però, chiamato altrove, era sostituito, nell'anno seguente, da Giovanni Brusin, che assicurò la continuità del lavoro. Egli era stato educato nel miglior modo possibile, cioè dagli allievi del Mommsen. Parlare in questa sede delle nozioni che sono divenute nel corso degli anni idee per noi e per il mondo, non è il mio compito. Scavi del Fondo Tullio, della necropoli, del Foro, del porto al Natissa, del ponte all'Isonzo, scavi alla Beligna, a Monastero, nella basilica, tutto si era organizzato, fondato o condotto dalle persone indicate in collaborazione occasionale coi diversi specialisti, e poi dalla direttrice che succedeva al Brusin dopo il 1951; prima dalla signorina Valnea Scrinari, dal 1959 in poi dalla signorina Luisa

Bertacchi. Enumerare le loro analisi e pubblicazioni, i loro libri e saggi, mostrerebbe il loro enorme lavoro d'abnegazione per il bene comune e della scienza. Se lo ometterò, sarà solo per una ragione, poiché ci è adesso piú comodo di consultare la bibliografia aquileiese del dottor Piussi, un manuale eccellente ed indispensabile per gli studi pertinenti ([20]). Mi lascia giovare soltanto ancora enumerare alcuni dei nomi illustri e famosi del passato, non del presente, che sono familiari a noi tutti e che hanno fondamentalmente contribuito alle conoscenze aquileiesi: il conte e mecenate polacco Lanckronski, Gregorutti, Egger, Benndorf, Mommsen, Pais, Nissen, Oberziner, Czörnigg, Puschi, von Schneider, Leicht, Rutar, von Premerstein, Paschini, Gaheis, Heinrich Swoboda, Anti, Kahrstedt, Kós, Fortingham, Hirschfeld, Gerber, Calderini, Forlati Tamaro.

* * *

Per finire cercherò di spiegare una questione che ci siamo posti non solo io, ma probabilmente voi tutti, cioè, per qual ragione è caduta su di me la scelta, d'introdurre il centenario del museo, così caro a noi tutti. Anche questa risposta mostra qualcosa pertinente al nostro tema centrale, cioè Aquileia e l'Illirico.

L'idea che doveva avere in mente il fondatore dei corsi aquileiesi, il professor Mirabella Roberti, nonché il suo consiglio pertinente, era a mio avviso, di scegliere un'aderente del popolo che abita oggi una parte del patriarcato di un tempo ed è l'ultimo venuto nella sfera della cultura, diciamo aquileiese, cultura sorgente dalla tante volte menzionata *schola beatorum*, di scegliere poi una persona che ama più il popolo – unico ed unitario ovunque – che le nazionalità, tante volte ostili tra sé, che ama il lavoro soprattutto affinché siamo uniti tutti noi che lavoriamo su campi identici e vicini. Questa idea porta in sé una precisa sfumatura dell'umanesimo che cerca di nobilitare l'anima della gente, e che, come dice Dante, «col saper tutto trascende».

Così spiegata, l'idea avrebbe quasi un valore simbolico e facilmente si può capire che non ho potuto resistere al fascino del

([20]) S. Piussi, *Bibliografia Aquileiese* (Antichità Altoadriatiche 13 [1978]).

pensiero. *Peccator et indignus orator* cerco adesso rifugio presso la vostra benignità e mi metterei volentieri sotto la protezione di San Girolamo, se non fosse consapevole che precisamente sul punto di San Girolamo saremmo ancora a lungo in opposizione nella gara di ritrovare Stridone, la sua città nativa. Ci sia dato che questo problema ed altri simili siano l'unica opposizione tra le popolazioni, abitanti adesso il nostro vecchio patriarcato d'un tempo, popolazioni legate tra di loro con tanti legami di parentela culture, fisica, storica ed ideale.

Sandro Piussi

LE GUIDE DELLA CITTÀ E DEI MUSEI DI AQUILEIA

Significative per chi si accosta alla storia della cultura relativa ad Aquileia sono le numerose *Guide* che, dal 1849 ai nostri giorni, costituiscono il ponte di collegamento tra la conoscenza erudita e scientifica della città e la necessaria opera di divulgazione. Parlare delle Guide dunque, induce a una riflessione che, muovendo dall'analisi di questi veicoli d'informazione, non può prescindere dal considerare anche *ciceroni* e *visitatori,* accomunati da uno stesso intendimento, quello cioè di decifrare e comprendere la storia e i monumenti di Aquileia.

Ad una città e ad un ambiente archeologico singolari è però rivolta l'attenzione di chi presenta e di chi vuol conoscere, perché Aquileia – secondo quanto del Friuli ebbe a dire Pio Paschini – come nessun'altra «andò forse soggetta attraverso ai millenni della civiltà a vicende tanto svariate, a prove tanto atroci» (1). È una storia quella di Aquileia che impresse di sé, e spesso condizionò, il fervore e la qualità degli interessi non meno che l'opera di scavo e di conservazione del suo patrimonio archeologico, determinando di conseguenza il grado raggiunto dall'informazione e dalla diffusione delle conoscenze. Le Guide infatti sono specchio delle epoche e dei diversi progetti culturali che concorsero a plasmare l'immagine della città. Esse sono opera di uomini che vicende storiche e ideologiche a volte opposero, ma che la dedizione per Aquileia accomunò al di là degli stessi confini nazionali; di uomini che per il suo ricupero ambientale e monumentale

(*) Mi è gradito ricordare e ringraziare i colleghi Gino Bandelli e Maurizio Buora per i suggerimenti e gli apporti di cui mi sono potuto giovare in questa ricerca.

(1) P. Paschini, *Storia del Friuli,* Udine 1975³, p. 862.

lavorarono in situazioni spesso insensibili e sorde, entro amministrazioni troppo lente, o in periodi difficili e in età di esuberante entusiasmo; di uomini che operarono nei modi e con i limiti della ricerca del tempo, forzando però anche l'ignavia cui poteva prostrarli un'Aquileia troppo lontana dai centri vitali e immersa in una lunga e desolata sopravvivenza. Le Guide, che non furono mai il risultato di pura compilazione erudita, fanno parte a buon diritto insieme con i loro autori della storia di questa città.

Le conoscenze e le ipotesi ricostruttive ivi formulate, i temi con maggior partecipazione trattati, lo stile espositivo lasciano trasparire la personalità del singolo studioso che è il mediatore per il pubblico dei dati storici e materiali e di questi è l'interprete nella temperie culturale e ideologica a lui contemporanea. Dall'analisi della singola Guida in relazione con gli studi coevi o anteriori è infatti possibile percepire quanto l'autore sia rimasto fedele alla lettura e alla ricostruzione scientifica e oggettiva, anche se limitata all'incompiutezza – rischio che ogni operazione d'indagine storico-archeologica comporta – e quanto invece, lasciandosi magari influenzare da altre suggestioni e da altri programmi, egli abbia forzato il dato per conseguire un'immagine preconcetta che, quantunque ammaliante, risulta tendenziosa per la comprensione del documento, e infida per il visitatore.

Muovendo da tali premesse è altresì invitante cercare di rilevare quale particolare rapporto l'autore abbia voluto instaurare tra Aquileia e chi con essa, magari fugacemente s'intrattiene, nell'ambito di un incontro con l'antico, avvertito sempre come fascinoso, anche se in esso appare insinuarsi la corrosiva percezione di un orizzonte lontano, di un vagheggiare utopico.

Quest'analisi ho voluto abbozzare soprattutto per quelle Guide che, dal 1849 al 1956, mi sembra abbiano nella forma e nel contenuto concorso più delle altre a delineare e a divulgare quell'immagine che di Aquileia è rimasta fino ad oggi per tanta parte immutata. È un volto questo che è stato ben accettato dal concorso dei suoi visitatori, preannunciato a volte, o riecheggiato poi largamente dalla voce di poeti, fatto proprio e trasmesso da quella di numerosi pubblicisti, fino a stemperarsi per scopi di propaganda, da ultimo anche turistica e commerciale. Volto di

Aquileia riconosciuto dalla cerchia degli addetti ai lavori, sì da imporsi per sua stessa evidenza in un'aura sacrale.

Le Guide che successero alle ristampe aggiornate della guida considerata ormai classica di Giovanni Brusin, quella del 1956, non sono poche. Esse attestano della ricerca di nuove soluzioni, anche nella veste tipografica, di presentare la storia e l'arte di Aquileia. Su alcune di queste mi soffermerò in seguito, perché esse sono in relazione alla fondazione del Museo Paleocristiano e alla presentazione di Aquiliea cristiana. Delle altre si può dire o che sono epigoni delle Guide maggiori, non esenti neppure da troppo facili riduzioni contenutistiche ([2]), oppure che si caratterizzano soprattutto per l'ampio corredo di illustrazioni a colori. Fra queste ultime si segnalano le agili presentazioni di GIUSEPPE CUSCITO, *Immagini di Aquileia,* del 1974 e *La Basilica di Aquileia,* del 1978, nonché la più completa ed organica *Aquileia. Storia - Musei - Basiliche - Scavi,* del 1981. Di BRUNA FORLATI TAMARO e MARIO MIRABELLA ROBERTI, *I Musei di Aquileia,* del 1980, delineano per il frettoloso visitatore gli aspetti dell'arte romana e cristiana di Aquileia, limitandosi alle raccolte museali.

Il brillante e leggero stile espositivo, il trapassare vario degli argomenti trattati, fanno di tali Guide un prodotto di larga diffusione che accattiva il largo pubblico dei visitatori con l'allettamento, se non altro, delle immagini cui è delegato il compito primario del ricordo e della suggestione dopo la visita ad Aquileia. Queste Guide però seguono il tipo della trattazione monografica presentando Aquileia nei limiti della sua assoluta specificità storica e artistica. Si discosta da questa tradizionale abitudine di leggere i dati archeologici l'analisi data di Aquileia nella Guida *Emilia - Venezie,* curata da E. MANGANI-F. REBECCHI-M.J. STRAZZULLA, edita nel 1981 nella collana Guide archeologiche Laterza. Grazie all'inquadramento di Aquileia entro il complesso e articolato orizzonte dei fatti storico-archeologici della X regio, il lettore e il visitatore possono dedurre la reale portata della città antica

([2]) Tale è di V. SCRINARI, *Guida di Aquileia,* Milano 1958, pp. 75 (Rec. L. BERTACCHI, in «AqN», XIX (1958), coll. 83-84. Guida essenzialmente per immagini è quella di L. MARCUZZI, *Aquileia. Arte e storia,* Cortina d'Ampezzo 1976, pp. 56.

quale centro amministrativo e commerciale, considerare più relativamente quanto Aquileia concorse a determinare la storia e l'arte della *Venetia et Histria* e quanto in cambio ne fu debitrice.

Eterogenea appare dunque la qualità delle edizioni che, dopo un lungo silenzio circa la conoscenza dei monumenti di Aquileia, dalla metà del XIX secolo si sono fatte sempre più frequenti, sino ad essere l'edizione di quelle più recenti intervallata da meno di un quinquennio.

Le Guide del periodo austriaco

La prima *Guida* specifica, definita *storica* dal suo autore Vincenzo Zandonati, è conseguente al risveglio d'interessi storico-archeologici in età napoleonica e alla nuova attenzione cui fu fatta segno Aquileia, specialmente dopo la visita dell'imperatore Ferdinando d'Austria alla Basilica nel 1844.

Il volumetto, edito nel 1849, traeva origine dall'esperienza personale di questo farmacista che da Trieste si era trasferito in Aquileia dove per 43 anni si dedicò alla sua passione di collezionista di cose antiche. In relazione con studiosi contemporanei coadiuvò l'attività dei primi sistematici ricercatori non mancando di divulgare le conoscenze archeologiche e le necessità di rinascita di quella che era divenuta la sua città d'adozione ([3]).

La *Guida storica dell'antica Aquileja* è dall'autore pensata espressamente per i «forastieri visitatori» dei quali «frequenti nè irragionevoli sono le rampogne che Aquileja non presenti qualche

([3]) La prima Guida aquileiese esce dunque con notevole ritardo rispetto alle altre Guide edite per le più importanti città d'Italia. Anche per Roma poche e schematiche sono le descrizioni anteriori al Rinascimento. In quest'età si inizia una duplice serie di descrizioni topografiche: quelle del tipo esclusivamente antiquario e quelle che con i monumenti dell'antichità cominciano a descrivere lo sviluppo della Roma contemporanea. Verso la metà del sec. XVI comincia a fissarsi il tipo canonico di Guida generale (archeologia, sacra e profana), quasi sempre corredata da piccole vedute. (Note bibliografiche di *Roma e dintorni* (1925) in Guide d'Italia del T.C.I.). A Firenze spetta la prima Guida, pubblicata nel 1510; per Venezia la prima Guida è quella del Sansovino del 1581, con ampliamenti del 1587, 1604; per Napoli la prima Guida è edita nel 1786. Cfr. *Firenze e dintorni* (1974), *Venezia e dintorni* (1969), *Napoli e dintorni* (1960).

topica descrizione di quell'antica grandezza ancora eccheggiante su quasi tutta la terra». Le precedenti opere di carattere aquileiese – prosegue Zandonati nella prefazione – «non soddisfano a quell'esigenza addimandata dalla pluralità del tutto imperita nelle archeologiche disquisizioni». La sua Guida pertanto vuol essere «un ristretto non abbracciante però quell'istruzione che il volonteroso può abbondantemente raccogliere nelle opere riputate» degli storici anteriori. Egli nondimeno assicurava la più fedele aderenza alla verità storica, anche se ha procurato di «rendere lo stile a portata di tutti, e persino del villico abitatore, onde riconosca la nobile origine della sua patria». Come il Bertoli prima di lui, anch'egli si scusava con il pubblico più erudito per i limiti della Guida, adducendoli al poco materiale bibliografico a sua disposizione e ad essere egli «impegnato in esigentissime occupazioni» ([4]).

Un'opera dunque di divulgazione soprattutto storica che si rifà alle fonti letterarie della storiografia antica, rinascimentale e contemporanea, derivando da quest'ultima il metodo del ricorso ai documenti epigrafici. Zandonati riunisce centoventi iscrizioni nell'appendice della Guida, ad esse l'autore rimanda per confrontare il dato storico generale con il supporto della testimonianza epigrafica aquileiese, oppure per mettere in risalto la singolarità della storia locale. Nei primi dieci capitoletti Zandonati si diffonde, con notazioni storico antiquarie sui costumi civili, militari, religiosi della civiltà romana polarizzati e fatti confluire su quelli specifici di Aquileia romana e cristiana. La sua rievocazione si sostanzia anche della voce di poeti classici e di quella patetica di estemporanei poeti del suo tempo che, conforme al sentimento romantico dell'esistenza, ravvisano in Aquileia il simbolo eloquente della caducità delle cose umane ([5]).

([4]) Iterate sono tali proteste di Zandonati; oltre che nella Guida, ritornano nella *Lettera a Nicolò Barozzi sulle antichità di Aquileia,* in Raccolta Veneta, S.I., I disp. II, 1866, p. 123 e ss.

([5]) Presenta una breve antologia di poeti dall'Ottocento ai contemporanei L. Bertogna, *Aquileia nella voce dei poeti,* Udine 1977. A questi si deve aggiungere un nutrito numero di poeti la cui produzione che si ispira ad Aquileia non è stata finora analizzata. Non mancano i romanzi storici e d'ambiente ispirati ad Aquileia.

Alla prima parte della Guida, propriamente storica e trattata secondo un regolare ordine cronologico, segue quella più breve – un solo capitolo – dedicato alle antichità di Aquileia. È la sezione più debole che testimonia delle scarse e difettose conoscenze archeologiche raggiunte dalla ricerca del tempo. Solo dal 1821 infatti il barone Antonio de Steinbüchel, inviato dal Museo di Corte di Vienna andava informando i dotti e sensibilizzando l'opinione pubblica sull'opportunità e l'interesse di regolari scavi in Aquileia, per i quali già la corte stava stanziando discreti contributi (6). Si riaccendeva così l'attenzione della ricerca per la topografia della città continuando quella dello Zuccolo e del conte Charles de Sambucy. Allora nondimeno Zandonati, che s'interessava di fatto della conservazione del patrimonio archeologico, denunciava i continui scavi abusivi che «non producono il beneficio di verificazioni utili, anzi scompongono e disperdono quanto avrebbe potuto condurre a conoscere la topografia dell'antica città, da molti finora tentata, immaginata, ma non comprovata» (7).

Del materiale archeologico, soprattutto lapideo, che era stato raccolto nel Battistero, la Guida di Zandonati si diffonde quasi esclusivamente sul colore e sulla qualità di quegli oggetti definiti genericamente come «marmi» e che si trovavano disseminati un po' dovunque anche nella piazza antistante alla Basilica. Zandonati tuttavia non si dimenticò di segnalare al visitatore l'attrazione che poteva esercitare il centone di sculture immurato nella casa Moschettini (fig. 1). Segue poi la concisa descrizione delle architettu-

(6) Sull'attività di Steinbüchel, con il quale era in relazione epistolare Zandonati, si ricavano notizie dal carteggio di questi con Vincenzo Joppi (*ms. 671* della Biblioteca Civica di Udine: 22-11-1865; 13-2-1866; 5-3-1866; 11-5-1866; 17-11-1867; 5-10-1867; 17-11-1869). Sugli scavi da lui promossi: *Sul fato d'Aquileia*, in «Il tempo di Trieste», 1864, pp. 23 (estr.); L. MENIN, *Sulla città e gli scavi di Aquileia.* Rapporto del prof..., «AIV», S. III, X (1865), pp. 1191-1204. Tratti biografici: A. HORTIS, *Antonio de Steinbüchel-Rheinwal*, «AT», N.S. X (1884), p. 439 e ss. In generale sui fondi stanziati dal governo absburgico parla E. MAIONICA, *Del Museo d'Antichità in Aquileia. Brevi cenni storici*, in «Osservatore triestino», 27-1-1880, n. 21.

(7) V. ZANDONATI, *Lettera a Nicolò Barozzi*, cit., p. 123.

re antiche superstiti, che offre il pretesto a Zandonati di soffermarsi su due scavi compiuti pochi anni addietro e nei quali erano state messe in luce non meglio specificate strutture che si sovrapponevano su tre livelli. La Guida segnala inoltre la grande varietà dei materiali trovati negli scavi che vengono presentati secondo una poco organica sequenza pindarica: da quelli scultorei, alle anfore, alle urne cinerarie, ai coronamenti a pigna, da Zandonati interpretati quali «stemmi gentilizi a' tempi romani». L'autore da ultimo non omette di indicare le numerose collezioni private e pubbliche esisitenti in Aquileia, nel Friuli e fuori dei suoi confini, precisando che la raccolta del suo predecessore Salvador Zanini «quivi ammirata da molti Principi, ed altri Personaggi nazionali, e forestieri lasciata alla morte a beneficio del poveri di Sacile della Livenza, fu verso indennizzo acquistata dalla Corte Imperiale di Vienna».

La Guida che inizia con una deprecazione per il triste e ineluttabile destino di Aquileia, nell'ultimo capitolo rivela invece la tenace energia di Zandonati nel propugnare il recupero ambientale, economico e sociale della città per la cui rinascita – facendo eco alle tesi e ai programmi avanzati ancora nell'ultimo ventennio del '700 e riproposti alla sua età – auspicava il riatto del porto e delle vie di comunicazione marittime e terrestri di Aquileia, ricordandone la fiorente attività commerciale in epoca antica ([8]).

Gli errori e i limiti riscontrabili nella Guida di Zandonati, che furono segnalati solo molti decenni dopo la sua edizione ([9]), nulla tolgono alla dignità e al valore di questo pioniere che non

([8]) Un articolato progetto in merito, cui è premessa un'analisi dell'importanza commerciale di Aquileia in età antica: G.L. Cipriani, *Riflessioni sopra il commercio antico e attuale stato di Aquileja. Per servire di supplemento alla storia del commercio degli antichi del Sig. Uezio, e per comprendere assieme la vera situazione dei porti austriaci sull'Adriatico,* Vienna, Baumeister 1786, pp. 8 n.n., 85.

([9]) E. Maionica, *Recensione,* in «Forum Iulii», III, 6 (1912-13), pp. 375-377. Il giudizio sulla Guida è per nulla favorevole, osservando Maionica che Zandonati aveva «raffazzonato alla meglio notizie poco esatte», ma continua notando che la Guida ancora al suo tempo serviva da riferimento anche a docenti universitari.

volle essere se non un cultore non specialista delle cose di Aquileia, e che appunto per questo fu più attento alle necessità di mediazione tra le conoscenze dell'erudizione e le aspettative del visitatore. Dell'opera di divulgazione svolta da Zandonati, come premuroso accompagnatore dei forestieri alla visita delle sue collezioni e dei monumenti di Aquileia, viva conferma troviamo in un singolare scritto di ANONIMO: *Una gita in Aquileia. Romanzo storico contemporaneo,* del 1868. L'opera, benché debole dal profilo letterario, torna significativa perché è la prima testimonianza che connette Aquileia con i programmi e gli ideali dell'irredentismo italiano per le terre giuliane e il Friuli austriaco ([10]). L'autore è un prete italiano che poco dopo la determinazione dei confini tra impero Absburgico e regno d'Italia, si reca come in pellegrinaggio ad Aquileia, le cui rovine gli incutono riverenza e religioso timore:

> «Tu, veneranda Aquileia, ai visitatori tuoi che porgi tu? ecco quasi per ultimo disonore data sei in mano di quelli contro i quali fosti innalzata! Ahimè, Aquileia, la regina dell'Adriatico, quella città in cui l'oriente insieme e l'occidente emuli convenendo spiravano lo spirito della vita, ahimè come è morta!...Ciò detto, corsi a una pietra di muro che poco lontano ravvisai, misero rimasuglio dell'acquedotto e, abbracciatala, stetti ch'egli mi parve essere una cosa con essa».

In quest'operetta già operanti appaiono quei fermenti patriotici che, condivisi dai visitatori italiani dell'Ottocento, concorrono a definire il carattere sacro, e idealizzato in senso nazionale, connesso alla visita pellegrinaggio in Aquileia e che perdurerà ben oltre il tempo e i modi della cultura romantica e dello spirito del Risorgimento. Accesamente incline a una evocazione meditabonda dell'ambiente e della storia antica, il visitatore rivive in sogno le

([10]) Il romanzetto porta la data del 24 maggio 1875, ma nella prefazione si dice che in esso sono riportate «le passioni politiche che bollivano ne' petti italiani nel 1868, o in quel torno». L'opera venne dapprima segnalata da A. CALDERINI, in «AqN», I, 2 (1930), coll. 87-106; di essa l'A. rileva l'interesse per le notizie che fornisce sulle collezioni aquileiesi e per lo spirito risorgimentale che la pervade.

vicende della Chiesa aquileiese, in una percezione del tempo in cui passato e presente sono miticamente fusi, mentre l'ombra di Dante si staglia come genio propizio ([11]). Il mattino seguente, dall'alto del campanile il visitatore è mosso a riflettere, con sensibilità foscoliana ([12]), che:

> «Là dovea essere il palazzo dei Cesari... ora io veggo un pastorello guidare il suo gregge, il quale zufolando par che accenni alla vanità delle umane grandezze».

La vivace curiosità con cui descrive i materiali della collezione Zandonati, l'interesse minuzioso con cui esamina i singoli oggetti, non attenuano però nell'animo del forestiero il suo sentire patriotico. Non appena può trovare pretesto dalla notizia comunicatagli che l'Austria intende prostrare ancora di più Aquileia riducendola a frazione di un paesino limitrofo, egli non si contiene ed esclama:

> «Ben si sa che ella appartiene all'Italia e che ella non può lungo tempo rimanere fuori delle braccia della madre sua».

Quest'augurio tuttavia non si carica di un portato xenofobo, come sarà invece diffusa abitudine nella posteriore pubblicistica aquileiese, ma trova espressione poetica in un sonetto che indica in Aquileia il luogo d'incontro nel segno dell'arte e della cultura comune, della nazione italiana e tedesca:

> ...
> «Qui col Germano l'Italo rivolto,
> scoprirà tue bellezze e n'andrà adorno,
> Ed ambedue ti bacieranno in volto».

L'Austria però non era estranea e insensibile ad Aquileia. Fu merito dello storico boemo il diplomatico Karl Czörnig (1804-1899) se l'interesse scientifico per Aquileia s'intensificò nella

([11]) Per l'animosità liberale del protagonista, per il gusto della rievocazione storica e il dialogo degli spiriti grandi, per il meditare sul passato confrontato con lo stato presente, il tono dell'operetta s'inserisce nel genere del romanzo archeologico di fine Settecento, di cui *Le notti romane* (1792, 1804) di Alessandro Verri costituiscono il prototipo e il confronto più pertinenti.

([12]) Utile per rapportare alla comune sensibilità del periodo culturale quanto espresso da questo e dagli altri visitatori: R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento,* Milano 1965, pp. 254.

seconda metà dell'Ottocento ([13]). Nel 1853 egli aveva perorato presso l'i.r. Accademia delle Scienze di Vienna la necessità di un'edizione della serie dei monumenti aquileiesi e nel 1856, quale primo presidente dell'i.r. Commissione Centrale per l'investigazione e la conservazione dei monumenti, aveva tenuto a Vienna una relazione per raccomandare a quegli eruditi di occuparsi della topografia della città, del restauro del Battistero, della fondazione di un museo nel palazzo Cassis, nonché dell'acquisto delle collezioni private ([14]). Obiettivi questi in parte raggiunti con la stesura dell'*Ichnographia Aquilejae Romanae et Patriarchalis* edita nel 1864 dall'ingegnere C. Baubela: è il primo tentativo questo di pianta archeologica con ottanta accertamenti indicati, che fra l'altro determina il tracciato delle mura romane e patriarcali. Lo scopo, scriveva un anonimo nel 1860 in un giornale locale ([15]) era quello di «servire ai visitatori di Aquileia e all'opinione pubblica, rendendo più sicure le visite». Gli anni del secondo Ottocento videro accrescersi gli scritti storici, scientifici e di propaganda divulgativa su Aquileia ([16]). Quotidiani e riviste austriache e italiane accoglievano le relazioni e le impressioni di studiosi e di visitatori. Le note aquileiesi di questi ultimi hanno piuttosto il tono e il contenuto di articoli scientifici che giornalistici. Vertono di norma sullo stato degli scavi intrapresi e sul materiale rinvenuto e sono attenti anche alle iniziative per la conservazione dei reperti ([17]).

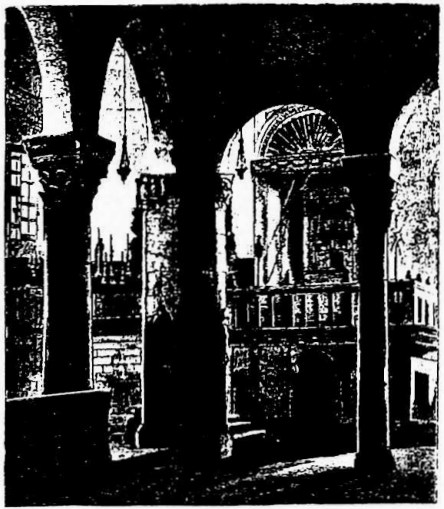
([13]) Dell'attività di K. Czörnig parla MAIONICA in *Saggio critico-letterario* per le auspicate nozze Giordano-Stabile, Gorizia 1899, p. 5, 7 e ss.

([14]) L'estratto del protocollo della seduta di Vienna del 13-5-1856: Gazzetta ufficiale di Venezia, 26-7-1856, n. 171; 5-8-1856, n. 179.

([15]) Triester Zeitung, 2-6-1863.

([16]) Tra essi spicca di K. CZÖRNIG, *Das Land Görz und Gradisca mit Einschluss von Aquileja*, Wien 1873, pp. XVII-993 (traduzione italiana (parziale) di F. SINZIG, 1891 e quasi totale di E. POCAR, *Il territorio di Gorizia e di Gradisca*, Gorizia 1969).

([17]) Si segnalano gli articoli giornalistici sulla «Triester Zeitung», 14-11-1860: l'A. anonimo dà notizie sul costume aquileiese di condurre sondaggi per la ricerca di oggetti antichi, ricorda le raccolte Cassis, Zandonati e descrive fra l'altro il metodo seguito nello strappo del mosaico di Europa. Sulla «Triester Zeitung», 2-6-1863 è data attenzione all'ambiente aquileiese e alle ricerche



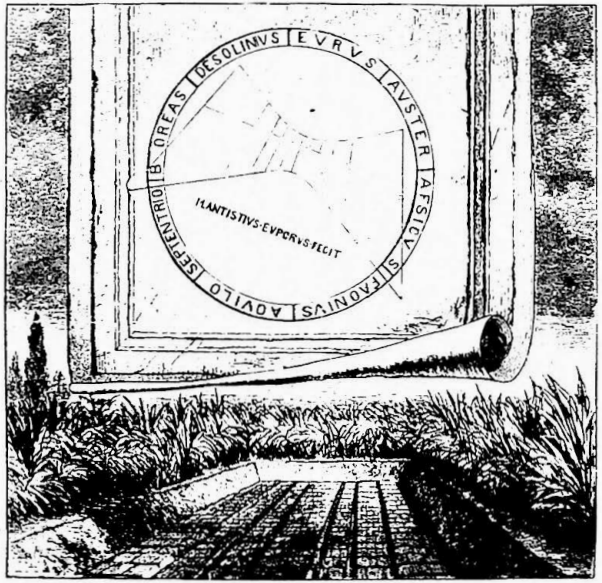


Illustrazione del Museo, dei primi scavi e della Basilica (F. Kanitz in «Illustrirte Zeitung» 16 febbraio 1884).

Dopo che per iniziativa del Comune di Aquileia, e con sovvenzioni imperiali nel 1873, era stato fondato un Museo municipale ([18]), nel 1882 con l'acquisto delle collezioni private e con il materiale del Battistero venne inaugurato il 3 agosto il *Caesareum Musaeum Aquileiense.* Tale fondazione, da inquadrarsi nel risveglio degli studi archeologici iniziato a Vienna con l'istituzione di una cattedra di archeologia classica e un'altra di epigrafia, s'inseriva tra analoghi impianti di musei in città dell'Impero ricche di documenti d'arte e di storia nelle province adriatiche: come a Spalato prima nel 1819, poi nel 1890, quindi a Zara nel 1830, poi nel 1877, a Pola nel 1902 ([19]).

Per consentire al visitatore di muoversi nell'affastellata congerie che fu la prima raccolta dei materiali negli ambienti della villa Cassis, comparve nel 1884 la *Guida manuale dell'I.R. Museo dello Stato in Aquileia* di Enrico Maionica (1882-1914), primo direttore del medesimo dal 1882 al 1913. Premette l'autore che:

> «Nell'Austria non si troverà forse un'altra località insigne per gli avanzi dell'epoca romana, che possa competere con Aquileia in riguardo alla molteplicità degli oggetti quivi scoperti».

topografiche. Nel «Giornale di Udine», X, 26, 28, 29-5-1875, nn. 124-127 sono ricordati con le collezioni i primi scavi di Steinbüchel e di Baubela che portarono alla redazione della *Ichnographia,* le aree investigate e il Museo comunale. Paul v. Bizzarro scrive sulle vicende storiche di Aquileia nella «Triester Zeitung» 25-4-1873, n. 94 e nei numeri del 28-4 e del 7,8-7-1875 critica l'apoditticità di interpretazioni dei dati di scavo apparse nella «Augsburger Allgemeiner Zeitung», 9-5-1874, n. 129 e conclude dando notizie sugli scavi delle mura e del circo.

([18]) Gli atti manoscritti della richiesta al Ministero competente a Vienna e la conseguente concessione sono conservati presso il Palazzo comune di Aquileia.

([19]) Notizie diffuse sul progetto di fondazione del Museo di Spalato: N. Anzulović, *O historijatu gradnje arheološkog Muzeja u Splitu,* «Vjens. arh. hist. dalm. », LXXV (1981), pp. 163-208. Nel 1894 fu edita la *Guida di Spalato e Salona* di L. Ielič, Fr. Bulić, S. Rutar, Zara. Dopo il Museo di Spalato il Museo più antico della costa croata è quello di Zara a San Donato: M. Abramich, *Führer durch das K.K. Staatsmuseum in S. Donato in Zara,* 1912. Per il Museo di Pola la prima Guida è di A. Gnirs, *Führer durch Pola. Ein Führer durch die antiken Baudenkmäler und Sammlungen,* Wien, 1915.

Il Maionica in tale Guida, che «non vuol essere altro che un primo tentativo di offrire al pubblico un prospetto generale delle varie collezioni», non si sofferma neppure ad analizzare i singoli pezzi, ma ne enuncia la classe di appartenenza, come in un succinto catalogo. Dalla lettura delle 51 paginette della Guida emergono così evidenti tutta la provvisorietà e le carenze della disposizione. I pezzi architettonici erano ammassati in modo confuso nelle quattro sale del pianoterra, ripartiti in sommarie classi, mentre le lapidi ed epigrafi sepolcrali cristiane erano collocate sopra le basi, le are e i frammenti scultori. Nelle tre sale del piano superiore, dentro pesanti bacheche, trovavano posto le collezioni comunali e private fatte soprattutto di corredi funerari smembrati e di oggetti d'uso domestico.

Date tali premesse, è comprensibile che il visitatore, anche se non digiuno di conoscenze storiche e artistiche, anche se in possesso del Catalogo, abbia supplito alla secchezza espositiva con personali interpretazioni spesso puramente sensitive ed estetizzanti. Tra le non scarse annotazioni di viaggiatori in questo scorcio di secolo, alcune meglio di altre denotano il tipo di visitatore aquileiese, le sue aspettative, il suo modo di accostarsi al documento antico, il suo bagaglio culturale che spesso gli era fuorviante per un'esatta comprensione di ciò che allora Aquileia era e poteva offrire del suo passato.

L'austriaco ENRICO NOÈ scrisse di Aquileia nel 1884, sulla scorta di impressioni frutto di visite precedenti ([20]), che poi furono riassunte in alcuni capitoletti dedicati ad Aquileia e a Grado nella sua *Guida illustrata di Gorizia e dintorni,* in tedesco nel 1891 e in italiano nel 1909. Nel complesso sono indicazioni da letterato le sue, più attente al paesaggio e all'ambiente che alla presentazione dei monumenti. Egli ignora la Guida dello Zandonati e quella di Maionica, ma si dice debitore delle notizie che nel 1689 aveva dato di Aquileia il Valvasor ([21]). Spazio maggiore è dedicato ad

([20]) Le note di viaggio comparvero dapprima sulla «Allgemeine Zeitung» di Monaco, che in seguito vennero riunite e tradotte su «Il Cittadino Italiano», VII, 195, 28 e 29-8-1884 col titolo: *Una visita ad Aquileia.*

([21]) Il visitatore fa riferimento alla ponderosa Guida storica del VALVA-

illustrare la vita in Aquileia e nella stazione climatica di Grado che proprio allora era agli inizi. Caratteristici sono il tono bozzettistico e i particolari coloristici e d'effetto con cui caratterizza Aquileia:

> «Non bisogna dimenticare come donne scalze e fanciulli dall'aspetto malaticcio inseguano per le vie quasi deserte offrendo pezzi di mosaico, frammenti di marmo, ampolle lacrimatorie, monete ricoperte della loro verde patina. Si può correre col pensiero a quei bambini, dai vestiti in brandelli, dalle faccie sparute, che attendono ai loro giuochi tra i pilastri e i capitelli smussati giacenti sul terreno, e ai luridi maiali che sugli avanzi della morta città come dinanzi alle case della viva van gironzolando da nessuno impediti».

In questo quadro della misera Aquileia spiccava l'insegna dorata del Museo in lingua latina, perché – commentò Noè – se «si poteva porla in tedesco, in italiano non si volle». La visita al Museo gli torna deludente:

> «Le cose ch'esso contiene potevano vedersi anche prima; la sua dotazione è minima».

Fra tutto quello che allora era possibile visitare anch'egli fu soprattutto attratto dal pittoresco e «disordinato ammasso del signor Moschettini: un vero salsicciotto di pietra».

Affine agli scritti di Noè per il tono descrittivo e per la qualità scadente delle informazioni storico-artistiche sono le note su Aquileia, su Grado e la sua laguna del goriziano GIUSEPPE LE LIÈVRE. Nel capitolo dedicato ad Aquileia in *Casa nostra. Storia antica e cronaca moderna,* Guida edita nel 1900, Le Lièvre offriva al lettore un rapido compendio delle vicende storiche aquileiesi fino ai suoi giorni, soffermandosi sulle ricerche archeologiche alla Beligna. Estraneo gli era invece uno specifico interesse per le raccolte museali, tra cui scelse solo quella delle gemme, mentre un'illustrazione più particolareggiata dedicò alla Basilica. Guida parziale dunque, alquanto scialba nel tono e anche nella descrizione ambientale, che pur deriva dalla saporosa guidina di Noé.

SOR (Johannes Wiechart), *Topographia Ducatus Carniolae modernae. Das ist Controsee aller Stätt Märckht, Klösten, undt Schlösser, wie sie anietzo stechen in dem Hertzog thumb Krain,* Laibach 1679.

Più significative per noi dello stato in cui allora si trovavano Aquileia e il suo Museo sono le note di viaggio del capitano absburgico JULIUS MUCHA, che comparvero su quotidiani e riviste austriaci e italiani ([22]).

Egli deplorava che la gran parte dei viaggiatori passasse accanto ad Aquileia senz'accorgersene «dirigendosi più ad occidente, certo per luoghi più frequentati e lasciando in disparte quella bella e interessante reietta che dorme da secoli il suo sonno». Il viaggio per raggiungerla non era affatto comodo, tuttavia – egli affermava – «la fatica della deviazione sarebbe stata compensata da ciò che vi era offerto», perché la malia della città antica derivava – a suo dire – dal «doppio fascino della leggenda e della storia». Il carattere tipico di questo visitatore sta nel suo abbandonarsi al divagare fantasioso su Aquileia. Ma tale disposizione d'animo sembra ugualmente condivisa da altri viaggiatori provenissero da una delle terre dell'impero oppure dal regno d'Italia; solo che per gli italiani Aquileia era in più il simbolo e il compendio di un'ideale patriotico.

Il contatto reale con l'ambiente di Aquileia scuote il boemo Mucha dal suo placido divagare lungo la strada che lo portava ad Aquileia. Egli ci lascia ricordo dell'impressione subita dal contrasto fra la vagheggiata vita di un'esuberante città antica e il silenzio e lo squallore avvertiti per le vie e sul volto degli abitanti dell'Aquileia di allora. Tuttavia Mucha nei tratti del suo racconto indulgeva in modi stereotipi e di maniera che sembravano essere quelli propri dell'immagine classica di Aquileia, quando ormai la situazione ambientale e sociale della cittadina era – a detta di Zandonati – parzialmente migliorata ([23]). In Mucha prende il sopravvento il

([22]) Le citazioni sono tratte dall'articolo comparso col titolo *La seconda Roma* in «Corriere di Gorizia», 14, 21, 26, 30-7-1887, nn. 84, 87, 89, 91. L'A. tratta ancora della colonia e del suo fortunato incremento in un articolo non esente da imprecisioni: *Aquileia,* «Globus», illustrierte Zeitschrift für Länder und Volkerkunde, LVIII (1890), pp. 232 e ss., pp. 284 e ss. Di carattere aquileiese con notizie sul Museo: *Abseits der Heerstrasse,* in «Deutsche Rundsschau für Geographie und Statistik», XVI, 2 novembre 1893, pp. 54-63, figg. 5.

([23]) Lo attesta V. ZANDONATI, *Guida,* pp. 180-187. ID., *La mal'aria di Aquileja. Dissertazione apologetica,* Gorizia 1869, pp. 15.

gusto romantico per le rovine, venato dal compiacimento decadente per la città morta: sensazioni che Aquileia era allora ben in grado di sollecitare in ogni visitatore.

E tra i molti visitatori che lasciarono memoria del loro incontro con Aquileia, Mucha è quello che più di tutti compendia ed evidenzia lo spirito di un'epoca. Egli dunque afferma di essere animato dai migliori propositi per «vedere e godere, con quel sesto senso – che a suo dire – è proprio dello storiografo, dell'archeologo». Avvisa subito i visitatori a venire che con la fondazione del Museo era ormai finito il tempo di poter acquistare per le strade di Aquileia «oggetti che avrebbero fatto onore a qualunque raccolta»; mentre commenta che con la disposizione imperiale «si è riparato all'ultim'ora almeno in parte a una gran colpa di negligenza». Segue la descrizione della visita al Museo. Le impressioni riportate non sono spiegabili soltanto con il temperamento vitale e con lo spirito sensitivo dell'uomo; tali impressioni sono indici del criterio ottocentesco che era stato seguito nel disporre e presentare le raccolte museali. I pezzi architettonici e scultorei sono detti giacere disseminati «dappertutto tra bruni cespugli e l'erba alta», sicché:

> «Entrando ci si sente trasportati in *uno di quei placidi cimiteri* come se ne vedono a Francoforte sul Meno, che da un pezzo hanno perduto il lugubre della morte e non vi spira più che un alito di romanticismo».

Le sale del Museo invece – a suo dire – avevano un aspetto «rallegrante – e questo appunto – perché *ben riempite*»! Di sala in sala Mucha dava inizio alla visita che anche per lui, come per tanti altri prima e dopo di lui, era effettuata nello spirito del pellegrinaggio, essendo «provveduti di un eccellente Catalogo», com'egli definisce la Guida di Maionica del 1884.

La relazione di Mucha è attenta ad offrire ai lettori quei cenni sulle raccolte e su singoli oggetti che non manchino di allettare la curiosità e il senso estetico dei futuri visitatori per le cose di Aquileia. Domina però nella sua impressione globale la percezione di essersi trovato di fronte a un mondo lontano e misterioso, nonostante il suo interesse sia scaturito dall'intento di «gettare uno sguardo intimo nella vita domestica e nel modo di pensare e sentire degli antichi aquileiesi»:

> «È una specie di *marcia trionfale della morte* che ci sfila d'innanzi come ombre di quelle statue, in quei busti, in quei medaglioni nei nomi avanzati di tavole votive e di sepolcri».

Il rapporto col passato per Mucha dunque, non meno che per altri visitatori di lui meno culturalmente preparati, si esauriva in una curiosa sensitività, permeata di decadente estetismo, ma sorda ad accettare la dimensione reale e le possibilità concrete offerte dal documento per l'indagine sulla storia di Aquileia. Di essa egli avvertiva soprattutto lo stagnante silenzio che nella Basilica:

> «aumenta fino a parere lugubre. Non vi si sente che il tarlo che col suo tic tac monotono nelle vecchie sedie del coro compie il suo lavoro di becchino».

Tra i visitatori italiani giunse ad Aquileia dal regno d'Italia il friulano GIUSEPPE MARCOTTI (1850-1922), nel 1886 già affermato pubblicista e romanziere, che dalla storia di Aquileia medievale aveva tratto materia e spunti di *Donne e monache,* dove l'interesse per la storia e il gusto dell'aneddotico e del minuto particolare definiscono la qualità del romanzo nonché il carattere dell'autore. Vivace corrispondente di viaggio, attento ai problemi della politica internazionale, era giunto ad Aquileia – com'egli disse – per trovare qualche solenne e significativo documento della «seconda Roma» che – commentava – «resta una dipendenza di Vienna» ([24]). Non ci volle molto per il forestiero ad accorgersi che la fama di Aquileia era superiore alla realtà presente. Marcotti riportò un'impressione delusa dalla visita al Museo dove – segnalava – «c'è un po' di tutto quello che si vede nelle altre collezioni di antichità romane» e dove «la statuaria è meschinamente rappresentata». In cerca di eloquenti testimonianze romane che gratificassero il suo spirito italiano, egli le ravvisava compendiate nella Basilica, da lui erroneamente datata al IV secolo. Ma in questo Marcotti era concorde con la datazione proposta da Raffaele Cattaneo che nel 1885 aveva visitato i monumenti di Grado e di Aquileia, gettando per la prima volta su questi abissi ancora inesplorati la sua acuta

([24]) G. MARCOTTI, *Frammenti di Roma seconda. Aquileia,* in «L'illustrazione italiana», XII, I, sem. 9 (1886), pp. 186-187.

gusto romantico per le rovine, venato dal compiacimento decadente per la città morta: sensazioni che Aquileia era allora ben in grado di sollecitare in ogni visitatore.

E tra i molti visitatori che lasciarono memoria del loro incontro con Aquileia, Mucha è quello che più di tutti compendia ed evidenzia lo spirito di un'epoca. Egli dunque afferma di essere animato dai migliori propositi per «vedere e godere, con quel sesto senso – che a suo dire – è proprio dello storiografo, dell'archeologo». Avvisa subito i visitatori a venire che con la fondazione del Museo era ormai finito il tempo di poter acquistare per le strade di Aquileia «oggetti che avrebbero fatto onore a qualunque raccolta»; mentre commenta che con la disposizione imperiale «si è riparato all'ultim'ora almeno in parte a una gran colpa di negligenza». Segue la descrizione della visita al Museo. Le impressioni riportate non sono spiegabili soltanto con il temperamento vitale e con lo spirito sensitivo dell'uomo; tali impressioni sono indici del criterio ottocentesco che era stato seguito nel disporre e presentare le raccolte museali. I pezzi architettonici e scultorei sono detti giacere disseminati «dappertutto tra bruni cespugli e l'erba alta», sicché:

> «Entrando ci si sente trasportati in *uno di quei placidi cimiteri* come se ne vedono a Francoforte sul Meno, che da un pezzo hanno perduto il lugubre della morte e non vi spira più che un alito di romanticismo».

Le sale del Museo invece – a suo dire – avevano un aspetto «rallegrante – e questo appunto – perché *ben riempite*»! Di sala in sala Mucha dava inizio alla visita che anche per lui, come per tanti altri prima e dopo di lui, era effettuata nello spirito del pellegrinaggio, essendo «provveduti di un eccellente Catalogo», com'egli definisce la Guida di Maionica del 1884.

La relazione di Mucha è attenta ad offrire ai lettori quei cenni sulle raccolte e su singoli oggetti che non manchino di allettare la curiosità e il senso estetico dei futuri visitatori per le cose di Aquileia. Domina però nella sua impressione globale la percezione di essersi trovato di fronte a un mondo lontano e misterioso, nonostante il suo interesse sia scaturito dall'intento di «gettare uno sguardo intimo nella vita domestica e nel modo di pensare e sentire degli antichi aquileiesi»:

> «È una specie di *marcia trionfale della morte* che ci sfila d'innanzi come ombre di quelle statue, in quei busti, in quei medaglioni nei nomi avanzati di tavole votive e di sepolcri».

Il rapporto col passato per Mucha dunque, non meno che per altri visitatori di lui meno culturalmente preparati, si esauriva in una curiosa sensitività, permeata di decadente estetismo, ma sorda ad accettare la dimensione reale e le possibilità concrete offerte dal documento per l'indagine sulla storia di Aquileia. Di essa egli avvertiva soprattutto lo stagnante silenzio che nella Basilica:

> «aumenta fino a parere lugubre. Non vi si sente che il tarlo che col suo tic tac monotono nelle vecchie sedie del coro compie il suo lavoro di becchino».

Tra i visitatori italiani giunse ad Aquileia dal regno d'Italia il friulano GIUSEPPE MARCOTTI (1850-1922), nel 1886 già affermato pubblicista e romanziere, che dalla storia di Aquileia medievale aveva tratto materia e spunti di *Donne e monache,* dove l'interesse per la storia e il gusto dell'aneddotico e del minuto particolare definiscono la qualità del romanzo nonché il carattere dell'autore. Vivace corrispondente di viaggio, attento ai problemi della politica internazionale, era giunto ad Aquileia – com'egli disse – per trovare qualche solenne e significativo documento della «seconda Roma» che – commentava – «resta una dipendenza di Vienna» ([24]). Non ci volle molto per il forestiero ad accorgersi che la fama di Aquileia era superiore alla realtà presente. Marcotti riportò un'impressione delusa dalla visita al Museo dove – segnalava – «c'è un po' di tutto quello che si vede nelle altre collezioni di antichità romane» e dove «la statuaria è meschinamente rappresentata». In cerca di eloquenti testimonianze romane che gratificassero il suo spirito italiano, egli le ravvisava compendiate nella Basilica, da lui erroneamente datata al IV secolo. Ma in questo Marcotti era concorde con la datazione proposta da Raffaele Cattaneo che nel 1885 aveva visitato i monumenti di Grado e di Aquileia, gettando per la prima volta su questi abissi ancora inesplorati la sua acuta

([24]) G. MARCOTTI, *Frammenti di Roma seconda. Aquileia,* in «L'illustrazione italiana», XII, I, sem. 9 (1886), pp. 186-187.

indagine ([25]). Delle impressioni di questo viaggio in Aquileia si sarebbero poi sostanziate le indicazioni su Aquileia e Grado da Marcotti inserite nella pregevole *Guida illustrata: l'Adriatico orientale da Venezia a Corfù*, edita nel 1899 in cui raccolse il frutto delle sue esperienze di viaggi nelle terre adriatiche e balcaniche. Conoscenze di storia e dati sull'arte e sulle ricerche archeologiche aquileiesi sono qui presentati in modo più esatto e circostanziato, sebbene in forma sintetica. Le informazioni gli erano state date da Maionica che per questo viene pubblicamente elogiato e del quale sono ricordate l'attività e il progetto di ristrutturazione del Museo. Non mancano nella descrizione della Guida le personali osservazioni, mentre le collezioni museali sono illustrate sulla falsariga del Catalogo di Maionica.

L'attività di Maionica si svolgeva allora in un clima di diffuse aspirazioni irredentistiche comuni alla borghesia e ai gruppi intellettuali giuliani, maturate nello spirito del Risorgimento, ma rimaste deluse perché – com'ebbe a dire appunto lo stesso Marcotti ([26]) che condivideva tali ideali – quella tal porzione di Venezia Giulia un capriccioso confine aveva resa estranea al Veneto amministrativo», dopo la sua annessione al regno d'italia nel 1866. E in quelle terre appunto c'era Aquileia, il cui pianto – cantava nel 1879 Carducci – sale «su per le solitudini». Le memorie romane della città e il suo trovarsi all'estremo limite dei confini d'Italia, ma in terra irredenta, concorrevano a fare di Aquileia il simbolo di una realtà non accettata. Fra le opere storiche a finalità pubblicistica, che nello scorcio del secolo intendevano essere come guide per un

([25]) R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia 1888.

([26]) G. MARCOTTI, *Frammenti di Roma seconda*, cit. Per l'attenzione di G. Marcotti al confine nordorientale d'Italia, v. nota 30. Per il movimento irredentista: G. CERVANI, *Il sentimento politico-nazionale e gli studiosi di storia a Trieste nell'epoca dell'irredentismo: l'Archeografo Triestino*, «Rassegna storica del Risorgimento», luglio-dicembre 1951, pp. 317 e ss.; G. CERVANI-N. SALVI, *L'irredentismo*, in Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia, 3, 1, Udine 1978, pp. 299-324. Su Carducci e il mondo politico dopo il 1870: I. TOPPANI, *Carducci e il mondo latino* (Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1), Roma 1973, pp. 94-111.

Fig. 1
Aquileia. La casa Moschettini prima della demolizione. (Archivio fotogr. del Museo Archeologico di Aquileia).

Fig. 2
Aquileia, Museo Archeologico: l'arch. K. Mayreder (a sin.) e il prof. E. Maionica (a ds.) con un gruppo di studenti viennesi (Archivio fotogr. del Museo Archeologico di Aquileia).

Fig. 3
Aquileia, Museo Archeologico: don Celso Costantini e Ugo Ojetti (in basso [illegible]) con una delegazione italo-francese (Archivio fotogr. del Museo Archeologico di Aquileia).

Fig. 4
Aquileia, Basilica: il padre Giovanni Semeria predica ai soldati del fronte carsico (Archivio fotogr. del Museo Archeologico di Aquileia).

modo nuovo e italiano di accostarsi ad Aquileia, due spiccano emblematiche. In *Pianure friulane,* del 1892, del pubblicista triestino GIUSEPPE CAPRIN (1843-1904) gran parte della rievocazione storica è intessuta della storia romana e patriarcale di Aquileia. Lo scrittore dall'acceso sentire italiano, voleva che il popolo prendesse coscienza delle sue comuni radici latine che egli rievocava in una prosa dallo spiccato tono poetico. Conforme ad un metodo espositivo già tentato da Zandonati, ma condotto da Caprin con più sicuro tracciato storico, giovandosi delle conoscenze archeologiche di Maionica ([27]), l'immagine che di Aquileia era delineata si avvaleva dei documenti raccolti nel Museo. L'autore prendeva le mosse dai monumenti funerari che immaginava di ammirare lungo le strade di accesso; in tal modo Aquileia «città dei morti» viene quasi provocata a risuscitare le presenze del suo passato. Lo stile di Caprin in rapide o distese pennellate che si arricchiscono di note bozzettistiche e di accenti patriotici, ma anche di pungenti tocchi xenofobi e anticlericali, ricrea il quadro, sociale, artistico di Aquileia antica e contemporanea.

Se nell'opera di Caprin domina il tono idilliaco e il gusto per il bozzetto, *Una pagina di storia di Aquileja* di RICCARDO PITTERI (1853-1915) ha i tratti della conferenza, tenuta nel 1899, in cui la ricostruzione storica è piegata con accorti sottintesi a intendimenti e significati nazionali. L'immagine della città era presentata come una testimonianza negletta di quello spirito latino comune alle genti che si affacciano sull'Adriatico. Anche Pitteri, nello spirito foscoliano dei Sepolcri, proponeva Aquileia a simbolo di uno stridente contrastro fra le attese e i progetti per il futuro e il misero stato presente. Per meglio corrispondere a tale finalità lo stile assume toni gravi ed enfatici, che si avvalgono dell'uso di topoi sull'ambiente aquileiese, di sicuro effetto sull'uditorio: il paesaggio brullo, la vita spenta e sonnolente, carica tuttavia di gloriose memorie e di richiami.

Anche Enrico Maionica, nella cui opera si avvertono toni di un inquieto sentire, divulgava contemporaneamente conoscenze su

([27]) Giuseppe Caprin visitò Aquileia guidato da Maionica, come ricorda nel testo.

Aquileia rivolte ai visitatori e al vasto pubblico con intenti che volevano essere educativi ([28]). Nella sua veste di funzionario dell'amministrazione absburgica e conforme a quell'indirizzo ideologico egli proponeva una lettura della storia romana di Aquileia e del suo apporto per la cultura contemporanea che, muovendo da considerazioni topografiche, era tesa verso dilatati orizzonti in una prospettiva umanistica e sovranazionale. Di tale significato si sostanziano le *Tre conferenze di storia patria* ([29]), tenute per insegnanti nel Museo di Aquileia, il 19 settembre 1907:

> «M'azzardai chiamare la nostra patria (i.e. La Contea Principesca di Gorizia e Gradisca) il Cuor d'Europa e non credo che quest'epiteto sia mera esagerazione retorica. Puntate sulla carta geografica il compasso, segnate dal nostro Litorale come centro un vasto cerchio e vedrete ch'esso abbraccia l'Europa tutta... E Roma, che ben sapeva riconoscere qual sintesi della propria politica estera, la tendenza espansiva verso il dominio universale e della politica interna, la lotta secolare per il diritto delle famiglie, dei cittadini e delle genti, volle collegare la propria sorte a quella d'Aquileia, che baluardo alle porte d'Italia seppe non solo tutelare la cultura latina, ma divulgarla in tutte le regioni barbare, dalle Alpi al Danubio».

Potremo vedere come queste stesse riflessioni si carichino di ben altri portati di lì a poco quando Aquileia, riunita all'Italia nel 1915, sarà presentata come antemurale di Roma e la sua storia antica sarà vista come premessa delle nuove imprese nazionali contro i nuovi «barbari». Ma allora, quanto più la storia aquileiese veniva da pubblicisti e storiografi irredentisti determinata entro ben definiti programmi nazionali, tanto più Maionica procurava di ridimensionare con pacate considerazioni l'esuberanza di chi nelle

([28]) Ne delinea la biografia G. Brusin, *Enrico Maionica e l'opera sua*, «AT» XLIII (1929-1930), pp. 407-418. Sull'attività e sugli scritti di Maionica: A. Calderini, *Aquileia Romana*, cit., pp. LVI-LXIX. Significativa per commentare l'attenzione di Maionica verso i visitatori è la testimonianza nel Libro del Museo Archeologico in data 10-8-1895: «Enrico dr. Gemelli avvocato riparte da Aquileia riportando seco gratissima memoria del ricco Museo e dell'affabilità del suo dirigente, prof. Maionica».

([29]) Le *Conferenze* sono pubblicate in «Nuove Pagine», I, 4 (pp. 49-50), 5 (pp. 50-51), 6 (pp. 63-70), Gorizia 1907.

reliquie di Aquileia vedeva lo stendardo di un particolarismo etnico. La sua indagine, pur non andando esente da incomprensioni e da fraintendimenti in un clima così teso, era lontana dal metodo infido di chi intendeva leggere la storia secondo un mitico andamento ciclico. Maionica propone una lettura più corretta dei fatti antichi:

> «Vorremmo anche noi seguire i duci ed i magistrati romani, muoverci nel loro ambiente, evocar le loro gesta, le loro fiere parole. Inutil fantasia! ...la Dea Roma qui dorme – esclama il poeta. E il pianto d'Aquileia su per le solitudini sospira: A che tanto rumore, onorate e venerate le mie reliquie, che nel mio passato è riposto il mio avvenire!» ([30]).

Se le vicende belliche di lì a pochi anni erano destinate a contraddire la visione delle cose di Maionica, espressione di un mondo ormai al declino, la sua opera di archeologo formatosi alla scuola viennese, traccia per il futuro le linee dell'analisi scientifica dei documenti archeologici di Aquileia. Nel suo metodo d'indagine si rivela lo stimolo del maestro Alexander Conze, dal 1869 al 1877 professore di archeologia a Vienna, il cui originale apporto stava nel criterio di un'analisi globale del dato artistico, sfociante nel programma di scavo e di studio rigorosamente scientifico di un sito archeologico ([31]). Era in tale progetto di ricostruzione e di classificazione seguito da Conze che l'allievo Maionica trovava i

([30]) Una stessa correttezza d'indagine in merito alla determinazione di un confine razionale tra Austria e Italia, che tralasciava la mera rievocazione storica come supporto delle rivendicazioni, aveva dimostrato G. MARCOTTI (*Il confine Austro-Italiano,* «Rivista Europea - Rivista internazionale», fasc. II, 1° maggio 1877, pp. 221-249; 28 dell'estr.): «Ebbene questa figlia di Roma, questa madre di Venezia, questa sede dei patriarchi nel Medio-Evo, è ora una meschina borgata che i tedeschi battezzarono col nome di *Aglar* e quasi confinante col mondo slavo... Ma lasciamo il passato. Evocare le legioni romane, i martiri cristiani, i principi patriarchi e i turbolenti feudatari sarebbe una sterile soddisfazione della fantasia. Vediamo invece di apprezzare nei suoi veri termini il fatto, antico e presente, degli Slavi in Italia».

([31]) Sull'impostazione metodologica di A. Conze: G.v. SCHLOSSER, *La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria,* in *La storia dell'Arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore,* Bari 1936, pp. 87-92 e 106-107 e passim; E. LISSI, in E.A.A., II, pp. 794-795.

presupposti teorici per redigere nel 1893 la *Fundkarte von Aquileia* che delinea con precisione pianta e siti dei ritrovamenti archeologici, dando di Aquileia un aspetto destinato a rimanere paradigmatico fino alla nuova edizione della pianta che è riportata nella Guida di Brusin del 1929. Nel 1908 Otto Benndorf, collaboratore di A. Conze, iniziava il lavoro di catalogazione delle sculture, conforme agli indirizzi della critica stilistica perseguiti dalla scuola di Vienna ([32]). Opera questa, che rimasta interrotta per la morte di Benndorf, Maionica volle in parte supplire con l'edizione della Guida del Museo ([33]). Sono quelli gli anni in cui il Museo era considerato come un centro internazionale, entro l'impero absburgico, della cultura e dell'arte, che si riconosceva, avevano improntato di sè l'area danubiana e illirica ([34]). Conforme all'indirizzo didattico promosso da Rudolf v. Eitelberg (1819-1885) della scuola viennese, che intendeva fondare l'insegnamento accademico sulla diretta descrizione tecnico-storica delle singole opere d'arte, iniziava anche il legame fecondo tra Università e Museo ([35]). Siamo così documentati che le raccolte del Museo di Aquileia erano allora visitate da studenti viennesi i quali, guidati dall'architetto Mayreder, studiavano i documenti dell'arte romana confrontandosi direttamente con i monumenti (fig. 2).

Il lavoro di scavo tuttavia procedeva a rilento frenando e limitando così il tentativo compiuto da Maionica di presentare un ampio compendio dei prodotti dell'arte aquileiese. Le cause di

([32]) O. Benndorf con un lavoro decennale schedò e descrisse per un ampio catalogo scientifico tutte le sculture in pietra aquileiesi entrate in Museo fino al 1900. Avrebbe dovuto seguire la pubblicazione in un'opera monumentale non meno importante di quella del *Der Dom von Aquileia,* Wien 1906. O. BENNDORF, in «BJOJ», XI (1909), col. 13 e ss. Recensione in «MCC», 3 F., VII (1908), p. 175.

([33]) Lo conferma L. PLANISCIG nella recensione alla Guida in lingua tedesca in «Forum Julii», I (1910) n. 8, p. 256.

([34]) Osservazioni di F. KENNER e A. HAUSER sugli scavi del 1871-74 a conclusione delle *Die Ausgrabungen in Aquileja,* «MCC», N.F. I (1875), pp. 29-36, 34.

([35]) Per più ampi chiarimenti sull'opera di Rudolf v. Eitelberg: G.v. SCHLOSSER, *La scuola,* cit., pp. 78-84.

un'indagine manchevole, limitata alle sole aree sepolcrali, erano spiegate da Maionica:

> «Costosissimi lavori sarebbero gli scavi regolari nell'antico foro repubblicano od in quello dei tempi dell'impero, o il perscrutare in tutti i dettagli l'arena, o l'anfiteatro, il circo... Ma la divisione del possesso, i prezzi de' terreni, i bisogni dell'agricoltura ed altre circostanze speciali per Aquileia, come le acque del sottosuolo e quelle che molti possidenti non vivono nel paese, fan sì che difficile oltremodo sia l'ottenere un accordo generale per scavi regolari. Per fortuna si poterono praticare pazienti ricerche nelle antiche necropoli» ([36]).

Pochi anni prima delle sue dimissioni, quasi a completamento di suoi sforzi operativi, portati avanti non senza sorde resistenze locali e inascoltati appelli, nel 1910 in lingua tedesca, nel 1911 in italiano, MAIONICA pubblicava la nuova *Guida dell'I.R. Museo dello Stato in Aquileia.* Dopo un decennio dall'inaugurazione del Museo le raccolte si erano accresciute e dilatate sotto i portici esterni della villa, ideati come galleria lapidaria. La disposizione all'interno era in tal modo meno congestionata, anche se il criterio espositivo seguito continuava ad essere antiquario e impreciso.

La breve Guida era destinata, ai molti visitatori, ma – aggiungeva Maionica – «sarà forse ben gradita anche agli studiosi». Che tale intenzione fosse raggiunta dubitava invece G. Brusin che, nella sua recensione apparsa nel 1911, notò come di molti monumenti l'autore avesse dato «notizie sì scarse e sì brevi da riuscir superflue a qualunque conoscitore mediocre di cose antiche, di nessun significato per il visitatore profano e d'ingombro per il libro» ([37]). Sottolineava inoltre che di numerose epigrafi – il genere di documenti più congeniale a Brusin – non era stata data né

([36]) E. MAIONICA, *Tre conferenze,* cit., p. 70. Sulle difficoltà incontrate da Maionica per salvaguardare il patrimonio archeologico aquileiese da scavi e furti clandestini e in merito ai patteggiamenti promossi dalla direzione del Museo, interessante è quanto scrive Maionica a Vincenzo Joppi: *ms.* Fondo Joppi 670 presso la Biblioteca Civica di Udine, lettera del 2 settembre 1893.

([37]) Le citazioni sono tratte dalla recensione di BRUSIN alla *Guida,* «AT», S. III, VI (1911), pp. 426-427.

menzione né lettura e che quanto sembrava più determinante per qualificare la funzione di una Guida, cioè la sua coerenza espositiva in relazione agli oggetti, pareva disatteso. Dato che i corredi funerari erano stati fin dall'inizio smembrati e ripartiti per classi, Maionica, che in brevi capitoletti intendeva «far rilevare l'importanza di Aquileia per lo sviluppo delle diverse industrie artistiche e l'alto grado di perfezionamento ch'esse raggiunsero», cercava di permettere al visitatore una ricostruzione ambientale e d'insieme, accostando nella Guida ciò che era in più sezioni esposto. Ne derivava invece uno scompenso tra Guida e Museo per cui – concludeva Brusin – «il visitatore preferirà, probabilmente pascere i suoi occhi, senza l'aiuto della Guida... perché se volesse osservare gli svariati prodotti delle singole industrie nell'ordine seguito dalla Guida, sarebbe costretto a girare in ogni sala qua e là, non solo, ma per la presente disposizione degli oggetti si vedrebbe anche rimandato più d'una volta da una sala all'altra».

La disposizione degli oggetti nel Museo però per molti decenni continuò a condizionare, anche in Brusin stesso, le possibilità esplicative della Guida quando fosse stata tentata una ricostruzione d'insieme scaturente dall'analisi dei singoli oggetti. La Guida breve di Maionica presenta dunque quei limiti che derivano da un vasto e organico progetto di analisi e comprensione del problema Aquileia, cui abbia fatto difetto un preliminare progetto di organizzazione museale e il concorso di multiformi sussidi conoscitivi atti a compensare le difficoltà iniziali. La Guida appare sì uno strumento serio e attendibile, ma parziale ed ermetico, alquanto distante, nella sua lineare compassatezza, dalle reali possibilità di contatto con un pubblico che non sia quello degli studiosi. Maionica tuttavia con questa Guida pose le premesse per la disposizione trattatistica e per il contenuto della Guida di Celso Costantini, pensata in tutt'altro clima culturale.Succinte note storiche su Aquileia romana e patriarcale erano premesse al volumetto e particolare attenzione era data ai monumenti sepolcrali tra i quali Maionica aveva individuato dodici tipi «scelti con riguardo alla loro speciale importanza per la storia, la topografia o l'arte dell'antica Aquileia». Eccezion fatta dunque per la sezione dei monumenti sepolcrali, quanto resta delle raccolte è dalla Guida di

Maionica solo essenzialmente presentato in brevi schede di lettura corredate da riferimenti bibliografici.

Anche ai monumenti cristiani e alle epigrafi la Guida, conformandosi alla allora disorganica disposizione nel Museo, assegna solo frammentarie indicazioni. L'epigrafista Joseph Wilpert aveva già criticato Maionica per non aver sufficientemente curato la pubblicazione delle iscrizioni ([38]). Rintuzzando l'accusa, Maionica ci permette di conoscere in quali situazioni egli abbia operato e potuto studiare i materiali che, ancora prima del 1893, com'egli precisa: «non sempre stavano ordinati... in un Museo, ma giacevano negletti e lordi in vari magazzini e stalle od in altre località più o meno accessibili, dove non potevan venire descritti che in mezzo a continui disagi» ([39]). Per tutto il materiale epigrafico – continua Maionica – «cessato il periodo attuale di transizione... si dovrà pensare ad un'opera generale di revisione, adottando una nomenclatura sistematica e conseguente per i vari monumenti epigrafici, una severa divisione di tutte le singole classi e categorie, un'esatta descrizione di tutte le parti accessorie... Piú esatti ragguagli sull'epoca e luogo della scoperta ed un'esatta trascrizione dell'epigrafi». Per attuare anche minimamente una parte di tale programma i mezzi che Maionica aveva a disposizione non erano sufficienti e le sue forze impari; di tutto questo egli sembra volersi scusare. Tuttavia egli avvertiva che le osservazioni di Wilpert avevano radici in tutt'altri pregiudizi e non temeva di svelarli. Riportiamo le parole di Maionica, indici del suo spirito difronte ai detrattori di ogni tempo ([40]) che non alle difficoltà oggettive, ma al suo essere israelita riferivano il motivo di un'evidente carenza nella presentazione dei monumenti cristiani:

([38]) J. Wilpert, *Die altchristlichen Inschriften Aquileja's*, «Ephemeris salonitana», IV, (1894), pp. 37-59.

([39]) Le citazioni sono tratte da E. Maionica, Recensione a J. Wilpert, *Die altchristlichen*, cit., in «AT», N.S., XX (1895), pp. 171-178.

([40]) C. Costantini, *I mosaici cristiani scoperti ad Aquileia negli ultimi scavi*, «Arte Cristiana», VI, 5 (1918), pp. 67-76; nt. 1, p. 67: «Il Museo... l'abbiamo trovato in una condizione di confusione ed inutile pletora... Specialmente la parte cristiana (Maionica era un buon studioso, ma ebreo) era vergognosamente trascurata».

> «Chi si occupa con amore e zelo dei monumenti d'Aquileia, dovrà riconoscere quale importanza abbiano per questa regione i monumenti cristiani. Egli è perciò che essi vengono accolti e custoditi gelosamente nell'I.R. Museo. Il sentimento dell'umanità e dell'umanesimo permetton di cooperare a tali studi a chiunque ne abbia sincero amore, e sarebbe oltremodo da deplorarsi, se lo spirito del fanatismo, che ora si diletta a seminar odio di razza e di confessione, dovesse introdursi anco ne' penetrali della scienza».

Ed infatti qualcosa si faceva allora per i monumenti cristiani di Aquileia. Nel 1898 mons. Heinrich Swoboda aveva fondato la *Società per la conservazione della Basilica di Aquileia* che aveva provveduto all'acquisto di parte dell'area del Patriarcato col proposito di costruirvi un Museo Paleocristiano. Tale progetto che, per il sopravvenire degli eventi bellici, rimase però inattuato, trovava ragion d'essere dopo la scoperta avvenuta tra il 1893 e il 1914 dei pavimenti musivi e delle strutture delle basiliche paleocristiane entro e intorno alla Basilica patriarcale. In quel tempo tuttavia G. Brusin era per più motivi contrario alla fondazione di questo Museo perché non prevedeva «che Aquileia mai avrebbe fornito una massa abbondante di pezzi d'arte e d'antichità sì da richiedere un museo più grande di quello dell'opera del Duomo collocato nella Chiesa del Pagani» ([41]). Così Aquileia ebbe il Museo Paleocristiano solo nel 1961, sistemato in quella singolare fusione dello spazio antico della basilica di Monastero con la parte antistante del settecentesco folador ([42]). Nel 1962 da Bruna Forlati Tamaro e da Luisa Bertacchi veniva edita la prima Guida: *Il Museo Paleocristiano.* Essa è composta di due sezioni: la prima illustra la sede dell'istituzione e si diffonde sull'interpretazione dei mosaici e quindi sulla confutazione della tesi di chi nella basilica ravvisava l'antica sinagoga di Aquileia; la seconda comprende il catalogo dei

([41]) G. Brusin, *A proposito dell'erigendo Museo cristiano di Aquileia,* «Forum Iulii», III, 1913, pp. 352-355.

([42]) Per l'eco che l'avvenimento ebbe sulla stampa: cfr. in *Bibliografia Aquileiese,* cit., 733, 734, 736, 740, 744, 755.

documenti ed epigrafi cristiane ivi esposti e dei due emicicli mosaicati delle basilica alla Beligna. Guida dunque pertinente al Museo che prescinde dal fornire ragguagli al visitatore su Aquileia cristiana in generale e, in particolare, sui monumenti della sua lunga e fiorente cultura cristiana che invece sottintende conosciuti dal lettore della Guida più volte riedita e ampliata di G. Brusin. La cesura nella presentazione del Museo e di Aquileia cristiana in generale durò fino al 1976 quando fu composta dalla *Guida dei monumenti cristiani* di SERGIO TAVANO. Come una diffusa monografia il volumetto tiene conto del globale aspetto cristiano di Aquileia: vicende storiche e monumenti. La presentazione di questi poi è svolta anche tipograficamente in due momenti e livelli: il primo esplicativo della storia e dell'iconografia del monumento difronte al quale il visitatore, mediante l'integrazione di piante e antiche illustrazioni, è sollecitato ad una immediata e personale lettura; il secondo momento sviluppa un'analisi integrativa soprattutto della qualità e dei valori formali e artistici. In questa Guida dunque più che l'immagine riprodotta di un documento, direttamente percepibile, è il testo scritto che accompagna il visitatore – cui naturalmente non dovrebbe far difetto il tempo – durante la permanenza ad Aquileia e che, in un secondo momento, favorisce anche l'auspicabile rilettura e riflessione dei fatti di storia e d'arte.

LE GUIDE DI AQUILEIA ITALIANA

L'auspicio, da Brusin formulato nella recensione alla Guida di Maionica, che la seconda edizione della stessa fosse fatta con «criteri più popolari», si attuò di lì a un quinquennio in un'Aquileia divenuta sede del comando della II divisione di cavalleria e cimitero di quanti erano caduti sul Carso durante le alterne vicende del primo conflitto mondiale. Aquileia, posta immediatamente a ridosso del confine italo-austriaco, subito già dal 24 maggio 1915 venne ricongiunta al Regno d'Italia, ovvero, come scrisse CELSO COSTANTINI, allora cappellano militare, che in quegli anni e di quegli eventi fu protagonista di primo piano:

> «Aquileia, con l'ultima guerra, rientrò nella corrente della propria antica storia militare e civile e rivisse la sua grande vita» ([43]).

La posizione di Aquileia nelle immediate retrovie della zona operativa, le vicende della sua storia antica, e romana specialmente, l'appellativo ormai consacrato di «seconda Roma ([44]), la fama dei suoi monumenti, erano tutti elementi tanto pregni di evidenti significati per gli ideali nazionali del tempo, che concorrevano naturalmente a creare i più adeguati presupposti di un ritorno di Aquileia alla sua antica funzione di città baluardo «contro gli abitanti barbari del retroterra», secondo una allora compiaciuta e ricorrente citazione da Strabone ([45]). I due piani di interpretazione degli eventi di Aquileia, quello relativo ai fatti antichi e quello del conflitto in atto, erano sentiti a tal punto convergenti e assimilati, che Costantini poteva pienamente concludere:

> «La nostra guerra non era che l'epilogo di una lotta che fu combattuta a più riprese da 2100 anni per la rivendicazione del diritto latino... Aquileia rappresentava l'antica Roma col suo diritto e coi suoi monumenti» ([46]).

([43]) C. Costantini, *Foglie secche. Esperienze e memorie di un vecchio prete,* Roma 1948, p. 186. In questo diario sono date diffuse notizie retrospettive sulle vicende belliche in Aquileia e sulla parte che in esse ebbe l'A.

([44]) Tale appellativo trae origine dal titolo onorifico di cui la Chiesa Aquileiese venne insignita per la prima volta dall'antipapa Leone VIII. Nel 963 questi concesse al patriarca Rodoaldo: «ut inter omnes italicas ecclesias Dei *prima post Romanam Aquileiensis.. habeatur*» (PL 184, 991); nel 1027 l'epistola di papa Giovanni XIX, indirizzata a Poppone, confermava che la Chiesa di Aquileia «*secundam esse post hanc almam Romanam sedem*» (PL 151, 1137). Il titolo appare riferito già dagli storiografi rinascimentali, primo il Candido, ad Aquileia romana che d'allora, secondo tale accezione, fu comunemente definita *seconda dopo Roma.*

([45]) Sul periodo in generale: G. Nicodemo, *Aquileia durante la guerra,* «AqN» 1,1 (1930), coll. 5-8. Comune all'ideologia di quest'età è il parallelismo tra *barbaro* e *straniero, barbaro* e *nemico,* che ritorna insistente nella Guida e negli altri scritti di Costantini. Sul «vezzo carducciano di trasfigurare fantasticamente, in senso nazionalistico, gli eventi storici» proprio anche di un altro ecclesiastico friulano, il poeta dramaturgo Giuseppe Ellero, ma comune a tutta una cultura: *Giuseppe Ellero,* in G. Marchetti, *Il Friuli. Uomini e tempi,* Udine 1974², pp. 840-845.

([46]) C. Costantini, *Foglie secche,* cit., p. 186.

Celso Costantini, designato reggente della parrocchia di Aquileia e conservatore dei monumenti e della Basilica per incarico del Comando Supremo ([47]), il 6 luglio 1915 era giunto in Aquileia, dove per due anni e mezzo ebbe la coscienza di svolgere il suo mandato «come capo spirituale in quest'ora divina» ([48]). Nel suo diario annotò: «L'elemento italiano del paese mi accolse a festa. Ma la popolazione rurale si mostrò rispettosa però piuttosto fredda» ([49]). Conforme al principio pedagogico, in altra occasione espresso, che «una minoranza di uomini intelligenti e coraggiosi addita il cammino alla massa amorfa e passiva» ([50]), Costantini si propose di educare alla comprensione in senso nazionale ed italiano dei monumenti di Aquileia sia gli abitanti sia, e specialmente, l'elemento militare che gli apparve lontano dal recepire il messaggio di Aquileia ([51]):

> «Ebbi la chiara sensazione che bisognava fare opera di educazione italiana, ma con discrezione, lasciando da parte la rettorica patriottica, che tanto piaceva agl'italiani irredenti. Questi avevano, in genere, una formazione anticlericale... Io compilai una *Guida d'Aquileia e Grado*... che andò a ruba e incontrò il favore generale. U. Ojetti vi fece la prefazione... Io intesi di fare opera serena di storico...».

Ugo Ojetti, scrittore e critico d'arte, tenente di complemento del Genio, aveva il compito, in qualità di membro del Consiglio superiore delle Antichità e Belle Arti, di soprintendere alla

([47]) Come controlettura del Diario di Costantini in merito all'opera di Ojetti, Costantini e D'Annunzio: G. Fornasir, *Chiarimenti storici su alcune note di guerra 1915-18 di Celso Costantini, Ugo Ojetti e Gabriele D'Annunzio*, «Atti Accademia SS. LL. AA. di Udine», S. VIII, IX (1970-72) pp. 41 estr.

([48]) C. Costantini, *ibid.*, p. 187.

([49]) C. Costantini, *ibid.*, p. 185. Già G. Marcotti (*Il confine, op. cit.*, pp. 21, 22) aveva precisato a commento dei moti del 1848: «Le plebi rustiche del Goriziano e dell'Aquileiese erano egualmente contrarie alla rivoluzione italiana... ciò si deve più che altro all'abilità colla quale il governo di Vienna da secoli ha saputo legare ai propri interessi la aristocrazia locale e il clero».

([50]) C. Costantini, *ibid.*, p. 347.

([51]) C. Costantini, *ibid.*, p. 185.

conservazione di tutto ciò che era il patrimonio artistico delle zone occupate. Costantini e Ojetti dunque, fra il 1915 e l'estate del '17, attuarono il progetto di restituire ad Aquileia i segni visibili della sua storia romana e cristiana e di valorizzarli in funzione didattica secondo lo spirito nazionale del tempo ([52]). Fu promossa pertanto la sistemazione del Museo della Basilica, il risanamento dei mosaici dentro il Battistero, l'abbellimento dell'ingresso del Museo Archeologico e l'inventario del monumenti e degli oggetti conservati. I militari del Genio vennero inoltre adibiti a proseguire lo scavo delle aule basilicali a ridosso del campanile, interrotto dagli austriaci poco prima del conflitto.

«Nessuna celebrazione fu più degna» di quegli scavi per inaugurare il ritorno di Aquileia all'Italia, scrisse a commento Aristide Calderini nel 1930 ([53]). Da questo posteriore giudizio una sola voce parve allora dissentire: quella del giornalista Guido Podrecca, che aveva da poco visitato Aquileia accompagnato da Costantini stesso. E la sua asserzione è tanto più significativa, per conoscere la reale qualità di quegli scavi, perché di uno che, pur partecipando di un acceso nazionalismo, era estraneo a specifici interessi archeologici. Nella illustrazione, fortemente soggettiva, che egli dette di Aquileia nella sua *Guida dell'Isonzo, l'Alpe, il Carso, la pianura,* edita intorno al 1920, Podrecca, commentando le indagini nella Basilica, precisava: «Scavi razionali secondo un piano logico e prestabilito non sono mai stati eseguiti» ([54]). Anche le relazioni di quegli scavi presentate da Costantini in *Arte Cristiana* ([55]) rivelano l'unilateralità dell'impostazione dell'autore, risul-

([52]) C. Costantini, *ibid.*, p. 188.

([53]) A. Calderini, *Aquileia Romana,* cit., p. LXXI.

([54]) G. Podrecca, *Guida,* p. 213. C. Cecchelli (*Gli edifici e i mosaici paleocristiani nella zona della Basilica,* in *La Basilica di Aquileia,* Bologna 1933, p. 115) ricorda un giornale di scavo in cui era stato annotato «tutto ciò che giorno per giorno veniva alla luce». Quel giornale tuttavia non è stato a tutt'oggi pubblicato.

([55]) Le notizie e le interpretazioni degli scavi furono da Costantini pubblicate in numerosi articoli: *La «Vittoria eucaristica» nel mosaico di Aquileia,* «Arte Cristiana», IV, 1 (1916), pp. 1-5; *La sistemazione dei mosaici di Aquileia, ibid.,* IV, 7 (1916), pp. 218-221; *I mosaici cristiani scoperti ad Aquileia negli ultimi scavi, ibid.*

tando piuttosto un esame iconografico dei mosaici che una descrizione dei dati dello scavo e degli oggetti rinvenuti.

In tanto fervore di scavi e di iniziative italiane, Costantini non dimenticava di sottolineare il divario con la passata attività promossa dall'amministrazione austriaca, da lui tacciata di aver sabotato l'archeologia aquileiese. L'interruzione degli scavi nella Basilica e la lentezza con cui erano state condotte le ricerche, che nella relazioni di Maionica trovavano ragione in ben più scientifici e meditati presupposti ([56]), erano invece interpretati da Costantini quale chiaro esempio di come:

> «La politica d'oppressione contro una parte di gente italiana doveva ben essere anche una politica d'oppressione archeologica a danno di quei monumenti e di quella gente a cui conveniva nascondere i titoli gentilizi così profondamente e sfacciatamente italici» ([57]).

Per bilanciare le sorti di Aquileia dunque, e sostanziandosi di tali premesse ideologiche, venne edita nel 1916 la *Guida storico-artistica di Aquileia e Grado.* Costantini e Ojetti in quegli anni di guerra furono i ciceroni che accompagnarono sovrani, principi italiani e stanieri, delegazioni estere, uomini politici e militari, artisti e giornalisti (fig. 3) di tutto il mondo che in Aquileia convenivano – spiegava con un'interpretazione alquanto unilaterale e sommaria Costantini:

> «per incontrarsi con il volto dell'antica Madre, come per riscontrare i titoli della legittimità della nostra guerra» ([58]).

E questi titoli erano presentati nel Museo Archeologico e nella Basilica che la messa in luce e l'inaugurazione del mosaico

VI (1918), pp. 67-76; *Gli ultimi scavi di Aquileia, ibid.,* VII, 2 (1919), pp. 184-193; *I mosaici cristiani scoperti in Aquileia negli ultimi scavi,* in *Nel XXI Centenario della fondazione di Aquileia romana,* Milano 1919, pp. 61.

([56]) E. Maionica, *Recensione* a W. Gerber, *Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens,* in «Forum Iulii», III, 1 (1912), pp. 9-14; *ibid.,* III, 4 (1912-13), pp. 211-219, dove riassume le vicende della scoperta dei mosaici dal 1893 e i problemi connessi con la loro conservazione entro l'edificio di culto.

([57]) C. Costantini, in «Arte Cristiana», VI (1918), p. 66.

([58]) C. Costantini, *Foglie secche,* cit., p. 190 e passim.

paleocristiano elevavano a centro ideale della rinascita italiana di Aquileia. Attraverso la mediazione della Guida – scriveva Ojetti nella prefazione – «I soldati italiani (entrando) nella Basilica o nel Museo d'Aquileja, (potevano) riconoscere stupefatti in quei mosaici, in quelle colonne, in quelle statue, in quei bronzi, in quei vetri, Roma, Napoli, Pompei, Venezia». Tale riconoscimento, anzi, era detto spontaneo e immediato, affatto naturale (fig. 4).

La Guida, edita per impulso di Ojetti, scrittore e critico d'arte, e composta dal sacerdote Costantini, direttore della rivista *Arte Cristiana,* deriva il caratteristico taglio essenzialmente artistico e, nella presentazione del monumenti, il posto di privilegio dato alla Basilica. La Guida inoltre per la disposizione dei temi trattati inaugura il tipo che rimarrà constantemente seguito fino alle ultime ristampe della posteriore Guida di G. Brusin. Il contenuto si articola in due parti: la prima illustra Aquileia, la seconda Grado. Prima di allora il centro lagunare era stato fatto conoscere al largo pubblico soprattutto dall'opera di G. Caprin, *Lagune di Grado* del 1891, cui Costantini largamente attinse. La sezione che tratta di Aquileia si articola a sua volta in quattro parti: il quadro storico di Aquileia romana e cristiana, la Basilica, il cimitero del Caduti, il Museo.

Dopo la vibrante prefazione di Ojetti, la presentazione della storia romana di Aquileia fa uso largo delle fonti storiche con l'intento di rievocare soprattutto il passato guerriero della città e il suo spirito «italiano». Nel delineare le vicende di Aquileia cristiana, premessa la somiglianza con Roma e le peculiarità del potere patriarcale, Costantini tiene a precisare che, pur essendo numerosi i presuli tedeschi, Aquileia «non smentì il proprio carattere italico» ed è appunto per questa ragione che «l'Austria (era) lieta che andasse spegnendosi questo focolare di italianità» ([59]). Per la descrizione della Basilica, che prende l'avvio da quella del mosaico, l'autore si rifà largamente all'opera monumentale edita dal mecenate polacco conte Lanckoronski, *Der Dom von Aquileja,* edita nel 1906. Da lì trae spunto per la presentazione dell'architettura, con i problemi a questa connessi, dei monumenti e della suppellettile,

([59]) C. Costantini, *Guida,* pp. 24-29.

nonché del mosaico ([60]). Una predominante attenzione per la lettura estetizzante dei documenti, dei quali all'autore preme sottolineare il carattere romano e italico, il tono modulato tra il timbro poetico, celebrativo, apologetico, concorrono a definire lo stile della Guida di Costantini, evidente soprattutto nella prima sezione. Brusin commentava:

> «Aureo libretto... che contiene pagine magistrali, frasi che emanano da una gran mente e da un fervido cuore. Forse non è stato poi mai più detto meglio da nessuno, sia a glorificare il mosaico... sia a esaltare gli affreschi nella cripta» ([61]).

La quarta parte, alquanto più breve, che la Guida dedica al Museo, si discosta invece per tono e per qualità dalle precedenti. Costantini infatti aveva desunto testo e apparato illustrativo dall'articolo *Il Museo Archeologico di Aquileia,* scritto di MICHAEL ABRAMICH, direttore dello stesso dal 1914 al 1918, e che fu edito nel 1916 nella rivista *Arte Cristiana,* diretta da Costantini. L'articolo e la Guida sono dunque contemporanei, ma, forse, non parve opportuno che il direttore, di nazionalità non italiana, collaborasse alla Guida ([62]). Dall'articolo di Abramich Costantini desume quasi tutto: la scelta degli oggetti illustrati, le semplici e chiare spiegazioni accessibili al grande pubblico, come ad esempio quella di rapportare le magistrature antiche al carattere di quelle contemporanee al lettore. Anche alla Guida di Maionica Costantini è debitore, derivando da essa la parte che analizza i tipi dei monumenti sepolcrali propri di Aquileia. Conforme all'articolo di

([60]) Lo attesta, fra l'altro Francesco Spessot, coadiutore di Costantini dal 1914 al 1915, quando venne fatto internare: «Non mi lasciava nemmeno andare a riposare nel pomeriggio perché dovevo andare a tradurre dal tedesco e a fargli appunti in biblioteca del Museo» (in G. FORNASIR, *Chiarimenti,* cit., p. 27; ne delinea la biografia: S. TAVANO, *Francesco Spessot,* «St.Gor», XLVIII (lugl.-dic. 1978), pp. 13 estr.

([61]) G. BRUSIN, *Il Cardinale Celso Costantini,* «MSF», XLIII (1958-59), pp. 347-350.

([62]) Ancora scarsamente conosciuta ed apprezzata è l'opera di Michael Abramich in Aquileia. Notizie frammentarie in: C. COSTANTINI, *Foglie secche,* cit., p. 263, 344;A. CALDERINI, *Aquileia Romana,* cit., pp. LXXI-II.

Abramich la Guida dà spazio e attenzione maggiori alle epigrafi cristiane, di alcune delle quali, insieme con le più significative tra le civili e sepolcrali pagane, è proposta per la prima volta la traduzione. Solo rapide note esplicative sono accordate alle singole classi degli oggetti delle collezioni, ma a nessuna delle sezioni dell'arte suntuaria nè all'*instrumentum domesticum* – che pur era stato trattato da Maionica – la Guida del 1916 ritiene di dare un qualche rilievo.

Sembra a questo punto superfluo precisare che Costantini non accennò neppure agli spunti nuovi che Abramich aveva impostati nel suo lavoro, relativi all'uso dei documenti epigrafici ed artistici per analizzare e quindi riconoscere in modo più approfondito ed articolato la storia e l'arte di Aquileia. A dire il vero, i suggerimenti innovatori di Abramich rimasero per molti anni ancora disattesi nei criteri metodologici degli studi aquileiesi ([63]). Abramich dunque suggeriva che:

> «Attraverso le epigrafi sepolcrali si può ricostruire un periodo della storia delle singole legioni, l'organizzazione dell'esercito, la carriera militare degli ufficiali... Oltre il valore intrinseco che hanno tutte le iscrizioni funerarie per la statistica e la storia dei nomi gentilizi, per la nomenclatura degli schiavi, per l'origine della molteplice e variatissima popolazione della grande città commerciale...».

L'apporto stimolante di Abramich interessava inoltre l'analisi della scultura decorativa aquileiese. Il criterio d'esame seguiva i principi della linguistica storica delle arti figurative, allora da poco tracciata dal Alois Riegl, che indagava il problema della trasmissione dei motivi ornamentali da una civiltà artistica ad un'altra ([64]). Nel suo articolo Abramich suggeriva:

([63]) Sensibile al problema di quale posto occupi la scultura aquileiese nell'area danubiana si mostra l'indagine di S. Ferri, *Arte romana sul Danubio,* Milano 1933, pp. 399 e ss. Preparata da puntuali analisi epigrafiche di G. Brusin e A. Calderini, una ben più meditata lettura delle fonti letterarie e documentarie è condotta da S. Panciera, *Vita economica di Aquileia in età romana,* Venezia 1957, pp. 133.

([64]) Sul criterio metodologico di Alois Riegl: G.V. Schlosser, *La scuola viennese,* cit., pp. 118-136; L. Collobi Ragghianti, *Notizia critica.* Prefazione a *Arte tardoromana,* Torino 1959, passim; in EAA, p. 684.

> «Infine anche l'ornamento dei monumenti sepolcrali specialmente dei nostri scolpiti in provincia, ha un'importanza singolare, finora purtroppo poco valutata, per la storia dello sviluppo dell'arte decorativa dei secoli romani più tardi e del primo medioevo. Le decorazioni dell'arte cristiana, come fregi, bordature, cornici non costituiscono altro che la continuazione degli elementi analoghi romani... Specialmente Aquileia e le città adriatiche daranno una messe ricca allo studioso che s'accinge a trattare questo tema importantissimo».

A dir poco stonate dovevano allora apparire tali proposte di Abramich che sottolineava il carattere provinciale dell'arte aquileiese, quando i criteri interpretativi di questa, nella temperie ideologica postbellica, tendevano invece a un'ermeneutica di consonanze *tout court* tra Aquileia e Roma. Linea interpretativa questa che traspare nelle linee ideali della Guida di Costantini e nei programmi di ricerca e negli scritti divulgativi contemporanei ([65]). Precorritrice dunque ma, dati i tempi, disattesa appare così la tendenza di Abramich d'intendere la specificità di Aquileia nel quadro dei dati archeologici ed artistici entro una ben più dilatata area culturale. Dopo aver infatti premesso che nella decorazione dei monumenti aquileiesi «si manifesta lo stile della scultura ed il gusto locale», Abramich colloca tale produzione in quella più articolata delle province che con il centro adriatico entrarono in relazione o della cui cultura esso partecipava. Concludendo il suo articolo sulle raccolte del Museo, Abramich, aprendo nuovi orizzonti per gli studi su Aquileia, auspicava:

> «Chi vorrà studiare ed apprezzare bene le raccolte romane molte volte importantissime, nei Musei provinciali della Rezia, del Norico, della Pannonia, Dacia, Illiria dovrà tener conto di Aquileia e con accurato confronto fra quelle e queste potrà molte volte indagare l'origine o la provenienza di qualche pezzo».

([65]) Oltre a specifiche asserzioni, che compaiono nella *Guida* (pp. 16, 46) di C. Costantini, interessa rilevare l'impostazione ideologica di numerosi scritti divulgativi (CHINO ERMACORA, *Aquileia la figlia di Roma,* in «Le cento città d'Italia», 1925; G. CUMIN, *Aquileia e Roma,* in «Scutum Italiae», 1921, pp. 3-16; P. DUCATI, *Aquileia la Veneta Roma,* «Corriere della Sera», 17-1-1930) e di discorsi

La stretta connessione intorno ad Aquileia «grande decaduta» ricondotta all'Italia, tra le idealità nazionali e i programmi di ricerca archeologica perseguiti nello spirito dell'Italia della vittoria, privilegiarono invece un'analisi, e quindi una divulgazione dell'immagine di Aquileia, unilaterale e assoluta. Erano gli anni in cui la città con la Basilica, il suggestivo Cimitero dei Caduti, cantato da D'Annunzio ([66]), era scelta come naturale scenario per le celebrazioni nel 1919 del XXI secolare della fondazione della colonia, nel 1921 per quelle per la riconsacrazione delle terre dell'Isonzo all'Italia e ancora nello stesso anno per la traslazione del Milite Ignoto a Roma. La lupa capitolina, dono della capitale, posta su di un'antica colonna a lato della Basilica, veniva a suggerire le prerogative di Aquileia «seconda Roma».

In tale contesto di progressivo interesse patriotico-nazionale per Aquileia, s'intensificava anche l'opera di scavo per dare un'immagine maggiormente evidente e monumentale di Aquileia romana. Durante il ventennio si susseguirono, diretti da G. Brusin, direttore del Museo succeduto a Costantini, gli scavi che misero in luce quegli aspetti urbanistici e monumentali di Aqulieia che ancor oggi rivelano al visitatore i centri focali di Aquileia imperiale: il porto fluviale e le mura orientali, il foro, il sepolcreto della c.d. via Annia, nonché parti del tessuto urbano e abitativo. La relazione delle indagini archeologiche fu pubblicata da Brusin nel 1934. *Gli scavi di Aquileia* sono da considerarisi come un evidente passo in avanti nel metodo seguito per presentare ed analizzare i dati degli scavi, soprattutto quelli della fase imperiale della città. Lacunosi o del tutto assenti sono invece i dati che documentano le fasi repubblicana, augustea e medievale di Aquileia. Ma di tale si possono riconoscere le premesse nel programma per Aquileia esposto da ARISTIDE CALDERINI al I Congresso di Studi Romani del 1928, che appunto prelude alla grande stagione

celebrativi (in »AqN», IV, 1 (1933), p. 2; V, 2 (1935), p. 2; IX, 2 (1938), coll. 105-118; A. CALDERINI, in «Atti dei Cogressi di Studi romani», *Prolusione agli scavi aquileiesi)*.

([66]) I tre *Salmi* dannunziani per commemorare i caduti furono pubblicati dal «Corriere della Sera», 2-11-1915.

delle ricerche aquileiesi. Egli dunque in consonanza con le finalità ideologiche connesse alla funzione didattica assegnata agli scavi di Aquileia, aveva precisato:

> «Lo scavo Aquileiese *è e può divenire essenzialmente lo scavo imperiale per eccellenza*... Aquileia ci può consentire la documentazione di un centro ancora di lotta e di pericolo» ([67]).

Aquileia pertanto, legata idealmente a Roma, condivideva con quella la qualità e il carattere della ricerca archeologica nonché i fini celebrativi di cui i suoi monumenti erano fatti banditori.

La vivace attività archeologica condotta nel ventennio da G. Brusin era sostenuta dall'apporto di consensi e di fondi nazionali di cui Aquileia era fatta segno per l'indefessa opera di divulgazione a tutti i livelli promossa da A. Calderini. Primo risultato tangibile del suo programma di avvaloramento della città consistette, oltre agli scavi, nell'inserimento di Aquileia tra i temi presentati al Congresso di Studi Romani, dal primo nel 1928 a quelli successivi fino al 1940. A. Calderini, nella prolusione alla relazione sullo scavo del porto esposta da G. Brusin, enunciò inoltre i fondamenti ideologici del perché Aquileia dovesse trovare unanimità di consensi in seno all'attività di ricerca universitaria italiana. Pur temperando le accuse un tempo mosse all'amministrazione austriaca, egli indicava in Aquileia «sentinella avanzata del Romanesimo verso l'oriente danubiano» l'ambiente più propizio dove «le antichità patrie, così piene anche di significazione nazionale» potevano essere per i giovani di monito e di affermazione «di quei valori ideali, senza l'aiuto dei quali un popolo non è in grado di vincere la guerra, nè è degno di godere dell'indipendenza e della pace». E ribaltando in senso nazionale l'invito,

([67]) A. Calderini, *Per gli scavi di Aquileia,* in Atti del I Congresso naz. di Studi Romani, I, Roma 1929, pp. 216-217. In quegli stessi anni (1930-1933) si svolgevano a Roma gli scavi dei Fori imperiali e l'inaugurazione della Via dell'impero. Sulla finalità celebrativa connessa con l'opera di scavo e l'intento didattico demandato alla visita dei monumenti romani di Aquileia: C. Ermacora, *Aquileia,* cit., p. 16.

nel 1875 formulato da studiosi austriaci per incrementare gli scavi – in quanto essi allora avevano asserito «Aquileia è la patria della cultura danubiana» ([68]) – Calderini correggeva l'angolazione:

> «Esortiamo il governo italiano a intensificare gli scavi di Aquileia perché Aquileia è la patria della cultura Danubiana, ed è la prova che la cultura Danubiana è nel suo primo sostrato latina, ed è comoda da raggiungere da Torino, da Milano... cioè dalle Università dell'Italia Superiore ([69]).

A conclusione di quella prolusione venne da lui proposta la fondazione dell'Associazione Nazionale per Aquileia che fu coralmente ed entusiasticamente approvata dai congressisti. E quest'atto – faceva eco G. Brusin sulla stampa – era «precisa e doverosa affermazione ed iniziativa del I Congresso di Studi Romani che non potevano, riunendosi in Roma, dimenticare Aquileia, questa scolta avanzata di Romanità in presenza dei barbari» ([70]).

Nel 1931 durante il II Congresso A. Calderini poteva così presentare il bilancio dei «risultati di quella che – disse – chiameremo propaganda aquileiese», e cioè: manifestazioni pubbliche con conferenze nelle città della Padana, afflusso di fondi di enti pubblici e di privati cittadini, l'eco estesa della stampa nazionale e straniera, studi di numerosi uomini di cultura e, infine, la pubblicazione di tre lavori: il bollettino dell'Associazione, *Aquileia Nostra,* il suo studio *Aquileia Romana. Ricerche di storia e di epigrafia* e *Aquileia. Guida storica e artistica* di GIOVANNI BRUSIN, edita nel 1929 ([71]).

Questa Guida di Brusin conobbe un'entusiastica accoglienza, tant'è che l'anno dopo la sua edizione era quasi esaurita. Commentava Chino Ermacora nella recensione:

([68]) Attestazione di F. KENNER e A. HAUSER in «MCC», N.F. I (1875), p. 34

([69]) A. CALDERINI, *ibid.,* p. 213.

([70]) G. BRUSIN, *Gli scavi di Aquileia al Congresso di Studi Romani,* in «Giornale del Friuli», 29 e 30-4-1928, p. 3.

([71]) A. CALDERINI, *L'Associazione Nazionale per Aquileia,* in Atti del II Congresso naz. di Studi Romani, I, Roma 1931, pp. 103-109.

> «La Guida del Brusin colma infine una lacuna, sotto un certo aspetto, deplorevole. Nel rifiorire dell'amore italico per Aquileia mancava un libro che illustrasse alle migliaia di pellegrini che ad essa convergono la storia e le memorie, ché la ultima Guida, quella dell'illustre Celso Costantini... da anni esaurita, non rispondeva interamente allo scopo, pur essendo opera di appassionata poesia» ([72]).

Ermacora sottolineava soprattutto quello che riconosceva essere il tono rievocativo e poetico con cui Brusin trattava di Aquileia: la sua capacità di dare unità e fusione agli studi di coloro che avevano prima di lui illustrato singoli aspetti della storia e dell'arte del centro antico e «il diletto crescente» impresso allo stile della trattazione, che tiene presente le esigenze sia del pubblico sia degli studiosi.

Più puntuale la recensione di Bruna Forlati Tamaro ([73]) precisava inoltre che l'opera di Brusin era destinata a restare fondamentale dopo la Guida di Maionica «limitata al Museo e troppo schematica» e quella di Costantini «ormai buona per la parte cristiana, ma deficiente per quella romana». Nonostante le scarse vestigia di Aquileia antica – continuava B. Forlati Tamato – l'ordinamento del tutto ottocentesco del Museo, la Guida sapeva evitare oscurantismi espositivi, schematicità, analisi troppo minuta o confusa. È questo un giudizio ancora valido.

Brusin infatti, attento alle sollecitazioni di Abramich, e continuando l'analisi ineccepibile di Maionica valorizzandola con il timbro poetico e suadente della sua prosa, favorisce la partecipazione del visitatore anche al documento più distante e impenetrabile. La Guida, raggiunge l'apporto più nuovo in quei capitoletti che delineano le notizie sulla rete viaria, sulla vita municipale, sull'agricoltura, sulla vita religiosa, sui commerci, industrie, professioni, corporazioni, inserendo un breve excursus sui monumen-

([72]) C. Ermacora, *Tra le pietre vive di Aquileia,* «La Panarie», sett.-ott. 1929, VI, n. 35. Sulla diffusione della Guida nelle scuole e tra gli insegnanti: *Recensione e accoglienze alla Guida del 1919 di Brusin,* «La Panarie» VI (1929), n. 35, p. 258.

([73]) B. Forlati Tamaro, *Recensione,* in «AT», S. III, XLIV (1930-31), pp. 438-441.

ti sepolcrali e sui mosaici più rappresentativi, e concludendo con brevi note sulla cosmopolita etnia degli abitanti di Aquileia. Questa sezione che condensa e riassume la più estesa trattazione sulle fonti documentarie di A. Calderini in *Aquileia Romana,* ottenne il plauso generale della critica di allora. Ed infatti il visitatore, grazie a tali premesse, era messo in grado di leggere con maggiore compiutezza i dati di scavo del porto, delle mura e di ricostruire a grandi linee ambiente e funzione degli oggetti nel Museo.

Nella seconda parte della Guida Brusin conduce il visitatore ad un esame particolareggiato delle raccolte, preavvisandolo però che la disposizione affastellata e lo spazio ristretto erano di ostacolo per una soddisfacente presentazione. Tuttavia anche il tipo di analisi fatta da Brusin, a volte minutamente particolareggiata, a volte esaurita a pura considerazione estetica, sembra troppo frammentata e perciò riducente lo spessore storico e l'evoluzione delle forme dell'arte aquileiese. È rilevabile inoltre come in questa, e nelle altre successive Guide di Brusin, il documento sia stato spiegato di per se stesso, senza un debito inquadramento entro affini espressioni dell'arte provinciale. Tale impostazione comportò il perdurare immutato nelle Guide delle teorie interpretative che – per il fatto di aver continuato Brusin per un trentennio ad essere l'unico a pubblicare le Guide di Aquileia – si mantennero in tal modo resistenti a lungo a sollecitazioni scaturenti da più ampi confronti ([74]). La Guida del 1929 ha l'indiscusso pregio di diffondersi ampiamente su alcune classi di oggetti quali gli affreschi, la ceramica, le terrecotte, le lucerne come mai più sarà riproposto dallo stesso Brusin nelle posteriori Guide. E sotto il profilo della completezza, limitata però alla sola Aquileia romana, tale Guida giunge ad un livello e a una qualità di trattazione, che fino a tutt'oggi non sono stati superati.

Guida di Aquileia romana e delle raccolte del Museo fu soprattutto l'opera del 1929. Uno spazio veramente marginale fu lasciato ai monumenti cristiani e alla storia di Aquileia patriarcale,

([74]) Ad es.: la domus ecclesiae come origine dell'aula settentrionale; l'interpretazione degli «oratori»; del palazzo imperiale; la localizzazione dell'aula per le sinassi nella teodoriana meridionale.

confinanti nelle ultime 58 pagine delle 322 complessive. Ad essa nel 1936 Brusin fece seguire, edita nella collana «Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia», uno specifico itinerario riccamente illustrato: *Il Regio Museo Archeologico di Aquileia,* che attesta con quanta cura e attenzione fosse in quegli anni presentata l'immagine romana di Aquileia. Il 3 giugno del 1934 era stata inaugurata la *Via sacra* che, sull'esempio della passeggiata archeologica di Roma, realizzava lungo le rovine del porto fluviale un percorso scenografico quanto mai suggestivo, atto – come spiegava Brusin ([75]) – a far risaltare di Aquileia lo «spiccato carattere italico, sacro, pittoresco» e a consentire «al *devoto visitatore* di fondere attraverso il portale con immediatezza, in un'intima inscindibilità Roma, Cristo e l'Italia della Vittoria». Con l'opera di anastilosi delle colonne e della sistemazione della parte orientale del Foro imperiale, compiuta nel 1934-35, era stata raggiunta una sintesi architettonica di Aquileia romana, ideale scenario per le celebrazioni del secondo millenario della nascita di Augusto e della fondazione dell'impero, svoltesi in Aquileia il 10 ottobre 1937, solo pochi giorni dopo l'apertura della Mostra Augustea della Romanità, inaugurata a Roma il 23 settembre dello stesso anno. Le considerazioni che Pallottino aveva fatto inaugurando la manifestazione romana avrebbero ben potuto spiegare anche la fervida attività di scavo e le iniziative editoriali promosse per valorizzare Aquileia romana. Anche l'immagine di Aquileia infatti «mai sarebbe sorta per puro ardore scientifico per sforzo di propaganda: i risultati conseguiti erano stati possibili solo grazie al sentimento della continuità della stirpe, che faceva vivere gli italiani del tempo di Mussolini nello stesso clima di grandezza dell'età augustea» ([76]). Ad applaudire così ampia attività, il 21 settembre del

([75]) G. Brusin, *La «Via sacra» di Aquileia,* «L'illustrazione italiana», LXI, 24-17-1934, pp. 920-921. A. Calderini-G. Brusin, *L'inaugurazione del Viale degli scavi di Aquileia,* Udine, 1934, pp. 16. Brusin ne aveva annunciato il progetto in *Il Popolo del Friuli,* 19-3-1932, p. 3 e *ibid.,* 3-4-1932.

([76]) M. Pallottino, *La Mostra Augustea della Romanità,* in Capitolium, 1937, p. 519. Sul tema: M. Cagnetta, *Il mito di Augusto e la «rivoluzione fascista»,* «Quaderni di Storia», 3 (1975), pp. 139-181. Lo scavo del foro trova piena

1938, lo stesso Mussolini visitava Aquileia. Nella città adriatica – commentava allora Brusin ([77]) – il Foro era per il duce il segno più alto dell'ideale di cui Aquileia era fatta ad arte banditrice quale immagine di un'altra Roma.

Se ancora nel 1930 Pio Paschini sottolineava ([78]) che la Guida di Brusin dava spazio veramente ristretto alla presentazione della Basilica patriarcale, di lì a poco nel 1933 l'edizione del ponderoso volume *La Basilica di Aquileia* pareggiava per la qualità dell'opera e dei contributi l'equilibrio del volto cristiano della città. A. Calderini al II congresso di Studi Romani nel 1931 annunciando l'opera, l'aveva detta destinata a celebrare la «grande cerimonia per il nono centenario della Basilica Popponiana» precisando che stata progettata «nella luce stessa degli accordi lateranensi» ([79]).

Il secondo conflitto mise fine alle celebrazioni patriotiche esaltanti l'idea della romana e imperiale Aquileia. Le ristrettezze degli incerti anni del dopoguerra frenarono la grande stagione degli scavi. Aquileia prese ad assumere un volto più umbratile, più in consonanza con quello che per tanti secoli le era stato proprio. Trascorsa l'enfasi delle celebrazioni e ridotto il concorso delle folle di un certo tipo di visitatori, Aquileia ebbe una dimensione più appartata e un'immagine polarizzata intorno alle memorie cristiane della Basilica patriarcale. Il congresso della Società

giustificazione e chiaro significato entro l'ideologia del rinnovato impero, secondo l'attestazione di A. Calderini: «Né è senza fremiti di italiana fierezza, che mentre i nostri soldati vendicavano in Adua i fratelli lontani, e mentre i mercanti d'Europa discutevano coi barbari del prezzo della umiliazione italiana, non è senza italiana fierezza che proclamiamo d'avere... innalzato sul podio la prima colonna del risorto foro di Aquileia imperiale»: *L'opera dell'Associazione Nazionale per Aquileia dopo il III Congresso,* in Atti del IV Congresso naz. di Studi Romani, Roma 1938, p. 190. I tre discorsi tenuti in Aquileia per commemorare la nascita di Augusto, in *La celebrazione aquileiese d'Augusto,* «Atti dell'Accademia di SS.LL.AA. di Udine», 1936-37, S. VI, III (1939), pp. 3 e ss.

([77]) G. Brusin, *Il Duce ad Aquileia,* «AqN», IX, 2 (1938), coll. 106-118. Già nel 1921 Mussolini aveva visitato Aquileia per onorare il Cimitero di guerra.

([78]) P. Paschini, *Recensione,* «RACrist», VII (1930), 1-2, pp. 139-141.

([79]) A. Calderini, *L'Associazione Nazionale,* cit., p. 107.

Filologica Friulana, tenuto in Aquileia il 14 luglio 1946, tornò a indicare nella Basilica «il Pantheon delle più auguste memorie della fede in questo estremo angolo d'Italia» ([80]). Tale significato e la contingente situazione concorsero a determinare la forma e i contenuti che Brusin dette alla nuova *Guida del 1947*. Conforme al modello di quella di Costantini, la Guida prese in esame Grado insieme con Aquileia. La veste editoriale fu necessariamente ridotta, ma il testo ricevette una suddivisione espositiva destinata a mantenersi immutata anche nella seguenti edizioni, rivedute e ampliate ([81]). Dopo le brevi note storiche la Guida presenta la Basilica quale documento principe di Aquileia, segue la descrizione del Cimitero dei Caduti, degli scavi e infine quella del Museo.

Lo spazio e i limiti davvero ridotti entro i quali le raccolte vengono esaminate in questa Guida, sono riconducibili – come spiegava Brusin – al riordino del Museo che, auspicato dal Congresso stesso, durò per un decennio. La valorizzazione delle collezioni, il progetto d'ampliamento della galleria lapidaria, il rinnovamento delle vecchie sale – programma guidato da B. Forlati Tamaro e G. Brusin e compiuto nella forma che ancor oggi è dato vedere – erano nel 1955 presentati al pubblico da Valnea Scrinari ([82]) secondo le direttive informatrici:

> «Si è cercato nel Museo di Aquileia d'attuare un'esposizione *a colloquio* tra gli oggetti e i visitatori per mantenere un'atmosfera viva e cordiale, con soluzioni particolari dell'arredamento e con l'aiuto di didascalie guida in ogni sala e accanto ad ogni pezzo».

Dopo tale riordino, da Brusin venne edita la nuova *Guida del 1956*, accresciuta di parecchio rispetto alla precedente dal punto di vista dei dati storici, dell'interpretazione dei monumenti e dei nuovi scavi, nonché per le illustrazioni in quadricromia.

([80]) G. Brusin, *Il Congresso della Società Filologica Friulana ad Aquileia*, «AqN», XV-XVI (1945-46), coll. 39-42.

([81]) Lo schema è ripreso nelle *Guide* del 1952, 1956, 1964.

([82]) V. Scrinari, *Fervore di riordino nel Museo aquileiese*, «Ce fastu?», XXIX (1953), pp. 10-15; in merito v. *Bibliografia Aquileiese*, cit., 713-717, 719, 721-724, 726, 730, 745.

Anche se altre Guide succederanno a questa, ormai l'immagine di Aquileia aveva ricevuto, plasmata dalle vicende storiche e dall'apporto delle ricerche e delle idee, i tratti indelebili del «trittico di Roma, di Cristo e dell'Italia della Vittoria che – come nel 1956 ebbe ad esprimere la suadente prosa di Brusin ([83]) – hanno nella piccola e pur immensamente grande Aquileia degli altari venerandi che sono meta ogni anno di innumerevoli visitatori i quali si accostano loro con devozione, con ammirazione».

E sono questi tratti che s'impressero, e ancora si imprimono, negli occhi e nella memoria del visitatore, sia esso un Presidente della Repubblica, un poeta, uno straniero, una scolaresca ([84]) caricandosi di particolari e sfumati significativi ideali e nazionali che vanno al di là dell'analisi storica e scientifica degli stessi monumenti.

([83]) G. Brusin, *Saluto di Aquileia sacello di italianità,* in «Messaggero Veneto», 3-10-1956: per la visita del Presidente della Repubblica G. Gronchi.

([84]) Nel 1954, nel 1966, nel 1969, visitano Aquileia Luigi Einaudi, G. Saragat e De Gasperi, (G. Brusin, in «L'Arena», 13-7-1954; Il Messaggero Veneto, 29-12-1969). Nessun altro cultore di Aquileia quanto Giovanni Brusin si è dedicato tanto fervidamente a diffondere sulla stampa molteplici aspetti della storia, dell'arte di Aquileia, i problemi inerenti al suo patrimonio archeologico e il significato nazionale connesso con Aquileia. Più di 150 sono i suoi articoli che ho potuto riconoscere su quotidiani e riviste. A tale attività si deve certamente la diffusa conoscenza in Italia di Aquileia e la vivace attrattiva dei suoi monumenti.

Luisa Bertacchi

IL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI AQUILEIA

Non si parlerà qui delle raccolte museali, per quanto attiene alla loro composizione e alla loro consistenza, ma dei problemi organizzativi che si impongono alla gestione del Museo, proprio nei riflessi delle raccolte. La cosa ha rilevanti aspetti tecnici, che devono però essere sempre subordinati agli aspetti scientifici. Quelli che dettano legge infatti sono i caratteri delle raccolte, così come ci sono pervenute: per il materiale minuto l'esposizione ottimale sarebbe quella di seguire un criterio topografico, per corredi nel caso di tombe o per complessi in altri casi; ma spesso ci troviamo davanti a materiale già esposto in maniera tipologica, nell'ambito di una certa cronologia: in questo caso non ci sono alternative all'esposizione. Oppure si è privilegiato il criterio utilitaristico, cioè quello della reperibilità degli oggetti, cosa molto rilevante per i monumenti con notevole area d'ingombro, quando siano molto numerosi; in questi casi, come per le iscrizioni, la disposizione preferita è quella per categoria, e nell'ambito di esse la disposizione è alfabetica, perché è l'unica oggettiva: la cronologia infatti nelle sue estreme precisazioni è sempre opinabile e soggetta a revisione.

Per quanto esposto sopra è sempre una impresa delicatissima mettere le mani su materiale già organizzato in maniera espositiva, qualunque essa sia: a ciò si può essere indotti o da problemi di crescita delle raccolte, cosa frequentissima e rilevantissima per un museo come quello aquileiese, che è legato a vaste zone di scavo; o dal desiderio di introdurre nuovi criteri espositivi, cosa legittima col passare del tempo, ma che va molto ben meditata, per verificare quando e se è possibile applicarla; o dal desiderio di privilegiare diversi tipi di utenze.

In relazione a questo ultimo punto c'è da rilevare che forse si è parlato troppo su cosa serve al grande pubblico e cosa agli

studiosi; si ritiene a questo proposito infatti che l'organizzazione generale debba essere la stessa, sia pure arricchita per il pubblico, da cartelli esplicativi e didascalie. Deve essere ben noto il criterio con cui è disposto il materiale nelle singole sezioni, e perché; il museo deve insegnare a studiare: questo è quanto lo stesso pubblico cerca. È certo che determinate specie di materiali non possono essere sottoposte all'esame del grande pubblico, come i materiali stratigrafici, che non hanno spesso valore in sè, ma per le reciproche relazioni; oppure i frammenti di iscrizioni o di sculture, che non possano facilmente essere spiegati e resi comprensibili; ma è certo anche che determinate divisioni di materiale, che sono state fatte in passato, non trovano la loro giustificazione, se non nella mancanza di spazio: voglio alludere alla divisione delle sculture tra il pianterreno del museo, il primo piano e i magazzini; o delle iscrizioni tra gallerie lapidarie, magazzini e giardini della direzione, ecc.

Tra i problemi organizzativi del museo, uno dei più difficili è quello di riuscire ad avvertire in anticipo le esigenze che si verranno a manifestare, in modo da avere il tempo di cercarne e trovarne le soluzioni, con il relativo finanziamento, in modo che il lavoro non rimanga paralizzato; il frutto degli scavi imprime infatti nuovo ritmo alla vita del museo; ma ovviamente i problemi derivanti dallo scavo, cioè l'immagazzinamento, la catalogazione ed il restauro dei materiali, per non parlare qui delle sistemazioni degli scavi, complicano i già complessi problemi delle sistemazioni museali.

Il discorso sarà articolato in quattro parti:

1 - come il museo di Aquileia, nei cento anni della sua vita, sia cresciuto con una serie di ampliamenti e con l'utilizzazione di tutti gli spazi disponibili;

2 - come la situazione attuale non sia soddisfacente per certi aspetti ed assolutamente insostenibile per altri aspetti;

3 - quali tendenze si siano manifestate in questi ultimi decenni;

4 - quali soluzioni si possano proporre alla luce di quanto sopra.

* * *

Ogni ampliamento o lavoro di sistemazione ha contribuito a chiarificare la comprensione delle raccolte.

Il Museo, costituitosi nel 1882, occupava lo stabile attuale di m 32×13; oltre alle sale da esposizione, che erano sei, ospitava la direzione, la biblioteca e l'abitazione del custode. Quando nel 1898 vennero costruite le gallerie lapidarie, allora consistenti in cinque bracci per la lunghezza di m 160, venne fatta la prima selezione. Nelle gallerie fu esposto molto del materiale lapideo, figurato ed epigrafico. La soluzione si dimostrò molto felice, perché consentiva di esporre al pubblico e di proteggere monumenti di notevole area d'ingombro, che in un museo con ambienti non grandissimi sarebbero risultati soffocati. Il progetto era di Georg Niemann; in seguito, quando si presentarono analoghe esigenze, non si fece che riprendere il modello.

Questa organizzazione resse per un trentennio: già nel 1931 l'ing. Forlati progettava l'ampliamento delle gallerie lapidarie, la costruzione di un magazzino ed il dislocamento in altro edificio della direzione e della biblioteca. Soltanto però nel 1948 il lapidario venne ampliato verso occidente, con la costruzione di un quadriportico, per cui la superficie delle gallerie lapidarie risultò raddoppiata; qui trovarono posto le grandi are funerarie, le stele figurate e iscritte, ed i mosaici.

Anche l'edificio del museo soffriva per mancanza di spazio: l'unica soluzione, come già previsto nel 1931, era dislocare la direzione e la biblioteca, ed ogni altra utilizzazione dei locali, che non fosse attinente all'esposizione del materiale archeologico. Così già fin dal 1950 si decise la costruzione della palazzina per la direzione, che venne attivata nel 1953. Cominciarono allora i lavori per il rinnovamento del museo: non solo si fruì di spazio maggiore e ciò comportava da sè una esposizione diversa; ma si provvide ad una riduzione del materiale esposto, ad una semplificazione e chiarificazione dell'apparato espositivo, oltre al rinnovamento generale degli ambienti e delle vetrine. Nella nuova veste il museo si riaprì nel 1955; le sale da esposizione si estesero a tutto il pianterreno, occupato dalla scultura, ed al primo piano, occupato dal materiale minuto e prezioso, disposto per categoria: oreficeria, terracotte, bronzi e vetri.

Negli anni tra il 1957 e il 1958 venne costruito il grande magazzino, tra la galleria lapidaria ed il fiume e fu prolungata la galleria lapidaria di altri 60 metri (braccio VI e parte del VII); il VII braccio sarà poi ulteriormente allungato nel 1970. Il nuovo magazzino era un fabbricato di m 73×11, consistente in otto grandi sale.

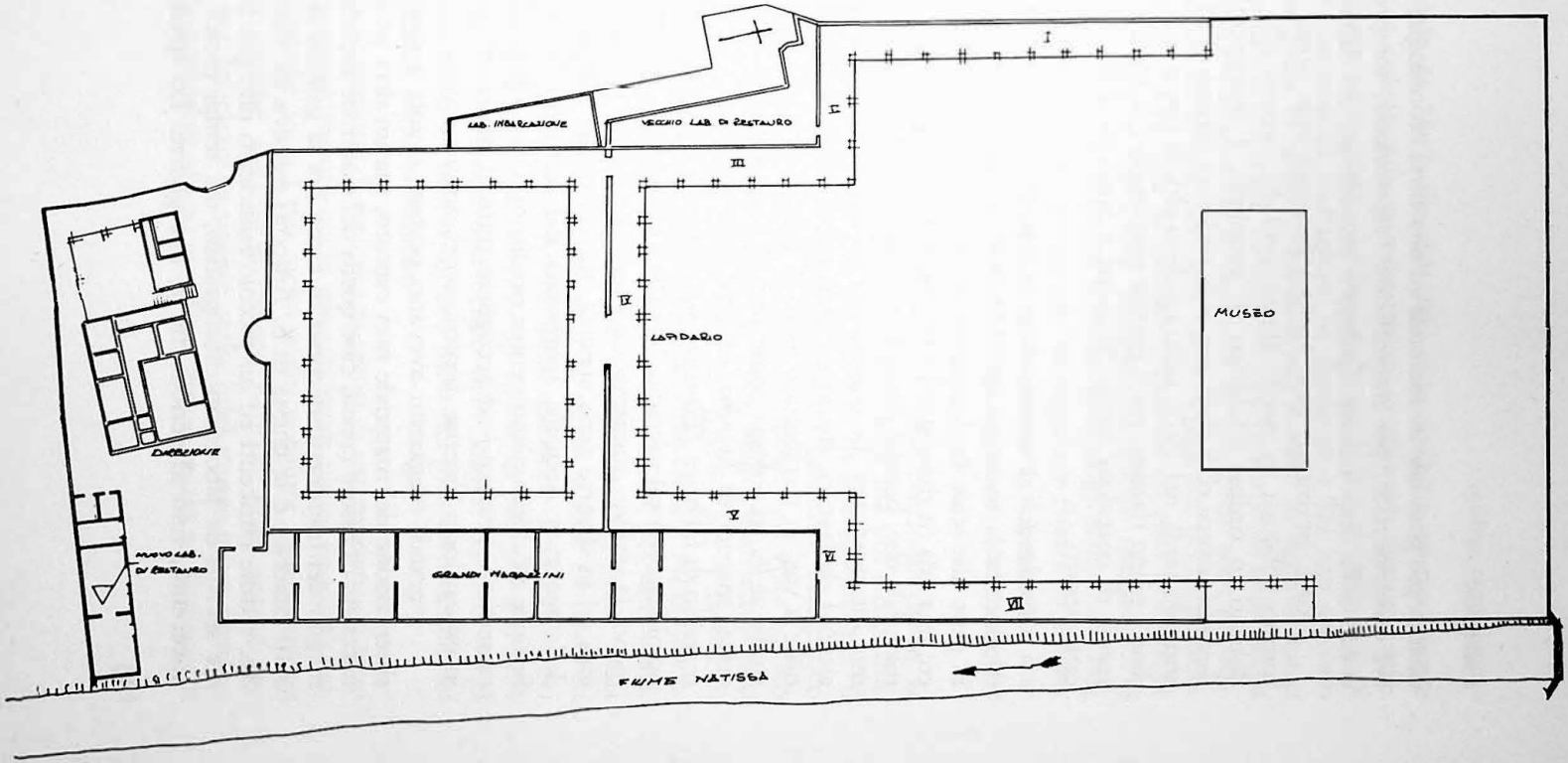
Il materiale vi fu disposto negli anni 1959 e 1960: due sale erano destinate alle iscrizioni, tra alle sculture e due alla terracotta; un'ultima sala doveva servire da laboratorio. La prima sala delle iscrizioni, lunga essa sola m 20, ha una disposizione a gradinate; le iscrizioni, che per lo più sono funerarie, sono collocate in ordine alfabetico di gentilizio a partire dal lato orientale. Sotto le gradinate son ricavati due altri magazzini stretti e lunghi: in quello posto a settentrione sono collocati i frammenti di iscrizioni romane, in ordine alfabetico della prima lettera riconoscibile; in quello dalla parte del fiume, con lo stesso criterio i frammenti di iscrizioni cristiane ed anche i rilievi paleocristiani ed alto medievali non esposti. L'altra sala di iscrizioni ospita le votive, qui disposte in ordine alfabetico delle divinità alle quali sono dedicate. Quanto alle tre sale di scultura, la prima ospita le grandi sculture ed i ritratti; la seconda le piccole sculture ed i bassorilievi; la terza i frammenti disposti tipologicamente. Sul ballatoio di questa ultima sala trovano posto affreschi e mosaici. Le due sale con materiale fittile ospitano ceramica decorata e bollata, elementi di decorazione architettonica e vasi.

Parallelamente ai grandi magazzini, vennero sistemati quattro bracci delle gallerie lapidarie (IV-VII) destinati alle iscrizioni; qui il criterio espositivo ha seguito la disposizione del *CIL:* iscrizioni repubblicane, imperatorie, votive, municipali e funerarie; si è seguito lo stesso criterio alfabetico, di cui si è detto parlando della disposizione dei magazzini. Il criterio alfabetico, pur presentando, come si è detto, indubbi vantaggi per la reperibilità dei pezzi, è estremamente vincolante quando si tratti di sistemazioni stabili su basamenti o fissaggi con perni: si tratta cioè di un sistema chiuso, cui non è possibile nè togliere nè aggiungere nulla. Anche negli altri bracci della galleria lapidaria si è intervenuti: nei primi tre bracci perché accogliessero solo materiale architettonico, disposto

COMPLESSO MUSEALE

PLANIMETRIA GENERALE

SCALA 1:500 B



quanto più possibile in aderenza ad una certa cronologia; nei bracci del quadriportico, per intensificare l'esposizione, sempre tenendo conto della disposizione tipologica preordinata fin dall'inizio.

Altre iscrizioni, cioè i cippi funerari con nomi o iniziali, furono collocati in quello stesso periodo intorno alla direzione, disposti in ordine alfabetico di gentilizio. I frammenti di cippi funerari invece ed i cippi con sola pedatura saranno collocati dieci anni più tardi, nel 1971, nella «galleria alta di cippi» una intercapedine a piano rialzato, tra il grande magazzino e la galleria lapidaria, specie di corridoio lungo 70 metri e largo m 1,50, a tutt'oggi a cielo aperto.

Tornando al museo vero e proprio, già nel 1959 si era cominciata la sistemazione dell'ultimo piano: una grande vetrina in capo alle scale fu destinata al materiale preistorico e protostorico; una sala fu riservata all'*instrumentum domesticum,* cioè a tutto quel materiale che, benché privo di carattere artistico, ha un notevolissimo interesse per la conoscenza della vita degli antichi: armi, attrezzi da lavoro, strumenti chirurgici, chiavi, ami, pesi, bilance, oltre a vasi in terracotta e vetro di forme diverse, elementi per lo studio della tecnologia come resti di lavorazione di vetro e terracotta, matrici di lucerne ed una numerosa serie di lucerne con marchio di fabbrica *(Firmalampen),* disposte in ordine alfabetico dei nomi impressi sul rovescio. Nel 1962 si sistemava, sempre all'ultimo piano, la sezione numismatica; essa si articola in una serie cronologica ed in diverse serie speciali, tra cui quella con la produzione della zecca di Aquileia, scorporata dal resto per la prima volta. Sempre all'ultimo piano veniva predisposta, nel 1969, una sala con cassettiere, destinate ad accogliere tutto il materiale minuto non in esposizione: lucerne, bronzi, avori, ambre e vetri.

I grandi magazzini avevano portato avanti il discorso della sistemazione del materiale non esposto; ma un'altra sezione aveva necessità di essere creata, cioè quella del materiale architettonico, o meglio dei frammenti decorati di esso. Tra la galleria lapidaria (II e III braccio) e la chiesa di S. Antonio esisteva un cortiletto con due tettoie fatiscenti ed un piccolo fabbricato non più in uso, che era servito da laboratorio fotografico, dai tempi eroici del primo novecento, fino al periodo fra le due guerre. Lo spazio non era

disprezzabile: m 25×7. Fin dal 1961 ci si dedicò a questo lavoro: eliminate le cadenti stutture preesistenti, si provvide alla copertura di tutta l'area ed a dotare l'ambiente lungo il lato meridionale di una serie continua di scaffalature in muratura e sul lato opposto di una sequenza di stands, che anch'essi furono in seguito dotati di scaffalature. Il materiale fu disposto tipologicamente nella prima sezione, mentre la seconda fu destinata ad accogliere serie particolari. In questo ambiente, nel 1969 furono collocate, per disperazione, anche le anfore: più di trecentocinquanta. Si creò una specie di quinta, a mo' di spina, che attraversava questo magazzino in tutta la sua lunghezza: vennero posti in opera degli stanti metallici, con dei sostegni a varia altezza per sorreggere e fissare le anfore. Nonostante questa sistemazione molto forzata, il problema non risultò risolto; ci sono infatti altre anfore, forse un centinaio, che attendono collocazione.

Un laboratorio nuovo (m 22×6) venne costruito dietro la palazzina della direzione negli anni 1964-1965; ma poi attese fino al 1978 per essere dotato di un minimo di attrezzatura per il restauro. Sempre nel 1978 si attrezzava un gabinetto fotografico (m 9×5) nel piccolo stabile davanti alla direzione, una volta adibito a foresteria. Un padiglione nuovo (m 15×6) veniva costruito presso la chiesa di S. Antonio negli anni 1978-1980 per i lavori di conservazione dell'imbarcazione romana ricuperata a Monfalcone. Attualmente il trattamento conservativo è in corso; poi l'ambiente, che è a ridosso del lato settentrionale del quadriportico della galleria lapidaria, sarà collegato con la stessa e sarà sistemato a sezione navale del museo. Anche nella direzione si facevano dei cambiamenti: dapprima si ricavava un ufficio in più; poi nel 1974 si ampliava la biblioteca, usufruendo della loggia; da ultimo nel 1977 si attrezzava ad ufficio tecnico metà del pianterreno, fino ad allora utilizzata come abitazione.

Nella descrizione di tutti questi lavori di sistemazione, si sono dettagliati maggiormente quelli eseguiti negli ultimi quarant'anni; non solo perché sono i più vicini a noi e quindi i piú noti, ma soprattutto perché soltanto in questo periodo si fa uno sforzo notevole per enucleare le singole sezioni del museo e per razionalizzarne l'esposizione; sforzo anche per creare spazio ad altri servizi

complementari al museo, necessari non meno delle sale da esposizione e dei magazzini.

* * *

La situazione attuale non è soddisfacente per alcuni aspetti, mentre per altri è assolutamente insostenibile. Non è soddisfacente perché nonostante tutto l'impegno alcune importanti classi di materiale non hanno posto nell'esposizione, mentre altre classi di materiale sono spezzate in serie diverse e non sono valorizzate a dovere.

Sono assenti completamente dall'esposizione le testimonianze della decorazione parietale: giacciono nei magazzini, parte in casse, affreschi con figure umane o con uccelli o con decorazioni vegetali; stucchi decorati; mosaici parietali in pasta vitrea arricchiti da conchiglie. È assente dall'esposizione, se non per una vetrina di antefisse, la decorazione architettonica fittile, che si è arricchita recentemente con rinvenimenti di scavo e col restauro di materiale figurato già esistente in museo, che appartiene probabilmente ad un frontone templare con figure a grandezza naturale. Manca completamente il posto per esporre corredi tombali di vecchio ed anche recente rinvenimento, o complessi come quello ricuperato nel 1968 in una cisterna; di essi si è data una campionatura in due vetrine, impropriamente collocate nella stanza degli oggetti in terracotta. Altra serie di materiale che attende sistemazione sono i mosaici. Ve ne sono sparpagliati nei pavimenti delle sale del museo, delle gallerie lapidarie e dei magazzini; altri occupano il braccio meridionale del quadriportico. Ve ne è poi una grande quantità, accatastata ai pilastri del quadriportico e questi mosaici non si riescono nemmeno a vedere: essi per lo più furono strappati all'inizio degli anni sessanta, quando si dovette sgombrare una vasta zona, che era stata destinata sconsideratamente ad una lottizzazione a scopo edilizio. C'è poi sempre la volontà di presentare una campionatura di tutto il materiale lapideo utilizzato dagli antichi ad Aquileia: si ritiene infatti che questa iniziativa sarabbe estremamente opportuna, anche per lo studio degli scambi commerciali, intercorrenti tra la metropoli e zone transmarine come l'Africa, donde provengono i marmi colorati, o il Proconneso e le isole greche, patria d'origine dei marmi statuari.

Oltre a ciò le due categorie di materiali che a nostro avviso non sono valorizzate a dovere dall'attuale esposizione sono la scultura e la ceramica. La scultura occupa tutto il pianterreno del museo ed in piccola parte è esposta al primo piano; ma altrettanto materiale è nei magazzini, non meno degno di attenzione e soprattutto necessario per un discorso complessivo della produzione aquileiese. Tra il materiale non esposto vi sono statue intere, serie di ritratti e di teste ideali, decine di statuette di putti ed interessanti bassorilievi; per non parlare delle sculture minuscole, che riempiono due grandi armadi. Per quanto riguarda la ceramica, essa attualmente è esposta parte al primo piano del museo e parte al secondo; altro materiale è in due stanze dei grandi magazzini; altro impropriamente nel magazzino del materiale architettonico; altro nella soffitta della direzione. È necesario arrivare ad una esposizione sistematica di tutte le categorie di materiale ceramico; l'attenzione che ora giustamente si dà in sede scientifica a materiale di questo tipo, impone che si provveda in questo senso; ad Aquileia si ha la fortuna di una seriazione completa, locale e d'importazione, che si sviluppa nell'arco di sette secoli: vasi, anfore, lucerne, mattoni bollati; ceramica a vernice nera, ceramica sigillata, ceramica comune, ceramica invetriata, ceramica decorata, ecc. Vi è anche una numerosa serie di materiale rinascimentale.

Si è parlato fin qui degli aspetti per i quali la situazione attuale non è soddisfacente; ora si dirà perché per altri aspetti la situazione attuale è assolutamente insostenibile: per mancanza di spazio e per mancanza di manutenzione degli stabili. Queste deficienze sono state avvertite e segnalate da tempo, ma i provvedimenti relativi non si sono potuti ottenere, nonostante tutti gli sforzi.

Manca lo spazio per il primo deposito del materiale di scavo; e così lo spazio per i lavori di catalogazione e di studio; e così lo spazio per l'immagazzinamento del materiale stratigrafico. Il materiale conseguente a sequestri, che spesso rimangono in sospeso per anni, deve avere anch'esso un suo spazio. Tutti quelli che hanno esperienza del nostro tipo di lavoro, possono comprendere quanto sia importante questo discorso e come sia impossibile lavorare nelle condizioni in cui attualmente ci troviamo.

Per quanto riguarda la mancata manutenzione degli stabili, questo è un punto dolentissimo, che si è aggravato negli ultimi anni: è mancata assolutamente la «diligenza del buon padre di famiglia» che spende, sia pur con parsimonia, quando occorre, per non sopportare domani spese cento volte maggiori. Devono essere rifatti i tetti del museo e delle gallerie lapidarie; vanno sostituiti tutti gli infissi, che in certi casi cadono letteralmente a pezzi. Piove nel vecchio laboratorio, dove l'impermeabilizzazione, ormai fuori uso, va sostituita con un tetto. La galleria alta dei cippi attende dal 1971 la sua copertura ed intanto piove su tutta la fascia sottostante dei grandi magazzini, intridendo i muri ed impedendo la piena utilizzazione degli ambienti. Gravissima è la situazione del grande magazzino, che cede verso il fiume, con lesioni spaventose, accentuatesi dopo il terremoto del 1976.

* * *

In questi ultimi decenni ci sono state grandi novità sull'uso dei musei, sul modo di condurre gli scavi e la conseguente sistemazione dei materiali rinvenuti; su una più vasta applicazione del concetto di parco archeologico, non più riservato a pochi centri come Ostia o Pompei, sul rapporto tra zone di scavo e museo e sul moltiplicarsi dei poli di interesse.

È diventata rilevantissima l'attenzione del pubblico di ogni ordine e grado verso il museo, mentre in passato, specie in quanto museo archeologico, il nostro museo era visitato quasi soltanto dagli studiosi. Questo fatto ha reso necessaria una viva attenzione ai problemi della didattica, che si è sostanziata in una maggiore abbondanza di indicazioni sul materiale, una assistenza nelle visite al museo ed anche alle zone di scavo, una serie di lezioni e conferenze sia all'interno delle scuole che in altre sedi, e la promozione di mostre.

Per dare spazio a queste iniziative nel 1978 si attivava una sala per conferenze nella Casa Bertoli, inaugurata con una serie di «Incontri» e poi usata costantemente per le Settimane di Studio del Centro di Antichità Altoadriatiche, per seminari ed altre riunioni. Nel 1977 si attrezzava in piazza Capitolo una saletta per le esposizioni, che ha già accolto tre mostre: «Ceramiche dal XIV

al XIX secolo dagli scavi archeologici di Aquileia», «Il territorio di Aquileia in età romana» e «La lucerna aquileiese in terracotta»; queste mostre sono state accompagnate da opportune pubblicazioni.

Per quanto riguarda gli scavi archeologici, non è più sufficiente l'accertamento dei resti e la relativa documentazione, ma ci si è orientati sull'acquisizione dei terreni archeologici e sulla valorizzazione *in situ* dei resti accertati con lo scavo, con l'intendimento di creare veri e propri parchi archeologici. A ciò si è giunti a seguito di esigenze scientifiche, tenendo conto anche dei risvolti turistici della cosa; ma anche per l'impossibilità di continuare una tutela di compromesso di fronte alle esigenze della vita moderna, dato che questa si presenta sempre più intransigente ed esclusiva nelle sue necessità. L'area appartenente al Demanio Archeologico in Aquileia ha attualmente l'estensione di 20 ettari; le prime aree di scavo acquisite sono state quelle del porto fluviale e del sepolcreto, immediatamente dopo la guerra; poi via via le altre con ritmo crescente, secondo un indirizzo preciso, che solo con i programmi della legge speciale per Aquileia (n. 121 del 1967) ha potuto essere concretizzato: basti pensare che tre quarti delle aree demaniali sono stati acquisiti in questi ultimi quindici anni.

La valorizzazione delle aree demaniali procede, ma ovviamente con maggior lentezza, che non le acquisizioni delle aree. In passato lo scavo era finalizzato al rinvenimento di oggetti o alla individuazione di strutture; il più delle volte consisteva in saggi isolati, che poi venivano ricoperti. Ora si procede allo scavo sistematico con attenzione alla stratigrafia: solo così è possibile rendersi conto dell'importanza di alcuni dati e di certe particolarità, che, inspiegabili in un saggio isolato, trovano il loro chiarimento nel prosieguo dello scavo. Questo fatto è tanto più rilevante quando l'area è stata soggetta a distruzioni e rifacimenti, con conseguente complicazione dei livelli e degli strati: per esempio, in piazza Capitolo abbiamo messo in luce sette livelli diversi, che non sarebbero stati comprensibili, se non con un attento scavo su grande estensione. Esaurito lo scavo, l'area archeologica viene lasciata in vista, dopo che i resti rinvenuti sono stati convenientemente consolidati. I materiali ricuperati invece sono oggetto di

classificazione, studio, restauro conservativo e archiviazione; essi arricchiscono il museo e gli imprimono il carattere di centro di ricerca.

Questo arricchimento non è a senso unico: si è instaurato infatti un interscambio tra museo e scavi, che è fortemente stimolante ad ogni livello di fruizione; anche il pubblico non si accontenta più di vedere il materiale esposto nel museo, ma intende capirne la ragione e la funzione: una risposta ai suoi interrogativi ha cercato e trovato allargando lo sguardo alla città antica, di cui può esaminare vasti settori nelle aree archeologiche conservate all'aperto. Il compianto prof. Aristide Calderini scriveva: «Il museo è divenuto così un corpo vivo e presente nel complesso della città antica»; questo in un articoletto: «Un... museo riscoperto» pubblicato nel Bollettino «Aquileia Chiama» giugno-novembre 1968, confortando con la sua approvazione la nostra iniziativa di sostituire con una cancellata la muraglia che cingeva il museo, come fosse una fortezza. L'allargarsi dell'interesse dal museo alle zone di scavo ha portato naturalmente con sè la conseguenza di moltiplicare i poli di interesse.

La prima esperienza in questo senso è stata quella della creazione del museo paleocristiano, inaugurato nel 1961. La presenza del grande pavimento musivo paleocristiano, da poco rimesso in luce, dava lo spunto per questa localizzazione. La sistemazione architettonica è estremamente felice: si usufruisce del vecchio Monastero come contenitore esterno; ma all'interno il museo e lo scavo sono fusi in unità anche spaziale, tanto che non sai più se il pavimento della basilica paleocristiana sia diventato il miglior pezzo del museo, o se la presenza del grande mosaico pavimentale abbia tolto al materiale del museo il carattere di «veneranda anticaglia». L'ambiente spazioso consente anche utilizzazioni diverse, come quando vi si tenne per due giorni un seminario di urbanistica, parte a sezione unica e parte a due sezioni separate.

* * *

Le soluzioni sperimentate finora possono indicarci la via sulla quale occorre ancora operare: perché è evidente che bisogna avere il coraggio di proporre altre iniziative. Queste da una parte devono

risolvere i problemi della esposizione scientifica del materiale archeologico e dello studio e della conservazione di esso; d'altra parte devono accordarsi con la nuova concezione di traslare l'attenzione dai musei alle zone di scavo e viceversa, creando nuovi poli di attrazione.

Il primo problema che si presenta è quello del Foro. Scavato in piccola parte negli anni trenta, soltanto nel 1980 si è ripreso lo scavo, dopo l'esproprio dei terreni e la demolizione delle case che insistevano sull'area ai due lati della strada statale. Nella parte meridionale del Foro, fin dal 1969, era stata individuata la Basilica Forense: scavi sistematici vennero condotti nella parte sud-occidentale dell'edificio negli anni 1977-1979. Per accogliere il materiale rinvenuto nei detti scavi, Foro e Basilica, e quello che verrà dagli scavi in corso, è opportuno creare un nuovo *Antiquarium*. È stato acquistato dalla Amministrazione, attraverso prelazione, un grande stabile (m 65×23) già adibito ad essiccatoio tabacchi, che si trova a pochi metri dallo scavo del Foro. Si tratta di una costruzione tutta in mattoni a vista, con grandi finestroni; ha il vantaggio di essere già inserita in maniera non sgradevole nella scena urbana. Qui si potrà provvedere alla sistemazione del materiale secondo nuovi criteri – ricostruzioni, stratigrafie ecc. – e qui potrà essere trasportato dal Museo archeologico il materiale proveniente da vecchi scavi del Foro.

Considerate le dimensioni dello stabile già adibito ad essiccatoio tabacchi, sarà possibile dare una sistemazione razionale anche ad un'altra categoria di opere, che necessita di molto spazio, cioè i mosaici, che, come si è detto non hanno trovato posto nella galleria lapidaria, dopo essere stati strappati. Essi poi provengono in gran parte dagli scavi dei fondi ex Moro, anch'essi vicinissimi alla zona in questione; i fondi ex Moro, in parte espropriati dallo Stato per la fastosità dei mosaici che vi erano stati scoperti all'inizio degli anni sessanta, costituiranno, dopo la sistemazione, un importantissimo campo di visita e di studio proprio in tema di mosaici.

Altra esigenza primaria è quella, come si è detto, della creazione del museo della ceramica. Gli stabili che si ha intenzione di destinare a questo scopo, sono già di proprietà del Demanio, perché sono stati espropriati nel 1973, unitamente alla vasta area

archeologica – fondo ex Pasqualis – in cui erano stati accertati mercati romani e una doppia cerchia di mura. Gli stabili si trovano di rimpetto al museo archeologico, sul lato opposto della strada statale. Si tratta di una grande casa caratteristica, in cui si potranno ricavare anche laboratori, e di un magazzino lungo m 23, del quale si è già iniziata l'opera di ripristino, con il rifacimento totale della copertura.

Per l'*Antiquarium* del Foro e per il Museo della Ceramica si sono cercate soluzioni al di fuori dell'ambito del Museo Archeologico vero e proprio: nel primo caso per agganciare il nuovo istituto espositivo alla importantissima zona archeologica; nel secondo caso per usufruire degli stabili espropriati, che per l'appunto sono vicinissimi al Museo: non necessariamente la nuova esposizione della ceramica deve essere legata al resto del Museo. Per la sistemazione della scultura invece bisogna cercare il posto opportuno entro l'ambito dell'attuale istituto museale. La scultura infatti non può essere disgiunta da quella collocata nelle gallerie lapidarie, dove i grandi monumenti funerari e civili hanno interesse contemporaneamente sotto l'aspetto architettonico, decorativo, plastico ed epigrafico. Pertanto il problema della ottimale esposizione della scultura si potrà risolvere se si costruirà un nuovo padiglione, a ciò espressamente destinato, nell'interno del giardino del museo. Se si osserva la planimetria generale del complesso museale, ci si rende conto di quanto sia grande lo spazio libero tra le gallerie lapidarie; l'andamento di queste ultime forma degli angoli alla confluenza dei bracci II-III e V-VI: tra questi potrebbe essere costruito il nuovo padiglione, con un'estensione di m 38x17; sviluppato su pianterreno e primo piano, vi si potrebbero ricavare quattro sale grandissime, sette minori e un grande deposito; naturalmente troveranno congruo spazio il posto di guardia ed i servizi. Il nuovo edificio dovrebbe essere fasciato da un porticato dalla parte del vecchio Museo: da esso rimarrebbe distante circa 35 metri, affacciando su un'area che dovrebbe ritrovare il suo centro con lo spostamento verso oriente del monumento del *Curii*. Gli architetti meglio di me potranno configurare e ambientare questo fabbricato, di cui a me compete soltanto indicare l'esigenza e abbozzare la funzionalità. Nel nuovo padiglione potrà trovare

posto una articolazione di sezioni, che serviranno ad evidenziare i vari filoni d'arte, dell'arte colta a quella locale, dalla ritrattistica alle teste ideali; forse si potrà tentare la distinzione tra la scultura civile e quella funeraria; e si potranno finalmente studiare le interferenze tra le varie componenti, cosa rilevantissima per un sito come Aquileia, che ha la funzione di ponte tra il centro del potere e l'ambito provinciale.

Con la creazione dei tre indicati complessi espositivi, *Antiquarium* del Foro, Museo della Ceramica e Padiglione della Scultura, verrebbe dato nuovo respiro a tutti gli altri ambienti del complesso museale: al pianterreno del museo attuale troverebbero posto tutte le sezioni che, come abbiamo visto, per ora non hanno spazio espositivo; una sala sarebbe dedicata alla didattica. Nei grandi magazzini le ultime tre sale rimarrebbero destinate a magazzino e a stanze da lavoro, mentre tutto il resto – cinque sale – potrebbe essere aperto al pubblico, accogliendo per intero la sezione epigrafica, compresi tutti i cippi attualmente intorno alla Direzione ed anche molto materiale architettonico di grandi dimensioni, attualmente accatastato nel giardino del Museo. Nel vecchio laboratorio rimarrebbe il materiale architettonico decorato e si creerebbe nuovo spazio con il trasferimento al museo della Ceramica di tutto il materiale fittile, comprese le anfore, che finalmente così sarebbero valorizzate.

Solo con questi provvedimenti il museo di Aquileia potrà essere pronto agli scavi ed agli studi futuri. Un'ultima necessità alla quale si dovrà provvedere sarà l'ampliamento della biblioteca, che potrà estendersi con una vasta sala al di sopra dell'attuale gabinetto fotografico.

Bruna Forlati Tamaro

IL MUSEO PALEOCRISTIANO

Come, credo, tutti sanno la frazione di Aquileia che si stende fuori dalle antiche mura deriva il suo nome da un antico Monastero le cui origini sembravano risalire al IV secolo. Un'analisi fatta dalla dott. Bertacchi lo porta invece alla metà del V secolo. Esso fu soppresso nel 1782 e l'edificio, fino a quel momento usato come chiesa, passò per varie mani finché fu ridotto a sede di azienda agricola («folador»), però conservando nel nome il ricordo della sua nobile origine.

Infatti nel 1895 ad opera di Enrico Maionica, il primo direttore del nostro Museo aquileiese, avvenne la prima scoperta di due strati di tessellato policromo con gli attacchi di un'abside internamente semicircolare e pentagonale all'esterno. Inoltre egli scoprì nel mosaico anche quattro importanti epigrafi di donatori.

La scoperta portò il suo successore G. Brusin ad una successiva assai più ampia e completa esplorazione con i mezzi dell'Associazione Nazionale per Aquileia, esplorazione che determinò l'acquisto di 2/3 dello stabile da parte del Demanio e permise l'ulteriore studio del prezioso complesso, la messa in luce non solo di quanto rimane del mosaico ma anche delle trasformazioni e degli ampliamenti cui l'edificio fu sottoposto attraverso i secoli. La sistemazione dello scavo è stata ripresa dalla dott. Bertacchi e pubblicata nel 1965 in modo esemplare (Aq. Nostra n. 1).

È un edificio di m 16,85×70 circa con tre ingressi sul lato occidentale, dove addossa alla facciata un nartece o portico che eccede nella sua larghezza la larghezza dell'edificio, e un'abside che la dott. Bertacchi ritiene non sia mai stata veramente libera; doveva essere infatti fasciata nella parte inferiore da un ambiente più basso con andamento rettilineo (come per esempio a Santa Maria delle Grazie di Grado).

Ma nella facciata, dell'abside e del nartece rimangono solo

pochi resti; i muri laterali invece sono conservati per fortuna fino ad una certa altezza, irrobustiti da lesene (asportate in passato), che inquadrano anche le porte sia della facciata sia dei muri laterali.

Altra singolarità è che l'interno nasce a navata unica, pur lasciando al centro fra i riquadri in mosaico una *sorta di corsia* pure essa mosaicata.

È, credo, evidente che solo in un secondo stadio si è dato mano ad una recinzione presbiteriale a mezzo di pilastrini di cui si conservano le basi e che dovevano essere collegati da transenne. Ai lati del presbiterio erano, isolati dalla chiesa, due spazi di differente misura, destinati a funzioni liturgiche. Il mosaico è quasi interamente conservato, si orna di svariatissimi motivi, però solo geometrici e variamente ripetuti ad Aquileia, con moltissime iscrizioni, sia latine che greche, che costituiscono la parte forse più importante perché propongono non piccoli problemi.

Anche questa Basilica però non durò a lungo: dalla invasione attilana deve essere stata non poco guastata tanto che l'aula già intera fu ristrutturata a tre navate per mezzo di sei pilastri per parte: i primi quattro inseriti nel primo mosaico, gli altri due a livello più alto.

Per evidenti necessità questo mosaico ebbe un nuovo pavimento a circa 40 cm al di sopra di quello vecchio. Ne rimanevano pochi elementi che furono strappati per lasciare visibili le parti sottostanti. Un altro mosaico si trovò poi dietro l'abside: entrambi sono oggi visibili sul muro di fondo.

Notevoli i capitelli dei pilastri che sono stati pazientemente ricomposti, anche in parte riadoperati nella seconda ricostruzione. Non entrerò qui nelle discussioni sulla data di essi: certo è sempre da tener presente che i mosaici sono a carattere geometrico, essendo Aquileia un posto che aveva intensi rapporti commerciali con l'Oriente e da questi attingeva i motivi. Ad ogni modo questi mosaici sono stilisticamente molto curati, di un severo disegno che direi quasi classico. Ma ripeto manca del tutto l'elemento figurato che rende tanto ricchi i mosaici della grande Basilica patriarcale. Non poche però sono comunque le iscrizioni, per lo più latine, talune in greco, talora con l'offerta, piccola o grande che sia di tratti di mosaico.

Uno di essi però ha richiamato l'attenzione ed è nel terzo tappeto di destra, che lascia leggere chiaramente in basso e a sinistra DomiNo-SABaoth, e fece supporre che si tratti di una *domus Sabaoth,* cioè di una sinagoga.

Troppi però sono a mio parere gli argomenti che fanno dubitare di una simile interpretazione di questa mutila base. Ricordiamo piuttosto il caso molto più chiaro della iscrizione di un *Petrus* entro la Basilica di Grado che ci parla di un ebreo convertito per tener presente che ebrei convertiti non mancavano ad Aquileia e a Grado.

Nel nartece, che abbiamo detto oltrepassare in larghezza la Basilica, si trovano vari sarcofagi. Esso è stato probabilmente in età tardo settecentesca allungato e gli si è data una nuova facciata quando tutto il complesso dovette servire ad usi agricoli.

Quando si decise di sistemare l'edificio chi scrive pensò di utilizzare lo spazio allora ottenuto quale museo e nello stesso tempo quale osservatorio dall'alto di tutto l'insieme della Basilica: lo si è diviso in due piani mediante la costruzione di un ardito solaio in cemento armato ove potessero essere collocati nelle migliori condizioni di illuminazione e di ambiente i rilievi e i mosaici che male avevano trovato ricetto nel Museo Nazionale (il progetto si dovette a Ferdinando Forlati e Franco Albini, il finanziamento in parte alla Associazione Nazionale per Aquileia attraverso il suo presidente Franco Marinotti e in parte alla Soprintendenza ai Monumenti).

Il risultato in verità fu sorprendente, essendo la basilica l'unica che ad Aquileia conservi almeno in qualche parte l'alzato.

Sui due piani si posero mosaici, iscrizioni e rilievi, di cui qui noto i principali anche se non sappiamo di tutti l'origine (figg. 1-2).

Cominciamo, e non è fuor di luogo, con l'iscrizione che non può dirsi cristiana, (fig. 3) tuttavia rispecchia una reazione contro un atto inconsulto di chi forse cristiano non era, ma ne sentiva l'attrazione e il rispetto. È una lapide in cui è ricordato l'ordine dato al Senato di Aquileia dall'Imperatore *C. Messius Quintus Traianus Decius* di rialzare un *signum Dei Neptuni* evidentemente abbattuto. All'intransigenza cristiana si contrappone la ragione di Stato pagana. E siamo solo a metà del III secolo.

Ad essa si ricollega un frammento di ara dedicata a Diana Efesia e alla Nemesi e decorata sul fianco da un ramo di vite tra due pesci; esso ha pure fatto pensare ad un discreto ricordo cristiano.

Nel mezzo: sta un mosaico rinvenuto nel 1958 presso il moderno cimitero – era conservato per metà – costituito da quattro campi che erano di uguale misura e di varia decorazione geometrica policroma, scompartiti da un cordone ritorto. Sul mosaico, databile tra il IV e il V sec., stavano i frammenti di una tavola d'altare in marmo semicircolare: il tipo è noto ed è certamente cristiano e diffuso in vari punti del Mediterraneo.

Accanto a queste sculture che ci portano ad una data più tarda della prima Basilica qui esaminata, ma di cui non siamo in grado di precisare la provenienza se non in termini generici, si trovano sempre a piano terra alcune iscrizioni sepolcrali. È da tener presente che esse, unite a quelle collocate al piano superiore, formano un gruppo quale non si trova per ora in nessun altro Museo dell'Italia Settentrionale: molte sono infatti con graffiti di particolare interesse (raffigurazioni della figura umana o sola o unita a immagini di piante e di animali).

Si passa poi al secondo piano. Subito colpiscono i due mosaici absidali della Basilica detta della Beligna o Tullio dal nome del proprietario del fondo in cui fu scoperta. A lungo nascosti nel Museo per mancanza di spazio sono stati qui accuratamente disposti e restaurati. Il mosaico dell'abside è di 55 cm più basso del resto della Basilica ed ha notevole ampiezza. Dodici agnelli (gli Apostoli) sono disposti insieme ad un pavone tra sottili rami di vite e grappoli (fine del secolo IV: basta raffrontarli al vigore con cui sono resi motivi consimili delle Basiliche Teodoriane).

Si noti poi ancora un celebre bassorilievo che riproduce il Battesimo secondo il rito antico con una bella iscrizione: è un'anima che riceve l'acqua lustrale da una colomba che sta entro un cerchio, e che ora riposa in pace. A sinistra una figura in un ampio mantello, a destra un'altra con una tunica succinta. Incomparabile è la finezza del disegno di questa lapide degnamente celebre (fig. 4).

Nel centro vi è una lastra marmorea che ricorda *Parecorius*

Apollinaris, consularis, cioè governatore della *Venetia et Histria,* la Regione di cui Aquileia era capitale. Egli fece probabilmente in onore degli Apostoli qualche costruzione ormai non precisabile.

A destra infine riesaminando un rilievo con i celebri busti dei Santi Pietro e Paolo, vigorosamente scolpiti tanto da far pensare all'età tetrarchica: esemplare rarissimo, per non dire unico. Dell'XI sec. e altrettanto degni di nota, appaiono tre frammenti alle pareti: Cristo fra gli Apostoli, la resurrezione di Lazzaro e una figura che tiene in mano un libro.

In conclusione dunque questo Museo rimane una sede di aspetto e di carattere forse unici nel loro genere , che accresce in modo singolare le nostre cognizioni nel periodo del passaggio dall'età pagana al cristianesimo.

Fig.
Aq[illegible] Paleocristiano. Dal piano superiore: l'emiciclo mosaicato della Basilica della Beligna e [illegible] Basilica di Monastero. *(Foto Vidulli)*

Fig.
Aquileia, Museo Paleocristiano. Il piano mosaicato della Basilica e i locali del Museo. *(Foto Vidulli).*

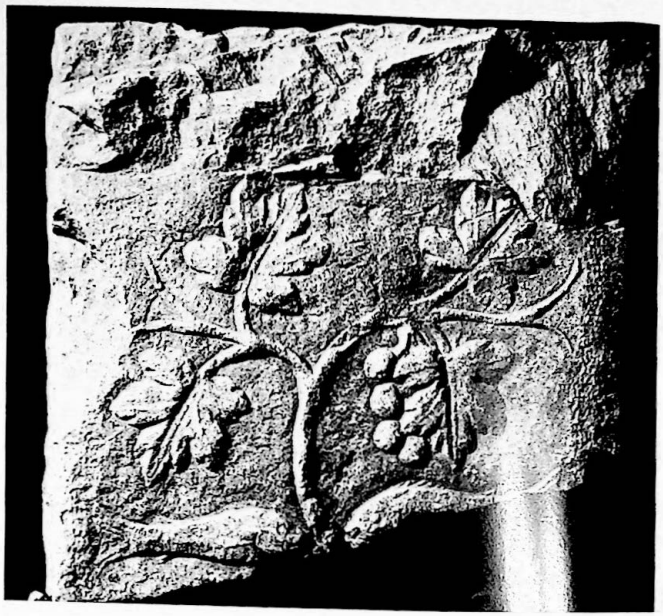


Fig. 3
Aquileia, Museo Paleocristiano. Ara a Diana Efes[illegible] alla Nemesi (part.).

Fig. 4
Aquileia, Museo Paleocristiano. L'iscrizione cristiana con il rito del Battesimo.

Ermanno A. Arslan

MUSEO OGGI, MUSEO DOMANI

Un approccio corretto con la realtà museale oggi in Italia non è facile. Stiamo vivendo infatti in una situazione di estrema fluidalità che vede stratificarsi interventi frequenti, incisivi e scoordinati, in un contesto che ha raggiunto il massimo di diversificazione. Ciò in uno scenario che ha visto modificarsi il concetto stesso di Museo e che vede incombere una riforma generale della legislazione sui «Beni culturali».

Non reputo opportuno, in questa sede, tentare una definizione di Museo Archeologico. Alcuni concetti affioreranno senza difficoltà dal discorso che mi accingo a proporre, rimanendo sottesi a tutto il complesso delle mie argomentazioni. Occorrerà forse invece anticipare che, a mio avviso, il Museo Archeologico non deve essere ciò che è ora: statico luogo di concentramento di oggetti avulsi dalla propria collocazione nel territorio, contenitore di oggetti con diversificata personalità giuridica a seconda delle proprietà, distributore di servizi unicamente per la ricerca accademica ecc. Non solo. Va detto subito che il concetto medesimo del Museo archeologico come contenitore specializzato di oggetti archeologici mi ripugna. Ci chiediamo infatti se è legittimo oggi individuare limiti cronologici alla ricerca archeologica e se è legittimo tradurre in termini museali cesure tra «epoche» (se non sono portate addirittura all'interno di contesti cronologici omogenei) che già tanto danno hanno fatto per la nostra cultura.

Pure è necessario prendere atto dell'esistente e ad esso applicarsi, sia per comprenderne i meccanismi genetici che per tentare una diagnosi di tutti i suoi mali e quindi una cura.

La situazione attuale italiana vede, ufficialmente o di fatto, una differenziazione dei Musei secondo varie tipologie, con caratteristiche peculiari non solo circa i meccanismi di formazione ma anche in base a precise sanzioni giuridiche.

a) Musei Nazionali. Rappresentano una realtà non del tutto omogenea, nella quale confluiscono esperienze distinte.

a.1) grandi collezioni formatesi prima che la disciplina archeologica si stabilizzasse nei suoi metodi. Le raccolte, spesso sezioni di ampi complessi nati quasi sempre nelle corti delle «capitali» italiane (Napoli, Firenze, Mantova, Parma ecc.), hanno la comune caratteristica di derivare da scelte selettive in base alla cultura estetica del tempo e di essere funzionali ad esigenze di prestigio o di promozione delle arti. Accanto ad alcuni complessi con situazione giuridica diversa ma che ad essi sono assimilabili, come i Musei Capitolini di Roma e, appartenenti ad uno Stato estero ma sul territorio, gli stessi Musei Vaticani, tali raccolte hanno normalmente esaurito gran parte dei loro significati nell'800 positivista, riuscendo però a mantenere nel tempo intatta la loro personalità, grazie all'indiscusso prestigio (talvolta anche soltato dei contenitori) e al mai incrinato favore popolare, che talvolta reagisce in termini completamente diversi dai nostri programmi. Normalmente le grandi raccolte storiche sono divenute anche punti di aggregazione di interessi sul territorio, con la creazione di Soprintendenze e quindi la formazione di realtà museali «moderne» in parallelo.

Naturalmente non tutte sono uscite senza danni da queste ultime scomode coabitazioni. Spesso venne negata loro qualsiasi validità come documento valutabile nella sua totalità, più come complesso che per il significato dei singoli oggetti, ammettendo nei significati anche le tecniche di esposizione e i restauri. Così risistemazioni, spostamenti di sede, smontaggio non giustificato di integrazioni e restauri hanno spesso martirizzato, se non annientato, significativi complessi museali.

a. 2) Musei Nazionali collegati a Soprintendenze. Nati spesso per avere un respiro interregionale se non nazionale (specialmente con le discipline archeologiche specialistiche: preistoria, altomedioevo ecc.), essi rappresentano uno degli esiti più vistosi della nuova legislazione sui beni culturali dell'inizio del secolo. Essi sono quindi in stretto collegamento con il principio del monopolio della proprietà del bene archeologico da parte dello Stato, monopolio al quale si pone come alternativa unica la privatizzazione, come si

ricava dal regime delle concessioni di scavo e dell'assegnazione delle quote-parte. Il bene archeologico dunque, drenato nel territorio, sia per lo sviluppo di una ricerca programmata che per gli interventi derivanti dai doveri di tutela, viene concentrato in depositi centralizzati, presso i quali sono concentrati pure i servizi (uffici, biblioteca, laboratori di restauro) e dove sono di norma residenti gli operatori sia scientifici che tecnici. Sempre in questa sede centralizzata, che oggi tende ad essere regionale, viene realizzato l'aspetto espositivo dei compiti istituzionali delle Soprintendenze. Si tratta normalmente di una selezione di materiali che si pone come esemplificativa delle culture e dei fenomeni caratteristici del territorio di competenza dell'istituto. In epoca molto recente in alcune sedi si è formato anche una serie di strutture destinata a facilitare la fruizione dei materiali da parte del pubblico. Resta quasi sempre la contraddizione di base di un bacino di utenza per il servizio museale molto più ristretto rispetto al bacino di drenaggio dei materiali. Si ha quindi una scelta cosciente di centralizzazione, analoga a quella, nel passato, ad esempio, del servizio scolastico, scelta che tende a privilegiare non tanto gli abitanti del capoluogo, quanto la ricerca. Ciò viene spesso ancora oggi esplicitamente dichiarato quando si asserisce che la dispersione dei materiali nel territorio la renderebbe difficile. Una scelta quindi che possiamo definire elitaria, in direzione esattamente divergente rispetto alla moderna museologia.

Un altro aspetto va sottolineato: la presentazione dei materiali di un territorio lontano dal territorio stesso, cioè slegati dal contesto che è loro proprio. Solo in rari casi la sede della Soprintendenza si pone come sito archeologico di prima grandezza. Anche se la storia lo vorrebbe, quasi sempre l'urbanizzazione e le vicende della ricerca sul terreno rendono ben più importante il territorio del capoluogo. Ciò crea una dicotomia insanabile, tale da rendere improrogabile qualsiasi discorso didattico valido, sia nel capoluogo che nel sito archeologico, di norma abbandonato a se stesso, con un destino di degrado e di sottovalutazione, anche da parte dei locali.

Vi sono poche eccezioni a queste che paiono quasi delle leggi perverse, quotidianamente verificate dagli addetti ai lavori. Si tratta

delle sedi di Soprintendenza, o dei Musei Nazionali, che hanno perfetta coerenza con il proprio territorio: Aquileia ne è un ottimo esempio, che dovrebbe divenire paradigmatico. Condizione ineliminabile però, come possiamo verificare proprio ad Aquileia, è la presenza in loco di strutture operative funzionanti, con addetti responsabili sia a livello scientifico che tecnico, oltre alle necessarie infrastrutture.

a.3) Musei Nazionali o Statali periferici e Antiquaria. Alcune delle disfunzioni analizzate or ora, anche se mai razionalmente considerate ed ammesse (anche per l'ovvio interesse da parte degli addetti ai lavori per la centralizzazione), sono state pure episodicamente affrontate, specialmente nelle sedi delle Soprintendenze più attive. La soluzione adottata appare duplice, con due tipi di esposizione, spesso coesistenti nella medesima regione. Si è avuta infatti la creazione di Musei Statali, specialmente nei luoghi in cui si è reso necessario l'assorbimento di precedenti strutture museali di Enti locali (la mia memoria va ad alcuni centri calabresi: Crotone o, con assorbimento di collezioni private, Locri, Vibo Valentia). Tali Musei hanno una coerenza direi perfetta tra bacino di utenza del servizio e bacino di drenaggio dei beni da esporre (posto il problema irrisolto della precedenza del capoluogo nella scelta dei materiali) e appaiono molto simili agli Antiquaria collocati in corrispondenza di aree archeologiche, comuni un po' in tutta Italia. Le differenze stanno specialmente nella natura del servizio fornito dagli Antiquaria, che viene ad avere una accezione quasi unicamente turistica, con una spesso drammatica distanza dalla gente del luogo e dai suoi problemi, specialmente nel Sud-Italia.

Caratteristica comune di queste strutture è il loro dimensionamento, che li vede quasi costantemente oppressi da masse incredibili di materiali, tali da impedirne il funzionamento minimo e da portarli lentamente all'eliminazione dei settori espositivi, trasformandoli in magazzini decentrati delle Soprintendenze. Questo fenomeno non è dovuto solo alla mancanza di previsionalità al momento del progetto e della richiesta di finanziamento. Deriva invece dal fatto che il momento di massima fortuna della struttura decentrata vedeva ancora saldissimo il principio della centralizza-

zione della conservazione dei materiali. In periferia quindi si poteva avere soltanto o la conservazione di complessi da sempre presenti in loco, e quindi non passibili di incremento, o la presentazione sintetica della problematica del sito, in termini praticamente immutabili e comunque facenti riferimento alle esposizioni centrali nel capoluogo. L'evoluzione della sensibilità e la richiesta locale del servizio museale, con la conseguente conservazione dei materiali in collegamento con il sito di recupero, ha portato quasi sempre, come abbiamo detto, queste strutture ad esplodere.

Una ulteriore, forse ancora piú drammatica (perché meno sentita), caratteristica dei Musei Statali staccati e degli Antiquaria è la loro gestione, che è di norma affidata soltanto a personale di custodia, con presenza periodica ma sempre saltuaria di funzionari. Questi ultimi di norma utilizzano la struttura museale come punto di riferimento per l'espletamento dei loro doveri in rapporto alla tutela del territorio. Essi quindi sono, di norma, estranei a qualsiasi preoccupazione che si riferisca al funzionamento degli spazi e delle collezioni in termini più propriamente museali. Ancora più sfortunato è il destino del Museo o dell'Antiquarium che diviene campo base per campagne di scavo o per ricerche sui materiali, in quanto gli operatori presenti tendono ad un utilizzo di tipo totalmente parassitario (anche chi parla lo ha fatto), mancando anche della collocazione ufficiale per operare in termini diversi. In ogni caso tali Musei sono destinati ad una vita effimera ed improduttiva per la comunità al centro della quale sono posti, per periodi che si ripropongono ciclicamente. Se gli interessi della Soprintendenza si spostano altrove spesso si ha il sonno per anni, pur nel mantenimento di una esposizione ben custodita e sempre uguale a se stessa.

b) Musei di Enti locali. Pur sviluppandosi da premesse molto diversificate e dipendendo da Enti diversi (Province e Comuni per lo più) simili musei possono essere organizzati in due grandi categorie.

b.1) Musei civici o provinciali di formazione ottocentesca. La nascita di queste strutture avviene in un ambiente nel quale non esiste, o quasi, nessuna forma di tutela dei beni archeologici del

territorio. Il flusso dei materiali in strutture pubbliche, la cui realtà viene ben presto sanzionata ufficialmente, avviene quindi su basi volontaristiche, con donazioni ed acquisti. Alla nascita di queste strutture quindi presiede sempre una volontà ben precisa di singoli uomini o di gruppi: non stupisce quindi che la mappa dei musei civici italiani nell'800 individui esattamente i centri culturalmente attivi nel secolo scorso, con una distribuzione ben più omogenea di quanto saremmo portati ad immaginare sulla mappa della distribuzione attuale. Tutta la penisola è coinvolta dal fenomeno, con notevole densità nelle province meridionali. Non solo: il Museo nasce non solo nei centri maggiori, ma anche nei centri medi e talvolta minori. Dall'esame abbiamo la misura dell'esproprio subito da gran parte del territorio italiano della propria cultura in questo ultimo secolo e della decadenza irreversibile di Istituzioni che un tempo facevano cultura e che generavano dai propri interessi la struttura museale pubblica, in stretto contatto con esigenze didattiche e di promozione civile: Licei, Università, Accademie, Seminari, semplici circoli di persone colte.

Nel museo locale ottocentesco (con una situazione che talora si prolunga nei primi decenni del nostro secolo) la gestione dei materiali appare piuttosto buona, grazie anche, va detto, alla massa mai eccessiva di oggetti. Le schedature appaiono quasi sempre complete, le esposizioni coinvolgono la totalità delle collezioni, che sono sempre restaurate e montate su supporti. La segnalazione alla critica appare sistematica, grazie ad una catena di organi di stampa più attenti forse agli oggetti che ai problemi, e grazie anche agli stretti rapporti, personali ed epistolari, che la maggior parte degli operatori intrattenevano tra di loro e con i colleghi esteri. La circolazione delle informazioni e delle idee appare singolarmente attiva e veloce, certamente più che ai giorni nostri. I responsabili mantengono uno strettissimo contatto con il territorio, facilitato dall'interesse nullo per il fatto archeologico presso il resto della popolazione, dal ridotto costo del lavoro, dalla frequenza degli interventi sia in ambito urbano che nel territorio (ricordiamo il rinnovamento edilizio delle città e la creazione di una rete non tanto di strade quanto di ferrovie), dalla lentezza necessaria per gli spostamenti di terra (non è stata ancora inventata la ruspa, vera

antagonista vincente della nostra disciplina). Pure gli interventi risultano saltuari, troppo legati alle persone, senza la possibilità di un coordinamento su tutto il territorio. I tempi per l'organizzazione di un servizio di tutela centralizzato e retto da una ben precisa legislazione stavano maturando e dovevano precipitare nel primo decennio del '900, con la legge del 1909, che considero ben più decisiva di quella 1089 del 1939. Le scelte operate sono state in gran parte già da noi esaminate: da un lato la tutela viene gestita in termini centralizzati, con conseguente monopolio della proprietà dei materiali, dall'altro viene operata una scelta espositiva pure centralizzata, per grandi Musei Nazionali. Torneremo ancora sulle conseguenze per le strutture statali di queste scelte. Per ora conviene analizzare con un po' di calma quali furono le conseguenze per i Musei di Ente locale.

La legge guardava verso il futuro, specialmente per il regime giuridico dei materiali: con la proprietà statale degli oggetti scavati e con la loro concentrazione presso le sedi delle Soprintendenze (ovunque avvenuta) la rete di Musei locali che assicurava un servizio con caratteri talvolta capillari non viene neppure presa in considerazione. Si è infatti protesi alla realizzazione di un nuovo schema anche di distribuzione del servizio, per grandi centri di interessi.

La prima conseguenza fu la creazione di una duplice connotazione giuridica per il bene archeologico: la data di scavo divenne punto discriminante. Ciò che è stato recuperato prima è sostanzialmente assimilato ad un bene privato, mentre è bene archeologico a pieno diritto solo ciò che è stato scavato dopo il 1909. Qualsiasi rapporto tra il Museo di Ente locale ed il territorio viene reciso. L'Istituto non statale può chiedere concessioni di scavo, ma in un regime identico a quello cui è sottoposto il privato (che pure in quegli anni scava spesso a scopo di lucro), con esatta individuazione delle aree e senza possibilità di partecipare alla programmazione delle ricerche (la richiesta va ripetuta ogni anno).

Non vengono presi provvedimenti di alcun genere per rendere possibile un coordinamento o una tutela del servizio museale preesistente: gli unici interventi possibili sono sui materiali, così come per gli oggetti notificati presso privati. Non viene previsto

nessun controllo sui regolamenti, nessun controllo sugli organici, sui concorsi, sul livello qualitativo e quantitativo degli addetti, sull'attribuzione delle sedi espositive ecc.

Le conseguenze furono tragiche e sono sotto gli occhi di tutti. Esaminiamole in ordine sparso.

Prima di tutto si spegne immediatamente la vitalità dell'istituto, una volta tagliato il cordone ombelicale con il territorio. La stasi nella crescita delle collezioni porta al disinteresse da parte della autorità amministrative, aggravato dalla parallela caduta di ogni interesse culturale nei centri medi e piccoli. Inoltre la formazione di grandi Musei Nazionali (in continua crescita con acquisizioni di oggetti di clamorosa bellezza) porta alla sottovalutazione delle medie e piccole raccolte locali italiane, ormai statiche.

Mentre decade la figura del volontario benestante ottocentesco a buon, se non a ottimo, livello scientifico, i pochi posti disponibili con stipendio vengono coperti con difficoltà da personale scientificamente valido, che preferisce la carriera statale, più ricca di possibili sviluppi, anche accademici.

In generale si assiste alla contrazione, sia qualitativa che quantitativa, del personale, innescando un processo a spirale che ebbe esiti diversi a seconda dei luoghi. Nei grandi centri, specialmente del Nord, il Museo locale riuscì a sopravvivere, sia pure mutilato negli organici, esposto a nomine clientelari, con uno spostamento delle responsabilità dall'archeologo allo storico dell'Arte (nei grandi complessi misti), con la scomparsa quasi costante del personale tecnico e subalterno. La gestione peggiora notevolmente: scompaiono (talvolta fisicamente) le schedature e gli archivi, si perde il concetto del deposito come parte viva del Museo. I materiali non esposti iniziano calvari penosi in spazi inadatti, solitamente nei sotterranei, disordinandosi e danneggiandosi progressivamente.

Diviene prassi comune da parte delle amministrazioni l'attribuzione della reggenza (ufficiale o di fatto) delle raccolte archeologiche ai responsabili di strutture considerate più vitali: solitamente il responsabile della biblioteca. Il risultato è spesso la chiusura.

Nei centri medi e piccoli del Nord la chiusura e la paralisi in

una serie di vetrine polverose e dimenticate è la norma. Spesso ci si ricorda dell'esistenza del Museo solo in occasione di furti.

Nell'Italia centro-meridionale la situazione è ancora più drammatica. Le strutture locali, meno solide finanziariamente e meno stimolate da una società che subisce rischi di degrado ancora più accentuati (il drenaggio delle forze intellettuali dal Sud è stato ancora più tragico e rovinoso dell'emigrazione del lavoro manuale: ha spesso spogliato totalmente centri anche popolosi della propria classe culturale), abbandonano quasi sempre (vi sono naturalmente eccezioni) il Museo. Si giunge a tre situazioni tipiche. La prima vede l'acquisizione delle collezioni da parte dello Stato (ad esempio in Calabria con Reggio e Crotone), che ristruttura e gestisce l'esposizione come Museo Statale. La seconda vede la chiusura totale, in attesa di tempi migliori. La terza prevede il saccheggio di collezioni chiuse e dimenticate. È il destino quasi costante delle piccole raccolte. Quando lo Stato interviene, con il ritiro, è spesso troppo tardi. In Italia meridionale si è persa così la quasi totalità dei medi e piccoli nuclei numismatici.

È chiaro che in nessun caso si è mai potuto parlare di attività museale in senso proprio. In alcuni casi si è avuta qualche forma di ristrutturazione delle esposizioni, con una pesante penalizzazione dei materiali lasciati nei magazzini e con forme di selezione estetizzante, adeguate ai tempi.

b.2) Musei civici di formazione recentissima. Dipendono da un fenomeno, anzi da una serie di fenomeni, che sarebbe troppo lungo analizzare in questa sede. In termini semplicistici abbiano la formazione di gruppi aggregatisi su basi volontaristiche, spesso coagulantesi intorno alla figura dell'Ispettore Onorario, ma altrettanto spesso di germinazione spontanea (anche se collegati a strutture nazionali), che promuovono, o esercitano efficaci pressioni sulle amministrazioni in questo senso, la creazione di servizi museali di ambito locale. È così nata una rete di piccoli Musei sul territorio, specialmente al Nord, che sopravvive e si sviluppa negli spazi lasciati liberi e non previsti dalla legge. Lo Stato infatti, che abbandonò e lasciò andare a fondo la rete di Musei ottocenteschi nel 1909, non ha strumenti per affrontare, regolamentare, coordinare queste più recenti strutture, ben più aggressive, più collegate

anche al potere politico, spesso estremamente pericolose, quando non è presente un controllo scientifico qualificato interno. Le Soprintendenze potrebbero negare i depositi. Ciò avviene raramente, in quanto il primo nucleo del Museo nasce quasi sempre proprio da un deposito presso un ispettore onorario e in quanto inizialmente la formazione di queste strutture è stata favorita, al fine di mobilitare l'ambiente locale per la tutela, impossibile con gli organici degli uffici. Una volta però adeguati gli organici risulterà difficile affrontare gruppi organizzati e che già vantano una legittimazione. Non solo. Il piccolo Museo vive in strettissimo contatto sia con il territorio che con i suoi abitanti. Fine primario è non tanto l'esposizione quanto la tutela e il recupero (espropriando quindi compiti propri dello Stato) e, in ultima analisi, la didattica, sia verso l'interno dei gruppi (che nascono e prosperano alla ricerca di motivazioni per il proprio tempo libero o per i propri interessi culturali) che verso le strutture scolastiche. Così diviene estremamente difficile organizzare lo studio dei materiali, per una fruizione scientifica, o imporre orari di apertura, permettendone la fruizione anche per il visitatore esterno. La visita scolastica guidata, su appuntamento, è invece la norma di questi musei apparentemente sempre chiusi ed invece in perenne movimento.

Gli svantaggi di questa situazione sono molteplici e derivano soprattutto della mancanza di controllo delle strutture che stanno alla base dei Musei, dalla formazione culturale di molti dei membri dei gruppi (che se si oppongono allo scavo clandestino pure vi hanno fatto le prime esperienze, anche se lontani da qualsiasi interesse venale), dal veloce avvicendamento delle persone, che risulta deresponsabilizzante. Inoltre la presenza di simili strutture non copre la totalità del territorio (il Sud d'Italia vede per esempio pochi e talvolta squalificati gruppi archeologici), lasciando ampie aree scoperte, specialmente nelle città e nei luoghi che vedono la più organica presenza dello Stato. Infine non è ammissibile che si possa rinunciare alla programmazione della ricerca sul territorio, inficiando il monopolio statale dello scavo (o almeno del suo coordinamento). Sembra quindi inevitabile che progressivamente i gruppi archeologici si avviino alla rinuncia agli interventi sul

terreno, spesso effettuati al di fuori della regolamentazione ufficiale, come interventi di emergenza. Le strutture volontaristiche, e quindi anche quelle museali, sono forse destinate a perdere (penso in tempi abbastanza brevi) il momento principale di aggregazione, con conseguenze che temo drammatiche per le collezioni unicamente archeologiche.

Naturalmente i fenomeni che presiedono alla proliferazione dei musei locali interferiscono anche in altre realtà. Sempre i gruppi locali hanno proceduto al recupero e al riutilizzo in termini museali di vecchie collezioni locali, o almeno di quanto restava di esse. Si sono avuti così anche fenomeni di rivitalizzazione di vecchie strutture, arrestandone il disfacimento totale. Più difficile invece è risultato il collegamento di gruppi a Musei locali con ruoli ufficiali. Il collegamento tra il volontario e il professionista è quasi costantemente mancato. Così la presenza di Antiquaria nazionali o di Musei Statali ha quasi sempre raggelato qualsiasi presenza sul territorio di gruppi archeologici, che spesso si pongono in collocazione antagonistica, approdando nell'illegalità. Una ragione per questo fenomeno può essere ricercata nella gestione dei materiali, che viene considerata come ineliminabile dal volontariato, mentre la legge dello Stato prevede solo la consegna dell'oggetto.

c) Musei così detti Istituzionali. Si tratta, in altri termini, dei musei privati. Anche in questo caso possiamo individuare una bipartizione tipologica.

c.1) Strutture che si appoggiano su gruppi organizzati, di recente formazione. Solitamente nascono da fondazioni. Essi sono assimilabili ai Musei di Ente Locale, di cui partecipano sia i pregi che i difetti. Ne differiscono solo a livello amministrativo, con forme di gestione più agili, ma spesso anche più rischiose.

c.2) Collezioni miste di antica formazione, a carattere statico, spesso di grande interesse. Talvolta molto ben tenute ed amate dal pubblico. La gestione privatistica permette l'esplicazione di attività museale spesso ad ottimo livello. Per loro natura sembrerebbe destinate a drenare il campo delle donazioni da parte di privati e ad intervenire sul mercato con acquisti. La dissennata normativa

fiscale attualmente in vigore (anche se in via di revisione) ha però mortificato queste possibilità sia per i Musei Istituzionali, che per quelli di Ente locale, che per quelli statali.

* * *

Il quadro che siamo venuti delineando non consente ottimismi. Gli elementi di ripresa che potremmo introdurre nelle nostre argomentazoni non mi appaiono infatti decisivi. Riassumendoli constatiamo un adeguamento dei ruoli del personale delle Soprintendenze, un generale aumento dei fondi a disposizione, una maggiore sensibilità sia a livello politico che di cittadinanza per il problema dei beni culturali e dei musei, una tendenza all'adeguamento degli organici anche presso gli Enti locali, un aumento numerico dei musei.

In realtà alcune difficoltà di base sono lungi dall'essere rimosse.

Per le strutture nazionali si deve costatare una notevole sofferenza per le conseguenze del regime dei depositi. Nei casi in cui il materiale viene centralizzato, oltre alla caduta del rapporto di fiducia tra lo Stato e gli abitanti delle aree periferiche (che si sentono spogliati), si ha la creazione di masse sempre crescenti di oggetti, per le quali risulta disperante qualsiasi forma di gestione razionale. Il fenomeno viene aggravato da pesanti eredità della passata gestione che era obbligata ad accumulare i documenti senza possibilità di elaborazione, per la carenza drammatica di personale, che rendeva urgente la tutela e la presenza sul territorio più che la razionalizzazione dei depositi.

Quando poi lo Stato procede al deposito presso il Museo di Ente Locale (o altro) incontra altre e diverse difficoltà. Tacitamente infatti viene anche ceduto il diritto alla fruizione scientifica del dato. Il deposito del materiale significativo viene quindi così ritardato, anche di decenni, in attesa della pubblicazione da parte del personale dello Stato. Quando poi nel Museo di Ente locale non vi è personale scientifico la Soprintendenza rischia di perdere il contatto con gli oggetti. Ciò avviene anche per gli Antiquaria Statali. In ogni caso vi è sempre il distacco del documento dagli schedari centralizzati e dagli archivi.

Ma un altro problema tende ad assumere caratteri sempre più drammatici. Esso dipende dalla centralizzazione, che di norma viene rispettata, degli uffici scientifici delle Soprintendenze Statali. Ciò tiene lontani dal proprio territorio i rispettivi responsabili, rendendo le strutture museali statali periferiche cose morte, come abbandonate a loro stesse, con brevi periodi di rivitalizzazione in occasione di campagne di scavo o di presenze episodiche dei funzionari in sede. Presenze del resto attuate con estrema parsimonia: nelle sedi periferiche manca infatti qualsiasi infrastruttura, come biblioteche, laboratori ecc. Tutto ciò rende difficoltosa non solo la vita del museo in termini tradizionali, ma addirittura la gestione stessa del territorio, minando alle basi la stessa operatività delle Soprintendenze.

Ne deriva tutta una serie di conseguenze, di non lieve importanza, che converrà riassumere. In primo luogo gli spazi della struttura museale periferica tenderanno ad espungere tutti gli aspetti funzionali che non siano direttamente collegati alla semplice esposizione, come uffici, laboratori, spazi di animazione, biblioteche. Ne esce un circolo vizioso, tale da portare alla staticità completa la struttura, con conseguenze per la collocazione della struttura, che diviene del tutto indifferente ai problemi attuali del territorio. Ideale diviene la collocazione al centro di aree archeologiche esterne agli agglomerati, con una destinazione riservata esclusivamente alla fruizione turistica.

Da quanto abbiamo finora affermato è possibile anche ricavare elementi per riconoscere l'attuale figura professionale del funzionario statale presso le Soprintendenze. Si tratta normalmente di ricercatori con ottima formazione tecnica per la ricerca, elaborata all'interno delle Università, e spesso anche con solide esperienze di scavo. Solitamente però il funzionario opera presso le sedi centralizzate delle Soprintendenze, dove si trova oberato dai doveri burocratici e comunque amministrativi (aggravati dalla tuttora persistente carenza di personale) e dove frequentemente manca il tempo per occuparsi adeguatamente anche della linea espositiva del Museo Nazionale che caratterizza la sede. Le trasferte esterne sono definite quasi esclusivamente dai problemi della tutela o della ricerca. Molto spesso anche gli scavi vengono

delegati ad altre strutture, esterne. In questo quadro non trova posto, in nessun luogo (che io sappia), una corretta dimensione professionale a carattere museale. Né nei grandi Musei Nazionali, né, tanto meno, nelle strutture periferiche. Nei casi migliori vi sono tentativi di delega, come a strutture di Amici del Museo o ad altri gruppi volontaristici. Non vi può essere traccia, a maggior ragione, di alcuna attività legata ad una museificazione del territorio.

Queste mie parole non devono suonare come un'accusa. Tale situazione non può esser infatti modificata senza un adeguamento massiccio degli organici, che permetta di assolvere in pieno i doveri irrinunciabili della tutela e della gestione dei beni e, in sovrappiù, accendere nuovi settori di attività a carattere museale. Parallelamente deve essere attuato il decentramento di uomini e di strutture, presso bacini di utenza organizzati intorno a strutture museali adeguate (come spazi e infrastrutture): non è infatti concepibile una gestione valida di attività museali a distanza. Infine andrà accettata una nuova dimensione professionale, a carattere didattico e museale, diversa da quella adatta per la tutela e la ricerca ma non per questo declassata e squalificante, con adeguate possibilità di carriera e con il diritto a precisi spazi e alla gestione dei fondi.

Diversa, ma non meno complessa, è la situazione presso le strutture museali dipendenti da Enti locali. In queste è perennemente presente una situazione di disagio in dipendenza dal regime di deposito dei materiali. Questi normalmente derivano da scavi programmati esternamente alle strutture museali, secondo criteri che attuano un rapporto con il territorio diverso da quelli che presiedono alla formazione del Museo. Spesso vi sono coesistenze di nuclei con diversa collocazione giuridica: materiali dell'Ente locale e materiali statali. Solitamente i problemi legati all'istituto del deposito sono inversamente proporzionali alle dimensioni del Museo. Il piccolo complesso, di formazione recente ed appoggiato a gruppi con maggiore capacità contrattuale nei confronti dello Stato, riesce ad aderire alla realtà del territorio e ad intervenire su di esso. Il grande museo, con notevoli possibilità e doveri in senso didattico e scientifico, perde invece del tutto il rapporto con il

terreno, che viene gestito (giustamente) dallo Stato, vede ridotte le aree dalle quali originariamente (nell'800) poteva drenare i materiali, per la proliferazione dei musei minori, riceve depositi selezionati in base alle necessità di studio dei funzionari statali (o degli studiosi da essi delegati).

In ogni caso l'incertezza nella perennità dei depositi tende a rendere difficile la programmazione nel tempo degli interventi, soprattutto a livello espositivo. Spesso poi, nei grandi Musei, vi è una dissociazione pesantissima tra il bacino di drenaggio dei materiali dei vecchi fondi, esteso talvolta ad intere Regioni o, con i cambi, all'intera Europa, ed il bacino di drenaggio dei materiali recenti, ristretto ad aree molto ridotte.

I problemi più gravi sono però da riscontrare per il reclutamento e la professionalità del personale. Premesso che solo le grandi strutture sono riuscite a tutelare la presenza del funzionariato scientifico, spesso anche il reclutamento di questo ha sofferto per una duplice serie di motivi. In primo luogo il declassamento della struttura museale ha portato gli elementi migliori a considerare la carica di Direttore o di Conservatore come una tappa per più prestigiosi impegni accademici (problema questo comune anche alle Soprintendenze). Ne è derivato uno scarso sviluppo di professionalità specifica in senso museale, chiaramente non produttiva in termini di titoli accademici, e un diffuso senso di provvisorietà negli impegni, che vengono normalmente focalizzati su problematiche utili appunto per carriere diverse. In conclusione un generale complesso di inferiorità sia nei confronti dei funzionari statali che degli accademici.

Non solo: anche la assenza di mobilità da una struttura ad un'altra ha bloccato le carriere, funzionando sia da deterrente per la partecipazione ai concorsi che da elemento di demotivazione per chi già è in ruolo. Non citiamo poi le modalità mortificanti dei concorsi per le Direzioni, nei quali si hanno ancora esami scritti ed orali, con commissioni nelle quali i tecnici talvolta non sono neppure rappresentati. E per tecnici intendo i funzionari museali, cioè quanti detengono lo stesso tipo di professionalità che dovrebbe venire richiesta ai candidati. Il secondo aspetto deriva appunto dal carattere interno delle carriere negli Enti locali: si sono venute

a creare tendenze all'automatismo del passaggio da Conservatore a Vicedirettore a Direttore, con concorsi interni e con conseguenze talvolta negative. D'altro canto il principio della mobilità orizzontale all'interno degli Enti locali ha portato all'attribuzione della funzione direttiva dei Musei a personale non professionalmente qualificato, proveniente da Biblioteche o anche da altre collocazioni, con esiti ovviamente disastrosi, se si considera la quasi costante assenza di personale qualificato alla «manutenzione» del Museo nei ruoli inferiori.

A questi problemi potremmo aggiungerne molti altri, legati ad esempio alla pratica scomparsa dei ruoli tecnici, mortificati da carriere assurdamente dequalificate, alla progressiva degradazione degli spazi destinati alle strutture archeologiche, costantemente sottovalutate sotto la spinta delle scelte estetizzanti che hanno caratterizzato il recente passato. Ciò sia per gli aspetti espositivi (potremmo citare la costante tendenza a spingere le collezioni nei sotterranei) che per i magazzini (per i quali si può parlare spesso di dispersione).

A tutto ciò si è aggiunta recentemente la spinta, ben più sensibile a livello locale che nello Stato, alla realizzazione di iniziative nell'ambito «dell'effimero», con mostre periodiche a ritmo sempre più serrato. Ciò con una duplice conseguenza: o si ha la sottrazione ai propri impegni, che dovrebbero essere prioritari, di un funzionatario numericamente e qualitativamente scarso, oppure l'intervento di strutture esterne, che, ove non siano di per se stesse squalificate e squalificanti, sottraggono comunque credibilità, spazio e fondi agli istituti ufficiali.

* * *

Dalla nostra analisi, che si è sviluppata in termini piuttosto disorganici e per campione, credo che siano affiorate alcune esigenze fondamentali, che ci conviene chiarire per impostare qualche ipotesi per il futuro dei Musei. Tutte queste esigenze riguardano realtà la cui regolamentazione spetta alle leggi dello Stato.

Preliminare infatti mi pare la definizione di un regime giuridico unico per tutti i beni culturali, ove essi siano amministrati da

un qualsiasi Ente pubblico. Analogo regime giuridico unico deve essere definito sia per le strutture che esercitano la tutela che per quelle che gestiscono il fatto museale. In altre parole è necessario uscire dall'ambiguità ed ammettere che il Museo è un servizio sociale, la cui distribuzione deve essere omogenea: deve quindi uscire di scena o lo Stato o l'Ente locale.

A mio avviso deve uscire di scena l'Ente locale. Solo lo Stato infatti può realizzare quella programmazione del servizio museale sul territorio che permetta di raggiungere tutti gli utenti, evitando la situazione attuale che vede ampie aree scoperte per mancanza di iniziative locali. Solo lo Stato poi può realizzare quel ricollegamento tra Museo e territorio (che deve divenire Museo esso stesso, in termini moderni) che è l'unica via da proporsi in termini socialmente utili, al di là degli interessi scientifici o, peggio, turistici. Ovviamente vi dovranno essere scelte decise verso il decentramento, con la definizione di bacini di utenza, che naturalmente tengano conto della specificità culturale di ogni singola area, al centro dei quali si dovrà porre la struttura museale, con caratteri però non tanto conservativi quanto di stimolo culturale. Il funzionariato stanziale potrà, all'interno di una programmazione centralizzata ad ampio respiro, svolgere i compiti di tutela con perfetta e quotidiana aderenza al territorio, legando strettamente la propria attività di scavo e di ricerca alle necessità di fruizione del bene archeologico da parte della popolazione locale. Chiaramente non sarà sufficiente per ottenere ciò abbandonare i funzionari nella periferia dei territori delle Soprintendenze: sarà necessaria la creazione di infrastrutture, come biblioteche, laboratori, archivi, spazi di animazione. Fatti che di per se stessi funzioneranno da induttori di cultura e che giuocheranno sensibilmente nel processo di restituzione del propri beni culturali alla popolazione. Non solo: un funzionariato attento e ben preparato potrà gestire ed utilizzare quello che tanto preoccupa oggi le strutture di tutela e che invece, per ragioni sia economiche che sociali, rappresenta il futuro della ricerca archeologica, cioè il volontariato.

Esso, infatti, correttamente gestito e responsabilizzato, potrà avere funzione di raccordo tra la struttura pubblica ed il cittadino e potrà, nei limiti che la legge e la tutela della scientificità

suggeriranno, attuare anche il problematico diritto-dovere del cittadino che mai è stato regolamentato, cioè la gestione di un territorio e dei suoi beni culturali da parte della collettività.

Tutto ciò non mi appare del tutto utopistico: richiede solo coraggio. Alcuni dei processi esaminati sembrano già innescati, come il decentramento delle struttute di tutela e gestione dei beni archeologici statali.

Naturalmente questa riunificazione delle competenze per tutti i musei archeologici, competenza di tutela e di gestione, con il fine ultimo della strutturazione di un valido servizio sociale, richiederà una profonda trasformazione a livello professionale degli addetti. Deve nascere l'operatore museale, con caratteristiche diverse ma con uguale dignità rispetto a chi è addetto alla tutela del territorio e dei beni su di esso e di chi è addetto alla ricerca. Tale figura appare sostanzialmente assente nelle strutture statali e dovrebbe essere invece preliminare a qualsiasi fatto museale.

La specializzazione dei compiti darebbe spazio anche alle altre attività che una moderna politica dei beni culturali deve prevedere e sviluppare, sia in termini di decentramento che di centralizzazione. Il distacco dei Musei dagli Enti locali e la loro rifusione in un sistema di bacini museali è infatti la premessa di una programmazione centralizzata, in luoghi dai quali derivano non solo i controlli, ma anche le direttive di base per la tutela e la gestione. Luoghi nei quali devono fare capo anche le responsabilità inerenti sia ai problemi di conservazione (centri di restauro) che all'imposizione dei necessari criteri di omogeneità a livello espositivo e didattico (uffici tecnici e di consulenza), la gestione delle strutture centralizzate per la ricerca e lo scavo (laboratori di qualsiasi genere per analisi), la gestione di strutture biblioteconomiche e archivistiche centrali. Non ultimo dovrebbe venir affrontato in questa sede, in termini più razionali che nel passato e attualmente, il problema degli inventari e degli schedari, con idee chiare sulle possibilità di computerizzazione dei dati e con l'abbandono definitivo di sistemi utilizzabili solo per altre classi di beni culturali.

Un ulteriore aspetto dei doveri di simili strutture, che potrebbero avere un respiro massimo regionale, sarebbe quello della razionalizzazione della produzione, a tutti i livelli, dalla pubblica-

zione della guida alla produzione dell'audiovisivo, dalla gestione dei *Corpora* di materiali alla pubblicazione degli scavi, alla pubblicazione di quanto attiene al funzionamento degli appuntamenti congressuali o da essi deriva. Anche questa forma di distribuzione dei dati e delle informazioni dovrà venire in futuro razionalizzata e gestita in termini unitari, uscendo dalle attuali forme di anarchia, non sempre produttive.

Serena Vitri

LA RACCOLTA PREISTORICA DEL MUSEO DI AQUILEIA

La raccolta paletnologica del Museo di Aquileia è costituita da un nucleo principale, formatosi nei primi 30-40 anni di vita del Museo ed accresciutosi in misura limitata con materiali di acquisto da privati tra il 1920 circa ed il 1980 (anno in cui si ebbe il primo scavo paletnologico nell'Aquileiese) e dai materiali di scavo acquisiti dopo questa data. A partire dallo stesso anno il Museo ospita anche materiali provenienti da scavi o ricerche di superficie condotte in varie località del Friuli dalla Sezione archeologica della Soprintendenza, che vi vengono studiati e restaurati per essere poi collocati nella loro sede definitiva.

Questo lavoro fa riferimento essenzialmente al primo gruppo di materiali (acquisizioni fino al 1980), già edito quasi integralmente dall'Anelli negli anni '40 ([1]) ed esposto per la maggior parte in un'unica vetrina al secondo piano del Museo, il cui allestimento può essere datato al 1959 e che ebbe in seguito soltanto modesti riordinamenti. Esso consta di un numero limitato di oggetti (un centinaio circa) piuttosto eterogenei: si tratta per lo più di reperti bronzei (asce, pugnali, spade, falcetti, spilloni, fibule, bracciali, pendagli), di pochi manufatti d'osso o corno (un ago da rete, pendagli, un probabile morso di cavallo, zappette e scarti di lavorazione in corno di cervo) e pochi strumenti litici (alcune asce di pietra levigata, alcune punte foliate). Alcuni reperti presentano notevole interesse scientifico, peraltro limitato dall'occasionalità del

([1]) F. Anelli, *Vestigia preistoriche dell'agro aquileiese,* «AqN» XX, 1949.A questo lavoro si rimanda per la descrizione dei materiali a cui in questo articolo si faranno solo brevissimi accenni. In altra sede verrà presentata una disamina più dettagliata di tutti i reperti preistorici – compresi quelli di più recente rinvenimento e riconoscimento – provenienti dall'Aquileiese.

rinvenimento; in un solo caso infatti gli oggetti sono pertinenti ad un contesto interpretabile archeologicamente (il «ripostiglio di Muscoli»), nella maggior parte dei casi sono sporadici o privi dell'indicazione di provenienza (fig. 2).

Scarsità di reperti e casualità dei rinvenimenti, fenomeni comuni anche agli altri musei friulani e riferibili genericamente alla arretratezza della ricerca paletnologica in Friuli ([2]), ad Aquileia appaiono forse più evidenti che altrove, non tanto a causa della mancanza di giacimenti preistorici e protostorici nell'Aquileiese – smentita dalla recente individuazione del vastissimo insediamento di Canale Anfora ([3]) – e nella Bassa Friulana, di cui il Museo di Aquileia sembrerebbe l'ideale polo archeologico di attrazione, ma soprattutto a causa della «vocazione archeologica» di indirizzo precipuamente romano da un lato, strettamente aquileiese dall'altro, del Museo. A ciò, oltre che ovviamente all'abusivismo ed alla mancanza di coordinamento tra i musei regionali, attribuirei la dispersione di materiale paletnologico continuata anche dopo l'apertura del Museo – e purtroppo perdurante ancor oggi ([4]) – e la

([2]) Per un quadro sintetico della storia della ricerca paletnologica in Friuli, cfr. P. Càssola Guida, *L'area orientale della civiltà paleoveneta*, Atti dell'XI convegno di studi etruschi e italici, Este-Padova 1976 (Firenze 1980), pp. 105-122 e Ead, *I castellieri*, in «Castelli del Friuli», V, Udine 1981, pp. 13 ss.

([3]) F. Gnesotto, *L'insediamento preistorico di Canale Anfora (Terzo di Aquileia)*, «AqN» LII, 1981, coll. 5-35, d'ora in poi Gnesotto, *Canale Anfora*.

([4]) Reperti paletnologici da Aquileia o dintorni sono conservati, oltre che al Museo civico di Udine (due asce, un frammento di cuspide di lancia: F. Anelli, *Vestigia preistoriche dell'agro aquileiese*, «AqN» XX, 1949, col. 8 e 11, d'ora in poi Anelli, *Vestigia...*) ed al Museo di Storia ed arte di Trieste (oltre alla «Collezione Zandonati», per cui cfr. nota 10, vi si conservano reperti della zona di Cervignano), anche al Museo archeologico di Portogruaro (ascia ad alette mediane da S. Giorgio di Nogaro; F. Anelli, *Bronzi preromani del Friuli*, «Atti dell'Accademia di scienze e lettere di Udine» s. VI, XIII, 1956, pp. 10, d'ora in poi Anelli, *Bronzi...*), e persino nella collezione Naue di Monaco di Baviera («coltello a codolo rudimentale tipo Arnoaldi proveniente da Aquileia» acquisito nel 1896; V. Bianco Peroni, *I coltelli nell'Italia continentale*, PBF VII, 2, München 1976, p. 92, tav. 3). Si ha inoltre notizia del rinvenimento in anni recenti di altre tre asce negli immediati dintorni di Aquileia (loc. Ponte Rosso, loc. Ca' Anfora), che purtroppo sinora non è stato possibile recuperare.

carenza di ricerche paletnologiche lamentata fino ad epoca recente; a queste insufficienze si contrappone una eccezionale abbondanza di studi di tipo storiografico iniziati già nel '500 ([5]) sull'etnografia antica del Friuli e sulle vicende della fondazione di Aquileia.

Una delle prime menzioni di reperti paletnologici raccolti ad Aquileia o nell'immediato circondario, nonché a quanto mi risulta, il primo tentativo di confrontare i dati storiografici con reperti archeologici preromani, si deve al Gregorutti che nel 1887 riferisce sul ritrovamento di «due asce di pietra e diverse punte di freccia di selce» dell'«epoca della pietra» ([6]), di «fusaiole e pesi di terracotta da telaio che si riferiscono all'epoca pelasga» e di «fibule a navicella e della Certosa, ... perle di vetro... che non erano più in uso né presso i Galli né presso i Romani», «una cista di bronzo cordonata... anelli armille ed orecchini di bronzo di epoca anteriore all'invasione gallica», che attesterebbero, per confronto con i materiali che in quegli anni venivano raccolti in abbondanza a S. Lucia di Tolmino dal Marchesetti e dallo Szombathy, «essere stata quella città abitata dagli antichi Veneti» ([7]). Ad epoca venetica (V secolo a. C.), vengono inoltre dubitativamente attribuite «certe pentole di terra nera mista a grani di calcite (fig. 1) rinvenute in un sepolcreto nella località di S. Stefano» (zona sita immediatamente a Nord di Aquileia, cfr. fig. 4): ad epoca celtica invece le monete d'argento rinvenute sporadicamente nell'area archeologica di Aquileia non databili «piú in là del 200-250 a. C.» (*sic*) ([8]).

([5]) Cfr. p. es. J CANDIDI, Juris cons., *Commentariorum Aquileiensium libri octo*, Venetiis 1521. Per una storia della ricerca precedente il 1900 cfr. soprattutto F. MUSONI, *Sull'etnografia antica del Friuli*, Udine 1900; per un quadro recente cfr. F. CÀSSOLA, *Popolazioni preromane nelle fonti letterarie*, «AAAd» XV, I, 1979, pp. 83-112.

([6]) C. GREGORUTTI, *Iscrizioni inedite aquileiesi, istriane, triestine*, «Arch. Triest.» XIII, 1887, p. 127; d'ora in poi GREGORUTTI, *Iscrizioni...*). Qualche accenno riferito però essenzialmente al Goriziano è in C.F. VON CZOERNIG, *Das Land Görz und Gradisca*, Wien 1873, p. 141 ss.

([7]) GREGORUTTI, *Iscrizioni...*, p. 136. Come noto, le ricerche del Marchesetti in Istria, Carso, Alto Isonzo iniziate negli anni '70, ebbero un particolare sviluppo nell'ultimo ventenni del secolo XIX.

([8]) GREGORUTTI, *Iscrizioni...*, p. 140 ss. Si tratta di reperti conservati per lo più nel Museo di Trieste.

Pur prendendo con la debita cautela le affermazioni del Gregorutti, notoriamente fantasioso nelle ricostruzioni storiche e topografiche, si può riconoscere allo studioso triestino una qualche conoscenza dei materiali per lo meno dell'età del ferro, e la capacità di porli in una sequenza cronologica abbastanza attendibile, pur in uno schema ormai superato. Questi interessi sono dovuti presumibilmente al clima creato a Trieste negli anni '80 dagli eccezionali risultati delle ricerche del Marchesetti nel Carso Triestino e Goriziano, in Istria e nell'Alto Isonzo, in Friuli dalle opere del Taramelli e del Marinoni ([9]) e dalle brevi esplorazioni condotte dal Pigorini e dal Ghirardini ([10]).

Dopo le osservazioni del Gregorutti e prima dell'opera fondamentale dell'Anelli del 1949, le menzioni al materiale paletnologico aquileiese sono molto scarse e si limitano a pochi accenni nelle guide del Museo e nell'opera generale del Calderini. Non vennero nemmeno riesaminati i reperti citati dal Gregorutti, per la maggior parte conservati al Museo di Trieste e poi probabilmente dispersi. Ebbe invece stranamente una particolare fortuna l'attribuzione ad età protostorica delle urne da S. Stefano, sicuramente riferibili ad età romana; S. Stefano pertanto, cui si attribuirono ad un certo punto anche le monete celtiche citate dal Gregorutti, venne considerata per un periodo la principale località di interesse preistorico dell'Aquileiese ([11]).

([9]) Cfr. nota 10.

([10]) T. Taramelli, *Di alcuni oggetti di pietra lavorata rinvenuti in Friuli*, «Atti R. Ist. Ven. Sc. Lett. Arti», (IV), III, 1874; Id., *Di alcuni oggetti dell'epoca neolitica rinvenuti in Friuli*, «Annali scient. R. Ist. Tecn. Udine» VII, 1873; C. Marinoni, *Bronzi preistorici del Friuli*, «Atti Acc. di Udine» 1878-81 (1881), pp. 7-41; L. Pigorini, *Fonderia di S. Pietro di Gorizia*, «BPI» III, 1877; Id., *Note paletnologiche friulane*, «BPI» VI, 1880; G. Ghirardini, «Not. Sc.» 1893, pp. 487-490.

([11]) E. Maionica, *Guida dell'i.r. Museo dello Stato di Aquileia*, Vienna 1911, p. 1, e soprattutto G. Brusin, *Aquileia. Guida storico artistica*, Udine 1929, p. 171 (d'ora in poi Brusin, *Aquileia*) e A. Calderini, *Aquileia romana*, Milano 1930, pp. 340 ss.: «tali ritrovamenti preistorici sono stati fatti a S. Stefano,... e vennero attribuiti a popolazioni che abitavano lí nel V secolo e potrebbero perciò essere i Veneti». Nella zona di S. Stefano vennero realmente rinvenuti

Fig. 1
Urna da S. Stefano di Aquileia.

Fig. 2
Foto d'archivio (1929) di alcuni oggetti della collezione paletnologica del Museo di Aquileia.

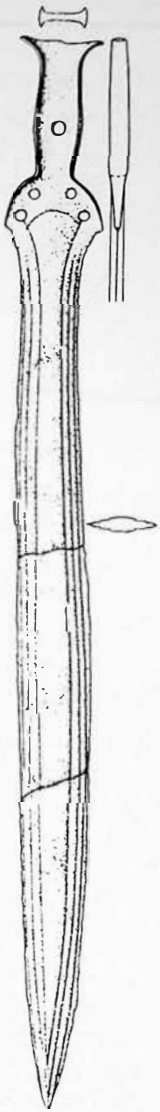


Fig. 4
Spada a lingua da presa «tipo Montegiorgio» da Belvedere-Morsano
(da Bianco Peroni, Spade).

Fig. 5
Spada a lingua da presa «Tipo Teor», dal letto dello Stella (da Bianco Peroni, Spade).

1 Torviscosa, loc. Tre Ponti: insediamento (fase antica dell'età del bronzo finale) - **2** Muscoli, loc. Pizzat: ripostiglio (età del bronzo finale) - **3** Monastero, loc. Paludelli - Ronchi: reperti sporadici (I e II età del ferro) - **4** Loc. S. Stefano: reperti sporadici (II età del ferro?) - **5** Monastero: reperti sporadici (II età del ferro) - **6** Loc. Ponte Rosso: segnalazione di rinvenimenti - **7** Loc. Marignane - cimitero: reperti sporadici - **8** Fondi comunali: reperto sporadico (I età del ferro) - **9** Aquileia centro: reperto sporadico (antica età del bronzo?) - **10** Loc. Canale Anfora: insediamento (età del bronzo recente) - **11** Loc. Beligna: reperti sporadici (eneolitico ed età del bronzo antica) - **12** Loc. Panigai: segnalazione di rinvenimenti - **13** Montaron: notizia di rinvenimenti «di età hallstattiana» - **14** Belvedere-Morsano: tombe (?) dell'età del bronzo e forse ferro - **15** Belvedere, fondi Fior: reperto sporadico (eneolitico).

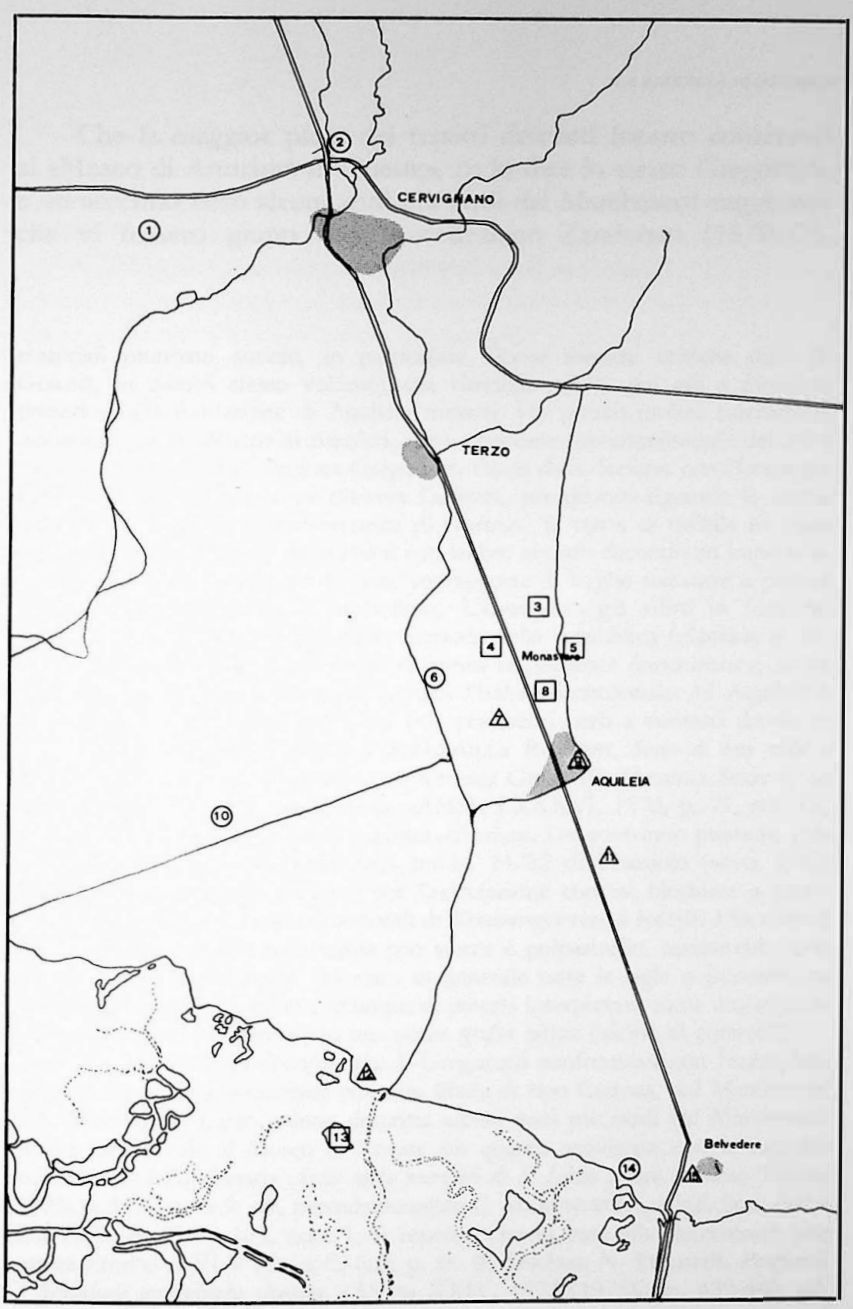


Fig. 3
Carta dei ritrovamenti preistorici e protostorici dell'Aquileiese (aggiornata al 1982).

△ Neolitico-età del bronzo antica ○ Età del bronzo media-finale □ Età del ferro

Che la maggior parte dei reperti descritti fossero conservati al «Museo di Antichità di Trieste», ce lo dice lo stesso Gregorutti; e un accenno fatto alcuni anni più tardi dal Marchesetti suggerisce che vi fossero giunti con la collezione Zandonati (1879) ([12]).

materiali piuttosto antichi, in particolare alcune monete celtiche (cfr. U. GORINI, in questo stesso volume), ma riferibili per lo più già a momenti posteriori alla fondazione di Aquileia romana. Ho potuto inoltre rintracciare nei magazzini del Museo di Aquileia, dove pervenne presumibilmente nel 1894 insieme al resto della collezione Gregorutti, l'urna da S. Stefano con l'iscrizione CAT di cui il Gregorutti rilevava l'affinità, per quanto riguarda la forma della a con la grafia «veneto-etrusca di Gurina». Si tratta di un'olla in rozza terracotta scura di grandi dimensioni con labbro svasato decorato ad impressioni digitali e corpo ricoperto da fasce sovrapposte di larghe solcature a pettine alternativamente orizzontali ed oblique. L'esemplare già edito in foto dal Brusin, che lo riferisce al più antico periodo della repubblica (*Aquileia,* p. 56, fig. 29), è pertinente ad una classe ceramica ampiamente documentata, anche se mai studiata sistematicamente, in tutta l'Italia settentrionale; ad Aquileia è rappresentata da parecchi esemplari non pertinenti però a contesti datati; in altre località del Friuli (cfr. M.J. STRAZZULLA RUSCONI, *Scavo di una villa a Joannis,* «AqN» L, 1979, pp. 64 ss) e Venezia Giulia (F. MASELLI SCOTTI, *Lo scavo di un edificio romano ad Aurisina,* «AMSI» LXXXVI, 1976, p. 77, tav. III, n) è nota per lo più in contesti augusteo-tiberiani. Un confronto puntuale può essere ora istituito con l'urna della tomba 14/82 di Pozzuolo (scavi 1982, inediti), databile ad età augustea per l'associazione con un bicchiere a pareti sottili, decorato a fitte fasce orizzontali di *Kommaregen* rese a rotella. L'iscrizione CAT incisa a crudo sulla spalla con stecca e polpastrello, meriterebbe una maggiore attenzione, come del resto in generale tutte le sigle o iscrizioni su fittili d'uso comune. Sembra comunque di poterla interpretare come una «firma» del fabbricante (*tria nomina?*) in una rozza grafia latina (vicina al corsivo?).

([12]) La «cista cordonata», che il Gregorutti confrontava con l'esemplare messo in luce, in associazione con una fibula di tipo Certosa, dal Marchesetti a S. Daniele del Carso, venne descritta alcuni anni più tardi dal Marchesetti stesso che la vide al Museo di Trieste «in quanto acquistata con la raccolta aquileiese del Zandonati» (*Scavi nella necropoli di S. Lucia presso Tolmino,* Trieste 1893, p. 192, nota 9; cfr, precedentemente C. MARCHESETTI, «Boll. Soc. Adr.» III, 1879, p. 101 e 103, nota 1. Il reperto, che in base alla descrizione può essere riferito al VI-V sec. a. C. (cfr. p. es. B. TERŽAN, N. TRAMPUŠ, *Prispevek h kronologij svetolučijske skupine,* «AVes» XXIV, 1973 (1975), pp. 439-440, all. 1), riveste un particolare interesse, anche perché può essere riferito soltanto ad un contesto funerario. Qualora se ne potesse provare l'effettiva provenienza da Aquileia – che pare plausibile date le caratteristiche di tale raccolta,

Pochissimi pezzi erano al Museo (i reperti litici) ([13]), un'urna da S. Stefano faceva parte della collezione privata del Gregorutti ([14]) e venne acquisita dal Museo nel 1894. Questa situazione sembra trovare riscontro nella prima guida del Museo edita nel 1884 ad opera del Maionica, che non fa cenno ai materiali paletnologici ([15]). Il primitivo nucleo dovette poi ampliarsi per successive acquisizioni come è testimoniato dalla rapida elencazione che se ne fa nella guida del 1911 (Sala V, bacheca I): si trattava di «oggetti di epoca neolitica, del rame e del bronzo e del periodo cosiddetto La Tène... scoperti ad Aquileia e suo circondario» ([16]). La raccolta probabilmente non si accrebbe di molto negli anni successivi, come conferma la guida del Costantini ([17]), con l'unica eccezione dell'importante acquisto di una spada a lingua da presa da Belvedere (1914) (fig. 4) che verrà descritta solo vari anni più tardi dal Brusin nella sua prima guida del Museo (1929) ([18]).

Negli anni della prima guerra mondiale doveva ormai essere presente a villa Cassis la maggior parte della raccolta costituita da un'ottantina di oggetti, come risulta dai primi inventari italiani

nonostante i dubbi espressi dal Marchesetti – dimostrerebbe l'esistenza nell'Aquileiese di sepolture di una certa ricchezza, databili ad una fase tarda della prima età del ferro. La cista, e gli altri oggetti citati dal Gregorutti, sono attualmente irreperibili, come mi comunica la dott. Ruaro Loseri, che ringrazio per le informazioni, ed al cui articolo in questo stesso volume rimando per notizie riguardanti la «Collezione Zandonati».

([13]) GREGORUTTI, *Iscrizioni...*, p. 127. Deve trattarsi delle asce litiche n. inv. 1849 e 1852, già comprese nella «Raccolta comunale» confluita nel Museo nell'anno della sua fondazione. La prima, un'ascia a martello rinvenuta nel 1873 nello strato romano presso la basilica, era stata descritta dal Taramelli in quello che può essere considerato il primo articolo di contenuto paletnologico edito in Friuli (*Di alcuni oggetti dell'epoca neolitica rinvenuti in Friuli*, «Annali scient. R. Ist. Tecn. di Udine» VII, 1873, p. 68); cfr. ANELLI, *Vestigia...*, col 2.

([14]) GREGORUTTI, *Iscrizioni...*, p. 140; cfr. anche nota 11.

([15]) E. MAIONICA, *Guida manuale dell'i.r. Museo dello Stato in Aquileia*, Gorizia 1984.

([16]) E. MAIONICA, *Guida dell'i.r. Museo dello Stato di Aquileia*, Vienna 1911, p. 86.

([17]) C. COSTANTINI, *Aquileia e Grado. Guida storico-artistica*, Milano 1916, p. 106.

([18]) BRUSIN, *Aquileia*, pp. 1 ss. e 171 ss.

degli anni '20 ([19]), che registrano, in modo sommario e con nuova numerazione, tutti i reperti entrati al Museo prima del passaggio all'Italia. Purtroppo si deve ritenere che in questa operazione andassero perdute le precedenti indicazioni: solo in singoli casi infatti è possibile risalire all'inventario «austriaco» e quindi agli eventuali dati sulla provenienza. Ciò limita decisamente il risultato di qualsiasi ricerca.

Volendo comunque tentare di delimitare la probabile area di rinvenimento, si può partire dalla considerazione che il nucleo principale della raccolta preistorica fu acquisito dal Museo tra gli anni '85-90 e la prima guerra mondiale. Gli oggetti dovettero giungervi in seguito ai numerosi scavi condotti in quegli anni ad Aquileia e nell'immediato circondario (soprattutto nelle aree sepolcrali esterne al centro abitato), e tramite l'acquisizione delle molte collezioni private, tutte per lo più di materiale strettamente aquileiese ([20]). Per una provenienza da un'area relativamente ristretta, avente come centro Aquileia, anche degli eventuali materiali sporadici di acquisto da privati, depone inoltre la considerazione che dal 1866 il confine Austria-Italia, scendendo lungo lo Iudrio ed attraversando il Torre poco ad est di Palmanova, passava poco ad ovest di Cervignano ed arrivava al mare seguendo il corso dell'Aussa (cfr. fig. 3); pertanto, escludendo l'area goriziana e quelle del Carso monfalconese e triestino – servite rispettivamente dai musei di Gorizia e di Trieste già esistenti dalla metà circa del secolo, e esplorate a più riprese dal Marchesetti – e prendendo in considerazione le poche provenienze accertate per questo periodo – Muscoli presso Cervignano, S. Stefano?, Monastero, Aquileia centro, Belvedere-Morsano, Montaron ([21]) –, si può giungere alla

([19]) Si tratta degli inventari che comprendono gli oggetti con numero da 1 a 47.809.

([20]) I pochissimi dati che ho potuto raccogliere confermano queste ipotesi: due asce provengono da scavi di un sepolcreto a Morsano (inv. austr. 1887, nn. 18-19); un pendaglio antropomorfo da «scavi Rigonat» presso Monastero (inv. austr. 1905, n. 441), un'ascia dalla collezione Ritter (inv. austr., 1887, n. 666).

([21]) I dati sono ricavati da un controllo effettuato sugli inventari austria-

conclusione che l'area di provenienza corrispondesse grosso modo ad un triangolo avente un vertice nella zona di Cervignano e gli altri due rispettivamente alle foci dell'Aussa e dell'Isonzo. L'unica località al di fuori dell'area indicata è Medea (tre spilloni ed una fibula a calotta composita, della «Collezione comunale») ([22]), tuttavia l'interesse per questo sito si spiega facilmente data l'identificazione: Medea = città dei Celti «transgressi in Venetiam» proposta in quegli anni dal von Czoernig ([23]).

Negli anni successivi al passaggio all'Italia l'interesse per i problemi paletnologici è ancora meno sentito e scarse fino al 1949 sono le menzioni alla «raccolta» del Museo nonché le acquisizioni, che sono limitate a pochi oggetti bronzei (una decina, comprese le monete celtiche) tra cui la splendida spada «Tipo Teòr» (fig. 5) ([24]), ed alcuni strumenti litici, rinvenuti occasionalmente in Aquileia e immediato circondario e in qualche sito della bassa pianura. Si afferma in parallelo l'interpretazione classica del citatissimo passo di Livio relativo alle vicende della fondazione di Aquileia, secondo la quale la bassa pianura friulana, per la sua natura essenzialmente paludosa, in età preromana e spesso, per estensione indebita, in tutta la preistoria, sarebbe stata pressoché deserta ([25]). Soltanto qualche isolato studioso, come ad esempio il

ci, sull'elenco della «Collezione comunale», sulle prime stesure degli inventari italiani, su alcune fonti bibliografiche.

([22]) N. inv. 1853-1854-1855 provenienti dalla «Collezione Comunale» e 17942: cfr. ANELLI, *Vestigia...*, col. 15 (due di questi sono erroneamente ritenuti provenienti dai dintorni di Aquileia).

([23]) C.F. VON CZOERNIG, *Das Land Görz und Gradisca,* Wien 1873, pp. 141 ss.

([24]) ANELLI, *Vestigia,* coll. 13-14, figg. 40-41.

([25]) BRUSIN, *Aquileia,* pp. 171-72: «La scarsezza di suppellettile preromana prova che queste contrade erano in epoca preistorica poco abitate e difatti i Gallocarni del 186 a. C. asserivano di essersi stanziati nella pianura in luoghi abbandonati, dai terreni incolti, senza recar torto ad alcuno (Liv. XXXIX, 54)». Tale interpretazione sarebbe confermata dal fatto che «gli oggetti (preistorici) provengono solo in piccolo numero da Aquileia (S. Stefano), essendo stati scavati quasi tutti... a Muscoli nella p. cat. 619/2». Quest'ultima affermazione, senza dubbio approssimata per eccesso, trova riscontro, e forse origine, nella didascalia, certamente errata, di una vecchia foto d'archivio (fig. 2), che trarrà

Calderini ([26]), insiste sulla necessità di studi specializzati, sempre però in funzione della soluzione «del vasto problema etnografico in tutta la regione». Solo nel 1949, come accennato, si arriverà alla pubblicazione dei materiali del Museo grazie alla meritoria opera dell'Anelli ([27]). Sebbene molti siano i limiti di tale lavoro, che andrebbe aggiornato e revisionato (errori nella menzione delle provenienze, mancanza di controlli sistematici negli inventari, inesattezze nelle attribuzioni cronologiche e culturali), si deve dar atto all'Anelli di aver composto un quadro abbastanza accurato ed articolato della preistoria dell'«Agro aquileiese», mettendolo in rapporto con i dati noti per il resto della regione, smussando le affermazioni troppo drastiche allora correnti e mettendo in luce le diverse situazioni dei vari periodi. La presentazione dei reperti permise inoltre un'analisi più approfondita in studi specializzati.

Negli ultimi venti anni, in particolare a partire dagli anni '70, viene attribuito un maggior rilievo ai dati paletnologici in relazione al notevole sviluppo della ricerca in Friuli: si devono citare il notevole contributo del Fischer sulle fibule La Tène ([28]), che erano

in errore anni più tardi anche l'Anelli (Neg. n. 785, 1929): «Oggetti preistorici... trovati a Muscoli nel giardino del sig. Lazzari presso la strada». I reperti del «ripostiglio di Muscoli» provengono in realtà da un'altra località e costituiscono solo una parte di quelli fotografati, come si deduce dalla precisa elencazione dell'inventario austriaco (inv. austr. 1902 nn. 348-376). Su S. Stefano cfr. nota 11.

([26]) CALDERINI, *Aquileia*, pp. 339 ss.: «I resti cosiddetti preistorici scoperti nei pressi di Aquileia sono assai pochi e non sempre furono oggetto di quelle cure di competenti che ne avrebbero potuto meglio fissare le caratteristiche in rapporto alle più estese conoscenze del vasto problema etnografico in tutta la regione». Del Calderini cfr. anche, qualche anno più tardi, *Quando Aquileia ancora non era*, «Aquileia chiama» I, 2, 1954, pp. 18-19.

([27]) ANELLI, *Vestigia...*, cit. a nota 1. I reperti presentati dall'Anelli sono molto probabilmente quelli già precedentemente raggruppati per l'esposizione al Museo che non dovette variare di molto dal 1911 (cfr. MAIONICA, *Guida*, p. 86 e BRUSIN, *Aquileia*, p. 171). Non sembra che l'Anelli abbia effettuato un controllo sistematico nei magazzini, che tuttora possono presentare delle sorprese, e sugli inventari.

([28]) F. FISCHER, *Frühe Fibeln aus Aquileia*, «AqN» XXXVII, 1966, coll. 7-26.

state appena menzionate dall'Anelli, ed alcuni lavori di presentazione dei pochi reperti protostorici di nuova acquisizione, tra cui una spada del tipo Sauerbrunn, della Càssola Guida, dello Šribar e di Fausto Gnesotto, che ha diretto il primo scavo paletnologico nell'Aquileiese (1980) ([29]). Alcune classi di materiali vennero riesaminati in opere di insieme, come i repertori delle serie dei *Bronzefunde* di Vera Bianco Peroni sulle spade e sui pugnali dell'Italia continentale, del Carancini sugli spilloni e sulle asce, di Patrizia von Eles sulle fibule, in buona parte ancora in fase di stampa o elaborazione ([30]). Spilloni e asce sono state inoltre oggetto di due tesi di laurea discusse all'Università di Trieste, il «ripostiglio di Muscoli» di una tesi elaborata all'Università di Padova ([31]). Si devono ricordare inoltre i recenti lavori di revisione negli atti di queste settimane, di Paola Càssola Guida sulla preistoria del Friuli e di Giulia Fogolari sul periodo La Tène ([32]).

([29]) P. Guida, *I nuovi oggetti in bronzo del museo di Aquileia,* «AqN» XXXII-XXXIII, 1961-62, coll. 13-26; P. Càssola Guida, *Preistoria ad Aquileia,* «Aquileia chiama» XXVII, giugno 1980, pp. 2-4; Ead., *Una spada dell'età del bronzo dal Friuli,* «Situla» 20/21, Ljubljana 1980, pp. 45-49; V. Šribar, *Ein spätmittellatene Fibel aus Aquileia,* «AqN» XLIX, 1978, coll. 6 ss.; L. Ciceri, *L'età dei metalli ad Aquileia,* e *Monete gallo carniche trovate ad Aquileia,* in «Aquileia», 45° congresso Soc. Filol. Friulana, Udine 1968, pp. 98-104; F. Gnesotto, *Un'ascia di bronzo dalla periferia di Aquileia,* e *L'insediamento preistorico di Canale Anfora* (Terzo di Aquileia), «AqN» LII, coll. 1-35.

([30]) V. Bianco Peroni, *Le spade nell'Italia continentale,* PBF IV, 1, München 1970; G. Carancini, *Gli spilloni nell'Italia continentale,* PBF XIII, 2, München 1975 (i volumi sulle asce e sui pugnali non sono ancora stati editi).

([31]) E. Mezzacasa, *I ripostigli dell'età del bronzo recente e finale nel Veneto,* Tesi di laurea discussa con la prof. G. Fogolari dell'Università degli studi di Padova, a.a. 1978-79; A. Zanchi, *Asce e coltelli bronzei di età preromana dal Friuli,* Tesi di laurea discussa con il prof. C. Stacul, Università degli studi di Trieste, a.a. 1977-78. Ringrazio la dott. Mezzacasa e la dott. Zanchi per avermi autorizzato ad utilizzare il loro lavoro.

([32]) P. Càssola Guida, *Insediamenti preromani nel territorio di Aquileia,* «AAAd», XV, 1979, pp. 66 ss.; G. Fogolari, *I Galli nell'alto Adriatico,* «AAAd», XIX, 1981, pp. 15-49.

Giuliana Cavalieri Manasse

ARCHITETTURE ROMANE IN MUSEO *

È noto che Aquileia, per la mancanza di una continuità urbanistica in età medioevale e moderna, ha restituito quantitativamente e qualitativamente una delle più importanti e cospicue documentazioni archeologiche dell'Italia Settentrionale.

Va notato, però, che per quanto riguarda il materiale di decorazione architettonica, la situazione non è felice. Per i pezzi delle collezioni sette e ottocentesche, pervenute al Museo Governativo (1), non sono rintracciabili dati di provenienza, non essendo possibile dai cataloghi manoscritti delle raccolte procedere all'individuazione dei singoli elementi architettonici. Ciò vale anche per i materiali venuti in luce durante gli anni della direzione austriaca: dagli inventari del Museo (2) è impossibile, per la genericità delle indicazioni, risalire all'identificazione di un pezzo, a meno che non presenti decorazioni figurate. Solo con gli scavi e le pubblicazioni del Brusin iniziano ad essere frequentemente documentate le circostanze di ritrovamento del materiali. Ma a questo punto è da rilevare che i pezzi per lo più sono stati rinvenuti reimpiegati. Fanno eccezione buona parte degli elementi architettonici perti-

(*) Devo alla cortesia di Luisa Bertacchi molti preziosi consigli e la possibilità di presentare alcuni pezzi inediti.

(1) Sulle collezioni aquileiesi cfr. A. CALDERINI, *Aquileia romana*, Milano 1930, pp. XXVII-LXVII. In particolare sulle vicende delle pietre che avevano fatto parte della prima raccolta pubblica aquileiese, costituita all'epoca del regno italico, in seguito inserite nel muro di una stalla dall'ingegner Moschettini e solo nel 1888 passate a far parte del Museo, cfr. CALDERINI, *Aquileia...*, cit., pp. XXXVIII-XXXIX, LX.

(2) Così come dalle Mitteilungen der Central Commission, in cui dall'anno 1890 al 1898 il Maionica dà preciso conto di quanto entra annualmente in Museo.

nenti ai monumenti funerari e il complesso dell'ornamentazione del Foro, l'unico nucleo notevole di materiali riferibili ad un edificio pubblico trovato nel suo originario sito di collocazione. Ad Aquileia l'uso sistematico del reimpiego inizia con l'approntamento delle opere murarie di difesa lungo la banchina del porto, è incerto se in occasione dell'assedio di Massimino nel 238, o di quello dell'imperatore Giuliano nel 361 ([3]). E dall'età tardo antica, deve aver proseguito ininterrotto nel corso dei secoli ([4]).

Sono chiari i limiti dello studio di pezzi che risultano per gran parte privi di contesto. Le datazioni sono proposte sulla base di annotazioni stilistiche sul confronto quasi esclusivo con materiali dei maggiori centri urbani dell'Occidente e dell'Oriente, nei cui cantieri edilizi si fissavano quei prototipi architettonici e decorativi che facevano moda. Posto che questo metodo, che presuppone ipotesi largamente da verificare – quali una rapida circolazione di motivi e di schemi urbani, una immediata adesione delle botteghe provinciali alle esperienze artistiche del centro, e quindi un breve scarto cronologico tra prodotti urbani e provinciali –, sia valido, resta comunque problematico datare pezzi isolati come quelli aquileiesi. Se infatti un edificio provinciale nel suo complesso si può considerare aderente nella planimetria e nell'ornato a monumenti urbani, non necessariamente tutte le sue parti decorative hanno lo stesso grado di adesione formale rispetto al modello anzi alcune, proprio per ragioni legate alla distribuzione del lavoro di un cantiere antico, possono presentare attardamenti tipologici e stilistici. Queste osservazioni valgono naturalmente solo per l'architettura monumentale. Diverse le considerazioni che si possono

([3]) La datazione di questa seconda cinta è controversa. Cfr. G. BRUSIN, *Gli scavi di Aquileia,* Udine 1934, pp. 64-67 (in seguito citato BRUSIN); ID., *Le difese della romana Aquileia e la loro cronologia,* in «Corolla Memoriae Erich Swoboda dedicata», Köln-Graz 1966, pp. 88-89; B. FORLATI TAMARO, *Le cinte murarie di Aquileia e il suo porto fluviale,* in «Archivio Veneto», S.V, 104, 1975, pp.5-10; L. BERTACCHI, in *Da Aquileia a Venezia,* Milano 1980, pp. 115, 125-128.

([4]) Se è vero che materiali lapidei aquileiesi vennero riutilizzati per la costruzione della chiesa di Terzo nel 1844 (CALDERINI, *Aquileia...,* cit., p. XLIV; G. BRUSIN, *Guida di Aquileia,* Udine 1929, p. 79).

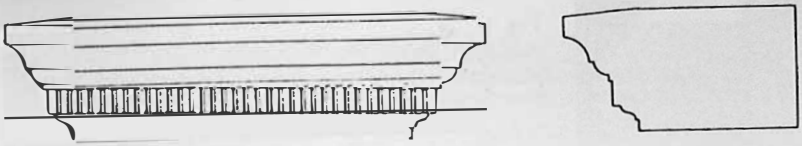


Fig. 1
Aquileia, Museo. Cornice ionica.

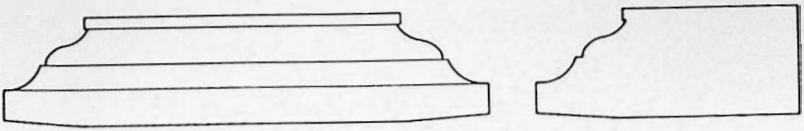


Fig. 2
Aquileia, Museo. Base.

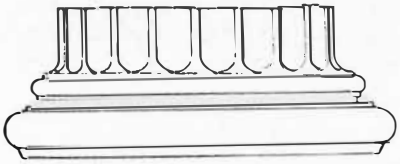


Fig. 3
Aquileia, Museo. Base attica e imoscapo di colonna.

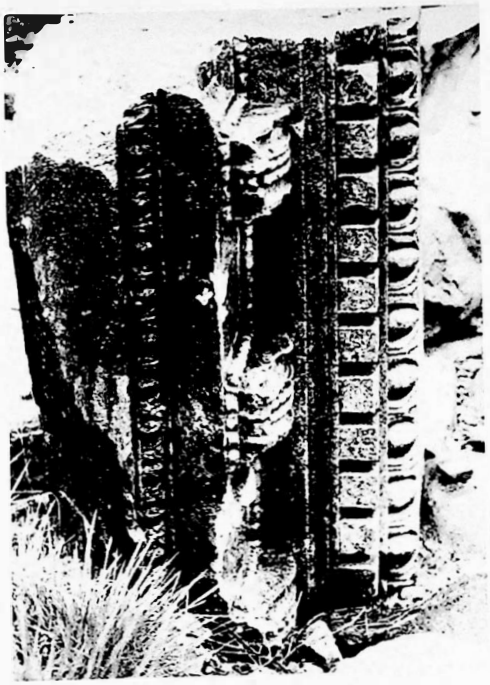
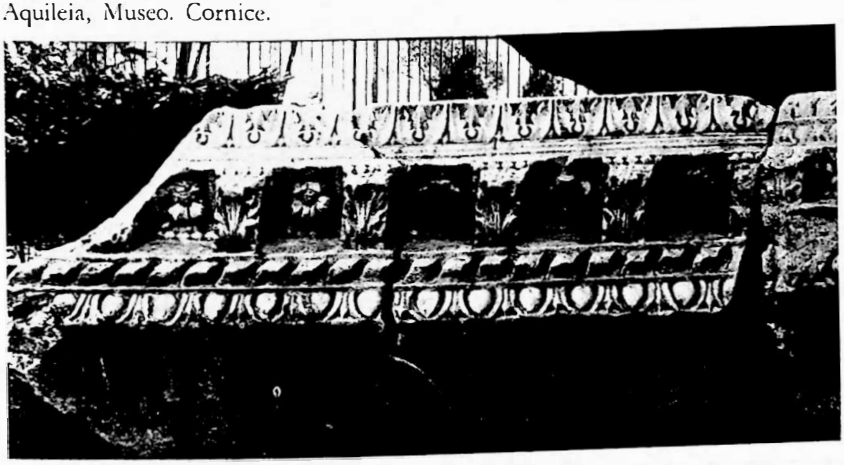


Fig. 4
Aquileia, decumano di Aratria Galla. Cornice.

Fig. 5
Aquileia, Museo. Cornice.



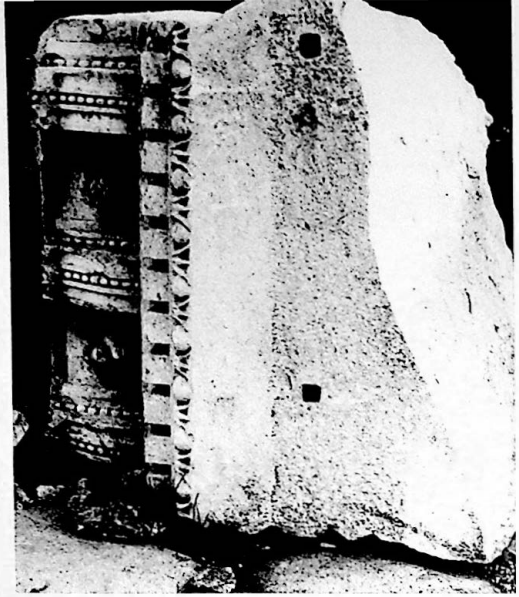


Fig. 6
Aquileia, decumano di Aratria Galla.
Cornice.

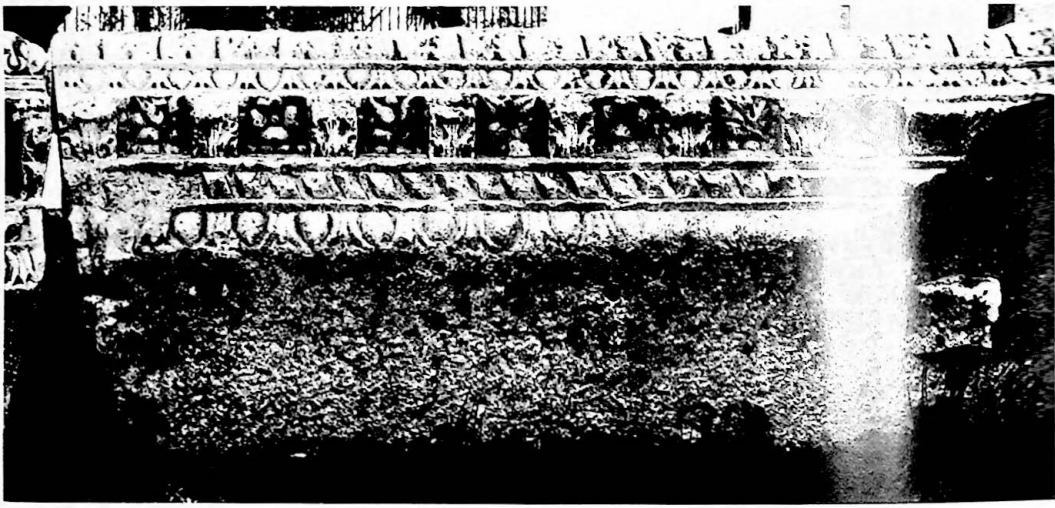


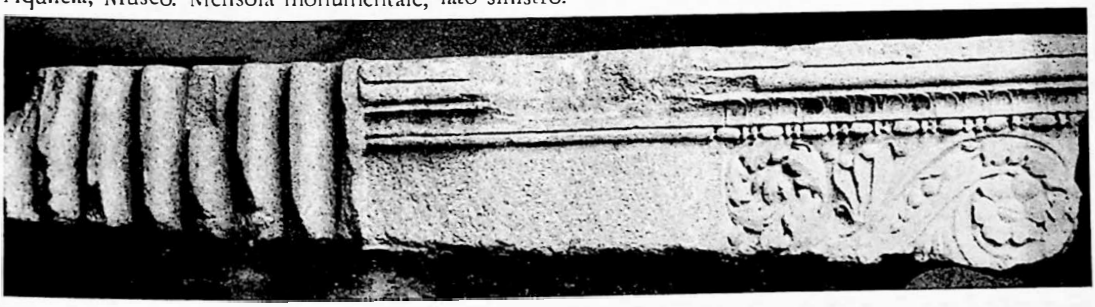
Fig. 7
Aquileia, Museo. Cornice.

Fig. 8
Aquileia, Museo. Pluteo.

Fig. 9
Aquileia, Museo. Architrave.

Fig. 10
Aquileia, Museo. Capitello a volute vegetali.

Fig. 11
Aquileia, Museo. Mensola monumentale, lato sinistro.



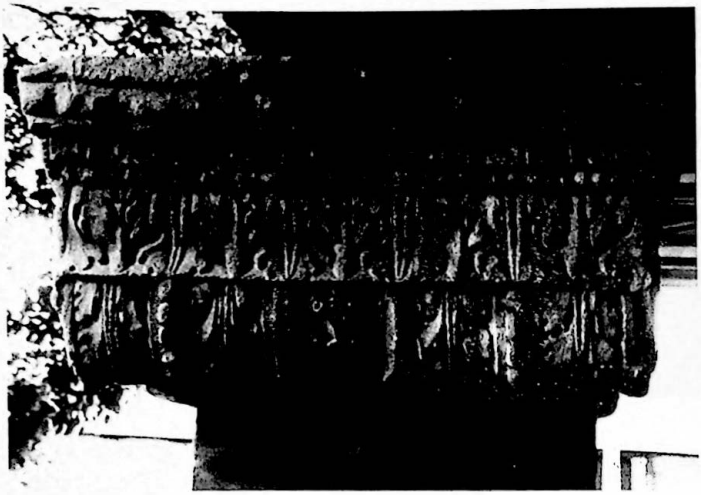
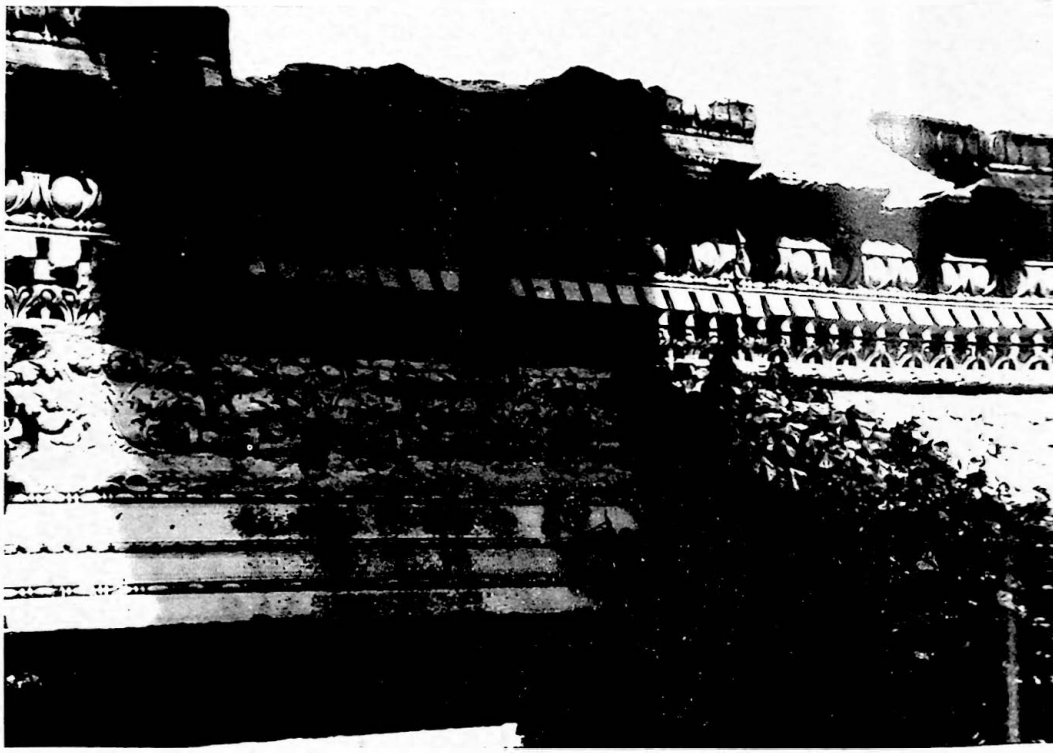


Fig. 12
Aquileia, Museo. Mensola monumentale, fronte.

Fig. 13
Aquileia, c.d. via Sacra. Grande trabeazione, particolare del fronte anteriore.



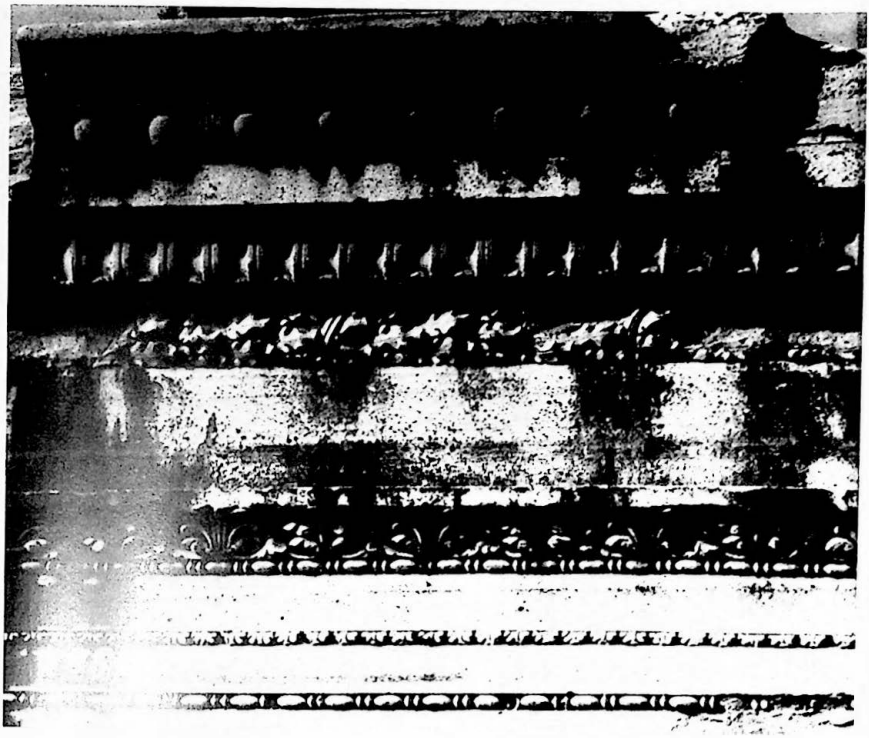


Fig.
Aquileia, c.d. via Sacra. Grande trabeazione, particolare del fronte posteriore.

Fig. 15
Aquileia, c.d. via Sacra. Particolare di un dentello della grande trabeazione con lettere incise.

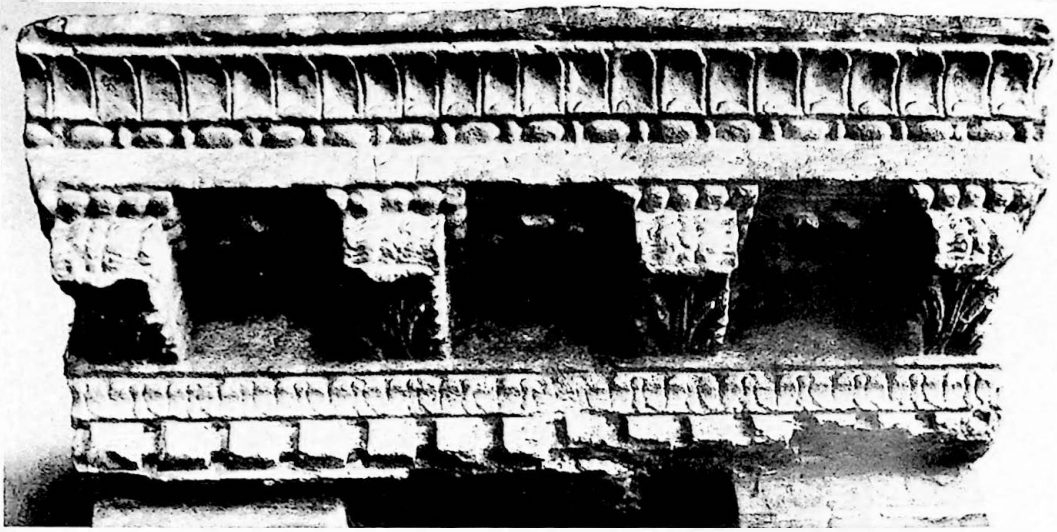


Fig. 16
Aquileia, Museo. Cornice.

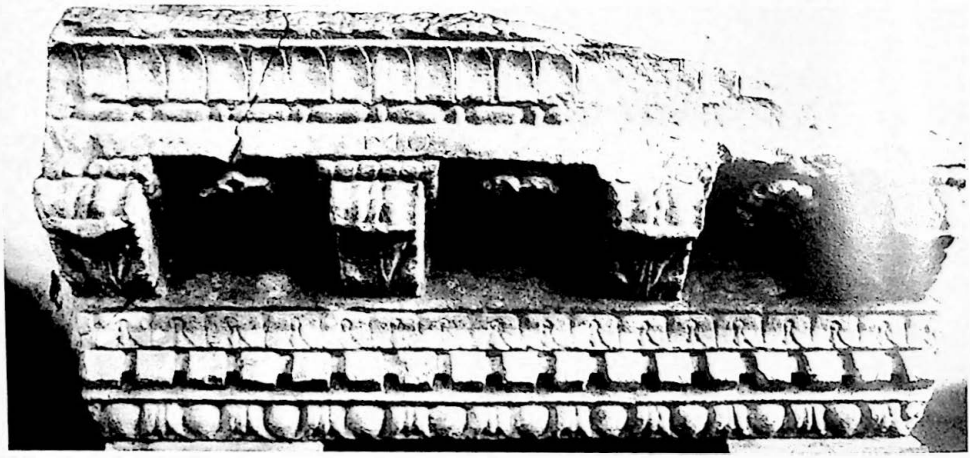
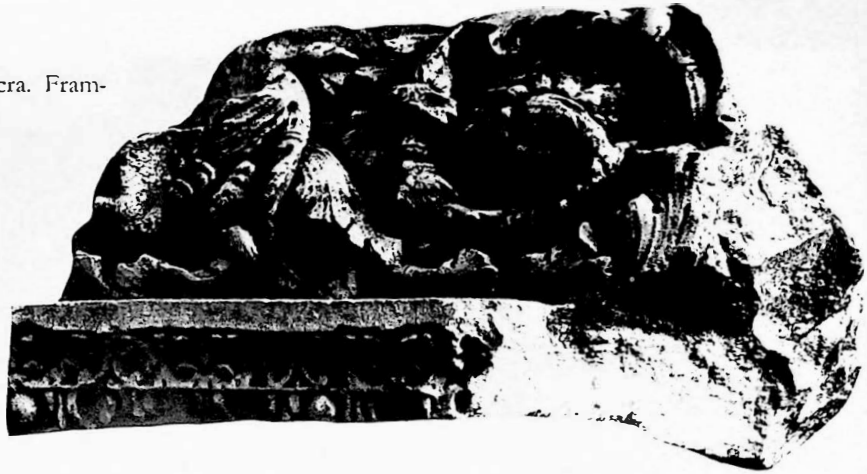


Fig. 17
Aquileia, Museo. Cornice.

Fig. 18
Aquileia, Museo. Capitello composito frammentario.

Fig. 19
Aquileia, c.d. via Sacra. Frammento di fregio.



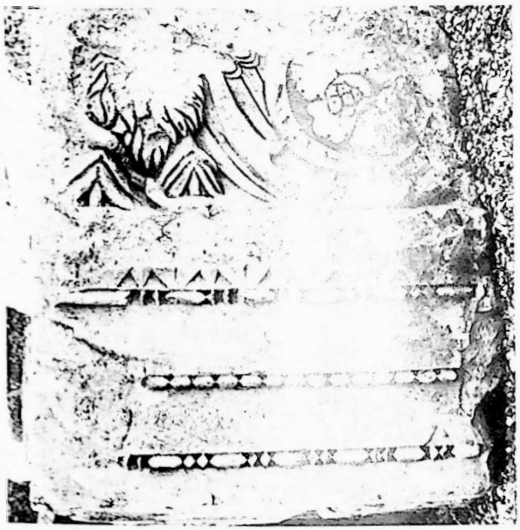


Fig. 20
Aquileia, Museo. Frammento di fregio e architrave.

Fig. 21
Aquileia, Museo. Cielo dell'architrave alla fig. 20.

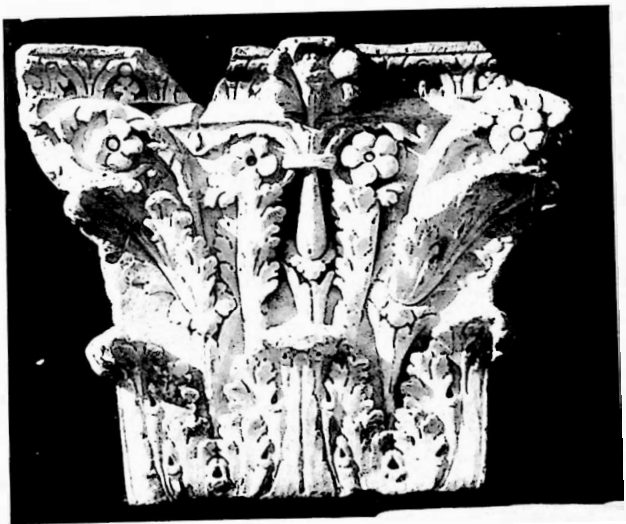


Fig. 22
Aquileia, Museo. Capitello a volute vegetali dal portico orientale del Foro.

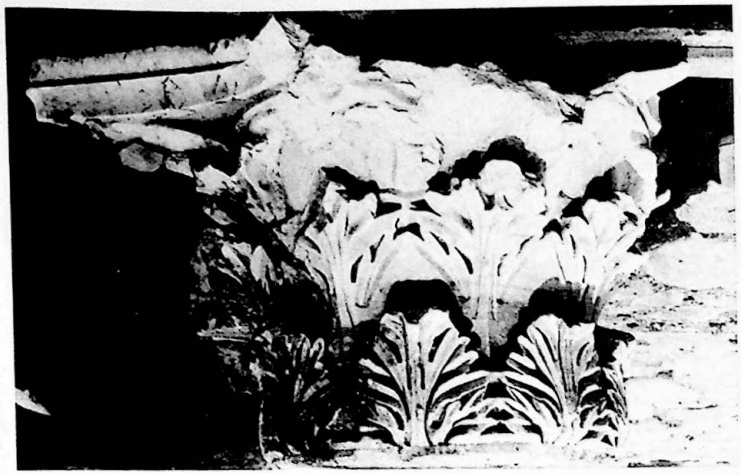


Fig. 23
Aquileia, decumano di Aratria Galla. Capitello corinzio asiatico.

Fig. 24
Aquileia, muro tardo a sud della basilica
Mensola.

Fig. 25
Aquileia, muro tardo a sud della basilica. Resto di modanatura con astragalo e dentelli.

Fig. 26
Aquileia, Museo. Cornice

Fig. 27
Aquileia, Museo. Particolare della cornice alla fig. 26.

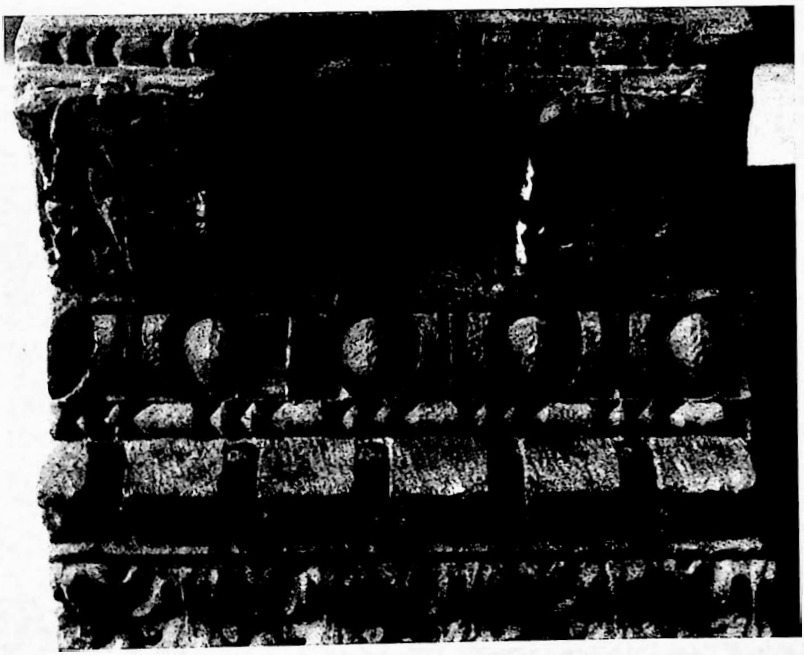


Fig. 28
Aquileia, Museo. Mensola monumentale, fronte.

Fig. 29
Aquileia, Museo. Mensola monumentale, lato sinistro.

trarre dall'analisi dell'ornamentazione di monumenti funerari. In essi, almeno limitatamente agli elementi di decorazione architettonica, sono spesso evidenti persistenze tecniche e attardamenti tipologici e stilistici, che si spiegano nella natura stessa di questa produzione che più specificatamente dipendeva dal committente e che quindi, svincolata dalla tematica ufficiale, poteva ricorrere ripetutamente a modelli e tematiche fissate nell'esperienza dell'artigianato locale.

Tra i centri coloniali più antichi della Cisalpina Aquileia è l'unico che conservi notevoli testimonianze di architettura repubblicana. E proprio perché si tratta degli incunaboli dell'architettura dell'Italia settentrionale, vale la pena di soffermarsi.

Alla seconda metà del II secolo risalgono notevoli resti di coroplastica monumentale di tradizione etrusco-italica ([5]).

Tra la fine del II secolo e i decenni iniziali del I secolo si colloca un gruppo omogeneo di elementi ([6]), pertinenti allo stesso edificio di culto, rinvenuti durante lavori di arginatura della Natissa a Panigai ([7]): una cornice ionica (fig. 1) ([8]), una base (fig.

([5]) Per le cortine pendule, i frammenti di lastre di rivestimento traforate, le antefisse con figure di Artemis Persica, si vedano V. SCRINARI, *Le terrecotte architettoniche del Museo Archeologico di Aquileia,* in «AN» XXIV-XXV, 1953-1954, cc. 33-38; L. BERTACCHI, *Un anno di scavi archeologici ad Aquileia,* in «AAAd», V, Udine 1974, pp. 388-389; G. CAVALIERI MANASSE, *Elementi ellenistici nell'architettura tardo repubblicana di Aquileia,* in «AAAd», XII, Udine 1977, pp. 149-150. L'importante gruppo di frammenti di figure frontonali è invece ancora inedito. Ne è in corso lo studio da parte di M.J. Strazzulla che curerà anche la revisione critica di tutte le terrecotte architettoniche aquileiesi.

([6]) G. CAVALIERI MANASSE, *La decorazione architettonica romana di Aquileia, Trieste, Pola. I. L'età repubblicana, augustea e giulio claudia,* Padova 1978 (in seguito citato CAVALIERI MANASSE), p. 165, nota 9, e pp. 202-203.

([7]) Per individuare le strutture murarie, certo relative ad un edificio di culto, cui appartenevano questi pezzi sono stati effettuati saggi nella zona (100 m. a sud della c.d. Boschetta), rimasti però senza esito: si rinvennero infatti solo le sostruzioni di un grande recinto funerario.

([8]) h. m 0,34, lati m 1,33×1,26. In due blocchi di eguali dimensioni (m 1,33×0,63). Il piano superiore, perfettamente levigato, è concluso da una fascia spiovente verso l'esterno. Listello assai sviluppato a profilo diritto; sguscio; ovolo liscio; listello; dentelli: lunghi stretti e ravvicinati, con taglio superiore

2) ([9]) e due blocchi lisci e squadrati ([10]), probabilmente riferibili alla stessa ara o base, e una base attica di colonna ([11]) (fig. 3). Sono in calcare istriano, pietra talora usata ad Aquileia in età repubblicana in alternativa alla ben più diffusa pietra d'Aurisina, e trovano

diritto e interspazi larghi la metà del dentello (1:2); gola rovescia; listello. I dentelli molto stretti e allungati sembrano propri di ambiente tolemaico [H. VON HESBERG, *Lo sviluppo dell'ordine corinzio in età tardo-repubblicana,* in «L'art décoratif à Rome à la fin de la republique et au début du principat», Collection de l'École Française de Rome, 55, Roma 1981, p. 29; P. MORENO, ibid., p. 54] e diventano comuni nell'architettura tardo ellenistica dell'Italia centrale: se ne veda una ricca esemplificazione in M. VERZÀR, *L'Umbilicus Urbis. Il mundus in età tardo-repubblicana,* in«DdA», IX-X, 1976-1977, pp. 388-391). Il coronamento aquileiese richiama una cornice dal tempio della *Magna Mater* sul Palatino e quella di una base pertinente all'*Umbilicus Urbis* con kyma ionico sull'ovolo (VERZÀR, *L'Umbilicus...,* cit., pp. 386, 389, figg. B 2;5;11;12;21).

([9]) h. m 0,34, lati m 1,33×0,71. Dall'alto: listello; gola rovescia; sguscio; plinto. Il profilo corrisponde a quello della base di un'ara del santuario di Palestrina, con fregio dorico e coronamento in tutto simile a quello aquileiese sopra descritto salvo per la presenza di ovolo decorato da kyma ionico e gola da kyma lesbico (F. FASOLO-G. GULLINI, *Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina,* Roma 1953, pp. 296-297, figg. 411, 412, 413, tav. XXV, 3). Simile anche la sagoma della base della transenna della tholos (FASOLO-GULLINI, *Il Santuario..,* cit., p. 247 ss., tav. XXI, 8). Analoga sequenza di modanature anche nella base di un monumento nell'area del tempio a Tarquinia (tardo II - inizi I sec. a. C.) con gola lunga e appiattita e in quella del podio del tempio di Giove Anxur a Terracina con sguscio molto alto. Cfr. L.T. SHOES, *Etruscan and Republican Mouldings,* in «MAAR», XXVIII, 1965, p. 164, tavv. LI, 14, LIV, 9.

([10]) m 0,59×0,95×0,30; m 0,62×0,90×0,42.

([11]) h. complessiva m 0,41, h. base m 0,22, Ø imoscapo m 0,74, Ø toro inferiore m 1,07. Dall'alto: imoscapo a 20 scanalature a sezione concava, inferiomente terminanti a menisco concavo; listello; toro; gola tra due listelli; toro; supporto da inserirsi nello stilobate. Il tipo, caratterizzato dalla mancanza del plinto, si diffonde in Italia centrale nella seconda metà del II sec. a. C., cfr. D.E. STRONG-J.B. WARD PERKINS, *The Temple of Castor in the Forum Romanum,* in «BSR», XXX, N.S. XVII, 1962 (in seguito citato STRONG-WARD PERKINS), p. 8. La base aquileiese trova indicativamente confronto con le basi del tempio Rotondo di Tivoli e quelle delle semicolonne sulla facciata sud dell'aula absidata nel complesso inferiore del santuario prenestino [R. DELBRUEK, *Hellenistiche Bauten in Latium,* II, Strasbourg 1912, p. 17, tav. X; I, Leipzig 1907, p. 78, fig. 74 (tutte con scanalature delle colonne terminanti a menisco convesso e quella di Palestrina su plinto)].

riscontro con materiali tardo ellenistici d'area centro italica ([12]). Alla stessa epoca sono riferibili diversi capitelli ionico e corinzio italici, di provenienze ignote, tutti di presumibile impiego in edifici pubblici ([13]).

Mancano per ora resti di trabeazione ([14]). Ciò potrebbe lasciar supporre l'uso di capitelli ionico e corinzio italici in alzati che facessero eventualmente uso di coronamenti in terracotta: si intende non di coronamenti di tipo etrusco ma di trabezioni che, con l'impiego di elementi lignei rivestiti di terracotta, ripetessero i corrispondenti schemi dell'ornamentazione in pietra ([15]); la cosa va comunque verificata con un vasto lavoro di ricerca esteso a più centri nell'Italia Peninsulare.

L'esame del materiale architettonico più antico, che presenta molte somiglianze tecniche e formali con pezzi d'area etrusco-laziale e campana, mostra chiari rapporti di dipendenza della produzione aquileiese dalla tradizione stilistica e figurativa centro-italica del tardo ellenismo. Tale tradizione che nei suoi centri di origine risulta cedere lentamente, già nel corso della prima metà del I secolo a. C., alla nuove esperienze decorative di provenienza greca e orientale, permane ad Aquileia durante tutto il secolo, e anche oltre nell'architettura funeraria. Lo attestano alcuni capitelli disorganici e manieristici ([16]), di resa ben diversa da quella degli esem-

([12]) Cfr. note 8, 9, 11.

([13]) CAVALIERI MANASSE, nn. 2, 3, 4, 14, 15, 16. A questo catalogo si rimanda per la bibliografia precedente relativa a questi pezzi e a quelli indicati nelle note successive.

([14]) Problematiche rimangono la cronologia e la destinazione della lastra con fascio di elementi vegetali (CAVALIERI MANASSE, n. 40).

([15]) A questo proposito si segnala una bella lastra fittile, databile nei decenni centrali del II sec. a. C., pertinente ad un fregio continuo,- cfr. SCRINARI, *Le terrecotte...*, cit., n. 2; M.J. STRAZZULLA, *Le terrecotte architettoniche nell'Italia centrale,* in «Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche», I Suppl. a «Prospettiva», Firenze 1977, p. 47; CAVALIERI MANASSE, *Elementi ellenistici...*, cit., pp. 150-151.

([16]) CAVALIERI MANASSE, nn. 10, 11, 19, 20, 21. Capitelli ionico italici compaiono ancora nel monumento dei *Curii* che è databile, in base alle caratteristiche formali del capitello terminale della cuspide, in età tiberiano claudia, cfr. CAVALIERI MANASSE, n. 46 e p. 21.

plari più antichi ([17]), la serie dei capitelli a sofà ([18]) e quella numerosa degli acroteri ([19]).

Di non semplice collocazione funzionale e cronologica risultano i frammenti di quattro telamoni su lastre fittili, uno dalla necropoli di Panigai, gli altri riutilizzati in un tratto meridionale delle mura tardoimperiali, e quindi purtroppo privi di indicazioni circa il complesso di appartenenza. Ne è stato ripetutamente proposto un collegamento con il teatro ([20]), suggestivo per il riscontro iconografico con esemplari da teatri centro e sud italici ([21]), ma sembra più probabile, anche per le loro grandi dimensioni, l'ipotesi che li mette in relazione alle porte della cinta muraria ([22]).

([17]) CAVALIERI MANASSE, nn. 5, 6, 7, 8, 17, 18.

([18]) Cfr. CAVALIERI MANASSE, nn. 13, 49-57; CAVALIERI MANASSE, *Elementi ellenistici...*, cit., pp. 155-156. Si tratta di esemplari molto tardi di questa classe, elaborati in forme estremamente rigide e impoverite, assai lontani dai tipi canonici, per i quali si veda da ultimo M. COCCO, *Due tipi di capitelli a Pompei «corinzio-italici» e «a sofà»*, in «Cronache Pompeiane», III, 1977, pp. 110-131.

([19]) CAVALIERI MANASSE, nn. 75-82; CAVALIERI MANASSE, *Elementi ellenistici...*, cit., pp. 156-158.

([20]) Proposto già dall'Albizzati (cfr. BRUSIN, pp. 112-113), poi dalla Scrinari (*Terrecotte...*, cit., cc. 43-49), e ancora recentemente dal Beschi (*Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, pp. 345-346).

([21]) Si vedano i confronti portati dalla Scrinari e dal Beschi negli articoli di cui alla nota precedente. Quanto al teatro di Aquileia, attestato solo epigraficamente, cfr. CIL, V, 1008a, e inoltre CALDERINI, *Aquileia...*, cit., pp. CXIII-CXIV; G. CUSCITO, in «Da Aquileia a Venezia», p. 580.

([22]) È quanto suppone L. Bertacchi, anche in base alla notizia di quattro piccoli frammenti di telamoni rinvenuti presso la porta settentrionale (G. BRUSIN, *Scavi dell'Associazione*, in «AN», VIII, 2 - IX, 1, 1937-1938, c. 60), il cui impianto, sempre secondo la Bertacchi, sarebbe di età augustea (*Topografia di Aquileia*, in «AAAd», I, Udine 1972, pp. 45-46; *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, p. 115). Tale ipotesi di impiego potrebbe ora essere avvalorata dal ritrovamento ad Altino di una testa di telamone, di dimensioni analoghe a quella dei pezzi aquileiesi, nello scavo della porta nell'area a nord del Museo (M. TOMBOLANI, *Notiziario*, in «AN», LII, 1981, cc. 242-243). La presenza di telamoni sulla facciata di porte urbiche è documentata anche in un rilievo di Mirabella Eclano (seconda metà I sec. a. C.), cfr. F. REBECCHI, *Antefatti tipologici*

Il fenomeno della persistenza di tipi architettonici di ascendenza ellenistico italica non è solo aquileiese: si individua infatti in altri centri della Narbonense e della Cisalpina che presentano una documentazione monumentale per il I secolo a. C. Per citare qualche esempio indicativo: a Glanum il sepolcro degli *Iulii*, del terzo quarto del I secolo a. C., che allo sviluppo di una tematica monumentale dell'ellenismo microasiatico unisce elementi di schietta impronta italica, i capitelli italo-corinzi della tholos e quelli a sofà del dado ([23]); a Verona la porta Leona, eretta tra gli anni 50 e 40 a. C., in cui lo schema della facciata, coronata da fregio metopale e da una loggia su colonne libere, richiama modelli del tardo ellenismo centro-italico ([24]); sempre a Verona il teatro augusteo, dal grandioso impianto scenografico, regolato da principi insieme di paratassi e di simmetria assiale ([25]). Ma ad Aquileia accanto a questo predominante indirizzo, nei primi decenni del I sec. a. C., ne appare un altro, assai meno documentato, di precisa adesione a stilemi greco-asiatici, che a Roma e in altre località centro-italiche è noto già sul finire del II secolo. Esso è rappresentato da un capitello del Museo Civico di Trieste ([26]), con ogni probabilità appartenente alla collezione Zandonati e quindi di provenienza aquileiese, e da un frammento di gigantesco capitello di lesena ([27]) del lapidario. I due pezzi, risalenti alla prima metà del

delle porte a galleria. Su alcuni rilievi funerari di età tardo repubblicana con raffigurazione di porte urbiche, in «BCom», LXXXVI, 1978-1979, pp. 164-165, tav. XLI,2.

([23]) G.CH. PICARD, *Glanum et les origines de l'art romano-provençal, I, Architecture*, in «Gallia», 21, 1963, pp. 118-122; H. ROLLAND, *Le mausolée de Glanum*, XXI Suppl. a «Gallia», Paris 1969, tavv. 47, 1-2; 71, 1-2.

([24]) Per questa nuova lettura del piano superiore della porta cfr. G. CAVALIERI MANASSE, in «Palladio e Verona», Verona 1980, pp. 71-72.

([25]) L. BESCHI, *Verona romana. I monumenti*, in *Verona e il suo territorio*, I, Verona 1960, p. 432; G.A. MANSUELLI, *Architettura e città*, Bologna 1970, pp. 202, 225.

([26]) CAVALIERI MANASSE, n. 84 e pp. 167-168.

([27]) CAVALIERI MANASSE, n. 22. Per questo esemplare e il precedente si veda da ultimo VON HESBERG, *Lo sviluppo...*, cit., p. 23, figg. 9-10; ritengo però che almeno uno degli altri pezzi aquileiesi ivi citati sia sicuramente più tardo di quanto proposto dal von Hesberg (ibid., p. 23, fig. 8 = CAVALIERI MANASSE,

secolo, sono i primi e isolati esemplari del corinzio canonico nella zona. Il tipo si afferma negli ultimi decenni del secolo ([28]), già in redazioni di notevole livello tecnico, come il capitello in marmo pario, riutilizzato quale acquasantiera nel duomo di Grado ([29]), che certo appartenne ad un importante edificio pubblico. Esso è il più antico elemento architettonico in marmo presente ad Aquileia e denuncia di essere un prodotto locale per qualche durezza di intaglio. La sua qualità può far ipotizzare concretamente l'attività di maestranze itineranti che portavano la tecnica dell'intaglio del marmo da Roma, trasmettendola ai lapicidi indigeni. In seguito e per tutto l'impero, per quel poco che è dato di riconoscere dalle testimonianze superstiti di decorazione architettonica locale, sembra verosimile supporre l'esistenza nella città di botteghe specializzate nella lavorazione della pietra e di altre operanti nell'intaglio del marmo. E la qualità del materiale impiegato risulterà una importante componente di stile. I materiali della prima età augustea e del periodo giulio claudio non appaiono particolarmente significativi. Salvo qualche pezzo assai buono ([30]), si rivelano privi di originalità e francamente provinciali ([31]). Ben poco si può immaginare delle architetture monumentali della città, nella quasi totale assenza di avanzi di trabeazioni, che, proprio per la loro natura, assai più dei capitelli sono andate soggette a rilavorazioni e reimpieghi. Se si eccettuano due frammenti di fregio ([32]), una cornice probabilmente di portico ([33]), con schema decorativo sobrio

n. 25). Allo stesso studio si rimanda per tutta la questione delle varie sperimentazioni stilistiche presenti nell'architettura romana del II e I sec. a. C..

([28]) CAVALIERI MANASSE, nn. 23, 24, 25.

([29]) CAVALIERI MANASSE, n. 26 e pp. 168-170.

([30]) CAVALIERI MANASSE, nn. 35, 41.

([31]) CAVALIERI MANASSE, nn. 28, 29, 30, 31, 32, 34, 38, 42.

([32]) CAVALIERI MANASSE, nn. 41, 42.

([33]) Inedita, rinvenuta nello scavo del decumano di Aratria Galla. Pietra d'Aurisina, h. m 0,71, lungh. m 1,27, largh.. max. m 1,36. Sul piano inferiore la presenza di due zone levigate (una conservata in minima parte, essendo il blocco spezzato poco oltre la metà) ai lati della fascia ad anathyrosis, che impostava sulla struttura portante, indica che il pezzo era lavorato anteriormente e posteriormente. Il lato superstite presenta dall'alto: sima a gola diritta

ma ricollegabile nella tipologia e nella disposizione degli ornati ad edifici di età tardo augustea e tiberiana ([34]) (figg. 6, 4), un fregio dorico ([35]), che però potrebbe essere riferibile anche ad un grande monumento funerario, non esistono altri elementi di trabeazione per l'età augustea e giulio claudia ([36]). Alla seconda metà del secolo sono da riferire due spioventi di timpano ([37]) (figg. 5, 7) e un

coronata da listello liscio; filetto; ovoli tondeggianti entro gusci sottili (elemento intermedio a punta di freccia); filetto; corona liscia sostenuta da mensole e cassettoni; cassettoni con incorniciatura liscia, ornati da fiori a cinque petali discretamente aggettanti; mensole rettangolari con forma ad S allungata, maggiormente sviluppata nella parte posteriore, decorate inferiormente da filare di grosse perle schiacciate tra coppie di scanalature concave con bordi pronunciati a listello piano e profilate, insieme ai cassettoni, da un ornato a perle; cavetto liscio; listello liscio; dentelli rettangolari con interspazi uguali a circa la metà della larghezza; listello liscio; ovoli.

([34]) La forma delle mensole, dell'ovolo e della sima, il motivo dell'ovolo tra sima e corona trovano ad esempio confronto nel tempio dei Dioscuri, cfr. STRONG-WARD PERKINS, pp. 21-22, 24-25, 19. Per la tipologia dell'ovolo si veda anche CH. LEON, *Die Bauornamentik des Trajansforums und ihre Stellung in der früh-und mittelkaiserzeitlichen Architekturdekoration Roms,* Köln-Graz 1971 (in seguito citato LEON), tavv. 125, 4 (tempio di Marte Ultore); 126, 2 (tempio della Concordia); per quella dei dentelli LEON, tavv. 78, 2; 130, 2 (Foro di Augusto). Una analoga forma di mensole con scanalature nella parte inferiore, di tradizione tardo repubblicana e primo augustea, è presente nella trabeazione del tempio di Roma e Augusto a Ostia, cfr. LEON, p. 193, tavv. 79, 4; 111, 3; Scavi di Ostia I: AA.VV., *Topografia generale,* Roma 1953, tav. IX.

([35]) CAVALIERI MANASSE, n. 39.

([36]) Si aggiunga ancora il grande fregio dorico, probabilmente tardo repubblicano, con panoplie e scena di assedio di città dal mare, che dovrebbe essere edito da L. Bertacchi.

([37]) Inediti. Di entrambi è ignota la provenienza. Primo blocco (fig. 5): pietra d'Aurisina, h. m 0,48; lungh. m 2,20, sp. max. m 0,90. Dall'alto sima a gola diritta chiusa da listello liscio e decorata da kyma vegetalizzato con larghi pendaglietti cuspidati terminanti a occhiello ed elementi intermedi a punta di lancia; listello liscio; gola rovescia liscia; corona sostenuta da mensole e cassettoni; cassettoni con incorniciatura liscia, contenenti fiori di vario tipo appena aggettanti; mensole ad S con voluta posteriore appena rigonfia, rocchetto a fogliette lanceolate trattenute da cordoncino e foglia d'acanto nella parte inferiore. Un filare di perle grosse e schiacciate profila le mensole e su tre lati i cassettoni. Seguono dentelli rettangolari fortemente obliqui, listello liscio, ovoli con elelenti intermedi a punta di lancia. Secondo blocco (fig. 7): pietra

capitello in marmo ([38]), caratterizzati da modanature con kyma vegetalizzato ([39]). Questo motivo compare anche sulla gola che profila la specchiatura di due plutei marmorei con bucrani e ghirlande ([40]) (fig. 8). In queste lastre non solo gli schemi decorativi del

d'Aurisina, h. m 0,51, lungh. m 1,43, sp. max. m 0,83. Dall'alto: sima a gola diritta decorata da kyma vegetalizzato (pendaglietti illeggibili data la corrosione del margine anteriore del pezzo); listello liscio; ovoli (ovali entro gusci allargati, elementi intermedi a punta di lancia); corona liscia; fascia a mensole a cassettoni; cassettoni completamente occupati da fiori appiattiti contro il fondo; mensole quadrate con voluta posteriore appena rigonfia, rocchetto a fogliette e cordoncino centrale, foglia d'acanto nella parte inferiore, profilate da grosse perle che girano su tre lati anche attorno ai cassettoni; piccoli dentelli rettangolari fortemente obliqui; listello liscio. Il partito decortivo dei due pezzi così come la tipologia dei singoli elementi, ad eccezione del kyma continuo vegetalizzato, si collegano genericamente a tipi d'età augustea giulio claudia.

([38]) Proveniente dagli scavi nel Patriarcato. Cfr. V. SCRINARI, *I capitelli romani di Aquileia* (Quaderno n. 5 dell'Associazione Nazionale per Aquileia), Padova 1952 (in seguito citato SCRINARI), n. 21; Scavi di Ostia, VII: P. PENSABENE, *I capitelli*, Roma 1973 (in seguito citato PENSABENE), p. 59, nota 1.

([39]) Il kyma continuo vegetalizzato [tipo D, cfr. per la definizione dei tipi di kyma D.E. STRONG, *Late Hadrianic Architectural Ornament in Rome*, in «BRS», XXI, 1953 (in seguito citato STRONG), p. 121] sembra presente a Roma già in avanzata età giulioclaudia (LEON, *Scherenkymation*, tipo E, tav. 112, 3, p. 264), ma diventa di frequente impiego solo in edifici flavi, ad es. nel Foro Transitorio, nella domus Flavia [P.H. VON BLANCKENHAGEN, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, Berlin 1940 (in seguito citato BLANCKENHAGEN), tavv. 12, 37-38; 14, 41; 21, 61-62; 24, 69; 27, 76; LEON, tavv. 35, 1; 40, 3; 47, 1-2; 120, 1]; nei portici del Capitolium bresciano (G. LABUS-R. VANTINI, *Museo Bresciano illustrato*, I, Brescia 1838, tav. VIII, fig. VI).

([40]) Citati in G. BRUSIN, *Guida di Aquileia*, Udine 1929, p. 144, nn. 54-55, fig. 92; A. ALFÖLDI, *Studi ungheresi sulla romanizzazione della Pannonia*, in «Gli studi romani nel mondo», II, Bologna 1935, p. 273; A. FROVA, *Architettura, arte e artigianato nella Cisalpina romana*, in «AAAd», IV, Udine 1973, p. 117. Una lastra, ricomposta in tre frammenti è conservata interamente (h. m 0,96, lungh. m 1,15, sp. m 0,15), l'altra, pure in tre frammenti, è priva della parte inferiore (h. max. cons. m 0,85). Sono sbozzate su tutti i lati e presentano superiormente ai margini i fori di grappe orizzontali. La decorazione è costituita da listello liscio; fregio a girali con viticci nascenti da due cespi d'acanto disposti al centro dei lati lunghi; listello liscio; gola rovescia decorata da kyma D con pendagli triangolari carenati e soluzione angolare a foglietta; riquadro con due bucrani con corte corna cui si aggancia una ghirlanda di alloro mediante tenie

campo centrale e della cornice sono riferibili al tradizionale repertorio della prima metà del secolo, ma anche la resa morbida e leggera del rilievo, con sottosquadri limitati a poche annotazioni anatomiche dei crani bovini, richiama modi augustei e della prima età giulio claudia. Tuttavia il gusto generale della composizione, l'infittirsi della decorazione compressa sia entro la specchiatura che entro la cornice (si noti qui il completo annullamento del piano di fondo mediante lo svilupparsi estremamente ravvicinato dei girali e l'inserzione di elementi vegetali accessori a riempimento dei piccoli spazi triangolari tra i cespi d'acanto e i girali iniziali) sono indizio di una datazione in età flavia. Analoghe osservazioni suggerisce il blocco di fregio e architrave reimpiegato come soglia nelle fortificazioni sulla banchina fluviale ([41]). Il fregio richiama, tipologicamente e stilisticamente, esempi di età giulio claudia come quello del tempio Orientale a Pola ([42]). Anche le modanature decorate a suddivisione delle fasce dell'architrave ricorrono già in edifici augustei ([43]). Ma nel complesso i caratteri formali dell'ornato del cielo, una sequenza pesante e sovraccarica di rosette e palmette contrapposte tra volute vegetalizzate ([44]) suggeriscono una colloca-

ripassate sulla depressione frontale e ricadenti in ampie volute a coprire tutta la parte inferiore del campo. Sopra la ghirlanda è una patera ombelicata, sotto, nella lastra completa, è un *simpulum*, nell'altra, un oggetto illeggibile, forse una oinochoe.

([41]) D. Della Barba Brusin, *Elementi di architettura monumentale ad Aquileia*, in «AqN», XXVI, 1955, cc. 7-8, figg. 4a e 4b. Misure: h. m 0,74, h. architrave m 0,32, h. fasce m 0,10; 0,09; 0,09, lungh. blocco m. 3,53, lungh. cielo m 2,30, largh. cielo m 0,52, largh. cornice cielo m 0,09.

([42]) Proprio in base alla tipologia del fregio la Brusin ne propone una datazione in età claudia (Della Barba Brusin, *Elementi...*, cit., c. 8), datazione accettata in Cavalieri Manasse, p. 129. Tuttavia ad un esame più attento sembrerebbe che il pezzo sia da considerare un poco più recente. Per il fregio del tempio polese cfr. Cavalieri Manasse, n. 98.

([43]) Cfr. Strong-Ward Perkins, p. 19.

([44]) Questo motivo, che può richiamare quello certo ben più sobrio e raffinato di un fregio del Foro di Augusto (Leon, p. 181, tav. 73, 1), ad Aquileia si incontra, in una resa assai simile, nella decorazione dei gradini del monumento degli *Statii* [G. Brusin, *Nuovi monumenti sepolcrali di Aquileia* (Quaderno n. 1 dell'Associazione Nazionale per Aquileia), Venezia 1941, p. 14, fig. 5].

zione tra la metà e il terzo quarto del secolo. Allo stesso edificio cui appartenne questo pezzo potrebbe forse essere riferibile, per la precisa corrispondenza delle misure e dei particolari decorativi, un altro blocco di fregio e architrave, molto lacunoso, conservato al lapidario ([45]) (fig. 9). Sul cielo presenta una serie di medaglioni liberi composti da palmette, fronde d'acanto e rosette. L'acanto a lobi mossi a profilo frastagliato, noto sin dall'età augustea ([46]), è qui trattato in forme rigonfie e coprenti, ma ancora naturalistiche e appena ritoccate col trapano nei particolari interni. Una bella esemplificazione di questo tipo di foglia si trova in un raffinato capitello marmoreo di lesena a volute vegetali ([47]), isolato tra i materiali aquileiesi di quest'epoca (fig. 10). Nell'elegante composizione con motivo centrale liriforme e girali a pastorale, il trattamento vivacemente naturalistico delle superfici vegetali, morbide ma fortemente contrastate, crea effetti coloristici assai intensi.

In sostanza parrebbe possibile affermare che generalmente i materiali di età flavia si rifanno a precedenti modelli augustei e giulio claudi senza introdurre nuovi temi ornamentali, né significative evoluzioni di stile. L'unica discriminante sembrerebbe concretarsi nel generale appesantimento delle forme decorative.

([45]) Pietra d'Aurisina; h. m 0,32, h. fasce m 0,10; 0,09; 0,09, lungh. m 1,45, largh. m 0,52, largh. cornice cielo m 0,09. Spezzati i lati e la parte superiore immediatamente sotto il fregio. Architrave a tre fasce aggettanti. Fronte anteriore, dall'alto: gola rovescia completamente scalpellata; fascia liscia; tondino ad astragali (fusarole a calotta, perle ovali allungate); fascia liscia; tondino a perle ovali allungate; fascia liscia. Fronte posteriore: tre fasce lisce. Cielo: nella specchiatura incorniciata da bordo piano e gola rovescia liscia restano quattro medaglioni costituiti da un elemento vegetale (ciuffo d'acanto con calice nei due centrali, palmette negli altri) su una base a triangolo rovesciato, circondato da due foglie i cui steli, chiusi in girali e terminanti in rosette quadripetale, sono legati alla base.

([46]) È impiegato nei capitelli dell'arco dei Parti a Roma (Leon, pp. 149-150, 164, tav. 60, 3). Per la diffusione di questo tipo di foglia nella prima metà del I sec. d. C.cfr. M.P. Rossignani, *La decorazione architettonica romana in Parma,* Roma 1975 (in seguito citato Rossignani), p. 34, note 5 e 6.

([47]) Scrinari, n. 54; Cavalieri Manasse, p. 71, nota 35 (con bibliografia precedente). Nel lapidario è conservata la parte inferiore di un esemplare gemello (Scrinari, n. 56).

La seconda metà del secolo vede il fiorire delle grandi are funerarie su gradini. Come è stato osservato, esse di distinguono per la qualità notevole della lavorazione sia delle parti a ornato vegetale che dei riquadri con figure, suggerendo una produzione nell'ambito di botteghe specializzate. Della «maestria di esecuzione» di questi rilievi la cui «immediatezza di tratto» ha fatto pensare «a maestranze di formazione orientale» ([48]), poco si coglie nella coeva decorazione architettonica monumentale. L'esuberanza vivace degli ornati vegetali concepiti in funzione architettonica rimane fenomeno limitato a questa classe di monumenti funerari, ben esemplificato dai sepolcri degli *Statii* e di *Q. Etuvius Capreolus* ([49]), coerentemente allineati al gusto delle grandi realizzazioni architettoniche dell'epoca.

Per il II secolo la documentazione appare qualitativamente migliore. In età traianea si colloca, per il gusto sobrio e quasi disegnativo del rilievo e la resa aliena da colorismo e appena delicatamente chiaroscurale, un grande mensolone collegato ad un pilastro, alquanto interessante anche strutturalmente ([50]) (figg.

([48]) L. Beschi, in «Da Aquileia a Venezia», Milano 1980, p. 376.

([49]) Per questi monumenti cfr. Brusin, *Nuovi monumenti...*, cit., pp. 12-14, figg. 1-6a; V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 387.

([50]) Inedita, citata in Rossignani, p. 64, nota 3. Provenienza ignota. Pietra d'Aurisina; h. cons. m 0,44, largh. m 0,74, lungh. max. m 1,85, aggetto mensola m 0,53. Perduta la parte inferiore. Il blocco è lavorato in tre parti distinte: pilastro scanalato, zona piana lavorata a martellina, superiormente profilata dalle stesse modanature che inquadrano la mensola, qui però lisce, mensola. La parte intermedia doveva far corpo insieme al pilastro sino allo stilobate. Era evidentemente portante, rinforzava la mensola e ne raddoppiava il piano d'appoggio. La mensola ha profilo ad S. È incorniciata da listello liscio; tondino liscio; sguscio con baccellature (a base piena, con elementi lanceolati intermedi); astragalo (perle ovali e fusarole a calotta). Anteriormente sotto una alta gola con foglie d'acanto tra foglie lanceolate, in corrispondenza del rocchetto, si sviluppano cinque canali, quello centrale con treccia a due capi, gli altri alternativamente con foglie a lobi arrotondati e d'acanto, che dovevano proseguire lungo tutta la parte inferiore della mensola. Tra i canali sono listelli rilevati, quelli ai lati della treccia ornati da grosse perle. Sui fianchi un canale, occupato da uno stelo avvolto in una foglia d'acanto e desinente in boccioli, segue la sagoma della mensola, sottolineandone il profilo ad S. Nell'occhio della

11-12). Il suo ricco partito ornamentale, nell'evidente corrispondenza tra superficie architettonica e campo decorativo e nella scelta degli ornati, funzionale alla struttura portante, dimostra acquisita l'esperienza flavia ([51]).

Tardo traianeo o adrianeo è probabilmente, per la resa fredda e un po' metallica del rilievo, un raffinato capitellino di lesena in marmo ([52]), usato nella decorazione di interni, il cui schema è una evidente ripresa di modelli dell'età augusteo tiberiana ([53]). Al secondo quarto del secolo dovrebbe riferirsi il grande capitello corinzio marmoreo di pilastro, tecnicamente mal risolto, utilizzato come acquasantiera nella Basilica ([54]). Il tipo, con foglie un poco appiattite, solcate da cinque profonde scanalature verticali che partono dalla base, e cauli piuttosto esili con incisioni diritte, appare in età flavia ed è largamente diffuso nel II secolo, talora in redazioni classicheggianti come questa ([55]).

voluta è una rosetta. Nella parte sopra la voluta scomparsa un tralcio si avvolge in un girale e termina in una palmetta.

([51]) Anche la tipologia di alcuni elementi decorativi risente della tradizione flavia: l'astragalo con fusarole a calotta è caratteristico degli edifici urbani d'età flavia (STRONG, p. 121, fig. 1) e la palmetta, come elemento di riempimento nei fianchi delle mensole, ha precedenti augustei (ad es. templi di Marte Ultore e della Concordia: LEON, tav. 79, 2-3), ma diventa comune con le trabeazioni flavie (Domus Flavia, Foro Transitorio: BLANCKENHAGEN, tav. 21, 61-62; LEON, tavv. 47,1; 53, 3; 104, 1). Altri ornati trovano invece confronti in età traianea. Così il motivo a foglie d'acanto alternate a foglie lisce mostra affinità tipologiche con quello sullo zoccolo della colonna Traiana (LEON, p. 278, tav. 27, 1-2), mentre la decorazione laterale doveva essere simile a quella dei mensoloni del Foro Traiano, con viticcio articolato in due girali e chiuso da semipalmetta (LEON, pp. 79-80, tav. 24, 1). Infine le foglie d'acanto e anche quelle a lobi arrotondati richiamano stilisticamente e tipologicamente un capitello aquileiese a volute vegetali datato dal Ronczewski agli inizi del II secolo (K. RONCZEWSKI, *Römische Kapitelle mit pflanzlichen Voluten*, in «AA», 46, 1931, cc. 15-16, n. 7, fig. 16 = SCRINARI, n. 53).

([52]) SCRINARI, n. 65.

([53]) Per lo stesso schema in età augusteo tiberiana cfr. CAVALIERI MANASSE, n. 37.

([54]) SCRINARI, n. 25.

([55]) In proposito si veda PENSABENE, p. 64. Il capitello aquileiese richiama per la tipologia delle foglie piuttosto piatte, aperte in cinque lobi (quelli alla

Verso la fine del II secolo sembra datarsi la grande trabeazione (figg. 13, 14) (15 metri di fregio e 26 di cornice), in marmo bianco venato di grigio, a grana grossa, di provenienza orientale, decorata su entrambi i fronti, che il Brusin trovò presso le due tarde fortificazioni pseudocircolari addossate alla banchina del porto ([56]). Gli scavi alla Braida Murada, ripresi sistematicamente nel 1981, hanno riservato a questo proposito una grossa sorpresa: infatti dai lavori di rimessa in luce dei resti delle c.d. Grandi Terme provengono numerose schegge e frammenti pertinenti a questa trabeazione ([57]). Nella costruzione, che dovette essere veramente

base della prima corona con cavità a cucchiaio), separati da ogive piriformi con orlo inferiore ingrossato, e dei cauli leggermente obliqui con scanalature raccordate superiormente da un taglio ricurvo e orlo a sepali, alcuni capitelli della villa Adriana (W.D. Heilmeyer, *Korintische Normalkapitelle. Studien zur Geschichte der römischen Architekturdekoration,* «RM» XVI Suppl., Heidelberg 1970, p. 163, tav. 58, 3-4) e diversi esemplari ostiensi di età adrianea e antoniniana (Pensabene, nn. 247, 249, 272, 273, 274). L'appiattimento dell'ornato, che è abbastanza normale nei capitelli di pilastro e di lesena, proprio per esser piane le superfici da decorare (cfr. ad es. Pensabene, p. 63, tav. B, 5, nn. 226, 242, 250, 277; Leon, tavv. 29, 3; 30, 4), è qui particolarmente accentuato perché l'ampiezza notevole delle facce e il calcolo inesatto delle dimensioni e delle proporzioni degli elementi decorativi ha indotto l'artigiano ad allargare e quindi ad appiattire le foglie per coprire il kalathos.

([56]) Brusin, pp. 102-106, figg. 51-56; Della Barba Brusin, *Elementi...*, cit., cc. 12-15, figg. 7a-7c. I pezzi sino ad ora sono stati generalmente ascritti alla prima metà del secolo, solo L. Bertacchi ne ha suggerito una collocazione nella seconda metà (cfr. «Da Aquileia a Venezia», Milano 1980, p. 115).

([57]) Ringrazio vivamente P. Lopreato che mi ha permesso di esaminare il materiale, completamente inedito, rinvenuto nello scavo da lei diretto. Delle nuove campagne (1981-1982) è stata data per ora solo una nota preliminare: P. Lopreato, *L'edificio romano della «Braida Murada». Nuove scoperte,* in «Aquileia Chiama», XXIX, 1982, pp. 2-4, con nota relativa agli studi precedenti. Per ovvie ragioni di correttezza è impossibile in questa sede illustrare e riprodurre anche solo parzialmente i nuovi frammenti. L'esistenza del grande edificio alla Braida è nato sin dal 1922, quando, in seguito ad una scoperta occasionale, venne scavata una parte della pavimentazione con scene di tiaso marino e raffigurazioni di atleti (G. Brusin, *Aquileia - Scavi,* in «NSc», S.V., XIX, 1922, pp. 187-188; Id., *Aquileia - Scavi di un grande edificio pubblico,* in «NSc», S.V., XX, 1923, pp. 224-231). In seguito, nel 1961, le indagini venivano riprese da L. Bertacchi, con una serie di trincee circa 100 m più a sud di quell'area sino

grandiosa – si dilatava su un'estensione di 100.000 m², articolandosi in ambienti con ricche pavimentazioni musive tra cui è ben nota quella di un salone di circa 600 m² con ciclo ci rappresentazioni di tiaso marino e di figure e busti di atleti ([58]) – la trabeazione avrebbe potuto decorare un monumentale porticato. Dalla sede originaria venne strappata in tutta fretta e con grande rovinio – e infatti quanto recuperato nello scavo è ridotto in minuti frammenti – per essere utilizzata come materiale edilizio nelle opere di difesa. In essa sono numerosi i motivi ornamentali ricollegabili ad architetture tardo adrianee e antoniane ([59]) e vi si nota quello stile eclettico e imitativo, tipico di molta decorazione architettonica romana delle seconda metà del II secolo, che associa elementi di tradizione flavia ad altri desunti dal repertorio augusteo ([60]).

a congiungersi con essa (L. BERTACCHI, *Grandi Terme - Scavo,* in «BA», XLIX, 1964, pp. 262-263; EAD., *Contributo alla conoscenza delle Grandi Terme di Aquileia,* in «AqN», LII, 1981, cc. 37-64).

([58]) Per la planimetria delle parti dell'edificio individuate sino al 1961, cfr. BERTACCHI, *Contributo...,* cit., tav. I.

([59]) Sul fronte anteriore la sequenza delle modanature sotto la fascia a mensole e cassettoni è uguale, tranne che per il profilo a cilidri e perle allungate, a quella presente nella stessa posizione nel tempio di Venere e Roma (STRONG, pp. 128-129, tav. XXXIIa; LEON, tav. 99, 3). Anche il fregio, con grande fiore-foglia tra volute vegetalizzate ripetuto in successione continua, sembra analogo nelle linee generali a quello noto da un disegno dell'Albertina, sul fronte interno della trabeazione dell'Adrianeum (STRONG, p. 124, fig. 2). Sul fronte posteriore il motivo dell'ovolo tra la sima e la corona, di tradizione ellenistica (P. GROS, *Aurea Templa, Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste,* Roma 1976, p. 216; STRONG, p. 135, nota 56) ma poco presente nelle architetture augustee (STRONG-WARD PERKINS, pp. 19-20), è caratteristico di monumenti tardo adrianei, il tempio di Venere e Roma e il mausoleo di Adriano (STRONG, pp. 127, 129, 130). Il festone di foglie di quercia per tipologia degli elementi compositivi è ricollegabile a quelli che decorano i cieli d'architrave dell'Adrianeum (LEON, tav. 98, 2), dove tale ornato compariva anche sull'ovolo sopra il fregio interno (STRONG, p. 124, fig. 2). Il tipo del kyma C, con foglie larghe e appiattite, occhiello inesistente ed elementi intermedi simili a foglie d'acqua si incontra nel tardo II secolo. Cfr. alcune cornici di Roma, STRONG, pp. 148, 151, tav. XXXVII, a ed e.

([60]) Sui caratteri delle decorazioni antoniniane e primo severiane, che derivano elementi dalle varie correnti stilistiche sviluppatesi nei primi due secoli dell'impero, cfr. STRONG, pp. 140-141, 147-151.

Di derivazione flavia sono l'anthemion che coronava le fasce dell'architrave, conservato solo sul fronte posteriore ([61]); il profilo a fogliette sopra la fascia mediana dell'architrave ([62]); l'impianto decorativo di uno dei due tipi di cielo d'architrave, con rosone da cui si sviluppano candelabre, assai ben esemplificato nei portici del Foro bresciano ([63]). Forme d'età augustea richiamano le baccellature senza elementi intermedi e con base semicircolare piena ([64]); gli ovoli ovali con lancette intermedie – ma la sagoma dei gusci è tipica del II sec. – ([65]); i dentelli, rettangolari, ravvicinati senza motivo di raccordo ([66]); il kyma B con fiori a calice cuoriforme tra

([61]) Analogo nello schema – elementi tutti diritti e palmette racchiuse come in un medaglione tra volute vegetalizzate – ma diverso, nella resa fredda e metallica, all'anthemion presente nella stessa posizione sopra l'architrave del Foro Transitorio (BLANCKENHAGEN, tav. 12, 37).

([62]) Per un accenno all'impiego e alla fortuna di questo motivo cfr. F. ZEVI-P. PENSABENE, *Un arco in onore di Caracalla ad Ostia,* in «RendLinc», XXVI, 5-6, 1971 (1972) (in seguito citato PENSABENE, *Arco*), p. 513; G. CAVALIERI MANASSE, *La decorazione architettonica del teatro romano,* in «Brescia romana. Materiali per un Museo», II.I, Brescia 1979, p. 139. A suddivisione delle fasce dell'architrave il profilo a fogliette (Blattkyma: LEON, pp. 276-277) è usato nell'Adrianeum (STRONG, fig. 2, tav. XXXI, d). Lo si incontra anche nella trabeazione d'età antoniniana, inserita sopra la porta del tempio del divo Romolo (LEON, p. 225, tav. 97, 3), il cui architrave presenta la stessa successione di modanature dell'epistilio aquileiese.

([63]) Cfr. BLANCKENHAGEN, p. 59, tav. 15, 45; C. QUILLERI BELTRAMI, in «Brescia romana. Materiali per un museo», II.I, Brescia 1979, p. 92 ss., IV 5.

([64]) Baccellature lisce senza elementi intermedi sono quelle sull'architrave del tempio di Apollo Sosiano (GROS, *Aurea Templa...,* cit., p. 216, tav. LI), con base semicircolare piena quelle delle trabeazioni del Foro di Augusto (LEON, tavv. 133, 1-2; 132, 2). Il motivo, con foglie intermedie lanceolate quasi completamente nascoste, compare nella cornice del tempio di Antonino e Faustina (LEON, p. 275, tav. 99,4).

([65]) Identici si incontrano nella trabeazione della Piazza d'Oro a Villa Adriana (LEON, tavv. 100, 3; 129, 1). Sull'ovolo d'età augustea (egg-and-tongue), cfr. STRONG-WARD PERKINS, pp. 21-22. Per la sua evoluzione sino in età severiana e il vario impiego del tipo con lancette intermedie di tradizione augustea o di quello successivo, flavio, con freccette, cfr. PENSABENE, *Arco...,* pp. 508-511.

([66]) Presenti anche nelle cornici del Mausoleo di Adriano (STRONG, fig.

gli archetti ([67]) (fig. 15): forme tutte che si ritrovano in costruzioni tardo adrianee e antoniniane ([68]).

Difficile dire se la trabeazione sia opera di maestranze orientali: ciò si potrebbe affermare solo se il suo disegno trovasse globali rispondenze in quello di coevi edifici d'Asia Minore o di monumenti urbani attribuiti all'attività di ateliers microasiatici ([69]). Ma i riscontri, come si è visto, si limitano prevalentemente alla tipologia e alla disposizione dei singoli ornati. Certo che ad Aquileia, a ragione del porto di cui è ben nota la floridissima e ininterrotta attività commerciale con l'Oriente durante tutta l'età imperiale ([70]) è più facile supporre che non altrove la presenza di artigiani orientali. Ed è possibile che uno di costoro, o per lo meno uno scalpellino di lingua greca abbia lavorato anche a questi pezzi, se le lettere Λ Φ che compaiono su uno dei dentelli della cornice (fig. 15), sono da interpretare come iniziali del nome di uno o due lavoranti, ma la presenza di qualche marmorario orientale non implica quella di un intero atelier.

Nel II secolo l'uso di segnare sui capitelli nomi o sigle è abbastanza documentato ([71]). Sembra trattarsi o di firme di scalpel-

6; LEON, tav. 100, 1). Per il tipo in età augustea cfr. STRONG-WARD PERKINS, p. 24.

([67]) In tutto identico a quello impiegato a suddivisione delle fasce dell'architrave nell'Adrianeum e nei suoi portici (STRONG, p. 126, tav. XXXI, d; LEON, tav. 95, 3). Per questo tipo di kyma in età augustea cfr. STRONG-WARD PERKINS, p. 23 (Forma 2).

([68]) Cfr. note 65-67.

([69]) Sulla presenza di ateliers «pergameni» a Roma in età adrianea cfr. STRONG, p. 136 ss.

([70]) Sui traffici, importazioni ed esportazioni, che Aquileia, per via marittima, intratteneva con l'Oriente si veda da ultimo S. PANCIERA, *Porti e commerci nell'Alto Adriatico,* in «AAAd»,II, Udine 1972, pp. 92-95 e F. CASSOLA, *Aquileia e l'Oriente Mediterraneo,* in «AAAd», XII, pp. 67 ss., dove è pure ben illustrato il fenomeno di una consistente presenza di Greci e Asiatici ad Aquileia a partire dall'età imperiale, fenomeno che si accentua con il III-V sec. (CASSOLA, *Aquileia...*, cit., p. 82 ss.).

([71]) Cfr. HEILMEYER, *Korintische Normalkapitelle...*, cit., pp. 20-21; PENSABENE, pp. 194-195; L. CENCIAIOLI, *I capitelli romani di Perugia,* in «Studi Classici», 1, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli

lini che, a pezzo finito, vi incidevano il proprio nome, intero o abbreviato, per facilitare poi il conteggio e il pagamento degli esemplari lavorati ([72]), o di sigle di riconoscimento apposte in officina per indicare la destinazione degli elementi ([73]). Segnaliamo, per inciso, che gruppi di lettere compaiono su altre due cornici in pietra d'Aurisina che appartengono alla medesima trabeazione, e recano, grossolanamente incise sulla corona, l'una *K* (?) e *Γ*, l'altra *M* e *Θ* ([74]). I due pezzi, che per la disorganicità, la difformità e la trascuratezza dell'ornamentazione risultano di alquanto difficile

Studi di Perugia, XV, N.S. I, 1977-1978, sez. I, pp. 88-90. Per le rarissime iscrizioni su elementi di decorazione architettonica menzionati l'artigiano che li eseguì cfr. I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico,* Milano-Varese 1958, pp. 90-91, 163, 165, 166, nn. 92, 104, 115, 121. Un accenno al problema anche in S. DE MARIA, *Il problema del corinzio-italico in Italia settentrionale - A proposito di un capitello non finito di Rimini,* in «Mél», 93, 1981, p. 602, nota 124.

([72]) HEILMEYER, *Korintische Normalkapitelle...,* cit., pp. 20-21. Questo caso è ben documentato dalle iscrizioni di un gruppo di basi, colonne e capitelli severiani di Leptis Magna (J. WARD PERKINS, *Tripolitania and the marble trade,* in «JRS», 41, 1951, p. 93 ss.).

([73]) PENSABENE, p. 195. Comunque data la scarsa conoscenza sull'organizzazione delle botteghe non si può escludere che diversi fossero i significati delle sigle e che talora esse stessero ad indicare le iniziali di nomi di operai (PENSABENE, p. 195) o di una squadra di lavoranti (CENCIAIOLI, *I capitelli romani...,* cit., p. 89).

([74]) Inediti, conservati nel terzo braccio del lapidario. Provenienza ignota. Il primo blocco (h. m 0,55, lungh. m 1,40, sp. max. m 1,10) è scalpellato nella parte inferiore. Il secondo (h. m 0,63, lungh. m 1,58, sp. max. m 1,05) ricomposto da due frammenti, manca dell'angolo superiore destro. Entrambi presentano lavorazione ad anathyrosis sui lati. Dall'alto: sima a guscia, superiormente chiusa da filetto e da un alto listello a profilo diritto, decorata a baccellature (senza elementi intermedi e con base piena); astragalo con grosse perle, quasi cilindriche, separate da un'unica fusarola romboidale; corona liscia; mensole rettangolari ad S allungata con volute ugualmente sviluppate, ornate ai lati da un nastro che ne sottolinea l'andamento, inferiormente da una foglia d'acanto (costolatura centrale, lobi ad imbuto, ogive allungate ma non profonde), anteriormente con rocchetto (cordoncino ritorto e doppio giro di kyma C al posto delle consuete fogliette lanceolate); cassettoni piani, campiti da fiori appiattiti e completamente aderenti al fondo, profilati su tre lati da grosse perle che incorniciano anche le mensole; kyma C (elementi larghi appena incisi nei dettagli); dentelli (larghi, quadrati, collegati sino a metà altezza da setto

collocazione cronologica ([75]), sono problematici anche riguardo l'interpretazione delle lettere. Queste infatti non sono sigle di scalpellini poiché sono diverse, mentre è evidente che i due blocchi, essendo identici nei dettagli esecutivi, sono opera dello stesso lavorante, non sono indicazioni di destinazione, poiché anche in questo caso avrebbero dovuto essere uguali, potrebbero essere sigle d'ordine, di cui, tuttavia, non si vede la ragione, anche per la posizione in cui sono state incise (figg. 16, 17).

Dalla Braida Murada proviene anche un capitello composito (fig. 18) rinvenuto nel grande salone sopra ricordato ([76]). Il pezzo, di qualità notevolissima, in marmo, si inserisce in quel gruppo di imponenti capitelli decorati da figure che si diffondono soprattutto alla fine del II secolo e durante il III e che annoverano tra gli esemplari più noti quelli delle terme di Caracalla ([77]) e del cortile della Pigna ([78]). Dai modesti resti d'ornato superstiti, sembra di poter rilevare che esso si collochi all'inizio della seriazione: infatti, diversamente dagli esemplari citati, qui le figure non sono svincolate dall'elemento strutturale e per la loro disposizione allusiva a sostenere l'echino e perché sono a rilievo basso e non soverchiano il fogliame. Un gusto più propriamente severiano sembra palesare invece la decorazione dell'echino per la sovrabbondante e fantasiosa associazione degli elementi: sopra astragalo, che con perle ovali e fusarole a calotta imita la forma flavia ([79]), e sopra volute ([80]) e

rettangolare arretrato); ovoli tondeggianti entro gusci spessi molto allargati con lancetta distinta dai gusci mediante due solchi leggeri.

([75]) La mancanza di nitidezza dell'esecuzione, l'incomprensione di alcuni dettagli decorativi quali l'astragalo o le foglie lanceolate sui rocchetti delle mensole, l'approssimazione formale delle singole modanature potrebbero essere indizio di una datazione in età avanzata ma anche semplicemente spiegarsi con l'incapacità tecnica del lapicida.

([76]) G. Brusin, *Aquileia - Scavi*, in «NSc», S.V, XIX, 1922, p. 188; Scrinari, n. 93; E. Von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962, n. 410.

([77]) Merklin, *Ant. Figuralkapitelle...*, cit., nn. 385 a-d.

([78]) Merklin, *Ant. Figuralkapitelle...*, cit., n. 384.

([79]) La stessa forma di astragalo è ripresa in una cornice del tardo II secolo presso il tempio del divo Romolo, cfr. Strong, p. 150.

([80]) Diversamente da quanto affermato dalla Scrinari (p. 67), i resti di

ovoli, si susseguono un viticcio a girali che occupa la posizione del canale delle volute, originato su ogni faccia da un cespo d'acanto, da cui nasceva anche lo stelo del fiore dell'abaco, una gola con kyma B di un tipo che ritorna nel capitello di lesena del portico del Foro ([81]), un tondino a kyma ionico.

Rispetto alla trabeazione gli ornati del capitello sembrano privi della fredda e raffinata nitidezza che contraddistingue in specie le forme della cornice, ma l'analisi stilistica, per quanto sommaria, ne suggerisce una analoga collocazione. Precisare ulteriormente la cronologia di capitello, architrave e cornice risulta difficile perché, proprio se si tien conto delle tendenze eclettiche del periodo antoniniano e dell'inizio di quello severiano ([82]), non è semplice motivare, su basi puramente stilistiche, una datazione preferenziale. Tuttavia si può osservare che, essendo ad Aquileia conservati resti di altri complessi monumentali, Foro e basilica, collocabili tra la fine del II secolo e i primi anni del III, rispetto a questi gli elementi decorativi che provengono dalle c.d. Grandi Terme manifestano caratteri più antichi (si vedano i numerosi riscontri stilistici materiali di pieno II secolo) e dovrebbero quindi essere riferibili alla tarda età antoniniana. Con questo non si vuol certo esaurire la questione della cronologia del monumento che potrà essere chiarita solo dalla relazione di scavo, mediante l'analisi puntuale dei nuovi ritrovamenti e il riesame delle pavimentazioni musive, sino ad ora ritenute non anteriori alla metà del III secolo ([83]).

Influenzato dalle esperienze decorative tardo adrianee si dimostra un bel frammento di fregio marmoreo, con girali vegetali e grifo, pure dallo scavo delle due fortificazioni tarde ([84]) (fig. 19).

canale concavo e la mancanza di lavorazione dell'astragalo in corrispondenza delle spirali assicurano la presenza di volute di forma consueta, seppur originate dal centro del kalathos.

([81]) Cfr. nota 111.

([82]) Cfr. nota 60.

([83]) Su questi mosaici si veda da ultimo L. Bertacchi, in «Da Aquileia a Venezia», Milano 1980, pp. 172-174; Ead., *Contributo...*, cit., c. 63.

([84]) Brusin, p. 107, fig. 58, n. 40; Della Barba Brusin, *Elementi...*, cit.,

Le modanature di collegamento all'architrave, cavetto decorato ad anthemion e ovolo, indicano acquisite alcune novità presenti nel partito decorativo delle trabeazioni dell'Adrianeum e del tempio di Venere e Roma ([85]). Il pezzo è stato ritenuto severiano ([86]), ma è più probabile che risalga ancora all'età degli Antonini: la resa, nell'abile alternanza di sottosquadri potenti e di fitte e leggerissime nervature, ricavate a scalpello piatto, è intensamente coloristica, ma le forme si mantengono plastiche e naturalistiche. Il confronto con un fregio severiano ([87]), pure con «peopled scroll» ([88]) (figg. 20, 21), palesa immediate differenze stilistiche e formali, non solo dovute alla diversa natura del materiale impiegato, marmo in un caso e pietra nell'altro: in questo secondo pezzo, oltre ad un marcato irrigidimento dell'elemento vegetale e animale, si nota «die Auflösung der Steinmasse durch Bohrung» ([89]): tale lavorazione, a

cc. 9-12, fig. 6; J.M. TOYNBEE-J.B. WARD PERKINS, *Peopled Scrolls. A hellenistic Motif in Imperial Art*, in «BSR», XVIII, 1950, p. 22; STRONG, p. 140, nota 97; ROSSIGNANI, p. 57, tav. XXIV, 4.

([85]) STRONG, p. 140.

([86]) BRUSIN, p. 107; TOYNBEE-WARD PERKINS, *Peopled Scrolls...*, cit., p. 22; ROSSIGNANI, p. 57.

([87]) Inedito. Provenienza ignota. Pietra d'Aurisina, h. m 0,90, h. fregio m 0,50, h. fasce m 0,11; 0,10; 0,055, lungh. m 0,75, sp. m 0,50, largh. specchiatura cielo m 0,35. Perduta la parte posteriore, vaste abrasioni al fregio. Fregio: a sinistra resti del corpo, forse disposto di prospetto, di un uccello o di un grifo, dalla cui ala destra si sviluppa un viticcio vegetale articolato in grandi volute (se ne conserva una). Architrave a tre fasce decrescenti aggettanti; dall'alto: listello completamente scalpellato; gola rovescia presumibilmente con kyma C scalpellata nella parte più sporgente; astragalo (perle allungate, cilindriche al centro, appuntite alle estremità, fusarole romboidali); fascia liscia; perle; fascia liscia; astragalo; fascia liscia. Cielo: entro specchiatura profilata da gola rovescia liscia è il motivo iniziale della decorazione. Tra due semipalmette legate da un nastro è la base di un elemento vegetale, forse una candelabra, che si sviluppava sugli altri blocchi. Il blocco doveva essere disposto ad una delle testate della trabeazione: infatti tutto il sistema decorativo inizia dal suo margine sinistro.

([88]) Per fregi che combinano elementi vegetali e animali si veda TOYNBEE-WARD PERKINS, *Peopled Scrolls...*, cit., pp. 1-43. In particolare, per le trasformazioni che questo tipo di fregio subisce in età severiana, ibid., pp. 18-22.

([89]) BLANCKENHAGEN, p. 92.

fori del trapano lasciati scoperti, nel fregio smargina i contorni e dissolve le forme, denunciando la tendenza all'inorganicità e agli effetti di illusionismo pittorico, propri della piena età severiana ([90]).

La fine del II secolo e lo scorcio iniziale del III sembrano segnare un momento di notevole rinnovamento edilizio, caratterizzato da programmi pubblici assai impegnativi: in questo periodo si collocano infatti anche la realizzazione del Foro e della basilica forense.

All'ornamentazione del Foro ([91]) si accenna brevemente per essere in corso lo scavo. Dai vecchi scavi provengono numerosi materiali lapidei: un gruppo di capitelli compositi con relativi elementi di colonne rudentate e basi composite, che oggi si vedono in situ nella ricostruzione per anastilosi dell'arch. Forlati ([92]), una serie di plutei con aquile o eroti che sostengono festoni ([93]), alcuni blocchi con protomi di Medusa ([94]), uno con testa di Giove Ammone ([95]). Inoltre un capitello marmoreo di lesena, a volute vegetali ([96]) (fig. 22), secondo il Brusin in opera presso l'ingresso monumentale nell'angolo sud-est del portico ([97]). I nuovi lavori

([90]) Su queste due caratteristiche dell'arte di età severiana si veda BLANCKENHAGEN, p. 91 ss.

([91]) Per questo monumento si veda da ultimo L. BERTACCHI, in «Da Aquileia a Venezia», Milano 1980, pp. 135-143, dove è tracciata una breve storia degli scavi e nelle note citata la principale bibliografia precedente.

([92]) G. BRUSIN, *Scavi occasionali: la scoperta del Foro,* in «AqN», V, 2-VI, 1, 1934-1935, cc. 66-67; ID., *Lo scavo del Foro di Aquileia,* in «AqN», VI, 1935, cc. 24-29, fig. 3; SCRINARI, nn. 77-79; L. RUARO LOSERI, *Il Foro imperiale di Aquileia,* Trieste 1961 (in seguito citato RUARO), pp. 23-24, 27, nn. 1-2. Da segnalare che uno dei capitelli, in tutto simile agli altri per misure e ornato, è in marmo. Dallo scavo proviene anche la parte inferiore del kalathos di un esemplare con acanto spinoso (RUARO, p. 25, n. 4).

([93]) BRUSIN, *Lo scavo...,* cit., cc. 31-34, figg. 5-6; RUARO, pp. 27-30; S. STUCCHI, *Considerazioni architettoniche ed epigrafiche sui monumenti del Foro aquileiese,* in «AN», XXXVI, 1965, cc. 8-13, figg. 1-6.

([94]) RUARO, p. 30; STUCCHI, *Considerazioni...,* cit., cc. 15-16.

([95]) STUCCHI, *Considerazioni...,* cit., c. 17.

([96]) SCRINARI, n. 58.

([97]) BRUSIN, *Lo scavo...,* cit., c. 30, fig. 4. La Scrinari dà come proveniente dagli scavi del Foro, anche un bel capitello marmoreo di lesena, di dimensioni assai ridotte rispetto a quelli scavati dal Brusin (SCRINARI, n. 80). L'indicazione

hanno dato altri plinti con teste di Medusa e Giove Ammone e lastre con ghirlande: la loro giacitura nello scavo sembra avvalorare la tesi della Ruaro per una collocazione in un attico che coronava il portico di levante, dove i plinti erano disposti in corrispondenza delle colonne e i plutei degli intercolumni ([98]). Da osservare che le maschere che compaiono alternativamente nei plinti si incontrano in altre città nordadriatiche: blocchi con teste di Giove Ammone e Medusa e lastre con festoni ornavano il Foro di Zara ([99]), mentre altri elementi con questi soggetti decorativi sono ai Musei di Pola ([100]), Portogruaro ([101]), Oderzo ([102]), e frammenti provengono dalla basilica di Trieste, dove si presume che, collegati a plutei con ghirlande, costituissero la balconata superiore ([103]). È stato supposto che questi motivi iconografici siano

non è verificabile. Il pezzo, che associa elementi dei capitelli a volute vegetali ad altri propri di quelli compositi e che pare più antico degli esemplari sicuramente forensi, si trovava al Museo già prima del 1927, anno in cui lo pubblicò il Ronczewski (K. RONCZEWSKI, *Variantes libres des chapiteaux romains*, in «Acta Universitatis Latviensis», XVI, 1927, pp. 1-3, figg. 1-2 ed anche RONCZEWSKI, *Röm. Kapitelle...*, cit., p. 63, n. 57, fig. 60).

([98]) RUARO, pp. 19-22. Per tutta la questione dell'alzato del Foro, compreso lo schema ricostruttivo della trabeazione (dai nuovi scavi proviene un bel frammento di fregio a girali) si attende la relazione di L. Bertacchi. In ogni caso sembra definitivamente da accantonare quanto supponeva lo Stucchi, sulla base di pur valide osservazioni tecniche, e cioè che lastre e plinti fossero inseriti in una struttura tipo podio (STUCCHI, *Considerazioni...*, cit., cc. 17-19). Anche il Brusin aveva accennato ad una simile ipotesi, pur suggerendo da ultimo la soluzione dell'attico (BRUSIN, *Lo scavo...*, cit., cc. 32-35; G. BRUSIN, in «Storia di Venezia», I, Venezia 1957, p. 428).

([99]) M. SUIĆ, *Orijentalni Kultovi u antickem Zadru*, in «Diadora», 3, 1965, pp. 107-109, 110, figg. 12, 14; M. VERZÀR, *Aventicum II: Un temple du culte impérial* (Bibliothèque historique vaudaise, Cahiers d'Archéologie Romande 12), Lousanne 1978 (in seguito citato VERZÀR), p. 42, fig. 9.

([100]) M.C. BUDISCHOVSKY, *Juppiter-Ammon et Meduse dans les Forums du Nord de l'Adriatique*, in «AqN», XLIV, 1973, cc. 203-206, figg. 2-3.

([101]) AA.VV., *Iulia Concordia dall'età romana all'età moderna*, Treviso 1978, p. 92, fig. 61; VERZÀR, p. 42.

([102]) AA.VV., *Sculture e mosaici romani del Museo Civico di Oderzo*, Treviso 1976, n. 37. Un altro pezzo, inedito, è segnalato al Museo di Udine (VERZÀR, p. 42, nota 93).

([103]) BUDISCHOVSKY, *Juppiter...*, cit., figg. 7, 8; B. FORLATI TAMARO, *La*

ricollegabili alla tematica celebrativa del culto imperiale ([104]), tematica che trae le sue origini dai clipei con teste di Giove Ammone e di principi barbari che decoravano i portici del Foro di Augusto a Roma ([105]). Clipei architettonici con maschere di Giove Ammone sono noti in diversi centri delle provincie occidentali dell'impero, Tarragona, Merida, Arles, Vienne, Avenches, ecc., talora, forse, associati ad altri con teste di Medusa, allusione alla divinizzazione del *princeps* nel simbolismo augusteo ([106]). In alcuni siti come a Tarragona, Merida, Arles, sono stati rinvenuti nell'ambito di complessi architettonici, tempio-piazza porticata, ricollegabili schematicamente nell'impianto al Foro di Augusto ([107]): essi probabilmente sono in generale da mettere in relazione con edifici di culto imperiale ([108]). Un programma decorativo ispirato alla stessa simbologia del potere potrebbe essere stato applicato, durante il II-III sec. ([109]), ai Fori delle città nordadriatiche (almeno in tre casi, Zara,

basilica romana di Trieste sul colle di S. Giusto, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienza e Lettere», 103, 1969, p. 841, figg. 10-11. La Forlati individua due fasi nella costruzione dell'edificio (ibid., pp. 846-847); alla seconda, un ampliamento avvenuto nel corso del II secolo, dovrebbe appartenere la balconata. Sulla complessa questione della basilica di Trieste si veda da ultimo M.J. STRAZZULLA, in «Emilia Venezie», Roma 1981, pp. 268-269.

([104]) VERZÀR, pp. 41-44.

([105]) VERZÀR, pp. 34-36. Secondo la Verzàr, Augusto per celebrare l'ideologia del principato aveva scelto il motivo dello scudo in ricordo di quello aureo, fatto deporre nel Partenone, da Alessandro, principe cui egli amava assimilarsi, inserendovi la testa di Giove Ammone, divinità assunta dai Tolomei come emblema militare.

([106]) VERZÀR, pp. 36-39, nelle note è indicata la bibliografia di ogni centro. Per la ricostruzione del tempio di Avenches cfr. VERZÀR, pp. 25-29, figg. 7-8.

([107]) VERZÀR, pp. 36-39.

([108]) VERZÀR, pp. 39-40.

([109]) A questo periodo si fanno risalire, in genere in base ad analisi stilistiche, i pezzi di Pola (Arte e Civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia, I-II, Bologna 1964-1965, n. 767, tav. XC, 184), Zara (SUIĆ, *Orijentalni Kultovi...*, cit., pp. 107-109), Trieste (cfr. nota 103), Oderzo (AA.VV. *Sculture...*, cit., p. 140), Concordia (P.L. ZOVATTO, *Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia,* Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese, Bologna 1971, n. 85).

Trieste e Aquileia, i pezzi provengono dall'area forense) ([110]).

Per quanto riguarda i caratteri stilistici, gli ornati del Foro aquileiese denotano una notevole povertà formale. I pezzi tranne due capitelli sono tutti in pietra, fatto che indubbiamente stupisce nell'ambito di un programma di così grande impegno; così come non può non suscitare perplessità il confronto tra il livello qualitativo della basilica e quello del Foro, la cui modestia appare ancora più difficilmente spiegabile. Per la datazione in età severiana sono indicativi solo i capitelli, unici elementi dell'intero complesso decorativo perfettamente aderenti agli stilemi urbani dell'epoca ([111]), in analogia a quanto si verifica in un altro monumento provinciale coevo, il teatro di Brescia ([112]). I rilievi al contrario, stilisticamente assai sciatti e generici, non presentano caratteri validi per una puntualizzazione cronologica; e ciò si spiega probabilmente con il fatto che tali iconografie si diffondevano attraverso cartoni. A comprova di tale ipotesi si può considerare l'affinità

([110]) VERZÀR, pp. 41-43.

([111]) I capitelli compositi, che presentano qualche differenza d'esecuzione (quello in marmo è qualitativamente migliore degli altri), sono ricollegabili piuttosto che ai raffinatissimi e giganteschi esemplari dell'arco di Settimio Severo [R. BRILLIANT, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, in «MAARome», XXIX, 1967 (in seguito citato BRILLIANT), tavv. 18a - 19d], a quello dell'arco di Caracalla ad Ostia (PENSABENE, *Arco*, pp. 504-506, fig. 5, tav. VII, 1; PENSABENE, n. 395), con la differenza che le foglie dei pezzi aquileiesi sono prive di membrana continua nella parte posteriore. Il capitello di lesena, con foglie a lobi minuti e frastagliatissimi e ogive triangolari, sottolineate da un piccolo orlo, richiama il tipo d'acanto dell'arco di Settimio Severo (BRILLIANT, tavv. 18b, 19c). Variante del kyma B, documentato nello stesso monumento (BRILLIANT, tav. 17a, c) e nell'arco degli Argentari (M. PALLOTTINO, *L'arco degli Argentari*, Roma 1946, tavv. IV, XIII, XIV), si può considerare la decorazione dell'abaco, che alterna sotto gli archetti rosette, fogliette e calicetti. Trova riscontro in elementi di trabeazione del Palatino (BLANCKENHAGEN, tavv. 31, 85; 33, 91) e nell'arco c.d. di S. Tomio a Verona (ROSSIGNANI, tav. XXIV, 3). Da osservare che in questo pezzo l'abaco, secondo un gusto tipicamente severiano, è diventato elemento puramente decorativo: manca la normale suddivisione in tondino e cavetto, trasformati in un piccolo listello e in una gola riccamente ornata.

([112]) Cfr. CAVALIERI MANASSE, *La decorazione arch. del teatro...*, cit., pp. 142-144.

tipologico-formale tra alcune teste di Medusa e Giove Ammone aquileiesi e quelle che decoravano la basilica di Trieste nella sua seconda redazione ([113]).

Della basilica, un grande edificio rettangolare biabsidato con peristasi colonnata interna, disposto sul lato meridionale del Foro ([114]), restano alcune testimonianze della decorazione marmorea, prevalentemente frammenti di rivestimenti di architravi, di cieli di architravi, e capitelli di lesena e di colonna ([115]). Essi sono stati rinvenuti reimpiegati in un muro tardo di difesa, innalzato immediatamente a sud della basilica, lungo il decumano di Aratria Galla ([116]). Particolarmente interessante in questo monumento risulta l'impiego di tipi assai diversi di capitelli. Accanto ad esemplari di lesena, con cosidetto acanto *mollis* ([117]), sono presenti alcuni frammenti con acanto spinoso, dai lobi aguzzi a sezione angolare e cauli atrofizzati ([118]). Documentano il tipo corinzio asiatico, che in Asia Minore si incontra già prima della metà del II sec. d. C., e che a Roma, dove appare in età severiana, e nelle zone occidentali dell'impero diventa comune nel III e IV secolo ([119]). In tale tipo rientra il capitello conservato sul decumano di Aratria Galla ([120])

([113]) Cfr. nota 103.

([114]) Per i resti del monumento, individuato in saggi del 1969 e 1970 e scavato sistematicamente nella parte di SO tra il 1977 e il 1979, cfr. L. BERTACCHI, *Un anno di scavi archeologici ad Aquileia*, in «AAAd», V, Udine 1974, p. 389; EAD., *L'individuazione della basilica forense di Aquileia*, in «AqN», LI, 1980, cc. 10-19, tav. I; P. LOPREATO, *Aquileia: lo scavo a S-O del Foro romano. Gli ambienti antichi e la basilica forense*, in «AqN», LI, 1980 (in seguito citato LOPREATO), cc. 40-50, tav. II.

([115]) LOPREATO, c. 55 ss. Sono rivestimenti di architravi anche i frammenti ai nn. 2, 3, mentre il n. 16 è una lastra di rivestimento di cielo di architrave.

([116]) LOPREATO, cc. 50-52.

([117]) LOPREATO, nn. 19, 20, 22, 23.

([118]) LOPREATO, nn. 25, 26.

([119]) Per l'evoluzione del tipo in Asia Minore, nel corso del II secolo cfr. HEILMEYER, *Korintische Normalkapitelle...*, cit., pp. 101-105. Per la sua fortuna e la sua diffusione a Roma e in Occidente cfr. PENSABENE, pp. 235-238.

([120]) Inedito, citato in CAVALIERI MANASSE, p. 171, nota 37, ma la datazione ivi proposta è da rivedere. Rinvenuto nel 1972 sul decumano di

(fig. 23), che, per essere stato rinvenuto molto vicino alla basilica, potrebbe aver fatto parte del suo alzato. Ma il confronto con i frammenti provenienti dal muro tardo denota in esso un ulteriore irrigidimento dell'acanto, segno probabile di evoluzione cronologica ([121]), e rende poco plausibile questa ipotesi.

In ogni caso la presenza accertata di capitelli corinzio asiatici nell'edificio, che risulta in perfetto sincronismo con la loro diffusione a Roma e ad Ostia, sembra indicare che alla decorazione del monumento concorse, tra l'altro, della manodopera di formazione orientale. L'origine degli apporti microasiatici nella decorazione architettonica aquileiese, problema che si affaccia più volte nella produzione d'età imperiale di questo centro ([122]), resta per ora indefinibile: non è infatti possibile determinare se questi influssi siano dovuti ad eventuali botteghe di tradizione orientale esistenti nella città, oppure a gruppi di maestranze orientali che qui giunsero per interventi più o meno limitati, richiamate da grandi imprese edilizie, o alla presenza di qualche isolato marmorario.

Due frammenti di cornice, una mensola piatta decorata da

Aratria Galla. Marmo pario; h. m 0,86, h. cons. ordine inf. m 0,27, sup. m 0,50, Ø base m 0,68. Privo delle parti sporgenti ad eccezione di uno spigolo dell'abaco con parte di una voluta. Il capitello presenta inferiormente una zona non lavorata, quasi un collare. La prima corona ha foglie rigonfie alla base, suddivise in lobi profondamente scanalati con apici aguzzi che, tra alcune delle foglie contigue si toccano, formando caratteristiche ogive romboidali. La seconda presenta foglie meno incise con costolatura a spigolo vivo e lobi inferiori uniti tra foglia e foglia così da comporre una serie di angoli acuti che andavano in parte nascosti dalla sommità delle foglie della prima corona. Nella parte superiore, molto deteriorata, si individuano cauli, ridotti ad una sporgenza angolare del kalathos, con piccolo calice fogliaceo, elici a forma di lingua, aderenti al kalathos, volute nastriformi. L'abaco, ampio, è diviso in cavetto e tondino discretamente sviluppati.

([121]) Il pezzo, in cui è chiara la completa perdita di organicità delle parti vegetali a favore di valori decorativi e pittorici, trova riscontro in alcuni esemplari ostiensi databili nell'ambito della prima metà del III secolo (PENSABENE, nn. 339, 342, 344, 345; in particolare per l'anello liscio di base si veda il n. 345, per la forma delle elici il n. 339). Assai simile anche un capitello riutilizzato nella Basilica di Aquileia (SCRINARI, n. 35), pure con elici linguiformi.

([122]) Cfr. infra pp. 139 e 144.

foglia d'acanto (fig. 24) ed un tratto di modanatura con dentelli e ponticello ad occhiali (spezzato) (fig. 25), inseriti attualmente nel muro tardo da cui, come si è detto, proviene il nucleo omogeneo di pezzi attribuiti alla decorazione della basilica, rendono molto probabile, per il preciso riscontro delle misure, l'identità dei dettagli decorativi e del materiale, marmo bianco con venature grigio-azzurre, a grana grossa, di provenienza orientale, l'appartenenza al monumento forense di una grande cornice conservata da tempo al Museo ([123]) (figg. 26, 27). La sua analisi formale e stilistica, che s'accorda con quella dei frammenti già editi ([124]), offre ulteriori ragioni per collocare la costruzione un po' più tardi del Foro, almeno nella prima decade del III secolo, ma non dà elementi sufficienti per definire se il complesso dell'ornamentazione rientrasse nella corrente più classicistica della produzione dell'epoca ([125]), o in quella, di grande esuberanza decorativa, che sotto il nome di «rinascenza flavia» ([126]). Il pezzo mostra evidenti altera-

([123]) Inedita. Marmo venato; h. m 0,75, sp. m 0,95, lungh. primo blocco m 0,69, secondo m 1,10. Il primo blocco è spezzato a destra, il secondo, lacunoso dell'angolo superiore destro, è rotto a sinistra, in entrambi è danneggiata la parte più sporgente della sima. I lati integri sono lisci. Sima composta da alta gola diritta, decorata ad anthemion a tralci e calici fogliacei, da listello liscio e da gola rovescia con ornato a fogliette e pendenti a ghianda; filetto; ovoli (tondeggianti entro gusci molto allargati, lancette intermedie); corona liscia fortemente aggettante; mensole appena rettangolari (m 0,225×0,187), molto basse, con voluta posteriore poco più sviluppata dell'anteriore, ornate da rocchetto a foglie lanceolate e da foglia d'acanto nella parte inferiore, liscie ai lati nel primo blocco, nel secondo con la consueta decorazione a rosette negli occhi delle volute del canale e palmetta; cassettoni appena incavati, occupati da fiori piatti, incorniciati da listello liscio e profilati per tre lati, come le mensole, da astragalo; listello; ovolo (elementi intermedi a punta di freccia; il nastro dei gusci a canale concavo, risulta intagliato solo sul secondo pezzo); astragalo (grosse perle ovali e fusarole romboidali); dentelli (larghi e tozzi con ponticello intermedio a occhiali, h. m 0,07, largh. m 0,095, profondità m 0,075, interspazi m 0,03); listello; gola con fogliette frastagliate alternate a foglie liscie.

([124]) Per questi cfr. LOPREATO, cc. 55-88.

([125]) Sull'esemplificazione di questa corrente nell'arco di Settimio Severo, cfr. PALLOTTINO, *L'arco...*, cit., pp. 67-68.

([126]) Per un'analisi esemplare dei motivi flavi assunti dalle decorazioni severiane cfr. BLANCKENHAGEN, p. 90 ss.

zioni strutturali e nello sproporzionato sviluppo in altezza della sima e nel disorganico rapporto tra la forte proiezione in fuori della corona e l'appiattimento delle mensole, tendente alla soluzione della fascia piana sotto la corona propria di molte costruzioni severiane ([127]). Pienamente severiani anche le tipologie e il trattamento degli ornati: anthemion ad alto rilievo, in forme completamente vegetalizzate ([128]), «Blattkyma» con fogliette larghe e costolate dal caratteristico lobo centrale aperto e profilato da forellini ([129]), ovolo con lancette o punte di freccia intermedie e uova isolate entro gusci molto allargati ([130]), astragalo con fusarole romboida-

([127]) La sostituzione della fascia a mensole e cassettoni con una fascia piana, liscia o decorata, ha precedenti in cornici flavie di modeste dimensioni (BLANCKENHAGEN, p. 90, tavv. 24, 68; 25, 70, 71; LEON, p. 114 ss., tavv. 39, 2-3; 40, 2-4; 41, 1-4; 42, 3; 43, 1-2), ma nelle trabeazioni monumentali diventa frequente solo con i Severi: arco di Settimio Severo (BRILLIANT, tavv. 16c, 17a), costruzioni del Palatino (BLANCKENHAGEN, tavv. 30, 84; 31, 85), terme di Caracalla (G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio,* Venezia 1959, nn. 119-120), arco di Caracalla ad Ostia (PENSABENE, *Arco,* tavv. IV, 1-5; V, 1-3; VI, 1-2), c.d. arco di S. Tomio a Verona (L. BESCHI, *Verona romana. I monumenti,* in «Verona e il suo territorio», I, Verona 1960, pp. 499-502, fig. 40).

([128]) Confrontabile per disegno e per tipologia degli elementi vegetali con quelli sulle imposte dell'arco di Settimio Severo (BRILLIANT, tav. 25b) e sulla sima di una cornice dell'arco di Caracalla (PENSABENE, *Arco,* tav. VI, 1). Per un breve excursus sull'anthemion dall'età flavia all'età severiana cfr. PENSABENE, *Arco,* pp. 507-508.

([129]) Per questo motivo cfr. nota 62. Negli edifici severiani si ritrova assai frequentemente impiegato: forse più comune la variante con piccole foglie d'acqua intermedie (arco di Settimio Severo: BRILLIANT, tavv. 16a, 17c, 23b, 42a; arco di Caracalla, costruzioni del Palatino: PENSABENE, *Arco,* tavv. IV, 1, 5; VI, 1; IX, 4, 5; basilica di Aquileia: LOPREATO, nn. 3, 5, 16, 17), ma non mancano esempi con pendaglio a ghianda (fregio del Palatino: BLANCKENHAGEN, tavv. 32, 88, 89; 33, 90; c.d. arco di S. Tomio a Verona: BESCHI, *Verona romana...,* cit., fig. 40).

([130]) Caratteristiche di questo profilo in età severiana sono la curvatura delle guaine più ampia di quella delle uova (BLANCKENHAGEN, p. 94) e l'impiego, proprio del gusto eclettico dell'epoca, di entrambi i tipi di elementi intermedi (PENSABENE, *Arco,* pp. 509, 511), talora anche nell'ambito dello stesso monumento, ad es. nell'arco di Caracalla ad Ostia, o dello stesso pezzo, come in questa cornice.

li ([131]), dentelli con interspazi molto ridotti e ponticello a occhiali ([132]). Notevole l'irrigidimento delle parti vegetali: in particolare le foglie d'acanto sotto le mensole, dure e appiattite, con solchi profondi, incisi obliquamente nella massa dei lobi, sono ormai del tutto svuotate di contenuto naturalistico. La ricerca di forti effetti coloristici è perseguita con l'uso generalizzato dei sottosquadri per staccare dal fondo ogni singolo elemento decorativo e con il sistema, già visto nel fregio con «peopled scroll» ([133]) e riscontrabile anche in alcuni frammenti figurati della basilica ([134]), di scontornare le forme vegetali e animali a trapano e di sottolinearne i particolari interni con file di forellini. Nell'insieme una tecnica che tende al puro decorativismo.

Analoga la resa delle foglie che ornano anteriormente una mensola monumentale ([135]) (figg. 28, 29) di provenienza ignota, da

([131]) Per questa forma di perle e fusarole in decorazioni severiane cfr. PENSABENE, *Arco*, p. 514, ed anche BLANCKENHAGEN, p. 94.

([132]) Questo tipo, che compare in età flavia, è il più diffuso negli edifici severiani, cfr. PENSABENE, *Arco*, pp. 512-513 ed anche BLANCKENHAGEN, pp. 93-94. Non mancano però, proprio perché la decorazione severiana accoglie diverse tradizioni precedenti, riprese dei dentelli liberi o con trattino rettangolare di collegamento (arco di Settimio Severo: BRILLIANT, tavv. 15e, 16c, 17a; teatro di Brescia: CAVALIERI MANASSE, *La decorazione arch. del teatro...*, cit., VII, 3 VII, 4; VII, 5, p. 140; basilica di Aquileia: LOPREATO, n. 15).

([133]) Cfr. p. 148.

([134]) LOPREATO, nn. 27, 30.

([135]) Inedita, citata in ROSSIGNANI, p. 64, nota 3. Marmo bianco con venature grigie; h. m 0,42, largh. m 0,66, profondità max. calcolabile m 0,60, aggetto mensola m 0,42. Blocco di incastro spezzato. La mensola ha forma quadrata e profilo ad S. Superiormente è chiusa da un listello e da una gola rovescia lisci. Anteriormente è decorata da due ampie foglie d'acanto e al centro da una foglia stretta e allungata con piccoli lobi irregolari. In corrispondenza di ciascuna delle foglie d'acanto sono due grandi rocchetti rivestiti di foglie a margine frastagliato alternate a foglie lanceolate, trattenute al centro da un cordone ritorto. Sul fianco una mezza foglia d'acanto segue il profilo della mensola; sopra di essa si sviluppa un tralcio ad S desinente in rosette entro le volute. L'acanto presenta una superficie a leggerissime nervature, la costolatura mediana e i lobi sono sottolineati da scanalature profonde, gli occhielli tra i lobi hanno risvolto frastagliato. Gli elementi vegetali dei lati sono resi sommariamente e a rilievo molto basso.

tempo conservata in Museo presso la cornice: la superficie, uniformemente increspata da minute nervature, è interrotta da profonde e innaturali scanalature oblique e da profilature a forellini. Identità tecniche e stilistiche collegano questo pezzo ad un mensolone parmense, pure d'età severiana ([136]), tra l'altro, il tentativo di completa vegetalizzazione della forma architettonica ([137]), meglio riuscito nell'elemento parmense. Nell'esemplare aquileiese questa intenzione determina la sostituzione dei canali laterali, che accompagnano il profilo del modiglione, con una grossolana mezza foglia d'acanto e un viticcio ad S con rosette negli occhi delle volute.

Questa intensa attività edilizia fra la fine del II e lo scorcio iniziale del III secolo conferma la ricchezza e la vitalità di Aquileia in quest'epoca, per altro testimoniate dalle fonti ([138]) e da una vasta documentazione archeologica ed epigrafica ([139]). In tale situazione, ancora esente da segni, di crisi la città pare mantenersi sino attorno alla metà del III secolo; in seguito anche per Aquileia, travagliata dalle guerre civili che dilaniavano l'impero ([140]), ebbe inizio un lento declino economico che non servì ad arrestare la sua notevole importanza come centro amministrativo e strategico ([141]).

([136]) Rossignani, pp. 63-64, n. 40, tavv. XXII, XXXV.

([137]) Osserva la Rossignani che questo particolare si riscontra sulle mensole costantiniane (Rossignani, p. 64, nota 3). Specificamente per queste si veda H. Kähler, *Dekorative Arbeiten aus der Werkstatt des Konstantinsbogen*, in «JdI», 51, 1936, pp. 180-201. Canale laterale ad S conservano invece le mensole del palazzo di Diocleziano a Spalato (J.-T. Marasović, *Diocletian Palace*, Zagreb 1970, tavv. 9-11).

([138]) In particolare si veda il quadro di opulenza della città e di prosperità delle campagne tracciato nella prima metà del III sec. da Erodiano (VIII, 2 ss.).

([139]) Per una sintesi puntuale sulla fioritura economica della città tra il I e la metà del III sec. d. C. cfr. S. Panciera, *Vita economica di Aquileia in età romana* (Quaderno n. 6 dell'Associazione Nazionale per Aquileia), Venezia 1957, pp. 104-107.

([140]) Per la storia di questo periodo si veda Calderini, *Aquileia...*, cit., pp. 45-64.

([141]) Cfr. Panciera, *Vita economica...*, cit., p. 108 ss.

Luigi Beschi

LA SCULTURA ROMANA DI AQUILEIA: ALCUNE PROPOSTE

L'inaugurazione, nell'agosto del 1882, del Museo Archeologico di Aquileia, si identifica con la fondazione del più importante Museo di scultura romana dell'Italia settentrionale. Prescindendo dai grandi Musei, come l'Archeologico di Venezia, composti e alimentati dal collezionismo d'antiquariato, nessuna collezione di sculture legate alla storia di un centro antico ha, infatti, nella Cisalpina la documentazione e la varietà di classi e problemi che presenta quella del Museo di Aquileia. La sua documentazione non è il risultato di scelte culturali moderne, né di un processo di disintegrazione dei contesti originari a solo scopo estetico o antiquario, bensì la raccolta di documenti di scultura affiancati ai testi epigrafici, ai resti architettonici, alle strutture ancora conservate, quindi nel contesto nel quale era e va situata la scultura, nonché in quello più vasto di tutta la documentazione archeologica del centro aquileiese. Una istituzione di fondamentale significato storico per quel periodo (1).

Se si considera che Aquileia svolge in diversi momenti della sua storia un ruolo di primaria importanza per la sua posizione ai limiti del *Sinus Adriaticus* (quindi in diretto rapporto con l'Oriente) e su un nodo vitale della viabilità terrestre tra Roma e le Province nord-orientali dell'Impero, non è difficile intendere quale possa essere l'apertura delle sue connessioni, lo sviluppo della sua vita

(1) Sulla storia del collezionismo di scultura aquileiese e sulla fondazione del Museo Archeologico: V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, pp. VII-XV. A quest'opera e al mio saggio *Le arti plastiche*, in *«Da Aquileia a Venezia»*, Milano 1980 (abbreviati con il solo nome degli autori), si rinvia nelle note seguenti, anche per più larghe informazioni bibliografiche.

economica e commerciale, la varia composizione culturale della sua popolazione, quindi la complessità dei fattori storici che si riflettono e si realizzano anche nella produzione scultorea.

Nei cento anni dalla fondazione di un Museo, che in una nota vignetta della *Illustrierte Zeitung* del 1884 è visto come Museo di scultura (2) con l'evidenza di una scelta di monumenti di plastica «colta» e celebrativa (copie di statue ideali e statue imperatorie), la formazione e gli sviluppi della storiografia dell'arte romana e dell'arte romano-provinciale hanno avuto in Aquileia un punto di riferimento obbligato. Aquileia stessa ha avuto una serie di contributi specifici sulla scultura, un progressivo recupero di valori storici (3).

Dagli studi del Poulsen sul ritratto di tradizione colta del 1928, si passa alla prima segnalazione della ritrattistica aquileiese funeraria ad opera della Forlati Tamaro nel 1933-34. Allo studio delle sculture della necropoli, nel contesto topografico dei monumenti e dei corredi, ad opera del Brusin nel 1934 e 1941, si affianca una analisi tipologica delle stele funerarie ad opera della Sena Chiesa nel 1954. Aquileia è progressivamente inserita in una rete più vasta di rapporti: dai numerosi interventi del Mansuelli nei quali la produzione del centro è vista in rapporto con quella di altre città del Norditalia a quelli del Giuliano che inseriscono il centro nella maglia delle importazioni e imitazioni di sarcofagi attici. Nell'ultimo decennio i contributi si moltiplicano secondo tematiche diverse: dalle sintesi più generali del Borda, agli interventi puntuali sulla dialettica tra le importazioni e le elaborazioni locali ad opera di Gabelmann, Favaretto, Rebecchi, Di Filippo, Invernizzi. Già al tempo della prima organizzazione del Museo, ampliato agli inizi del secolo con una vasta Galleria Lapidaria, il Benndorf doveva curare un catalogo delle sculture, purtroppo non realizzato. Anche questo progetto ha finalmente avuto compimento nel catalogo di V. Scrinari del 1972. Molto lavoro resta ancora da

(2) SCRINARI, p. VIII, fig. 1.

(3) I contributi principali, qui di seguito ricordati, sono elencati in SCRINARI, p. XIX ss.; BESCHI, p. 349 s. Si aggiunga R. INVERNIZZI, in «Riv. Arch. Ant. Prov. e Dioc. di Como» 161, 1979, p. 123 ss.

Fig. 1
Aquileia. Aura dal monumento degli *Aquatores Feronienses.*

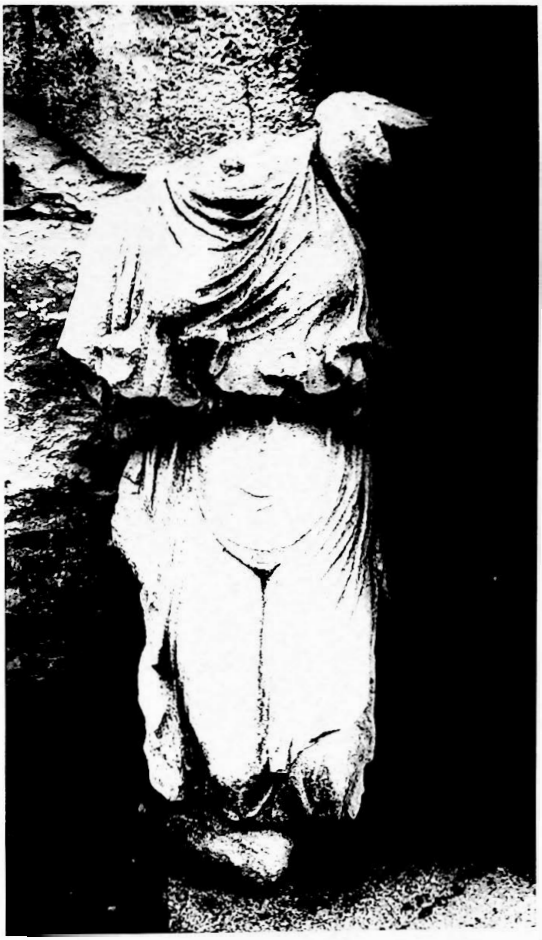


Fig. 2
Trieste. Musei Civici. Aura dal monumento degli *Aquatores Feronienses.*

Fig. 3
Torso di una statuetta di Icaro.

Fig. 4
Aquileia. Ala della statuetta di Icaro.

Fig. 5
Aquileia. Testa-ritratto della statua da via Petrada.

Fig. 6
Aquileia. Ritratto n. 862.

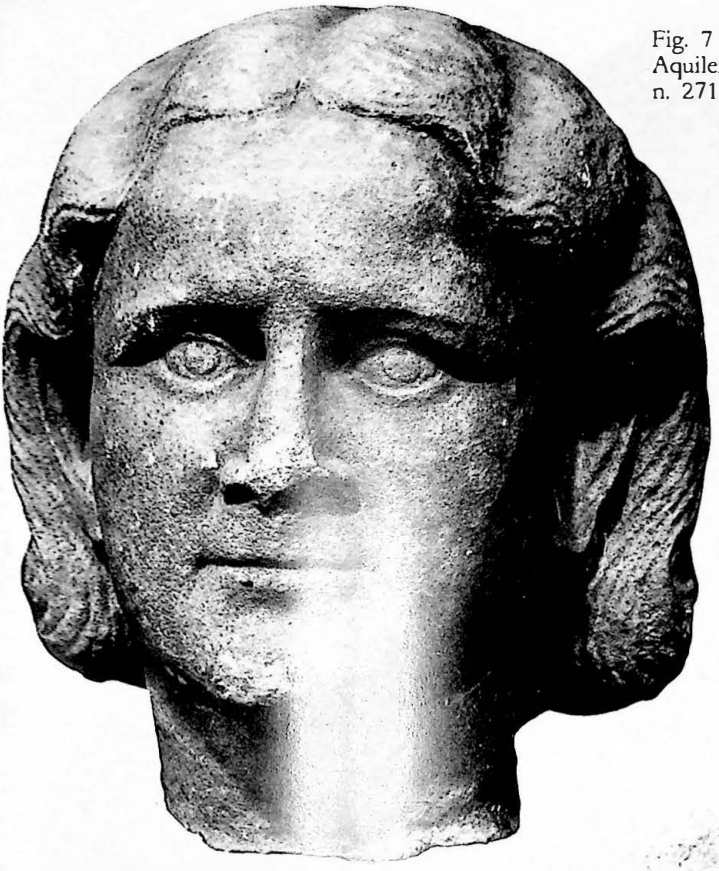


Fig. 7
Aquileia. Ritratto femminile
n. 2710.

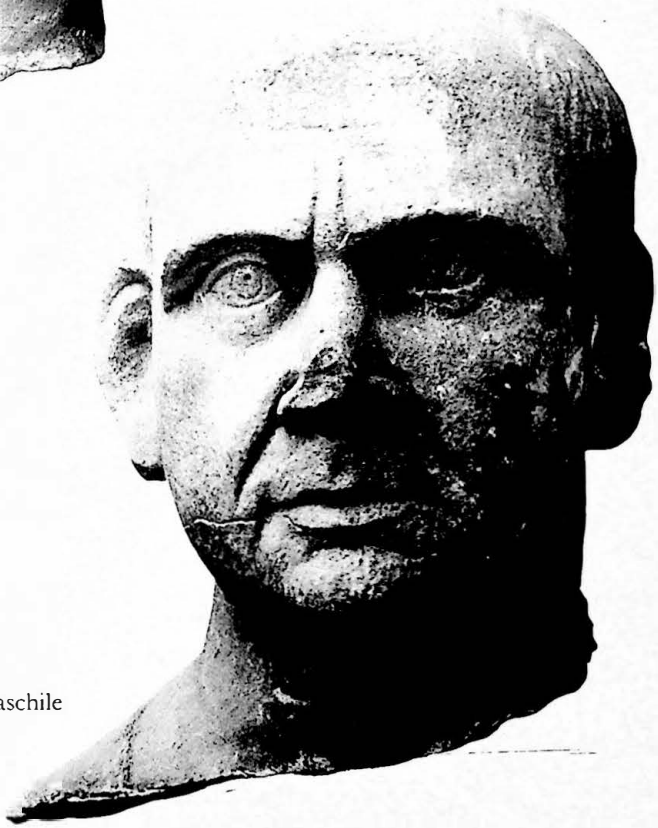


Fig. 8
Aquileia. Ritratto maschile
n. 2711.

Fig. 9
Aquileia. Ritratto femminile
n. 872.

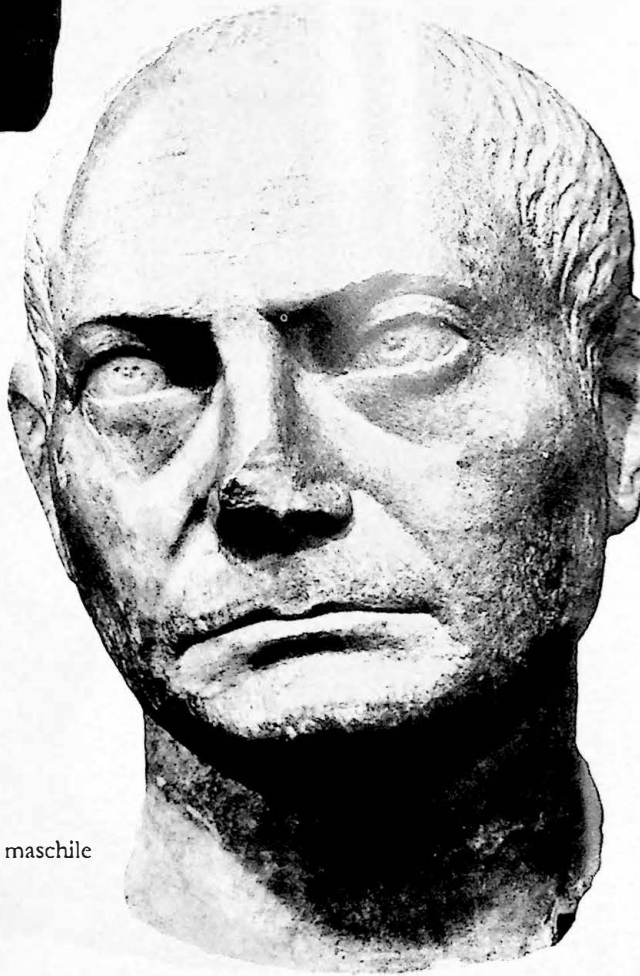


Fig. 10
Aquileia. Ritratto maschile
n. 890.

compiere, ma sono già disponibili strumenti di ricerca e possibili le prime sintesi storiche.

Aquileia è fondata nel 181 a. C., ai limiti tra un'area di cultura paleoveneta e un'area celtica. Le famiglie che composero la nuova colonia latina provenivano probabilmente dall'Italia centro-meridionale, e furono integrate da un nuovo contingente aggiuntosi nel 169 a. C. Nel nuovo ambiente non sembra che le tradizioni locali abbiano avuto un qualche peso nella formazione di un linguaggio plastico. Sensibile e giustificato doveva essere invece il legame con le forme artistiche delle terre di origine. La documentazione relativa a questo periodo di formazione è molto scarsa, anche perché fino ad oggi la ricerca archeologica aquileiese raramente ha raggiunto livelli del II secolo a. C. Sembra comunque di poter affermare che i più antichi monumenti di scultura in pietra risentono l'influsso di una lunga pratica di lavoro sull'argilla (4). È il caso di una statuetta acefala con una melagrana nella mano sinistra protesa, forse simbolo del suo stato di defunta (5). Il ricordo di modelli centro-italici (soprattutto di grandi esemplari fittili) è evidente e si giustifica in un periodo che sembra coincidere col passaggio dal II al I secolo a. C. Di poco posteriore e allineato al gusto e alla tradizione della statuetta è uno dei più antichi ritratti aquileiesi: un volume solido, statico, privo ancora di incisioni realistiche e di annotazioni di carattere (6).

Un cambiamento ad Aquileia, come negli altri centri del Veneto orientale di Padova ed Este coi quali la città sembra collegarsi più direttamente, avviene attorno alla metà del secolo: certo in rapporto con i mutamenti politici e sociali del tempo. In una serie di ritratti, che sono detti tardo repubblicani, ma che talvolta per conservatorismo periferico oltrepassano i limiti del periodo, le superfici del volto cominciano a muoversi: vengono solcate da profonde rughe, assumono caratteri individuali nel loro contorno: l'occhio, con una intensità spesso esaltata, viene reso con varianti espressive da esemplare ad esemplare. Comincia la

(4) Beschi, p. 345 ss.
(5) Scrinari, p. 36, n. 100; Beschi, p. 346, fig. 304.
(6) Scrinari, p. 59, n. 167; Beschi, p. 347, fig. 305.

serie dei vivaci, realistici ritratti aquileiesi che, per più di un cinquantennio, rappresentano la produzione più caratteristica e originale del centro altoadriatico. I rapporti di derivazione da esemplari del Centro Italia e della Campania di periodo cesariano e immediatamente posteriore sono evidenti, mentre il ruolo di Aquileia nella elaborazione di uno stile sembra provato da esemplari che si trovano anche oltralpe, come uno notissimo del Magdalensberg (7). Da un esemplare ancora legato a certe convenzioni o sperimentazioni si passa ad un realismo più dichiarato, con una resa introspettiva, e, finalmente, al più celebre ritratto della serie, una splendida sintesi ormai dell'avanzata seconda metà del I secolo a. C. (8). Tratti individuali di un volto scavato dalla fatica e dall'età, che non è il calco di una maschera funeraria, come si è spesso affermato, ma una citazione da un momento di vita. In periodo posteriore, già imperiale, le forme si affinano, come in un ritratto giovanile col capo velato, che sostituisce una nota di grazia alle più ricorrenti affermazioni di realismo (9). Le teste ritratto sono frammenti di grandi statue che occupavano, per lo più, lo spazio aereo delle tipiche edicole funerarie e che, solo in rari casi, ci sono pervenute complete.

Una coppia (la più antica) proviene dalla necropoli di Ponente (10). Trovata nello stesso contesto di scavo, si è proposto che fosse pertinente – come gruppo di coniugi – allo stesso monumento. Ma alla comune provenienza, e quindi all'originaria appartenenza alla stessa area tombale, si oppone una indubbia diversità di soluzioni plastiche. Opere di artigiani diversi, forse furono accoppiate, ad una certa distanza di tempo l'una dall'altra. La figura maschile ha una decisa imponenza plastica, quella femminile è risolta sul piano con un irrigidito linearismo del panneggio ed un volto legnoso, quasi spento. Il panneggio della statua acefala

(7) Cfr. recent. G. Piccottini, in «Ant. Altoadriatiche» IX, 1976, p. 141 ss.

(8) Si fa riferimento ai ritratti Scrinari, nn. 168, 172, 175: Beschi, figg. 306, 307, 310.

(9) Scrinari, p. 76, n. 231; Beschi, p. 368, fig. 331.

(10) Scrinari, nn. 91, 101; Beschi, p. 347, figg. 308-309. Cfr. anche M. Borda, in «Ant. Altoadriatiche» I, 1972, p. 63 s., figg. 1-2.

pertinente al grande Mausoleo ricostruito sulla via Giulia Augusta, ma proveniente da Roncolon presso Fiumicello, è ormai di una generazione seguente, databile al periodo augusteo. È infatti segnata da un manierismo linearistico che attarda, anche fuori Aquileia, modi della fine della Repubblica ([11]).

Accanto ai più impegnati Mausolei, le più semplici stele. Dal tipo più antico tardorepubblicano con i busti in nicchia alla sommità di una porta, secondo tipologie diffuse sulle coste adriatiche dell'Italia centrale e collegate a lontane tradizioni greco-orientali, fino ai tipi più correnti, ormai di periodo giulio-claudio. Nella classe i ritratti non hanno carattere che rare volte. Spesso viene evidenziata solo una distinzione di età come nella stele di Optata e Fadia ([12]). Un qualche maggiore impegno, sia nell'apparato decorativo del monumento che nel carattere dei ritratti, è intenzionalmente voluto nella stele di Q. Titius Faustus e della moglie dove la stessa iscrizione esibisce, sottolineando con formula visiva, il ricordo del suo sevirato ([13]).

Già alla fine del periodo repubblicano, accanto alla produzione che attesta una interpretazione locale di schemi e spunti giunti dall'esterno, inizia un filone di produzione colta di natura classicista, più direttamente legata al centro del potere. Uno dei primi esempi è dato dal «navarca» di Cavenzano ([14]). In marmo greco, occupava lo spazio di una edicola con una prua di nave. La sua iconografia, stretta a quella di un condottiero di Tivoli, caratterizza la figura secondo uno spirito eroizzante di ascendenza ellenica, ormai alle soglie del periodo imperiale. È in questo momento che anche ad Aquileia inizia un rapporto sempre più intrecciato tra produzione locale e apporti centrali di tradizione colta. Un contributo notevole a questo problema viene dal ritrovamento, nell'area della Beligna, di scarti di lavorazione e di prodotti non finiti provenienti da botteghe di scultori ([15]). I pezzi sono in marmo, i

([11]) SCRINARI, p. 34, n. 94.
([12]) SCRINARI, p. 113, n. 330; BESCHI, p. 375, fig. 346.
([13]) SCRINARI, p. 114, n. 335; BESCHI, p. 375, fig. 347.
([14]) SCRINARI, p. 28, n. 81; BESCHI, p. 349, figg. 315-316.
([15]) I. FAVARETTO, in «Venetia» II, 1970, p. 127 ss.

tipi sono quelli ricorrenti nella copistica di età romana, l'estensione cronologica dei reperti è ampia: dalla fine del I secolo a. C. fino al III d. C. Testimonianze quindi di una lunga tradizione locale di officine di scultori dediti alla produzione di copie, comunque di arte decorativa di carattere «colto». Tra gli esempi più rilevanti, sono un ritratto del tipo del Menandro ad un notevole stadio di elaborazione e un torso virile che conserva sul petto e sull'addome i tre punti fondamentali di un processo di copiatura meccanico e che appartiene ad un tipo di «atleta che si unge» della prima metà del IV secolo ([16]). La presenza di queste botteghe avrà un suo significato nel problema delle varie classi di sarcofagi presenti e imitati ad Aquileia e in quello delle copie dalla tradizione monumentale greca. Aquileia – a differenza di varie altre città dell'Impero – non sembra abbondare di copie: un fatto che certo caratterizza la sua committenza. Del resto, gli esemplari della classe spesso rivelano un amore alla variante e comunque un atteggiamento di libertà, che va spiegato, forse, con una elaborazione locale.

Un altro gruppo significativo di arte «colta» è costituito da una serie di ritratti giulio-claudi. Appartenenti alla propaganda imperiale, componevano spesso quei cicli celebrativi della dinastia che dovevano affermare, nei diversi centri dell'Impero, nelle aree pubbliche di maggior frequentazione, spesso in edifici di culto, l'autorità del potere centrale. Oltre a ritratti di minori dimensioni sono note, anche per i problemi iconografici che le riguardano, due grandi statue: forse del *Genius Augusti* e di Claudio ([17]). Sono certo il resto di un ciclo più complesso, analogo alle serie di Caere, Tusculo e Velleia. Ma Aquileia, che fu spesso sede di soggiorni imperiali per la sua posizione strategica, oltre a questi documenti di una affermazione pubblica del potere nelle forme di statue importate da Roma, non manca di preziosi frammenti di sculture d'appartamento che attestano, anche a livello privato, i rapporti col potere e con la famiglia imperiale. Una testina femminile diademata eseguita in marmo alabastrino con la raffinatezza di un lavoro da cammeo ha portato a lungo il nome di Livia. In realtà

([16]) SCRINARI, p. 3, n. 1; p. 58, n. 165; BESCHI, p. 354, fig. 317.
([17]) SCRINARI, p. 29 s., nn. 82-83; BESCHI, p. 356 s., fig. 320 ss.

la tendenza idealizzante dello scultore è proibitiva per ogni concreta identificazione, anche per chi ha proposto il nome di Sabina in considerazione dei caratteri freddi e distaccati del lavoro, probabilmente adrianeo. Di carattere analogo un secondo ritratto imperatorio, egualmente nei termini della scultura di appartamento e del prezioso lavoro miniaturistico. Tra le varie ipotesi di identificazione quella che vi vede Pertinace ha il supporto esterno di un intervento aquileiese dell'imperatore nel 170-71 ([18]).

Ma torniamo agli sviluppi e ai temi più caratteristici della scultura aquileiese.

Il I secolo dell'Impero è senza dubbio il periodo di più varia e intensa attività della scultura locale. Le necropoli continuano ad essere la fonte prima di documenti. Al costume del cippo, della stele e del grande Mausoleo, subentra la fortuna di nuovi tipi. Breve, ma significativa quella della cista funeraria decorata. Imita forme primitive di vimini, ma si realizza con la precisione di un lavoro metallico. Talvolta il piano cilindrico della sua parete diventa il campo di una scena, come quella notissima di un banchetto di due coppie, accompagnato dalla musica del doppio flauto e dall'abbondanza di vino e portate. Il realismo dei gesti e degli atteggiamenti si diffonde sui volti: un racconto con fresca vena narrativa, nello spirito dell'arte plebea di tradizione italica ([19]).

Ma il tipo monumentale più fortunato per tutto il corso del secolo è la grande ara (talvolta di dimensioni colossali come quella di Q. Etuvius Capreolus) ([20]), iscritta sulla fronte, decorata sui lati dai ritratti dei defunti e da simbologie funerarie, e coronata da un'alta cuspide piramidale. L'impegno esecutivo sembra appartenere ad uno strato intermedio tra la produzione plebea e la più ambiziosa arte colta, sia quando presenta, nei ritratti, schemi prettamente romani, sia e soprattutto quando si collega a iconografie di tipo ideale con gusto ispirato alle tendenze ellenistiche e neoattiche. Il massimo raggiungimento di queste tendenze è conse-

([18]) I due piccoli ritratti in SCRINARI, p. 80, n: 242; p. 67, n. 198.

([19]) Cfr. il gruppo, con l'esemplare figurato più rilevante, in SCRINARI, 105 ss., n. 115 ss.; BESCHI, p. 374, figg. 341-345.

([20]) SCRINARI, p. 127 ss., n. 360 ss.: in particolare n. 387.

guito in un'area elevata da un liberto, Eupor, in memoria dei suoi amici, con scene del ciclo di Priapo. Già nota a Ciriaco d'Ancona e poi in collezione Grimani, mostra una rara aderenza ai modelli e allo spirito ellenistico, pur essendo ormai della fine del I secolo d. C. ([21]).

Direi che col passare dei decenni, nel corso del I secolo e per tutta la prima metà del II, l'apertura a tematiche dotte e l'allineamento alle adeguate forme stilistiche aumentano anche nei documenti più semplici, come nel rilievo di Juppiter folgoratore ([22]). Anche tra le tombe, ormai a breve distanza dalla rivoluzionaria apparizione del costume dei sarcofagi, si inseriscono temi di derivazione ellenistica, come quello della giocatrice di astragali, replica di un tipo, forse magno-greco, attestato nel Museo dei Conservatori a Roma, oppure quello di un gruppo materno collegabile alla tradizione alessandrina del primo ellenismo ([23]).

A prescindere dalle serie importantissime dei sarcofagi, la produzione di sculture ad Aquileia sembra subire nel II secolo una certa flessione. È solo nella avanzata seconda metà che la committenza pubblica impegna gli scultori nella decorazione di alcuni edifici. Quello, morfologicamente ancora ignoto, al quale apparteneva una serie di medaglioni con le principali divinità del pantheon ([24]) e quello, forse dedicato a Cibele, con una serie di riquadri metopali di tipico sapore provinciale. Poco più tardi si procederà a programmi decorativi di edifici attorno al Foro ([25]).

Nel III secolo Aquileia assume un importante ruolo militare per la sua posizione strategica sulla porta orientale dell'Italia, già da tempo minacciata dai barbari. I fatti storici sono noti e l'evidente restauro delle sue difese, anche sulla linea del porto fluviale, è eloquente. L'Impero e la società sono in crisi. Anche le

([21]) E. Di Filippo, in «Venetia» II, 1970, p. 13 ss.; Scrinari, p. 181, n. 554; Beschi, p. 388 s.

([22]) Scrinari, p. 198, n. 604.

([23]) Scrinari, nn. 55, 105; H. v. Heintze, in «Gnomon» 49, 1977, p. 712.

([24]) G. Fogolari, in «Studi Aquileiesi» 1953, p. 141 ss.; Scrinari, n. 606 ss.

([25]) Scrinari, p. 191 s.; L. Ruaro Loseri, *Il Foro imperiale di Aquileia*, Trieste 1961, p. 27 ss.

sculture della città e delle necropoli, ricche di una ripresa e di nuovi impulsi, riflettono questa crisi nel corso di una lenta, progressiva trasformazione. I sintomi sono evidenti soprattutto nella classe del ritratto che esprime una angoscia esistenziale, una sofferta crisi interiore, quello che Bianchi Bandinelli ha chiamato «il dolore di vivere». Un notevole gruppo è del primo trentennio del secolo, un momento di floridezza economica della città prima dell'assedio di Massimino il Trace. Confrontati col gruppo tardorepubblicano (davanti al quale sono esposti in Museo) è facile rilevare nei ritratti una vita interiore che addensa ombre di preoccupazione negli occhi. Anche qui si tratta di materiale dalle necropoli, molto spesso teste-ritratto da acroteri angolari di sarcofagi, talvolta ancora da statue a tutto tondo. Ma la registrazione fisionomica e la sofferta lettura psicologica viene progressivamente abbandonata in un secondo gruppo di ritratti che gravita ormai in periodo tetrarchico, costantiniano e più tardo. Piena frontalità, ieraticità, staticità di un volto ormai astratto da legami fisionomici e psicologici, fissità dello sguardo e stilizzazione sono ormai caratteri del nuovo linguaggio tardoantico, alle porte di un nuovo periodo storico.

Nel III secolo riprende ad Aquileia anche il fenomeno delle stele figurate. Non sorprende che un gruppo sia di militari, fanti e cavalieri della *Legio XI Claudia* e *I Italica* ([26]). Sono l'indice del nuovo ruolo della città e si collegano talvolta con tipologie e schemi dei paesi lontani dei raffigurati (soprattutto dalla Moesia). Ma si riaffacciano anche i più tradizionali temi del gruppo di famiglia. Anche qui però le forme preludono ad un nuovo periodo, come nella stele della madre col figlio degli ultimi decenni del III secolo, che offre uno schema fortunato per secoli nella iconografia della cristiana *Mater Dei* ([27]).

Tra i vari problemi della scultura romana di Aquileia, ad alcuni dei quali hanno già dedicato la loro attenzione precedenti Settimane di Studi Aquileiesi, vorrei considerare brevemente quello

([26]) Cfr. F. Rebecchi, in «AqN» 47, 1976, c. 65 ss.
([27]) Scrinari, p. 118, n. 344.

della necessità e delle probabilità di recupero di provenienze e contesti originari, senza i quali gli stessi problemi storici mancano di base.

Il patrimonio della scultura aquileiese è prevalentemente concentrato nel suo Museo Archeologico. Ma un esame dei problemi di questa documentazione sarebbe inevitabilmente parziale se, ignorando le sorti collezionistiche precedenti all'istituzione del Museo – a partire almeno dai tempi dei Grimani, Patriarchi di Aquileia, e, in particolare, dal collezionismo del Bertoli agli inizi del Settecento – non si considerasse il vario materiale che, non protetto da vincoli legislativi fino ai tempi della Amministrazione italiana, si è irradiato da Aquileia in periodi e in direzioni diverse. I nuclei di Vienna, Trieste, Udine, sono noti e giustificati, se così si può dire, dalla Storia ([28]). Ma, come ha osservato il Brusin, molte altre antichità aquileiesi si sono disperse quasi senza lasciare traccia o ricordo. Sarà compito di ricerche storico-archivistiche e storico-stilistiche future la loro precisa individuazione. Già a Venezia, Verona e nella Gliptoteca di Copenaghen ([29]) si possono indicare provenienze aquileiesi per significative opere di scultura. Altre si potranno aggiungere nel tempo.

Ma se un valore facilmente comprensibile può avere questa reintegrazione del patrimonio aquileiese, un impulso ancora maggiore va dato all'accertamento della provenienza esatta di una scultura dal preciso contesto archeologico-topografico della città. È una nota esigenza o presupposto di natura filologica, perché un monumento possa esser studiato integralmente ed è ormai una necessità metodologica perché una scultura, come qualsiasi altro documento archeologico, venga connessa in maniera articolata (e non solo sulla base dei suoi caratteri formali) con la società e con la storia. Ebbene. Nonostante il carattere «topografico» del Museo aquileiese, solo una ridotta sezione di sculture porta un dato di provenienza: si tratta prevalentemente di opere trovate negli scavi

([28]) SCRINARI, p. VIII (ivi bibl.).

([29]) Oltre ai documenti dei Musei Archeologici di Venezia e Verona, cfr., nella *Ny Carlsberg Glyptotek* di Copenaghen, vari monumenti di provenienza collezionistica udinese.

posteriori alla istituzione del Museo. Ma è solo un dieci per cento, rappresentato soprattutto dai seguenti nuclei ([30]). Un gruppo di opere non finite, quindi documento di una produzione locale di impegnative copie di arte colta, in località Beligna. Un gruppo di tre statue imperatorie (il *Genius Augusti*, Claudio e una figura femminile acefala) dalla zona delle Marignane, presso il sito del Circo. Un nucleo di monumenti (molti di preciso significato politico, come l'Ara alla Triade capitolina) dallo scavo del porto fluviale. I contesti decorativi di architetture, come i fregi del Foro e i medaglioni con i volti delle divinità, da un edificio tra Aquileia e Terzo. E infine monumenti dalle necropoli (stele funerarie e statue), soprattutto dai due settori della Via Annia e delle necropoli di Nord-Ovest. Tutto il resto, dispiace dirlo, è materiale fuori contesto, privo per così dire (nonostante gli alti valori formali) di forza documentaria. Ma alle deficienze di un collezionismo che non si preoccupava della registrazione dei dati di contesto si potrà rimediare anche qui con ricerche d'archivio, con dati nuovi offerti dagli scavi e con più approfondite analisi monumentali, tramite confronti interni, come cercheremo di esemplificare con alcuni casi.

Un caso indicativo può dare risultati importanti sulla qualità delle botteghe attive ad Aquileia tra la fine della Repubblica e il primo Impero. Già nel 1898 il Maionica aveva operato una tale connessione tra *disiecta membra* ([31]) emersi dal terreno in epoche diverse e conservati in collezioni diverse. Nel 1829, ai bordi del tronco della Via Gemina diretto a Trieste – già affiancato dagli importanti resti di una necropoli (è da queste che proviene il grande Mausoleo ricostruito sulla Via Giulia Augusta!) – in località Casa Bianca, fu trovata la parte inferiore di un'ara iscritta, dedicata ai Mani degli *Aquatores Feronienses*. Il coronamento dell'ara, con il testo iniziale dell'iscrizione, fu scoperto nello stesso sito nel 1863, assieme ad uno dei cippi di confine iscritto: *locus monumenti Feroniensium Aquatorum*, con le dimensioni areali di 40 per 70 piedi ([32]).

([30]) I rinvii bibliografici nelle ns. note 15, 17, 24, 25, 10-13.
([31]) E. Maionica, in *Festschrift O. Benndorf*, Wien 1898, p. 296 ss.
([32]) Le iscrizioni sono in CIL V, 992, 8307-8.

Nella stessa occasione fu trovata la scultura frammentaria di una figura femminile che versa l'acqua da una idria sostenuta sulla spalla sinistra (fig. 2). Tramite la collezione Zandonati confluì, con le iscrizioni citate, nel Museo di Trieste ([33]). Nel 1893, sempre presso la Casa Bianca, si trova una seconda scultura di eguale tipologia, ma speculare rispetto alla precedente (fig. 1). Entrò nel nuovo Museo Archeologico di Aquileia ([34]). Il raccordo tra le due figure proposto dal Maionica si basa, oltre che sulla comune provenienza e iconografia, sulla precisa corrispondenza di dati tecnici e stilistici: analoghe dimensioni (0,70 l'esemplare di Aquileia; 0,75 quelli di Trieste), stesso materiale (calcare di Aurisina), eguale trattamento non finito del dorso, con un alloggiamento profondo e l'appianamento circostante per l'aggancio delle ali. Le due figure, con un'altezza ricostruibile non superiore a m 1,20, sono viste correttamente del Maionica come due *Aurae* acroteriali già collocate alle estremità della fronte di una edicola funeraria, quindi del Mausoleo degli *Aquatores Feronienses,* collegio dedito al culto della dea Feronia e alla cura delle fonti e delle acque della città. Il tipo iconografico, radicato in una tradizione ellenica che si fa risalire almeno fino agli inizi del IV secolo con le sculture di Epidauro, vuole rappresentare qui le *Aurae* favorevoli alla pioggia, quindi connesse con il culto e la funzione del collegio. Con le ali spiegate e il panneggio mosso e gonfiato dal vento rappresentano comunque una singolarità sorprendente nell'ambito della scultura funeraria aquileiese: una resa, soprattutto nell'esemplare triestino meglio conservato rispetto a quello aquileiese, che operando sul calcare locale, si salva dai termini di un freddo classicismo ed è sciolta da una rigorosa volontà copistica.

La coppia delle *Aurae* invita a riflettere sui due frammenti (figg. 3-4) di una figura di Icaro, senza dati di provenienza e fino ad oggi classificata tra le copie di scultura ideale ([35]). Il torso, alto solo 35 cm, apparteneva ad una figura completa alta circa m 1,20.

([33]) Cfr. *Arte e Civiltà romana nell'Italia settentrionale,* II, Bologna 1964, p. 541, n. 761.

([34]) SCRINARI, p. 17, n. 50; BESCHI, p. 346.

([35]) SCRINARI, p. 8, n. 21.

È lavorato in calcare di Aurisina. Il lato posteriore, suo e del frammento pertinente dell'ala destra saldamente legata al polso, è sbozzato: s'è pensato per questo alla probabile pertinenza della figura ad una decorazione frontonale. Mi chiedo se non si tratti proprio di una scultura acroteriale. L'apertura delle braccia e delle ali, lo svolazzo della clamide che esce da sotto l'ascella sinistra, la tensione del corpo proteso nel volo sono fattori considerevoli nell'aspetto di un acroterio centrale. È poi singolare che, nella lista delle figurazioni plastiche di Icaro, il nucleo più consistente si trovi nell'area influenzata da Aquileia e sempre in accezione funeraria. Il confronto più significativo è una statuetta, ancora inedita, proveniente dalla necropoli di Altino ([36]). Ricordo inoltre le statuette a coronamento di stele funerarie del Norico e della Pannonia ([37]). Solo da Flavia Solva provengono cinque esemplari. Altri ci sono tramandati da rilievi di Carnuntum e Aquincum. Il giovane «caeli cupidine... tactus» (Ovid. Metam. VIII 224) aveva assunto qui un valore simbolico-funerario legato al suo tendere impotente, al di sopra dei limiti delle capacità umane. Come le *Aurae*, anche i due frammenti in esame presentano un sorprendente grado di cultura figurativa, evidente nell'articolazione dell'ala e nella ben costruita anatomia del torace. Nel panneggio, soprattutto presso il fianco sinistro, vi sono anche affinità di elaborazione tra le due serie. Dimensioni, materiale, analogo trattamento del dorso, affinità di stile sembrano quindi indicare la possibilità che le tre figure alate potessero comporsi nel sistema acroteriale della fronte di una stessa edicola. Ma anche se questa connessione ipotetica venisse smentita da future verifiche, resta ferma, a mio avviso, la natura acroteriale dei due frammenti ed è quindi probabile che, come per altri fenomeni, Aquileia abbia avuto un ruolo primario nella diffusione del tema di Icaro nella simbologia funeraria, circoscritta

([36]) L'esemplare altinate, rinvenuto dalla Soprintendente dott. B.M. Scarfì, che ringrazio per le gentili informazioni, nella necropoli NE della via Annia, è all'incirca di dimensioni analoghe a quello aquileiese.

([37]) Cfr. recentem. E. Diez, in «Oest. Jahresh.» 50, 1972-73, p. 8 ss.; cfr. anche in *Classica et Provincialia (Festschr. E. Diez)*, Graz 1978, p. 172, nn. 27-29 (altra bibl.).

finora, dai contributi di A. Schober, E. Diez e K. Schauenburg, all'area norico-pannonica.

Un secondo esempio può forse suggerire la necessità di indagare i rapporti esistenti tra necropoli e centro urbano. I due settori sono stati finora considerati distintamente, tranne che, per le connessioni prosopografiche, da parte degli epigrafisti. Forse, sul loro esempio, le due documentazioni distinte potranno utilmente integrarsi. Il punto di partenza è costituito dalla coppia di statue in calcare di Aurisina, trovate nella necropoli di Levante, presso via Petrada ([38]). Una coppia di marito e moglie, secondo le consuetudini più ricorrenti delle stele e delle statue inserite nei grandi Mausolei. Le due statue di via Petrada erano inserite in una edicola di cui sono conservati scarsi resti: un leggero scarto di statura mette in particolare risalto la figura maschile, caratterizzata dallo *scrinium* e dal *volumen*, probabilmente un magistrato locale. La datazione in termini contratti resta sempre piuttosto difficile nella classe: è, com'è noto, risultato della convergenza di alcune verifiche sui dati antiquari della veste e dell'acconciatura dei capelli. Nel nostro caso, la veste conserva tradizioni tardorepubblicane, ma i volti, soprattutto quello femminile, portano già l'impronta del primo periodo imperiale. Quello maschile (fig. 5) è caratterizzato da una serie di elementi fisionomici e di atteggiamento (calotta sferica dei capelli scalfiti alla punta, naso lungo aquilino, sguardo fisso con ciglia aggrottate, bocca serrata con gli angoli ribassati, grandi orecchi), elementi che ritornano alla lettera in una testa marmorea, proveniente quindi con ogni probabilità dal centro urbano ([39]) (fig. 6). Forse due opere dello stesso scultore, o, meglio, date le differenze stilistiche, una derivazione della statua in calcare dal più nobile modello di una statua marmorea. Penso, date le coincidenze fisionomiche, alla possibilità della redazione di due ritratti della stessa persona: uno, parte di una statua onorifica urbana di committenza pubblica; l'altro, di più modesto impegno, per lo spazio privato della tomba. Forse, in assenza del testo

([38]) BESCHI, p. 358 ss.
([39]) SCRINARI, p. 64, n. 186.

esplicito di una iscrizione, il parallelismo può ricevere luce dall'impegno della tomba architettonica e dagli attributi caratterizzanti del defunto.

Il fortunato ritrovamento di coppie di ritratti nella necropoli può suggerire, per confronto, connessioni tra documenti di provenienza non dichiarata. Ci spostiamo, con un nuovo caso, nel III secolo. Dalla necropoli presso la Beligna, e da uno stesso scavo, proviene una coppia di ritratti ([40]). Anche qui una coppia coniugale (figg. 7-8). Frammenti di due sculture in marmo grigio, essi rivelano chiaramente la mano dello stesso artista. Il fatto è tanto più evidente in quanto una diversa caratterizzazione psicologica distingue le due persone: forte e rude quella maschile, più bonaria e serena quella femminile. I mezzi espressivi, fortemente plastici, e l'impiego degli strumenti è uguale in ambedue. La ben attestata provenienza e la caratterizzazione stilistica di un maestro, al quale un'altra opera aquileiese può essere attribuita ([41]), possono confortare interconnessioni tra ritratti di altri maestri, privi di dati di scavo. È il caso di due tra i più celebri ritratti di Aquileia, di poco precedenti al momento di Gallieno ([42]) (figg. 9-10). Un ritratto maschile, costruito secondo principi di grande sensibilità plastica, con una forte interiorità affiorante dallo sguardo triste e pensoso, e una volontà decisa, espressa dalle labbra serrate. La testa marmorea presenta un lavoro che si spegne progressivamente verso il lato posteriore, dove si nota il netto distacco da una lastra. Un ritratto ricavato forse nell'acroterio laterale di un coperchio di sarcofago. Gli stessi caratteri tecnici, lo stesso marmo e soprattutto la stessa sensibilità plastica presenta una testa femminile. Basterà sottolineare la coincidenza nella lavorazione dell'occhio e dei piani del volto, la stessa breve espansione del mento, la stessa tensione interiore. H. von Heintze vi ha riconosciuto la mano di uno stesso maestro. Analoghi rapporti metrici, il materiale, la convergenza simmetrica dello sguardo mi fanno supporre un rapporto ancora più stretto, una provenienza, cioè, dallo stesso monumento.

([40]) Scrinari, nn. 208, 252; Beschi, p. 411.
([41]) Scrinari, p. 69, n. 204.
([42]) Scrinari, nn. 209, 253; v. Heintze, *op. cit.*, p. 716; Beschi, p. 411.

Oltre ad alcuni accertamenti delle provenienze raggiunti con varia metodologia (in alcuni casi la morfologia del monumento di appartenenza sarebbe di grande significato, come per il piccolo fregio commemorativo del *sulcus primigenius* ([43]), a ricordo della fondazione della colonia), varie indagini sono ancora da effettuare sulle singole classi. È già in corso una valutazione più precisa della scultura di tradizione colta: copie e invenzioni classicistiche che, a seguito della individuazione dei resti di botteghe, si articolano meglio in esemplari importati e opere eseguite sul posto. Un settore certo fertile di risultati è quello praticamente inesplorato della ricca serie di are funerarie monumentali coperte a cuspide: si verifica infatti in esse un intreccio di informazioni epigrafiche, di fregi e modanature architettoniche, nonché di schemi figurati che occupano le fiancate e che alternano problemi ritrattistici a temi ideali simbolici, direttamente collegati con la tradizione dell'arte colta. Ma con una revisione del vecchio patrimonio del Museo, le novità più feconde potranno venire da nuovi scavi, nei quali attente osservazioni di contesto potranno portare a datazioni più precise, illuminare o suggerire ricomposizioni di vecchi contesti, contribuendo a chiarire sempre meglio la cultura figurativa della città e i suoi rapporti con i vicini centri della costa adriatica e con quelli più lontani, ma collegati, delle Provincie transalpine.

([43]) SCRINARI, p. 193, n. 600.

Renata Ubaldini

SCULTURA TARDOANTICA IN AQUILEIA: I RILIEVI CRISTIANI

Per lo studio della scultura di Aquileia in età tardo romana tra il IV e V sec. d. C. conosciamo documenti frammentari e numericamente esigui. Questa situazione ha da sempre rallentato un'analisi adeguata in merito e la scultura sembra perciò assente dalla vita artistica della città. La situazione, così come viene profilata, appare anomala soprattutto se confrontata con l'originale creatività della scuola di lapicidi e scultori aquileiesi dei secoli precedenti, capace di proporre formule nuove facendo proprie le esperienze più disparate attinte sia dalla tradizione occidentale sia da quella orientale. Si tratta di un'ampia produzione documentata fino alla seconda metà del III sec. d. C. (1), mentre dalla fine dello stesso secolo le testimonianze sembrano scemare progressivamente.

Le presenze sicure si riducono alle sole maestranze, di non elevata educazione artistica, che scolpirono le stele per i militari. Una delle cause di questa particolare situazione si è voluta cercare nella delicata fase storico-politica che la città attraversa in questi secoli. Tale condizione dovrebbe implicare però un abbassamento complessivo del livello artistico e culturale ma è sufficiente un rapido sguardo ai monumenti superstiti in Aquileia, sia architettoni-

Quest'analisi è tratta dalla mia tesi di laurea discussa con il prof. Sergio Tavano. Ringrazio qui la prof.ssa Bertacchi, direttrice del Museo Nazionale di Aquileia e la dott.ssa Paola Lopreato per avermi permesso di visitare i depositi del Museo e il prof. Mario Mirabella Roberti per aver gentilmente favorito la ricerca.

(1) H. Gabelmann, *Die Werkstattgruppen der Oberitalischen Sarkophage, Bonn 1973;* F. Rebecchi, *I sarcofagi romani dell'arco adriatico,* «AAAd», XIII, 1978, pp. 201-258.

ci che musivi, per convincersi che la realtà doveva essere diversa ([2]). Per ricostruirla era necessario raccogliere tutti i documenti, purtroppo frammentari e scarsi, a nostra disposizione.

Gli studi in merito risultano sempre solo parziali e la scultura di carattere cristiano in specialmodo è sempre stata analizzata separatamente e non inserita nel contesto più generale dell'epoca ([3]); se tale tentativo è stato fatto lo si è ristretto ai soli esempi più significativi ed originali sia dal punto di vista iconografico che stilistico ([4]), trascurando quasi sempre i seppur minimi frammenti che propongono temi e forme ricorrenti ma che possono essere utili se messi in rapporto alla produzione paleocristiana dell'Impero, alle esigue testimonianze aquileiesi loro contemporanee e di carattere non cristiano ed infine agli esemplari attestati nelle aree di influenza aquileiese. Solo da questi indizi privi apparentemente di qualsiasi legame si può cercare di ricostruire la facies artistica di Aquileia in epoca paleocristiana per quanto riguarda le arti plastiche.

I problemi posti dalla scultura aquileiese di carattere cristiano sono molteplici ed aggravati dal fatto che non si conosce l'esatto sito del rinvenimento e la documentazione d'insieme è altamente frammentaria. Per questi rilievi i registri del Museo ci sono di poco aiuto poiché riportano soltanto una sommaria descrizione degli esemplari e per nessuno di essi è specificato il luogo del ritrovamento; questo sarebbe di grande utilità per riconoscere con una

([2]) La totale assenza, per ora, dei documenti scultorei di epoca tardoantica sembra invece dipendere dall'incuria dell'uomo. Infatti per secoli Aquileia è stata vittima delle spogliazioni del materiale litico; già in epoca medievale i marmi venivano distrutti per farne calce e materiali da costruzione.

([3]) L'ultimo analitico studio che traccia anche un panorama completo della scultura antica in Aquileia e nelle regioni limitrofe è di L. Beschi, *Le arti plastiche*, in *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, pp. 339-430; però ancora una volta mentre per l'arte precostantiniana la divisione in capitoli è molto aperta, la ripartizione fra l'arte cristiana e extracristiana è molto rigida. Il problema dell'arte cristiana è nuovamente a sè stante senza alcun collegamento con le esperienze precedenti e con quelle contemporanee.

([4]) S. Tavano-C. Gaberscek, *Scultura in Friuli, Il Tardo Antico*, Pordenone 1978.

certa sicurezza il tipo di monumento al quale i frammenti originariamente appartenevano.

La continuità e l'importanza della tradizione artistica aquileiese sembra dunque nel IV secolo esclusiva dell'architettura e del mosaico, mentre le sculture rinvenute fino ad ora si riducono ad alcuni ritratti ed a pochi frammenti di sarcofagi, una produzione quest'ultima che poteva vantare una secolare tradizione, che aveva visto proprio le botteghe aquileiesi fautrici di nuovi tipi e nuovi temi ([5]).

Il IV secolo segna un parziale calo della produzione di sarcofagi scolpiti. Ne abbiamo indirette testimonianze, non riconoscibili solo nell'esiguo numero di esempi conservati bensì nella pratica diffusa del reimpiego, nell'uso di sarcofagi non scolpiti in calcare locale e in quello dei «tituli» sepolcrali. L'assenza di sarcofagi scolpiti è dunque facilmente comprensibile in quest'epoca mentre l'assoluta mancanza di opere legate all'ambiente ufficiale appare anomala. Le continue presenze degli imperatori e della loro corte, le testimonianze di un importante centro religioso e le più varie manifestazioni artistiche e culturali non possono non far pensare che la realtà doveva essere diversa. Solo un attento e comparato esame dei pochi esemplari a nostra disposizione può chiarire e dare una risposta ai molteplici problemi emergenti, fra i quali la possibile esistenza e l'eventuale connotazione di botteghe di lapicidi capaci, come i loro predecessori, di assimilare e rielaborare stimoli esterni.

Alcuni indizi suggeriscono che ancora nel IV sec. d. C. si importavano opere completamente rifinite dai centri depositari della cultura ufficiale, quali potevano essere Roma e l'Oriente mediterraneo. Già il Rebecchi ([6]) ha dimostrato che le stele dei militari propongono i tratti fisionomici dei tetrarchi; si propone quindi esplicita in Aquileia la presenza di modelli provenienti dalle officine di corte. Sicuramente importata è la problematica testina di

([5]) F. Canciani, *In margine ad un sarcofago di Aquileia,* «Xenia», 2, Roma 1981, pp. 66-70.

([6]) F. Rebecchi, *Le stele di età tetrarchica al museo di Aquileia - Documenti tardoantichi per la storia della città,* «Aq.N.», XLVII, 1976, coll. 65-142.

marmo raffigurante un giovanetto col capo cinto d'edera (7) legato al c.d. «classicismo costantiniano» al quale riconducono molti particolari come le accentuate zone d'ombra create dalle ciocche dei capelli e dall'arco sopracciliare che esaltano lo sguardo. Apre una discussione sull'eventuale importazione anche il ritratto di Costanzo Gallo (8) nel quale sono intessute reminescenze formali legate allo stile tetrarchico con il nuovo gusto classicheggiante della ritrattistica costantiniana.

Queste sculture, sparsi documenti nel naufragio della plastica aquileiese, testimoniano che ancora nel IV secolo Aquileia era un vivace centro di scambi culturali. In essa confluivano opere e forse anche artisti legati all'ambiente di corte, quindi estraneo alla tradizione aquileiese, i quali, come era avvenuto nei primi secoli dell'Impero, avevano improntato la produzione locale ricettiva e coscientemente elaboratrice di queste e di altre influenze. La produzione locale in questo momento è documentata da un certo numero di ritratti, per la maggior parte acroteriali, che testimoniano la continuità di una tradizionale produzione nata nell'Italia settentrionale (9).

Continuando un costume ormai secolare, ad Aquileia si seguitava ad importare il marmo dalle province orientali, che veniva quindi lavorato da maestranze di buona educazione anche sotto il profilo tecnico, ma contemporaneamente si manteneva l'uso del duro calcare. Il diverso livello artistico dei pochi documenti che si sono salvati dalle devastazioni testimoniano in Aquileia l'esistenza di diverse botteghe e di più o meno colte maestranze. La differente educazione artistica e la disuguale capacità tecnica si rispecchiano in un certo senso anche nell'uso dei materiali. Le opere in marmo, di solito provenienti dall'Oriente, documentano un legame piú stretto con l'arte colta; quelle in calcare, quasi sem-

(7) S. Stucchi, *Un ritratto di Aquileia e uno di Calcide*, in «Studi aquileiesi in onore di G. Brusin», Aquileia 1953, pp. 197-208.

(8) P. Lopreato, *Un ritratto di Costanzo Gallo dagli scavi di Aquileia*, «AAAd», XXII, 1982, pp. 359-368.

(9) Si tratta di grandi casse con copertura displuviata e quattro acroteri agli angoli e decorate su tutti i lati.

pre pietra di Aurisina, materiale meno nobile e difficile da lavorare ma più accessibile economicamente, raggiungono un livello artigianale pur facendo emergere in modo abbastanza evidente l'ascendente dell'arte colta.

Le maestranze di non elevata educazione artistica si rifanno piuttosto pedissequamente ai modelli aulici copiandone i caratteri più superficiali. Uno dei più espliciti esemplari in questo senso è un ritratto forse di Costantino ([10]) che presenta tutte le peculiarità tipologiche e stilistiche che si ritrovano nei ritratti ufficiali degli imperatori dell'epoca: massa compatta dei capelli ricciuti e lanosi, arco sopracciliare duro e geometrizzato che crea una zona d'ombra valorizzando gli occhi grandi e ben profilati, forati dalla pupilla. Un altro ritratto aquileiese è riconducibile a questa sfera ([11]): anch'esso in calcare, presenta gli analoghi caratteri del precedente sicché può essere ascritto all'epoca costantiniana. La costruzione stereometrica delle masse tendenti ad una accentuata geometrizzazione, la profonda zona d'ombra dell'orbita oculare, la mascella forte e squadrata, sono ancora una volta tradotte e impoverite da una mano artigianale.

In questo contesto possiamo inserire anche altri due ritratti ([12]). Si tratta di opere in calcare, in entrambi emerge un certo gusto per la simmetria e per una disposizione convenzionale e ieratica. Questi elementi permettono, a mio avviso, di riconoscere in Aquileia la presenza di un gruppo di scultori di non grandi ambizioni artistiche che tentano di riproporre, per una clientela meno esigente, i modelli legati all'ambiente colto.

La composita popolazione di Aquileia non poteva accontentarsi però solo di opere di un così scarso livello e, come era già avvenuto precedentemente, accanto a questi artigiani operavano anche maestranze più abili, educate alla migliore tradizione, alcune delle quali probabilmente emigrate da altri centri. Purtroppo i

([10]) V. Scrinari Santamaria, *Museo archeologico di Aquileia: catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, pag. 72, n. 213.

([11]) V. Scrinari Santamaria, *Museo...* cit., Roma 1972, pag. 72, n. 214.

([12]) V. Scrinari Santamaria, *Museo...* cit., Roma 1972, pag. 172. n. 538; pag. 173, n. 541.

documenti che potrebbero testimoniare queste presenze sono ancora più scarsi, ma i pochi elementi a nostra disposizione ci permettono ugualmente di riconoscerle. Una delle opere più significative è un ritratto proveniente forse da un acroterio di sarcofago ([13]), caratterizzato oltre che da una sapiente elaborazione tecnico-formale da un certo allontanamento del linguaggio naturalistico a favore di una più intensa spiritualizzazione. Vi si può riconoscere da una parte una tendenza all'astrazione e all'interpretazione decorativa dei particolari, come le rughe rese da linee ondulate e parallele fra loro, dall'altra un'esaltazione dei valori spirituali riscontrabili nella pateticità dello sguardo che diventa l'elemento più importante. Analoghe caratteristiche si osservano in un altro ritratto, anch'esso in marmo greco, che ritraeva con probabilità il medesimo personaggio ([14]).

La koinè artistica di età costantiniana è, anche se da un esiguo numero di documenti di scultura, chiaramente attestata a livelli artistici differenti che presuppongono anche dei modelli originali importati. Accanto ai già citati ritratti si possono riconoscere, a mio parere, come opere provenienti dall'ambiente urbano due frammenti di sarcofagi di soggetto cristiano: quello con la scena del «miracolo della sorgente» (n. 1) e l'altro con la rappresentazione dei «tre fanciulli nella fornace» (n. 2). Il loro carattere – e con questo termine intendo lo stile, l'iconografia e la struttura architettonica – richiama gli esemplari peculiari della copiosa produzione di sarcofagi paleocristiani della Roma costantiniana che erano oggetto di commercio.

L'importazione di tali manufatti si affiancava così alla tradizione locale sempre vivace come dimostrano i ritratti acroteriali; ne abbiamo un'ulteriore prova indiretta in un altro rilievo aquileise, la c.d. «pompa del magistrato» ([15]). Questa rappresentazione trova, a mio avviso, delle concordanze con quella interpretata dal Wilpert come «la catechesi di san Filippo» ([16]). Seppur in una so-

([13]) V. Scrinari Santamaria, *Museo...* cit., Roma 1972, pag. 73, n. 216.
([14]) V. Scrinari Santamaria, *Museo...* cit., Roma 1972, pag. 72, n. 215.
([15]) V. Scrinari Santamaria, *Museo...* cit., Roma 1972, pag. 196, n. 614.
([16]) G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma 1929, pp. 25-31.

stanziale affinità nella disposizione della scena il rilievo aquileiese si distacca dal gruppo per alcuni elementi che lo legano a qualche specifico momento della vita del committente ([17]). Questi particolari ed il tipo di marmo impiegato, probabilmente orientale, riconducono l'opera a maestranze locali, che prendono a prestito un'iconografia già codificata e la modificano per rispondere alle esigenze della committenza pur rispettando e riproponendo lo stile costantiniano. I profondi solchi che incidono le vesti, la resa accurata delle teste, che sono grandi ed emergenti rispetto ai corpi più piatti, ascrivono questo rilievo fra i già citati frammenti paleocristiani ricollegandolo alla produzione costantiniana.

Alcune di queste peculiarità si possono riconoscere anche nell'originale rilievo con i busti dei santi Pietro e Paolo. Il lavoro non finito ed il materiale impiegato, calcare poroso, ne confermano indiscutibilmente la fattura locale. Il bassorilievo presenta un'iconografia unica, a quanto sembra, nel suo genere, che testimonia ancora la forza creatrice delle maestranze aquileiesi in grado di elaborare, secondo le varie esigenze, gli schemi offerti dalla tradizione.

Sulla scia della tradizione si può considerare anche il piccolo frammento di sarcofago con la testina del Buon Pastore (n. 3) la cui impostazione «tetrarchica» nei lineamenti si fonde con la morbida modellazione dei piani. Il tema rientra nel panorama iconografico del periodo e propone così una datazione al secondo quarto del IV sec. d. C.. I due frammenti di sarcofagi con pecore (n. 4 e 5) possono presentare analogie iconografiche con il tipo del sarcofago del Buon Pastore, probabilmente però sono posteriori di qualche decennio poiché preannunciano una certa stilizzazione tipica del periodo successivo (che inizia dall'età teodosiana per giungere, con le pecore nei sarcofagi ravennati, al VI secolo).

Alla prima metà del IV sec. d. C. si potrebbe far risalire an-

([17]) Gli elementi che legano il rilievo al committente e che lo distinguono invece dall'iconografia più comune sono: la presenza di quello strano baldacchino, i muli che trainano il carro al posto dei consueti cavalli e soprattutto il volto del supposto magistrato in cui è proposta una puntuale ricerca fisionomica, differenziandolo dalle altre figure generiche.

che un frammento inedito del lapidario di Grado ([18]) ma di probabile fattura aquileiese che presenta un busto di donna acefala (fig. 1): il petto è solcato da profonde incisioni che appiattiscono maggiormente il rilievo. Alcuni particolari sono trattati con delicatezza ed eleganza, come la fascia decorata che cinge il corpo immediatamente sotto al petto e che rispondeva ad un moda del tempo ([19]). Questo particolare e l'impostazione stessa del rilievo ricordano la fronte frammentaria di un sarcofago figurato di Pola ([20]) che ripropone un'iconografia tipicamente costantiniana legata all'ambiente urbano ([21]). L'analisi formale però porta a datare il rilievo ben più tardi: potrebbe risalire alla fine del V secolo, se non addirittura all'epoca successiva, potrebbe essere la copia fedele di un sarcofago costantiniano, forse visto dall'artefice proprio in Aquileia che, come in passato, era il centro mediatore fra la capitale e le province limitrofe.

La prima metà del IV sec. d. C. è quindi caratterizzata in Aquileia da un dualismo di indirizzi che documentano la presenza di maestranze di diversa cultura. Da una parte si continua la produzione dei grandi sarcofagi architettonici, documentata però per l'età paleocristiana soltanto indirettamente dai ritratti acroteriali e forse anche dal piccolo frammento con monogramma cristologico (n. 5). Dall'altra parte si assiste ad un'importazione di opere più strettamente legate ai centri depositari della cultura ufficiale; e nella copia di queste si può riconoscere la presenza di maestranze di educazione colta che ad esse si ispirarono creando opere spesso originali, come il rilievo con i principi degli apostoli oppure come il frammento inedito con i busti acefali di due personaggi (fig. 2) l'uno accanto all'altro che ricordano, per il ritmo della disposizio-

([18]) Il frammento è in marmo e misura cm. 26×15×20.

([19]) Un simile ornamento si riscontra anche in un busto femminile del mosaico pavimentale dell'aula teodoriana meridionale: G.C. Menis, *I mosaici cristiani di Aquileia,* Udine 1965, tav. 21.

([20]) A. Šonje, *Starokršćanski sarkofazi u Istri,* «RAD», Zagreb 1978, pp. 152-153.

([21]) La defunta orante porta un'acconciatura peculiare dell'epoca ed è affiancata da due eroti che sorreggono il parapetasma, ai lati altre due figure di oranti.

ne dei corpi e delle membra, i rilievi costantiniani superando però quella fase prettamente coloristica a favore di una modellazione più naturalistica ([22]).

Nella seconda metà del IV secolo non sono attestati ad Aquileia monumenti di scultura inerenti alla vita pubblica. Questa mancanza, dovuta senza dubbio alle distruzioni, è in un certo senso supplita dalla presenza di frammenti di sarcofagi abbastanza omogenei fra loro e caratterizzati da una spiccata originalità dei temi proposti. Cominciano infatti a manifestarsi in questo momento altre tendenze artistiche che si discostano dalla produzione dell'epoca precedente. Esse daranno origine alla c.d. «rinascenza teodosiana» caratterizzata da un'osmosi fra gli orientamenti classicheggianti e le influenze microasiatiche volte alla ricerca di effetti coloristici.

La koiné teodosiana si manifesta esplicitamente in un determinato tipo di sarcofagi sulla cui origine si è a lungo discusso. Si tratta dei sarcofagi «a porte di città» che trovano il loro immediato precedente in quelli «ad alberi». Sono caratterizzati dall'eclettismo stilistico, iconografico e tettonico. Questi influssi polivalenti si fondono in un tutto organico nel sarcofago sotto il pulpito di S. Ambrogio a Milano, che viene considerato il capostipite del gruppo e datato fra il 380-390 come probabile opera di un maestro greco ([23]). Questo tipo di sarcofagi è attestato da un numero

([22]) Il rilievo inedito si trova nel magazzino del Museo archeologico di Aquileia, è in marmo, privo di numero di inventario, misura cm 26x15x8,5. L'iconografia richiama le figure sedute del collegio apostolico che di solito fiancheggiano la figura del Cristo ma i due personaggi non vestono il tradizionale pallio bensì la clamide fermata sulla spalla destra da una fibula rotonda. È il tipico abbigliamento dei Magi, dei fanciulli nella fornace, dei soldati e dei dignitari di corte. Nessuna iconografia paleocristiana presenta i Magi e i tre fanciulli in un simile atteggiamento, i soldati non vengono mai rappresentati nell'atto di parlare (le mani nel rilievo sono atteggiate nel tipico gesto oratorio). Un'iconografia abbastanza simile si può riscontrare nei rilievi della base dell'obelisco di Teodosio I a Costantinopoli, quindi in un rilievo ufficiale. Il frammento aquileiese potrebbe aver fatto parte proprio di un rilievo «ufficiale», di carattere pubblico.

([23]) H.U. von Schoenebeck, *Der Mailander Sarcophag und seine Nachfolge,*

piuttosto ridotto di esemplari che vengono ricondotti a due scuole: quella milanese e quella romana. Da quest'ultima sembra provenga anche il piccolo frammento di Parenzo ([24]). La presenza in Istria di tali monumenti (oltre al già citato, sono attestati anche da un frammento di sarcofago «ad alberi» e da un altro piccolissimo che l'analisi stilistica classifica come coevo; i due pezzi sono da ricondurre ad una bottega locale) evidenzia ancora una volta la strana posizione di Aquileia che, fra l'altro, sta rivivendo nella seconda metà del IV secolo una intensa ripresa sia civile che religiosa.

I pochi frammenti che si sono conservati ci aiutano a chiarire la situazione della produzione scultorea in Aquileia. Innanzitutto si segnala il frammento di coperchio di sarcofago con la scena di «Daniele nella fossa dei leoni» (n. 17), originale interpretazione iconografica della seconda condanna del profeta che viene accostata, come di consueto, all'angelo che ha salvato Daniele nella prima condanna. Il rilievo propone tutti quei caratteri che permettono di ascriverlo alla produzione teodosiana. Può appartenere a questo filone anche il rilievo con la figura di Cristo (n. 8) che, pur non presentando alcun elemento architettonico, andato forse perduto, dimostra chiare analogie con il gruppo di sarcofagi «a porte di città», soprattutto per quanto concerne lo stile. La morbida modellazione della figura resa ancora plasticamente e alcuni elementi come gli occhi, ben profilati e con il foro del trapano nell'angolo interno dell'occhio, trovano maggiori riscontri nell'officina romana anziché in quella milanese. Se per la prima metà del IV secolo era accettabile un diretto rapporto con la capitale, che godeva ancora di una indiscussa importanza, nella seconda metà del secolo questa ipotesi sembra essere meno valida. La posizione preminente che aveva acquistato Milano e gli stretti rapporti che intercorrevano fra Milano e Aquileia rendono discutibile l'ipotesi di una mediazione romana, anche perché è proprio Roma che in questo volgere del IV secolo attinge nuove forze dalla capitale

Città del Vaticano 1935; R. Sansoni, *I sarcofagi paleocristiani a porte di città*, Bologna 1969.

([24]) A. Šonje, *Starokršćanski*... cit., Zagreb 1978, pag. 142-43.

settentrionale; si potrebbe quindi supporre una fattura aquileiese del rilievo, opera di un artista, forse emigrato, che ha accolto in sé sia le influenze milanesi che quelle dell'Urbe.

Coevo al frammento della «Missio apostolorum» è un altro rilievo frammentario che propone l'episodio della «Traditio clavium» (n. 9). Il quale, oltre ad essere l'unico esempio attestato, dal punto di vista iconografico nell'Italia settentrionale, è anche originale nell'elaborazione formale. Questi accenti di novità ricordano la copiosa produzione aquileiese che a partire dal II sec. d. C. ha sempre proposto delle opere nuove, elaborando gli spunti che le venivano offerti dal suo clima cosmopolita; ed ancora nel IV secolo, in un ambiente per certi versi analogo a quello di due secoli prima, è possibile ammettere l'esistenza di maestranze vitali in grado di operare con originalità. Questa ipotesi può essere avvalorata anche dai frammenti parentini che potrebbero provenire forse da una officina aquileiese, che gravitava intorno all'artista che ha creato il rilievo con la scena della «Missio apostolorum» ([25]). Si può quindi supporre che sul finire del IV secolo in Aquileia cooperassero artisti di diversa educazione artistica e di differente capacità tecnica e i loro prodotti venissero poi esportati nella sua area d'influenza: l'Istria. Sarà questo l'ultimo grande momento di vitalità di una città ricca di fermenti e centro d'incontro di genti disparate e di scambi di culture e di tradizioni diverse. Infatti le continue incursioni di genti straniere, a cominciare dagli inizi del V secolo, portano la città ad una lenta decadenza fino al quasi totale abbandono ed al trasferimento a Grado, che diverrà la depositaria delle sue tradizioni.

In ambito artistico, e più specificatamente per la scultura, Aquileia offre nel V secolo ancora qualche testimonianza. Due busti acroteriali in pietra calcarea ([26]) che rimandano per i loro caratteri al dittico detto «di Stilicone» testimoniano la continuità di un'antica tradizione. Accanto a questi e probabilmente più tardi

([25]) P. Piani, *Un frammento di sarcofago del museo di Parenzo,* AMSIA, XXIV (1976) pp. 81-89.

([26]) V. Scrinari Santamaria, *Museo...* cit., Roma 1972, p. 172, n. 537; pag. 173, n. 539.

sono i frammenti di un sarcofago in calcare con strigilature (n. 10). Questa scultura che propone un certo scadimento formale è l'ultimo esempio, per ora, della ricca e vitale tradizione artistica in Aquileia. Solo il secolo successivo, il VI, vedrà il sorgere di un nuovo centro, Grado, che sarà capace di offrire rinnovate espressioni artistiche fortemente intrise dello spirito del mondo paleobizantino.

CATALOGO

(secondo l'attribuzione cronologica)

1) FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON SCENE NEOTESTAMENTARIE - Aquileia, Museo di Monastero (fig. 3).

Materiale: marmo cristallino bianco a grana fine.
Dimensioni: cm 23×30×10,5.
Inventario: n. 1510.
Provenienza: ignota.

Il frammento è molto piccolo e rovinato: si leggono soltanto due figure maschili. Quella di sinistra è acefala, vista di tre-quarti, con la gamba destra rigidamente tesa e l'altra piegata in avanti; entrambe sono prive dei piedi. Il personaggio stringe un volume nella mano sinistra, ben modellata e curata nei particolari ma sproporzionata rispetto al corpo ed attaccata a questo in modo innaturale. Probabilmente l'errore anatomico non disturbava l'insieme poiché veniva nascosto dall'avambraccio destro, ora perduto ma facilmente supplibile tanto la scena è comune. Si tratta infatti del «miracolo della sorgente» e il personaggio, Mosè-Pietro, impugnava con quella mano la virga con cui fece scaturire miracolosamente l'acqua dalla rupe. La figura è voltata verso destra dove si riconosce la cascatella, della quale rimane solo la parte centrale. Mosè-Pietro veste come tutti i personaggi sacri la tunica ed il pallio. Dietro alle sue spalle è scolpita una figura di dimensioni minori, vista di scorcio ed appartenente di sicuro ad un'altra scena. Purtroppo il rilievo è molto rovinato: del personaggio che veste la tunica lunga e manicata rimane soltanto la schiena e l'omero sinistro; l'abbigliamento e le proporzioni lo ascrivono alla serie dei personaggi «miracolati» del Nuovo Testamento: vi si potrebbe riconoscere il cieco nato (Giov., 9,1 e seg.).

Entrambi gli episodi sono frequentissimi nell'arte paleocristiana e la loro rappresentazione è caratterizzata dall'abbreviazione simbolica al posto dell'ampio svolgimento; essa compare soprattutto sui sarcofagi a fregio continuo della prima metà del IV sec. d. C.. Data l'estrema libertà compositiva di queste scene non è possibile attribuire loro un determinato posto nella fronte della cassa. Pur non trovando una precisa posizione nell'ambito del sarcofago il rilievo aquileiese è facilmente collocabile invece in un contesto generale dal p.v. iconografico, tipologico, formale e cronologico. Il frammento che apparteneva ad un sarcofago a fregio continuo con un solo registro (1) trova numerosi e validi confronti con i sarcofagi del periodo costantiniano caratterizzati dalle proporzioni gerarchiche e non naturalistiche e dalla ricerca coloristica che riduce il valore plastico della scultura schematizzando ed irrigidendo le figure che risultano appiattite, strettamente vincolate allo sfondo e solcate da profonde incisioni, ottenute con il trapano corrente (2).

Datazione: età protocostantiniana (315-325 d. C.).

BIBLIOGRAFIA: S. TAVANO, *Scultura paleocristiana e altomedioevale in Aquileia*, «Arheološki Vestnik. Acta Archaeologica», XXIII, 1972, pag. 237; S. TAVANO, *Aquileia. Guida dei monumenti cristiani*, Udine 1977, pag. 197; S. TAVANO-C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli, il Tardo Antico*, Pordenone 1978, pag. 16.

NOTE: (1) Il rilievo, anche se frammentario, permette di calcolare all'incirca l'altezza del sarcofago. L'altezza media dei sarcofagi a fregio continuo ad un registro si aggira sui 55-70 cm; la figura del nostro frammento, acefala e priva di una piccola porzione delle gambe, misura cm 30; completandola negli elementi mancanti e aggiungendo i listelli della cornice superiore ed inferiore il sarcofago raggiungeva un'altezza che entrava nella media. (2) Dello stesso tipo è anche il frammento con la rappresentazione dei «tre fanciulli nella fornace» (n. 2).

2) FRAMMENTO DI COPERCHIO DI SARCOFAGO CON SCENA BIBLICA - Aquileia, magazzini del Museo (fig. 4).

Materiale: marmo cristallino bianchissimo a grana fine.
Dimensioni: cm 21,5×18,5×6.
Inventario: n. ?
Provenienza: ignota.

Il frammento pur essendo di piccole dimensioni è di facile interpretazione: la figurina che vi compare apparteneva senza dubbio alla scena dei «tre fanciulli ebrei nella fornace». La scultura è limitata superiormente da un listello liscio, alto circa 2 cm., sotto a questo vi è scolpita, in un rilievo piuttosto piatto, l'immagine di un fanciullo, vestito all'orientale, che tocca con la testa la cornice stessa. La spaccatura tronca il corpo del giovanetto di poco sotto la cintola. Malgrado la frattura il soggetto si legge chiaramente: la figura in atteggiamento *expansis manibus* è rappresentata frontalmente mentre il corpo è visto di tre-quarti. Il volto infantile, incorniciato da riccioluti capelli, è paffuto e ben modellato: il naso è proporzionato, la piccola bocca è delimitata agli

angoli da due forellini di trapano che è usato anche nell'angolo interno degli occhi, peculiarità questa tipicamente romana atta a valorizzare lo sguardo caratterizzato in questo caso da un'espressione serena. La resa del volto è piuttosto naturalistica e in rilievo più alto rispetto all'appiattimento ed allo schematismo del corpo solcato dalle rigide pieghe della veste. Il giovanetto volge la testa a sinistra dove si intravvede anche il resto di una lingua di fuoco che forse divampava da una fornace; a destra è visibile all'estremo margine del frammento, una mano che sfiora quella dell'orante: è in pessime condizioni ed apparteneva ad uno dei suoi due compagni.

È piuttosto facile stabilire a quale parte del sarcofago il rilievo appartenesse sia perché l'episodio raffigurato è quasi sempre relegato, a causa del suo accentuato sviluppo orizzontale, alla fronte del coperchio, sia per la presenza del listello superiore che è da interpretarsi come il bordo della fronte rialzata del coperchio dei sarcofagi tipici della produzione urbana caratterizzata da una copertura piatta con un attico decorato prospiciente la fronte.

La caratteristica strutturale, l'iconografia che è molto comune su questo tipo di sarcofagi e lo stile, una resa piuttosto naturalistica del volto accanto ad una schematizzazione del corpo, ascrivono questo rilievo all'età protocostantiniana e probabilmente ad una bottega di Roma ([1]).

Datazione: età protocostantiniana (315-325 d. C.).

BIBLIOGRAFIA: G. GRESELIN, *Frammenti inediti di sarcofagi cristiani del regio museo di Aquileia,* «Rivista di Archeologia Cristiana», XIV, 1937, pag. 228; B. FORLATI TAMARO-L. BERTACCHI, *Aquileia, il museo paleocristiano,* Padova 1962, pag. 38; P. PIANI, *Due frammenti di sarcofago del museo nazionale di Aquileia,* «Aquileia Nostra», XLIX, 1978, coll. 110-112.

NOTE: ([1]) Di parere diverso è la Piani (P. PIANI, *Due frammenti di sarcofago del museo nazionale di Aquileia,* «Aq. N.», XLIX, 1978, coll. 110-112) che propone una datazione più tarda, verso la fine del IV sec. d. C., e la fattura locale.

3) FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON PASTORE CRIOFORO - Aquileia, Museo di Monastero (fig. 5).

Materiale: marmo bianchissimo a grana finissima.
Dimensioni: cm 25×18×5,5.
Inventario: n. 182.
Provenienza: ignota.

Il frammento è alquanto esiguo ma la sua conservazione è abbastanza buona ([1]): la rottura segue quasi a filo il dorso del capro sostenuto sulle spalle dal pastore che ha fattezze giovanili e del quale rimane soltanto il viso ed il collo. Il volto glabro, paffuto e largo è caratterizzato da un'espressione serena ed un po' sognante, conferitagli dalla piccola bocca chiusa ma sorridente e dagli occhi. L'occhio destro è visto di scorcio mentre l'altro è grande e leggermente a mandorla, la palpebra è profilata in modo chiaro e l'orbita, leggermente convessa, presenta al centro e subito sotto la palpebra il foro non profondo

del trapano che indica la pupilla. La fronte bassa e rettangolare è incorniciata da una massa di morbidi capelli, le cui ciocche sono trattate col trapano usato moderatamente. Il collo è liscio e ben tornito ma piuttosto tozzo ed è contornato dalle zampe del capro che il pastore regge sulle spalle e stringe con la mano sinistra. Anche il corpo dell'animale è scolpito con accuratezza: il musetto visto di profilo è caratterizzato da un grande occhio piuttosto allungato, delineato dalla palpebra e privo della pupilla; un abbondante vello in morbide e scomposte ciocche gli copre il corpo (2).

L'esiguità del frammento rende impossibile qualsiasi ipotetica ricostruzione (3). Per lo stesso motivo è difficile anche un inquadramento stilistico e cronologico. L'impostazione del volto dai tratti piuttosto marcati, il collo è tozzo e tarchiato e la mascella larga, fa supporre che la costruzione della figura seguisse i canoni tetrarchico-costantiniani. Il rilievo è poco aggettante ma non piatto e la massa plastica non è risolta coloristicamente ma nel modellato si riconoscono tutti i delicati trapassi di luce che rendono il rilievo morbido e gli conferiscono una certa rotondità. La modellazione è plastica anche nei capelli, le cui ciocche, pur essendo trattate con il trapano, sono intese come volume e non come superficie piatta, ed anche nella resa del vello della pecora ricavato dalla materia con l'uso esclusivo dello scalpello. Una certa noncuranza delle proporzioni naturalistiche (4) riallacciano nuovamente questa scultura ai rilievi di epoca costantiniana. Il frammento potrebbe quindi risalire al secondo quarto del IV secolo poichè pur essendo ancora sentite le caratteristiche peculiari dell'arte costantiniana, soprattutto nella costruzione delle figure, si supera la fase prettamente coloristica a favore di una modellazione più morbida e sfumata.

Datàzione: secondo quarto del IV sec. d. C.

BIBLIOGRAFIA: B. FORLATI TAMARO-L. BERTACCHI, *Aquileia, il museo paleocristiano,* Padova, 1962, pag. 38, n. 80; S. TAVANO, *Aquileia. Guida dei monumenti cristiani,* Udine 1977, pag. 197; L. BESCHI, *Le arti plastiche,* in *Da Aquileia a Venezia,* Milano 1980, pag. 425.

NOTE: (1) Di ciò che rimane della figura sono parzialmente abrasi i capelli e la punta del naso. (2) Un attimo di esitazione da parte dell'artista si osserva nell'attaccatura delle zampe al corpo: questa è l'unica nota disarmonica del frammento. (3) Forse faceva parte di un sarcofago strigilato diviso in pannelli. (4) È sproporzionata la testa dell'animale, troppo piccola rispetto al corpo, ed anche la mano del pastore che è troppo grande.

4) FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON PECORA - Aquileia, Museo di Monastero (fig. 6).

Materiale: marmo.
Dimensioni: cm 24x27x22.
Inventario: 3963.
Provenienza: ignota.

Si tratta di un minuscolo frammento sul quale è scolpita, su fondo liscio, una pecora di cui rimane solo una parte del corpo: il dorso, dall'attaccatura del collo fin quasi alla coscia, e le quattro zampe alquanto rovinate. Il rilievo è piuttosto basso e le zampe verso lo sfondo sono quasi disegnate. Le proporzioni anatomiche sembrano rispettate anche se si nota una certa rigidità nell'attaccatura della zampa anteriore sinistra alla spalla. Il vello della pecora è riccioluto e i ciuffi sono ottenuti con delle svirgolature molto superficiali. L'eventuale interpretazione della scena sarebbe stata del tutto arbitraria ed impossibile se non fosse venuto in aiuto un altro elemento che si intravvede appena immediatamente sopra la spalla della pecora: è il resto di un oggetto panciuto che termina con un piccolo pendaglio trapezoidale. Questo elemento, a mio avviso è da interpretarsi come la *mulctra* (1) che il Buon Pastore tiene spesso nella mano. La scena originaria avrebbe potuto raffigurare, forse al centro della cassa, il pastore che reggeva con una mano la pecora accovacciata sulle sue spalle mentre con la sinistra teneva la *mulctra* ed ai suoi piedi una o due pecore gradienti rivolgevano a lui lo sguardo (2). Le figure poggiavano sulla linea di terra che costituiva anche il bordo inferiore del sarcofago: vi si legge ancora, anche se in parte scalpellata, la sporgenza.

L'iconografia e la resa schematica, quasi decorativa del vello ottenuta con delle leggere incisioni ondulate, accanto ad una certa ricerca plastica (il corpo dell'animale pur essendo abbastanza piatto presenta un notevole stondamento del petto) sono degli indizi utili per la datazione del frammento che potrebbe risalire ai primi decenni della seconda metà del IV sec. d. C. ed essere inserito in una fase di transizione, da forme ancora naturalistiche, testimoniate in questo caso dalla ricerca plastica e da una resa realistica dei particolari, verso forme stilizzate di cui il vello arabescato è l'elemento più evidente.

Datazione: primi decenni della seconda metà del IV sec. d. C.

BIBLIOGRAFIA: S. TAVANO, *Scultura paleocristiana e altomedievale in Aquileia*, «Arheološki Vestnik. Acta Archaeologica», XXIII, 1972, pag. 237; S. TAVANO, *Aquileia, Guida di monumenti cristiani*, Udine 1977, pag. 192.

NOTE: (1) Il pendaglio trapezoidale può essere interpretato come la riduzione schematica del piede del vaso. (2) Le pecore indirizzano quasi sempre lo sguardo verso il pastore, a volte gli sono affrontate, altre, torcendo il collo, volgono a lui soltanto la testa. Non penso che quest'ultima disposizione sia proposta nel nostro frammento poiché la mulctra è troppo vicina al collo dell'animale che non ha quindi lo spazio necessario per girare il musetto.

5) FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON «CHRISMON» - Aquileia, Museo di Monastero (fig. 7)

Materiale: pietra di Aurisina
Dimensioni: cm 26×22×11.
Inventario: n. ?
Provenienza: ignota.

Il frammento in pietra calcarea è molto piccolo e presenta un «chrismon» in rilievo e a sezione leggermente curva. Il simbolo monogrammatico campeggia entro un frontoncino formato da nastri lisci. Al di sotto del timpano correva una cornice molto semplice a listelli di sezione rettangolare che purtroppo è quasi illegibile.

Lo stato attuale di conservazione e la frammentarietà del rilievo non permettono né una ricostruzione iconografica (1) né una analisi stilistica e tipologica e quindi è estremamente difficile proporre una datazione precisa; per i pochi elementi iconografici in nostro possesso si potrebbe pensare al IV sec. d. C.

Datazione: IV sec. d. C.

BIBLIOGRAFIA: S. TAVANO, *Aquileia. Guida dei monumenti cristiani* Udine 1977, pag. 206.

NOTE: (1) Iconograficamente il frammento mi sembra molto vicino alla parte centrale della fronte del perduto sarcofago di Valentiniano e Atenodora del quale rimangono solo dei disegni (A. CARLINI, *L'Appello di Valentiniano al lettore in un'epigrafe aquileiese perduta,* «Mem. Stor. Forogiul., LX, 1980, pp. 33-41); le dimensioni di quest'ultimo, che pone grossi problemi di datazione, sembrano però più imponenti. È probabile però che anche il nostro frontoncino coronasse un pannello che ospitava un'epigrafe.

6) FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON PECORE - Aquileia, Museo di Monastero (fig. 8).

Materiale: marmo.
Dimensioni: cm 40×24×12.
Inventario: n. 3962.
Provenienza: ignota.

Il rilievo molto frammentario presenta a sinistra, dopo una piccola porzione liscia che suggerisce la presenza di un altro pannello, una struttura verticale e scanalata, identificabile in un pilastrino (1). Alla sinistra di questa struttura architettonica e ad essa affrontati compaiono i resti di due pecore, scolpite in un rilievo non molto alto e morbidamente modellato. L'animale meglio conservato è privo della testa e di una parte delle zampe (2); dell'altro si intravvede appena lo stondamento del petto ed una piccolissima porzione della coscia anteriore.

Il frammento potrebbe risalire alla seconda metà del IV sec. d. C. per una certa affinità formale del vello con quello delle pecore del c.d. sarcofago di S. Ambrogio a Milano (3). Nel rilievo aquileiese emerge una maggior ricerca plastica sottolineata dal delicato frangersi della luce nelle mille sfacettature della superficie e dallo stondamento, abbastanza robusto, del petto dei due animali. È per questa ragione e perché non siamo di fronte ad una vera e propria stilizzazione delle forme (stilizzazione che sarà tipica sui sarcofagi ravennati)

che il frammento aquileiese si potrebbe collocare cronologicamente nella seconda metà del IV secolo.

Datazione: seconda metà del IV sec. d. C.

BIBLIOGRAFIA: S. TAVANO, *Scultura paleocristiana e altomedievale in Aquileia*, «Arheološki Vestnik. Acta Archaeologica», XXIII, 1972, pag. 237; S. TAVANO, *Aquileia. Guida dei monumenti cristiani, Udine 1977, pag. 192.*

NOTE: (1) Questo presenta le caratteristiche dei pilastrini che ornano molti sarcofagi; è largo cm. 6,5 e le tre gole sono riempite con bastoncelli nella prima parte fino ad una altezza di cm 15 circa. Questi pilastrini sono di solito rudentati, scanalati cioè per due terzi e nell'ultimo terzo, cominciando dalla base, compaiono i tipici bastoncelli. Nel nostro frammento manca la parte inferiore della gamba dell'animale e la base dei pilastrini è di solito molto alta, si può supporre quindi che la spaccatura corra proprio sul filo della base. La ipotetica altezza del pilastrino potrebbe essere quindi di cm 45 circa, aggiungendo la base, il capitello e le cornici, la cassa dovrebbe raggiungere i 60 cm circa di altezza. Interessante ed originale è la presenza dei pilastrini non angolari che non trova, a mio avviso, dei confronti. (2) La zampa anteriore sinistra è protesa in avanti verso il pilastrino; data la ristretta distanza fra questo e l'animale si può supporre che esso volgesse il capo dalla parte opposta forse verso qualche elemento simbolico che campeggiava al centro della fronte del sarcofago, anche il collo piuttosto lungo e quella sporgenza che si intravvede appena e che potrebbe essere il mento dell'animale suggeriscono questa soluzione. (3) Mi riferisco in particolare alla pecora che sta ai piedi del Cristo dottore anche se la morbidezza dei «batuffoli di lana» dell'esemplare aquileiese è più accentuata. Più in generale, il confronto può essere valido con i sarcofagi «a porte di città» anche se in questi ultimi è messo in risalto l'effetto coloristico.

7) FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON SCENE VETEROTESTAMENTARIE - Aquileia, magazzini del Museo (fig. 9, 10).

Materiale: marmo a grana finissima, con patina dorata
Dimensioni: cm 65×34,5×10,5.
Inventario: n. ?
Provenienza: ignota.

Questo frammento di sarcofago è ridotto in pessime condizioni; le figure ivi scolpite sono leggibili a mala pena, ciò nonostante si riesce a capire che si tratta di un pezzo d'angolo: è chiaramente visibile e quasi integra la parte laterale destra, incorniciata da una sottile fascia, sulla quale è scolpito, in un piatto e bassissimo rilievo, un albero il cui tronco disegna un'elegante e sinuosa linea e le foglie ben modellate invadono anche la cornice conferendo all'insieme un senso di ariosità. Questo elemento trova un immediato confronto con il rilievo della testata dell'attico nel sarcofago di Tolentino; il nostro frammento quindi faceva parte della copertura tipica dei sarcofagi c.d. «a porte di città» (1). Sulla fronte, sotto il liscio bordo, sono scolpite delle figure alquanto rovinate soprattutto nelle parti più in rilievo; comunque grazie alla sostanziale ripetitività dell'iconografia cristiana gli episodi sono ugualmente riconoscibili. All'estrema sinistra del frammento è rappresentata la scena della «consegna della legge a Mosè». La spaccatura tronca la figura di Mosè che è leggibile a mala pena;

l'episodio si riconosce per la presenza, in prossimità del bordo superiore, di una protuberanza – la nuvola – e immediatamente sotto a questa un quadratino liscio, l'esiguo resto delle tavole consegnate a Mosé dalla mano divina della quale non rimane alcuna traccia. Un alberello divide questa scena dalla successiva che propone la raffigurazione dell'episodio di «Daniele nella fossa dei leoni». All'incirca al centro del frammento è scolpita la figura di Daniele di cui resta solo il torso nudo e ben tornito e sapientemente modellato nei delicati passaggi chiaroscurali, visto di tre-quarti e piuttosto in rilievo ed il braccio destro aperto in atteggiamento orante. Daniele è affiancato dalle «ombre» di quelli che in origine erano i due leoni, accovacciati e con la testa eretta, uno alla sua destra e l'altro alla sua sinistra; di quest'ultimo rimane in rilievo solo una piccola porzione della zampa posteriore. Dietro alla sagoma del leone di sinistra appare una figura vestita con la tunica ed il pallio. Di essa è leggibile soltanto la testa, emergente rispetto al corpo, vista di profilo e incorniciata dalla calotta di capelli a piccole ciocche compatte. Il volto glabro e l'abbigliamento ascrivono questo personaggio alla categoria delle «persone sacre» e nel contesto della scena si può interpretare come l'angelo salvatore nella prima condanna. Dietro al leone di destra è scolpita invece un'altra figura, anch'essa in precarie condizioni, ritratta in atteggiamento dinamico: la gamba sinistra è piegata all'indietro in modo piuttosto accentuato. Questo personaggio che indossa la tunica esomide cinta in vita ed è scalzo reggeva nella mano un canestro di cui si sono conservate esigue tracce: si tratta del giovane Abacuc che salvò il profeta nella seconda condanna. Sopra la traccia che suggerisce la testa di Abacuc si nota un ammasso plastico che può essere interpretato come la nuvola dalla quale sbucava la mano divina che prese il ragazzo per i capelli per trasportarlo presso il profeta. Questo episodio è incorniciato da due alberi che non hanno alcuna funzione strutturale ma forse soltanto decorativa. Uno divide la scena da quella di Mosè, l'altro che è grande e tocca con le fronde, trattate con il trapano, il listello della cornice ed ha il tronco grosso e ben tornito, ha scolpita accanto una figura relativamente ben conservata ([2]). Questo personaggio veste una lunga tunica ed il pallio e presenta il braccio destro appoggiato obliquamente sul petto e la mano atteggiata nel tipico gesto «dell'allocutio»; dell'altro braccio rimane l'omero che scende rigidamente lungo il corpo mentre l'avambraccio è perduto. È piuttosto arduo identificare con sicurezza questo personaggio sia perché sembra isolato dalla scena precedente, relegato com'è nell'angolo e diviso da essa dall'albero ([3]), sia per la posizione stessa del personaggio che sembra volgere leggermente le spalle alla scena. D'altra parte un personaggio isolato e privo di un qualsiasi attributo specifico non trova paralleli nell'iconografia cristiana quindi condivido l'ipotesi già formulata ([4]) che lo identifica con il re fautore delle condanne di Daniele; è probabile infatti che il re volgesse la testa verso il profeta, atteggiamento che lo legava idealmente alla scena.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze l'esemplare aquileiese propone un'iconografia unica nel suo genere; il modello iconografico più consueto

presenta Daniele fra i leoni affiancato dall'angelo da una parte e dall'altra da Abacuc offerente (è il tipico atteggiamento che viene riproposto, per esempio, anche per i Magi). Nel nostro frammento mentre per Daniele e l'angelo è presentata l'iconografia più comune, la rappresentazione di Abacuc è del tutto rara: la sua gamba sinistra si piega all'indietro con un angolo molto accentuato; l'impressione che se ne riceve è di moto, di corsa, o meglio del volo ed è appunto l'azione dinamica che l'artista ha voluto suggerire. Esiste un solo altro esemplare che ritrae questo preciso momento biblico: è il sarcofago del museo di Brescia ([5]) nel quale si vede la mano divina che tiene per i capelli il giovane. Questo particolare si ripeteva anche nel nostro frammento ma nel complesso la rappresentazione aquileiese è un «unicum» poiché propone originalmente entrambe le condanne del profeta.

Le precarie condizioni del frammento rendono difficile una puntuale analisi stilistica. Da quel poco che rimane si desume che il rilievo fosse accurato e le figure ben situate nello spazio. Purtroppo la mancanza delle teste e delle gambe non ci permette di rilevare l'esattezza delle proporzioni; le figure comunque sembrano eleganti e slanciate; la figura del re che è la meglio conservata è scolpita con accuratezza: il pallio che l'avvolge crea delle pieghe abbastanza morbide e appena schematizzate; interessante per la cronologia è il modo in cui è indossato il pallio tirato ciò attraverso la gamba destra e questo è un indizio caratteristico dell'arte teodosiana. L'uso del trapano è limitato, è impiegato solamente nelle fronde degli alberi; appare invece evidente un certo amore per i delicati passaggi di luce ed ombra che modellano plasticamente le figure.

In accordo con l'ipotesi formulata dalla Piani ([6]) validi mi sembrano i confronti sia stilistici che strutturali con il sarcofago di Gorgonio ad Ancona e con quello di Catervio a Tolentino, entrambi da ascrivere ai c.d. sarcofagi «a porte di città» peculiari creazioni dell'arte di epoca teodosiana.

Datazione: seconda metà del IV sec. d. C.

BIBLIOGRAFIA: G. GRESELIN, *Frammenti inediti di sarcofagi cristiani antichi del regio museo di Aquileia*, «Rivista di Archeologia Cristiana», XIV, 1937, pp. 235-241; B. FORLATI TAMARO-L. BERTACCHI, *Aquileia, il museo paleocristiano*, Padova 1962, pp. 36-37, n. 75; S. TAVANO, *Le sculture paleocristiane e altomedievali in Aquileia*, «Arheološki Vestnik. Acta archaeologica», XXIII, 1972, pag. 237; P. PIANI, *Due frammenti di sarcofago del museo nazionale di Aquileia*, «Aquileia Nostra», XLIX, 1978, coll. 101-110; L. BESCHI, *Le arti plastiche*, in *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, pag. 425.

NOTE: ([1]) La copertura tipica di questo tipo di sarcofagi consiste in un tetto displuviato con un attico prospiciente la fronte. Osservando la parte posteriore del frammento aquileiese si nota che la superficie appare lisciata fino ad una ventina di centimetri dal bordo superiore e poi si ingrossa in modo discontinuo formando una curva che mostra chiaramente le tracce della spaccatura. Questo ingrossamento, tenendo conto che manca la parte inferiore del rilievo, è troppo spesso per appartenere alla semplice copertura piatti. È quindi valida l'interpretazione preposta dalla Piani (P. PIANI, *Due frammenti di sarcofago del museo nazionale di Aquileia*, «Aquileia Nostra» XLIX, 1978, col. 102): questo frammento proviene dalla parte destra del pannello rialzato di

un coperchio a doppio spiovente. (2) Questa figura è priva dei piedi e della testa. (3) La cesura prodotta dall'albero non è rigorosa infatti la gamba di Abacuc lo oltrepassa. (4) P. PIANI, *Due frammenti... cit.*, «Aq.N.», XLIX, 1978, col 107. (5) P. PORTA, *Il sarcofago a colonne del museo cristiano di Brescia*, «Atti del III congresso nazionale di archeologia cristiana - Antichità Altoadriatiche», IV, 1974, pp. 333-341. (6) P. PIANI, *Due frammenti... cit.*, «Aq.N.», XLIX, 1978, col. 109.

8) FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON LA FIGURA DI CRISTO - Aquileia, Museo di Monastero (fig. 11).

Materiale: marmo cristallino bianchissimo a grana fine
Dimensioni: cm 40×42×16.
Inventario: n. 1508.
Provenienza: ignota.

Si tratta di un frammento piuttosto esiguo che apparteneva probabilmente alla parte centrale della fronte di un sarcofago con nicchie di cui rimane la figura di un personaggio in piedi, vestito con la tunica manicata ed il pallio, che tiene nella mano sinistra, piuttosto rovinata, le due estremità arrotolate di un volumen semisvolto e ripiegato. La figura è posta all'estremità sinistra di una nicchia poco profonda (1): la testa si staglia sulla doppia cornice, riccamente decorata. Il volto è incorniciato da una morbida massa di capelli a larghe ciocche che giungono alle spalle, dalla frangia spartita sulla fronte e dalla barba soffice e non molto fluente che gli copre il viso fino a metà delle guance. Il volto è caratterizzato dagli occhi a mandorla, sporgenti dall'orbita, delineati da un contorno ben marcato; l'angolo interno degli occhi presenta il tipico foro del trapano che conferisce allo sguardo una sorta di inespressività; al centro dell'iride è tracciata, con un sottilissimo e quasi invisibile segno, la pupilla; l'arco sopracciliare è profilato da una linea sottile ma nitidamente incisa che incornicia l'occhio in modo completo e simmetrico, nasce cioè dal punto mediano dello spazio intersopracciliare e termina all'altezza della tempia. La bocca semiaperta è ben rilevata dal labbro pronunciato; il naso, piuttosto piccolo, è molto rovinato. La figura è priva di tutto l'avambraccio destro ma si può supporre con una certa sicurezza che il personaggio stesse benedicendo. Il resto del corpo (dall'inguine in giù si può scorgere solamente l'attaccatura della gamba destra al tronco) è completamente perduto. La parte architettonica è caratterizzata da una doppia cornice piuttosto grossa. Quella inferiore presenta: un listello liscio, una fila di perle e astragali con un ritmo di due a due e rilevati dai fori del trapano, una fila di dentelli, un altro listello con perle e astragali ed un altro liscio più in rilievo. Una fascia non decorata divide l'architrave concavo inferiore dalla cornice superiore che è composta da due listelli lisci, una fila di dentelli piuttosto larghi, una modanatura con degli archetti (l'insieme ricorda molto da vicino gli ovoli) quindi un'altra cornicetta liscia ed infine ancora una fascia, purtroppo rovinatissima, sulla quale si riescono a leggere solamente alcuni fori di trapano che non permettono di

ricostruire l'eventuale ornamento (erano forse delle foglioline molto semplificate).

Nel personaggio si è voluto riconoscere il Cristo della «Missio apostolorum» ma l'iconografia tipica di questa rappresentazione che non è molto comune sui sarcofagi, e forse per questo viene raramente distinta dalle scene affini, propone degli elementi peculiari ([2]) alcuni dei quali non si riscontrano nel nostro frammento, come il Cristo dal volto glabro. Si potrebbe pensare dunque che il rilievo aquileiese appartenga a quella fase di transizione che da un'iconografia, quella del «Cristus puer» ([3]) passa a quella tipica dell'età teodosiana caratterizzata dal «Cristo pantocrator». La Saggiorato ([4]) ravvisa il momento di passaggio nel sarcofago del Cimitero di S. Sebastiano a Roma che presenta, a mio avviso, delle affinità stilistiche proprio con il rilievo aquileiese, soprattutto se si tiene conto che la quasi totale assenza del trapano nell'esemplare romano è dovuta alla sua incompiutezza ([5]). Un altro elemento tipico della tradizione romana che si riscontra nel nostro esemplare è l'uso del trapano nell'angolo interno dell'occhio.

Se nella figura umana si possono trovare degli elementi indiziali della tradizione occidentale, l'architettura del frammento aquileiese è senza dubbio connessa a quella orientale. Infatti l'architrave concavo, finemente lavorato, contro il quale si staglia la testa del Cristo ([6]) è un elemento caratteristico dei sarcofagi asiatici nei quali viene esaltata la complessità e la ricercatezza dei motivi ornamentali. Anche nel rilievo di Aquileia trapela questo gusto per la minuta decorazione architettonica anche se sembra che non si voglia giungere a quel tipico lavoro di traforo microasiatico; le perle e gli atragali e gli ovoli mantengono ancora una loro plasticità e l'uso del trapano è abbastanza contenuto ([7]).

È chiaro dunque che nel frammento aquileiese coesistono influssi che fanno capo a tradizioni diverse tanto che il rilievo potrebbe essere inserito in quel filone artistico che fiorisce intorno all'ultimo trentennio del IV secolo e nei primissimi decenni di quello successivo, e che assomma in sé, in modo più o meno organico a seconda delle botteghe di produzione, tanto la tradizione occidentale che quella orientale. Questo gruppo ha i suoi più insigni rappresentanti nei c.d. sarcofagi «a porte di città». Iconograficamente questi esemplari sono caratterizzati dal tipico sfondo con mura, finestre, merlature ed archi che hanno un valore esclusivamente simbolico. Il rilievo aquileiese è molto esiguo e non offre alcun elemento iconografico che ricordi le mura urbane, ma lo stile che caratterizza la figura e la struttura architettonica sono molto vicini agli orientamenti dell'arte teodosiana ed in particolare a questi sarcofagi che hanno il loro prototipo in quello milanese detto di S. Ambrogio.

Datazione: ultimo trentennio del IV sec. d. C.

BIBLIOGRAFIA: G. GRESELIN, *Frammenti inediti di sarcofagi cristiani antichi del regio museo di Aquileia*, «Rivista di archeologia Cristiana», XIV, 1937, pp. 229-232; B. FORLATI TAMARO-L. BERTACCHI, *Aquileia, il museo paleocristiano*, Padova 1962, pag. 37, n. 77; S. TAVANO, *Scultura paleocristiana e altomedievale in Aquileia*, «Arheološki

Vestnik. Acta Archaeologia», XXIII, 1972, pag. 237; S. TAVANO, *Aquileia. Guida dei monumenti cristiani*, Udine 1977, pag. 197; S. TAVANO-C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli, il Tardo-Antico*, Pordenone 1978, pp. 14-15, 50; L. BESCHI, *Le arti plastiche*, in Da Aquileia a Venezia, Milano 1980, pag. 426; G. CUSCITO, *Aquileia, storia - musei - basiliche - scavi*, Bologna 1980, pag. 61.

NOTE (1)La figura emerge dallo sfondo cm 4,5 circa. (2) L'iconografia consueta della «Missio apostolorum» presenta il Cristo imberbe ritto sul monte e con in mano il volume semisvolto mentre parla ai suoi apostoli. (3) Uno studio tipologico in merito è stato fatto da F. GERKE, *La scultura paleocristiana in Occidente*, «Corsi di Cultura Ravennate e Bizantina», VI, 1958, pag. 68; l'iconografia del «Cristus puer» si protrae, secondo lo studioso, fino al 360 d.C. (4) A. SAGGIORATO, *I sarcofagi paleocristiani con scene di Passione*, Bologna 1968, pag. 107. (5) Il sarcofago del cimitero di San Sebastiano a Roma presenta la fronte divisa in cinque nicchie, strutturalmente diverse da quella aquileiese, in quella centrale appare la figura del Cristo barbato e benedicente con il volumen semisvolto nella mano. Il corpo è avvolto e valorizzato dal morbido panneggio del pallio e si riconoscono già chiaramente alcuni elementi che saranno tipici dell'arte teodosiana come il taglio «a doppio sigma» del bordo del manto ed il modo stesso in cui questo è indossato, tirato cioè diagonalmente da un'anca all'opposta caviglia. Il sarcofago viene datato al 370 d. C. circa. (6) Anche il rapporto antinaturalistico fra la cornice e la figura umana che la invade è estranea alla tradizione occidentale che preferisce porre le figure entro lo spazio della nicchia. (7) Anche le pieghe dell'abito sono rese con una certa naturalezza e non negano la struttura del corpo.

9) FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON LA RAPPRESENTAZIONE DELLA «TRADITIO CLAVIUM» - Aquileia, Museo di Monastero (fig. 12).

Materiale: marmo bianchissimo, a grana finissima
Dimensioni: cm 36x48x14,5.
Inventario: n. 1505.
Provenienza: ignota.

Questo rilievo pur nella sua frammentarietà è meno danneggiato: le due figure superstiti sono acefale e prive di una piccola parte dei piedi (1). I due personaggi scolpiti sono visti in scorcio e affrontati l'uno all'altro. Quello di sinistra è fermato nel momento in cui porge all'altro una chiave, questo particolare permette l'immediato riconoscimento della scena: si tratta infatti della consegna delle chiavi da parte di Gesù al Principe degli apostoli. Cristo veste come di consueto il pallio e la tunica la cui manica è decisamente molto ampia e caratterizzata da un particolare gusto decorativo che si esplica nelle tante piegoline che solcano la sua superficie aperta a ventaglio.

Entrambi i personaggi presentano delle sproporzioni, maggiormente accentuate nella figura di Cristo; i corpi sono troppo lunghi ed appiattiti mentre le braccia (e in particolare quello destro di Gesù) sono quasi rattrappite. Queste discordanze sono evidenziate con chiarezza nel confronto fra le mani di Cristo: quella sinistra è piccola e poco curata nella resa mentre la mano destra che stringe il volume arrotolato e troppo grande e pur dimostrando una maggior

cura nei particolari presenta una notevole incertezza nelle relazioni spaziali ed anatomiche che la legano al corpo. È posta infatti all'altezza del petto in modo innaturale poiché è completamente trascurato lo spazio che dovrebbe essere occupato dal braccio. La figura di S. Pietro che è avvolta nel mantello (2) che scende elegantemente lungo il corpo, articolandosi in un sinuoso e convenzionale svolazzo, è meglio proporzionata.

La rappresentazione della «traditio clavium» pur essendo investita di un importante significato simbolico in ambito funerario è poco diffusa sui sarcofagi: una decina o poco più sono gli esemplari attestati e quello aquileiese pare l'unico esempio nell'Italia settentrionale. La maggior parte dei sarcofagi che propongono tale iconografia risale alla seconda metà del IV sec. d. C. ed è in quest'epoca che si può collocare il rilievo aquileiese. Molti indizi fanno propendere per tale datazione come le eleganti e slanciate proporzioni delle figure e l'appiattimento dei corpi. Questi elementi formali sono caratteristici dell'arte teodosiana e ad essi si possono aggiungere anche alcuni peculiari motivi iconografici come lo svolazzo sinuoso a «doppia S» del bordo del pallio, le pieghe dell'abito che si atteggiano sul petto a forma di «V», la linea diagonale del pallio che va dall'anca al piede opposto. Tutti questi elementi avvicinano il frammento della «consegna delle chiavi» all'altro rilievo aquileiese con la scena della «Missio apostolorum». Entrambi forse provenivano dalla medesima bottega ma non erano certo opera dello stesso artista. L'artefice del rilievo della «Traditio clavium» pur accogliendo gli stilemi dell'arte «colta» era più aperto al gusto popolareggiante, lo dimostra lo spiccato amore per il minuto, il particolare. L'intento analitico e descrittivo che ha animato lo scultore è riconoscibile con chiarezza nella resa della manica della veste di Cristo che diventa quasi un motivo a sé stante che non riesce a fondersi con l'insieme poiché è esaltato quasi esclusivamente l'elemento linearistico; tale semplificazione formale dà dei risultati che preannunciano in un certo senso le soluzioni che saranno tipiche dell'età medievale.

Datazione: ultimi decenni del IV sec. d. C.

BIBLIOGRAFIA: G. GRESELIN, *Frammenti inediti di sarcofagi cristiani antichi del regio museo di Aquileia,* «Rivista di Archeologia Cristiana», XIV, 1937, pp. 233-235; B. FORLATI TAMARO-L. BERTACCHI, *Aquileia, il museo paleocristiano,* Padova 1962, pag. 37, n. 76; S. TAVANO, *Scultura paleocristaina e altomedievale in Aquileia,* «Arheološki Vestnik. Acta Archaeologica», XXIII, 1972, pag. 237; S. TAVANO, *Aquileia. Guida dei monumenti cristiani,* Udine 1977, pag. 197; S. TAVANO-C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli, il Tardo Antico,* Pordenone 1978, pag. 16; L. BESCHI, *Le arti plastiche,* in *Da Aquileia a Venezia,* Milano 1980, pag. 425.

NOTE: (1) Si notano distintamente le strisce dei sandali che avvolgono le caviglie di una delle due figure. (2) Il pallio, secondo l'usuale iconografia, copre anche le mani dell'apostolo che sta per ricevere il sacro oggetto.

10) SARCOFAGO FRAMMENTARIO CON STRIGILATURE - Aquileia, Museo di Monastero (fig. 13, 14).

Materiale: pietra di Aurisina
Dimensioni: fronte cm 94×54×14 - lati brevi, cm 112×57×17, cm 113×57×17.
Inventario: n. ?
Provenienza: ignota.

Dell'originale sarcofago si sono conservati tre lati frammentari: risulta mancante uno dei lati lunghi, probabilmente quello posteriore, la parte destra della fronte e la parte inferiore di tutti e tre i pezzi che sembra tagliata (1). La fronte è spezzata su tre lati (2) mentre è integra la parte superiore che presenta un bordo semplicemente modanato. La fronte si articolava in pannelli divisi da pilastrini (3), quello superstite è liscio ed è coronato da un capitello, decorato con tre foglie lanceolate molto stilizzate e sul cui abaco è scolpito un piccolo «bottone», forse una rosetta. Alla sinistra del pilastrino e immediatamente sotto alla cornice corre una fascia, larga 10 cm, entro la quale è scolpito un sinuoso ramo, simile ad un cordone a due capi, con foglioline cuoriformi piuttosto allungate. Questo fregio termina contro il pilastrino ed è delimitato inferiormente da due listelli; sotto a questi, dopo una breve zona liscia, la superficie appare ornata da strigilature relativamente profonde e poco sinuose. Grazie al loro andamento si può stabilire con sicurezza che questa è la parte sinistra del sarcofago mentre la parte centrale è quella attigua, la cui superficie, sommariamente levigata, in origine era delimitata da due pilastrini (oggi rimane solo quello sinistro). Su questo pannello è scolpito un timpano, di cui manca un buon tratto dell'angolo destro, formato da un listello che è doppio nei lati obliqui e che tocca con il vertice il bordo superiore della cassa. Al centro del timpano campeggia una croce monogrammatica. La zona sormontata dal frontoncino è completamente liscia (4). I lati sono molto più danneggiati della fronte: uno presenta una vasta spaccatura quasi al centro del bordo superiore, mentre per il resto è in buono stato; l'altro invece è rotto in due parti lungo il profilo del pilastrino centrale, molto rovinato, e presenta vistose spaccature anche sul bordo della cassa. Tutti e due i frammenti presentano una decorazione simile a quella della fronte: sotto alla cornice la superficie è scandita da tre pilastrini che la dividono in due campi, in alto corre il fregio con foglioline la cui modellazione è più incerta rispetto al lato principale; i pannelli sono animati dalla presenza di due archi, uno per parte, a tutto sesto con tre modanature digradanti verso l'interno e poggianti su una mensola.

Dall'analisi iconografica dei tre frammenti emerge chiara la presenza di elementi eterogenei. Le strigilature richiamano il tipo di sarcofagi strigilati, divisi in tre o cinque pannelli, caratteristico e molto diffuso nelle botteghe urbane che adottano questo schema decorativo fra il III e IV sec. d. C. Molto spesso nello scomparto centrale di questi sarcofagi è scolpita una porta sorretta da colonnine e sormontata da un timpano. Lo scalpellino, piuttosto mediocre, a cui fu affidata la decorazione del sarcofago ha mescolato questi elementi in parte estranei all'ambiente aquileiese con altri più strettamente legati alla

tradizionale produzione dei sarcofagi cisalpini, come ad esempio gli archetti scolpiti nei lati brevi. L'accostamento di elementi diversi si esplica in modo chiaro nel pannello centrale della fronte. Infatti il timpano, sorretto da pilastrini che inquadrano uno spazio liscio, può essere ricondotto sia alla *porta aeternalis*, se lo si considera in rapporto ai sarcofagi strigilati di Roma; ma ricorda anche la struttura centrale che ospitava l'epigrafe, peculiare dei sarcofagi architettonici del nord Italia del tipo c.d. «a tabernacolo» ([5]). Il lapicida si avvale dunque di tradizioni diverse semplificando però i motivi e svuotandoli del loro valore strutturale per esaltarli invece come semplici decorazioni, i racemi per esempio sono stilizzati ed inerti, le cornici intese come lisci nastri, le cui sezioni «a sega» sono tutte uguali. A questo schematismo della decorazione si affianca un impoverimento formale che rende alquanto difficile una più precisa datazione del sarcofago aquileiese che risale con ogni probabilità al V sec. d. C. in quanto preannuncia già, forse ancora inconsciamente, le astratte e simboliche decorazioni che saranno caratteristiche dei secoli successivi.

Datazione: V sec. d.C.

BIBLIOGRAFIA: B. FORLATI TAMARO-L. BERTACCHI, *Aquileia, il museo paleocristiano*, Padova 1962, pag. 28, n. 26, 30 e pag. 29, n. 34; B. FORLATI TAMARO, *Epigrafi cristiane sepolcrali con graffiti di Aquileia*, «Archeologia Classica», XXV-XXVI, 1973-74, pag. 283, tav. XLV - 2; S. TAVANO, *Aquileia. Guida dei monumenti cristiani*, Udine 1977, pag. 188; B. FORLATI TAMARO-M. MIRABELLA ROBERTI, *I musei di Aquileia*, Udine 1980, pag. 31; L. BESCHI, *Le arti plastiche*, in *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, pag. 425.

NOTE: ([1]) La linea di rottura è nitida e pressoché alla stessa altezza in tutti e tre i frammenti. Probabilmente il sarcofago fu in parte distrutto e poi reimpiegato: evidenti sono le tracce di malta. ([2]) Un angolo presenta un chiaro segno di spaccatura mentre la sezione delle due parti laterali e quella inferiore dimostrano un taglio netto. ([3]) È difficile stabilire se la fronte presentava tre o cinque pannelli: quello centrale misurava, esclusi i 20 cm complessivi dei due pilastrini, circa 45 cm, il campo strigilato non è integro e misura 43 cm. Presupponendo che manchi una decina di centimetri al pannello strigilato e la presenza di un altro ad esso speculare ed aggiungendo una ventina di centimetri dei pilastrini angolari, si giungerebbe ad una lunghezza complessiva di cm 190-200 circa, misure che rendono preferibile la suddivisione in tre scomparti. ([4]) La Forlati Tamaro (B. FORLATI TAMARO, *Epigrafi cristiane sepolcrali con graffiti di Aquileia*, «Archeologia Classica», XXV-XXVI, 1973-74, pag. 283) ipotizza che il sarcofago non fosse stato finito poiché nello spazio sottostante il timpano doveva comparire l'iscrizione; questa però potrebbe essere stata anche soltanto dipinta. ([5]) F. REBECCHI, *I sarcofagi romani dell'arco adriatico*, «Antichità Alto Adriatiche», XIII, 1978, pag. 239.

Fig. 1
Grado, Lapidario. Frammento di sarcofago con busto di donna.

Fig. 4
Aquileia, Museo Archeologico. Frammento di coperchio di sarcofago con scena biblica.

Fig. 2
Aquileia, Museo Archeologico. Frammento di sarcofago con due busti acefali.

Fig. 5
Aquileia, Museo Paleocristiano. Frammento di sarcofago con pastore crioforo.

Fig. 3
Aquileia, Museo Paleocristiano. Frammento di sarcofago con scene neotestamentarie.

Fig. 6
Aquileia, Museo Paleocristianc
Frammento di sarcofago co
pecora.

Fig. 7
Aquileia, Museo Paleocristiano. Frammento di sarcofago con Chrismon.

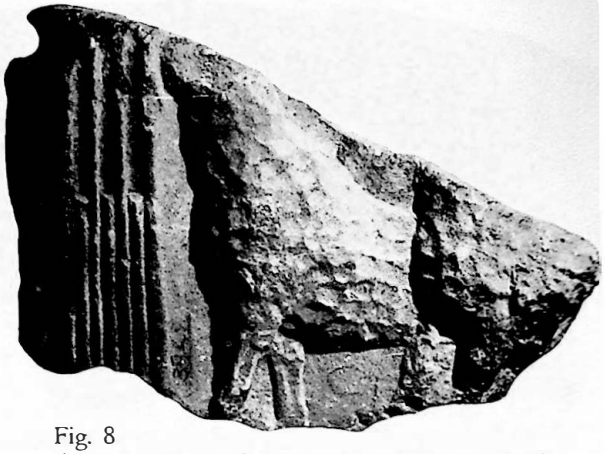


Fig. 8
Aquileia, Museo Paleocristiano. Frammento di sarcofago con pecore.

Fig. 11
Aquileia, Museo Paleocristiano. Frammento di sarcofago con figura di Cristo.

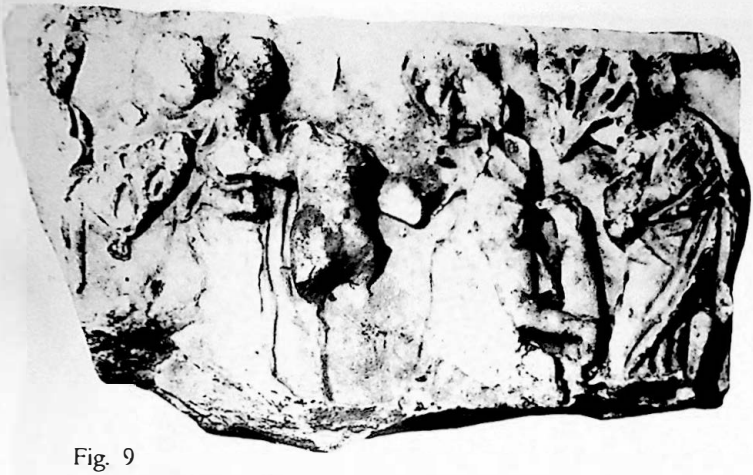


Fig. 9
Aquileia, Museo Archeologico. Frammento di sarcofago con scene veterotestamentarie.

Fig. 10
Aquileia, Museo Archeologico. Lo stesso frammento di lato.

Fig. 12
Aquileia, Museo Paleocristiano. Frammento di sarcofago con la «traditio clavium».

Fig. 13
Aquileia, Museo Paleocristiano. Frammento di sarcofago con strigilature.

Fig. 14
Aquileia, Museo Paleocristiano. Frammento di sarcofago con strigilature.

Giusto Traina

SUL REIMPIEGO DI SARGOFAGI ANTICHI IN AQUILEIA

Il fenomeno del reimpiego di "spogli", ossia di elementi di varia provenienza, generalmente marmorei, di epoca antica, è comunemente attestato in tutta Europa ([1]), ed è tipico del Medioevo, per quanto non manchino casi piú tardi.

È però difficile stabilire con esattezza gli elementi culturali che determinarono questo fenomeno, e ciò sia in generale, sia nei casi specifici: varie, infatti, sono le modalità dei reimpieghi, come varî sono i materiali utilizzati, e altresí differenti sono le condizioni di disponibilità degli "spogli", e la volontà di reperirli o meno.

In generale, si può osservare come, nel reimpiego, interagiscano il fattore utilitario e quello "protoantiquario", anche se, a un moderno osservatore, appaia evidente soltanto il primo; l'altro, indubbiamente il piú interessante, è però quanto mai sfuggente e insidioso, in quanto può dar adito a ipotesi suggestive, ma non verificabili.

Una "archeologia" ([2]) del reimpiego è quindi attuabile solo a condizione che tutti gli elementi disponibili possano rientrare in

([1]) Cfr. A. Esch, *Spolien. Zur Wierderverwendung antiker Baustücke in mittelalterlichen Italien,* Archiv für Kulturgeschichte 51, 1969, 1-64. La panoramica di Esch, per quanto ovviamente incompleta, è tuttavia lo studio generale piú importante. Per una bibliografia su casi specifici cfr. D. Manacorda, *Amalfi: urne romane e commerci medioevali,* in 'Απαρχαί . *Studi sulla Magna Grecia e sulla Sicilia antica in onore di P.E. Arias,* Pisa 1982, 713-755.

([2]) Forse sarebbe qui opportuno citare per esteso le parole di M. Foucault, *L'archéologie du savoir,* Paris 1969, ed. it. *L'archeologia del sapere,* Milano 1980², in part. 184-185. Per quanto Foucault non sia ovviamente "applicabile", come egli ha spesso sottolineato, a discipline che non rivisitino totalmente la loro tradizione di studi, è indubbio che, il fenomeno che qui ci interessa, che ri-

un discorso che possa ricostruire adeguatamente un quadro complessivo del fenomeno, ma soprattutto un tentativo di ricostruzione di quegli schemi culturali a cui si dovrebbero riferire le modalità dei reimpieghi studiate.

Si tratta, cioè, di stabilire se i fenomeni considerati possano essere intesi alla luce del moderno concetto di "sopravvivenza dell'antico" (3), e, peraltro, fino a che punto riguardino lo studio della cultura umanistica (4).

guarda la storia culturale, deve essere studiato con strumenti di tipo particolare, se non *ad hoc*. La "archeologia" foucaultiana "non è una disciplina interpretativa; non cerca un altro discorso piú nascosto [.....]. Non pretende di nascondersi nell'ambigua modestia di una lettura che lasci ritornare, nella sua purezza, la luce lontana, precaria, quasi spenta, della origine". Per quanto, infatti, la nostra coscienza, intimamente permeata di storicismo, possa spingerci a ricercare in questi reimpieghi dei *documenti* di una storia culturale, pure la grande varietà di essi non può non condurre a risultati soddisfacenti, se non in singoli casi, da cui non si possono assolutamente trarre generalizzazioni. In altre parole, i reimpieghi possono essere studiati in qualità di *monumenti* e non di documenti, e solo allora essi possono essere intesi come evidenze. Còmpito della "archeologia" del reimpiego dovrebbe, quindi, individuare l'insieme delle modalità, del tipo di "spogli" utilizzati, del trattamento di essi. Senza adoperare pedissequamente il pensiero foucaultiano, volutamente utopistico, si può concludere che solo lo studio del reimpiego in quanto monumento è fruttuoso in funzione dell'elaborazione di quei concetti generali che diano la chiave di lettura di esso in quanto documento dell'archeologia della sopravvivenza dell'antico.

(3) Studiato dal punto di vista storico-artistico: per una panoramica generale cfr. N. Dacos, *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'arte italiana. 3. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino 1978, 5-70; per una guida bibliografica cfr. Ead., s. v. *Sopravvivenza dell'antico*, EAA Suppl., Roma 1970, 725-746.

(4) Non sembra, infatti, che l'oggetto antico reimpiegato abbia mai interessato eccessivamente la cultura umanistica: le prime menzioni di spogli riguardano esclusivamente materiale epigrafico, e si devono all'attività di un «eclettico», non di un letterato vero e proprio, quale Ciriaco d'Ancona; per una panoramica dello sviluppo degli interessi umanistici per l'antico cfr. R. Weiss, *The Renaissance discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969. Un caso che mi sembra particolarmente degno di nota è quello di Giovanni Mansionario, che, scrivendo nel XIV secolo la sua *Historia Imperialis*, utilizzò come documentazione grafica esclusivamente disegni di monete, con i ritratti degli Imperatori, e mai epi-

Ad ogni modo, prima di giungere a osservazioni di carattere generale, è bene prendere in considerazione i varî casi "regionali", ed è altresí utile separare per classi gli "spogli". È vero, infatti, che essi vanno considerati nel loro contesto di reimpiego, e che è generalmente difficile trovare un reimpiego isolato: ma è anche vero che, prima di accingerci a studiare i complessi di reimpieghi nel loro insieme, occorre prender in considerazione gli elementi di spoglio per la loro funzionalità.

Un elemento che si presta molto bene a questo genere di studio, per la varietà e la ricorrenza dei casi, è il sarcofago ([5]); tutti conosciamo la fortuna dei sarcofagi urbani, e l'esempio di "precursore" dei moderni musei che ci fornisce il complesso del Camposanto di Pisa. È però da dire che il caso di Pisa, e di altri centri in contatto con Pisa ([6]), non può essere generalizzato a tutta l'Italia, se non altro perché non si assiste dappertutto al fenomeno del commercio di sarcofagi urbani ([7]), i quali, per le loro figurazioni, interessavano gli artisti e le loro botteghe ([8]).

Differente è il caso del territorio coincidente con la *X Regio*

grafi, che pure abbondavano fra gli spogli veronesi; cfr. G. TRAINA, *Note di epigrafia veronese*, SCO XXXI, 1981, 57-68, sugli inizi della disciplina epigrafica a Verona e sul Feliciano, con bibl. Per l'area veneta, mi sembra che si possa generalizzare un disinteresse per queste antichità "provinciali", almeno fino al Mantegna, con l'eccezione dei "malintesi" epigrafici e dei falsi, che riguardano alcuni autori latici, come Plinio, Livio, Virgilio: cfr. TRAINA, *cit., passim.*

([5]) Il reimpiego dei sarcofagi antichi nel Medioevo europeo è in corso di studio da parte di un gruppo di studiosi, che in Italia sono coordinati da S. Settis, e che hanno tenuto un primo Convegno nel Settembre 1982, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (Atti in c. st.).

([6]) È il caso della Sardegna e di Genova, i cui casi di reimpieghi di sarcofagi sono stati studiati rispettivamente da parte di D. Cattalini e di L. Faedo. Cfr. *supra*, n. 5.

([7]) Che interessa anche altri manufatti, quali le urne: cfr. D. MANACORDA, *art. cit.*, e ID., *Le urne di Amalfi non sono amalfitane*, ArchClass 31, 1979, 318-337.

([8]) Cfr. S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, in *Storia dell'arte italiana 3*, cit. 175-270, *passim.*

romana ([9]): l'abbondanza di sarcofagi antichi ha infatti determinato il loro reimpiego quasi *in situ* ([10]), e, d'altra parte, la minore ricchezza figurativa ha scarsamente attirato l'attenzione degli artisti. Non mancano, ovviamente, le dovute eccezioni: ma l'impressione che si ottiene dallo studio dei sarcofagi reimpiegati in area veneta, friulana e istriana, è che lo stimolo principale fosse stato quello utilitaristico.

Osserviamo dunque i casi di reimpiego di sarcofagi in Aquileia: essi, ovviamente, si concentrano intorno all'area della Basilica, e l'unica eccezione è costituita da un frammento, riutilizzato come lapide commemorativa ([11]), che non rientra propriamente nella categoria di sarcofago reimpiegato.

Abbiamo i tre sarcofagi rinvenuti in Duomo sotto l'altare dei SS. Ilario e Taziano, di cui il primo ha avuto una fortuna bibliografica interessante: esso si trova adesso nell'atrio di Casa Bertoli (fig. 1), e reca l'iscrizione di un *Septimius Heraclida* che fece eseguire il sarcofago per la sua *Aurelia Panthia* ([12]); come gli altri due, venne rinvenuto nel 1745, al tempo quindi del Canonico Bertoli, che li descrisse in una lettera al Muratori, pubblicata nella raccolta di opuscoli del Calogerà ([13]). Mentre due sarcofagi vennero

([9]) Cfr. G. TRAINA, *Fruizione utilitaristica e fruizione culturale: i reimpieghi nelle Venezie,* relazione al Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi di cui *supra,* n. 5.

([10]) Non a caso, i reimpieghi sono più frequenti presso i centri urbani romani: *Verona, Vicetia, Tergeste, Pola* e così via. È comunque da non sottovalutare la presenza di reimpieghi a Venezia, peraltro facilitata dalla navigazione. Cfr. G. TRAINA, *I pilastri di S. Donato a Murano,* AqN 50, 1979, 293-311; ID., *Fruizione, cit.*

([11]) È il frammento di sarcofago attico con stagioni, a cui si è aggiunto un altro frammento, che si trova nel magazzino del Museo Archeologico di Aquileia: cfr. V. SANTA MARIA SCRINARI, *Sculture romane di Aquileia,* Roma 1972, 162, nr. 499, dove non si accenna al reimpiego, che avvenne nel 1323, quando il frammento venne utilizzato sul retro, per apporvi l'iscrizione del Palazzo Comunale di Aquileia: cfr. G. VALE, *Papa Giovanni XXIII per la costruzione di Aquileia,* AqN V, 1934, 31-36, con bibl. e fotografia della reiscrizione.

([12]) *CIL* V 1371. A. CALDERINI, *Aquileia romana, Ricerche di storia e di epigrafia,* Milano 1930, 545.

([13]) *Lettera del Signor Canonico Giandomenico Bertoli all'Illustriss. Sig. Abate*

sistemati accanto all'altare, il sarcofago di Casa Bertoli rimase sottoterra, dove giacque ancora per lungo tempo ([14]).

In seguito, il Cortenovis scrisse una sua dissertazione per dimostrare che il sarcofago era stato utilizzato per accogliere le spoglie di S. Quirino ([15]): l'operazione sarebbe risalita ai tempi di Poppone, ossia nel 1031 ([16]), e il dato, sulla base delle carte del Cortenovis, fu accettato pienamente anche dal Mommsen ([17]).
Gli altri due sarcofagi, quello di *Caemia Eufrosyne* ([18]) e quello di *Hermophilus vern. disp.* ([19]), furono rinvenuti poco distante, sempre sotto l'area dell'altare dei SS. Ilario e Taziano: il primo passò poi al Museo Nazionale (fig. 2), mentre l'altro (fig. 3) si trova a destra del portale maggiore della Basilica.

Il Bertoli descrisse anche i materiali che si rinvennero nel sarcofago di *Hermophilus* ([20]), e che sembrerebbero risalire a epoca tardoantica: egli, pur senza formulare ipotesi azzardate, ritenne che

Lodovico Antonio Muratori Bibliotecario dei Sereniss. di Modena. Sopra alcuni Monumenti Aquileiesi scoperti nell'anno presente 1745 nella Patriarcal Chiesa d'Aquileia, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici,* a cura di A. CALOGERÀ, Venezia, Occhi, 1746, 211-250, riedito in «L'Istria», V, 1850, 212-251.

([14]) Cfr. V. ZANDONATI, *Guida storica dell'antica Aquileia,* Gorizia, Seitz, 1849, 123; G. VALE, *Storia della basilica dopo il secolo IX,* in AA.VV., *La Basilica di Aquileia,* Venezia 1939, 47-105, 89 n. 2. Ignoro quando il sarcofago sia venuto alla luce, ma probabilmente ciò risale agli ultimi restauri.

([15]) Ignoro il titolo e l'attuale ubicazione del manoscritto, che è segnalato dalla lettera del Cortenovis di cui alla nota 22. Una mia prima ricognizione nel Fondo Joppi della Bibl. Civ. di Udine è stata infruttuosa.

([16]) VALE, *Storia, l. cit.*

([17]) *Cit.* Ciò è stato, comunque, negato, già da H. SWOBODA, *Zur Vorgeschichte des Dombaues,* in K.G. Lanckorosky-H. Swoboda-G. Niemann, *Der Dom von Aquileia,* Wien 1906, 31-49, 36 n. 2. Cfr. *infra,* n. 20.

([18]) BERTOLI, *cit.,* 240; *CIL* V 1131; CALDERINI, *cit.,* 471; VALE, *Storia,* cit., 89 n. 2. Il sarcofago sembra oggi disperso.

([19]) BERTOLI, *cit.,* 218; *CIL* V 1034; CALDERINI, *cit.,* 332, nr. 4; VALE, *Storia, cit.,* 89 n. 2.

([20]) Essi consistevano in numerosi («quaranta e piú») frammenti di tavolette d'avorio, un frammento di dittico, tre sigilli in «pasta bianca», e tre monete databili al IV sec. d. C. Da questi materiali, il Cortenovis (*supra,* n. 15) credette di riconoscere gli elementi probanti per l'attribuzione delle spoglie di S. Quiri-

si trattasse in ogni caso di un reimpiego: effettivamente, il sarcofago appare parzialmente rilavorato.

Escludendo che si possa trattare di sarcofagi antichi rinvenuti *in situ*, dato che essi si sarebbero trovati entro il *pomerium* di *Aquileia*, non vi sono tuttavia dati necessarî a giustificare la datazione in età medievale del reimpiego: vi è, infatti, un altro caso di sarcofago antico rinvenuto sotto il pavimento del Duomo ([21]), e si potrebbe pensare, piuttosto, a un reimpiego tardoantico ([22]), escludendo l'ipotesi del reimpiego medievale, originato dall'inventiva del Cortenovis ([22]).

Ignoriamo invece l'età del reimpiego del sarcofago di *Claudia Mycale*, consorte di *Q. Claudius Herclianus* ([23]), che sappiamo già esistente presso il portale maggiore della basilica ([24]) e che, ai tempi del Bertoli, era in parte interrato ([25]): si tratta tuttavia, chiaramente, di un reimpiego medievale o rinascimentale.

Interessante è poi la fortuna di un sarcofago che si trova tuttora presso l'entrata della basilica: il sarcofago che accolse le spoglie del canonico Jacopo da Mugla (fig. 4), e che il canonico

no, il che già suscitò perplessità in Swoboda, il quale parla infatti (*l. cit.*) di «Verwechslung».

([21]) Cfr. G. FERRANTE, *Piani e memorie dell'antica basilica di Aquileia con i capolavori che in essa si trovano*, Trieste, 1852, 74-75.

([22]) L'equivoco sembra essere originato dalla lettera che il Cortenovis scrisse al Marini (*Cod. Vat. Lat.* 9046, 154r-157r.b), dove, fra l'altro, osservava: «È notabile in questa iscrizione l'ultima sillaba, che di una I e una T viene a formare una croce». Sull'interpretazione dei testi (che in questo caso non genera corruttela) da parte degli epigrafisti aquileiesi, cfr. A. CARLINI, *L'appello di Valentiniano al lettore in un'epigrafe aquileiese perduta (CIL V 1712)*, Mem. Stor. Forogiul. 60, 1980, 33-41; ID., *Valentinianus legenti dixsit*, I libretti di mal'aria, Pisa 1981. Sul Cortenovis, cfr. M.P. BILLANOVICH, *Il falso epitafio aquileiese di Anicia Ulfina*, RIL 108, 530-550, *passim*.

([23]) *Le Antichità d'Aquileia profane e sacre per la maggior parte finora inedite raccolte, disegnate, et illustrate da Giandomenico Bertoli de' signori di Bribir canonico d'Aquileia*, Venezia, Albrizzi, 1739, nr. CCLVII; *CIL* V 1163, che la dà già per dispersa; VALE, *Storia, cit.*, 97 e n. 5.

([24]) ...«feci levar la terra che gli copriva la facciata», BERTOLI, *Lettera al Fontanini*, 3 marzo 1723.

([25]) *Acta Capit. Aquil.* III, c. 45; cfr. VALE, *Storia*, cit., 98.

stesso fece prelevare nel 1474, dal giardino del Capitolo dietro il Battistero ([25]). L'elemento piú notevole è che il sarcofago sembra essere stato sottoposto a un precedente reimpiego, come si nota dalla particolare rilavorazione del coperchio: rilavorazione identica a quella di un altro sarcofago, che giace tuttora dietro il Battistero (fig. 5-6).

Dato che, nel 1474, il primo dei due sarcofagi venne tranquillamente riutilizzato, senza che fosse fatta menzione del precedente uso, evidentemente sepolcrale o di lipsanoteca, possiamo arguire che questo reimpiego medievale dovesse risalire a molto tempo addietro il XV secolo: ed effettivamente, l'apposizione di simboli cristiani, qui ottenuta livellando parzialmente il coperchio a doppio spiovente, è tipica di un'epoca quale quella intorno al XII secolo, dove il reimpiego di testimonianze di un'epoca di paganesimo veniva fatto con i dovuti esorcismi ([26]).

Antico è anche il sarcofago già nella cripta, che contiene le reliquie dei SS. Ermagora e Fortunato (fig. 7), e che venne collocato in un periodo di poco posteriore al 1482 ([27]): qui si assiste a un intervento radicale sulla pietra, con il livellamento totale è comunque confermata dalla presenza di un *M*, che sta per *Manibus* della formula *Dis Manibus*, evidentemente sfuggita al lavoro degli scalpellini. Questo trattamento, anche in epoche precedenti ([28]), era riservato ai sarcofagi esposti al pubblico.

Quanto detto finora sulla presenza di reimpieghi in un centro dell'importanza di Aquileia, come si nota dalla sorte di elementi degni di nota quali i sarcofagi, dimostra come non sia possibile generalizzare a tutta una regione dei casi peculiari di singoli centri culturali: in questo caso, è però importante sottolineare come la

([26]) Cfr. TRAINA, *Note*, cit., 61.

([27]) *Acta Capit. Aquil.* V, c. 45; VALE, *Storia, cit.*, 70 n. 4.

([28]) Come il sarcofago di Jacopo e Lorenzo Tiepolo, morti nel 1251 e nel 1278, che proveniva probabilmente da Pola (cfr. R. GALLO, *Jacopo Sansovino a Pola*, AMSI 27, 1926, 57-93, 72), e venne totalmente trasfigurato, o quello utilizzato come altare maggiore nel duomo di Pola; cfr. G. CLEVA, *Notizie storiche del duomo di Pola*, AMSIA I, fasc. unico, 1884, 15-30; M. MIRABELLA ROBERTI, in AMSI 51-52, 1939-40, 229-230, TRAINA, *Fruizione, cit.*

grande disponibilità di sarcofagi romani, in un centro come Aquileia, non abbia determinato conseguentemente un grande numero di reimpieghi, e come i singoli casi esaminati derivino dalla scelta di riutilizzare i pezzi, dettata quindi da una componente piú culturale che utilitaristica.

Qui non assistiamo a fenomeni quale quello di Pola, nella cui Cattedrale tre sarcofagi fungevano da principali altari ([29]), né quali quelli di Trieste, Verona e cosí via. Ma è tuttavia innegabile che i casi presentati possano inserirsi a buon diritto, in qualità di monumenti del passato "interpretati" in un modo che ormai ci è lontano in una storia, anzi in una archeologia, dei Musei di Aquileia.

([29]) Cfr. CLEVA, *cit.*

Fig. 1
Aquileia, Casa Bertoli. Sarcofago di *Septimius Heraclida.*

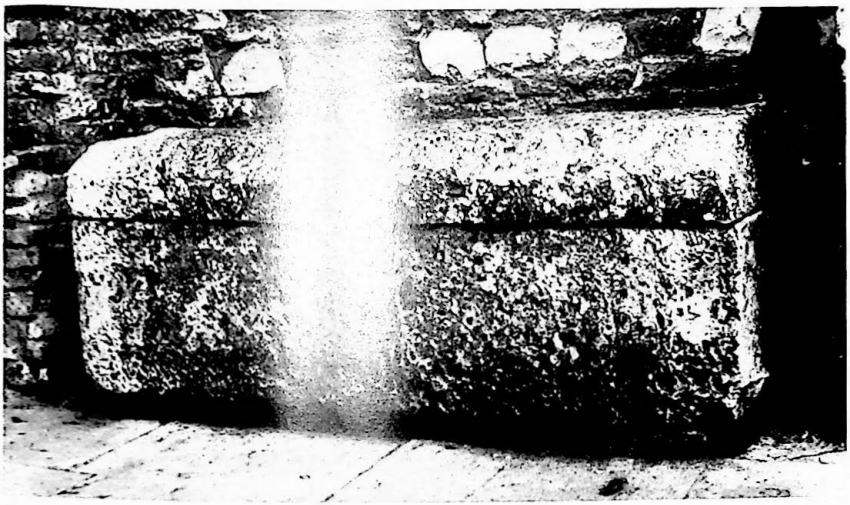


Fig. 2
Aquileia, Basilica. Sarcofago di *Hermophilus vern. disp.*

Fig. 3
Aquileia, Basilica. Idem, partic. dell'iscrizione.

Fig. 6
Aquileia, Battistero. Sarcofago anepigrafe, particolare.

Fig. 4
Aquileia, Basilica. Sarcofago del canonico Iacopo da Mugla.

Fig. 5
Aquileia, Battistero. Sarcofago anepigrafe.

Fig. 7
Aquileia, Basilica.
Sarcofago dei SS.
Ermagora e Fortunato.

Luisa Bertacchi

IL PROBLEMA DEI MOSAICI NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI AQUILEIA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

([11]) F. ZAVA, *Oderzo, di un pavimento in musaico policromo, rappresentante scene di caccia,* in «NSc» 1891, p. 143.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

([16]) C. Costantini, *op. cit.*, p. 116.

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

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

([19]) C. Baubela, *Ichnographia Aquilejae Romanae et Patriarchalis,* Vienna 1864, edita in soli 90 esemplari e ripresa in H. Maionica, *Fundkarte von Aquileja,* in «Dreiundvierzingster Jahresbericht des K.K. Staatsgymnasium in Görz», Görz 1893.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

([27]) O. Fasiolo, *op. cit.*, p. 48.
([28]) P.S. Leicht, *Breve storia del Friuli*, V ed., Udine 1976, pp. 260-263.
([29]) C. Costantini, *op. cit.*, p. 116.

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

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

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

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

([31]) C. Cecchelli, *Litostrati di Aquileia,* in «MSF» XVIII 1922, pp. 1-25.

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

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

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

([32]) G. Brusin, *L'asaroton cit.*, p. 97.

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

([34]) G. Brusin, *Guida 1929*, pp. 111-115, figg. 65-68.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

([38]) L. Bertacchi, *Nuovi mosaici figurati di Aquileia,* in «AqN» XXXIV 1963, figg. 32-33.

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

Le particolarità che sono state messe qui in evidenza servono

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

([40]) H. Stern, *art. cit.,* figg. 11, 12 e 15.

([41]) M.E. Blake, *art. cit. 1930,* tav. 46,4.

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

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

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

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

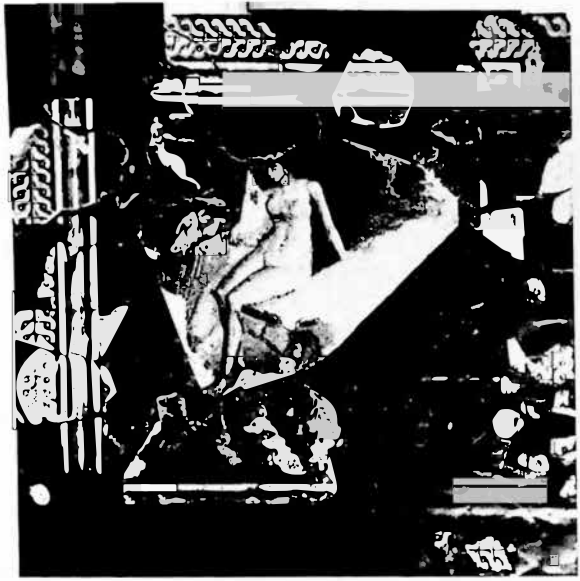


Fig. 3
Mosaico di *Europa sul toro* durante i lavori del 1919.

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

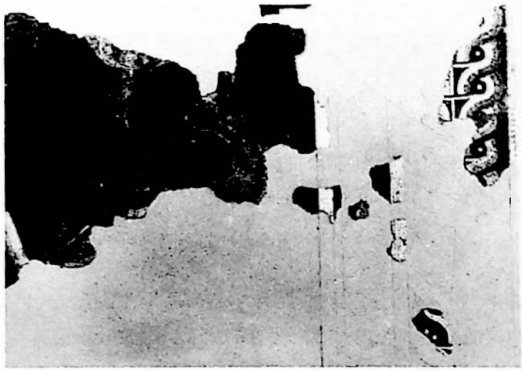
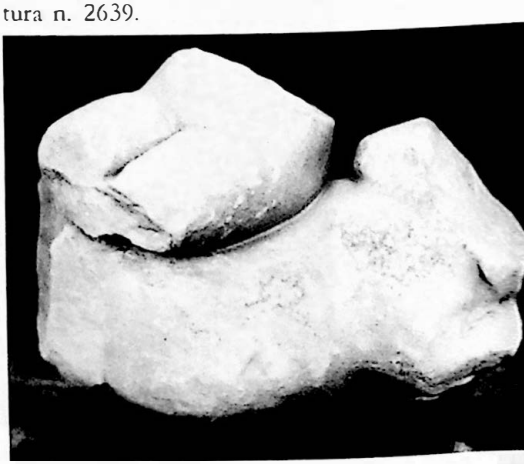


Fig. 5
Aquileia, Museo Archeologico. Particolare del dito di Europa e del margine destro del riquadro.

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



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

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

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

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

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

([46]) Inv. 27.260; misura mm 12×9; cfr. G. SENA CHIESA, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia,* Padova 1966, p. 268, n. 711.

([47]) Inv. 17.737; misura cm 11,5×10; cfr. G. BRUSIN, *Guida* 1929, p. 190; G. CUSCITO, *Aquileia, storia, musei, basiliche, scavi,* Bologna 1981, p. 24, fig. 41.

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

([48]) Inv. 2639; misura cm 19×23×13; inedita.

Amelio Tagliaferri

SCULTURE ALTOMEDIOEVALI

Debbo innanzitutto, premettere che le osservazioni o le riflessioni che farò sulla scultura altomedioevale aquileiese sono, almeno in parte, necessariamente legate alla *Introduzione* che apre il Catalogo recentemente da me curato per il Centro Altomedioevale di Spoleto sul materiale lapideo esistente nelle due diocesi di Aquileia e di Grado, limitatamente al territorio nazionale e per il periodo compreso tra la fine del secolo quinto ed il secolo decimo inoltrato. A tale lavoro rimando, inoltre, per le eventuali verifiche metodologiche e bibliografiche ([1]).

Per un'altra parte, invece, cercherò di aggiungervi alcune correzioni o integrazioni che mi sono venute in mente dopo la pubblicazione e, nei limiti del possibile, di affrontare qualche conclusione focalizzando sui pezzi aquileiesi un obiettivo a lente interdisciplinare, in altre parole «umanizzando» – mi si consenta la trasposizione – l'aridità delle pietre, molto spesso pedissequamente decorate, con osservazioni «anche» di natura sociale ed economica.

Comincerò col porre alcuni postulati, senza dei quali – tenendo conto dello stato avanzato raggiunto dalla ricerca in questo settore con la pubblicazione di ben dieci cataloghi del Corpus spoletino – non credo sia assolutamente possibile intraprendere la conoscenza e lo studio della scultura altomedioevale.

Un primo postulato riguarda l'intima connessione tra la scultura lapidea altomedioevale e gli edifici religiosi. È forse

([1]) *Corpus della Scultura Altomedioevale, X, Le Diocesi di Aquileia e Grado*, a cura di Amelio Tagliaferri con una premessa di Carlo Guido Mor, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1981.

probabile – come ha ipotizzato il Mor nella prefazione al *Corpus* ([2]) – che qualcuno tra i tanti frammenti superstiti abbia avuto la sua collocazione originaria in edifici profani, ma per quanto ne sappiamo finora (ed i pezzi analizzati e catalogati sono già diverse migliaia) non si è trovato fino ad oggi un solo esempio che possa anche approssimativamente testimoniarlo. In tutte le località – e questo vale non solo per Aquileia e la sua diocesi ma per tutte le località di ritrovamento – la sopravvivenza dei reperti è dovuta alla presenza di un complesso architettonico basilicale o plebanale, che è riuscito con varia fortuna e in varia misura a superare gli attacchi disgregatori del tempo e delle vicende umane, mantenendo la funzione culturale anche laddove – come sul colle di Invillino in Carnia – ogni altra attività civile e militare, legata come è noto al ricordo di Paolo Diacono, si spegne già in pieno altomedioevo ([3]).

Plutei, pilastrini, cornici, archetti, capitelli, parti diverse di amboni, altari, pergule, di recinzioni o iconòstasi presbiteriali e consimili arredi liturgici sui quali si esercita con più o meno maestria, ma talvolta anche con ingenuità e inesperienza, la mano del lapicida altomedioevale, sono strettamente dipendenti – ed è questo il secondo postulato – con l'architettura degli edifici religiosi nei quali si trovano ad essere collocati. Si vuol dire, in sostanza, che il «sistema decorativo» rappresentato dalla suppellettile lapidea liturgica (ma altresì, non dimentichiamoci, da stucchi, affreschi e da altri mezzi di esaltazione della simbologia descrittiva come gemme e coloriture diverse) risulta generalmente dipendente dall'architettura e ad essa è subordinato in un rapporto di funzionalità didattico-ornamentale ([4]).

Ne deriva chiaramente – salvo forse qualche eccezione – che la scultura decorativa degli arredi liturgici vive e si diffonde solo se cresce e si espande l'architettura religiosa, e fintanto che persiste

([2]) *Ibidem*, p. 5.

([3]) FINGERLIN G.-GARBSCH J.-WERNER J., *Gli scavi nel castello longobardo di Ibligo-Invillino (Friuli). Relazione preliminare delle campagne del 1962, 1963 e 1965*, in «Aquileia Nostra», XXXIX (1968), coll. 57-136.

([4]) V. le osservazioni in proposito di CASARTELLI NOVELLI S., *Note sulla scultura*, in «I Longobardi e la Lombardia. Saggi», Milano 1978, pp. 75-102.

questa dipendenza, vale a dire fino al romanico incipiente tra il tardo secolo X e l'XI secolo ([5]), allorché strutture architettoniche nuove richiamano in vita forme e figure più corpose e plastiche, l'esecuzione tanto dei motivi geometrici quanto dei rari temi figurati non può realizzarsi se non con lievissimo aggetto su fondo piano. Dominano, in altre parole, per tutti questi secoli intermedi, il basso e il bassissimo rilievo.

Quanto, invece, alla simbologia espressa con più o meno forza, con più o meno evidenza dalla scultura altomedioevale su pietra, essa va gradatamente scomparendo dalle suppellettili decorate e, come vedremo più avanti con esemplificazioni concrete, la sua scomparsa coincide, da un lato, con l'avvento del linearismo geometrico carolingio e, dall'altro, con il dominio dei grandi cicli pittorici sull'intonaco delle superfici murali.

Il fatto che tra scultura decorativa e architettura degli edifici religiosi esistano, come si è detto, dei legami di stretta dipendenza, porta con sè anche un'altra conseguenza sul piano dell'indagine storica e archeologica, al di là dei soliti significati tecnico-formali ed estetici che tale scultura è in grado di esprimere autonomamente. Proprio in causa della intima connessione tra le due strutture, risulta difficile poterne separare lo studio e la conoscenza: in particolare, la cronologia dei singoli pezzi e le tendenze o le correnti artistiche dei rilievi possono ricevere una illustrazione più adeguata dall'indagine congiunta e incrociata della matrice architettonica che li ospita, mentre – viceversa – la storia dell'edificio religioso cui appartengono può giovarsi di qualche nuovo elemento probante dalla contemporanea presenza in loco dei frammenti decorati, soprattutto per quanto riguarda tempi e modi di eventuali restauri, modifiche o ricostruzioni delle strutture architettoniche.

Detto questo, come necessaria premessa, avviciniamoci un po' di più ai problemi specifici della scultura didattico-decorativa altomedioevale. Occorre subito avvertire che le diverse forme o, se vogliamo, le diverse destinazioni dei frammenti nel complesso

([5]) Cfr. PERONI A., *Pavia «capitale longobarda»: testimonianze archeologiche e manufatti artistici*, in «I Longobardi e la Lombardia. Saggi», Milano 1978, pp. 103-120.

artistico originario non hanno mai, a meno che non siano parti di un tutto organico e coerente, la medesima importanza ai fini di uno studio approfondito delle tendenze o delle correnti artistiche che le hanno espresse. Un conto è un pluteo, un ambone o un arco di ciborio – tanto per citare gli elementi più rappresentativi della suppellettile liturgica –, che dispongono di più o meno larghe superfici ma sempre sufficienti a contenere una composizione con un significato ben definito sia dal punto di vista formale che da quello del contenuto didattico, e un conto è, invece, una cornice, una cimasa, un coronamento, un pilastrino o un capitello, le cui possibilità descrittive sono generalmente assai limitate e, nei casi più fortunati, consentono solamente la visione di qualche elemento simbologico parziale ed isolato. Nel caso estremo dei capitelli, almeno fino alle tozze e figurate forme romaniche e salvo qualche eccezione anticipatrice come nei grossi esemplari del portico massenziano della Basilica aquileiese, pare evidente come in genere essi debbano rispecchiare e adattarsi, per loro natura, alle forme e al progetto degli elementi strutturali superiori. Sarà, quindi, meno agevole e fruttuoso indagare sui generici frammenti di questo secondo tipo, mentre un grande pluteo o un dossale di cattedra può consentire di raggiungere autonomamente conclusioni rilevanti agli effetti della storiografia artistica. Ad esempio, il grande pluteo del Museo Paleocristiano con «il cervo al cantaro nel verziere celeste» (6), cui probabilmente si opponeva nella sezione di destra un'altra consimile figura, da solo è in grado di esprimere ed evocare una palpitante e compiuta stagione artistica (fig. 1).

Rimanendo sempre nell'ambito della forma e della destinazione dei 301 pezzi aquileiesi catalogati, 94 sono plutei o parti di plutei; 38 archi, archetti, timpani; 68 cornici, cimase, coronamenti o altri indistinti; 38 pulvini o capitelli e 63 capitelli. Dei 94 pezzi destinati originariamente a composizioni su larghe superfici, una trentina consentono di ricostruire, se non sempre il disegno completo, almeno lo schema compositivo originario. Restringendo ulteriormente il numero all'essenziale, possiamo dire che una

(6) *Corpus della Scultura*, cit., n. 269 tav. LXV.

decina di plutei sono sufficienti a delineare le principali tendenze artistiche della scultura lapidea nell'ambito culturale aquileiese.

Il punto di partenza non può essere che il cervo del Museo Paleocristiano rammentato poc'anzi : il lieve stacco dal fondo, la morbidezza del modellato, l'euritmia della composizione entro ampie modanature di sapore classico, ma soprattutto una commistione tra l'aderenza delle forme animali alla natura e l'emergere di elementi floreali e decorativi stilizzati porterebbero ad attribuire l'opera ad una fase iniziale nel lungo processo verso l'astrattismo geometrico, fase situabile tra la fine del V e gli inizi del VI secolo. È senz'altro il pezzo più rappresentativo della cultura tardo-antica espressa su pietra – resa meno rigida e stereotipa da un delicato sentimento di estrazione paleocristiana – di tutta l'area diocesana aquileiese; alcunché di simile non si trova neppure nella vicina Grado, che del resto offre le sue opere migliori soltanto a VI secolo inoltrato con l'avvento del patriarca Elia (571-587): un solo frammento di pluteo gli si avvicina, conservato nel lapidario di S. Eufemia, ed è il riquadro angolare con un graziosissimo uccellino in movimento su un racemo a foglie gigliate (7) (fig. 2). Anche qui si nota una mescolanza tra elementi tardo-antichi di accento naturalistico ed altri tendenti alla semplificazione e alla stilizzazione delle forme. Le due opere non dovrebbero essere molto distanti tra loro nel tempo. Qualche altra analogia si può cogliere altresì nel notissimo pluteo gradese con il cacciatore e la lepre, di chiara derivazione ravennate (8).

Nel solco della pura tradizione paleocristiana si situa il frammento della Chiesa dei Pagani, che accoglie i resti di un pavone e di una colomba ad ali spiegate (9) (fig. 3): la tecnica a semplice incisione, spontanea e sciolta nella resa delle forme, ancora lontana dalla incipiente rigidità plastica dei volatili raffigurati nei grandi plutei delle basiliche gradesi, che pur si allineano quanto a schema e a ispirazione tematica ai moduli ravennati, ne fanno un prodotto di un'epoca ancora legata all'antico e che non dovrebbe oltrepassa-

(7) *Ibidem*, n. 552 tav. CXCIX.
(8) *Ibidem*, n. 516 tav. CLXXXIII.
(9) *Ibidem*, n. 43 tav. XIV.

re gli inizi del VI secolo. La rassomiglianza, è, invece, nettissima con un altro frammento di pavone nella trichora di S. Eufemia a Grado ([10]) (fig. 4) il medesimo schema contornato da larghe modanature classiche, lo stesso modo di rendere con brevi ed essenziali tratti di scalpello le forme naturali, ma insieme piena conoscenza del disegno da parte del lapicida, che potrebbe anche essere appartenuto alla stessa maestranza. Permane, addirittura, il sospetto che i due frammenti di marmo provengano da un medesimo complesso artistico e, date le relazioni tra Aquileia e Grado prima della venuta longobarda, l'ipotesi non è del tutto da scartare. Sempre che – ma occorrerebbe poterlo verificare – le due collocazioni attuali non siano la conseguenza di un semplice trasporto di materiale da reimpiego da una località all'altra.

Del tutto separato dalle tendenze artistiche ora descritte è un frammento laterale di cattedra già reimpiegato fino al 1969 sulla porta della sacrestia della Basilica ([11]) e valorizzato da Sergio Tavano ([12]) (fig. 5). L'ipotesi di una sua diretta provenienza dall'area costantinopolitana od orientale in genere, prodotto da un lapicida che vi aveva inserito elementi dell'iconografia sassànide, sembra la più probabile: il suo trasporto ad Aquileia sarebbe da collegare, sempre secondo il Tavano, con Narsete ed il suo programma di restauri che la tradizione gli attribuisce. Quindi, ad un'epoca fra il 552 e il 560, ma alcune sorprendenti analogie con una valva del dittico eburneo di Sividio del 488, se confermate da altri accostamenti, potrebbero riaprire il dibattito sulla datazione.

Ad un periodo tra il V e il VI secolo sembrerebbe anche risalire la probabile lastra d'altare della Chiesa dei Pagani, con una croce greca a tutto campo, *fenestellae confessionis* tra i bracci e un *agnus dei* rilevato a giorno nel tondo centrale ([13]) (fig. 6). La somiglianza, ma solo apparente, dell'agnello con un altro simile in

([10]) *Ibidem*, n. 523 tav. CLXXXVI.

([11]) *Ibidem*, n. 15 tav. VI.

([12]) Per la prima volta in *Rilievi massenziani inediti*, in «Aquileia Nostra», XLII (1971), coll. 120-24, figg. 13-15.

([13]) *Corpus della Scultura*, cit., n. 44 tav. XIV.

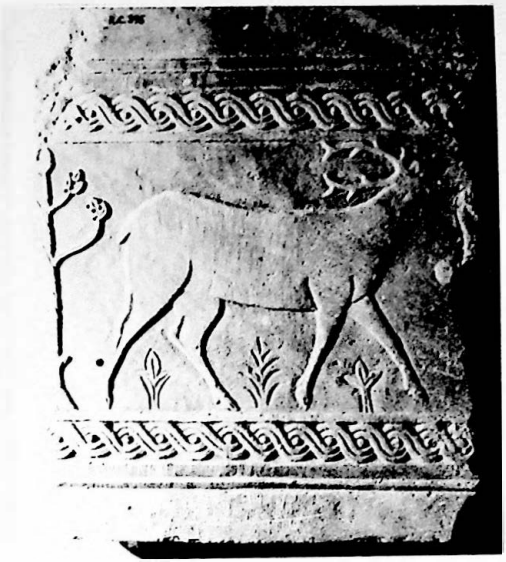


Fig. 1
Aquileia, Museo Paleocristiano.

Fig. 2
Grado, Lapidario.

Fig. 4
Grado, Lapidario.

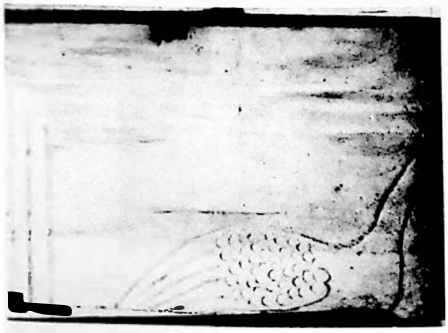


Fig. 3
Aquileia.

Fig. 5
Aquileia.

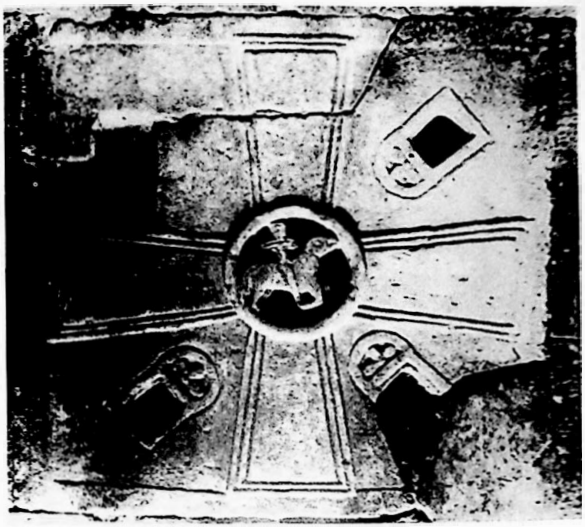


Fig. 6
Aquileia, Chiesa dei Patriarchi.

Fig. 7
Aquileia, Museo Paleocristiano.

Fig. 8
Aquileia, Museo Paleocristiano.

Fig. 9
Aquileia, Museo Paleocristiano.

Fig. 10
Aquileia, Basilica Patriarcale.

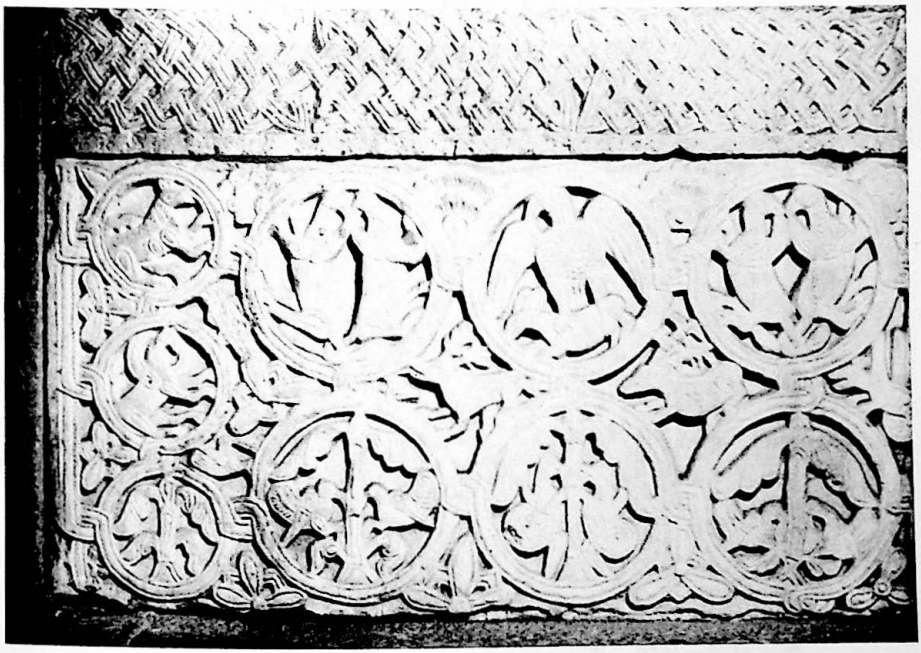


Fig. 11
Aquileia, Basilica Patriarcale.

Fig. 12
Aquileia, Basilica Patriarcale.

Fig. 13
Aquileia, Museo Paleocristiano.

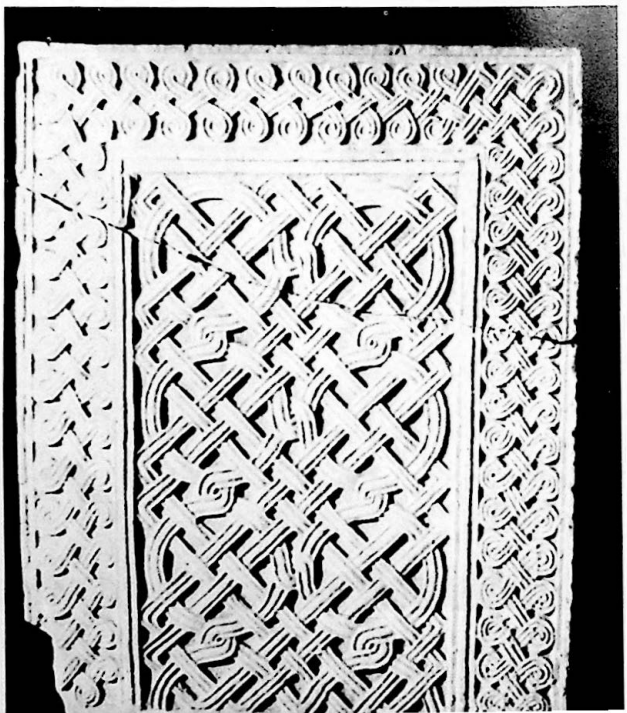
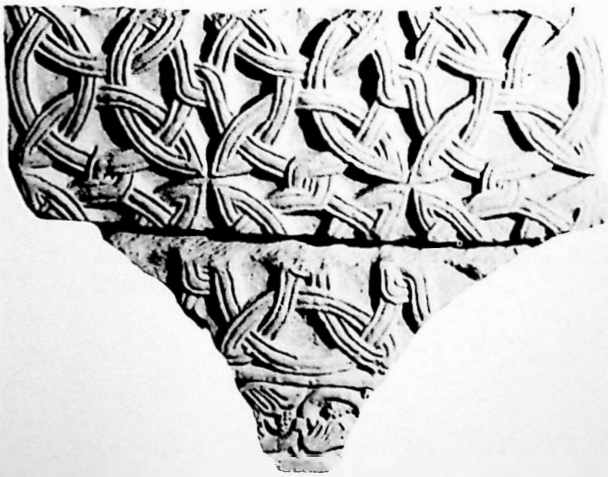


Fig. 14
Aquileia, Museo Paleocristiano.

Fig. 15
Aquileia, Basilica Patriarcale.

Fig. 16
Aquileia, Basilica Patriarcale.

Fig. 17
Aquileia.



una lastra «massenziana» della Cappella di S. Pietro della Basilica ([14]) ha fatto ritenere che i due pezzi potessero essere coevi. In realtà, sebbene la questione sia ancora aperta, troppi sono gli elementi propri della tipologia strutturale e iconografica di derivazione tardo-antica perché la lastra possa venir attribuita ad un lapicida altomedioevale, la cui mentalità tendeva ormai verso tutt'altra direzione prospettica. Lo stesso discorso vale per una seconda lastra analoga presso la sacrestia della Basilica, che però sembra – a giudicare dal frammento – priva dell'*agnus dei* centrale, sostituito da una semplice ripartizione a giorno della croce greca esterna ([15]).

Come per l'area cividalese e a differenza di quella gradese che trova il suo migliore momento creativo nel patriarcato di Elia e in genere nella II metà del secolo VI, in Aquileia non vi è traccia di scultura didattico-decorativa per gran parte del secolo VI e per tutto il secolo VII. Gli avvenimenti politico-militari, e per una parte anche quelli religiosi, connessi con la costituzione del primo ducato longobardo, le lotte esterne ed interne al nuovo regime e l'insicurezza del confine orientale, che per Cividale si risolve nella distruzione avarica del 610 con la conseguente lunga opera di ricostruzione urbanistica ([16]), spiegano ampiamente il vuoto culturale. Per Aquileia, in particolare, è appena il caso di ricordare il *trend* secolare negativo con rari anche se fulgidi intervalli di ripresa e di ricostruzione edilizia. Fatto sta che la assenza di reperti non ci consente di allontanarci per ora da questo ormai consolidato dato storiografico.

Del resto, l'involuzione è comune, sia pure in misura diversa, anche per le altre province del regno longobardo. Le insistenti indagini del Bognetti di 20-30 anni fa alla ricerca di una identità culturale da attribuire al secolo VII, soprattutto per quanto riguarda la scultura su pietra, sono tuttora valide e attendibili.

([14]) *Ibidem,* n. 9 tav. IV.

([15]) *Ibidem,* n. 16 tav. VI.

([16]) L'opera di ripresa fu probabilmente «lenta e sporadica»: cfr. C.G. Mor, *La cultura veneta nei secoli VI-VII* e *la cultura aquileiese nei secoli IX-XIII,* in «Storia della cultura veneta. Dalle origini al Trecento», Vicenza 1976, pp. 296-97.

I fermenti per una efficace ripresa di una attività che pur non essendo scomparsa era tuttavia rimasta allo stato di rozzo artigianato, si manifestano chiaramente dopo la pacificazione religiosa del 698 e l'allineamento definitivo dei longobardi alla ortodossia romana. Ne risultano ovviamente infinite opportunità di committenze, fondazioni, costruzioni, ricostruzioni di edifici, con tutte le implicazioni facilmente intuibili sul piano della dotazione di arredi e dell'abbellimento degli spazi architettonici con accessori didattici e decorativi. Non a caso il grosso della produzione scultorea altomedioevale si colloca «ovunque», dopo le prime esperienze dell'età liutprandea che non per niente è stata chiamata anche età della «rinascita», tra la prima metà inoltrata dell'VIII e la prima metà del IX secolo, tra l'ultima positiva fase del Regno longobardo e la poderosa e feconda età dei Franchi carolingi.

Con il dossale di cattedra del Museo Paleocristiano ([17]) (fig. 7) entriamo, finalmente anche in Aquileia, in pieno altomedioevo: ogni spazio che possa contenere decorazioni è sfruttato, i larghi respiri delle lastre tardo-antiche cadono ma in compenso è mantenuta una rigorosa simmetricità degli elementi in uno schema compositivo che evidentemente deriva da un preciso cartone preparatorio. È anche palese nella lastra lo sforzo del lapicida, o del *pictor imaginarius* che ne guida l'esecuzione, di rielaborare elementi tipici della tradizione classica e di conservare l'effetto naturalistico accanto ai motivi più stilizzati proprî della nuova cultura altomedioevale. Facilmente databile, per analogia con altre composizioni dell'area cividalese ([18]), intorno alla metà del secolo VIII o a un decennio o due più avanti, se si intende accogliere lo svolazzo attorno al collo dei pavoni come una connotazione di derivazione orientale. Al medesimo periodo possono ascriversi i due frammenti di arco di ciborio dello stesso Museo con animali affrontati e i soliti elementi decorativi geometrici, tralci, rosette, trecce ([19]) (figg. 8-9): le somiglianze con gli archetti del Battistero

([17]) *Corpus della Scultura,* cit., n. 273 tav. LXVII.
([18]) *Ibidem,* n. 401 tav. CXXXII.
([19]) *Ibidem,* nn. 282-283 tavv. LXXI-LXXII.

callistino di Cividale sono ben rilevabili ([20]) come è rilevabile in tutti la persistenza di non pochi elementi naturalistici in uno schema che è ormai avviato al linearismo proprio dell'età carolingia.

Ma la migliore stagione culturale giunge per Aquileia con il patriarcato di Massenzio (811-838), il quale, nel suo ambizioso progetto di restituire la città nel primitivo splendore, attese «in primo luogo a riportare all'antico decoro la basilica cattedrale; a lui si attribuisce infatti la costruzione della cosiddetta *chiesa dei pagani*, del presbiterio rialzato e dell'atrio», entro cui persistono ancora oggi le testimonianze coeve dei pulvini e dei grossi caratteristici capitelli.

Con Massenzio e con la sua attività restauratrice anche la scultura destinata agli arredi liturgici vive il suo periodo più splendido; molta parte dei frammenti aquileiesi appartiene, infatti, all'età massenziana e da sola costituisce un coerente ed organico sistema culturale, le cui strutture componenti derivano da più direzioni e da più aree d'influenza. In primo luogo l'impianto compositivo, la rigorosa simmetria dei diversi elementi nello schema e non pochi elementi decorativi si richiamano chiaramente alla tradizione tardo-antica e paleocristiana acquisita per via diretta nel solco della «continuità» o restituita attraverso la mediazione ravennate o ravennate-orientale; in secondo luogo il linearismo esasperato che invade, si può dire, ogni spazio e ogni forma della suppellettile liturgica e tocca il vertice nell'epoca dei franchi carolingi, s'incontra e si fonde con gli elementi del mondo fantastico vegetale ed animale provenienti dai territori sassanidi, islamici ed in genere orientali, i quali conferiscono ai pezzi «massenziani» aquileiesi quelle tipiche connotazioni coloristiche e geometriche che non è dato trovare in nessun'altra area culturale.

Gli esempi riportati, quali uno dei plutei della Cappella di S. Pietro, ed altri della Chiesa dei Pagani, del Museo archeologico e del Museo paleocristiano ([21]) (figg. 10-11-12,14) – ma ve ne sono moltissimi e sarebbe superfluo elencarli – appaiono inconfondibili

([20]) *Ibidem*, nn. 315 ss. tavv. LXXXVI ss.
([21]) *Ibidem*, nn. 2, 7 tavv. II, III; n. 98 tav. XXXII; n. 274 tav. LXVIII.

nella loro perfetta commistione di elementi antichi, carolingi ed orientali (manca in genere l'apporto o è molto ridotto della componente barbarica legata alle oreficerie merovingiche e longobarde), tanto che si può parlare – mi pare lecito – di «sintesi» organica dei diversi elementi in una «maniera» che rifiuta di esprimersi attraverso l'influenza determinante di una sola componente per assumere invece, forme e caratteri di una tipologia a sè stante.

Dove, piuttosto, la componente carolingia predomina incontrastata, è nel campo delle opere a decorazione lineare e geometrica: in esse gli intrecci di ogni sorte, a più capi viminei, condotti con monotona simmetria che non lascia spazio alla spontaneità e alla fantasia creatrice, rilevati con un taglio obliquo e sempre eguale dello scalpello, si distendono su ogn'altra pietra lavorata che non possa o non voglia accogliere le fantastiche motivazioni orientali, pur essendo con queste spesso coevi. Alcuni esempi sono sufficienti a mettere in chiaro questa tendenza ([22]) (figg. 13, 15-16-17), che è del resto comune a tutte le aree del regno longobardo-franco ed anche di altri paesi a quello esterni.

Tralascio di considerare, per la limitatezza del tempo ma anche per la loro scarsa rilevanza ai fini di qualche precisazione sul piano del giudizio artistico, tutta la massa dei frammenti destinati alla funzione di cornici, coronamenti, cimase e via dicendo. Di solito, la loro decorazione è assai semplice e di frequente si adegua al linearismo geometrico in progressivo aumento dalla II metà dell'VIII secolo alla I metà del IX secolo, sostenuto e, direi, incentivato, dagli influssi che sempre più copiosi giungono dall'arte aniconica delle più disparate aree orientali islamizzate. Lo stesso parziale, faticoso recumero della *figura* nella scultura altomedioevale, che sembra aver raggiunto verso la metà del secolo VIII la soglia di una nuova visione stilistica e compositiva nel cividalese altare di Ratchis ([23]), trova una remora proprio in questo complesso di elementi decorativi aniconici che provengono in misura rilevante dall'oriente.

([22]) *Ibidem,* nn. 276-77 tav. LXIX.
([23]) *Ibidem,* nn. 311-14 tavv. LXXXI-LXXXIV.

Lascio da parte anche tutto il complesso dei capitelli, che sono numerosi ma non offrono una grande varietà dal punto di vista della tematica iconografica, pur essendo senza dubbio grandemente importanti ai fini dell'indagine sulla periodizzazione della scultura altomedioevale.

Se si deve trarre, infine, una conclusione sull'evoluzione della scultura altomedioevale e riconoscere in essa qualche precisa tendenza artistica generale, io credo – dato il gran numero di frammenti che ora sono disponibili – credo di poter formulare la seguente proposizione, che può valere per l'area aquileiese ma anche per gli altri territori in cui fiorisce la scultura didattico-decorativa su pietra. Per tutto il periodo che va dal secolo VI alla metà e oltre del secolo VIII, pur con i dubbi e i sospetti che permangono sul secolo VII, si riesce a seguire agevolmente le diverse componenti stilistiche che stanno alla base di questa scultura; tecniche, forme, decorazioni, simbologie dottrinarie, artigiani o artisti che dir si voglia, persino qualche firma d'autore, tutto ciò è abbastanza chiaramente individuabile sulle opere: le tradizioni locali riescono ancora ad imporsi nelle singole aree, mentre definibili sono le influenze che provengono dall'esterno come è definibile la misura del loro apporto alla tematica o allo stile prevalenti e propri dell'area culturale della quale le opere fanno intimamente parte.

Ma già nella seconda metà inoltrata del secolo VIII e sempre più nella prima metà del IX, il linearismo carolingio della tecnica ad intreccio, sorretto dal decorativismo ripetitivo orientale, invade e si diffonde ovunque, riuscendo a soffocare in una monotona e stereotipa produzione di *bottega* qualsiasi altra componente originale. La ripetizione immutabile di schemi geometrici nel IX secolo fa presumere, con buona approssimazione alla realtà, che il lapicida – poiché ora si tratta più che mai di un lapicida e non di un «artista» – si sia svincolato, per questo tipo particolare di scultura decorativa, dalla dipendenza verso il colto ordinatore o committente che era solito fornirgli il disegno da riprodurre sulla pietra e che una lavorazione seriale e intercambiabile di *bottega* sia ormai sufficiente a soddisfare autonomamente la committenza. In questo quadro mi pare balzi con evidenza che la tendenza cosiddetta

massenziana nella scultura didattico-decorativa aquileiese debba considerarsi come una esperienza atipica e irripetibile. Quanto, invece, alla funzione simbologica espressa dalla scultura decorativa su pietra tra VIII e IX secolo – da tutta la scultura compreso quella massenziana che ne costituisce una fase o un modello ad esaurimento in tempi brevi – essa finisce a lungo andare per identificarsi con la mera funzione ornamentale, che rappresenta nel contempo la finalità professionale predominante del lapicida di bottega. Ciò significa anche che il popolo dei fedeli, se vuol apprendere la lezione dottrinale durante i servizi liturgici, deve ormai guardare ai grandi cicli pittorici delle pareti di ben altra tradizione e dimensione «artistica».

Rudolf Noll

LA COLLEZIONE AQUILEIESE DI VIENNA

Ho accettato subito la proposta del prof. Mirabella Roberti di tenere questa relazione (1) per due ragioni: 1. perché ogni abitante dell'Austria romana è consapevole di quale importante ruolo Aquileia abbia avuto nella diffusione della civiltà e della cultura nei paesi delle Alpi orientali in epoca romana. 2. la mia decisione inoltre è stata determinata dai rapporti decennali che mi legavano al Museo di Aquileia , soprattutto i buoni contatti col mio stimato vecchio amico Giovanni Brusin e con la collega Valnea Scrinari. Più tardi, tuttavia, mi sono sorti dei dubbi. È un po' delicato parlare di cose che si trovavano una volta ad Aquileia ma che da molto tempo non sono più qui. Il fatto che un'antica proprietà di famiglia sia giunta in mani straniere genera facilmente sentimenti amari. Tuttavia dovremmo sforzarci di capire i fatti, senza emozioni, in base alla situazione storica contemporanea. Bisogna tener conto non solo del fatto che Aquileia apparteneva una volta alla monarchia austro-ungarica, ma altresì che per lungo tempo ad Aquileia non c'è stato alcun museo.

In che modo sono giunti oggetti di scavo da Aquileia a Vienna? Se si interpellano inventari e materiale d'archivio se ne ricava, grosso modo, il seguente quadro: una parte (relativamente piccola) degli oggetti giunse come regalo rispettivamente alla Casa imperiale e alle raccolte imperiali, una gran parte tramite acquisti (più tardi in parte attraverso il commercio di oggetti d'arte), e qualcosa anche nel corso dell'acquisizione di collezioni private già esistenti (come esempio si può citare la collezione Este-Catajo del successore al trono l'arciduca Francesco Ferdinando). Nei casi in

(1) Sono grato al prof. Mirabella Roberti per aver contribuito alla traduzione del mio testo tedesco.

cui non si ha un'acquisizione diretta, può essere talvolta messa in dubbio, naturalmente, la supposta provenienza da Aquileia. In questo contesto è interessante anche la constatazione che appaiono già molto presto delle falsificazioni tra i reperti che si presumeva provenissero da Aquileia; così, per citare solo un esempio, una lampada di bronzo, che si trova a Vienna e che Bertoli descrive (2) è un'evidente falsificazione.

Il nucleo delle acquisizioni di reperti aquileiesi risale agli anni 1820-1830 grazie all'iniziativa di Anton von Steinbüchel. Questi fu, dal 1819 al 1840, direttore del «K.k. Münz- und Antikenkabinett» («imperial regio gabinetto numismatico e di antichità»), come si chiamava allora. Poiché Steinbüchel è degno di nota anche per le sue altre attività in favore di Aquileia, desidererei dire alcune parole sulla sua persona (3). Nel 1818 Steinbüchel prese parte ad un viaggio in Italia al seguito dell'imperatore e conobbe così Aquileia. Questa località deve averlo molto colpito. Dopo il suo ritorno egli predispose, infatti, degli scavi ad Aquileia – temporaneamente sotto la direzione dell'ispettore fluviale Moschettini (4) – che, grazie al suo intervento, furono ripetutamente sovvenzionati dall'imperatore (5). Si trattava per la maggior parte dei cosiddetti «Kleinfunde», che Steinbüchel ha salvato dalla dispersione: lampade in terracotta, piccoli oggetti di bronzo, gemme, vetri, ecc. Non si pensò mai alla rimozione di monumenti di pietra pesante.

L'interesse non egoistico di Steinbüchel per le antichità di Aquileia si manifestò, però, in modo evidente nella sua reazione ad una lettera che gli scrisse il consulente legale della città di Trieste dott. Domenico Rossetti il 20 febbraio 1825. Il «primo centenario della fondazione del Museo archeologico» mi sembra

(2) G. Bertoli, *Le Antichità d'Aquileia* (1739), p. 271, nr. CCCXCI.

(3) Cfr. A. Lhotsky, *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*, II/2 (1941-1945); si v. in particolare p. 476 ss., 505 s., 507 s., 540 s. - Vedi inoltre l'importante studio di A. Heidecker, *Anton Steinbüchel von Rheinwall (1790-1883), Direktor des k. k. Münz-und Antikenlabinetts*, Wien 1969.

(4) Cfr. Heidecker, *op. cit.* p. 176.

(5) Archivio della Antikensammlung, Akt 1681 ex 1828.

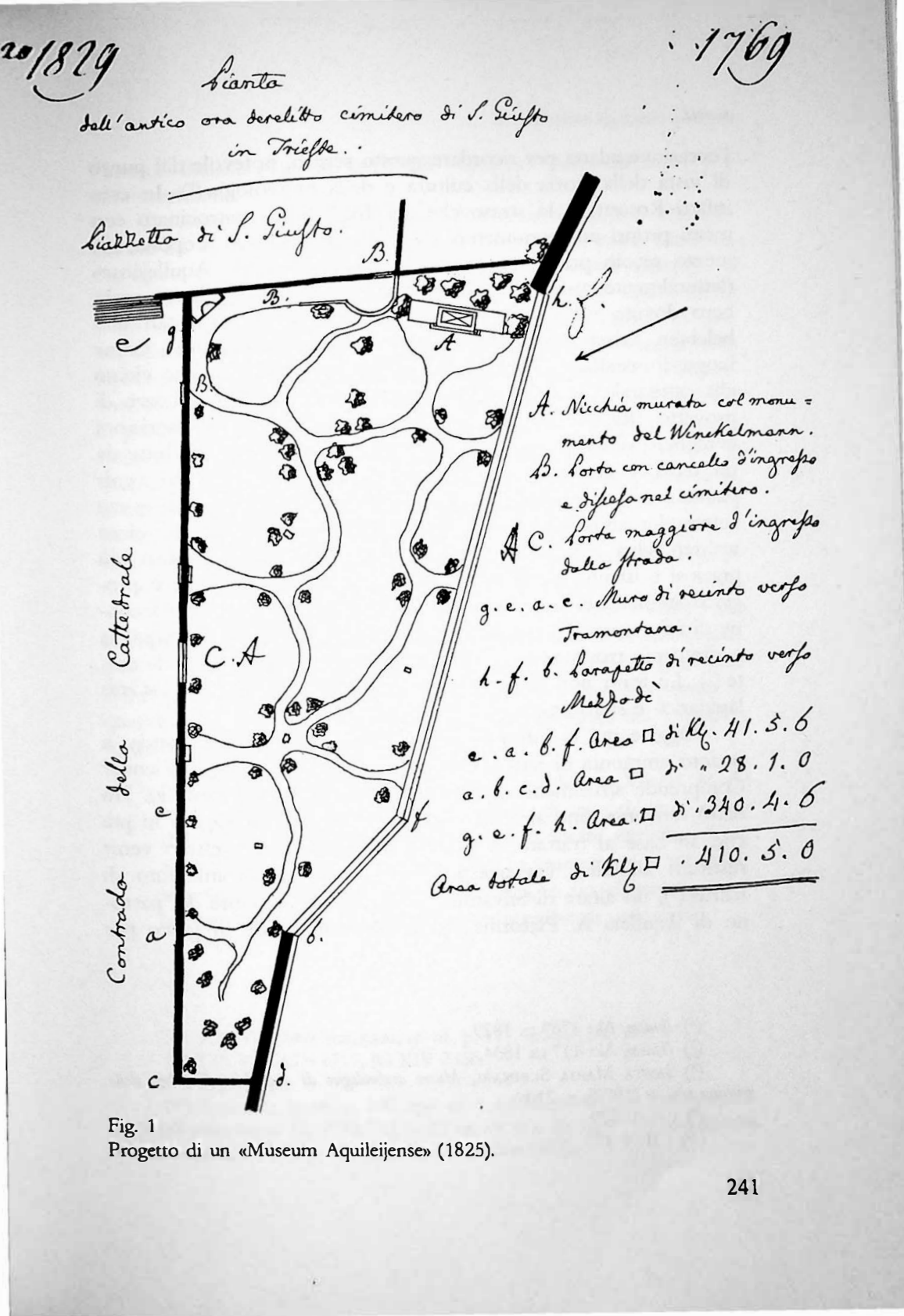


Fig. 1
Progetto di un «Museum Aquileijense» (1825).

l'occasione adatta per ricordare questo scritto, notevole dal punto di vista della storia della cultura e della museologia ([6]). In esso infatti Rossetti – lo stesso che nel 1827 aveva patrocinato con mezzi propri un monumento a J.J. Winckelmann – propone, già mezzo secolo prima, la creazione di un «Museum Aquilejense» (letteralmente così). Gli oggetti destinati a questo lapidario avrebbero dovuto venir trasferiti alla «so viel mehr besuchten und belebten Triest» («molto più visitata e animata Trieste»). Come luogo di installazione era previsto il cimitero di San Giusto vicino alla cattedrale, da lungo abbandonato. In base ad un abbozzo di progetto (fig. 1) allegato da Rossetti, le lapidi con iscrizioni avrebbero dovuto venir incassate nei muri di cinta e protette da un tetto a spiovente. L'intero giardino avrebbe dovuto venir piantato a rose e alberi e così modellato – scrive Rossetti – «zu einem der anmutigsten und belehrendsten Erholungsorte, einer wahren silva Academica» (come «uno dei luoghi di riposo più graziosi e istruttivi, una vera silva Academica»). Per questo progetto Steinbüchel si adoperò nel modo più caloroso e l'edificazione di un «museo complessivo per le antichità di Trieste, Aquileia e dintorni» trovò anche l'approvazione della Cancelleria di corte ([7]). Le fonti non dicono come sia andata a finire, ma l'«Orto lapidario» è stato costituito ed è tuttora visibile.

Oggi e qui ci interessa però prima di tutto la domanda: a quanto ammonta di fatto il fondo delle cose aquileiesi a Vienna? Comprende attualmente ancora circa 290 voci di inventario. Ho detto «ancora»; fino al 1921 c'erano infatti quei 20 oggetti in più che, in base al trattato di pace di St. Germain dovettero venir restituiti all'Italia. Tra questi si trovano: il bel frammento di Icarus ([8]), un altare di Silvanus ([9]), l'iscrizione in onore del patrono di Aquileia A. Platorius ([10]), la notevole lapide in greco per

([6]) *Ibidem,* Akt 1769 ex 1829.

([7]) *Ibidem,* Akt 117 ex 1834.

([8]) SANTA MARIA SCRINARI, *Museo archeologico di Aquileia, Catalogo delle sculture romane* (1972), n. 21(b).

([9]) CIL V 829.

([10]) CIL V 877.

l'attrice Bassilla ([11]), tre iscrizioni sepolcrali paleocristiane ([12]) e una meridiana.

Il restante numero di 290 voci di inventario appare considerevole ad un primo sguardo. Tuttavia comprende, come accennato, anche una notevole quantità di oggetti di minimo interesse. Il Kunsthistorisches Museum ospita pur sempre anche una serie di «cimeli». Questi verranno adeguatamente messi in rilievo in questa relazione, ma è opportuna prima di tutto una panoramica sulla tipologia del materiale esistente, di modo che successivi compilatori conoscano determinati gruppi dei quali devono tener conto. Il programma di questa Settimana prevede che l'insieme dei monumenti venga trattato secondo singoli gruppi di materiali: la scultura romana, le iscrizioni, ambre e oreficerie, le gemme, vetri, le ceramiche, gli arnesi di ferro. Sarebbe quindi utile allo scopo se io seguissi possibilmente questa suddivisione e non parlassi di «Arte aquileiese in Vienna» ma molto in generale de «La collezione aquileiese di Vienna».

Incominciamo con la scultura. Questa in realtà è già stata trattata da Valnea Santa Maria Scrinari nel suo importante catalogo ([13]), è opportuno comunque ricordare gli oggetti in questione attraverso le diapositive e fare qualche osservazione di quando in quando. Tra le figure a tutto tondo, il mondo degli dei è rappresentato con una

1 - Statua a grandezza naturale della cosiddetta Venus Marina ([14]). È una copia del II sec. d. C. di un originale greco dell'inizio del IV sec. tramandatoci in molte repliche, dove il delfino – oggi conservato solo in frammenti – su cui è appoggiata la mano destra della dea, è un ornamento del copista. Secondo G. Becatti si tratterebbe di una ninfa.

([11]) IG XIV 2342; Scrinari, *op. cit.*, p. 117, nr. 343, fig. 344.
([12]) CIL V 1643 e 1717, IG XIV 2356.
([13]) Cfr. nota 8.
([14]) Scrinari, *op. cit.*, p. 207, app. nr. 1. G. Becatti, *Ninfe e divinità marine* (Studi miscellanei 17, 1970/71), p. 21 nr. 19, tav. 25, nr. 35. H.V. Heintze, «Gnomon», 49 (1977), p. 721 (inv. nr. I 14, e non 197!).

2 - Come una piccola testa di Venere va probabilmente interpretata una scultura di soli 14 cm che proviene presumibilmente dal tardo II sec., come si può dedurre dalla riproduzione delle pupille ([15]).

3 - Molto interessante, ma difficile da denominare, è la testa di 24 cm di una dea ([16]). Porta un modio con una luna falcata e all'attaccatura dei capelli sopra gli occhi due piccole corna. Non si tratta nè di Iside né di Selene, ma di un'opera sorta nell'orbita alessandrina di provenienza sincretistica.

4 - Il torso di un Amore che corre o salta, alto solo poco più di 11 cm, è probabilmente l'esiguo resto di un complesso più grande ([17]).

5 - È invece attribuibile all'ambito profano la statua a grandezza naturale di una donna con lunga tunica e ampia toga, appariscente per la sua figura longilinea ([18]). Probabilmente proviene da un monumento funerario databile intorno alla nascita di Cristo.

6 - La ben conservata testa ritratto di un uomo piuttosto giovane con barba era destinata ad una statua, come mostra la preparazione della base del collo ([19]). Il ritratto, con la sua fitta capigliatura, resa plastica dall'uso del trapano, proviene da una buona bottega dell'epoca antonina, non quindi del secondo quarto del III sec., come suppose la Scrinari. È stato proposto Lucio Vero.

([15]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 208, app. nr. 4.

([16]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 207, app. nr. 3; W. GURLITT, *Archaeologischepigraphische Mitteilungen aus Oesterreich*, 1, 1877, p.14, nr. 17, tav. 3; M. CHR. BUDISCHOVSKY, *La diffusion des cultes isiaques autour de la mer Adriatique* I («EPRO» 61/1977), p. 128, nr. 31 («Tête d'Isis»).

([17]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 208, app. nr. 6.

([18]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 207, app. nr. 2.

([19]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 208, app. nr. 5; W. GURLITT, l. c. (v. nota 16) p. 15, nr, 21; R.V. SCHNEIDER, «Arch. Anzeiger» 1891, p. 175, nr. 36; H.V. HEINTZE, l. c. (v. nota 14), p. 721; R. CALZA, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977, p. 290, n. 5 (nr. 360).

7 - Una particolare rarità è rappresentata dal torso, lungo appena 10 cm di un dromedario, poiché la riproduzione a tutto tondo di questo camelide è estremamente rara ([20]). Non si può affermare con certezza se si tratti di un'offerta votiva o semplicemente del ricordo di un amatore.

Tra i rilievi va citato prima di tutto:

8 - Uno lungo m 1,80 con il sacrificio di un toro ([21]). È giunto a Vienna già da più di 170 anni. Bertoli lo vide ancora nel Duomo di Aquileia. Sono rappresentati due togati, di cui uno sacrifica da una patera umbilicata sopra l'altare. Dietro l'altare si trovano un suonatore di flauto e un servitore di sacrificio con un contenitore per l'incenso. A sinistra un victimarius porta il toro del sacrificio. Si tratta di un'azione di culto ufficiale nello stile accademico rappresentativo dell'ultimo quarto del I sec. d. C. L'assenza delle teste impedisce una determinazione più prossima della circonstanza storica e locale.

9 - Un'opera d'arte grandiosa e quindi spesso riprodotta e discussa è il rilievo di Mithra ([22]) che fu trovato nel 1888 «nel predio Ritter di Monastero» ed è giunto a Vienna come regalo. Un marmo dai contorni irregolari, largo poco più di 90 cm, in cui l'artista ha ricavato una grotta scavata nella roccia con l'uccisione tradizionale del toro da parte di Mithra assieme alle consuete figure secondarie, ampliate con il piccolo gregge di capre sul limite sinistro. La tecnica di rilievo è un pezzo di bravura: le figure principali emergono dal fondo quasi a tutto tondo, tanto che viene raggiunto un effetto particolarmente forte di chiaroscuro. Questo virtuosi-

([20]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 208, app. nr. 7; K. SCHAUENBURG, «Bonner Jahrb.» 162, 1962, p. 99 ss., tav. 3, 2.

([21]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 209, app. nr. 9; G. BERTOLI, *op. cit.*, (cfr. sopra nota 2), p. 116, nr. CV;L. BESCHI, in «Da Aquileia a Venezia» (1980), p. 381, fig. 356. Lo spessore era misurabile: m 0,135.

([22]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 210, app. nr. 11; p. 102 nr. 312, 313; p. 185 nr. 567; E. WILL, *Le relief cultuel gréco-romain* 1955, p. 182, 184, 217, 393, 420, 421.

smo corrisponde del tutto alle tendenze stilistiche dell'epoca in cui è sorto, precisamente la seconda metà del II sec. d. C.

10 - Meno significativo è il frammento di 30 cm con una rappresentazione di Priapo ([23]), di cui c'è nel Museo di Aquileia un buon pezzo di confronto ([24]).

11 - Da più di 150 anni Vienna possiede l'aquila riprodotta in posizione araldica ([25]), altezza complessiva quasi 3/4 m. Dei tre esemplari provenienti da Aquileia è il più completo e meglio conservato. Un'opera decorativa nella concezione stilistica un po' secca dell'epoca traianea.

12 - Come ultimo pezzo presentiamo una lastra quasi quadrata ([26]) (con circa 40 cm di lato) che fu acquistata nel 1874 con l'indicazione di Aquileia come località di ritrovamento. Un giovane uomo guida un aratro tirato da due buoi. Il berretto frigio mette in guardia dallo spiegare l'immagine semplicemente come una scena pastorale. Si dovrà pensare piuttosto ad un soggetto mitologico – forse ad Attis ([27]).

13 - Per amore di completezza va citato infine, tra i monumenti in pietra provenienti da Aquileia, la meridiana ([28]) acquisita nel 1828 dalla collezione Zannini, che fu studiata, assieme ad altre originarie da Aquileia, da L. Cosmi Bracchi ([29]).

Passiamo ora ai monumenti epigrafici. A Vienna ne esistono 9 esemplari ([30]), tra cui due iscrizioni sacre:

([23]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 210, app. nr. 12; p. 199; H. Blanck, in «Röm. Mitt». 86, 1979, p. 342, n. 18 (nr. 23).

([24]) SCRINARI, *op. cit.*, nr. 618; cfr. anche nr. 620.

([25]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 96, nr. 285, p. 209, app. nr. 8.

([26]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 209, app. nr. 10; «Aquileia chiama» 28, (dic. 1981), p. 8, fig. 2.

([27]) H.V. HEINTZE, l. c. (v. nota 14), p. 721.

([28]) SCRINARI, *op. cit.*, p. 210, app. nr. 13.

([29]) «AqN.» 31, 1960, c. 60 s., fig. 6.

([30]) Tutte sono registrate nel catalogo di R. NOLL, *Griechische und lateinische Inschriften der Wiener Antikensammlung*, Wien 1962.

1 - Un'iscrizione votiva è dedicata al dio Beleno, venerato in tutta la regione delle Alpi orientali ma soprattutto ad Aquileia, posta dal seviro T. Vibius Abascantus ([31]).

2 - La seconda, un altare a blocco dedicato alla madre degli dei Cerere, fu commissionato da Fruticia Thymele, la moglie di M. Statinius Dorus ([32]).

Le restanti iscrizioni appartengono tutte all'ambito sepolcrale.

3 - Un'ara sepolcrale fu fatta costruire per sé e per sua moglie Iulia Dionysias da Ti. Claudius Astylus ([33]). Era figlio di un veterano della VII legione di nome Ti. Claudius Epaphroditianus e si definisce come *dolabrarius* del collegium fabrum. Sul fianco destro si è fatto rappresentare nel suo abito da lavoro con l'attrezzo caratteristico, la dolabra (fig. 2), mentre sua moglie è rappresentata sul lato sinistro con una ghirlanda. Era già noto al Bertoli ([34]).

4 - Per un altro seviro da Aquileia, L. Acestius Saturninus, fu posta da sua moglie Statinia Thymele un'ara funeraria ([35]).

5 - Il semplice monumento funerario che Q. Gavius Fortunatus fece erigere per sé e la sua patrona Gavia Agre ha interesse per la statistica della popolazione: l'uomo si definisce ciriota ([36]).

Mentre i monumenti presentati sinora appartengono al II sec. (con eccezione del dolabrario)

([31]) CIL V 752 + p. 1024; NOLL, *op. cit.*, nr. 199.

([32]) CIL V 796 + p. 1025; H. GRAILLOT, *Le culte de Cybèle, Mère des dieux à Rome et dans l'Empire romain* (1912), p. 439; NOLL, *op. cit.*, nr. 200; M.J. VERMASEREN, *Corpus cultus Cybelae Attidisque* CCCA» IV/1978 («EPRO» 50, 4), p. 92, nr. 220.

([33]) CIL V 908; H. GUMMERUS, in «Jahrb. d. deutschen arch. Inst.» 28, (1913), p. 93 e 121 nr. 39; G. BRUSIN, *Aquileia*, Udine 1929, p. 48; NOLL, *op. cit.*, nr. 201.

([34]) *Op. cit.*, p. 161 f., nr. 164, con fig.

([35]) CIL V 965 + p. 1025; NOLL, *op. cit.*, nr. 202.

([36]) CIL V 1032; NOLL, *op. cit.*, nr. 203.

6 - il sarcofago per bambino da Fiumicello (fig. 3) è già del III sec. ([37]). È conservato solo il lato anteriore, suddiviso da una triplice architettura a colonne. L'iscrizione nella nicchia centrale dice che la madre Urbana ha fatto costruire il sarcofago per Euagrius, morto all'età di 9 anni, 2 mesi e 20 giorni. A sinistra è raffigurato il ragazzino con un rotolo nella mano sinistra, a destra il ragazzo siede su una sedia pieghevole.

Di una iscrizione sepolcrale vorrei parlare più tardi, e così restano da citare in questo ambito ancora due cippi di confine di area sepolcrale:

7 - uno di forma rettangolare per il sepolcro di L. Turpilius Abascantus ([38]) e

8 - uno del tipo delle lastre semicircolari superiori del sepolcro di Q. Caesilius Bathyllus ([39]).

Queste erano solo alcune iscrizioni, che per giunta si sono venute accumulando del tutto casualmente. Ma già questa piccola scelta conferma in modo convincente l'affermazione di Erodiano che Aquileia ospitava anche molti stranieri oltre alla massa della popolazione locale. Infatti le persone citate nelle nostre iscrizioni portano tutte nomi propri greci: Abaskantos, Arge, Astylos, Bathyllos, Dionysias, Doros, Epaphroditianos, Euagrios, Thymele. Assieme ai molti nomi di origine orientale, ciò conferma una volta di più che Aquileia era un «centro di attrazione straordinario» e costituiva «un mosaico etnico quanto mai vario e vivace» ([40]).

Proseguendo vorrei parlare ora degli oggetti di «piccolo formato» da Aquileia.

L'inventario delle ceramiche è molto limitato dal punto di

([37]) CIL V 1198; NOLL, *op. cit.*, nr. 205.
([38]) CIL V 1426; NOLL, *op. cit.*, nr. 206.
([39]) CIL V 1136; NOLL, *op. cit.*, nr. 204.
([40]) G. BRUSIN, *Aquileia cit.*, p. 76.

Fig. 2
Ara sepolcrale con rilievo di un dolabrarius.

Fig. 4
Statuetta bronzea di Diana.

Fig. 5
Figurina in ambra di un cucullatus.

Fig. 3
Sarcofago per bambino da Fiumicello.

Fig. 6
Patera d'argento.

Fig. 7
Iscrizione paleocristiana del soldato *Paulus*.

vista numerico: comprende poco più di una dozzina di frammenti di terra sigillata, in parte con bollo.

Esistono 20 esemplari di lucerne fittili. Ma né le «Bildlampen) (con figurazioni nel disco) né le «Firmalampen» (col marchio di fabbrica) offrono qualcosa di nuovo rispetto alla ricca raccolta del locale Museo Nazionale. Ritornerò su un paio di lucerne paleocristiane.

Il complesso degli oggetti di bronzo sembra essere relativamente grande con una quarantina di esemplari. Tuttavia comprende un notevole numero di cose correnti: all'incirca 1 lampada, 5 fibule, parecchie chiavi e 2 lucchetti, altri piccoli utensili e 4 pesi.

Il numero dei bronzi figurati è piccolo e il loro significato artistico esiguo – con un'unica eccezione. Degna di nota è circa una mezza dozzina:

1 - Il torso un po' arcaicizzante di un giovane uomo ([41]), che non può venir definito più precisamente, poiché è difficile da interpretare l'attributo alla sua destra – forse una clava.

2 - La figurina alta 9 cm di un acrobata in verticale ([42]), nota in molte repliche.

3 - La statuetta di Diana (fig. 4), anch'essa di soli 9 cm, nella posa consueta – prende con la mano destra una freccia dalla faretra –; è una figurina ben riuscita della dea della caccia ([43]).

([41]) E.V. SACKEN-F. KENNER, *Die Sammlungen des k. k. Münz-und Antiken-Cabinetes*, Wien 1866, p. 267, nr. 96.

([42]) SACKEN-KENNER, *op. cit.*, p. 272, nr. 175; E.V. SACKEN, *Die Antiken Bronzen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes in Wien*, 1871, p. 114, tav. 44, 3; S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, 404, 6; H. ROLLAND, *Bronzes antiques de haute Provence, 1965 nr. 184;* M. VELIČKOVIĆ, *Petits bronzes figurés romains*, Beograd 1972, nr. 101; P. LEBEL-ST. BOUCHER, *Bronzes figurés antiques* (Musée Rolin, Autun, 1975), nr. 109; D. KENT HILL, in «Actes du IVe Colloque International sur les bronzes antiques», 1976, p. 76, nr. 6, fig. 3 (Elenco di 17 esemplari).

([43]) SACKEN-KENNER, *op. cit.*, p. 272, nr. 181; E.V. SACKEN, *op. cit.*, p. 25, tav. 15, 4; REINACH, *op. cit.*, II 314, 7.

4 - Il busto di Iside ([44]) alto 8,5 cm, ornato con un diadema provvisto del consueto simbolo di Iside.

5 - Il culto di Priapo, testimoniato più volte ad Aquileia, è rappresentato anche attraverso una statuetta di bronzo alta solo 7 cm eseguita con molta cura ([45]). Qui Priapo ha un modio sul capo.

6 - L'ultima statuetta, alta solo 7 cm, è senz'altro la più interessante e spesso discussa nella bibliografia della storia dell'arte. Un uomo anziano, calvo e con barba, vestito con una corta tunica e mantello, si appoggia con ambo le mani, un po' chinato in avanti, su un bastone (ora perduto). Alla sua sinistra pende una grande bisaccia. È solo una figura di genere di tradizione ellenistica, forse un pastore? È stato già riconosciuto che, attraverso il costume e la bisaccia, caratteristica della setta cinica, doveva venir rappresentato un filosofo cinico. Nell'attribuzione del nome si oscillò tra Diogene e Kratete. Da ultimo, per quanto io so, si è occupato del «Cinico di Aquileia» L. Beschi ([46]) in una sottile analisi, dove difende con buone motivazioni l'identificazione del cinico Kratete. Si può essere d'accordo anche con la datazione di Beschi all'epoca intorno al 200 d. C.

È consigliabile parlare ora brevemente, in connessione con i bronzi, degli altri oggetti di materiali non nobili. Attraverso le iscrizioni è ottimamente rappresentata per Aquileia l'industria del ferro e ciò viene provato anche con corrispondenti reperti. A Vienna ci sono 25 utensili e attrezzi di diverso tipo, sia per l'uso domestico che per scopi artigianali: ogni tipo di coltelli e scuri, chiavi e chiodi, falci, zappe e pale, cazzuole da muratore, tenaglie da fabbro e cucchiai da fonditori ([47]).

([44]) SACKEN-KENNER, *op. cit.*, p. 309. nr. 1322.

([45]) H. HERTER, *De Priapo*, 1932, p. 109, nr. 49.

([46]) «AqN» 32/33, 1961/62, c. 5 ss. Cfr. anche G.M.A. RICHTER, *The portraits of the Greeks*, 1965 II, p. 185.

([47]) Cfr. «Archäol.-epigraph. Mitt. aus Österr.» 3, 1879, p. 150.

Di piombo sono a Vienna 3 tubi per condutture dell'acqua (fistulae plumbeae) col marchio di fabbrica AQ(uileiae) DEME-T(rius) F(ecit) ([48]).

Se ci si interessa di altri prodotti della industria artigianale aquileiese, si pensa in prima linea naturalmente all'industria del vetro. Vienna possiede rispettivamente 37 vetri e pezzi frammentati da Aquileia, ma non c'è alcun esemplare tra questi che non sia rappresentato anche nella collezione del Museo Nazionale; sono le consuete bottiglie e bottigliette, soprattutto balsamari, in più tre urne cinerarie sferiche con coperchio. Gli esemplari più interessanti per Aquileia si trovano a Linz (Lentia), dove nel 1926, in due tombe notoriamente della prima metà del II sec., furono trovate due bottiglie di vetro a due anse a forma di prisma, alte 28,5 cm, che sono provviste sul fondo del nome della ditta. Sulla prima si legge (a sinistra, iniziando dal basso) *Sentia Secunda facit Aq(uileiae) vitr(a),* sull'altra *Sentia Secunda facit Aquileiae* – quindi la prova epigrafica lungamente attesa per la produzione del vetro ad Aquileia ([49]).

Certamente c'erano ad Aquileia anche botteghe che producevano utensili d'osso o d'avorio. Soprattutto merce corrente per l'uso quotidiano, come ad esempio forcine o aghi per cucire o stili; anche nella collezione viennese ce ne sono circa due dozzine. Tra questa merce risalta, per la spiccata preoccupazione artistica, nonostante la semplice sagomatura, una scatola d'osso prismatica alta 78 mm, della quale purtroppo si sono conservati più o meno completamente solo due lati ([50]). Non è difficile riconoscere da un lato Asklepios con il serpente nella mano destra, dall'altro lato un omino vestito con un mantello a cappuccio. Potrebbe benissimo trattarsi del Telesphorus frequente accompagnatore del dio della medicina.

Questi omini con mantello a cappuccio (cucullus) appaiono tuttavia anche da soli nell'area di Aquileia e dei paesi delle Alpi

([48]) Cfr. CIL V 8117, 2d.

([49]) M.C. Calvi, *I vetri romani del Museo di Aquileia,* 1968, p. 13.

([50]) R. Noll, in «Festschrift für Rudolf Egger», II (1953), p. 188 ss. = «Carinthia» 143 (1953), p. 642 ss.

Orientali. C'era evidentemente un culto del Genius cucullatus sorto da radici celtiche. Esempio a Vienna, proveniente da Aquileia, ne è una figurina di ambra (fig. 5) di 24 mm ([51]). È l'unico esempio degno di nota di questo gruppo proveniente da Aquileia, dove, in base ai ricchi ritrovamenti, si può presumere esistesse una fiorente manifattura di ambra. Ciò non meraviglia poiché la città, com'è noto, si trovava al termine della via dell'ambra.

Nella sua ottima guida del 1929 scrive G. Brusin: «Gli argenti del Museo non sono di pregio». Il pezzo più bello si trova certamente a Vienna. È contemporaneamente il più prezioso del nostro patrimonio aquileiese: la famosa patera d'argento (fig. 6). Fu regalata all'imperatore Francesco I in occasione del suo viaggio in Italia nel 1818 dal Conte Francesco Cassis Faraone. L'anno e le circonstanze del ritrovamento sono sconosciuti. Ma almeno il luogo del ritrovamento dovrebbe essere certo: nell'atto n. 1365 del 1825 si dice infatti che sia stata trovata in un «Klostergebäude» e questa non è altro che la traduzione di «Monastero» ([52]).

La patera circolare ha un diametro di circa cm 30,5 ed è riccamente ornata con figure a rilievo in parte dorate. Non si tratta quindi di un utensile per uso pratico ma di un piatto di lusso. La figura centrale, evidenziata maggiormente con un rilievo più alto, è un giovane uomo semivestito che viene caratterizzato chiaramente come nuovo Trittolemo dal vicino carro trainato da serpenti e che dona alla terra il beneficio dei campi. Il capo inclinato si volge a Demetra, che siede in alto a destra e tiene una fiaccola. Entrambe le coppie di fanciulle in basso a sinistra e davanti al carro dei serpenti simboleggiano le quattro stagioni: in alto la primavera con una ghirlanda di fiori e l'estate con la ghirlanda di spighe; quella sotto in piedi, più vestita e ornata con una ghirlanda di canne, è l'inverno, quella rannicchiata l'autunno. L'universo viene caratterizzato con il busto di Giove padre dei cieli, la

([51]) Inv. nr. V 947.

([52]) La patera giunse nell'anno 1825 come regalo dell'imperatore nella Antikensammlung. Le erronee asserzioni per quello che spetta l'anno del ritrovamento p. e. presso HAFNER (v. nota 53) e l'acquisizione presso MÖBIUS 1962 (v. nota 53) sono da correggere.

Terra-Mater tramite Tellus giacente con il toro. Fin qui gli archeologi sono sostanzialmente d'accordo nell'interpretazione della scena. La figura centrale (con i tre bambini) è stata e viene tutt'ora identificata con una serie di personalità storiche, che appartengono ad un periodo di circa un secolo. L'unico ad aver messo in dubbio che la patera sia un rilievo storico è stato uno studioso tedesco (G. Hafner), egli vedeva nel sacrificante Plutone. E così il piatto, la cui derivazione dalla tradizione artistica alessandrina e la cui stretta parentela con la famosa Tazza Farnese sono indubbie, appartiene agli oggetti più discussi dell'antica toreutica. E perciò diventa anche sempre più difficile avere un panorama della abbondante letteratura ([53]).

Si è soprattutto cercata disperatamente una personalità con la quale poter mettere in relazione anche i tre bambini (una ragazza e due ragazzi), che assistono al sacrificio accanto all'altare. E così ha trovato più volte consensi negli ultimi anni l'argomentazione di H. Möbius secondo cui nel Trittolemo andrebbe riconosciuto

([53]) È forse utile registrare qui la letteratura più importante degli ultimi venti anni, dopo lo studio fondamentale del H. Möbius: H. Möbius, in «Festschrift für Friedrich Matz», 1962, p. 80 ss.; G. Brusin, in «Archivio Veneto» 75 (1964), p. 95 ss.; H Möbius, *Alexandria und Rom* («Abh. d. Bayer. Ak. d. W., phil.-hist. Kl.» 59 (1964), p. 33 s.; F. Matz, in «Marburger Winckelmann-Programm» 1964, p. 23 ss.; H. Möbius, in «Arch. Anzeiger» 1965, c. 867 ss.; D.E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate,* 1966, p. 150; E. Simon, in «Enciclopedia dell'arte antica», s. v. toreutica (1966), p. 942; H.P. Bühler, *Antike Gefäße aus Chalcedonen,* 1966, p. 51; G. Hafner, in «Arch. Anzeiger», 1967, p. 213 ss. Th. Kraus, in «Propyläen-Kunstgeschichte» II (1967), p. 278; C.C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia minor, 1968, p. 137 s.;* L. Bastet, in «Bull. Ant. Besch». 44 (1969), p. 143 ss.; E. Bielefeld, in «Fasti arch.» 22 (1971), p. 316, nr. 4588; H.P. Laubscher, in «Jahrb. d. dt. arch. Inst.» 89 (1974), p. 249 s.; F. Baratte, in «Revue arch.» 1974, p. 288; Sz. Kiss, *L'iconographie des princes Julio-Claudiens au temps d'Auguste et de Tibère* (1975), p. 114 s.; H. Kyrieleis, in «Arch. Anzeiger» 1976, p. 88 s.; M. Chr. Budischovsky, *La diffusion des cultes isiaques autour de la mer Adriatique* I «EPRO» 61 (1977), p. 145 s., nr. 92; C. Calvi, in «AAAd», XII Udine 1977, p. 191 s.; J.M.C. Toynbee, *Roman historical portraits,* 1978, p. 45; E. Künzl, in «Die Kunde», 30 (1979), p. 137 ss.; A. Alföldi, in «Chiron» 9 (1979), p. 570 ss. L'articolo *La patère d'Aquilée* in «Caesarodunum», Suppl. 23 (1977), p. 1-18 non era per me accessibile.

M. Antonio (con i suoi tre figli avuti da Cleopatra) e la patera andrebbe datata poco prima del 30 a. C. Ma sono stati proposti anche altri nomi; per es. il principe Germanico, gli imperatori Caligola, Claudio (questo invero più spesso), Nerone e persino Tito. Questa notevole discrepanza cronologica tradisce chiaramente come gli indizi iconografici disponibili non bastino ad identificare il personaggio principale. Ciò va ricondotto in parte anche al fatto che la patera è «nicht ein primäres Kunstwerk, sondern eine antike Kopie» (non un'opera d'arte originale, ma un'antica copia) (A. Alföldi p. 573), che ha prodotto certe confusioni. C. Calvi (p. 192) ha giustamente osservato, quindi, «il carattere provinciale della figurazione», da cui però non deriva necessariamente «che questa patera sia stata fatta ad Aquileia».

La discussione su quale personalità regale dovesse venir onorata con la patera di Aquileia, che io ho solo brevemente qui tratteggiato e che dura da più di un secolo e mezzo, causa notevole scetticismo. Io personalmente sono quindi da lungo tempo dell'opinione, che da ultimo ha formulato A. Alföldi (p. 572) così: «Eine sichere Entscheidung ist beim heutigen Stand der Forschung nicht möglich» (allo stato attuale delle ricerche non è possibile una decisione sicura).

Vorrei accostare ora a quest'opera d'arte spettacolare una breve nota sull'arte della glittica. Se si pensa al numero enorme di pietre intagliate che ha dato nel corso del tempo e che fornisce ancor oggi il suolo di Aquileia – Brusin parlava già mezzo secolo fa di più di 5000 esemplari – e che sono state rese accessibili almeno in parte grazie al catalogo della Sena Chiesa, non ci si sorprende nel trovare materiale simile anche a Vienna. Giunse alla collezione prevalentemente nel terzo decennio dello scorso secolo e comprende all'incirca 60 gemme e 20 paste vitree. Posso occuparmene brevemente, poiché una parte considerevole è stata pubblicata nei due volumi già disponibili del catalogo curato da E. Zwierlein-Diehl ([54]), il resto sarà contenuto nel terzo volume. Tra questi si trovano alcuni pezzi interessanti, ma poco insoliti. Nono-

([54]) *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, vol. I/1973, vol. II/1979.

stante ciò sarà utile tener conto del patrimonio viennese in un giudizio complessivo sulla glittica proveniente da Aquileia.

Come conclusione vorrei parlare anche di alcuni oggetti paleocristiani da Aquileia.

Prima di tutto una lapide destinata ad un soldato Paulus morto a 40 anni (fig. 7) ([55]). Le tre croci sul bordo superiore e quella che conclude l'iscrizione provano l'origine cristiana, inoltre la pessima ortografia ne prova l'età tarda. Sebbene l'iscrizione sia comprensibile nel complesso, alcune abbreviazioni presentano degli enigmi non risolti ancora in modo soddisfacente. Così il defunto definito *serbus dei* viene caratterizzato con l'epiteto VRL che viene interpretato come V(ir) R(e)L(igiosus) oppure V(i)R L(audabilis). L'unità militare in cui il soldato *(milix!)* ha prestato servizio è un numerus ZAL a noi sconosciuto. Si tratta indubbiamente in questo caso di una delle formazioni «nazionali» tardoantiche, che vengono definite in base alla regione da cui veniva reclutata la truppa.

Delle nostre lucerne paleocristiane da Aquileia citiamo qui solo due inedite. Entrambe appartengono al tipo cosidetto africano e provengono dalla prima metà del V secolo. Una è ornata con un cristogramma del tipo detto costantiniano ([56]), l'altra ([57]) con una croce monogrammatica e le due lettere dell'Apocalisse alfa e omega.

E quest'immagine ci conduce all'ultimo degli «Antichi cimeli aquileiesi del museo di Vienna», che G. Brusin ha presentato come sua ultima pubblicazione nel 1976, anno della sua morte: La grande croce monogrammatica di Monastero ([58]). Dà corpo evidente, con la sua semplice monumentalità, alla confessione centrale di fede del cristiano: la croce simboleggia, attraverso la sua forma monogrammatica, Cristo stesso cui viene riconosciuto l'inizio e la

([55]) CIL V 8280; E. Diehl, Inscr. lat. christ. vet. 560; G.C. Menis, in «Sot la nape» 11 (1959), p. 9 ss. (dell'estratto); R. Noll, *Inschriften* (op. cit. a nota 30) nr. 207; R. Noll, *Vom Altertum zum Mittelalter*[2] (1974), p. 33, nr. 7.

([56]) Inv. nr. V 916.

([57]) Inv. nr. V 3192; cfr. M. Graziani Abbiani, *Lucerne fittili paleocristiane nell'Italia settentrionale*, 1969, nr. 434, fig. 83.

([58]) In «Il Friuli», aprile 1976, p. 14 s.

fine di tutto ciò che esiste attraverso l'alfa e l'omega, lettere dell'Apocalisse giovannea.

Nel mio contributo commemorativo per la stimata prof. Bruna Forlati Tamaro, ho dedicato a questa croce uno studio particolare ([59]). Per due ragioni: dovevano venir rettificati una volta per tutte parecchi dati errati della relativa letteratura. In

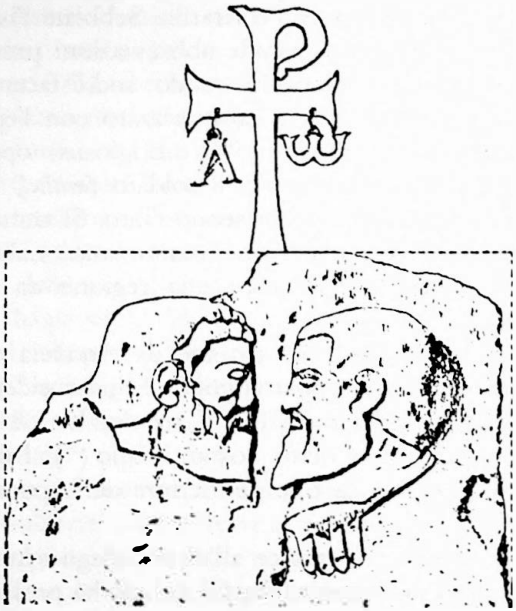


Fig. 8
Disegno ricostruttivo del rilievo con gli Apostoli da G. Brusin.

secondo luogo volevo chiarire la destinazione a un scopo specifico di questa croce alta complessivamente 54,7 cm. Certo erano visibili solo circa 45,5 cm, poiché il perno inferiore era incastrato in una base di pietra, come mostrano i resti di piombo conservatisi. Ho cercato di mostrare come si debba immaginare la funzione originaria di questa croce concepita come simbolo di culto autonomo

([59]) «AqN» 45/46 (1974/1975), c. 609 ss.

rinviando a due fondi d'oro: 1. su esemplare del Museo sacro Vaticano tra due uomini senza barba si trova una base con una croce monogrammatica di forma «constantiniana»; 2. su un fondo d'oro a New York tra i principi degli apostoli c'è una base con una simile croce monogrammatica, in una cornice circolare.

G. Brusin ha proposto invece, nel saggio citato, la seguente ipotesi come la «più plausibile». Egli ricordava il noto blocco a rilievo coi busti di Pietro e Paolo e presentava un disegno ricostruttivo secondo il quale la nostra croce avrebbe dovuto coronare il blocco (fig. 8). Mi dispiace non poter continuare la discussione col mio caro vecchio amico Brusin. Ma mi son permesso di non aderire alla sua proposta. Per i seguenti motivi: 1. il collegamento tra rilievo e croce sembra decisamente disorganico; 2. il rapporto della croce col rilievo non è proporzionato; 3. è difficile supporre o dimostrare che la nostra croce fosse destinata a questa lastra a rilievo incompleto, come è stato dimostrato, di soli 14 cm di spessore.

Ma, ferma restando ogni ipotesi, dovremmo rallegrarci che il suolo di Aquileia ci abbia donato questo «singolare e mirabile cimelio», come fu chiamato da Brusin.

Con ciò sono giunto al termine della mia relazione.

Laura Ruaro Loseri

ALL'ORIGINE DEI MUSEI DI TRIESTE: LA RACCOLTA ZANDONATI

Forse non era ancora il tempo di parlare della «Collezione Zandonati». Sono alcuni anni che lo ripeto, questa volta forse con meno mordente delle altre perché riconosco che in una settimana di studi che rivolge particolare attenzione alle collezioni aquileiesi fuori sede non poteva certo mancare una puntualizzazione sulle Raccolte che il Comune di Trieste acquistò nel lontano 1870, dopo ventun mesi di trattative e in concorrenza con i principali Musei d'Europa.

Le trattative erano iniziate nel settembre 1869 ad opera dello stesso Vincenzo Zandonati che offerse al Podestà Massimiliano d'Angeli la propria collezione di antichità romane «con grandissima cura e dispendio dissotterrata nell'agro aquileiese» per 15.000 fiorini, circa un miliardo secondo una valutazione moderna che tenga conto di tante cose. Gli attuariali, naturalmente – ma penso non ve ne siano in questa sede – disputerebbero puntigliosamente tra i 380 ed i 420 milioni, immemori del fatto che la produzione del prezioso metallo è più che decuplicata in un secolo ed il valore è sottoposto altresì alle sofisticatissime alchimie della finanza contemporanea del tutto ignota ai nostri bisnonni.

Si era dichiarato però subito disponibile a ridurre la cifra pur «di concorrere» scrive «con la mia debilità all'importanza civilizzatrice della mia patria natale Trieste». Un bel capitale per una enormità, comunque, di oggetti. Alla sua morte, nella primavera del '70, le trattative continuarono ad opera del figlio Giovanni che ridusse la cifra richiesta a tredicimila fiorini (importo poi effettivamente pagato dal Comune in tre rate).

Egli si offerse inoltre di mantenere tutte le facilitazioni proposte dal «proprio padre», il quale «anche con qualche sacrifizio» – scrive – «preferiva ch'il frutto delle sue lunghe ed impagabili

fatiche figurasse nella città in cui ebbe i natali, anzi che andasse ad ornare Musei d'altri paesi».

Non poche del resto erano state le offerte per l'acquisto di tale raccolta, che godeva di una gran fama, se – come scrisse lo Slocovich che trattò l'affare con il consigliere municipale Carlo Gregorutti – moltissimi forestieri peregrinavano «alla ora certo poco attraente Aquileia per visitarvi il Museo Zandonati» (fig. 1) e la stampa periodica austriaca fece dello stesso «onorevolissima menzione eccitando i direttori e conservatori dei musei a farne l'acquisto».

La Delegazione comunale di Trieste, nella sua seduta dell'11 giugno 1870, deliberò l'acquisto dell'intera raccolta consistente in 25.355 pezzi specificati in 8 inventari, salvo la superiore approvazione a sensi del par. 121 dello Statuto.

Essendo però vacante il Consiglio, l'approvazione venne accordata dal f.f. del signor Luogotenente per il Litorale su sollecitazione dello Slocovich che così scrive: «... non disconoscerà, quanto al merito dell'affare, che oltre al valore scientifico *assoluto,* il Museo Zandonati ha un pregio ben maggiore per Trieste, in cui l'affluenza dei forastieri offrirà ai cultori della storia, campo d'istruirsi comparando l'antica romana alla presente civiltà di questi paesi – per Trieste, erede della potenza commerciale dell'antica Aquileja – appo noi popolarizzata dal Kandler e dallo Steinbüchel». Infine, con nota 20 giugno 1870 n. 6161/Vb, venne stipulato e concluso il contratto: il venditore sig. Giovanni Zandonati si impegnava a consegnare tutti gli oggetti, di cui agli elenchi, a Trieste entro l'agosto dello stesso anno 1870, depositando in Piazza Lipsia – sede della Biblioteca Civica – in tre stanze rese disponibili per il Museo gli oggetti preziosi e minuti, accompagnandoli di persona e curando che nulla vada smarrito, rubato o guasto e facendo arrivare fino alla Riva dei Pescatori, mediante barche, le epigrafi e le sculture ed i pezzi maggiori che poi sarebbero stati inoltrati all'attuale Lapidario a S. Giusto allora chiamato Museo Winkelmann.

A questo punto è doveroso ricordare, a maggior chiarezza, che il nostro Museo si costituisce *proprio* con l'acquisizione della Collezione Zandonati: base dello sviluppo futuro. Intorno ad essa confluirono le collezioni già depositate e governate nella sede della

Biblioteca Civica dagli Arcadi Sonziaci che avevano inteso creare a Trieste un istituto analogo alla famosa Biblioteca di Alessandria; contemporaneamente il Lapidario, che dal 1843 aveva concentrato, in sede idonea, i reperti epigrafici, scultorei e architettonici locali raccolti fin dal 1680 per volere del Comune sulla pubblica piazza insieme a quelli di maggior mole donati dagli Arcadi, trovò nuova linfa nella Collezione Zandonati che venne ad occupare con lapidi, sculture, anfore e resti architettonici ben due ripiani del romantico giardino che il dott. Gregorutti, consigliere municipale, andava riorganizzando proprio in quegli anni sostituendo alla precedente cancellata di ferro l'alto muro di cinta atto ad accogliere nelle nicchie interne proprio le lapidi Zandonati (fig. 2); è di questo periodo anche l'erezione del Tempietto gliptoteca immaginato a contenere le sculture più importanti.

Siamo nel 1870 ed alla visione museale di allora dobbiamo rifarci quanto a catalogazione e schedatura: spesso inesistenti, soprattutto quest'ultima, più frequentemente affidata ad appunti atti a stimolare la conoscenza mnemonica dell'unica persona allora qualificata: il *custode,* più tardi chiamato *conservatore* e oggi *direttore.*

Solamente dal 1878 inizia una registrazione nei libri d'entrata: catalogazione embrionale, a volte piacevolissima perché corredata da schizzi, disegnini e commenti, a volte burocraticamente sommaria.

Un sommario inventariale esatto delle Raccolte Zandonati è oggi assolutamenre impossibile (particolarmente in certi settori quali la numismatica che ha visto sommarsi nei cassettini varie collezioni ora assai difficilmente scindibili). Inoltre i cartellini di carta con la scritta ZAND., un tempo applicati a tutti i pezzi di una certa dimensione, col tempo se ne sono andati quasi tutti.

Oggi si può intraprendere una sola via, quella dell'esclusione: la più lunga, la più faticosa ed impegnativa: ogni oggetto presente, che non sia riconducibile agli inventari dal 1878 ad oggi, non può che essere un oggetto Zandonati, tanto meglio se si trova anche elencato negli allegati al contratto d'acquisto da me reperiti in una cassa una decina d'anni fa: si tratta comunque di elenchi imprecisi, privi di misure, che hanno il difetto di non aiutare a reperire il pezzo e di far star male perché annoverano un'enormità di cose spesso mai viste. Questo tipo di lavoro è stato iniziato e, per certi

settori, è arrivato a buon punto ma non tanto da permettere una seria puntualizzazione. Fatto ciò si presenterebbero comunque delle lacune e per colmare queste bisognerebbe avviare la ricerca in quattro direzioni divergenti:

prima: tra gli oggetti scambiati con altri studiosi o istituti, nel rispetto delle leggi e dei regolamenti di allora;

seconda: negli oggetti sicuramente mancanti per furti accertati (è famoso quello verificatosi negli anni '20);

terza: controllare se qualche cassa non sia rimasta nelle cantine della sede della Biblioteca e del Museo di Storia Naturale ove, come scrive il Kunz, «dovettero starsene malamente accumulati in alcuni angoli» in attesa di una sistemazione. Questo, per esempio, è sicuramente avvenuto per alcuni reperti preistorici e protostorici che pure erano venuti accumulandosi in quella sede;

quarta: ed è il caso forse più difficile, indagare sugli oggetti dispersi negli affannosi affastellamenti in valigie e contenitori di fortuna quando (a distanza di tanti anni appare inverosimile ma chi li ha vissuti quei momenti li ha tutt'oggi ben presenti) dalla sicura e arrogante fiducia nell'immancabile felice evolversi degli eventi si passava – dalla sera alla mattina – all'angoscia della distruzione immanente da incursioni aeree.

Concludendo devo ribadire che, quando si riflette sulla Collezione Zandonati, bisogna tener presenti due eventi essenziali, primo fra tutti la collocazione iniziale degli oggetti acquistati: al Lapidario il gruppo epigrafi e sculture; presso la Biblioteca Civica gli oggetti minori: posizione stabile per i primi, precaria per i secondi. Gli uni possono aver sofferto per effetto degli agenti atmosferici – in realtà non di poco conto – o dei continui furtarelli di chi penetra nottetempo nel Lapidario, fatto questo che non è facile impedire (sono stati ammazzati anche i cani da guardia); il vantaggio è che non sono stati spostati, se non di poco, all'interno comunque di un unico Istituto. Gli oggetti minori invece, fin dall'inizio depositati in una sede provvisoria, hanno subito numerosi imballaggi e trasferimenti, non certo favorevoli a una buona conservazione, e che hanno facilitato nel tempo la commistione

con altre raccolte e la perdita dei cartellini distintivi e qualificativi che – secondo i vecchi sistemi – erano situati nello scomparto insieme all'oggetto e solo sui pezzi maggiori applicati allo stesso.

Ma c'è un fatto più importante di tutti. Bisogna riflettere che la Raccolta Zandonati al suo arrivo era la sola a costituire il Museo insieme ai vasi Ostrogovich (di cui fanno parte quelli di Rudiae per esempio) e le sculture – per lo più lastre funerarie – degli Arcadi; era logico quindi che potesse nascere e venire tramandata una sensazione che oggi pesa: che cioè tutto fosse Zandonati. Mancando gli elenchi particolareggiati – da me reperiti, come ho accennato, in una cassa contenente libri manoscritti chiusa chissà da quando – ad un certo momento (1944 e segg.) sono stati schedati come appartenenti a tale collezione tutti gli oggetti esposti al Museo di cui era nota o supposta una provenienza aquileiese, anche ovviamente quelli giunti in altro momento: è intuibile quale situazione di confusione e disagio possa essersi creata e forse comincia ad essere capito quante difficoltà si presentino oggi per ricostruire la verità anche prescindendo da possibili «sparizioni» di oggetti.

Avendo ben presenti queste premesse vediamo di dare una scorsa alle singole sezioni.

Gli otto allegati al contratto sono così ripartiti:

I «Iscrizioni» più di 400 pezzi
II «Glittica ed Ambra» più di 1500 pezzi
III «Medagliere» più di 9000 pezzi
IV «Metalli» più di 4500 pezzi
V «Statuaria e scultura» più di 1000 pezzi
VI «Figulina, avorio e calcoli» più di 1500 pezzi
VII «Gemme vitree e vetri» più di 2500 pezzi
VIII «Biblioteca» più di 300 volumi.

Entriamo subito nel merito ed esaminiamo le iscrizioni. Di questo primo gruppo è sempre esistito al Museo un elenco con i testi delle epigrafi ed annotazioni dello Zandonati sia critiche che relative al luogo, all'anno e a volte ai modi della scoperta.

Su di esso, che è una copia ampliata del I allegato (fig. 3), già il Puschi scrisse una M in rosso sui pezzi realmente riscontrati

al Museo. I pezzi elencati sono 336 di pietra, 57 di cotto più 56 *con lettere rilevate* e, alla fine, sono riportate *19 firme su lucerne.*

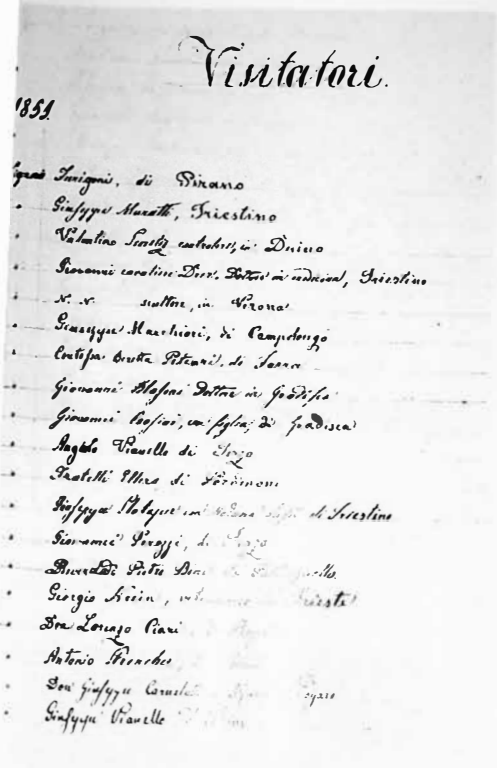
Ritengo che il riscontro sia stato fatto solo sulle epigrafi romane non trovando alcun segno di presenza per quelle cristiane che invece ci sono. Le lacune non sono poche, il che può far pensare che forse non tutto sia arrivato subito e qualcosa addirittura non sia arrivata mai a Trieste. Anche se sembra chiaro che il riscontro sia stato fatto solo per motivi di studio e non a tappeto e non può essere considerato quindi probante in assoluto. Non parlerò qui in dettaglio delle epigrafi romane poiché ho lasciato campo libero al prof. Zaccaria di parlarne in questa sede.

Voglio invece accennare alle epigrafi cristiane da noi riscontrate e inventariate nel 1975 e – quelle figurate – studiate da Grazia Bravar che le ha pubblicate in «Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte» n. 8 fissando l'attenzione soprattutto sul contenuto figurativo, contrariamente a quanto era stato fatto in precedenti pubblicazioni che avevano limitato l'interesse alla parte strettamente epigrafica.

La prima edizione di alcune di esse è nel vol. V, 1 del C.I.L. nel 1872; il Gregorutti ne fece l'aggiornamento in *Le antiche lapidi aquileiesi* (Trieste 1877); in particolare di quelle cristiane si occupò il Wilpert: *Die Altchristlichen Inschriften Aquileia's* in «Ephemeris Salonitana» (1893).

Immurate subito nelle arcate del muro di recinzione del Lapidario si sono conservate abbastanza bene anche perché parzialmente protette, ora tuttavia cerchiamo di situarle all'interno del Museo per proteggerle meglio dalle intemperie. Dal controllo risultarono mancanti due frammenti: in cambio se ne aggiunsero altri due che non erano altrimenti citati ma che erano stati raccolti assieme ai primi. Vorrei ricordare tre pezzi:

il n. 18 dell'elenco (inv. 12535). Un frammentino con una figura di agnellino accucciato; esso è l'angolo inferiore sinistro di una lastra che era già nel Museo Bertoli, come aveva avvertito il Wilpert; entrato a far parte della collezione Zandonati il frammento finì a Trieste mentre il resto del titulus, con la scena principale, fa parte ora della raccolta del museo cristiano di Aquileia ed è stata pubblicata dalla Forlati Tamaro («Archeologia Classica» 1973/74, p. 286 n. 2);



Visitatori.

1851

Fig. 1
Museo Zandonati: pagina con distinta dei visitatori, anno 1851.

RACCOLTA ZANDONATI

Parte 1.

a. ISCRIZIONI

Numero Mgr.		Iscrizioni	Annotazioni
1	VI	A·CAESILIO·A·F·VEL ACASTINO·P·P Iul VTRO IVREDIC·QQ REIP·SVAE·AMANISSIMO MVNICIP·ET·INCOL·IN·SOLACIVM AMISSI·OPTIMI·ET·PRAESTANTISSIMI·CIV LOCVS·DATVS·DECRETO·DECVRIONVM	[illegible]
2	I	C·AVFRENVS C·F·POL·FANo FORTVNAE MILES·CHoR VII·PRAETO MILITAVIT ANNOS·VIII	[illegible]

Fig. 3
Elenco delle lapidi Zandonati, con la M scritta in un vecchio riscontro.

Fig. 2
Arcate di Aquileia all'Orto Lapidario di Trieste.

Fig. 4
Grafito con *Ianuarius* (inv. n. 13527).

Fig. 5
Monumento sepolcrale ai *Feronienses Aquatores*.

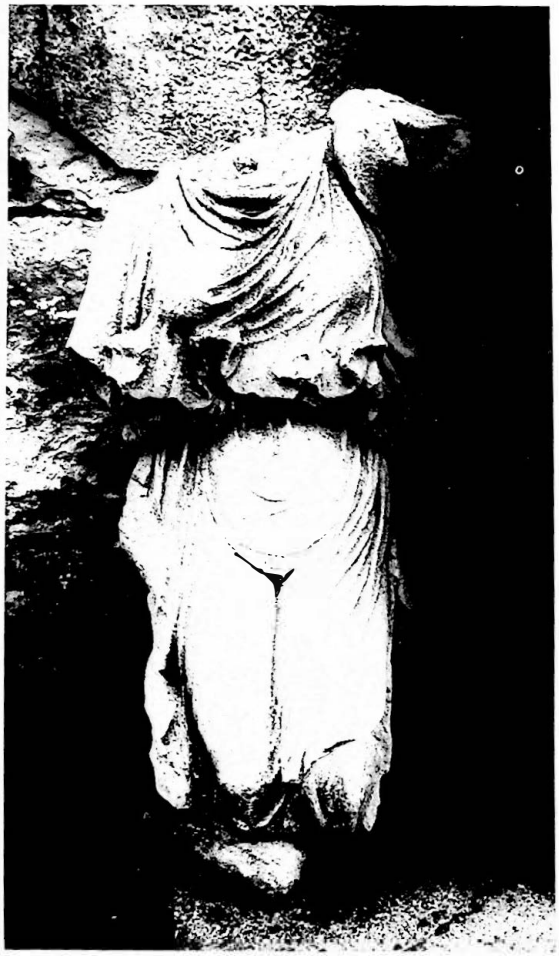


Fig. 5bis
Monumento sepolcrale ai *Feronienses Aquatores*.

Fig. 5ter
Monumento sepolcrale ai *Feroniensis Aquatores.*

Fig. 6
Carro di Diana (?).

Fig. 7
Vetri aquileiesi.

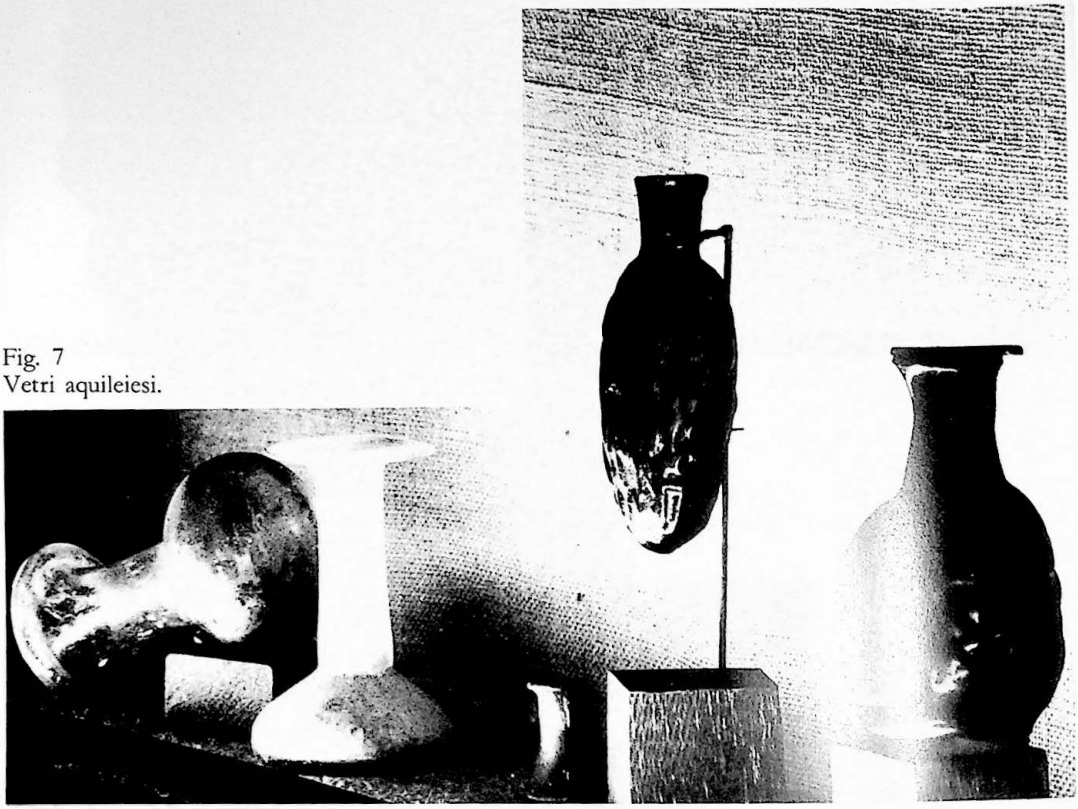
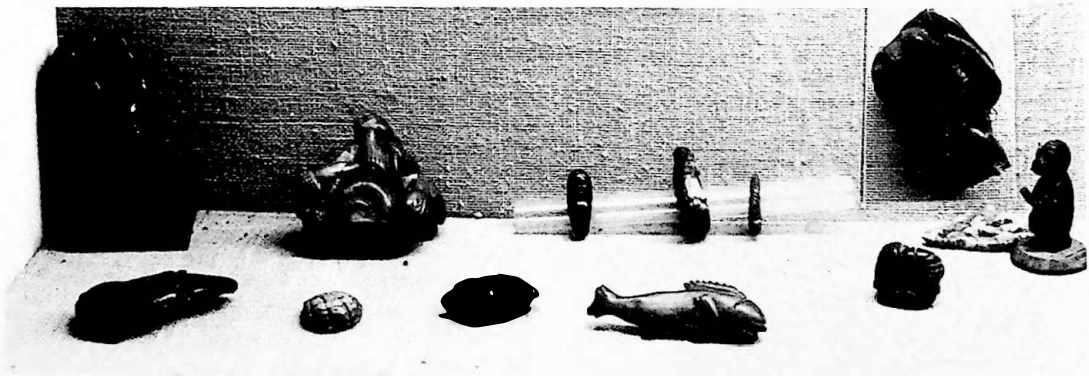


Fig. 8
Ambre.



il n. 19 (inv. 13526). È la lapide che Simplicia pose al dolcissimo figlio Valerio, con la rappresentazione di un Buon Pastore e di un'●rante; il contenuto della scena nei suoi valori simbolici è stato una decina d'anni fa ripreso e sviluppato da Giuseppe Cuscito negli Atti dei Musei n. 6 1969/70: *«Sacramento e dogma in due graffiti aquileiesi figurati»*;

il n. 20 inv. 13527 (fig. 4) viene dalla Beligna; la scena presenta tre personaggi: due uomini IANVARIVS e FLAVIVS AQUILINVS (qui) SE VIBVM FECIT, i quali si rivolgono verso una donna CRESCENTINA vestita da una dalmatica ornata di clavi sopra la tunica manicata. Lo sfondo agreste accenna a un ambiente paradisiaco. Si tratta probabilmente di notabili, come suggerisce la ricercatezza degli abiti: vi farei osservare Flavio Aquilino la cui tunica è guarnita da un *orbiculum* sulla spalla destra sulla quale è affibbiata una lunga clamide impreziosita da un *tablion*, cioè da un inserto ricamato.

Passiamo ora alla scultura e qui le note cominciano ad essere dolenti. Teste e rilievi maggiori sono stati schedati ma spesso non vi sono riferimenti di provenienza. Il lavoro è in questo senso tutto da fare ma la mia esperienza insegna che l'imprecisione e la carenza degli elenchi si sentirà in tale caso più che mai. Ho cercato infatti negli ultimi tempi di riconoscere certi pezzi, quando credevo di averli inequivocabilmente riconosciuti scoprivo che gli stessi erano giunti al Museo più tardi, per altre vie.

Per operare bisogna avere persone adatte e soprattutto spazio. Io avevo convinto il Comune ad acquistare il fondo Prandi per costruirvi, collegato con il nostro istituto, il Museo per la Preistoria e Protostoria. Questo avrebbe consentito di lasciare all'archeologia lo spazio necessario per un lavoro concreto e soddisfacente oltre che doveroso. E sono anche riuscita a farlo comperare il fondo e inserire a bilancio la spesa per la realizzazione del progetto.

Poi al nostro Museo è stato preferito il Revoltella; la Campagna Prandi è passata in carico ai giardini e, infine, il piano regolatore particolareggiato ha escluso la possibilità di costruire in sito: tutto quindi da rifare a partire da una modifica al piano. Certo, si possono modificare anche i piani regolatori per una giusta causa e per una esigenza particolare. Per ottenere qualcosa di concreto bisognerebbe però avere tanto tempo libero e ricordare

sempre a tutti le proprie necessità. Non dimentichiamo, tra l'altro, che assai pochi dei politici sanno quel che il museo contiene e, forse, ai più non interessa neanche di saperlo; tutti conoscono il Revoltella che è un'istituzione importante sia per contenuti, poiché si presenta quale valido testimone di un'epoca, l'Ottocento, e di una prestigiosa abitazione, con il compito di svilupparsi quale Galleria d'Arte Moderna continuando l'intelligente mecenatismo di cui il Revoltella fu significativo personaggio; ed è soprattutto per quest'ultimo aspetto che vanno ad esso le preferenze, cura infatti l'arte moderna ed è con questa che si riesce anche a fare politica non con l'archeologia.

Ma torniamo all'assunto. Gli unici oggetti che rechino ancora oggi il bollino di riconoscimento della Raccolta Zandonati (a parte alcune lucerne) sono assai pochi. Si tratta di sei pezzi, in marmo bianco due e rosso quattro, e ancora due mattoni. Le uniche sculture certamente riconosciute: una testa di Giano bifronte e l'«Aura» (fig. 5), gemella di quella aquileiese, che faceva parte del monumento ai «Feronienses Aquatores» di cui esistono per certo due altri pezzi: un cippo del recinto dal quale (fig. 5bis) si viene a sapere che lo stesso era un'area rettangolare di quaranta piedi per settanta, che nell'area era anche un ustrino di 16 piedi quadrati; al centro doveva stare l'ara della quale al museo esiste il coronamento (fig. 5ter) posto sopra altra ara non pertinente che, a mio avviso, è un secondo basamento con dedica a Quinto Baieno Blassiano analogo a quello trovato nei pressi della Basilica Forense e conservato al Lapidario nel ripiano superiore. Dei tre rilievi priapici elencati ne avrei riconosciuti due: il più interessante è parte di un'ara che misurava 72 cm in larghezza e 43 in profondità, di cui rimane la parte centrale: lo specchio reca in rilievo una figura priapica, mutila dalle spalle in su e priva di piedi, recante un cesto di frutta, la veste aperta anteriormente. Un'esecuzione piuttosto grossolana la inquadra nell'arte provinciale locale.

Citerei ora altri due rilievi aquileiesi: amorini reggenti una corazza e frammento di figura femminile che ritengo con buona probabilità provenire essi pure dalla Raccolta Zandonati. E ancora un frammento di ara recante, a rilievo, parte di un candelabro: penso possa appartenere alla grande ara molto carente e guasta,

dedicata a Trosia dal consiglio della città (decreto decurionum) esposta al Lapidario del Museo di Aquileia.

A questo punto vorrei far notare quanto importante potrebbe essere sapere in quali zone lo Zandonati abbia scavato, proprio per poter attribuire certi frammenti a pezzi noti: operazione diversamente assai complessa perché di frammenti Zandonati vi sono vari mucchi e tra l'altro non vi è la garanzia che nel secolo trascorso, su questi mucchi, appunto secolari, che fanno tanto romanticismo e poca scienza non siano finiti anche reperti locali.

Ancora un ultimo rilievo in pietra: un carro con cavallo in corsa attribuibile ad una voce nell'elenco Zandonati che dice «Carro di Diana», pezzo stimato 15 zecchini, altrimenti non reperibile (fig. 6).

Si tratta di un frammento ridotto, forse, più frammento nel tempo, ma è l'unico – a parte un rilievo della collezione Hummel – in cui compaia una ruota. Sul carro ornato da fregi e concluso da un animale accovacciato (forse un leone) vi è un elemento cilindrico che può far pensare a una faretra. Non so fino a che punto il pezzo possa venir attribuito a Diana e comunque, così come si presenta oggi il pur bel rilievo, non sembra poter avere il valore dichiarato. Dirò per inciso ancora che tra i pezzi maggiormente stimati nell'elenco vi è un alabastro valutato 300 fiorini con la raffigurazione di un genio.

Ricordo che il mio predecessore chiamava «genio» quel bellissimo rilievo d'alabastro raffigurante una figura femminile acefala (probabilmente Giunone) che viene sì da Aquileia e che, stando ad un bigliettino da me trovato che li indica, deve aver perso nel tempo braccia e attributi; questi avrebbero dovuto essere di bronzo, stando alle notizie del Kunz e a quanto asserisce il Winkelmann in «Storia delle arti del disegno presso gli Antichi» che cioè figure tutte d'alabastro non sono mai state fatte dagli antichi. Questa opera però sembra non appartenere alla collezione Zandonati ma essere stata acquistata, per 40 fiorini in quegli anni, da un certo Giovanni Lusnich.

Per la scultura c'è dunque, al fine di poter tirare le somme, un impellente problema di «spazio vitale» che il Comune solo può, ed io credo che anche deve, risolvere. Nonostante questo intoppo intendo lavorare nei prossimi due anni per aprire una sala di

scultura. Di più però non si potrà assolutamente *fare,* temo anzi che ogni nuova sala d'esposizione aggravi le difficoltà dei depositi.

Passiamo ora a quelle collezioni che erano state depositate, agli inizi, alla biblioteca in piazza Lipsia, oggi Hortis. Un riscontro, non ancora concluso, è stato fatto per lucerne, ambre figurate e vetri mentre manca per il resto. Del nutrito gruppo delle lucerne che l'elenco Zandonati divide in due parti, PAGANE e CRISTIANE, è riscontrabile solo una parte. Le pagane sono suddivisibili in tre gruppi: figurate, non figurate e Firmalampen.

1) Lucerne figurate. Sono 62+17 «coperchi». Per «coperchio» s'intende sicuramente il disco, che nel caso di un oggetto spezzato veniva raccolto e conservato perché conteneva la decorazione, mentre il resto del corpo veniva quasi sempre buttato, secondo un assai diffuso gusto antiquario di conservare e collezionare solo quanto è pregevole e piacevole.

2) Lucerne non figurate, dette «semplici» nell'elenco, ve ne dovrebbero essere 200: di queste è molto se ne troveremo una decima parte. Sono fatte a matrice come tutte le altre, in genere sono di fattura piuttosto rozza e «casalinga» non verniciate e non decorate.

Devo dire a questo punto che ho messo qualche tempo fa in un angolo alcune casse contenenti diverse lucerne e altri pezzi e vasi in terracotta perché, a quanto ne sapevo, dovevano appartenere alle collezioni Mayer o Neumann; ma niente esclude che, riscontrati detti lasciti, debbano essere riferite ad altri, completando forse così anche le lacune Zandonati.

3) Le cosidette «Firmalampen» (con i nomi dei «fabbricanti» come dice l'elenco). Sono 48, di queste 43 risultano da un riscontro del 25/VIII/1971; un'altra è stata riconosciuta dopo perché si attaccava con un frammento recante il bollino «ZAND». Sono pubblicate o citate nel catalogo del Buchi.

Delle lucerne cristiane che in elenco sono 58+2 «coperchi» sono state riconosciute e schedate 52.

Siamo dunque quasi al completo anche perché sono stati trascurati i frammenti poiché, talvolta, essendo caduti i bollini l'identificazione non è sicurissima. In piccola parte sono pubblicate

nel volume della Graziani Abbiani sulle lucerne cristiane dell'Italia settentrionale.

Dal gruppo manca all'appello la più interessante che, sia pure con la sommaria dizione dell'elenco, si riconduce senza dubbi a un tipo noto: è un pezzo di fabbricazione nord-africana decorata sul disco con una croce monogrammatica, l'alfa e l'omega e due colombe affrontate. La parte più interessante è la decorazione dell'orlo che ai soliti motivi geometrici sostituisce l'impronta di un aureo di Teodosio II; questo la data al 439 come «terminus ante».

Di questa serie una si conserva ad Aquileia: è ben nota e pubblicata; e altri 6 esemplari sono dispersi tra Cartagine (centro di produzione), Roma e la Gallia. Speriamo che la nostra – a lavoro compiuto – riemerga essendo un pezzo veramente interessante.

Veniamo ora ai vetri.

Tanti si aspettano molto da me su questo tema e certo li deluderò: avevo fatto a suo tempo tutto il lavoro di schedatura di questi fidandomi della notizia del direttore di allora che si trattava per lo più di vetri Zandonati, soprattutto se esposti in una certa bacheca: ricordo per inciso la piacevole collaborazione ed il notevole contributo datimi ad un certo punto del lavoro da Carina Calvi che allora sui vetri aveva fatto già una notevole esperienza e le rinnovo i miei ringraziamenti. Trovato però l'elenco dettagliato Zandonati si è smentito immediatamente quanto avevo ritenuto al momento della schedatura: che Trieste cioè vantasse una collezione di vetri aquileiesi unica, assai più ricca di quella di Aquileia stessa. La raccolta era pur sempre bella e valida ma la provenienza molteplice, non sempre regionale, anzi ho scoperto che certi pezzi bellissimi vengono da varie località sparse in tutta l'area mediterranea e che sono entrati successivamente al 1870; alla collezione Zandonati appartengono solo 81 vasi e 18 ossuari, quali? (fig. 7). Uno solo è inequivocabilmente riconoscibile. L'elenco dice: «1 ossuario grande con coperchio 17 detti grandi semplici 60 fiaschetti per balsami e lacrime (che ora immagino essere quelli fissati su base scura di legno a tre a tre o anche a gruppi maggiori) 5 detti stati gettati sul rogo per onorare il defunto, schiacciati; un detto celeste figurato, un bicchiere opalizzato, un balsamario in lunga forma stimato 300 fiorini, un balsamario minore pure opalizzato, 2 fiasche usate a legarsi in mano del morto con medicine 1 detto

con ceneri 2 aerometri, un orecchino, 1 fiaschetta opalizzata per aromi 6 fiaschetti in vario colore, 2 fiaschetti globulati, 6 busti impressi per lutto» e, salvo errori, basta.

Tutto il resto, per arrivare agli oltre 2500 pezzi elencati che comprendono anche innumeri cocci, perle, globuli, lacrime ecc. dovrebbero essere divinità o altre figure: è detto per esempio «Giove Ammone» in pasta gialla; «Mercurio, finto onice» e così via.

Poiché non esistono ch'io sappia sculture in vetro devo pensare a gemme vitree figurate (e di queste dovrebbero essercene più di trecento, oltre a 37 gemme vitree cammeo). Queste io certo non le ho viste mai. E così nessuna delle persone da me interpellate. Ne conosco una decina, inserite tra le ambre, ma neanche una delle immagini sembrano corrispondere, a mio avviso, a quelle elencate nell'allegato VII. Ove fossero presenti sarebbero una bella ricchezza tanto più, mi pare, nemmeno Aquileia ne possiede in numero così rilevante. Il lavoro di setaccio può dare ancora dei frutti anche se non ho molte speranze.

Grave per una giusta collocazione di provenienza anche la situazione tra i bronzi (essendo escluse nella Raccolta le figure) e i metalli in genere così come difficile è individuare gli ossi e gli avori.

Le ambre, che gli elenchi numerano con la glittica, sono al completo salvo due priapetti e due pendenti che mancano da tempo.

I pezzi più interessanti sono una scimmia, un pesce, un giardinetto, un fico, un'oca e sono esposti. La fig. 8 li presenta quasi tutti; la Venere, forse il pezzo più famoso del Museo di Trieste, è un'acquisizione posteriore. Quanto alle pietre e ai cammei è successo – non so bene quando – che sono andati mischiati ed è tutta da rifare la sistemazione per tipi e per raccolte: Zandonati e Sartorio sono insieme; qualcosa certo manca ma molto è sicuramente presente: molto lungo e minuzioso però il lavoro necessario per la riqualificazione dei pezzi.

Restano da dire due parole sulle pubblicazioni della biblioteca che erano racchiuse originariamente in un numero imprecisato di casse e divise in opere a stampa e manoscritti.

Delle prime una buona parte è andata inserita, in epoche varie, nello schedario della biblioteca; altre forse si troveranno ancora. Quanto ai manoscritti, due casse sono state invece da me reperite in una soffitta. Si tratta soprattutto di copie fatte di pugno o fatte fare dallo Zandonati per lo più di opere rare forse irreperibili già ai suoi tempi o troppo costose; tutte o quasi indispensabili ad una completa bibliografia per il territorio aquileiese. Di quanto ritrovato ritengo possa interessare un elenco che può fornire la misura del personaggio Zandonati e l'attenzione che egli prestava nella ricerca per ricostruire la storia di Aquileia e farla conoscere ai suoi contemporanei prima di tramandarla ai posteri.

MANOSCRITTI

Costumi antichi romano-aquileiesi tratti dal Dizionario d'Antichità di Andrea Rubbi.
Iscrizioni di Aquileja di Concordia, del resto del Friuli, dell'Istria ecc. ecc. 1870.
Iscrizioni aquilejesi vol. 1°.
Trattato delle pietre preziose e delle pietre fini.
Lettera sopra l'iscrizione del console Muciano.
Relazione della città e repubblica di Venezia nella quale sono descritti i principi di sua edificazione ecc.
Memorie tratte dall'Apologia di Nicolò Madrisio per l'antico stato e condizione della famosa Aquileja.
Estratto dagli annali del mondo o fatti universali ecc.
TARTAROTTI: *dell'origine della Chiesa di Aquileja.*
FLORIO: *Discorso sul Patriarcato d'Aquileia.*
Abbreviature; sigle spiegate dagli autori più accreditati.
Memorie di Aquileia tratte dall'opera delle cose del Friuli di Giangiuseppe Liruti.
CANDIDO: *Commentari dei fatti di Aquileja.*
Memorie di Aquileja e di Grado.
Miscellanea Aquilejese - Studi sulle lagune di Aquileja e sulle loro vie di comunicazione tra il mare e la terra ferma compilati dall'Ingegnere circolare signor Luigi Ducati in Villa Vicentina 1847.

OPERE EDITE

ALBERTI: *Definizione di tutta l'Italia* inv. n. 12260.
AGOSTINI: *Intorno a medaglie inscrizioni ed altre antichità* inv. n. 1660.
BARBARO: *Il Pellegrino* inv. n. 10875.
BERINI: *I due primi libri della Storia Naturale di Plinio* inv. n. 1041.
BERINI: *Saggio della traduzione della storia* inv. n. 703.
BERINI: *Indagine sullo stato del Timavo* inv. n. 5.
BERTOLI: *Antichità di Aquileia vol. 1°* inv. n. 190.
BIANCHI: *Saggio istorico-critico intorno alla distruzione di Aquileia* inv. n. 173.
BIANCHI: *Del preteso soggiorno di Dante in Friuli* inv. n. 78.
BIONDELLI: *Introduzione alle lezioni d'archeologia e numismatica* inv. n. 13633.
CAGNOLI: *Aquileja distrutta. Poema* inv. n. 208.
CAPODAGLIO: *Dei fragmenti di Aquileia* inv. n. 10427.
Cognizione della mitologia in dialogo inv. n. 8589.
CURZIO Q. RUFO: *Fatti di Alessandro il Grande* inv. n. 7349.
CUMANO: *Illustrazione di una moneta argentea di Scio sul disegno del Matapane di Venezia* inv. n. 1589.
DANES: *Generalis temporum notio* inv. n. 5624.
DELLA BONA: *Sunto storico delle principali contee di Gorizia e Gradisca* inv. n. 63.
Discorso sopra la storia di Bossuet inv. n. 10919.
D'ORLANDI: *Illustrazione di due lapidi romane scoperte in Cividale l'anno 1843 sul Forogiulio antico* inv. n. 93.
Elementi di storia ad uso scolastico inv. n. 11072.
FERRANTE: *Piani e memorie dell'antica basilica di Aquileia* inv. n. 181.
FISTALASIO: *Geografia antica* inv. n. 2.
FRANCESCONI: *D'una urnetta lavorata d'oro e di vari altri metalli all'agemina* inv. n. 854.
FROELICH: *Nummos veteres urbium* inv. n. 1686.
GAUTRUCH: *Divinità favolose* inv. n. 8590.
GIAMBULLARI: *Storia dell'Europa* inv. n. 10970.
GIOSEFFO: *Attività giudaiche* inv. n. 7679.
GIUSTINO: *Le istorie compendiate da Giustino 1829* (Trogo Pompeo) inv. n. 7117.
GIUSTINIANI: *Della somiglianza delle antiche cripte esistenti in Padova con quella di Roma* inv. n. 3130.
GOLDSMITH: *Compendio della storia romana* inv. n. 7547.
GOLDSMITH: *Storia greca* inv. n. 7574.
KANDLER: *Cenni al Forastiero che visitò Parenzo* inv. n. 1249.
KANDLER: *Cenni al Forastiero che visita Pola* inv. n. 314.
KUNZ: *Catalogo d'oggetti di numismatica* inv. n. 13155.
IOPPI: *Dell'Abbazia di S. Martino della Belligna in Aquileia* inv. n. 104.
LEVI ALVARES: *Elementi di storia generale dai tempi più remoti fino ai giorni nostri* inv. n. 11149.
LIRUTI: *Della moneta propria e forestiera* inv. n. 1578.
LIVIO TITO: *Storia romana* inv. n. 6850.

MARTINI: *Fasti dell'ingegno greco* inv.n. 9023.
MENGOTTI: *Del commercio antico dei Romani* inv. n. 9569.
MORELLI: *Storia della Contea di Gorizia* inv. n. 42.
MURATORI: *Annali d'Italia* inv. n. 10880.
Il Museo Civico di Antichità a cura di C. Kunz.
ORTI MANARA: *Basilica di S. Zenone in Verona* inv. n. 8860 (3258).
Ovidii Fastorum inv. n. 6868.
PALLADIO GIOV. FRANCESCO: *Storia del Friuli* inv. n. 80.
PLATINA: *Vita di pontefici romani* inv. n. 3344.
RAICEVICH: *Aquileia, carme lirico* inv. n. 199.
RICCIO: *Monete consolari* inv. n. 1878.
RIVA: *Memorando a conclusione delle sue opere archeologiche* inv. n. 2561.
RIVA: *Sul Timavo* inv. n. 674.
RIVA: *Mémories en réfutation des ouvranges: 1° Edifici di Roma antica, 2° Description de Rome, 3° Du palimpseste de la République di Cicéron* inv. n. 2561.
SABELLICO: *Storia veneta* inv. n. 11193.
Sarpi Paolo inv. n. 1154.
SCUSSA: *Storia iconografica di Trieste* inv. n. 354.
SILI C. ITALICI: *De bello punico* inv. n. 6912.
STANCOVICH: *Biografia degli uomini distinti dell'Istria* inv. n. 685.
Statuti di Rovigno inv. n. 1266.
Storia di Leone XII, Artaud (cav.) inv. n. 10913.
TACITO CORNELIO: *Opere tradotte da Bernardo Davanzati* inv. n. 3342.
TESAURO: *Regno d'Italia sotto i barbari* inv. n. 10879.
Urbis Patavina inv. n. 6936.
VELLEIO PATERCOLO: *Istoria romana* inv. n. 11248.
VERRI: *Storia di Milano* inv. n. 7579.
ZAMBALDI: *Monumenti storici di Concordia* inv. n. 9120.

Maurizio Buora

COLLEZIONISTI E COLLEZIONI DI REPERTI AQUILEIESI A UDINE

Già nel Medioevo si trasportavano pietre da Aquileia a Udine soprattutto come materiale da costruzione ([1]). In seguito i canonici del Capitolo e i numerosi proprietari terrieri di Aquileia fecero portare nei loro palazzi di Udine abbondante materiale archeologico. Non è quindi possibile soffermarsi nei particolari su questa imponente migrazione, in primo luogo perché non sempre questi oggetti entrarono a far parte di organiche collezioni e poi perché spesso scarsi sono i documenti che ci restano o che sono stati trovati. Si farà quindi cenno di alcune cospicue raccolte e poi si dedicherà attenzione soprattutto alla collezione Di Toppo, che di per sé costituisce un complesso notevole.

Collezioni aquileiesi a Udine

Ancora nel '600 fu trasferita a Udine nel palazzo dei conti Gorgo una serie di iscrizioni funerarie, di cui alcune furono trovate presso S. Stefano. Le vide il Bertoli ([2]) e in seguito passarono nella raccolta del Seminario. Rimasero poi pressoché abbandonate in una soffitta ove vennero ritrovate sotto uno strato di calcinacci nel 1926, quando il palazzo fu adibito a sede del Tribunale di

([1]) G. Perusini, *Aquileia... cava di pietre,* in «AqN», XXIV-XXV, 1953-1954, coll. 141-142.

([2]) Le iscrizioni già in possesso della famiglia Gorgo, alcune delle quali sicuramente trovate presso S. Stefano, sono *CIL* V, 904; 905; 911; 925; 927; 1045; 1063; 1126; 1171; 1255; 1304; 1330; 1438; 1446; 1447; 1483. Il Capodaglio c'informa, nel XVII sec., dell'avvenuto trasferimento a Udine. Per le notizie del Bertoli si veda G. Vale, *G.D. Bertoli fondatore del museo lapidario di Aquileia e l'opera sua,* Aquileia, 1946, p. 56.

Udine. Da allora si trovano nel Castello di Udine, ove peraltro sono di nuovo esposte alla polvere e ai calcinacci per i lavori di restauro che si protraggono da anni.

Nel Seminario di Udine si conservavano poi alcune iscrizioni da S. Felice, la cui chiesa fu già di pertinenza del Seminario stesso. Quindi nell'800 il conte Cernazai, di Udine, lasciò al Seminario la sua collezione, che comprendeva opere d'arte di varie epoche. I reperti archeologici erano di provenienza diversa: da Roma, dalla costa istriana e dalmata e, in minima parte, anche da Aquileia. La collezione fu dispersa in una vendita avvenuta nel 1900, di cui rimane un catalogo ([3]).

Altra raccolta, composta prevalentemente di monete riunite dai coniugi Bartolini, fu donata nel 1838 alla Biblioteca Bartoliniana di Udine, presso l'Arcivescovado ([4]), ove rimane irraggiungibile per il cedimento di un'architrave in seguito all'ultimo terremoto. Nello stesso periodo un altro Bartolini, Gregorio, collezionava anticaglie, ovvero, pare, soprattutto gemme e cammei ([5]). Alcune indagini nell'Archivio di Stato di Udine non mi hanno permesso di precisarne meglio la consistenza ([6]).

Di estremo interesse per il numero enorme di monete raccolte

([3]) *Catalogo delle collezioni c.te Cernazai di Udine (vendita al pubblico incanto, Seminario Arciv. di Udine, 24-31 ottobre 1900),* Impresa A. Genolini, Milano 1900. La collezione archeologica finì in gran parte al museo archeologico di Cividale, ove ancor oggi si trova; di essa manca uno studio organico: per alcuni vetri si veda L. Zuccolo, *Catalogo dei principali vetri romani di Cividale,* in «Forum Iuli», VI, 1982, pp. 9-41, spec. n. 2-3-4-6-7-13-15-18-19-21-22-23-25-26-27-29-30-34.

([4]) G. Comelli, *Antiquariato librario da un carteggio inedito (1795-1818),* in «Mem. stor. forog.», LX, 1980, pp. 165-204, part. pp. 171-172.

([5]) G.O. Marzuttini, *Orazione detta nei funerali del conte Gregorio Bartolini,* Udine, Pecile, 1829, pp. 14 e 20; E.A. Cicogna, *A Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo G. Trevisanato arcivescovo di Udine,* Venezia, Merlo, 1853, p. 20: «Ognuno conosce le insigni raccolte sì di gemme, che di medaglie, da lui con grandissima cura e dispendio acquistate».

([6]) Nell'Archivio Florio, depositato presso l'Archivio di Stato di Udine, vi è una cartella (67,16) con l'indicazione «Antiquario Bartolini», ma essa contiene solo due disegni, uno dei quali relativo alle lucerne con marchio di fabbrica della collezione di Toppo.

fu la collezione del numismatico friulano Cigoi, in parte passata poi nel Museo civico di Udine. Questo singolare numismatico dell'800, noto anche per la sua attività di falsario, lasciò delle note manoscritte che furono pubblicate alla fine del secolo scorso dall'Ostermann (7). Dall'elenco si ricavano i seguenti ritrovamenti.

ANNO DI RINV.	CONSISTENZA	IMPERATORI
1829	280 aurei	Teodosio II
1834	57 aurei	Graziano e Valentiniano I
1837	1100 monete d'argento	Nerone - Galba - Vespasiano - Tito - Domiziano - Nerva - Traiano - Adriano - Matidia
1846	16 aurei	Domiziano - Adriano
1847	29 aurei	Onorio - Teodosio II
1849	38 aurei	Augusto - Tiberio
1850	40 aurei	Valentiniano I - Costanzo III
1853	760 denari consolari	–
1855	40 aurei	Teodosio II - Eudossia - Giovanni Tiranno - Valentiniano III

(7) V. OSTERMANN, *Gervasutta e i suoi recenti scavi*, Udine 1885, pp. 23-27. La figura del collezionista è presentata in modo assai elogiativo da G. ZAMBELLI, *Cenni biografici del numismatico Luigi Cigoi udinese*, Udine, Turchetto, 1846. Dall'opuscolo si apprende che il Cigoi, operaio conciapelli, cominciò da piccolo a raccogliere monete, senza sospettare che queste si potessero leggere e valorizzare. Quando, dopo una decina d'anni, scoperse i testi di numismatica, dovette imparare a leggere e a scrivere, poi studiare le lingue straniere. Quindi «egli imprese a viaggiare pedestre nelle più ardue e romite regioni della nostra provincia, onde rinvenire quelle medaglie che si affannava di possedere» e talora «si negava quasi l'indispensabile pane per procacciarsele» (p. 9). Infine per quest'amore rinunciò a crearsi una famiglia. V. ZANDONATI, *Guida storica dell'antica Aquileia*, Gorizia, G.B. Seitz, 1849, p. 190 accenna alla ricca collezione di monete e medaglie antiche d'ogni tempo, in proprietà del conte F. Antonini, ma raccolta dal «celebre numismatico» sig. L. Cigoi. Ivi si parla anche di Don G.B. Del Negro, direttore delle scuole elementari (di Aquileia?), raccoglitore di monete. Parte della collezione Cigoi si trova ora nel Museo civico di Udine.

1857	600 monete di bronzo	Domizio - Domiziano - Diocleziano - i due Massimiani - la maggior parte di Costanzo Cloro
1859	220 denari d'oro una (inedita) di	Valentiniano III - Licinia
1863	31 aurei	Onorio - Placidia - Eudossia
1865	14 aurei	Antonino Pio - Marc'Aurelio - Lucilla
1869	monete d'oro	Settimio Severo - Caracalla - Macrino - Antonino
1870	3 aurei	Elia Verina
	medaglioncino d'argento	Costantino il Grande

Dai dati di questo elenco, sulla cui piena veridicità non giurerei, si ricavano ritrovamenti di oltre quarant'anni. Le monete rinvenute in Aquileia sarebbero oltre tremiladuecento, di cui circa 800 d'oro, 1800 d'argento e 600 di rame. L'elenco menziona quindi ritrovamenti di altre località, tra cui tre con monete galliche e una (a Gemona) con monete di Marsiglia, per un totale di circa 13.000 monete, cui si devono aggiungere altre migliaia di monete medievali.

Tra le collezioni udinesi quella Di Toppo è senz'altro la più ampia e l'unica conservata integralmente. Ai fini del nostro esame si considererà come un unico complesso, benché già nel '700 il materiale più fragile e più prezioso fosse portato a Udine, mentre i reperti lapidei si trovavano altrove. Essa è già stata oggetto di indagine in alcune sue componenti ([8]), ma non nel suo insieme.

Il primo nucleo della collezione Di Toppo

Francesco Di Toppo è l'autore di una memoria letta dinanzi ai membri dell'Accademia di Udine, di cui era segretario, e

([8]) T. Biavaschi, *Ambre aquileiesi nel Museo civico di Udine,* in «AqN», XXII, 1951, coll. 13-22; S. Sibille Sizia Menegazzi, *Alcuni monumenti aquileiesi a Buttrio,* in «AqN», XXVII, 1956, coll. 51-62.

stampata nel 1869 ([9]). Di essa dovremo occuparci spesso, d'ora in poi. All'inizio egli ci avverte che molti anni prima suo padre, ovvero il conte Nicolò fece trasportare da Aquileia a Buttrio «lapidi, sarcofaghi e bassi rilievi» trovati durante lavori agricoli. Veramente qui è una imprecisione: il primo nucleo della raccolta fu costituito nella casa dei Di Toppo a Campolongo ([10]), ma già alla fine del '700 gran parte del materiale si trovava a Buttrio. Lì si recò il Cortinovis, il quale in una lettera da lui scritta allo stesso conte Nicolò, di cui rimane copia dall'Asquini ([11]), stila una prima descrizione della collezione, privilegiando, secondo i suoi interessi e il gusto del tempo, le epigrafi ([12]). Ne menziona una dozzina, tra cui una sola votiva ([13]). È possibile che qualcuna sia passata alla famiglia per acquisto o per eredità ([14]). Due cristiane vengono da

([9]) F. Di Toppo, *Di alcuni scavi fatti in Aquileia,* Udine 1869.

([10]) Sicuramente qui, nel 700, erano conservate almeno quattro iscrizioni: *CIL* V, 783, poi passata ad Aquileia nella raccolta Moschettini; 820; 1056; 1088.

([11]) G. Asquini, *Lettere a vari,* II, ms. 159 della Biblioteca Bartoliniana di Udine, cc 86 r - 89 v. È senza data, ma dal testo si ricava che fu scritta un anno dopo una visita fatta a Buttrio. Poiché viene illustrata anche l'iscrizione *CIL* V, 1281, scoperta nel 1787, la lettera deve essere stata scritta tra il 1788 e il 1801, anno della morte del Cortinovis stesso. Il documento è citato da S. Panciera, *Un falsario del primo Ottocento. Girolamo Asquini e l'epigrafia delle Venezie,* Roma 1970, pp. 91; 96; 99-100; 104-105 e 107.

([12]) Nel suo elenco vi è anche una inesattezza: infatti indica come presente a Buttrio la famosa iscrizione del vescovo *Amantius* (*CIL* V, 1623) che fu distrutta poco dopo la scoperta, cfr. Panciera, *Op. cit.,* pp. 103-106. Ho pubblicato copia di altro testo del Cortinovis sull'argomento dovuto allo Joppi, in M. Buora, *Per la storia della Beligna e dell'abbazia di S. Martino,* in «AqN», L, 1979, coll. 445-496, in part. col. 486.

([13]) *CIL* V, 820, dedicata a Silvano Augusto. La datazione è data dalla menzione di G. Antonio Rufo, qui ricordato come *conductor.* Il testo è quindi anteriore al 168 d.C., data probabile della sua nomina a *procurator,* cfr. A. Degrassi, *Il confine nord-orientale dell'Italia romana,* Berna 1954, pp. 124-125; G. Winkler, *Die Reichtsbeamten von Noricum und ihr Personal,* Wien 1969, pp. 151-152; G. Alföldy, *Noricum,* London, 1974, p. 255.

([14]) Un'altra (*CIL* V, 1401) con il nome del defunto al genitivo, *Paciani,* fu trasferita nella casa Paciani di Cividale, per un vezzo di nobiltà, e si trova ancora in questa cittadina, in via Aquileia n. 10; cfr. Panciera, *Op. cit.,* p. 100.

S. Felice ([15]), due pagane da S. Stefano ([16]), mentre le altre non hanno specificata la provenienza. La raccolta si arricchì nel primo Ottocento con l'acquisizione delle are dei *Cornelii* ([17]), provenienti dalla Colombara, e di quella del *negotiator daciscus* ([18]).

Alla fine della sua lettera il Cortinovis consiglia il conte Nicolò e suo fratello (quindi la passione doveva essere ben radicata in famiglia) di scavare «nel recinto delle due chiese demolite dei Santi Felice e Fortunato e della Beligna» ([19]). È possibile che il consiglio sia stato accolto con entusiasmo. Infatti nella villa di Buttrio si trova un rilievo paleocristiano di oltre due metri di lunghezza. Al centro dello specchio, incorniciato da un duplice listello, si trova un *Chrismon* inserito in un doppio clipeo; ai lati stanno due croci latine leggermente ansate. Il motivo è assai comune, da Costantinopoli all'Occidente, e trova significativi riscontri nell'arco altoadriatico, specialmente lagunare. Il Tagliaferri lo considera un pluteo e lo data al VI sec. ovvero prima dei più noti esemplari gradesi fatti scolpire da Elia ([20]). In effetti qui mancano p. es. i lemnischi, che poi saranno frequenti. Altri ritengono lo stesso motivo iconografico già presente alla fine del V secolo ([21]). È verosimile che la lastra in questione provenga da una chiesa paleocristiana aquileiese, forse da quella della Beligna ([22]) ma mancano dati precisi sul luogo e l'epoca del rinvenimento.

([15]) *CIL* V, 1641 = *ILCV* 4101 e *CIL* V, 1700 = *ILCV* 4003 A.

([16]) *CIL* V, 1056 (sarcofago di *P. Aelius Domitianus*, trovato nel 1776) e *CIL* V, 1281 (iscrizione del *Lucretii*, trovata nel 1787).

([17]) *CIL* V, 1077 e 1079.

([18]) Si tratta di *CIL* V, 1047 = *ILS* 7526, scoperta nel 1802.

([19]) Asquini, *Lettere a vari*, cit., c 89 v. Nelle vicinanze vi erano possessi della famiglia Di Toppo.

([20]) A. Tagliaferri, *Le diocesi di Aquileia e Grado*, Spoleto 1981, pp. 202-203.

([21]) R. Polacco, *Sculture paleocristiane e altomedioevali di Torcello*, Treviso 1976, p. 23.

([22]) Sulla fondazione del monastero della Beligna alla fine del V sec. si veda Buora, *Art. cit.*, coll. 459-461, con precedente bibliografia.

La lapide di Wecello

Sicuramente trovata all'inizio dell'800, poiché è disegnata nell'album dell'Asquini, è invece una lapide medievale (fig. 1). Essa, in pietra d'Istria, misura m 2,08×0,90 e sembra aver formato il fianco di un sarcofago. Lo specchio è orlato da una cornice piuttosto larga, accompagnata da un listello tondeggiante. I caratteri che formano le 8 righe del testo sono molto chiari. Scarseggiano i legamenti e le abbreviazioni; qualche lettera, come la A, la M e la V, ha talora la forma dell'alfabeto latino talora disegno tipicamente medievale. Il testo, che non mi risulta sia stato preso in considerazione, sembra diviso in quattro distici elegiaci, con preciso senso della prosodia ([23]). La metrica ci fa capire che, nonostante la frattura sul lato destro, il testo ci è conservato quasi interamente, tranne una parola monosillaba alla quinta riga che l'Asquini integra con *hoc*.

Nel corso dell'iscrizione, dopo una preghiera a Dio perché abbia misericordia, si ricorda il defunto, di famiglia nobile *(nobilis hoc genere)*, saggio, ovvero *prudens* – e la scelta del termine, che si applica alle persone che hanno qualche responsabilità, ci fa pensare che egli rivestisse qualche carica – e ricco. Si dice ancora, fin dalla prima riga, che egli fu sacerdote *(levita)*. Si ricorda infine la sua morte, avvenuta sul far dell'alba il 14 novembre di un anno imprecisato e, con bel gesto di umiltà, come ultima parola dell'ultimo verso si riporta il nome Wecello. Questo, di chiara origine tedesca, è alquanto frequente ([24]).

([23]) Attualmente mancano alcune lettere che pure sono trascritte dall'Asquini, così alla prima riga il testo si conclude con *lev[itae]*, alla quinta con *e[x - - -]* e alla sesta con *her[is]*. Poiché il resto corrisponde, non vi è ragione di dubitare della fedeltà della trascrizione asquiniana. Il margine fu probabilmente spezzato in occasione della posa in opera nella «piramide», di cui si parla più sotto.

([24]) Dalle fonti sono noti altri personaggi con questo nome, p. es. C. Scalon, *Necrologium Aquileiense*, Udine 1982, ne menziona altri sei, tra cui due canonici, *Wecelo de Brazacho* (p. 232) e *Wezelo Ruffus* (pp. 52 e 141, noto in altri documenti all'anno 1224) e un decano, forse del XII sec. (pp. 42, 232 e 398).

Ma pare che tutti gli elementi sopra ricordati si accordino con la figura di quel Wecello il quale fu abate dell'abbazia della Beligna e morì nel 1270 o poco dopo. È possibile che questa sia parte della sua tomba: si ricava infatti dal testo un'origine dotta e l'ambizione di colui che dichiara di aver servito utilmente e fedelmente la chiesa, presumibilmente in particolare quella in cui fu sepolto. Per noi tuttavia, come ho avuto modo di accennare altrove ([25]), la figura di questo abate sembra rivelare più ombre che luci. Se quanto si è detto finora coglie nel vero, si deve ricavare che alla fine del '700 o all'inizio dell'800 i Di Toppo seguirono il consiglio del Cortinovis e scavarono anche alla Beligna o all'interno della chiesa o nella zona della sepoltura dei monaci ([26]).

I RILIEVI

Dalla già ricordata lettera del Cortinovis siamo informati su altri pezzi notevoli della collezione del conte Nicolò. In primo luogo viene ricordata «una donna stolata seduta di ottima maniera, già nella casa del confessore delle Monache d'Aquileia; ora è mutilata per la parte superiore», ma egli la giudica ugualmente degna di osservazione e la ritiene una raffigurazione della dea Vesta. Il frammento, che si conserva oggi nella soffitta della villa di Buttrio, appartiene a una lastrina di marmo. Il Cortinovis menziona poi una testa colossale di satiro. Credo sia da identificare con un frammento di lastra, murata a Buttrio, che reca parte della testa di un satiro, con grappolo e foglia pendente dall'orecchio sinistro, l'unico visibile. Di fianco ad esso si nota parte di un festone, con nastri svolazzanti, che doveva esser sostenuto dal becco di un'aquila, di cui si vede parte di un'ala (fig. 2). Si tratta con tutta evidenza di parte del fregio del foro di Aquileia; né la

([25]) BUORA, *Art. cit.*, coll. 472-473.

([26]) Negli stessi anni uscì dalla medesima località l'epigrafe di Ortwin del IX sec. (BUORA, *Art. cit.*, coll. 467-470 = TAGLIAFERRI, *Op. cit.*, pp. 97-98) la quale fu però riutilizzata, forse come pavimento nella chiesa posteriore (lo fa ritenere l'abrasione intenzionale dei bracci orizzontali della croce).

testa né il tipo di festone sono identici a quelli che compaiono sugli altri frammenti conservati nel Museo ([27]).

Sempre il Cortinovis scrive di «una testa minore delle altre» e accenna a «volute e cascate» che naturalmente, in base a questi scarni dati, non si possono identificare tra il materiale conservato.

Viene poi ricordato il rilievo che raffigura due operai addetti a un torchio, il quale fu trasportato dal Brusin nel Museo di Aquileia, dove ancor oggi si trova ([28]). Si tratta del lato minore di un sarcofago che la Scrinari e il Gabelmann datano alla prima metà del III sec. d. C. ([29]).

Sarcofagi a ghirlande

Nella descrizione del Cortinovis seguono «due grandi encarpi e altri minori», ovvero una serie di fianchi di sarcofagi decorati con ghirlande, che sono per lo più murati sulla facciata principale della villa di Buttrio e in parte conservati in una soffitta. Una accurata ricognizione ha permesso di accertare la presenza di ben undici fiancate, con interpretazioni diverse dello stesso motivo. Tutti i frammenti sono inediti e mi riprometto di pubblicarli tutti tra breve. Per ora basti sottolineare l'importanza di un tale complesso che permette di studiare meglio la varietà tipologica dei sarcofagi aquileiesi. Questo gruppo consente una migliore analisi dei modelli iconografici, delle varianti e della seriazione cronologica.

Segnalo due esempi significativi. Il primo si può ricostruire graficamente da due frammenti pertinenti alla medesima fiancata. A questi ho avvicinato una scheggia con testa di Medusa, che potrebbe essere la testa colossale di baccante di cui parla il

([27]) Riprodotti in S. Stucchi, *Considerazioni architettoniche ed epigrafiche sui monumenti del foro aquileiese*, in «AqN», XXXVI, 1965, coll. 1-20.

([28]) G. Brusin, *Monumenti di provenienza aquileiese restituiti ad Aquileia*, in «AqN», XXI, 1950, coll. 47-50 = V. Santa Maria Scrinari, *Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 356, p. 122.

([29]) Scrinari, *Ibid.*; H. Gabelmann, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage*, Bonn 1973, n. 45, p. 71 e 161, tav. 20,3.

Cortinovis. Il motivo è piuttosto frequente nei lati dei coperchi; qui l'accostamento non è del tutto convincente per una certa diversità di esecuzione e per un agile linearismo che contrasta con l'uso insistito del trapano nella parte inferiore. Il risultato si può vedere alla fig. 3, che si ispira al sarcofago gradese di *Baburius Anthus,* con il medesimo motivo degli eroti che sostengono il festone e alcuni particolari alquanto simili ([30]).

Il secondo è una fiancata di un sarcofago architettonico, con una ghirlanda assai stilizzata ([31]). Essa nasce da una foglia trilobata, resa in modo schematico, cui si attacca un gambo irrigidito e quasi prismatico; ad esso si collega una doppia ghiera. Mancano qui le corpose frutta che si ammirano in lavori di epoca precedente: il festone appare piuttosto simile a una pannocchia. L'interesse di questo pezzo sta nel grado estremo di stilizzazione del motivo decorativo della ghirlanda, particolarmente apprezzato nelle botteghe aquileiesi. Tale stilizzazione certo non è anteriore alla metà del III sec. d. C.(fig. 4).

La crocetta d'oro

Nella relazione del Cortinovis si menzionano poi «Medaglie e altre minute antichità» che l'autore si riserva di esaminare altra volta. Egli ci dice che gli oggetti più preziosi erano conservati nel palazzo di Udine, già appartenuto a un ramo cadetto dei Savorgnan. Tra questi di sicuro era compresa la crocetta aurea rinvenuta nel sarcofago di *P. Aelius Domitianus,* scoperto presso S. Stefano nel 1776 ([32]), oggi conservata nel Museo civico di Udine, poiché fu donata alla municipalità due anni dopo la morte di Francesco di Toppo ([33]).

Di piccolo formato, – misura mm 24×15 – ha una pietra

([30]) Il sarcofago è datato dal Gabelmann, *Op. cit.*, p. 47, al 160/170 d. C.

([31]) Il frammento, in marmo, misura oggi m 0,47 di larghezza × 0,64 di altezza; in origine doveva essere largo circa m 0,70. Lo spessore non è determinabile, in quanto il pezzo è murato.

([32]) *CIL* V, 1056.

([33]) Nel 1885 dalla vedova Margherita Ciconi di Toppo.

rossa incastonata al centro della faccia principale e reca una serie di zigrinature a spinapesce sui bracci, rappresentanti forse delle palmette stilizzate. Le dimensioni, la presenza della gemma, la decorazione, la forma del pendaglio la qualificano come «encolpion» di ispirazione bizantina. M. Bel Bello, che ha studiato una alquanto simile del Museo di Treviso, propone una datazione al V-VI sec. d. C. ([34]). Appare evidente, quindi, che il sarcofago di *P. Aelius Domitianus,* che recava ai lati della tabella iscritta le caratteristiche anse a graffa e pertanto va datato alla fine del II o più probabilmente al III sec. d.C., fu utilizzato in epoca paleocristiana.

Su questo argomento, nella già ricordata memoria, Francesco di Toppo cade in alcune inesattezze. Vuol farci credere di essere stato lo scopritore del sarcofago, che fu trovato prima della sua nascita; dice poi che era l'unico sarcofago di bambino della sua collezione, mentre vi è anche quello di *Pomponia Procula Rufina,* rinvenuto nel 1859 alla Colombara, e da ultimo reputa l'iscrizione paleocristiana, certo ingannato dal corredo rinvenuto all'interno.

Il principale collezionista: Francesco Di Toppo

Il maggior incremento della collezione avvenne a opera di Francesco Di Toppo, senz'altro la persona più nota e più importante della sua famiglia. La sua figura non è stata particolarmente analizzata dagli studiosi di storia locale ([35]). Eppure nella sua lunga vita Francesco Di Toppo (1797-1883) fu un personaggio di spicco, attivo nella vita politica e notevole soprattutto per la

([34]) M. Del Bello, *Una singolare crocetta aurea di Treviso,* in «Mem. stor. forog.», XLIX, 1969, pp. 121-128, spec. p. 127; ne ricorda anche altre simili, seppure in materiale diverso, a Spalato e a Cartagine. Essa si può assimilare al I gruppo (secc. V-VI) della classificazione di Z. Vinski, *Krstoliki nakit epohe scobe naroda u Jugoslaviji (Kreuzförmiger Schmuck der Völker Wanderungszeit in Jugoslawien),* in «Vjesnik Arheološkog Muzeja u Zagrebu», III,3, 1968, pp. 103-168.

([35]) Esaurienti notizie si trovano in G. Clodig, *Commemorazione del co. Francesco di Toppo, socio ordinario,* in «Atti dell'Accademia di Udine pel triennio 1881-1884», II serie, vol. VI, 1884, pp. 121-131; un rapidissimo profilo in G. Marchetti, *Il Friuli. Uomini e tempi,* Udine, II, 1979, p. 1021.

sua sensibilità sociale, le cui influenze positive permangono ancor oggi, vero esponente di rilievo della borghesia illuminata e filantropica dell'800.

Egli fu Direttore del locale Liceo, quindi del Monte di Pietà, della Cassa di Risparmio, della Commissaria Uccellis, oggi educandato nazionale, che deve la sua esistenza a un lascito quattrocentesco. Il problema scolastico e sociale gli stette molto a cuore, tanto che il suo nome rimane legato al collegio Toppo-Wassermann ([36]). Fu anche podestà di Udine, oltre che membro e segretario dell'Accademia di Udine. Per tutti questi motivi la municipalità di Udine gli dedicò una strada.

Tra tutte queste attività di Di Toppo non tralasciò di dedicarsi alla letteratura. Si ricordano versi d'occasione, quattro racconti storici (certo influenzati dalla moda del romanzo storico, non tanto di quello manzoniano, quanto di quello alla maniera del Nievo e della Percoto) e una serie di studi storici ([37]).

I suoi interessi, le sue vicende e le sue attività sono riportati nei *Giornali* che andava compilando quotidianamente e che ci sono rimasti quasi per intero ([38]). Formano un documento estremamente interessante, finora ingiustamente trascurato, che dà uno straordinario spaccato della vita di un gentiluomo friulano della metà dell'800, notevolissimo per la ricostruzione della storia della mentalità o della vita quotidiana delle classi alte del periodo.

Ogni giorno ha la sua annotazione, tranne che per un periodo di 9 mesi, nel 1862, che coincide con una grave malattia, di esito mortale, per la moglie. La giornata è descritta anche nei fatti più minuti e abituali. Il conte si alzava alle 9, o alle 9,30, se non

([36]) Il lascito risale al testamento, datato 29 gennaio 1876, ma il collegio fu aperto solo nel 1900.

([37]) Racconti storici: *Oristilla di Partistagno,* Udine 1844; *Olimpia di Savorgnano,* Udine 1845; *Il castello di Buttrio,* in «Strenna friulana», 1856. Studi storici: *Degli illustri giureconsulti ed oratori del Friuli,* Udine 1836; *Un episodio del sacco di Udine (1511),* in «Strenna friulana», 1846; *Elogio del co. Fabio Asquini,* 1847; *Notizie di Daniele Antonini,* Udine 1865.

([38]) Nell'Archivio Florio, presso l'Archivio di Stato di Udine, sono conservati 14 volumi di giornali (dal n. 18 al n. 32). Manca il n. 25, con le note dall'agosto 1856 al novembre 1859; in più c'è un diario di formato tascabile in cui sono annotate le relazioni dei viaggi dal 1848 al 1861.

doveva spostarsi con la carrozza, per andare ad es. a Buttrio. Là era d'obbligo una capatina in farmacia, per le ultime novità, o una visita di cortesia al parroco. Altrimenti nella casa di Udine si alternavano con monotonia le occupazioni: passeggiata in giardino, colloquio con la moglie, visite. Tra i frequentatori della casa troviamo persone ben note, come la contessa Percoto, il poeta Zorutti, lo studioso Pirona, accanto agli esponenti della nobiltà udinese. Ogni giorno si recava poi al caffè Meneghetto, per la consueta partita di bigliardo ([39]), e talora alla birreria Moretti. Spesso, la mattina o il pomeriggio, a piedi o in carrozzella, vi era la passeggiata per i vecchi borghi udinesi di via Poscolle, Grazzano, Mercato vecchio o via Aquileia. Si ha notizia anche delle malattie del Di Toppo e della moglie. I rimedi erano assai semplici, consistendo in olio di ricino, pillole di S. Fosca, pillole dell'eremita di Padova e, credo come lassativo, acqua di Boemia. Sono poi indicate anche le letture, non molto impegnative per la verità, quali Dumas (che leggeva spesso tutto d'un fiato), Walter Scott, il Voltaire de *Le siècle de Louis XIV*.

Accanto alle considerazioni sui fenomeni metereologici, spesso riprese nel riassunto di fine mese, ci sono osservazioni sull'andamento delle colture, i bozzoli, l'uva, i raccolti. Specialmente negli anni Sessanta abbondano le riflessioni sulla situazione politica. Viene registrata e seguita con trepidazione l'impresa di Garibaldi, esecrata la «barbarie» dei Borboni, commentato l'evolversi della situazione italiana, spesso seguita anche sui resoconti della «Revue des deux mondes» o dell'«Indipendant» o del «Débat». Ogni tanto è registrato qualche decesso. Così troviamo le prime notizie della morte per naufragio di Ippolito Nievo, poi confermate qualche giorno dopo, la morte dell'architetto Valentino Presani, quella del conte di Cavour. Talora traspare anche la vita di Udine: come nel carnevale del 1861, allorché vi furono pochi festeggiamenti, data l'insicurezza generale e le preoccupazioni per l'avvenire.

([39]) Pare che negli anni Sessanta il caffè Meneghetto, in piazza Contarena a Udine, fosse noto come covo di miscredenti e antiaustriaci, che noi chiameremmo liberali, cfr. A. Stella, *Un secolo di storia friulana (1866-1966)*, Udine 1967, p. 20, n. 4.

Ora, in questo quadro, quale posto poteva avere l'attività di ricerca e di raccolta del materiale archeologico? Ben poco, a quanto pare.

In un primo tempo sembra che Francesco Di Toppo sia rimasto semplice conservatore del materiale archeologico in possesso della famiglia. Successivamente, quando era ormai arrivato alla sessantina, come egli stesso ci dice ([40]), la passione per l'archeologia gli fu suggerita dal maresciallo prussiano Heller, nel 1858. Per suo suggerimento furono ripresi gli scavi alla Colombara, ovvero in quella zona che già molti anni prima aveva prodotto cospicui reperti, lungo la strada moderna che ancora nel '700, a detta del Bertoli ([41]), era fiancheggiata da resti di monumenti sepolcrali emergenti dal fosso.

Il diario del Di Toppo, dal quale avevo sperato di ricostruire il giornale di scavo, manca per quell'anno e in seguito si mostra piuttosto avaro di notizie, come se la passione si fosse a poco a poco affievolita. Eppure gli scavi continuarono per circa vent'anni! Il Di Toppo si recava assai di rado ad Aquileia, a distanza di alcuni mesi, per seguire i lavori, che evidentemente procedevano per proprio conto, presumibilmente per opera degli stessi coloni. Tale prassi di scavo continuò fino alla fine del secolo scorso, finché la direzione del museo assunse in proprio ogni ricerca ([42]).

Qualche volta il materiale migliore veniva spedito direttamente al Di Toppo nella sua casa di Buttrio, e questo spiega certamente l'assoluta mancanza di precisazioni topografiche. Ma talora l'ansia del conte poteva volgersi in delusione. Così, quando il 16 gennaio 1860 gli arrivarono 16 «mortai» da Aquileia, egli annota: «Li feci aprire, sperando di trovarvi degli oggetti interessanti. Ma erano... pieni di terra di ossa di morti e di carbone. Non trovai che uno scarabeo di ambra, un altro pezzo di ambra e altre cose insignificanti» ([43]). Peraltro il Di Toppo, pur diligente annotatore, era

([40]) Di Toppo, *Di alcuni scavi* cit., p. 3.

([41]) Cfr. Vale, *G.D. Bertoli fondatore* cit., p. 26.

([42]) Si veda A. Calderini, *Aquileia romana. Ricerche di storia e di epigrafia*, Milano 1930, p. LXII.

([43]) F. Di Toppo, *Giornale*, n. 26, p. 10, in Archivio Florio, busta 55 bis.

Epitafio trovato in Aquileja, ed ora trasportato nella Villa [illegible]

+LARGITOR VENIÆ DEVS HVIC MISERERE LEVVÆ
DEFVNCTVS SECLO VIVAT VT IPSE TIBI
ET QICQVID SCELERIS SATANA FALLENTE PEGIT
TOTV TV CLEMENS DILVE CVNCTIPOTENS
NOBILIS HIC GENERE PRVDENS DIVES FVIT EX HOC
VTILIS HVIC ÆDI·ATQ: FIDELIS HERIS
QVARTADECIMA MENSIS SVB LVCE NOVBRIS
TRANSILIT HINC AD TE·NOMEN HABENS VECEL

Larghezza del marmo Palmi 7. Altezza Palmi 3.

Fig. 1
La lapide di Wecellio secondo il disegno dell'Asquini.

Fig. 2
Parte della decorazione del foro di Aquileia.

Fig. 3
Fianco di sarcofago (Dis. M. Buora, 1982).

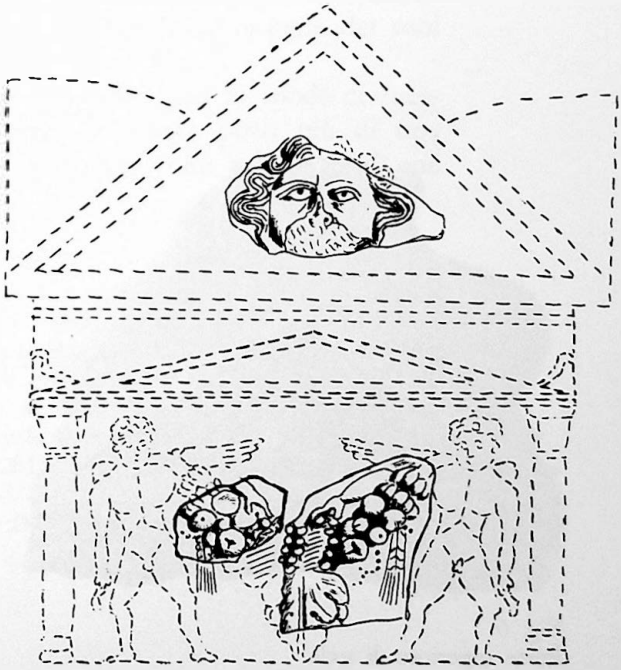


Fig. 4
Fianco
di sarcofago
con ghirlanda.

Fig. 5
Coperchio di urna con la raffigurazione di un serpente.

Fig. 6
Parte superiore di stele.

Fig. 7
Ampolla di S. Menas.

molto lontano dal comprendere la necessità di distinguere o di studiare i pezzi di cui era venuto in possesso. La ricerca era per lui, come per molti altri in quel periodo ([44]), volta al solo scopo di arricchire la collezione, di cui fare sfoggio. In ciò quindi egli era molto diverso dai grandi estimatori di Aquileia del Settecento, dal Bertoli, dal Cortinovis e perfino dall'Asquini.

Per l'individuazione e la delimitazione dei possessi del Di Toppo in Aquileia a nulla serve l'archivio dell'Ufficio Tavolare di Cervignano, che porta solo annotazioni tardo ottocentesche, posteriori alla morte dello stesso Di Toppo. Qualche aiuto però recano le mappe del '700 e dell'800 conservate nel Museo di Aquileia e soprattutto l'inventario dei beni della famiglia Savorgnan della Bandiera redatto nel 1714, beni che confluirono nell'asse ereditario dei Di Toppo ([45]). Le indicazioni del catastico settecentesco, anche se oggi non sempre sono trasferibili con precisione nella moderna cartografia, corrispondono in linea di massima con quanto scrive lo stesso Di Toppo.

Gli scavi di Francesco Di Toppo. Le epigrafi

Le epigrafi rinvenute dal Di Toppo, il cui ritrovamento fu annotato da appassionati e in parte anche da lui stesso, costituiscono un ideale filo di Arianna per tracciare la cronologia dei suoi scavi, per cui così poco ci servono i suoi diari.

Circa un centinaio di iscrizioni sono in qualche modo connesse con la collezione. Il Cortinovis ne elenca poco più di una decina ([46]); il Mommsen, che si recò due volte a Buttrio ([47]), ne

([44]) Altri esempi in M. Buora, *Notizie su tre sepolcreti di età longobarda nelle lettere di G. Asquini*, in «Forum Iuli», V, 1981, pp. 29-39.

([45]) *Summarium / Facultatis Haeredum / Q.m Nob. D. Hieronimi Co: / De Savorgnano a Vexillo / Aeditum a Nob. D. Brunalesco / De Brunaleschis*, Utini, 1714. Per notizie più dettagliate rimando al mio *Notizie aquileiesi tra le «Carte Savorgnane» dell'archivio di Toppo*, in «Sot la Nape», XXXIV, 4, 1982, pp. 28-36.

([46]) *CIL* V, 820; 1056; 1088; 1281; 1298; 1400; 1401; 1622; 1641; 1700; 1736.

([47]) Così riferisce il Di Toppo, *Di alcuni scavi* cit., p. 8.

vide 25 ([48]), cui aggiunse le sette trovate negli scavi del 1859 alla Colombara, a lui comunicate dal Pirona ([49]). Dalla stessa località in un periodo imprecisato, ma presumibilmente negli anni Sessanta, escono altre; 15 sono viste dal Luciani e da lui segnalate al Mommsen ([50]). Nel 1869 in una tavola annessa alla memoria del Di Toppo sono disegnate 32; alcune erano da tempo esistenti a Buttrio, altre furono trovate da lui. Sono omessi alcuni frammenti e alcuni testi giudicati di scarso interesse ([51]). Gli scavi alla Colombara ripresero nel 1872 ([52]), nel 1873 ([53]), nel 1874 ([54]), e ancora nel 1876 ([55]); sono noti anche ritrovamenti di anno imprecisato ([56]).

Frattanto venivano attuate ricerche anche nella zona della Bacchina, dove nei suoi possedimenti il Di Toppo aveva trovato già prima del 1869 il famoso togato e una stele con due leoni affiancati ([57]). Si conoscono rinvenimenti del 1870 ([58]), 1871 ([59]), e

([48]) *CIL* V, 820; 1047; 1056; 1088; 1092; 1093; 1177; 1179; 1210; 1275; 1281; 1298; 1310; 1400; 1417; 1476; 1485; 1524; 1573; 1622; 1631; 1641; 1667; 1700; 1751.

([49]) Si tratta di *CIL* V, 795; 1156; 1274; 1342; 1361; 1365; 1511. Il Mommsen deve quindi essersi recato a Buttrio prima di questa data.

([50]) *CIL* V, 897; 956; 994; 1033; 1060; 1121; 1122; 1181; 1200; 1223; 1290; 1392; 1413; 1440; 1484; 1573. Sul Luciani, che percorse i territori del Friuli,del Veneto e dell'Istria, si veda B. Forlati Tamaro, *Iscrizioni lapidarie latine del Museo civico di Oderzo,* Treviso 1976, pp. 23 e segg. Si aggiungano poi le due iscrizioni *CIL* V, 8370 (= C. Gregorutti, *Antiche lapidi di Aquileia,* Trieste 1877, d'ora in poi abbreviato in Greg., 126 trovata il 29 aprile 1864) e 8318 (= Greg. 86, circa del 1868).

([51]) Non figura nell'elenco del Luciani *CIL* V, 8521, mentre il Di Toppo tralascia *CIL* V, 956; 1121; 1200; 1223; 1573.

([52]) Furono rinvenute *CIL* V, 8400; 8576; 8518 (= Greg. 337).

([53]) *CIL* V, 8337 (= Greg. 102).

([54]) *CIL* V, 8421 (due exx.) = Greg. 168.

([55]) *CIL* V, 8562.

([56]) *CIL* V, 8602.

([57]) Di Toppo, *Di alcuni scavi* cit., p. 7.

([58]) *CIL* V, 8483 = Greg. 225.

([59]) *CIL* V, 8428; 8448; 8482; 8484; 8505; 8510; 8534; 8539 (= Greg. 253); 8567 (= Greg. 604).

1874 ([60]). Alcune iscrizioni furono portate a Campolongo ([61]), mentre la massima parte fu trasferita a Buttrio. Quelle di Buttrio furono viste dal Maionica e quelle di Campolongo dal Conze, i quali trasmisero i testi al Mommsen, per la seconda parte del vol. V del *Corpus*. Quattro apparvero alla Bacchina nel marzo del 1877 e furono comunicate dallo stesso Di Toppo, che intanto era stato nominato ispettore alle antichità, al Fiorelli per le «Notizie degli scavi» del 1877 ([62]). Da ultimo le epigrafi furono viste ancora dal Pais, che ne menziona altre, di anno imprecisato, nel suo Supplemento ([63]).

È ancora possibile che dopo tutte queste illustri ispezioni sia rimasto inedito qualche testo? Nelle pagine dei *corpora* s'insinua sempre qualche inesattezza o qualche dimenticanza. Capita così che un testo sia stato pubblicato due volte, con due numeri diversi, dal Mommsen e dal Pais ([64]), e pochi altri siano stati omessi. Naturalmente si tratta di frustoli di minima importanza. Vi è p. es. un resto, assai malconcio, di probabile iscrizione sepolcrale, di cui si leggono poche lettere su tre righe. Quindi almeno due parti di *tabulae* di sarcofagi, di cui una porta *-]mini Faustinae* e l'altra *-]nus Mai[*. Si deve menzionare poi parte di un'ara-ossuario, del I sec. o dell'inizio del II, con un delfino sul fianco; sul resto della facciata principale si legge solo l'inizio dell'ultima riga *Galer[*- - -. Parte del nome di un defunto, con lettere incise molto profondamente, probabilmente dell'inizio del I sec. d. C., si trova sul bordo di un coperchio di urna funeraria con la raffigurazione di un serpente. Del testo si vede [- - -] *M(arci) f(ilius) Gnato[n?]*. Chiaro il significato ctonio della raffigurazione, che non è tanto usuale per Aquileia,

([60]) *CIL* V, 8399 (= Greg. 153); 8452; 8524; 8526; 8544 (= Greg. 248); 8545 (= Greg. 266).

([61]) *CIL* V, 8243; 8333; 8456 (trovata nel 1876); 8455; 8520 (= Greg. 382, di anno imprecisato); 8524; 8526.

([62]) «Not. sc.», 1877, pp. 107-108. Si tratta di *S.I.*, 208; 225; 296; 313.

([63]) *S.I.*, 202; 227; 250; 281. Si veda anche E. Maionica in «Arch. Epigr. Mitt.», V, 1881, p. 121.

([64]) *CIL* V, 956 (prime due righe) = *S.I.*, 212.

ove predominano i cani e i leoni ([65]) (fig. 5). Il coperchio compare già in un disegno del Di Toppo ([66]), ma non è menzionato nella sua memoria.

Urne cinerarie

L'ingente ricchezza della collezione Di Toppo deriva dalla sistematica spoliazione di aree sepolcrali. Quante fossero le sepolture ritrovate è indicato approssimativamente dal numero delle urne rinvenute. In una curiosa disposizione, che dovrebbe risalire almeno agli anni Sessanta e sa tanto di «pastiche» ottocentesco, il Di Toppo fece costruire nel parco della sua villa di Buttrio una sorta di piramide alta circa 6 metri, fatta di lapidi di vario genere e ben 191 urne funerarie e 110 coperchi ([67]). Di queste 170 sono del consueto tipo cilindrico, 18 troncoconiche e 3 rettangolari. Poche altre sono poi conservate separatamente nel parco, specialmente quelle di maggior dimensioni. Altre quattro si ritrovano nel Museo civico di Udine, tra cui una con una *tabula ansata* e la scritta *D(is) M(anibus) / Charitonis* ([68]). Il tipo di cartiglio, con due fiori quadripetali nelle anse, la formula, i caratteri delle lettere e soprattutto il corredo la datano almeno all'età flavia ([69]).

Circa 200 sono quindi le sole urne, cui si devono aggiungere non meno di una trentina di frammenti di sarcofagi.

([65]) Il motivo decorativo del serpente, che è noto altrove per altre classi di monumenti, p. es. sopra cippi, è, per quanto ne so, un *unicum* sulle urne funerarie aquileiesi.

([66]) Archivio Florio, busta 67,17, presso l'Archivio di Stato di Udine.

([67]) Altri coperchi sono conficcati nel terreno, per delimitare un'aiuola intorno alla stele di M. Lucio Dromone. È da notare che piramidi non troppo dissimili si vedono ancora nel Museo di Aquileia.

([68]) *CIL* V, 1156.

([69]) Faceva parte del corredo una placchetta di ambra con una cagna, due cuccioli e un amorino, Di Toppo, *Di alcuni scavi* cit, p. 5; per la datazione, Biavaschi, *Art. cit.*, coll. 17-18.

STATUE E RILIEVI

L'unico esempio di scultura a tutto tondo è un togato, trovato alla Bacchina ([70]). La statua, che si colloca alla fine del I sec. a. C., trova numerosi riscontri con altre sculture aquileiesi.

Anche alcuni rilievi, inediti, appartengono alla collezione. Tra questi merita di essere ricordato un Attis funerario, privo della testa e di parte dei piedi, che appartiene al solito tipo noto ad Aquileia sui fianchi di are-ossuari ([71]). Il rendimento delle pieghe della veste appare proprio del II sec. d. C.

Vi è poi il coronamento di un'altra ara ossuario con due leoni ai lati: fu trovata alla Bacchina insieme con il togato ([72]). La presenza di due leoni affiancati è motivo diffuso in tutta l'area altoadriatica, specialmente nel Veneto; esso è presente nella produzione delle botteghe aquileiesi del I sec. d. C. ([73]).

Sparsi qua e là vi sono poi altri frammenti. Tre cuspidi piramidali sono conservate quasi integralmente; altre tre, frammentate, portano le consuete pigne ([74]). Esse mostrano i motivi cari

([70]) DI TOPPO, *Di alcuni scavi* cit., p. 7; S.S. SIZIA MENEGAZZI, *Art. cit.*, coll. 51 segg.; M. BORDA, *Il togato di Buttrio*, in «AqN», XLV-XLVI, 1974-1975, coll. 349-361.

([71]) Oggi, privo della testa e dei piedi, è alto m 0,83; in origine doveva essere circa m 1,20. Il capo era appoggiato alla mano sinistra e il gomito sinistro era sostenuto dalla mano destra; per l'atteggiamento si veda SCRINARI, *Op. cit.*, figg. 13-18.

([72]) DI TOPPO, *Di alcuni scavi* cit., p. 7; «Not. sc.», 1877, pp. 107-108.

([73]) Su un basamento quadrangolare, che misura m 0,37×0,24, sorgono due leoni accovacciati, disposti ai fianchi di una piramide cuspidata, frammentata. Altri esempi simili aquileiesi sono riportati in SCRINARI, *Op. cit.*, nn. 408-411.

([74]) A) Misure: m 0,48×0,29×0,705, priva del vertice. Reca sulla faccia principale due delfini intrecciati con un tridente; sui lati, fiancheggiato da due delfini più piccoli, un kantharos da cui esce un ramo d'acanto. B) Misure: m 0,475×0,29×0,54, priva del vertice. Sulla faccia principale due delfini con un tridente; sui lati kantharos da cui esce ramo d'edera. C) si conserva solo la parte superiore con pigna (m 0,35×0,31×0,75). Sulla faccia principale due delfini intrecciati con al centro un tridente, sui lati un delfino. D) Solo la parte superiore con pigna (m 0,275×0,14×0,065). Sulla faccia principale lo stesso

agli scalpellini aquileiesi, come il cantaro da cui escono i racemi o i delfini incrociati intorno al tridente. Tutte queste, che si datano prevalentemente nella seconda metà del I sec., hanno nei dettagli e nella sintassi decorativa somiglianze, ma non identità con gli esemplari del museo di Aquileia, segno che le stesse botteghe sapevano di volta in volta personalizzare il prodotto.

Due stele devono essere particolarmente illustrate. La più antica è quella del liberto *Marcus Lucius Dromo*. Essa misura m 1,10×0,73×0,18. Il fastigio rettangolare, in parte spezzato e rovinato, reca parte dell'iscrizione, che continua sulle due bande dell'epistilio poste sotto una cornicetta aggettante. Le lettere, ben curate e incise profondamente, paiono databili almeno all'età augustea. Due paraste lisce, concluse da un capitello parimenti liscio, delimitano lo spazio dell'edicola, la cui parte inferiore è frammentata. All'interno è disposto frontalmente il busto del defunto. Esso è molto rovinato, ma non tanto che non si possano notare gli spigoli vivi della toga e soprattutto parte del caratteristico sbuffo della piega, quale si osserva in altre sculture aquileiesi. Il capo, ormai illeggibile, è alquanto distanziato dall'architrave, in modo che all'interno vi è un certo respiro e un più equilibrato rapporto tra pieni e vuoti. Le dimensioni assai notevoli della stele indicano non solo la florida condizione economica del committente, ma anche la volontà di ostentazione tipica del gusto provinciale ([75]).

motivo a foglie dell'esemplare A). E) Solo la parte superiore (m 0,32×0,16×0,07) con pigna decorata a squame con nervatura verticale mediana, come nel monumento concordiense di D. Sempronio Ilaro (G. Brusin-P.L. Zovatto, *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, Pordenone 1960, p. 38 fig. 40).

([75]) La larghezza è notevole, sia in relazione al periodo sia al fatto che la stele ricorda un solo personaggio. Conosco un esemplare di larghezza analoga, ma per due persone, murato nella chesa di S. Maria della Tavella presso Madrisio (Ud) (M. Buora, *Il territorio di Fagagna in epoca romana e altomedievale*, in «AqN», LII, 1981, coll. 184-187). Ci sono stele più larghe a Concordia, per una persona sola (es. largh. m 0,88 cfr. Brusin-Zovatto, *Op. cit.*, p. 50, fig. 64) o per tre (stele dei Cornelii, larga m 1,18, *Ibid.*, pp. 24-25, fig. 15). A Oderzo una stele per tre persone misura solo 82 cm di larghezza

Parte di un altro monumento funebre mostra i busti di due coniugi entro clipei. I clipei sono ben noti nella Cisalpina nel I sec. d. C. ([76]) e non occorre cercare confronti Oltralpe, ove gli esemplari sono di solito più tardi ([77]). Peraltro questo è l'esempio più antico di Aquileia, ove il clipeo riappare nei monumenti sepolcrali del III sec. ([78]). La Sizia Menegazzi ha proposto una datazione all'età flavia, in base all'acconciatura della donna ([79]). Il volto dell'uomo contrasta per un certo realismo nella resa dei dettagli.

Da ultimo deve essere ricordata la parte superiore di una stele, con il timpano triangolare che contiene un murice; esso è sormontato da una conchiglia e fiancheggiato nei due spioventi da due agili delfini (fig. 6). I singoli elementi decorativi, di carattere «marino» e allusivi alla credenza nell'aldilà, sono ben noti e si combinano con la tipologia della casa. Non conosco altri esempi locali con analoga raffigurazione ([80]).

Non è certamente possibile soffermarsi su tutti i rilievi presenti nella villa di Buttrio. Alcuni meriterebbero maggior attenzione e uno studio particolare. Ricordo velocemente due frammen-

(FORLATI TAMARO, *Op. cit.*, pp. 38-39, n. 14). Una larghezza invece molto accentuata, da due piedi e mezzo a quattro, è tipica delle stele del Norico.

([76]) Ad es. a Bergamo, Boretto, Verona, Altino, Concordia, Pola. A Concordia ve ne sono ben tre (BRUSIN-ZOVATTO, *Op. cit.*, figg. 15, 57 e 64).

([77]) Si veda p. es. E. WEBER, *Die Romerzeitlichen Inschriften der Steiermark*, Graz 1969, pp. 58-60 (a Graz, circa del 100 d.C.; sarà un caso che sia una stele dei *Cantii*?), e n. 304, p. 360 (stessa data). Tra i numerosi altri esemplari ricordo le stele di *Ulpia Maximilla* di Alba Iulia e dei due coniugi a S. Peter am Wallensberg. Altro tipo con terminazione a tettuccio, con due spioventi, si trova a Solva, Wagna e Camporosso.

([78]) SCRINARI, *Op. cit.*, figg. 344-346.

([79]) SIZIA MENEGAZZI, *Art. cit.*, coll. 54-57, propone un confronto con l'acconciatura di una donna del monumento romano degli *Haterii*. Per acconciature assai simili in Aquileia, datate all'età giulio-claudia, cfr. SCRINARI, *Op. cit.*, figg. 232, 233, 330, 333, 334. Si tratta in effetti di una pettinatura che, con alcune varianti, appare diffusa lungo tutto il secolo. Per una discussione su questo problema si veda A.M. TAMASSIA, *Ritratto romano di Andes*, in «Boll. d'arte», LIII, 1968, 4, pp. 169-177.

([80]) Una traduzione di epoca paleocristiana si trova a Torcello (POLACCO, *Op. cit.*, n. 1, pp. 20-21).

ti di teste femminili, di cui una con la caratteristica pettinatura all'Ottavia, e due teste maschili; una ha i caratteri dell'età cesariana e l'altra mostra di essere stata eseguita verso la metà del III sec. Molto rovinati sono un paio di busti, che potrebbero aver avuto carattere funerario.

Singolare è una lastrina marmorea, di piccole dimensioni ([81]), che raffigura un artigiano (?), appoggiato a un bastone, seduto presso un alto tavolo posto di profilo. Poco chiari mi appaiono il significato della scena e la destinazione del pezzo.

Particolarmente notevole è parte di un clipeo ornamentale con corona di foglie d'alloro e collarino a spirale. Essa è del tutto identica a un esemplare di Grado e si differenzia solo per l'andamento della spirale da un altro di Aquileia, per cui il Rebecchi suppone un'originaria disposizione su una porta urbica di Aquileia in età augustea o giulio-claudia ([82]).

Tra i rilievi architettonici, limitati spesso a soli listelli con decorazione vegetale, merita speciale attenzione il frammento di un lussureggiante soffitto a cassettoni che appare impreziosito nelle costolature da elementi vegetali gonfi e carnosi. La loro turgidezza e soprattutto l'uso del trapano suggeriscono una datazione al basso impero.

Alcuni capitelli sono variamente utilizzati nel parco delle villa. Il più interessante è uno di tipo ancora ionico italico, della fine del II o dell'inizio del I sec. a. C. ([83]). Altri due di ordine corinzio

([81]) Essa, in marmo, misura m 0,15 di lunghezza x 0,08. Intorno reca una cornice liscia larga cm 1,5, che manca nella parte superiore; quindi in origine il pezzo doveva essere alto almeno una decina di cm. Per una figurazione simile su fianco di sarcofago si veda GABELMANN, *Op. cit.*, n. 74, p, 190, tav. 40,3.

([82]) In marmo, misura m. 0,18x0,24. Sull'argomento si veda F. REBECCHI, *Esempi di scultura romana a Grado. Clipei ornamentali di porte urbiche: Aquileia, Parma, Ravenna,* in «AAAd», XVII, 1, 1980, pp. 85-110.

([83]) Inferiormente vi è un filare di perline, quindi uno di ovuli e fusarole; le quattro volute sono fiancheggiare da palmette a rilievo che spuntano da grosse gemme. L'esemplare appare identico ad altri due aquileiesi, ma presenta dimensioni dimezzate (lato m. 0,48 e alt. 0,20); cfr. G. CAVALIERI MANASSE, *La decorazione architettonica romana di Aquileia, Trieste, Pola,* Aquileia, I, 1978, pp. 45-46, nn. 3-4.

si trovano a Buttrio ([84]). Un terzo grande capitello corinzio, forse proveniente dalla Bacchina, si trova invece nel Museo civico di Udine. Esso è già stato oggetto d'indagine da parte della Scrinari che lo reputa «il tipo canonico dello stile corinzio italico, completo nelle proporzioni, negli elementi, nella tecnica esecutiva» e lo data all'inizio del I sec. a. C. La Cavalieri Manasse propende invece per una datazione più bassa, alla fine dello stesso secolo ([85]). Nello stesso museo è collocata anche una grande meridiana, sostenuta da una Venere stante e circondata da elementi vegetali ([86]).

Sarcofagi interi e frammentati

Scrive lo stesso Di Toppo: «cinque sono i sarcofagi da me rinvenuti, quale in pietra d'Istria, quale in pietra del Carso» ([87]). Ora quelli integri, o quasi – e in tutto sono più di cinque – sono disposti in modo pittoresco intorno a una macchia di palme nel parco della villa di Buttrio. Nella facciata principale dell'edificio, invece, sono murati più di una ventina di altri frammenti. Di alcuni, presumibilmente rinvenuti entro la fine del '700, si è già detto.

Il pezzo più famoso è certamente quello con scena di battaglia, che risponde a un gusto assai diffuso nel II sec. ([88]). I combattenti romani sono rivestiti da corazze, mentre i barbari

([84]) A) m 0,27×0,31, simile ad altro aquileiese datato alla seconda metà del I sec. d. C. (V. Scrinari, *I capitelli romani di Aquileia,* Aquileia 1952, n. 53, p. 48); B) m 0,36×0,29, simile ad altri della metà del III sec. (Scrinari, *I capitelli* cit., nn. 33-35, pp. 36-37).

([85]) In calcare di Aurisina, misura m 0,40×0,48 (lato)×0,32 di diametro inferiore; presumo sia quello di cui si parla in «Not. sc.», 1877, pp. 107-108. Analisi dettagliata in Scrinari, *I capitelli* cit., n. 12, pp. 25-26; Ead., *Una variante al tipo del capitello corinzio-italico, comune all'architettura sicula e a quella aquileiese,* in *Atti del VII conv. nazionale di storia dell'architettura (Palermo 1950),* Palermo 1956, p. 252, fig. 1; Cavalieri Manasse, *Op. cit.,* n. 19, pp. 54-55.

([86]) Si veda L. Cosmi Bracchi, *Orologi solari di Aquileia,* in «AqN», XXXI, 1960, coll. 49-70.

([87]) Di Toppo, *Di alcuni scavi,* cit., p. 5.

([88]) Sizia Menegazzi, *Art. cit.,* coll. 57-60.

(Galli?) si presentano nudi. L'unico barbaro rimasto ha una posizione alquanto contorta, che egli assume nel momento in cui viene colpito a morte. È reso di schiena, sicché si può vedere solo parte della capigliatura, che non appare ancora gonfia com'è la moda degli ultimo decenni del secolo. Nelle pieghe delle vesti dei romani si nota già l'uso del trapano corrente. Il materiale usato, marmo, fa ritenere l'opera d'importazione. Per un certo senso ancora composto dello spazio pare che l'esecuzione non debba superare di molto la metà del secolo.

Quattro teste con traccia di nicchia fanno pensare ad acroteri di sarcofagi. Una dama diademata, con i capelli raccolti, piuttosto inespressiva, rivela i tratti del classicismo di età adrianea; parte di una seconda, velata, con i capelli divisi da una scriminatura, probabilmente raccolti dietro la nuca, e le pupille incise si rivela di qualche decennio più tarda. Esse sono inedite, come parte, assai rovinata, di un volto barbato, con i capelli corti trattati a piccoli colpi di scalpello, occhi grandi e profondi con pupille semilunate: questi caratteri consigliano una datazione ai primi decenni del III sec. (89). C'è poi un ritratto maschile, sul quale si è già soffermata la Sizia Menegazzi, che pare alquanto più tardo (90).

Numerosi altri frammenti mostrano di essere appartenuti alla faccia principale del sarcofago. Tra questi uno molto stretto che reca traccia di una Menade danzante e lo spigolo di una tabella rettangolare, priva di anse. Ci sono poi parte di una Psiche con la caratteristica ala di farfalla, motivo caro al gusto aquileiese (91) e quattro frammenti di eroti che sorreggono la fiaccola o la *tabula*.

Un lacerto reca parte della figura dell'estate, con cornucopia e falce (92); simile poteva essere la figura femminile che resta su un altro, questa volta a destra della *tabula*, con una ponderazione di

(89) Cfr. Scrinari, *Op. cit.*, n. 200 e 204, pp. 68-69.

(90) Sizia Menegazzi, *Art. cit.*, coll. 60-62.

(91) Cfr. Scrinari, *Op. cit.*, n. 460-461, p. 154. Qui lo schema iconografico è diverso: Psiche, completamente vestita, ha la caratteristica ala di farfalla e si trova a destra, anziché a sinistra nella composizione.

(92) Nel frammenti in calcare (m 0,28x0,30x0,105) si vede parte di una figura panneggiata che regge la cornucopia con la sinistra e la falce nella destra. Rimane una sola lettera dell'iscrizione *D(is)*.

tipo classicheggiante ([93]). Un paio di frammenti di fianchi di sarcofagi di tipo attico mostrano parti di zampe, di leoni o di sfingi.

Tre frammenti, infine, hanno solo parti di arcatelle: la loro esiguità e l'impossibilità di determinare meglio lo sviluppo della decorazione, grandemente diffusa, non consentono ulteriori precisazioni.

Alcuni di questi frammenti sono ovviamente iscritti, anche se ridotti a miseri frustoli. Sarà il caso di ricordare la dedica ad *Aurelia Paterna* ([94]), sul lato di un sarcofago a cassapanca; nel riquadro a sinistra al posto dell'erote vi è una mano aperta, dal lato del palmo, accanto al pietoso saluto *have*. Il tipo di sarcofago, la forma delle lettere e la avvenuta chiusura del dittongo *ae* al dativo indicano una datazione non anteriore al III sec.

Il resto della collezione si trova nel Museo civico di Udine, dove idealmente ci trasferiremo.

Ceramica

La ceramica accolta nel Museo di Udine non è, nel complesso, molto numerosa. Vi appartengono i soliti vasi che venivano usati anche a scopo funerario. Di essi rimangono solo gli esemplari interi e non i frammenti.

Significativo è il complesso dei balsamari. Hanno tutti pareti sottili e qualcuno porta traccia di sovraddipintura sul collo. Si possono distinguere tre forme fondamentali, con corpo sferico, piriforme o allungato, con alcune varianti soprattutto nelle dimensioni. Presentano affinità con quelli di vetro, che probabilmente erano usati allo stesso scopo. Il loro numero notevole, ove soprattutto si pensi alla loro fragilità, fa ritenere probabile una produzione aquileiese. Per la cronologia bisogna ricorrere a tombe ben databili. Balsamari simili, ma in ceramica grigia, provengono da Altino ([95]) o dall'agro concordiese ([96]) e dalle necropoli di Emo-

([93]) Cfr. Scrinari, *Op. cit.*, n. 57, p. 20; n. 357, pp. 122-123.

([94]) *CIL* V, 1121.

([95]) P.A. Croce Da Villa, *Osservazioni sulla ceramica grigia di Altino*, in «AqN», L, 1979, coll. 270-271.

([96]) M. Buora, *Vecchie e nuove scoperte di età romana e altomedievale dal*

na ([97]). Una datazione nell'ambito del I sec. d. C. trova altri riscontri ([98]).

Allo stesso orizzonte cronologico riportano le fiale fusiformi, presenti in numero di 7. Derivano da tipi di epoca ellenistica ([99]). La Vegas limita la loro durata alla metà del I sec. d. C., ma mostrano di essere sopravvissuti più a lungo nell'arco altoadriatico ([100]).

In altri corredi aquileiesi si sono rinvenuti bicchieri e coppette come quelli qui conservati ([101]). Attestate sono anche le "olpai" a ventre ribassato; i due esemplari della collezione sono privi del collo ([102]).

Sono solo 4 le urne funerarie, con collo e spalle del tutto simili a esemplari analoghi, ma miniaturizzati, di Emona. Ritengo probabile una produzione aquileiese, nell'ambito della prima metà del I sec. d. C. ([103]).

Sanvitese, in «AAAd», XVI, pp. 47-48: faceva parte del corredo di una sepoltura lungo la via Annia, insieme con una moneta di *M. Salvius Otho*.

([97]) Dall'opera di L. PLESNICAR-GEC, *Severni emonsko Grobisce*, Ljubljana 1972, si ricava l'impressione che le diverse forme dei balsamari non indichino diversità cronologica; si veda anche S. PETRU, *Emonske Nekropole*, Ljubliana 1972, tav. LIII, tomba 804, con ben undici balsamari di vario tipo.

([98]) M. TORELLI-I. POHL, *Veio*, in «Not. sc.», 1973, p. 130 reputano che essi siano frequenti soprattutto nella prima metà del I sec. d. C., poi tendano a scomparire nella seconda metà; cfr. M. VEGAS, *Ceramica comun del Mediterraneo occidental*, Zaragoza 1973, pp. 153-155 (tipo 63).

([99]) M. BORDA, *Ceramiche e terrecotte greche, magno-greche e italiche del Museo civico di Treviso*, Treviso 1976, pp. 86-94, con precedente bibliografia.

([100]) VEGAS, *Op. cit.*, pp. 153-155; PETRU, *Op. cit.*, tav. LVII, tomba 827, con moneta di Domiziano; per altri esempi CROCE DA VILLA, *Art. cit.*, tav. VII, 3-4, dalla tomba 987, dell'inizio del I sec. d. C.

([101]) G. BRUSIN, *Gli scavi di Aquileia*, Udine 1934, fig. 126, 1-2.

([102]) CROCE DA VILLA, *Art. cit.*, fig. 1,1 (tomba 846, metà I sec. d. C.); tav. VIII, 2 (tomba 996, prima metà I sec. d. C.)

([103]) La forma è già stata datata da C. SIMONETT, *Die Tessinier Graberfelder*, Basel 1941, all'età di Tiberio o Claudio. Per gli esemplari di Emona si veda p. es. PLESNICAR-GEC, *Op. cit.*, tav. XXI, tomba 86 e tav. XXIII, tomba 91, in entrambe in associazione con l'olpe a ventre ribassato, di cui si è fatto cenno

Notevole è l'insieme delle lucerne, di cui ben 50 con marchio di fabbrica. Esse, già ricordate dal Buchi, si distendono lungo un periodo alquanto ampio ([104]).

Nove sono poi le anfore, per lo più frammentarie al collo o al piede, divise in due gruppi di «istriane» e spagnole, ovvero di forma Dressel 6 e 20. Due delle prime sono state segate trasversalmente, forse per essere adibite a sepoltura.

Assai singolare è la quasi completa assenza del vasellame da tavola e da cucina, di ogni tipo. Eppure il Di Toppo assicura di aver rinvenuto un edificio di sette stanze, alla Colombara, ove egli ritenne vi fosse un'officina per la lavorazione dell'ambra ([105]). Su questo punto già il Brusin mi espresse i suoi dubbi.

Ancora due oggetti, inediti, meritano un cenno. Il primo è una brocca monoansata di ceramica invetriata proveniente dalle fornaci di Carlino scavate dalla Bertacchi ([106]). È questo l'unico esemplare, per quanto risulta, rinvenuto in Aquileia; pertanto esso mostra che quelle fornaci servivano anche la città. In base alla cronologia proposta dalla scavatrice, si dovrà datare alla fine del IV sec. o al principio del V.

L'altro pezzo è una ampolla di S. Menas, inedita, di grandi dimensioni ([107]) (fig. 7). Presenta analogie con il tipo VII della Lopreato ([108]), ma non è perfettamente identica, in quanto da un lato ha la solita faccia negroide entro cornice a globetti, dall'altro,

sopra, e con t. s. norditalica, con bollo *in planta pedis* (a partire dall'età di Tiberio).

([104]) L'elenco completo è in E. Buchi, *Lucerne del museo di Aquileia, I, Lucerne romane con marchio di fabbrica,* Aquileia 1975, p. 239.

([105]) Di Toppo, *Di alcuni scavi* cit., p. 7.

([106]) L. Bertacchi, *La ceramica invetriata di Carlino,* in «AqN», XLVII, 1976, coll. 184-185, figg. 1-2. La brocca corrisponde al tipo 11 della classificazione proposta da P. Arthur-D. Williams, *«Pannonische glasierte Keramik» an Assessment,* in *Roman Pottery Research in Britain and North-West Europe,* Oxford 1981, pp. 481-510, i quali concordano nel ritenere la produzione continuata fino all'inizio del V sec.

([107]) Essa misura cm 8×6.

([108]) P. Lopreato, *Le ampolle di S. Menas e la diffusione del suo culto nell'alto Adriatico,* in «AAAd», XII, 1977, pp. 411-428.

invece, bordata dalla medesima cornice, vi è l'iscrizione su quattro righe Εὐλ/ογία τῶ/ν ἁγίου/ Μῆνα.

Per il tipo con faccia negroide, di cui esiste un esemplare nel Museo di Aquileia, è proposta dalla Lopreato una datazione al VI sec. Nella città sono stati trovati altri tre ricordi di Terrasanta dello stesso periodo ([109]), segno evidente di una serie di pellegrinaggi, forse anteriori all'epoca dell'invasione del Longobardi.

I VETRI

Per quel che riguarda i vetri c'è una notevole discordanza tra l'inventario del 1883 della collezione, che ne elenca 250, e le schede del Museo di Udine, che ne indicano 455. Attenendomi a questa ampia indicazione, ho elaborato il seguente schema, sulla base della classificazione della Calvi ([110]):

Balsamari				*Totale*
Gruppo A (generico)		A α	A ß	
58		5	4	67
Gruppo B (generico)		B α		
20		1		21
Gruppo C (generico)		C γ	C γ 1	
1		1	1	3
Gruppo D				
1				1
Gruppo E	E α			
	1			1
Gruppo F (generico)	F α	F ß	F γ 2	
15	4	4	1	24

([109]) Uno, rinvenuto a Terzo d'Aquileia, è pubblicato da M. GUARDUCCI, *Un ricordo di Terra Santa ad Aquileia,* in «AqN», XLV-XLVI, 1974/1975, coll. 617-630; altri due di forma simile, con fiorone e decorazione cruciforme, furono trovati nel 700 in Aquileia, secondo G.D. BERTOLI, *Le antichità d'Aquileia,* II, p. 139, n. DCCCLII, ms. del museo di Aquileia.

([110]) M.C. CALVI, *I vetri romani del museo di Aquileia,* Aquileia 1968.

Gruppo G (generico)				
12				12
Gruppo H (generico)	H α	H α 1	H ß	
132	56	1	6	195
Gruppo I (generico)	I α	I ß	I γ 1	
18	13	1	2	34

Si devono aggiungere poi 31 urne cinerarie (tipo A della Calvi) e sei coperchi isolati (tipo), nonché 9 fiale fusiformi.

Queste indicazioni possono assumere valore statistico, relativo alla produzione industriale corrente ad Aquileia. Primeggiano, come si è visto, i balsamari, tra cui una trentina presentano deformazioni a causa dell'intenso calore cui furono sottoposti. Ben pochi sono i vasetti caratteristici e degni di menzione. Tra questi segnalo uno, in vetro giallo, imitante un dattero, un «Rython» con l'estremità appuntita e allungata, e il corpo di un probabile animale, ora non più distinguibile perché privo di parte del muso, delle zampe e delle orecchie. Esso, in vetro azzurro, lungo ora poco più di 5 cm, appare modellato a mano libera.

Vi sono poi 4 blocchetti informi di pasta vitrea multicolore, oltre a numerosi frammenti, preziosi per l'impasto e la colorazione.

Le ambre

Le ambre figurate della collezione Di Toppo sono poco più di una cinquantina, ovvero poco meno di un decimo di quelle finora note di Aquileia. Il proprietario ne era giustamente fiero, perché, come egli scrive ([111]), le altre collezioni aquileiesi ne erano sprovviste e gli «archeologi» le apprezzavano tanto. Come parte più preziosa dell'intera collezione, erano conservate nella casa di Udine, cui spesso si recavano illustri visitatori appositamente per vederle ([112]).

([111]) Di Toppo, *Di alcuni scavi* cit., pp. 5-6.

([112]) P. es. F. Di Toppo, *Giornale*, n. 28, 1 marzo 1868 (p. 81): «venne il colonnello del genio Vecchi con Groplero a vedere le ambre che tengo. Egli

Dopo un periodo di oblio, interrotto da qualche cenno del Brusin ([113]), furono studiate con cura dalla Biavaschi nella sua tesi di laurea e in un articolo riassuntivo ([114]). Dal periodo del terremoto anch'esse, come gli altri reperti già esposti nel Museo di Udine, non si possono più ammirare né si prevede quando si potrà ovviare a tale inconveniente.

Esse presentano, com'è logico, molte affinità, con le altre conservate in Aquileia. Primeggiano gli anelli, che assommano a circa un quarto dell'intero complesso; il loro diametro interno varia da 16 a 20 mm e quindi appare del tutto identico a quello degli anelli ora in uso. Quattro, o forse cinque, portano un busto femminile ([115]), sei un piccolo cane, due amorini e altri quattro solo costolature o nervature. Di solito si datano i busti femminili in base all'acconciatura (qui alla moda di Ottavia, Plotina, Matidia e Sabina), anche se bisognerà tener conto del tradizionalismo degli artigiani, del possibile lento variare della moda in provincia e forse dei particolari desideri dei committenti. La maggior parte di questi anelli si collocano nel II sec. d. C.

È possibile che la stessa cronologia, come suggerisce la Biavaschi, valga anche per gli anelli con cani ([116]). L'animale

fu ier l'altro in Aquileia a vedere le antichità di quel paese. Ammirò le mie ambre». 5 marzo: «il Direttor del Tecnico corse per veder le mie ambre». 8 marzo: «venne Franceschinis cui mostrai gli oggetti di ambra che tengo». 9 marzo: «ho messo in assetto le mie ambre». 2 ottobre (p. 121): «trovai la Kechler col pro. Wolf che veniva da noi, gli feci vedere gli oggetti d'archeologia». 22 dicembre (p. 134): «venne il Prefetto con sua moglie a restituire la visita fatta l'altro giorno... mostrai le ambre trovate in Aquileia».

([113]) G. Brusin, *Le ambre di Aquileia,* in «Le Tre Venezie», nov. 1941, pp. 598-602.

([114]) T. Biavaschi, *Catalogo delle ambre romane figurate del Museo civico di Udine,* Tesi Univ. di Padova; Ead., *Ambre aquileiesi nel museo civico di Udine,* in «AqN», XXII, 1951, coll. 13-22. Qualche cenno vi è poi in A. Stenico, *Ambre scolpite,* in *ACR,* II pp. 376-381; interessanti riferimenti a due pezzi della collezione in M.C. Calvi, *Motivi alessandrini nella «Kleinkunst» di Aquileia,* in «AAAd», XII, 1977, pp. 185-195.

([115]) Il numero è incerto perché un busto frammentario (scheda mus. n. 146) reca solo una minima traccia di quello che sarebbe dovuto essere l'anello.

([116]) Biavaschi, *Catalogo delle ambre* cit., pp. 22-23.

sembra in genere stringere qualcosa tra le zampe, che oggi non è più riconoscibile; esso è reso in vari modi e con risultati diversi, che dipendono dal variare del gusto e della tecnica di lavorazione. Il soggetto è scelto spesso con destinazione funeraria, specialmente su monumenti aquileiesi e sui coperchi di urne a cista ([117]).

Singolare è una testa di vecchio, forse applicata su anello di questo tipo. Alquanto raro è il castone piatto o con un piccolo incavo, che pare fosse in origine destinato ad accogliere qualcosa, con la protezione di un vetro ([118]).

Tra gli altri oggetti di carattere decorativo si annoverano delle guarnizioni che presumibilmente venivano applicate alle vesti allo stesso modo dei bottoni. Tre presentano teste femminili e uno una cicala. Credo che sia la stessa che il Di Toppo definisce «scarabeo» e dice trovata insieme con un altro oggetto d'ambra in un'urna, ora a Buttrio ([119]). In tal caso si potrebbe dedurre che questi oggetti, pregiati e particolarmente cari ai defunti, venivano staccati dalle vesti e posti insieme alle ceneri nell'urna.

Relativamente numerose sono poi le raffigurazioni di animali. Due placche recano cani distesi e amorini ([120]). Si tratta di lavori di un certo impegno e anche di peso e dimensioni ragguardevoli, in cui è accentuata la resa naturalistica dei particolari e la vivacità dell'insieme. Altre quattro raffigurano singoli cani, il che potrebbe

([117]) SCRINARI, *Op. cit.*, n. 292, p. 97 (dall'area sepolcrale di *P. Postumius Hilarus*); n. 315-317 (su coperchi di urne e pseudourne a cista); n. 340, p. 116 (stele di *Cn. Acilius Relatus*); n. 362, p. 127 (ara di *C. Vitullius Priscus*).

([118]) G. BRUSIN, *Aquileia,* Udine 1929, p. 165; L. BERTACCHI, *Recenti acquisizioni di ambre nel museo di Aquileia,* in «AqN», XXXV, 1964, coll. 59-76, part. col. 59.

([119]) Cfr. sopra n. 47. Pare che un'ambra raffigurante una cicala fosse già in possesso del Bertoli, si veda VALE, *Op. cit.*, p. 103.

([120]) A) Cagna distesa, con due cuccioli, e amorino che le porge da bere. Cm 10x5,8, peso gr. 60,400 (scheda mus. 168). Il retro pare voler imitare il contorno di alcune foglie. Trovata alla Colombara, nell'urna di Caritone (BIAVASCHI, *Art. cit.*, coll. 17-18, fig. 1). B) Cane disteso e amorino che lo accarezza, lungh. cm 8,8; peso gr. 74,900 (scheda mus. 118). La BIAVASCHI, *Art. cit.*, col. 18, fig. 2, lo data all'età adrianea; si vedano anche tre placchette simili con cani accucciati nel museo di Aquileia, L. BERTACCHI, *Recenti acquisizioni* cit., coll. 57-58, figg. 6.

essere indizio del grande amore che nell'antichità si aveva per essi. Dato che tutte hanno il fondo piano, appare credibile che si tratti di soprammobili: la stessa funzione aveva forse un bronzetto aquileiese con stesso soggetto. Raffigurazioni simili, divenute ormai «kitsch», sopravvivono ancor oggi tra le cianfrusaglie di molti rivenditori.

Carattere apotropaico può aver avuto un *gorgoneion*, in cui sembra di ravvisare una parentela con rilievi a testa di Medusa su *phalerae* o umboni di scudo ([121]).

Tra le frutta segnalo il bel gruppo con pera, melograna e due datteri, appoggiato su una foglia di vite ([122]). Il bel coloro rosso, trasparente, e la raffinata esecuzione, di grande naturalismo, anche se un po' alterata nelle proporzioni le danno un posto di rilievo tra le altre rappresentazioni consimili, come quella del Museo di Aquileia e quella del Museo di Trieste. Per queste frutta si è pensato a simboliche offerte di viveri ai morti ([123]) o a connessioni con culti misterici ([124]). Si noti che talora le stesse frutta sono presenti anche nelle ghirlande dei sarcofagi.

Il gruppo da solo riassume più frutta isolate, come sono state trovate in sepolture aquileiesi databili al II sec. d. C. ([125]). Sono presenti nella raccolta Di Toppo appunto anche frutta singole, datteri etc. e una foglia di vite, probabilmente usata come pendaglio, a giudicare dal resto di un appiccagnolo.

Appartenevano probabilmente agli oggetti da toeletta e forse

([121]) Lungh. cm 7,5, peso gr. 67,400 (scheda mus. 117), cfr. BIAVASCHI, *Art. cit.*, coll. 16-17, fig. 1. Per il motivo iconografico si veda P. CASSOLA GUIDA, *Il gorgoneion bronzeo*, in «AqN», XLV-XLVI, 1974-1975, coll. 513-520 (da S. Vito al Tagliamento). Ho già attirato l'attenzione, in *Vecchie e nuove scoperte* cit., p. 62, su un analogo ritrovamento, avvenuto a poca distanza, menzionato da G.D. BERTOLI, *Le antichità d'Aquileia*, Venezia 1739, p. 321, n. CCCLIX.

([122]) Cm 7×6,5×3,5, peso gr. 69,800 (scheda mus. 116); BIAVASCHI, *Art. cit.*, coll. 19-20, fig. 3.

([123]) L'idea risale a E. VON RITTER ZAHONI, *Bernsteinfunde Aquilejas*, «MCC», XV, 1889, p. 152; la BERTACCHI, *Recenti acquisizioni* cit., col. 59, definisce offerta votiva il nostro gruppo.

([124]) BERTACCHI, *Recenti acquisizioni* cit., coll. 67-72.

([125]) G. BRUSIN, in «Not. sc.», 1937, p. 190.

venivano usati come portaprofumi alcuni vasetti. Uno, con quattro foglie d'acanto che lo fasciano all'esterno, trova preciso riscontro con quello rinvenuto nel sepolcro aquileiese di *Antestia Marciana* ([126]). Un altro, più semplice, conserva, sia pure in forma più grossolana, il motivo della copertura a quattro foglie.

Tra i pezzi più notevoli deve essere ricordata la pisside cilindrica con quattro amorini intorno al corpo. In forma alquanto degradata e sommaria, al punto che uno di essi non ha neanche reso il braccio, si ritrova il motivo degli eroti vendemmianti, presente con ben altro risalto in una migliore pisside aquileiese. La Calvi ha indicato la possibile origine alessandrina del tema ([127]). Non sarà tuttavia da dimenticare che la stessa iconografia compare nelle pitture ornamentali, nel rilievo e anche nel mosaico. Si tratta quindi di un soggetto comunissimo nell'arco di vari secoli, che rivela intento decorativo e scarso rapporto col contenuto della pisside.

Per spalmare creme e cosmetici le dame romane si servivano di valve di conchiglia, di gusto e fattura piuttosto varia. Di queste la più bella, che reca traccia di una cerniera e quindi corrispondeva ad altra uguale, porta all'esterno la raffigurazione di un delfino natante. Nella stessa collezione si conservano altre cinque valve simili, però in cristallo di rocca.

La scatola con coperchio estraibile, che presenta nella faccia principale un volto a tutto tondo di Sileno, doveva servire a contenere qualche polvere preziosa (forse sale?) che veniva versato da alcuni forellini. L'artigiano mostra qui tutta la sua cura, sia nella levigazione delle superfici lisce, sia nel gioco ornamentale dei fluenti ricci della barba. Anche la qualità dell'ambra e le dimensioni dovevano rendere particolarmente preziosa la scatola ([128]).

Elemento spiritoso, di schietto sapore realistico, è poi il

([126]) *Ibid.;* BIAVASCHI, *Art. cit.*, col. 21, fig. 3.

([127]) Già lo STENICO *Art. cit.*, p. 379 aveva indicato un possibile riferimento a motivi alessandrini. L'idea è sviluppata da CALVI, *Motivi alessandrini* cit., pp. 189-190; EAD., *Arti suntuarie*, in AA.VV., *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, pp. 453-490, spec. p. 469.

([128]) Lungh. cm 7; peso gr. 27,900 (scheda mus. 119); BIAVASCHI, *Art. cit.*, coll. 18-19, fig. 2.

cestello da cui sporgono le teste di due anatre. La Calvi l'ha ricondotto al gusto alessandrino, ponendo in risalto l'affinità con esemplari simili dei musei di Berlino e di Zara ([129]). In esso identifica l'attribuzione della dea egiziana Bastis o Bubastis, addetta alla fertilità e cara alle donne. Tra le altre ambre ricordo un amuleto a forma di fallo, con foro per appenderlo, alcuni vaghi di collana, forati, a forma di mandorla, di cipolla o anulari, insieme a pezzetti irriconoscibili e, finalmente, due piccole parti di ambra non lavorata.

Avorio e osso

Si conservano parti di almeno quattro pissidi cilindriche, più numerosi frammenti più piccoli. Queste pissidi, lisce, dovevano servire allo stesso scopo di quelle di ambra. Quasi un'ottantina sono gli spilloni, interi o frammentati. Tra essi emergono uno con capocchia impreziosita da una lamina d'oro e tre con estremità a cucchiaino, usati probabilmente come specilli. Tra gli altri oggetti segnalo due piccoli dadi, parte di due pettini, una spatolina e un cucchiaino d'osso.

Metalli

Molto raro è un piattello in argento, del diametro di poco più di 8 cm, decorato nella parte posteriore da cerchi concentrici.

Tra i numerosi bronzi si distingue un vasetto, alquanto corroso e privo del fondo, che raffigura nella parte anteriore i tratti di un uomo obeso e reca sul dorso traccia dell'ansa. Oltre a un *acetabulum* che ricorda la forma Ritterling 5 della ceramica, vi è una cista cilindrica, con orlo esoverso e manico mobile, e un *simpulum* del tipo più semplice, con impugnatura desinente ad

([129]) Calvi, *Motivi alessandrini* cit., p. 192; si ricordi però che già Bertoli, *Le antichità* cit., p. 277 ricorda come presenti nella sua collezione cesti di ambra di varia foggia, di cui egli dà il disegno di uno.

anello. Una possibile datazione al I secolo viene offerta dai ritrovamenti di Pompei ([130]). Una base circolare a calice, sola parte rimasta di un vaso, richiama altre assai simili della ceramica campana, aretina e sudgallica.

Altri oggetti sono di vario uso: un astuccio cilindrico, due campanelli, quattro chiavi di vario tipo e parte di una palmetta decorativa.

Un bronzetto raffigura un galletto; di un altro a figura umana rimane solo un braccio ripiegato.

Della decina di fibule la maggior parte sono del tipo a balestra e una a tenaglia, o «Zangenfibel», di cui si è occupato di recente il dott. Feugère di Lione ([131]). Quasi altrettanto numerose sono le armille. Connessi indubbiamente a corredi femminili sono tre specchi circolari e uno rettangolare, molto ossidato. Vi sono poi stili e parti di aghi crinali.

Pochi sono gli oggetti in ferro, tra cui ricordo un martello, uno scalpello con robusta punta quadrangolare, quattro chiavi e un chiavistello.

In piombo, oltre a un astuccio allungato, che forse era usato per contenere gli stili, vi sono due pesi per filo a piombo, tra cui uno a forma di anforotto.

* * *

Dal nostro esame, di necessità sommario, risulta che il collezionismo è fenomeno ben radicato in ambito udinese, soprattutto nell'800. In base ai documenti in nostro possesso, è possibile studiare l'unica collezione integralmente conservata nel suo formarsi, già nel '700, e nei suoi successivi incrementi, per opera degli scavi di Francesco Di Toppo avvenuti per una ventina d'anni alla Colombara e alla Bacchina, a partire dal 1858. Tra le molteplici attività del Di Toppo la ricerca archeologica e il collezionismo

([130]) Esso corrisponde al tipo VII della classificazione di A. CARANDINI, *Alcune forme bronzee conservate a Pompei e nel museo nazionale di Napoli*, in AA.VV., *L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale*, Roma 1977, pp. 165-166.

([131]) M. FEUGÈRE, *Principes d'une documentation sur les fibules d'époque romaine*, Mémoire de Maîtrise d'archeologie classique, Université de Lyon, 1978.

avevano un posto marginale, assai ridotto rispetto all'importanza che attribuivano ad essi gli eruditi settecenteschi. I corredi furono smembrati e scarse sono le indicazioni relative ai luoghi e ai tempi di rinvenimento. Suo merito principale fu rendere pubblica la collezione che era un vanto familiare.

Di essa erano finora state edite quasi tutte le iscrizioni, alcuni rilievi e le ambre più notevoli. Sono stati qui illustrati alcuni degli altri oggetti più significativi, soprattutto inediti.

Ringrazio il dott. A. Rizzi, direttore dei civici musei di Udine, che cortesemente mi ha permesso di prendere visione dei pezzi non esposti.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AAAd	Antichità Altoadriatiche. Atti delle Settimane di Studio acquileiesi. Aquileia-Udine.
AAM	Arte Antica e Moderna, Bologna.
ABAW	Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse, München.
AcBibl	Accademie e Biblioteche d'Italia.
AqCh	Aquileia Chiama. Bollettino dell'Associazione Nazionale per Aquileia, Aquileia.
ActaA	Acta Archaeologica, Köbenhavn.
ACU	Archivio Capitolare Udine, Udine.
AEM	Archäologische-epigraphische Mittelungen aus Oesterreich, Wien.
Aevum	Rassegna di Scienze storiche, linguistiche, filologiche, Milano.
AIIM	Annali Istituto italiano di Numismatica, Roma.
AIV	Atti Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze morali e Lettere, Venezia.
AJA	American Journal of Archaeology, Baltimore.
Ann. ScAt	Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene, Roma.
AMSIA	Atti e Memorie della Società istriana di Archeologia e Storia Patria, Trieste.
ANRW	Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Berlin.
AntCl	L'Antiquité classique, Bruxelles.
AntJ	The Antiquaries Journal, London.
AqN	Aquileia Nostra, Aquileia.
Ar.Ven.	Archivio Veneto, Venezia.
ArchCl	Archeologia Classica, Roma.
Arh.Vest.	Arheološki Veštnik. Acta Archaeologica, Ljubljana.
ASI	Archivio storico italiano, Firenze.
AT	Archeografo Triestino. Raccolta di memorie, notizie e documenti particolarmente per servire alla storia di Trieste, del Friuli e dell'Istria, Trieste.
Ath.	Studi periodici di Letteratura e Storia dell'Antichità, Pavia.
Atti CeSDIR	Atti del Centro studi e documentazione sull'Italia romana, Milano.
Atti PontAcc	Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Roma.

BABesch.	Bulletin van der vereeniging tot bevordering der Kennis van de antieke Beschaving, Leiden.
BComm.	Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma.
BdA	Bollettino d'Arte, Roma.
BHL	Bibliotheca Hagyographica Latina, Bruxelles.
BJ	Bonner Jahrbücher, Bonn-Darmstadt.
BJÖI	Bericht über die Jahresversammlung des österr. archäologischen Institutes, Wien.
BMAH	Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
BMQ	British Museum Quarterly, London.
BSR	Papers of the British School at Rome, London.
BZ	Byzantinische Zeitschrift, München.
CARB	Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna.
Carinthia	Carinthia I, Klagenfurt.
CCSL	Corpus Christianorum, Series Latina.
Ce fastu?	Bollettino della Società filologica friulana (1920). Rivista annuale della Società filologica friulana (1944), Udine.
CI	Codex Iustinianeus.
CIG	Corpus Inscriptionum Graecarum, Berlin.
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlin.
CSEL	Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Turnholt.
DACL	Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, Cabrol et Leclercq, Paris.
Dioniso	Trimestrale di Studi sul Teatro antico, Siracusa.
EPRO	Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain, Leiden.
FA	Fasti Archaeologici, Firenze.
FelRav	Felix Ravenna, Ravenna.
FIRA	Fontes iuris Romani anteiustiniani.
Forum Iulii	Annuario del Museo di Cividale (dal 1927).
GGA	Göttingische gelehrte Anzeigen.
GRBS	Greek, Roman and Byzantine Studies.
HA	Histria Archaeologica, Pula, Pola.
ICUR	Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores.
IG	Inscriptiones Graecae.
Il Friuli	Rivista della regione Friuli-Venezia Giulia, Udine.

IN	Italia Nostra, Roma.
Iulia Gens	Aspetti e problemi della regione Friuli-Venezia Giulia, Udine 1958.
JbAC	Jahrbuch für Antike und Christentum, Münster.
JDAI	Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, Berlin.
JOEAI	Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Instituts, Wien.
JRS	Journal of Roman Studies, London.
JthS	Journal of theological Studies, London.
JKIZD	Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege, Wien.
KJVFG	Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte, Köln.
Klio	Beiträge zur alten Geschichte, Berlin.
La Panarie	Rivista friulana illustrata, Udine 1926.
La Porta orientale	Rivista giuliana di storia politica ed arte, Trieste.
Latomus	Révue d'études latines, Bruxelles.
L'Istria	Settimanale pubblicato a Trieste da 1846 al 1852 diretto da P. Kandler.
LRE	Jones, The Later Roman Empire.
MBV	Münchner Beiträge zür Vor- und Frühgeschichte.
MCC	Mitteilungen den K.K. Zentral Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, Wien.
MemAcPat	Memorie dell'Accademia Patavina, Padova.
MGH	Monumenta Germaniae Historica, Berlin.
MAAR	Memoirs of te American Academy in Rome.
Mem.AL	Memorie dell'Accademia dei Lincei, Roma.
MEA	De Rubeis, Monumenta Ecclesiae Aquileiensis.
MH	Museum Helveticum. Revue Suisse pour l'Étude de l'Antiquité classique, Bâle.
MHVK	Mittelungen des historischen Vereins des Kantons Schwyz, Einsiedeln.
MonAntLinc	Monumenti Antichi dell'Accademia dei Lincei, Roma.
MSF	Memorie storiche forogiuliesi. Atti e memorie della Deputazione di storia patria per il Friuli, Cividale. Udine.
MThZ	Theologische Zeitschrift, Basel.
NA	Nassauische Annalen, Wiesbaden.
NCh(NC)	Numismatic Chronicle, and Journal of the R. Numismatic Society, London.
NRTh	Nouvelle Révue Théologique, Louvain.
NSc	Notizie degli scavi di Antichità, Roma.
NZ	Numismatische Zeitschrift, Wien.

ÖJh	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts, Wien.
Padusa	Bollettino del Centro Polesano di Studi storici, archeologici ed etnografici, Rovigo.
Pagine Friulane	Periodico mensile di letteratura, storia, statistica, folklore, ecc., Udine (1888-1907).
PG	Patrologia Graeca, Migne, Paris.
Paideia	Rivista letteraria di informazione bibliografica, Brescia.
Palladio	Rivista di Storia dell'Architettura, Roma.
PL	Patrologia Latina, Migne, Paris.
PLRE	Te Prosopography of the Later Roman Empire.
QGS	Quaderni Giuliani di Storia, Trieste.
RA	Revue archéologique, Paris.
RAAN	Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Napoli.
RAC	Rivista della società Archeologica Comense, Como.
RACrist	Rivista di Archeologia cristiana, Roma.
RAL	Rendiconti dell'Accademia dei Lincei, Roma.
RB	Revue bénédictine, Mardesous.
RCRF	Rei Cretaceae Romanae Fautorum Acta.
RE	Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der Klassichen Altertumswissenschaft.
REA	Revue des Études Anciennes, 33405 Talence.
REAug	Revue des études augustiennes, Paris.
RecSR	Recherches de Science religieuse, Paris.
RecTh	Recherches de Théologie ancienne et médiévale, Louvain.
REL	Revue des Études Latines, Paris.
RendPontAcc	Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Città del Vaticano.
RGI	Rivista geografica d'Italia.
RH	Revue historique, Paris.
RIASA	Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma.
RIL	Rendiconti Istituto Lombardo. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche, Milano.
RIN	Rivista italiana di Numismatica e Scienze affini, Milano.
RivFC	Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica, Torino.
RM	Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Heidelberg.
RMI	Rassegna mensile di Israël, Padova.
RN	Revue numismatique, Paris.
RömQ	Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Roma-Freibourg-Wien.
Rphilos.	Revue philosophique, Paris.

RSA	Rivista Storica dell'Antichità, Bologna.
RSCI	Rivista di Storia della Chiesa in Italia, Roma.
RSI	Rivista storica italiana, Napoli.
RSLR	Rivista di Storia e Letteratura religiosa, Torino.
RSP	Rivista di Scienze Preistoriche, Firenze.
SChr	Sources Chrétiennes.
SCO	Studi Classici e Orientali, Pisa.
SDHI	Studia et Documenta Historiae et Iuris, Roma.
SE	Studi Etruschi, Firenze.
SEr	Sacris Erudiri, Steenbrugge.
Sot la nape	Bollettino della Società Filologica Friulana, Udine 1949.
St. Gor.	Studi Goriziani. Rivista a cura della Biblioteca Governativa di Gorizia, Gorizia.
St. Patavina	Studia Patavina, Padova.
St. Rom.	Studi Romani, Roma.
Vjesn.Ar.H.D.	Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku. Bulletin d'archéologie et d'histoire dalmate, Split - Spalato.
Za	Živa Antika, Skopje.
ZNTW	Zeitschrift für di neutestamentliche Wissenschaft, Berlin.
ZSK	Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte, Stuttgart.

INDICE DEL VOLUME XXIV

Direttore responsabile: Mario Mirabella Roberti
Autorizzazione del Tribunale di Udine n. 318 del 27 ottobre 1973