

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale



Regione Siciliana Pa

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

I MOSAICI NELLA SICILIA ANTICA

Paolo Barresi

La storia dei pavimenti decorati nelle case siciliane inizia con il mosaico in ciottoli di fiume che decora i lati nord e ovest del peristilio della “casa dei mosaici” a Mozia, datata intorno alla metà del IV secolo a.C.¹. La decorazione figurata, suddivisa in più settori, è costituita da semplici *silhouettes* di animali (cavalli, grifoni, gazzelle), in ciottoli bianchi, su uno sfondo costituito da ciottoli neri, mentre il campo figurato è delimitato da fasce con motivi a meandro, a onda e a palmette, in bianco su nero (fig. 1). Si tratta di una tecnica musiva che si inquadra in uno stile diffuso nella prima metà del IV secolo in Grecia, come si vede da esempi di Eretria, di Olinto, di Corinto. Rispetto a questi casi, in cui si notano già ritocchi di ciottoli rossi e linee più scure per contorni e chiaroscuri, a Mozia si utilizza solo il bianco e il nero: ma ciò non va attribuito ad uno stadio di sviluppo più antico, ma all’opera di maestranze ancora non esperte nella nuova tecnica². Nel caso della colonia fenicia di Sicilia, tale tecnica è stata trovata finora solo nel peristilio della Casa dei Mosaici, ma in Grecia i mosaici in ciottoli colorati erano usati soprattutto nelle sale destinate ai simposi a Olinto e a Eretria, e nei loro ambienti di ingresso, o nelle sale dei bagni ad Atene e a Corinto, con temi analoghi (grifoni e animali), oppure episodi mitologici³.

Questo esempio rimane per lungo tempo isolato in Sicilia, e occorre attendere almeno mezzo secolo per trovare altri pavimenti di lusso conservati. Nel tempio A sull’acropoli di Selinunte, nella prima metà del III secolo a.C., quando la città era ormai diventata di cultura punica, l’antico pronao dell’edificio greco fu trasformato in un vano di culto orientale, e munito di pavimento in cocciopesto (malta e mattoni tritati) con inserite tessere in marmo bianco in file regolari, e inoltre disposte a formare due disegni: il “segno di Tanit” (di tradizione punica) e un bucranio circondato da una corona di foglie (fig. 2). Analoghi pavimenti sono noti dalla città punica di Kerkouan e dalla stessa Cartagine, durante il IV e il III secolo⁴. Uno sviluppo parallelo in Magna Grecia della stessa tipologia pavimentale, ma con disegni geometrizzanti, porterà allo sviluppo del cocciopesto romano (“signino”) mediante esempi attestati tra IV e III secolo in Campania⁵. Un pavimento in signino rosso con fascia a mosaico bianco e nero lungo i lati, simile agli esempi magnogreci, fu usato in una casa di lusso di Capo Soprano a Gela, ben databile tra 310 e 282 a.C.⁶, confermando come intorno all’inizio del III secolo i pavimenti più lussuosi iniziassero ad adottare il mosaico come decorazione⁷.

Nella città di Morgantina troviamo per la prima volta il vero e proprio mosaico, integralmente di tessere litiche, nella casa detta “di Ganimede”, dal mosaico di tale soggetto, datato nella seconda metà del III secolo a.C. e comunque prima del 211 a.C., data della distruzione della città ad opera dei Romani⁸. In un piccolo vano affacciato sul peristilio, è rappresentata la scena di Ganimede rapito dall’aquila di Zeus. Assieme ad altri due mosaici della casa (fig. 3), e ad altri pavimenti musivi in città, come quelli nella Casa Pappalardo (fig. 4) e nella Casa della



Cisterna ad Arco, rappresenta una fase ancora piuttosto antica dello sviluppo del mosaico pavimentale, in cui si utilizzano tessere di forma quadrata o lastrine sagomate per la decorazione geometrica a meandro lungo i margini del campo decorato, mentre la figura vera e propria è composta da schegge di forma irregolare, o sagomate a formare parti del corpo - ad esempio le dita dei piedi di Ganimede⁹.

Si tratta anche di una delle prime attestazioni in assoluto del mosaico a tessere, che proprio in questo periodo, nel mondo ellenistico, sostituiva i ciottoli (arrivati ad estreme vette artistiche in Macedonia, con i pavimenti di Gnosis a Pella) come tecnica per i pavimenti delle case di lusso. Si è anche ipotizzato che questo genere artistico sia nato in Sicilia, anche per la notizia, dataci da Ateneo, relativa alla presenza di un mosaico raffigurante scene dell'Iliade sulla nave di lusso "Siracusana", donata da Gerone II a Tolomeo III prima della metà del III secolo a.C.; tuttavia non sembra che si possa porre la questione di un'origine siciliana, anche se l'isola fu tra le prime regioni ad utilizzare la nuova tecnica. Certamente è nell'Alessandria tolemaica che si possono trovare i confronti più vicini, per tecnica e gusto, ai primi mosaici di Morgantina: in particolare nel pavimento con caccia al cervo di Shatby, della metà del III secolo, la cui struttura compositiva è ancora molto vicina ai pavimenti in ciottoli di IV secolo¹⁰.

Vicino ai capolavori Alessandrini in *opus vermiculatum* - come Plinio il Vecchio definisce il mosaico in tessere colorate molto piccole che riesce ad imitare la grande pittura tonale ellenistica - è certamente il mosaico "della caccia di Alessandro" dalla casa B di Piazza della Vittoria a Palermo (fig. 5), databile alla

metà del II secolo a.C., che si ispira a pitture originali ellenistiche, in particolare all'iconografia della caccia di Alessandro, come è raffigurata nella pittura della tomba detta di Filippo II a Vergina¹¹. Le diverse zone colorate erano racchiuse da strisce in piombo, con lo scopo di sottolineare ed evidenziare le forme: una funzione che in pittura era ricoperta dalle pennellate più scure. Questa tecnica è adoperata anche in altri mosaici siciliani ellenistici, e si rifà alla tecnica alessandrina¹². Il mosaico decorava la sala principale della casa, al centro del lato breve del peristilio, ed era preceduto da una soglia in *opus sectile* decorata a “cubi prospettici” formati da rombi di pietre colorate (fig. 6): una tecnica spesso utilizzata nel tardo ellenismo in Campania e Italia centrale.

Si segnalano pochi altri mosaici dello stesso livello e dello stesso periodo in Sicilia: soprattutto a Tindari, dall'ambiente 4 della casa B, insula IV, dove è utilizzato un semplice repertorio, costituito da un campo centrale bianco circondato da una fascia con motivo a onde in rosso e verde, con soglia decorata da una rosetta a otto petali al centro di un rettangolo decorato da fasce alternate monocrome verdi e di quadrati, divisi lungo la diagonale in triangoli rossi e bianchi¹³. A Solunto, nella Casa di Leda, è stato inserito al centro di un pavimento in mosaico bianco un *emblema* colorato raffigurante una sfera armillare (fig. 7): uno strumento astronomico usato per la prima volta da Ipparco di Nicea alla metà del II secolo a.C. e che riconduce ancora ad esperienze colte di ambito alessandrino¹⁴.

Un mosaico di Cefalù, fuori contesto originario, databile tra II e I secolo a.C., presenta anch'esso un *emblema*: un erote a cavallo di un cigno, entro una cornice composta da una fascia a meandro, una doppia di triangoli, una di tessere bianche e nere alternate, un'ultima di onde, tutti motivi neri su fondo bianco¹⁵. Da segnalare anche recenti ritrovamenti a Segesta, che si inseriscono nel panorama dell'arte musiva di II-I secolo nell'Italia romana¹⁶.

In Sicilia, durante l'età ellenistica, si incontra una nutrita serie di pavimenti in cocciopesto e tessere marmoree, successiva agli esempi di ambito punico: sembrano derivare direttamente da esempi romani e si datano in gran parte tra II e I secolo a.C. Anche a Morgantina, popolata di nuovo durante il II secolo da mercenari iberici, si devono probabilmente assegnare numerosi di questi pavimenti al secondo ellenismo, oltre che alla fase precedente la distruzione del 211 a.C.¹⁷. A questa tipologia si assegnano i pavimenti in cocciopesto di Solunto¹⁸, Agrigento e Lilibeo, che si possono distinguere in due gruppi¹⁹, secondo la tipologia della decorazione di tessere: per raggruppamento lineare (a meandro: Casa del Capitello Dorico, Morgantina; punteggiatura: Casa a Peristilio di Monte Iato; crocette: Casa 4 di Solunto); oppure disposizione libera, a marmi monocromi o anche policromi (Casa 4 di Solunto). Ancora nel II secolo, non mancano casi di associazione tra cocciopesto e mosaico (lo si era visto già a Gela, all'inizio del III): nella casa di Salita del Carmine a Taormina, nella casa di Afrodite ad Agrigento, in un esempio di Milazzo, e nel mosaico di Salemi²⁰.

Con l'età romana imperiale, iniziano a diffondersi dei moduli decorativi più legati alla capitale dell'Impero, in particolare il mosaico in bianco e nero, diffuso in Italia a partire dal I secolo a.C. Esempi di mosaico figurato con scene di pesca si trovano nelle terme della villa di Castoreale S. Biagio, nelle terme di Comiso e nelle terme dell'isolato IV a Tindari, tutti databili tra II e III secolo d.C.²¹. Tra i pavimenti a disegno geometrico in bianco e nero, sempre di II secolo d.C., si possono citare quelli della Salita Santippo a Taormina²², nel museo di Castello Ursino a Catania, provenienti da scavi urbani, con decorazione geometrica²³. Da







sottolineare i pavimenti dell'isolato IV di Tindari, con tecnica mista, di II-III secolo d.C.: lastre di marmo colorato sono inserite all'interno di pavimenti a mosaico, con un pannello a mosaico figurato bianco e nero che raffigura la lotta tra due pugili, Verna e Afer, dotato anche di iscrizione greca con la firma del mosaicista, "Neinas schiavo di Dionisio"²⁴.

Tra II e III secolo ritornano di moda i mosaici colorati, riprendendo in alcuni limitati casi il modello di *emblemata* figurato al centro di un pavimento decorato però con motivi geometrici di tradizione imperiale: sono noti esempi di Agrigento trovati presso l'*ekklesiasterion* (fig. 8), databili al II sec. d.C., ma soprattutto il mosaico con *emblemata* di gazzella dal quartiere ellenistico della città: mentre il pavimento a disegno geometrico è certo databile al II-III sec. d.C., l'*emblemata* presenta i caratteri dell'*opus vermiculatum* ellenistico. Più che ad un distacco e reinserimento nel nuovo tappeto, si può pensare ad una creazione nuova basata su cartoni ellenistici ancora in circolazione²⁵. La combinazione tra mosaico geometrico con stelle a otto punte, ed *emblemata* di tradizione ellenistica, è osservabile anche ad Antiochia sull'Oronte nel III secolo, con il convito di Eracle e Dioniso: i mosaici siciliani sembrano qui ispirarsi dunque ad esempi orientali²⁶. A partire dal II secolo sembra che si diffondano in Sicilia schemi diffusi nell'Africa romana, come avviene anche nel mosaico a colori con busti delle Stagioni da Lilibeo al Museo Salinas (figg. 9-10): il tralcio di vite che collega tra loro i busti si inserisce tra i cartoni africani, con confronti tra Thugga e Cartagine²⁷.

L'influenza dei modelli africani sui mosaici siciliani è indiscutibile per il IV secolo: lo si vede anzitutto nella villa del Casale a Piazza Armerina (vedi qui il con-

tributo di P. Pensabene), ma anche nelle altre ville di III-IV secolo in Sicilia, da Patti al Tellaro, da Settefrati a Gerace²⁸. Le composizioni a colori di ampio respiro, con raffigurazioni di grandi proprietari a caccia e a banchetto, o con la cattura di animali selvaggi, trovano precisi confronti nelle case tardoromane delle province africane, come anche l'ornato geometrico policromo che spesso riprende quasi integralmente i cartoni usati in Africa.

Secondo R. Wilson, la somiglianza degli schemi fa pensare che maestranze africane si siano spostate dall'Africa alla Sicilia sin dal II secolo, ed è notevole che si trovino in aree del sud e dell'ovest dell'isola, più accessibili da Cartagine. Gli artisti africani dovettero però creare scuole di mosaicisti locali, legati comunque ai cartoni usati in Africa, anche se modificati nel corso del tempo. Wilson ipotizza anche che parti di mosaico, anche se molto limitate, siano state esportate e messe in opera in Sicilia dall'Africa²⁹. Questi mosaici tardo antichi della Sicilia sono in effetti molto vicini a quelli africani, soprattutto per i cartoni utilizzati, sia geometrici che figurati; ma la somiglianza può sempre essere spiegata con la circolazione di modelli, non necessariamente con l'arrivo di maestranze o addirittura con l'importazione di parti di mosaico. La speranza è che la ricerca archeologica possa chiarire in futuro questo aspetto, ancora non sufficientemente definito, dell'arte musiva in Sicilia.

NOTE

¹ V. Tusa, *I mosaici di Mozia*, in Atti IV Colloquio AISCUM, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 137-146.

² R. Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, p. 19.

³ K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999, pp. 5-11.

⁴ K.M.D. Dunbabin 1999, cit., pp. 20-21, 102.

⁵ W. Johannowsky, *Osservazioni sui mosaici in tessere e sui cocciopisti con tessere più antichi*, in Atti IV Colloquio AISCUM, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 581-594.

⁶ N. Bonacasa, *Ellenismo e la tradizione ellenistica*, in G. Pugliese Carratelli (a c. di), *Sikanie*, Milano 1985, pp. 277-347, 334; R. Panvini, *Considerazioni sul mosaico della villa ellenistica di Gela*, in Atti IV Colloquio AISCUM, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 159-164.

⁷ C. Palmeri, *Lopus signinum in Sicilia*, "BCA Sicilia" 4, 1983, pp. 171-176.

⁸ B. Tsakirgis, *The decorated pavements of Morgantina 1. The mosaics*, "American Journal of Archaeology" 93, 1989, pp. 395-416, 397-400.

⁹ K.M.D. Dunbabin 1999, cit., p. 21.

¹⁰ E.C. Portale, *Problemi del mosaico ellenistico in Sicilia. Rapporti con Alessandria*, in *La Sicilia tra l'Egitto e Roma. La monetazione siracusana dell'età di Ierone II*. Atti del seminario di studi, Messina 2-4 dicembre 1993, Messina 1995, pp. 157-179; K.M.D. Dunbabin 1999, cit., p. 24.

¹¹ E. Gabrici, *Ruderi romani scoperti alla piazza della Vittoria in Palermo*, in *Monumenti Antichi della R. Accademia Nazionale dei Lincei XXVII*, Roma 1921, pp. 182-203; C.A. Di Stefano, *Nuove ricerche nell'edificio B di piazza della Vittoria a Palermo e interventi di restauro del mosaico della caccia*, in Atti IV Colloquio AISCUM, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 7-18.

¹² E.C. Portale, *I mosaici nell'apparato decorativo delle case ellenistiche siciliane*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 85-106.

¹³ N. Bonacasa, *L'ellenismo e la tradizione ellenistica*, in G. Pugliese Carratelli (a c. di), *Sikanie*, Milano 1985, p. 335.

¹⁴ E.C. Portale 1995, cit.

¹⁵ A. Tullio, *Pavimentazioni musive della Cefalù preruggeriana*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 73-84.

¹⁶ R. Camerata Scovazzo, *I pavimenti ellenistici di Segesta*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 107-122.

¹⁷ B. Tsakirgis, *The decorated pavements of Morgantina 2. The opus signinum*, "American Journal of Archaeology" 94, 1990, pp. 425-443.

¹⁸ C. Greco, *Pavimenti in opus signinum e tessellati geometrici da Solunto. Una messa a punto*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 39-63.

¹⁹ E. Joly, *Il signino in Sicilia. Una revisione*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 33-38.

²⁰ N. Bonacasa 1985, cit., p. 335.

²¹ D. von Boeselager, *Antike Mosaiken in Sizilien: Hellenismus und römische Kaiserzeit, 3. Jahrhundert v. Chr. – 3. Jahrhundert n. Chr.*, Roma 1983, p. 114.

²² D. von Boeselager 1983, cit., p. 106.

²³ F. Tomasello, *La geometria di alcuni mosaici catanesi*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 187-198; M.G. Branciforti, *Mosaici di età imperiale romana a Catania*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 165-186.

²⁴ D. von Boeselager 1983, cit., pp. 117-119.

²⁵ E. De Miro, *Note sugli emblemata musivi di Agrigento*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 233-236.

²⁶ R. Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, p. 53.

²⁷ F. Canciani, *Un mosaico da Marsala con i busti delle Stagioni*, "Cronache di Archeologia" 10, 1971, pp. 121-130; Dunbabin 1999, cit., p. 130; R. Giglio, *Rassegna dei mosaici di Lilibeo e rinvenimenti recenti*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 123-136.

²⁸ G. Voza, *Le ville romane del Tellaro e di Patti in Sicilia e il problema dei rapporti con l'Africa*, in *150-Jahr-Feier DAI Rom* (Rom 1979), Mainz 1982, pp. 202-209; E. Cillia Platamone, *Recente scoperta nel territorio di Enna. L'insediamento tardo-romano di contrada Geraci*, in *L'Africa Romana XI*. Atti del Convegno (Cartagine 1994), Ozieri 1996, pp. 1683-1689; S. Vassallo, *Rinvenimento di mosaici nella villa di Settefrati (Cefalù)*, in Atti IV Colloquio AISCOP, Palermo 9-13 dicembre 1996, Ravenna 1997, pp. 63-72.

²⁹ R.J.A. Wilson, *Roman mosaics in Sicily: the African connection*, "American Archaeology"

BIBLIOGRAFIA

Riportiamo qui una bibliografia sul mosaico in Sicilia, che non vuole essere esaustiva, ma fornire almeno i principali punti di riferimento.

In generale

von Boeselager D., *Antike Mosaiken in Sizilien: Hellenismus und römische Kaiserzeit 3. Jahrhundert v. Chr. – 3. Jahrhundert n. Chr.*, Roma 1983.

Bonacasa N., *Ellenismo e la tradizione ellenistica*, in G. Pugliese Carratelli (a c. di), *Sikanie*, Milano 1985, pp. 277-347.

Dunbabin K.M.D., *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999.

Johannowsky W., Osservazioni sui mosaici in tessere e sui cocciopisti con tessere più antichi, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 581-594.

Joly E., *Il signino in Sicilia. Una revisione*, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 33-38.

Ling R., *Ancient Mosaics*, London 1998.

Pedroni L., *L'introduzione del signino e del tessellato in Sicilia*, in "Rendiconti dell'Accademia di archeologia di Napoli" 63, 1991-92, pp. 649-664.

Portale E.C., *I mosaici nell'apparato decorativo delle case ellenistiche siciliane*, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 85-106.

Voza G., *Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia*, in *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico*, Ravenna 1983, pp. 5-18.

Wilson R.J.A., Roman mosaics in Sicily: the African connection, "American Journal of Archaeology" 86, 1982, pp. 413-428.

Wilson, R.J.A., *Sicily under the Roman Empire*, Warminster 1990.

Agrigentino

Castellana G., Scavi e ricerche nel territorio di Favara (AG), "Sicilia Archeologica" 18, 1985, pp. 105-114.

De Miro E., Note sugli emblemata musivi di Agrigento, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 233-236.

Guidobaldi F., *I sectilia pavimenta della villa romana di Durruei presso Agrigento*, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 247-258.

Aoyagi M., Il mosaico di Posidone rinvenuto a Realmonte, "Quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Messina" 3, 1988, pp. 91-103.

Carini

Camerata Scovazzo R., I mosaici pavimentali di Carini. Tradizione pittorica ellenistico-romana su alcuni tessellati siciliani del IV secolo, "Archeologia Classica" 29, 1977, pp. 134-160.

Capo d'Orlando

Spigo U., Prime considerazioni sui mosaici geometrici del complesso termale di Bagnoli S. Gregorio a Capo d'Orlando, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 259-272.

I MOSAICI DELLA SICILIA ANTICA

Catania

Rizza G., Un martyrium paleocristiano di Catania e il sepolcro di Iulia Florentina, in *Oikoumene. Studi paleocristiani pubblicati in onore del Concilio ecumenico Vaticano II*, Catania 1964, pp. 593-612.

Branciforti M.G., *Mosaici di età imperiale romana a Catania*, in *Atti del IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 165-186.

Tomasello F., *La geometria di alcuni mosaici catanesi*, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 187-198.

Cefalù

Tullio A., Scavi e ricerche a Cefalù, 1980-84, in *Kokalos* 30-31, 1984-85, n. 1-2, pp. 641-650.

Tullio A., *Pavimentazioni musive della Cefalù preruggeriana*, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 73-84.

Vassallo S., *Rinvenimento di mosaici nella villa di Settefrati (Cefalù)*, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 63-72.

Ennese

Cillia Platamone E., Recente scoperta nel territorio di Enna. L'insediamento tardo-romano di contrada Geraci, in *L'Africa Romana XI. Atti del Convegno* (Cartagine 1994), Ozieri 1996, pp. 1683-1689.

Cillia Platamone E., *Rinvenimenti musivi nel territorio di Enna tra passato e presente*, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 273-280.

Gela

Panvini R., *Considerazioni sul mosaico della villa ellenistica di Gela*, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 159-164.

Marsala

Canciani F., Un mosaico da Marsala con i busti delle Stagioni, "Cronache di Archeologia" 10 1971, pp. 121-130.

Di Stefano C.A., Ricerche archeologiche al Capo Boeo, "Sicilia Archeologica" 9, 1976, n. 32, pp. 25-32.

Di Stefano C.A., Marsala. Scoperte archeologiche effettuate negli anni 1972-76, "Kokalos" 22-23, n. 1, 1976-77, pp. 761-774.

Di Stefano C.A., La documentazione archeologica del III e IV sec. d.C. nella provincia di Trapani "Kokalos" 28-29, 1982-83, I, pp. 350-367.

Giglio R., Rassegna dei mosaici di Lilibeo e rinvenimenti recenti, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 123-136.

Monte Iato

Isler H.P., Monte Iato. Mosaici e pavimenti, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 19-32.

Morgantina

Tsakirgis B., The decorated pavements of Morgantina 1. The mosaics, "American Journal of Archaeology" 93, 1989, pp. 395-416.

Tsakirgis B., The decorated pavements of Morgantina 2. The opus signinum, "American Journal of Archaeology" 94, 1990, pp. 425-443.

Mozia

Alberti L., Mannuccia, F., Tartaglia, L., Tusa, S., Conservazione e restauro musivo a Mozia, Salemi e Mazara del Vallo, in *Apparati musivi antichi nell'area del Mediterraneo, Atti del I Convegno internazionale di studi, Piazza Armerina 2003*, Palermo 2004, pp. 212-220.

Famà M., Il mosaico a ciottoli di Mozia dopo il restauro, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 147-158.

Tusa V., I mosaici di Mozia, *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 137-146.

Palermo

Gabrics E., Ruderii romani scoperti alla piazza della Vittoria in Palermo, in *Monumenti Antichi della R. Accademia Nazionale dei Lincei XXVII*, Roma 1921, pp.182-203.

Camerata Scovazzo R., Nuove proposte sul grande mosaico di Piazza della Vittoria a Palermo, "Kokalos" 21, 1975, pp. 231-273.

Minà P., Il secondo mosaico di Orfeo nel Museo archeologico regionale di Palermo, "Bollettino d'Arte" 79, 83, 84-85, 1994, pp. 1-10.

Di Stefano C.A., Nuove ricerche nell'edificio B di piazza della Vittoria a Palermo e interventi di restauro del mosaico della caccia, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 7-18.

Salemi

Bilotta M., *Le epigrafi musive della basilica di S. Miceli a Salemi*, "Felix Ravenna" 113-114, 1977, pp. 29-64.

Segesta

Bechtold B., Una villa ellenistico-romana sull'acropoli sud di Segesta, in *Seconde giornate internazionali di studi sull'area elima* (Gibellina 1994), Pisa 1997, pp. 85-110.

Camerata Scovazzo R., I pavimenti ellenistici di Segesta, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 107-122.

Solunto

De Vos M., Pitture e mosaico a Solunto, "Bulletin Antieke Beschaving" 50, 1975, pp. 195-205.

I MOSAICI DELLA SICILIA ANTICA

Greco C., Pavimenti in *opus signinum* e tessellati geometrici da Solunto. Una messa a punto, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 39-63.

Portale E.C., Problemi del mosaico ellenistico in Sicilia. Rapporti con Alessandria, in *La Sicilia tra l'Egitto e Roma. La monetazione siracusana dell'età di Terone II*. Atti del seminario di studi (Messina 2-4 dicembre 1993), Messina 1995, pp. 157-179.

Termini Imerese

Belvedere O., Osservazioni sulla topografia storica di *Thermae Himerenses*, "Kokalos" 28-29, 1982-83, pp. 71-86.

Burgio A., Osservazioni sui pavimenti musivi di Termini Imerese, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 379-384.

Siracusano e Ragusano

Ahlqvist A., *Pitture e mosaici nei cimiteri paleocristiani di Siracusa. Corpus iconographicum*, Venezia 1995.

Di Stefano G., Scavi e ricerche a Camarina e nel Ragusano 1988-1992, "Kokalos" 39-40, 1993-94, pp. 1367-1421.

Di Stefano G., Notizie preliminari sui mosaici della villa di età imperiale di Giarratana e della chiesetta bizantina di Kaukana nella Sicilia orientale, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 199-216.

Flaminio R., Il pavimento in *opus sectile* della cripta di S. Marziano a Siracusa, in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 281-298.

Gentili G.V., *La basilica bizantina della Pirrera di S. Croce Camerina*, Ravenna 1969.

Vitale E., Alcune osservazioni sui mosaici della basilica della Pirrera (S.Croce Camerina), in *Atti IV Colloquio AISCOM* (Palermo 1996), Ravenna 1997, pp. 217-232.

Voza G., L'attività della Soprintendenza alle antichità della Sicilia Orientale, 2, "Kokalos" 22-23, 1976-77, I, pp. 551-585.

Voza G., Le ville romane del Tellaro e di Patti in Sicilia e il problema dei rapporti con l'Africa, in *150-Jahr-Feier DAI Rom* (Rom 1979), Mainz 1982, pp. 202-209.

Voza G., Attività nel territorio della Soprintendenza alle antichità di Siracusa nel quadriennio 1980-84, "Kokalos" 30-31, 1984-85, II.2, pp. 657-676.

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale



Regione Siciliana Pa

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

Regione Siciliana Parco Archeologico Villa Romana del Casale

I MOSAICI DELLA VILLA ROMANA DEL CASALE:
DISTRIBUZIONE, PROGRAMMI ICONOGRAFICI, MAESTRANZE

Patrizio Pensabene

Introduzione

Il repertorio figurato presente nei mosaici della villa romana del Casale affronta un numero amplissimo di temi del tutto consonanti alla cultura e alla vita dell'epoca e mirati ad esaltare il *dominus* e la sua famiglia attraverso la rappresentazione di scene fortemente simboliche, ma anche allegoriche o più semplicemente descrittive, che comunque sempre alludono in chiave celebrativa ai committenti: si è rilevato come spesso anche nell'interpretazione di una stessa scena convivano significati letterali, ma anche altamente simbolici, come ad esempio la caccia che da una parte descrive una delle tipiche attività del vivere in villa, dall'altra rappresenta la virtus del proprietario, fino ad appare in alcuni casi il simbolo della vittoria del bene contro il male. È inoltre assodato che i mosaici della villa sono distribuiti in dipendenza della funzione degli ambienti in cui sono stesi: non si tratta dunque soltanto di una disposizione casuale o dettata da esigenze solo decorative, in quanto le tematiche in cui sono raggruppabili i soggetti dei mosaici esprimono contenuti e messaggi del tutto consoni alle componenti architettoniche della villa. Ma prima di affrontarne una lettura in chiave funzionale dobbiamo porci l'interrogativo se le parti che compongono la villa con i relativi mosaici siano contemporanee o frutto di ampliamenti e/o restauri successivi, rilevando però che ciò non impedisce una lettura unitaria perché ogni intervento aggiuntivo s'inserisce in un sistema architettonico e musivo già esistente e lo rifunzionalizza in base alle esigenze che di volta in volta si manifestano.

Questa premessa nasce dal fatto che la villa presenta un principale nucleo destinato alla rappresentanza e all'apparizione del *dominus*, costituito dall'aula basilicale con il relativo grande ambulacro per regolare il ricevimento e il peristilio che ne costituiva l'accesso, accanto a cui si trova, ma con asse divergente, il complesso della sala triconca con il relativo *xystus* destinata invece ai banchetti ufficiali e di cui è ormai certo che fu aggiunto in una seconda fase (v. oltre). Tale osservazione serve a inquadrare la chiara differenza nello stile tra i mosaici dei due nuclei, ove lo stile magniloquente ed espressionista, con forte accentuazione delle figure rese in grandi dimensioni della sala triconca (fig. 1), come anche scelte coloristiche e compositive particolari nei mosaici dello *xystus* sono da attribuire ad un periodo diverso, e non solo a maestranze diverse, rispetto a quello del Grande Ambulacro e del peristilio, con mosaici solo apparentemente naturalistici, ma fortemente paratattici con figure umane più piccole dall'espressione del viso immobile e non partecipante all'azione in cui sono coinvolti (fig. 2). Ma ciò non toglie, ripetiamo, la possibilità di un'analisi dei mosaici in chiave unitaria, perché al momento della loro aggiunta, la sala tricora e lo *xystus* vengono a riformulare e arricchire i programmi e i messaggi affidati ai mosaici della fase precedente facendo acquistare all'intero complesso musivo valenze nuove con maggiore risalto alla rappresentazione "eroica" del proprietario.

A questi due nuclei, che dunque possiamo definire ufficiali in quanto destinati

Fig. 1
Piazza Armerina, villa del Casale:
Grande Triclinio, particolare del volto di
un Gigante

Fig. 2
Piazza Armerina, villa del Casale:
Grande Caccia, particolare del volto di
uno dei partecipanti alla cattura degli
animali, nella parte sud del mosaico



al ricevimento di un numero notevole di persone in certe circostanze (*adventus*, festeggiamenti), si contrappone una parte della villa adibita a residenza privata, identificata nei due appartamenti detti del *dominus* e della *domina*, ma in realtà destinati uno al proprietario e alla moglie, l'altro al figlio e la sua famiglia o a ospiti di riguardo: essi si collocano ai lati dell'aula basilicale e si affacciano sul grande ambulacro, posizione che mette in risalto il carattere semiufficiale che questi settori residenziali hanno. Con una funzione invece riservata all'amministrazione, agli archivi e probabilmente al ricevimento dei coloni e al pagamento delle tasse, sono invece da interpretare molti dei vani che si affacciano sui lati nord e sud del peristilio, anche se di nuovo all'interno di questi vani, alcune sale – ad esempio quelli della Piccola Caccia, di Orfeo e delle Palestre con la relativa anticamera – hanno di nuovo un carattere più specificamente di ricevimento e di rappresentanza, in una dimensione però minore rispetto alla grande aula basilicale. Inoltre come terzo appartamento è considerato un picco gruppo di vani, tra cui è riconoscibile un cubiculum con l'antialcova decorati con scene di ratto, disposti su parte del lato nord del peristilio. Anche sul lato nord dello *xystus* si è voluto riconoscere un appartamento di servizio (per gli ospiti?), formato da una anticamera (47) e due stanze laterali (48, 49), con scene di amori vendemmianti, di significato tricliniare. Infine, vi è il nucleo dei servizi costituito dalle terme e dalle latrine, edifici tutti questi disposti nella parte iniziale del percorso di accesso alla villa. In effetti, l'elemento unificante di tutti questi nuclei è costituito dalle corti porticate disposte subito dopo l'arco di ingresso, dove vi è un piccolo peristilio pentagonale, e ancora al centro della villa, dove il grande peristilio è occupato in posizione centrale da una vasca articolata e da una fontana; e infine davanti alla sala triabsidata, dove la corte ha una forma ovale.

Otium, negotium, officium

Nella lunga storia degli studi sul concetto di *otium* e *negotium* nel mondo romano emerge come i due termini, pur essendo antitetici, sono strettamente intrecciati¹ e favoriscono un dinamismo che si riverbera proprio sulle attività che si svolgevano in una villa residenziale, come quella di Piazza e di cui un riflesso si ha anche nelle scelte di molti dei suoi temi musivi. Anzi, possiamo dire che le istanze ideologiche che emergono dai programmi figurativi dei mosaici – la celebrazione di cacce, di ludi circensi e gare atletiche quale prerogativa delle classi sociali alte, la vittoria dell'uomo sulle passioni e le forze brute della natura attraverso miti in cui si legge anche l'esaltazione eroica del *dominus*, la rappresentazione della vita familiare in chiave di trasfigurazione mitica – nascono proprio da *topoi* collegati agli *otia* in campagna, quali il *locus amoenus*, la *quies / pax* che accompagnano le attività intellettuali e la meditazione filosofica, ma anche l'*otium negotiosum* che riguarda i lavori nei campi e la sfera della produzione. Nella concezione catoniana la villa, modesta (*parva luxuria*), doveva essere la dimora principale del proprietario e il centro del fondo agricolo da cui dipendeva la sua economia e a cui si dedicava nei momenti *otium* cioè di riposo dalla guerra; quando invece le ville cominciarono a divenire lussuosi palazzi fu l'importanza assunta dalla loro funzione produttiva, a farle divenire il luogo in cui ci si dedica ai lavori dei campi non per *otium*, ma per *negotium* in quanto fonti di reddito². Così, se la *pars urbana* divenne preponderante, tuttavia acquistò importanza anche la *pars rustica e fructuaria*, in cui il rapporto con il paesaggio era solo di tipo utilitario: i recenti scavi alla villa del Casale hanno ormai individuato due grandi ambienti divisi in navate da pilastri, che fiancheggiano a ovest la piazza antistante l'arco

d'ingresso nei quali sono stati riconosciuti magazzini per le derrate alimentari prodotte nel latifondo, confermando anche qui la doppia destinazione o l'intreccio tra *otium* e *negotium* che caratterizza le ville in campagna (cfr. analoghi impianti nella *pars rustica* di una villa vicino Roma³).

Ma, oltre a questo aspetto produttivo, è possibile che la villa del Casale fosse sede anche di *officium*⁴, cioè di attività amministrative in rapporto al territorio, ai *vici* e altre comunità dipendenti da essa, come si potrebbe ipotizzare da quanto sappiamo a Roma per le grandi domus tardo imperiali, sulle cui funzioni pubbliche e la forma di "piccole città" con piazze, templi, fontane, terme, ippodromo, ci informa Olimpiodoro di Tebe⁵.

Sono questi aspetti, dunque, – amministrazione del latifondo, funzioni pubbliche – che spiegano anche i grandi apparati per il ricevimento presenti lungo il "sistema del percorso glorificante"⁶ della villa, i numerosi ambienti destinati a funzioni amministrative e anche il numero di "appartamenti" individuali, oltre quelli principali ai lati della Basilica, tutti dotati di tappeti musivi e molti di pitture parietali: essi erano destinati anche ad essere visti dai *clientes* e dipendenti che si radunavano alla villa in occasioni speciali e ad essi si rivolgevano i programmi figurativi rappresentati che, dunque, non possono essere disgiunti dall'importanza sempre maggiore assunta in epoca tardo antica dai cerimoniali residenziali per il ricevimento (cfr. Amm. Marc., 28, 4, 8-12).

Il Grande ambulacro e le scene di caccia

Diciamo subito che l'aula principale di ricevimento non presenta un mosaico ma un *opus sectile* pavimentale a grandi moduli, che ancora una volta conferma come il materiale di maggior pregio è costituito dai rivestimenti marmorei. Per ciò che invece riguarda le altre aree di ricevimento, si osserva che nel Grande Ambulacro i soggetti musivi si riferiscono alla caccia, alla cattura degli animali, e al trasporto inquadrati alle estremità da due absidi, quella nord con la personificazione nel tappeto musivo della Mauretania, ossia dell'estremo occidentale, con un orso e un leopardo, quella sud con la personificazione probabilmente dell'India, con tigre ed elefante ai lati, che tiene una zanna, mentre alla sua destra in alto si trova la fenice⁷. Oltre ad un'ambientazione africana e al porto di Cartagine come partenza per le navi che trasportavano le belve e ad un porto di sbarco probabilmente sulle coste italiane (Pozzuoli, Porto?), è possibile riconoscere anche il porto di Alessandria e un'ambientazione in Egitto, perché in un paesaggio non urbanizzato appaiono edifici isolati con tetto a pagoda che potrebbero situarsi nel delta del Nilo; anche in un'altra scena si è proposta l'ambientazione in Egitto per il paesaggio roccioso e silvestre, e ad essa appartiene il gruppo costituito da due militari di scorta ad un personaggio barbato in uniforme e copricapo pannonic, appoggiato al bastone. Nell'ultima scena a sud viene rappresentata la cattura delle fiere indiane e il loro caricamento e trasporto su navi che dovevano collegare l'India all'Egitto; vi appare un metodo di caccia alla tigre di cui parlano fonti di IV secolo (S. Ambrogio, *Exaameron* VI. 4): un cavaliere sale sulla rampa di carico portando in braccio dei tigrotti, mentre la tigre madre rimane bloccata a guardare una sfera di vetro lanciata dal cavaliere, in cui vede riflessa se stessa, credendo si tratti dei suoi cuccioli. Il quadro successivo illustra invece un metodo di cattura del grifone anch'esso attestato da varie fonti: un uomo viene chiuso in una cassa per attirare un grifone, che viene poi catturato⁸.

È ormai riconosciuta l'allusione, nel Grande Ambulacro, al rango sociale dei proprietari che forse potrebbero vedersi rappresentati nei due personaggi, uno bar-



Fig. 3
Piazza Armerina, villa del Casale:
Grande Caccia, particolare dei due per-
sonaggi in costume militare, nella parte
centrale del mosaico

bato in primo piano e l'altro più giovane appena in secondo piano al centro della composizione (fig. 3): essi paiono sovrintendere alla caccia di animali da destinare a *venationes*, probabilmente da rappresentare nella città di Roma (altre interpretazioni riconoscono, nei due personaggi, dei militari addetti al controllo della caccia; ma la loro posizione in corrispondenza dell'asse dell'aula basilicale pone l'interrogativo se in realtà non siano da considerare come una riproduzione allusiva ai due proprietari, richiamando l'esistenza dei due appartamenti privati ai lati della basilica, e dei due personaggi militari dipinti ai lati dello stendardo, sul fianco destro dell'arco di ingresso). Il loro alto rango sarebbe alluso dal ruolo di organizzatori di grandi *venationes* abbiamo detto tenute eventualmente a Roma, come si ricava dal grande numero di animali catturato e che forse può precisarsi in quello di *praefectus urbi* se si richiama anche il mosaico del circo nella Palestra delle Terme, le cui corse erano appunto organizzate da funzionari di questo rango.

Va comunque rilevato che anche la cattura degli animali con l'aiuto di militari s'inserisce in un topos ricorrente che caratterizza proprio i mosaici con scene di cattura, come mostra ad esempio il mosaico della casa di Isguntus ad Ippona⁹; il formarsi di tale tradizione figurativa nei mosaici deve probabilmente derivare dal fatto che l'area africana in cui vivevano le belve era spesso "infestata" da tribù nomadi o comunque ribelli (come i Mauri) che rendeva necessario che tali spedizioni fossero accompagnate, se non pianificate insieme ai militari; questi forse



Fig. 4
Piazza Armerina, villa del Casale:
Grande Caccia, particolare della cattura
del leopardo con un capretto usato come
esca, nella parte nord del mosaico

dovevano far parte di unità locali limitanee. Un riflesso di ciò è in brani dalle opere di Iulius Africanus letterato del III secolo d.C. (muore dopo il 221), e dello stratega Urbicius, autore di scritti sotto l'imperatore Anastasio (491-518 d.C.) che descrivono una scena di cattura che ritorna anche nel mosaico della Grande Caccia: essa è rappresentata come una manovra di esercizio militare utile anche a formare buoni soldati che in tal modo esercitano il loro coraggio, ma anche i cavalli, in quanto la caccia impone un'organizzazione ordinata e pianificata per avere successo nella cattura. Julius Africanus descrive inoltre la cattura del leone per mezzo di una gabbia con l'esca di un capretto e con i soldati che si schierano a cerchio (fig. 4) sovrapponendo i loro scudi come le tegole di un tetto¹⁰. Si spiega così la presenza dei militari nel mosaico della Grande Caccia, e anche la distinzione che emerge nella prima scena del settore settentrionale del mosaico di tre categorie di personaggi: i militari-cacciatori, i servitori e i dirigenti-ispettori addetti alla direzione e alla sorveglianza del trasporto delle fiere per le *venationes* degli anfiteatri.

I militari incaricati della cattura degli animali compaiono dunque sia nel settore settentrionale sia in quello meridionale del mosaico, che corrispondono alla parte occidentale e orientale dell'Impero, e sono riconoscibili per gli scudi, la clamide, il *cingulum* e la bandoliera.

Dai militari si distinguono invece i servitori, uomini liberi o schiavi, perché vestono tuniche che arrivano al ginocchio, dotate di maniche ai polsi e di gallo-



Fig. 5
Piazza Armerina, villa del Casale:
Grande Caccia, particolare dei personag-
gi impegnati nella cattura di un bufalo,
nella parte sud del mosaico

ni, clavi e orbiculi, che riprendono gli ornamenti dei militari (fig. 5), ma senza il *cingulum* e la bandoliera che invece contraddistinguono i militari. Da identificare con servitori sono gli addetti al trasporto delle fiere con l'*angaria* (il carro), o a spalla nel caso di animali chiusi nelle casse, in modo simile ai caricatori e gli scaricatori della nave oneraria a remi e a vela. Nel settore dove vi è l'Oriente, i servitori appaiono molto meno: infatti tutti o quasi tutti i personaggi hanno il *cingulum*, anche se tale rarità non necessariamente deve indicare che la manodopera schiavile era frequente nei servizi statali solo nella parte occidentale dell'Impero¹¹.

Abbiamo visto dunque come il mosaico del Grande Ambulacro, con le sue scene di cattura, trasporto e custodia sia ispirato al complesso sistema di rifornimento di animali da impiegare negli spettacoli¹² e come, nonostante la ripetizione di noti motivi iconografici, lo sviluppo delle raffigurazioni possa far pensare a Roma come sede di destinazioni degli animali, dato il loro numero. In tal senso ci soccorre anche la descrizione in Claudiano (*Cons.Stil.*, III,356-369) del trasporto marittimo delle fiere che saranno esibite per la celebrazione del consolato di Stilicone: a Roma esse erano conservate in un *vivarium* imperiale (Procop., *B.Goth.*, I,23, 13-21), da identificare forse per l'epoca tarda nell'Anfiteatro Castrense¹³, in attesa di essere impiegate negli spettacoli. Vediamo nel dettaglio come le casse – di legno con rinforzi metallici- fossero con pannelli “pieni” perché al momento della cattura gli animali si calmassero in un ambiente stretto e

buio, senza poter tentare di liberarsi eventualmente rompendosi le zanne o ferendosi; solo in seguito veniva aperto il lato dotato di sbarre e saracinesca per l'area della gabbia. Per il trasporto il mosaico della grande caccia mostra due carri a ruote piene tirati rispettivamente da muli e da buoi, nei quali si riconosce una carro per il trasporto pesante detto *angaria*¹⁴, noto anche da un mosaico d'Ippona. Va rilevato che appaiono in una stessa scena i momenti dell'imbarco, delle navigazioni e dell'arrivo delle navi da trasporto: ad esempio gli elefanti sono imbarcati su passerelle fissate alla poppa di una nave, dove già si trovano sul ponte gabbie, mentre a prua si rappresenta lo sbarco su un'altra passerella collegata a terra di uno struzzo e di una cassa sorretta tramite pertiche da quattro uomini¹⁵. Se gli animali selvatici erano diretti a Roma, lo sbarco doveva avvenire a Porto e d'altronde un mosaico con elefanti del Foro delle Corporazioni d'Ostia s'ispira a questa scena¹⁶, mentre una nave che trasportava leoni in gabbia con il faro di Porto sullo sfondo è raffigurata nel coperchio di un sarcofago di Villa Medici¹⁷.

La sala triconca con le fatiche di Ercole, lo *xystus* e gli appartamenti di servizio

Anche in questo caso il patrimonio d'immagini e di riferimenti mitologici del pavimento musivo della sala triconca è tale da rendere utile una breve descrizione delle scene che vi compaiono per poi valutarne i significati.

A iniziare dall'angolo in alto a sinistra entrando (NE): un cavaliere Bistone colpito cade da cavallo; il leone di Nemea al centro, e a destra in alto un altro cavaliere Bistone colpito. Nel registro inferiore a sinistra: il toro di Maratona; l'idra di Lerna; Gerione tricorpore; la pulizia delle stalle di Augias assume aspetto naturalistico, con un pendio roccioso lungo il quale scende il fiume deviato da Ercole, mentre il bidente con cui era stata formata la diga giace in basso. A destra del pendio roccioso, si nota il dolio da cui emerge il cinghiale di Erimanto, che ha raggiunto Euristeo rifugiandosi dentro. Infine, ancora a destra, la cerva cerinitide, trasformatasi in maschio. Nella terza fascia, a sinistra appare il drago custode delle mele delle Esperidi, trafitto presso l'albero; continua la cattura delle cavalle tracie dei Bistoni, con il re Diomede disarcionato al centro; davanti al cavallo di Diomede si apre l'Ade, da dove escono il catturato Cerbero, e Teseo liberato, mentre della scena dell'uccisione degli uccelli Stinfalidi rimane solo la cima di un albero. Nel registro più basso, a sinistra, è raffigurato un altro cavaliere Bistone colpito da una freccia, mentre il muso di un altro cavallo, non conservato, appare a destra. Vi è poi un'ampia lacuna, e all'estrema destra si nota la prua di una nave, forse Argo, e al di sotto una testa ferita: forse Amico re dei Bebrici, sconfitto a pugilato da Polluce; ancora a destra, i resti di una mano verdastra fanno pensare al Vecchio del Mare, Nereo, che per non rispondere alle domande di Ercole si trasformava in essere marino. Infine, in una quinta fascia mal conservata appare un resto di cavaliere Bistone abbattuto. Manca poi la conquista del cinto di Ippolita, regina delle Amazzoni¹⁸.

In una fascia di passaggio tra la sala e l'abside centrale è rappresentata Esione esposta al mostro marino ed Endimione con Selene; nell'abside, i Giganti anguipedi trafitti dalle frecce di Ercole, che possiedono ancora la grandiosità barocca dei giganti di Pergamo¹⁹. A Nord, la fascia di passaggio mostra la metamorfosi in alloro di Dafne, e Cipariso afflitto per l'uccisione del cervo, anch'egli destinato a trasformarsi in albero per intervento di Apollo²⁰. Sul pavimento absidale a N è raffigurata l'apoteosi di Ercole con l'eroe argivo al centro, le spalle coperte da una

pardalis dionisiaca, incoronato di alloro da Giove alla sua sinistra, mentre dietro di lui appare la cima di un pino con pigne pendenti. Alla destra di Ercole si trova invece Dioniso, coperto ai fianchi da una *pardalis*, mentre due nemici vinti ingiunocchiati (personificazioni di fiumi?) si notano agli angoli inferiori della lunetta. È notevole che Ercole sia qui rivestito di *pardalis* che è un tratto tipico di un'altra divinità, Dioniso, e non della *leonté*, che è invece il suo caratteristico indumento. Nelle personificazioni dei vinti si vede il riferimento alle imprese terrestri (Anteo) e acquatiche (fiume Alfeo) di Ercole²¹.

Nella lunetta Sud, si osserva il mito di Licurgo: nel gruppo a destra, la ninfa Ambrosia sta per essere assalita dal re tracio Licurgo, che si oppone al culto dionisiaco; ma viene salvata da Dioniso (che compare in alto, sopra la testa di Ambrosia, vestito di tunica a *clavi*) mediante la metamorfosi in vite, e i suoi tralci avviluppano Licurgo, che in tal modo può essere a sua volta attaccato da un altro gruppo che arriva da sinistra, con menadi che brandiscono delle armi, e una pantera incitata da un satiro. Si tratta di una versione del mito di origine alessandrina, tramandata dal poeta Nonno, ma raffigurata anche in una serie di monumenti di età ellenistica e romana²². Sotto la scena mitologica si notano vari eroti che vendemmiano in una serie di tralci di vite a volute, che nascono dalle gambe di Ambrosia; sulla fronte hanno alcuni segni a X e a V²³.

Questo mosaico ci porta su un piano diverso da quello della Grande caccia, poiché il riferimento alle fatiche di Ercole, rappresentato in una versione iconografica poco comune, con *pardalis* al posto della *leonté* (fig. 6), come anche la frequente rappresentazione dei Bistoni a cavallo, allude chiaramente alla cultura filosofico – religiosa dei proprietari: trapela la visione di un percorso esistenziale permeato da difficoltà il cui superamento consente di raggiungere la pace interiore e una vita felice nel mondo dei beati. Tale programma si contrappone alle raffigurazioni pavimentali del Grande ambulacro per i temi musivi inerenti alla concezione del mondo e all'etica del committente, ma non alla celebrazione del suo rango e delle attività inerenti al vivere in villa. Se, come vedremo, questa contrapposizione, insieme allo stile fortemente espressivo, con figure di grandi dimensioni, dei mosaici mitologici della sala triabsidata, può confermare la differenza cronologica tra i due complessi Basilica – Grande ambulacro, sala triconca-xystus, è anche vero che completa e integra il programma ideologico del ciclo dei mosaici della villa in chiave di esaltazione eroica del proprietario che sedeva con gli amici e gli ospiti importanti nella sala triabsidata per i grandi pranzi da lui offerti: se dobbiamo immaginare una serie di *stibadia* lungo le pareti delle tre absidi della sala, certamente il proprietario occupava quello centrale da cui si godeva la vista del ninfeo e dei giochi d'acqua dello xystus. Ma è la sopraelevazione del salone absidato rispetto allo xystus che accentua la sua funzione di scenario del *dominus* con i suoi convitati disposti gerarchicamente²⁴ e anche di struttura autonoma nella composizione generale della villa²⁵, pur essendo paritetica per importanza, ma non per funzione, all'aula basilicale.

Nell'area centrale del Grande Triclinio, le allusioni alle fatiche di Ercole trovano confronti sia in mosaici africani, sia in sarcofagi di II e III secolo; ma del tutto inconsueta è la preminenza data ai cavalieri Bistoni che qui sono più volte rappresentati, mentre per ognuna delle altre fatiche vi è un solo motivo figurato²⁶. Filo conduttore delle tre fasce musive usate come soglie verso le absidi, è il concetto di metamorfosi che rende immortali²⁷, vegetale o astrale (Dafne e Ciparisso nell'asedra sud, Andromeda ed Endimione nell'asedra est, forse Ampelos e Kissos a nord). Si è anche potuto individuare un discorso unitario nel Triclinio, che si



Fig. 6
Piazza Armerina, villa del Casale:
Grande Triclinio, particolare della figura
di Ercole in apoteosi

basa su esempi negativi (Giganti, Licurgo) e positivi (Ercole, Ambrosia, le metamorfosi), di personaggi del mito che ambivano a conquistare il cielo: non la violenza ma la virtù è considerata il mezzo migliore. L'esda con l'apoteosi rappresenta i vincitori di queste battaglie, assieme a Giove. È stato posto anche l'interrogativo se i temi erculei facessero parte dei panegirici recitati in onore degli imperatori e che potevano essere rievocati in occasioni speciali durante i banchetti nel triclinio: anzi va citata una recente ipotesi di A. Coralini, secondo la quale la raffigurazione di Ercole nell'abside nord del triclinio si deve identificare con il trionfo di Ercole su Caco, tema menzionato anche in un panegirico dedicato a Massimiano Erculio²⁸.

Va notato che l'apoteosi di Ercole ha caratteri dionisiaci, e temi dionisiaci sono sparsi nelle stanze ai lati dello Xystus (pigiatura dell'uva, vendemmia). Altri riferimenti al culto bacchico appaiono in molti mosaici della villa, come gli amorini pescatori, considerati affini agli eroti vendemmianti; nel tiaso di Arione, gli ittio-centauri che indossano pelli di pantera; nel mosaico di Eros e Pan, le menadi e i satiri che assistono alla lotta; nel quadro di Ulisse, Polifemo che è domato grazie al vino; e al culto dionisiaco va collegata anche la foglia di edera che si incontra spesso disseminata nelle varie composizioni²⁹.

L'interpretazione di S. Settis tende però a vedere alcuni dei mosaici sotto l'aspetto della propaganda imperiale, in quanto ritiene che il proprietario della villa fosse un imperatore, Massenzio: per questo interpreta i Bistoni e Licurgo come allegorie di un nemico del sovrano, l'imperatore Galerio, e i Giganti come personificazioni dei barbari³⁰. Comunque, anche se il committente era un privato, come ormai siamo convinti, tale interpretazione del programma iconografico

mantiene la sua validità complessiva: le fatiche di Ercole possono essere infatti viste come allegoria della vittoria sulle passioni, e le catture di animali richiamano i trionfi di Dioniso sulle tigri indiane³¹.

Anche nel caso dell'ipotesi di A. Coralini sopra citata, che identificava l'Ercole dell'edra come *Victor* sul mostro Caco, tale vittoria si potrebbe interpretare metaforicamente come vittoria sulle passioni, e come esempio positivo di virtù per la conquista del premio.

Arriviamo infine alle motivazioni architettoniche e di pianta e agli indizi archeologici sempre maggiori che portano a ritenere che il complesso dello *xystus* e della sala triabsidata sia stato aggiunto in un secondo momento (età teodosiana?) al nucleo principale basilica-grande ambulacro-peristilio.

Il cortile porticato a pianta ovoidale, o *Xystus* (44), era costituito da un'area scoperta lunga circa m 26 e larga al massimo m 14, pavimentata a mosaico, circondata da portici larghi m 3,40, a pilastri su tre lati, di cui si conservano cinque dadi lapidei, a tre metri di distanza tra loro, di ciascuno dei lati; sul lato E il portico era rettilineo, costituito da due pilastri ad angolo ottuso alle estremità e da due pilastri mediani. Gli spazi tra i pilastri erano chiusi da muretti rivestiti in marmo verso l'interno, intonacati verso l'esterno, interrotti al centro da un passaggio diretto verso la stanza centrale delle tre che si trovavano sul lato di fondo dei portici ricurvi S e N (vani 48, 49, 50; 51, 52, 53). Le pareti dei portici erano intonacate, ma resta pochissimo della decorazione a grandi pannelli figurati (Gentili 1999, I, p. 203). Il mosaico policromo di pavimentazione dei portici era costituito da una serie di tralci di acanto, nascenti da cespi di pelte bicolore, rosso e rosa, dai cui vertici esterni si sviluppano simmetricamente ai lati di uno stelo mediano quattro girali, da cui fuoriescono avancorpi di animali affrontati: quelli all'esterno più grandi, quelle all'interno più piccoli. Il pavimento del cortile era ricoperto da un mosaico policromo del tipo definito «rainbow-style», ossia a scacchiera di linee di quadratini disposte a spina di pesce; al centro, rimane il nucleo in cocchiopesto, che doveva essere rivestito in marmo, di una fontana quadrata simile a quella usata in altri vani. Ai lati del passaggio E verso il Triclinio si trovavano due piccole fontane in marmo, fatte di lastre reimpiegate³². Un ninfeo monumentale chiudeva ad W il cortile ovoidale, formato da un'edra semicircolare con apertura di m 8, chiuso ai lati da due dadi in muratura, profonda m 4,90, pavimentata a mosaico di tessere bianche. Nella parete ricurva si inseriscono tre nicchie, alla cui base erano praticate delle feritoie da dove scorreva l'acqua, portata da fistule in piombo. All'esterno, il muro assumeva andamento poligonale ed era rafforzato da tre contrafforti; si formavano così due aree cortilizie esterne, 45 a-b, di cui quella N, 45°, sfociava in un ambiente (46) collocato a S del Tablino 7, identificato come cucina per la presenza di un possibile focolare sull'angolo SE³³.

Già in passato si era notato il collegamento poco organico tra i complessi della basilica-ambulacro-peristilio e della sala triabsidata-xystus, ipotizzando fasi diverse³⁴ a cui ora aggiungiamo l'osservazione che i recenti scavi archeologici hanno evidenziato una prima fase direttamente sotto il pavimento dell' *xystus* e sul retro che attesta come in età precedente vi fossero strutture imperniate intorno ad una corte rettangolare e dalle quali provengono testimonianze monetarie costantiniane³⁵. Inoltre si è riscontrato che tutte le absidi relative alla Basilica, agli appartamenti del *dominus* e della *domina* e quella nord del Grande ambulacro hanno subito in un secondo momento un intervento di consolidazione dell'elevato tramite speroni e contrafforti, mentre questi mancano nelle tre absidi della sala triconca

che risultano inoltre costituite da muri molto più spessi, che evidentemente hanno tenuto conto delle difficoltà strutturali determinate dai muri troppo sottili delle absidi della prima fase della villa. In particolare la Basilica presenta quattro massicci speroni alti quanto le pareti dell'abside e addossati perpendicolarmente alla curva e alle estremità del diametro, a cui si aggiungono contrafforti a quarto di cerchio negli angoli tra gli speroni lungo il diametro e la muratura. Tutte queste strutture di consolidamento ebbero la parete esterna rivestita da un'intonacatura bianca con una fascia rossa orizzontale che dunque sigla gli interventi di seconda fase non solo in questa parte, ma anche altrove, ad esempio lungo il muro di recinzione che limita a est la piazza d'ingresso alla villa, probabilmente costituito o ricostituito al momento dell'inserimento dello *xystus* e degli ambienti ad esso collegati, rispetto ai quali il muro si pone subito a ovest; anche il lungo vano rettangolare aggiunto in un secondo momento al lato nord (la c.d. cucina) presenta all'esterno del lato corto di fondo le stesse tracce di pittura.

Ad una seconda fase costruttiva rinvia anche il mosaico geometrico dello spazio aperto dello *xystus*, che però si conserva in minima parte (46b¹): la parte centrale di questo spazio, probabilmente tenuta a giardino, doveva essere tutta circondata da un marciapiede lastricato (46b²) in pietra calcarea locale, di cui ne resta una piccola traccia sul lato nord. Meglio conservate sono le due fontanelle (46b³⁻⁴) ai lati del passaggio orientale verso il triclinio, rivestite di marmo all'esterno e mosaicate all'interno: esse facevano parte di un sistema di zampilli d'acqua formato da cinque fontanelle, delle quali i recenti scavi hanno messo in luce il tubo plumbeo di adduzione dell'acqua. Il lato ovest del cortile è chiuso da un ninfeo absidato di cui il pavimento ed un eventuale bacino antistante non è conservato (46a), ma dotato di nicchie-fontane lungo il perimetro semicircolare dell'abside, alle quali l'acqua era portata da un diramazione delle condutture in piombo delle fontanelle nella parte centrale dello *xystus*.

Altra particolarità dello *xystus* era costituita dalla possibilità di far trabordare l'acqua dal ninfeo e creare un piccolo lago che metteva in risalto il mosaico e che "allietava" la vista di chi banchettava nella sala triabsidata; il riflesso di tale approntamento si riscontra anche in case private, come la Domus di Amore e Psiche a Ostia dove ugualmente la corte, rettangolare, con ninfeo a cinque nicchie sul fondo, poteva essere allagata.

In conclusione il fasto della decorazione musiva e marmorea del complesso sala triabsidata-*xystus*, fa pensare a un quartiere destinato a sede di spettacoli e di banchetti ufficiali, forse da effettuarsi anche all'aperto e in estate ed è in questo quadro che si è ipotizzato che i temi iconografici su Ercole e altri miti possono essere quelli dei panegirici recitati durante i banchetti³⁶, ai quali faceva da sfondo lo *xystus* con i suoi giochi d'acqua.

Del mosaico del portico pilastro che circondava lo spazio scoperto dello *xystus* (46c¹⁻³), staccato, consolidato con cemento e rimesso in situ, si è ben conservato il tratto davanti al triclinio, meno quelli dei lati lunghi di forma ellissoidale; in esso figurano girali di acanto in cui sono racchiusi le protomi di animali selvatici, di felini e palmipedi, che richiamano le protomi degli ambulacri del peristilio quadrangolare. Sul lato settentrionale del portico si trova un appartamento di servizio (per gli ospiti?), formato da una anticamera (47) e due stanze laterali (48, 49). I mosaici dell'anticamera e della stanza adiacente (49) a est, presentano scene di amorini vendemmianti, di evidente significato tricliniare. Nel primo, mal conservato, gli amorini sono raffigurati sullo sfondo di un paesaggio alberato con al centro una villa porticata; nel secondo, pure ricco di lacune, invece, una

folla di amorini alati, nudi e ornati di collane e bracciali, è posta tra girali di viti, con al centro una figura maschile barbata, munita di bastone e coronata di foglie, che è stata identificata con l'autunno³⁷.

Sul lato meridionale si trova un simile appartamento con una anticamera (50) e due stanze laterali (51, 52), le cui funzioni dovevano essere analoghe alle tre precedenti. I mosaici delle due stanze laterali, mal conservati e ricchi di lacune, raffigurano scene di pesca di amorini, nudi o con tunica succinta, sullo sfondo di ville marittime. A sud di questi ambienti vi sono due spazi (53, 54), che probabilmente servivano per le condutture di ambienti di servizio.

Gli appartamenti del dominus e della domina

L'appartamento a nord è sembrato al Carandini quello della *domina*, meno articolato e inserito in corrispondenza della parte più privata, e quello S del *dominus*, più grande e fastoso e presso i settori pubblici della villa: è evidente in ogni caso la differenza di dimensioni e numero di ambienti tra i due appartamenti e se quello sud potrebbe attribuirsi non solo al *dominus*, ma anche alla sua famiglia, mentre quello nord ad ospiti importanti o al figlio maggiore sposato, è evidente che la differenza in grandezza tra i due appartamenti riflette un uso diverso. Altri hanno in effetti considerato l'ipotesi contraria, soprattutto per le tematiche dei mosaici³⁸; preferiamo però le definizioni del Carandini proprio per le dimensioni dell'appartamento sud dominato da una grande sala di ricevimento

Fig. 7
Piazza Armerina, villa del Casale:
appartamento della domina, particolare
della raffigurazione di Eros e Psiche



absidata rivestita in marmo³⁹ che si affaccia sulla corte porticata con fontana⁴⁰: la sala o triclinio privato doveva servire ai banchetti di ambito più ristretto e riservati ai familiari e agli amici più intimi, contrapponendosi alla sala triabsidata e allo *xystus* con ninfeo, più grandi che non dovevano essere utilizzati tutti i giorni della permanenza del *dominus* alla villa, ma solo in occasioni speciali.

Ai due appartamenti corrisponderebbero, come stanze di servizio, quelle poste di fronte, a ovest del corridoio della Grande Caccia, tutti con mosaico geometrico, almeno in una prima fase.

Anche secondo il Gentili⁴¹, sia la *domina* che il *dominus* avrebbero abitato nell'appartamento sud, dormendo rispettivamente nei due cubicoli con vestibolo del settore sud (con Eros e Pan e con gli agoni infantili): riconosce infatti nei personaggi raffigurati accanto a Eros le donne e/o i figli della famiglia del proprietario; i mosaici degli altri due vani invece, con gli agoni infantili e l'intreccio di corone di rose, sarebbero collegati al mecenatismo del proprietario⁴². La sala di Arione sarebbe invece una *diaeta*, dunque una stanza di soggiorno⁴³.

In effetti scene mitologiche ritornano a costellare gli spazi di ricevimento degli appartamenti privati: Oceano e Arione, Anfitrite e Poseidon, Eros e Pan nell'appartamento detto del *dominus*, Polifemo ed Eros e Psiche (fig. 7) nell'appartamento nord (detto della *domina*), mentre fra le stanze collegate al peristilio è il solo mosaico di Orfeo, nella *diaeta* estiva sul braccio sud, a utilizzare iconografie mitologiche. Resta ancora da comprendere a fondo la scena raffigurata nella stanza interna dell'altro appartamento del braccio nord del peristilio, con coppie di uomini e donne che sembrano simulare una scena di ratto ma finiscono per rappresentare al più una danza che riprende un imprecisato tema tratto dalla mitologia: vedremo come gli abiti di tipo tardo antico indossati consentono di capire il cambiamento di significato di queste scene rispetto ai miti originari in favore di esplicite allusioni alla cerimonia nuziale.

Gli amorini alati

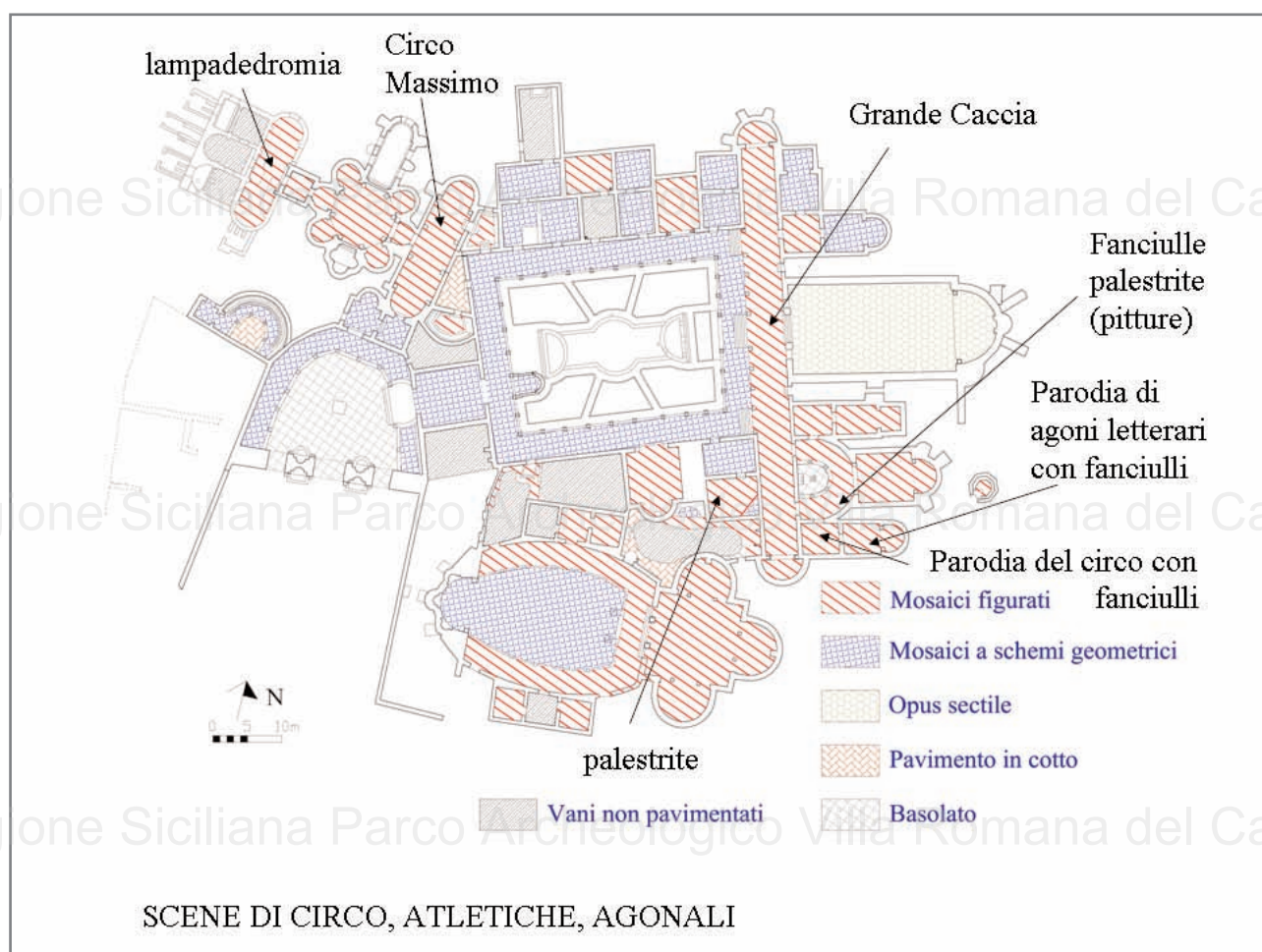
Nei mosaici della villa, inoltre, è spesso raffigurato il tema degli amorini alati: come pescatori in tre occasioni (nel frigidarium delle terme, nell'ambiente a ovest della Piccola Caccia, nel corridoio che circonda la fontana dell'appartamento del *dominus*), come vendemmiatori in altri tre casi (nel grande triclinio, sotto la scena di Licurgo; nei due ambienti nord dello *xystus*, in uno dei quali con un Sileno al centro). In generale si distingue la presenza di questo tema in scene di contenuto realistico e non realistico: tra quelli della villa del Casale, le scene di pesca hanno tratti realistici, mentre tra quelle di vendemmia soltanto una (nella sala centrale sul lato nord dello *xystus*) raffigura gli eroti come veri vendemmiatori, provvisti di carro per l'uva e diretti al torchio⁴⁴; le altre raffigurano invece amorini disposti fra i viticci, senza riferimento alla realtà. Le scene di amorini pescatori, in Africa, sono spesso associate a fontane, vasche, terme, in alternativa alle scene nilotiche o marine; oppure riguardano l'abbondanza di pesce, associata con la raffigurazione di *xenia*, per mostrare la copiosa quantità di provviste della *domus*⁴⁵. I mosaici con amorini pescatori della villa si distribuiscono in effetti attorno alle terme e alla fontana dell'appartamento detto del *dominus*, ma anche in associazione con un mosaico geometrico dotato di medaglioni con busti di stagioni e *xenia*: poiché questi ultimi sono ambienti disposti sul braccio nord del peristilio, accanto alla Piccola Caccia, considerati già dal Gentili come sale da banchetto per ospiti, si può pensare ad un significato legato al banchetto, ossia alla perpetua abbondanza di cui poteva valersi il proprietario.

Rappresentazioni ludiche infantili

Nei mosaici della villa un ruolo importantissimo ha il riferimento ai *ludi* e alle attività atletiche ed agonali che, dunque, ritorna più volte (fig. 8), sia nel grande mosaico del Circo Massimo, sia nella cattura degli animali per le *venationes* (Grande Caccia), sia nella lotta tra Eros e Pan, nell'appartamento sud del *dominus*, dove è raffigurata una corona agonale come premio, che appare anche nell'agone musicale e letterario riservato ai bambini del vano opposto.

Va però detto che le raffigurazioni dell'appartamento sud, con bambini come protagonisti, rimandano, solo apparentemente come parodie, ai temi dei mosaici delle sale maggiori: il circo, la caccia e la cattura degli animali, gli agoni musicali. Si deve ricordare che la tradizione a Roma del *lusus Troiae*, cioè di carrelli equestri eseguiti da bambini della *nobilitas* romana nel circo, istituzione ripristinata da Augusto⁴⁶, era associata a particolari significati religiosi e morali che connota i partecipanti soprattutto inizialmente delle classi più elevate e che dunque è da prendere in considerazione come primo spunto nella comprensione di questi temi musivi nella villa del Casale. In questo senso non deve essere estranea alla loro scelta anche l'allusione simbolica, implicita nel protagonismo di *pueri* e non di adulti, alla vittoria della ragione umana sulle passioni, in quanto i bambini sono assimilati a Eros, e questo all'anima umana. Lo stesso significato si avverte anche in altre raffigurazioni tardoantiche con "circo dei bambini", come nel fregio del mausoleo di Spalato e in vari casi di scultura funeraria⁴⁷.

Fig. 8
Piazza Armerina, villa del Casale:
pianta della villa con distribuzione
spaziale delle scene a tema agonale



Anche nella Villa del Casale il complesso delle rappresentazioni *ludiche* infantili, rese con tratti vivaci e realistici, si caratterizzano per la compresenza in un contesto unitario di diverse manifestazioni di giochi puerili⁴⁸: si è proposto che essi riflettessero non solo momenti di *ludi* pubblici, ma anche di esibizioni presso intrattenimenti privati centrati su scene agonistiche e atletiche da vedere non tanto come imitazione parodistica di gare con adulti, quanto come espressioni di tradizionali agoni di *pueri* di differenti classi di età, in genere appannaggio dei ceti aristocratici, ma non infrequentemente connotati di forme generative che implicavano l'uso della "popolazione servile per giochi e messe in scena di graziose, ma non del tutto innocenti, forme di travestimento" connesse alle attività *ludiche* (corse, *venationes*, *ludi* gladiatorii ecc.) rappresentate⁴⁹.

Se si pensa all'immagine di un bambino poeta nel monumento di Q. Sulpicio Massimo a Roma, da cui sappiamo che aveva partecipato quale poeta greco all'agone capitolino del 94 d.C., non ci meravigliano le scene nei mosaici di Piazza Armerina dove fanciulli intervengono come protagonisti (cubicolo 45) o dove assistono i compagni nel ludo scenico ad esempio della lotta di Eros e Pan (amb. 42).

Le Palestriti e aspetti aristocratici delle gare atletiche

Una scena che ha spesso fatto discutere è quella delle "palestrite", in uno degli ambienti del braccio sud del peristilio, ma di una fase successiva a quella degli altri mosaici del complesso basilica-grande ambulacro-peristilio, perché sovrapposta ad un precedente motivo geometrico. Se è ormai indiscussa l'identificazione con una scena atletica femminile, è stato recentemente chiarito il rapporto di questa inedita iconografia con l'ideologia dei committenti della villa⁵⁰: l'adozione di pratiche agonistiche femminili da parte dei committenti era anche un modo per definire il proprio status di eccezionale livello sociale, raffigurando attività considerate tipicamente aristocratiche. Diversi motivi iconografici nei mosaici della villa rimandano ad aspetti della vita atletica della tradizione sociale degli "aristocratici" di allora, come documentano vari passi delle fonti letterarie e come confermano nei mosaici della villa le scene di sacrificio (nella Piccola Caccia), o anche la rappresentazione del dominus come atleta nudo (nei mosaici del *frigidarium*). La sfera semantica dell'agone, presente nel pavimento delle palestriti, ritorna anche nella decorazione del vicino atrio semicircolare colonnato, dove le pitture parietali presentavano specchiature con giochi atletici di bambine vestite di *subligar*, chiaramente ispirate, dunque, alle palestrite.

Gli agoni femminili internazionali hanno riscontri nelle fonti almeno fino al III secolo inoltrato (per città di cultura greca, come Napoli o Antiochia), e ancora nel VI secolo Malala ricorda degli agoni *Commodeia* femminili ad Antiochia, che comprendevano prove sportive e letterarie riservate alle donne: in quanto prove di *virtutes* tipicamente aristocratiche dell'abilità nella declamazione e del controllo del proprio corpo, gli agoni giustificavano l'appartenenza alla classe aristocratica.

Immaginario maschile e modelli femminili nei mosaici con soggetti domestici e mitologici

A proposito dei mosaici con rappresentazioni femminili della villa recentemente il Grassigli ha ripreso una lettura delle modalità con cui tali soggetti sono utilizzati, sottolineando come essi siano sempre rappresentati attraverso il filtro dell'immaginario maschile⁵¹, in quanto committenti e artisti realizzatori sono in genere uomini. Tuttavia sono i modelli femminili da essi proposti, le immagini

create, che costituiscono una delle vie proprio per penetrare nella realtà femminile e distinguerla dall'immaginario maschile.

In effetti è possibile considerare i mosaici con figure femminili in due gruppi distinti: quello in cui la donna è rappresentata nella sua funzione domestica di *domina*, che accoglie gli ospiti al bagno (v. il mosaico all'ingresso delle terme), di oggetto di desiderio per realizzare l'amore matrimoniale (v. il gruppo sopraccitato dell'abbraccio erotico di Eros e Psiche nell'anticamera del cubiculum dell'appartamento nord), e di *mater familias*, (alla sfera della matrona e della famiglia sembrerebbero riportare le raffigurazioni di giovinetti a destra della scena di lotta tra Eros e Pan nell'appartamento sud, se in essi, come è stato proposto, si devono riconoscere i figli), e invece il gruppo di mosaici in cui è esaltata la bellezza femminile attraverso la rappresentazione di dee che si specchiano. A questo proposito vanno citati in particolare il mosaico con thiasos marino e Venere con una ninfa che sostiene lo specchio, dell'appartamento sud, dove potrebbe anche vedersi una trasfigurazione in chiave divina della *domina*, in tal modo giustificandone la nudità⁵², o le pitture del cubicolo dello stesso appartamento in una delle quali, meglio conservata, si riconosce un'ancella che porta una cassetta con le gioie che servono ad adornare la matrona. È così possibile riconoscere parte di una nota scena della toeletta della *domina*⁵³ che ne richiama una analoga nella teca di Proiecta dell'Esquilino: sul retro di questa è rappresentata una scena che ha il suo parallelo nella raffigurazione posta all'ingresso delle terme della villa del Casale del gruppo della *domina* affiancata da quattro inservienti che trasportano gli oggetti di toeletta e i loro contenitori necessari. In questo gruppo l'evocazione della bellezza che suscita l'amore matrimoniale e delle cure appropriate al mantenimento di essa è affidata, dunque, al modo con cui la *domina* compare scortata da due ancelle che recano una cassa grande e una piccola d'argento e da due inservienti che portavano oggetti di toeletta, in cui si sono riconosciuti i *delicati*, cioè schiavi con i capelli lasciati lunghi che per la loro particolare bellezza accentuavano il prestigio dei proprietari⁵⁴.

Percorsi, funzione degli ambienti e temi dei mosaici

L'iconografia dei mosaici può aiutare a comprendere meglio le funzioni dei vari ambienti della villa, che risultano ancora incerte, vista la perdita quasi totale dell'arredo e della suppellettile. Rimane accertato che la parte ad ovest – peristilio e ambienti a nord e a sud – era autonoma dalla parte ad est dove si trovano i due principali appartamenti privati⁵⁵, con al centro l'imponente basilica, il cui lastricato in *opus sectile*, accompagnato dal rivestimento in marmo delle pareti, richiama certamente una destinazione di rappresentanza. Le due parti, del resto, erano divise mediante il corridoio della Grande Caccia, che si configura come una sorta di nartece, per chi attendeva di essere ricevuto nella sala per le udienze, ed è noto come simili narteci siano attestati in altre grandi aule tardoantiche, con funzione anche di snodo tra i quartieri del peristilio, della basilica, e dello Xystus⁵⁶.

Il settore del peristilio doveva avere un significato semipubblico, collegato al vestibolo di ingresso della casa e a diverse stanze accessibili solo dai portici sud e nord: in genere sono state interpretate come stanze “di servizio” i sei vani con pavimento a mosaico geometrico e l'unico in cocciopesto, situati in gran parte nell'ala nord del peristilio, mentre tutti quelli con mosaico figurato sarebbero state destinate all'uso dei proprietari o dei loro ospiti.

Si è distinto un percorso pubblico dal vestibolo al braccio sud del peristilio, su cui si aprono soltanto la *diaeta* di Orfeo e una sala a pavimento geometrico, che

poi attraverso il settore sud del braccio est del portico arrivava alla basilica; e uno privato, dal vestibolo al braccio nord, dove si aprivano varie sale a mosaico figurato (appartamento privato?) e stanze di servizio (così definite per la presenza di mosaico geometrico), che attraverso il settore nord del portico est arrivava agli appartamenti privati⁵⁷.

È chiaro, però, che le due *dietae* (Piccola Caccia e Orfeo) nelle due ali del peristilio erano usate preferibilmente in stagioni diverse (essendo la loro posizione esposta l'una a sud e l'altra a nord), ma per la stessa funzione, ovvero sale per il soggiorno o per banchetti di poche persone; dunque la presenza di un maggior numero di stanze nell'ala nord, sia di servizio, sia padronali, va riportata al fatto che a sud una vasta area era occupata dal settore dello *Xystus*. Per il suo contatto diretto con l'ingresso e con le terme, il quartiere del peristilio sembra comunque destinato a ricevere e intrattenere chi entra: i proprietari, che poi proseguivano verso la zona privata degli appartamenti, e i visitatori, instradati poi verso la basilica.

Una recente indagine⁵⁸ sulle planimetrie di 31 grandi dimore romane in Africa, ha mostrato una tendenza a formare cesure controllate, mediante corridoi e vestiboli, intorno a settori identificabili come appartamenti privati in base alla presenza dei *cubicula* e all'accesso possibile solo da un ingresso; in 7 casi sono documentati doppi appartamenti, come nella villa del Casale (negli altri casi ne è attestato solo uno, mentre in un singolo caso, la casa di Ikarios a *Uthina*, si trovano anche quattro appartamenti). È attestata così la diffusione di uno schema anche funzionale e abitativo africano in Sicilia.

La sala triabsidata e lo *xystus* del settore meridionale della villa era collegato solo tramite due ingressi al corridoio della Grande Caccia e al peristilio; abbiamo visto che constava di un grande triclinio a tricora, dove i letti erano sistemati in *stibadia* nelle absidi, mentre nello spazio centrale potevano aver luogo delle rappresentazioni sceniche. Si tratta di una tipologia diffusa in Africa e altrove a partire dal II secolo⁵⁹, solo che qui è collegata non con il peristilio della *domus*, ma con un peristilio ovoidale (*xystus* del Gentili), pavimentato a mosaico, si è detto con cinque piccole fontane quadrate e chiuso sul lato ovest di fondo da un ninfeo, soluzione che si ritrova nel palazzo imperiale di Costantinopoli⁶⁰. Ribadiamo che questo complesso, separato dal resto della villa, non può essere spiegato solo come un settore da utilizzare quando il padrone di casa vuole ricevere ospiti senza turbare la vita della casa, come avviene con il quartiere detto *marbua* nelle case arabe della Tripolitania odierna⁶¹, in quanto è chiaro che arricchisce lo scenario con cui il *dominus* si manifesta nei momenti di intrattenimento ufficiali.

Ancora, rileviamo che non si deve cercare un rapporto diretto tra la funzione degli ambienti e i temi dei mosaici, se non in pochissimi casi, ma solo un'allusione: ad esempio, non sembra che il mosaico delle palestre evidenzii una definizione funzionale del vano; ancora nei mosaici degli appartamenti, i temi *ludici* con bambini e fanciulli protagonisti dominano, ma non è detto che si riferiscano a stanze per i piccoli⁶², in quanto nelle grandi case private tardoantiche abbiamo visto si organizzavano spesso audizioni e rappresentazioni con bambini⁶³. Talvolta, però, l'allusione nei mosaici alla funzione degli ambienti è esplicita, come nei mosaici del *frigidarium* dove vi è la descrizione specifica delle attività termali nei motivi delle esedre ai lati, in cui sono inerite scene connesse alla pratica dei bagni e della cura del corpo: citiamo soltanto il mosaico della Sala *Unctorum*, dove un uomo nudo al centro sta per essere unto e massaggiato da uno schiavo, mentre un altro è pronto a porgere lo strigile e l'ampolla d'olio,

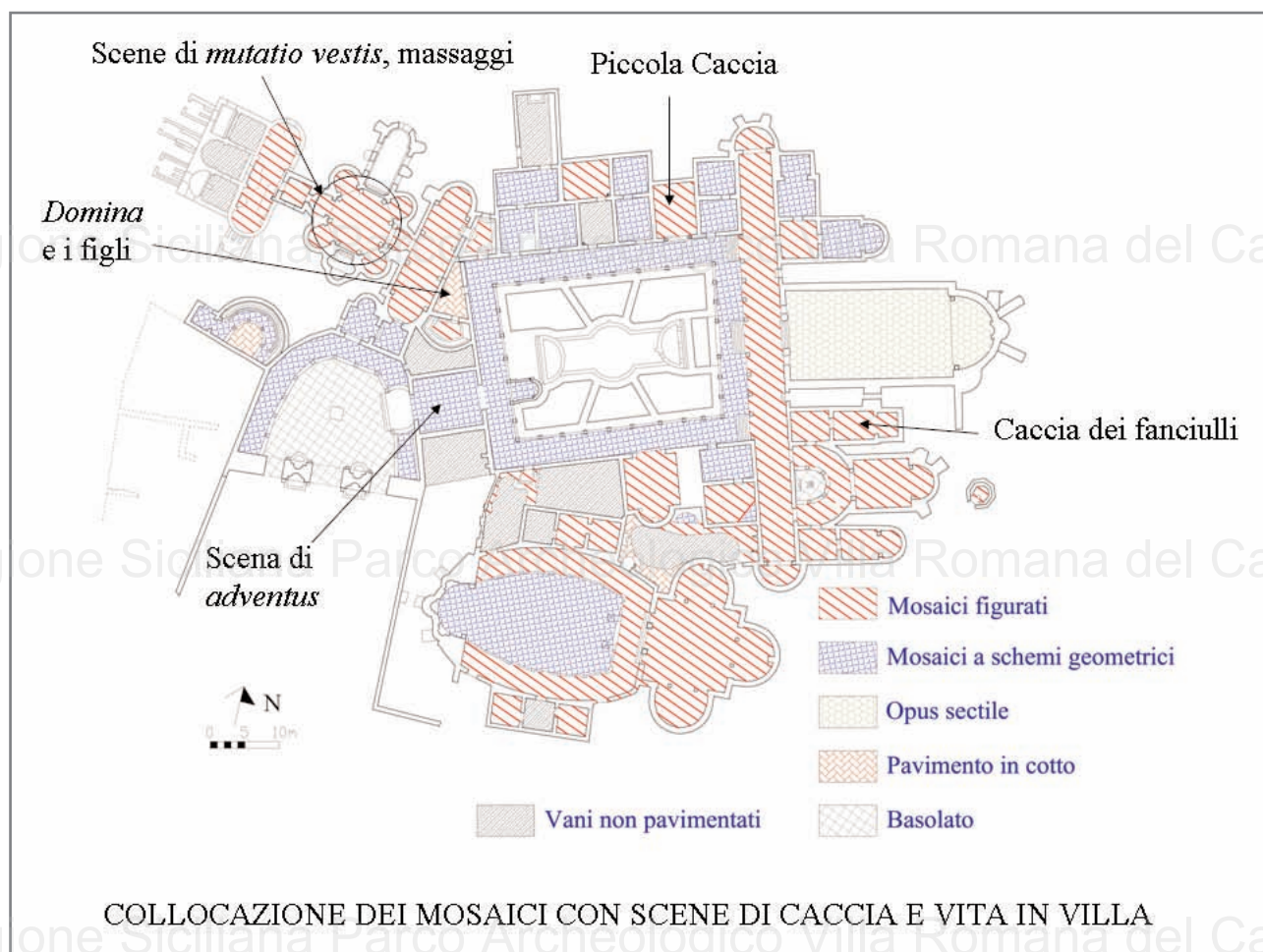


Fig. 9
Piazza Armerina, villa del Casale: pianta della villa con distribuzione spaziale delle scene di caccia e di vita in villa

mentre, sotto, altri due schiavi i cui nomi –*Titi* e *Cassi*– sono iscritti nella fascia attorno ai fianchi reggono una situla ed un altro strumento. Il motivo al centro del *frigidarium* è invece costituito da un tiaso marino e rimanda solo generalmente al potere sacrale dell'acqua.

I mosaici con momenti della vita aristocratica in villa si concentrano nei luoghi vicini all'ingresso (fig. 9): la scena di *adventus* nel vestibolo, l'accoglienza della *domina* all'ingresso delle terme, la *mutatio vestis* nel *frigidarium*. Mentre la Piccola Caccia decora uno spazio probabilmente dedicato agli ospiti della villa, solo le scene di caccia dei fanciulli sono nel settore degli appartamenti privati, ma essi hanno di per sé un valore più familiare e meno ufficiale.

Il mosaico del Circo massimo nella palestra delle Terme e l'interpretazione astrale

La palestra (56) era una sala allungata, chiusa alle estremità da due absidi profonde m 3: il vano rettangolare era di m 15,15 x 5,9. Ad ogni parete si addossano quattro dadi in laterizio in origine rivestiti di marmo, su cui si basavano delle colonne a sostegno dei pennacchi delle volte con tubi fittili a crociera che coprivano il vano; se ne conservano due, ricollocate, con un capitello corinzio⁶⁴. Le pareti erano intonacate e dipinte: il motivo decorativo era a pannelli di finto *opus sectile* tra lesene⁶⁵.

Ricordiamo brevemente che lo strappo del mosaico per esigenze di conservazio-

ne ha consentito di scoprire, al di sotto, i resti di tre ambienti termali da riferire al primo impianto della villa, la «villa rustica»: un vano con *suspensurae* orientato come le terme, e altri due vani leggermente sfalsati, databili tra il I e il III secolo d.C.⁶⁶.

Il pavimento rappresenta il Circo Massimo di Roma, dal punto di vista privilegiato corrispondente alla tribuna imperiale sul fianco sud del Palatino, come si deduce dall'orientamento della statua della Magna Mater⁶⁷. Nell'abside N, dietro i *carceres*, appaiono tre templi su podio: quello al centro identificato con il tempio di Cerere, Libero e Libera, collocato *ad Circum Maximum*⁶⁸, ma entro la cella si vede una dea elmata, che non può essere Cerere; gli altri due templi mostrano all'interno statue di Giove e di Ercole, da non interpretare in senso solo allegorico⁶⁹, ma come indicazione della zona dell'Ara Massima con due templi di Ercole⁷⁰. I *carceres* sono coronati da 12 statue di divinità, e al centro di essi si apriva la porta monumentale, mentre al di sopra vi è il *tribunal* con l'*editor ludi*, qui raffigurato mentre agita la *mappa* per dare il via ai ludi. Il *tribunal* presenta un frontone con la statua di Cibele su quadriga di leoni. Fuori, alcuni aurighi si vestono per la corsa, con la cintura ad alta fascia di cuoio: sono delle quattro fazioni, la *prasina* (verde), *veneta* (azzurra), *albata* (bianca), *russata* (rossa). Si slanciano intanto dai *carceres* quattro quadrighe, una per fazione, con alle spalle i *tentores* (addetti alla chiusura delle porte) e gli *sparsores* (che dovevano versare acqua sulle ruote riscaldate). Il podio del circo è decorato da pannelli di marmo venato e colorato; nella curva opposta ai *carceres* si apre l'arco a tre fornici di Vespasiano e Tito, con ai fianchi delle tribune provvisorie a parapetti lignei dipinti a finto marmo destinate ad accogliere spettatori: i personaggi sono vestiti di tunica orbiculata, e sono interpretati dal Gentili come la corte imperiale. Tra gli spettatori è presente un personaggio che tiene un vassoio in mano con degli oggetti tondi, interpretati come pani distribuiti durante gli spettacoli. Sull'arena, oltre la curva della prima meta, si trovano due giovani che dovevano raccogliere i premi per i vincitori. Lungo la spina del circo, attraversata da un euripo decorato da lastre di marmo, sono disposti vari monumenti: la *meta prima*, con colonne di bronzo dorato; un edificio a doppio portico interpretato come una delle *phalae*, sorta di torri lignee; il palco con sette uova (ovarica), abbassate via via per indicare il numero di giri compiuti; la statua di Cibele, vista di spalle; un obelisco con geroglifici; un altro tempietto, forse una seconda *phala*; una colonna tortile con Vittoria, e infine la *meta secunda*⁷¹. Verso E, una terza *phala* e un altro *ovarium*; l'Ara di Conso va riconosciuta nel tempietto nel lato S presso la curva⁷². Secondo il Gentili, alla corsa partecipano due quadrighe per fazione, e siamo al quarto giro, come appare dalle uova di marmo abbassate sulla spina. Il tubicini, davanti alla linea di arrivo, sta dando lo squillo finale, affiancato da un magistrato (il console?) in toga contabulata che sta per consegnare il premio (un ramo di palma e una borsa di denaro) al vincitore dei Verdi. Dietro la quadriga del vincitore arriva quella dei Rossi che si guarda indietro per evitare i carri che stanno uscendo dai *carceres* per la nuova corsa. Nella corsia opposta, seguono le altre quadrighe, mentre un incidente sta avendo luogo in uscita dalla curva: il Russatus si rovescia di lato, proiettando fuori l'auriga, e il secondo veicolo Verde si mette di traverso; ancora più indietro, seguono le ultime due quadrighe, Bianca e Azzurra⁷³. Secondo A. Ricci⁷⁴, invece, abbiamo diversi momenti assieme di una corsa con sole 4 quadrighe: partenza (con sette uova alzate nell'ovarium presso i *carceres*, dunque si è all'inizio della gara); alla meta prima (la curva), le uova abbassate sono quattro, dunque siamo a metà corsa: azzurri e

bianchi sono raffigurati nella corsia W, mentre nella corsia E il carro dei Rossi si rovescia e quello dei Verdi prosegue (il *naufragium*); al centro della corsia W, la conclusione: i Verdi sono premiati, seguiti dai Rossi, infine Azzurri e Bianchi ancora nella corsia E, condotti da un cavaliere (*morator ludi?*) alla premiazione. Il fatto che il carro rosso sia raffigurato rovesciato, ma ciò nonostante arrivi secondo, viene spiegato come un *topos* che esprime lo svolgersi della corsa.

Una serie di problemi cronologici è aperta dalla rappresentazione del Circo Massimo di Roma nella palestra delle terme, dove l'obelisco sulla spina è raffigurato non al centro, dove lo collocò Augusto, ma spostato verso la curva. Va escluso che si tratti del secondo obelisco, portato nel Circo da Costanzo II, per la presenza del disco solare bronzeo in cima, che apparteneva a quello augusteo; si è ipotizzato allora che il mosaico si riferisse alla situazione posteriore al 326-7, quando l'obelisco augusteo fu spostato per far posto ad un secondo⁷⁵. Tuttavia, l'altro mosaico circense della villa, quello con bighe di volatili, presenta l'obelisco al centro, e dunque anche questa determinazione cronologica appare di valore incerto⁷⁶. L'obelisco potrebbe anche essere stato inserito decentrato nel mosaico per esigenze compositive⁷⁷.

Si è visto, dunque, come la scena di corsa della Palestra possa considerarsi ispirata allo svolgimento di una gara nel Circo Massimo a Roma e come essa consenta un collegamento con la funzione politica che il proprietario della villa svolgeva a Roma (*praefectus urbi?*): il fatto che la visuale con cui è rappresentato il circo sia quella dalla loggia imperiale del Palatino ne confermerebbe l'alto rango occupato nella capitale⁷⁸.

Ma la raffigurazione del circo assunse anche il significato religioso-filosofico di *imago poli*, come sappiamo dall'Antologia Palatina (1, 197, 1) e da Cassiodoro (Var., 3,51, 3-13), per cui ogni sua componente aveva come corrispondente un elemento cosmico⁷⁹: il circo stesso rappresenterebbe il *circulus anni*, il *polus* e i *limites aetherei*, l'arena simboleggia invece la terra, ma quando cosparsa di polvere preziosa lo stesso cielo, l'euripus l'Oceano, mentre le *metae* poste a est e ovest rappresentano l'Oriente e l'Occidente. Le quattro fazioni simboleggiano le stagioni, i 12 *carceres* i mesi dell'anno e i segni zodiacali, la biga la luna, la quadriga il sole, ma l'obelisco sulla spina il sole allo zenit, e così via, con chiara allusione al perenne scorrere del tempo e all'ordine cosmico anche dell'impero.

Le officine

Va innanzitutto rilevato che gli stili presenti nei vari pavimenti musivi della villa porta a concludere della contemporanea presenza di officine diverse o comunque di gruppi di maestranze diverse, con diversa abilità, all'interno di una stessa grande officina: ciò è abbastanza evidente se si confrontano le raffigurazioni di persone, animali e alberi del mosaico della Grande Caccia con quelli della Piccola Caccia: nel primo vi è una descrizione dei particolari più accurata e un ritmo di esposizione più calmo con i colori meglio accostati, al contrario nel secondo il ritmo è più serrato e lo stile più impressionistico con una maggiore meccanicità nella rappresentazione. In generale si è di fronte a rese musive abbastanza piatte (v. i volti statici e assenti dei cacciatori, la meccanicità disorganica delle ombre, ecc.), nonostante la vivacità e i particolari descrittivi delle scene. Non è conservata, dunque, la tradizione pittorica dei cartoni originari che evidentemente erano maggiormente organici e di stile più accurato nei passaggi di piano, nei rapporti tra le figure e le ombre e nella loro disposizione nello spazio; basti confrontare i mosaici piazzesi con gli eleganti e naturalistici cacciatori del mosaico,

FIG 10



Fig.10
Tunisi, Museo del Bardo (da Thuburbo
Maius): mosaico con protomi di animali

probabilmente di fine V secolo, del Grande Palazzo di Costantinopoli nei quali l'espressione del volto partecipa all'azione e dove lo sfondo è costituito da elementi paesaggistici realistici e non sfioranti l'astrazione come in quelli della Villa del Casale⁸⁰.

Nei vari tentativi che sono stati per individuare maestranze diverse che si occuparono della stesura dei mosaici della villa sono stati presi in considerazione anche i mosaici con eroti: quelli con soggetti marini furono senz'altro diverse da quelle relative alla vendemmia e pigiatura dell'uva, dove i tratti del volto sono più marcati e le proporzioni più tozze. Per il resto, le varianti riguardano più la resa di alcuni particolari che gli aspetti stilistici, e non sembra possano ricondurre a diverse botteghe⁸¹. La presenza del segno a V sulla fronte degli eroti si riscontra anche in mosaici nordafricani, e si considera una caratteristica molto diffusa in tale ambito dalla fine del III alla prima metà del IV secolo d.C.⁸².

Solo nei mosaici della Sala Triabsidata le espressioni dei volti, i passaggi di piano e la composizione complessa dei corpi (v. i personaggi nelle scene con le fatiche Ercole o nella Gigantomachia) rivela una consapevolezza di tradizioni pittoriche a più diretto contatto con le tradizioni ellenistiche, rivelando la presenza di una diversa officina, che abbiamo detto è però intervenuta in una seconda fase della villa; lo stesso il mosaico delle Palestrite a grandi figure, aggiunto in una seconda fase, come rivela il sottostante pavimento musivo geometrico: entrambi però non sono confrontabili con l'estrema eleganza dei mosaici di Costantinopoli.

Si è spesso sottolineato come le iconografie dei mosaici della villa siano molto vicine a quelle dei mosaici africani: anzitutto per quanto riguarda gli schemi geometrici utilizzati, per i quali si è visto anche un diretto rapporto con le maestranze di Thuburbo Maius (fig. 10). Le officine vi si sarebbero formate già nel III

FIG 11

Fig.11
Tunisi, Museo del Bardo (da Radès):
mosaico con Nereidi ed esseri marini

secolo, poi si sarebbero espanse a Cartagine nel IV secolo, e altrove nella provincia, spinte dalla sempre maggiore prosperità economica (Neapolis, Utica). Alla metà del IV secolo, firmavano ormai grandi progetti, e sarebbero arrivate anche in Sicilia, a Piazza e forse a Carini. I confronti per i mosaici geometrici della Villa del Casale rimandano alla Casa del Criptoportico a Cartagine, del 370-375 d.C., e alla Casa di Nicentius a Thuburbo Maius, dove è stata lasciata anche la firma di uno dei componenti dell'officina⁸³, e che in alcuni casi potrebbero di nuovo alludere ad un'importante fase di rinnovamento della villa nel tardo IV secolo.

I rapporti con l'Africa sono tanto più veri per i mosaici figurati. Iniziamo con il mosaico di Orfeo, che col suo canto attira gli animali selvatici, posto in una sala che doveva essere destinata a soggiorno (*diaeta*) estivo, come appare dalla sua esposizione a nord, con un ampio ingresso colonnato di comunicazione con l'ala sud del peristilio, e dalla presenza di una rinfrescante fontana al centro. La tipologia della rappresentazione è molto vicina ad analoghi temi musivi africani, oltre che al mosaico da Palermo con lo stesso soggetto⁸⁴. Orfeo si trova associato con l'acqua in esempi africani, come nel *frigidarium* delle terme della Casa dei Laberii a *Uthina*⁸⁵; in un caso, a La Chebba, è associato anche al poeta marino Arione, raffigurato su un delfino⁸⁶, pure presente nella villa del Casale. La scelta di raffigurare Orfeo circondato dagli animali, tema che ha goduto di grande successo a partire dal III secolo d.C., è ricondotta in genere all'amore per la poesia e la musica, ma nel caso della villa di Piazza Armerina si è pensato anche ad una sua funzione più direttamente collegata ad audizioni o concerti, visto il ritrovamento *in situ* di una statua di Apollo, a sua volta connesso con le Muse⁸⁷.

Anche le scene marine hanno diversi confronti con l'Africa, come la scena di tiaso marino da Radès al Museo del Bardo (fig. 11); il dispositivo iconografico del

mosaico di Arione sembra poi riprendere lo schema dei trionfi di Venere o di Poseidone e Anfritrite, ad esempio di Ippona e di Costantina⁸⁸. Oceano è pure un tema favorito dei mosaici africani, di solito associato alle terme o in genere all'acqua; lo si ritrova anche nella *Domus Nymfarum* di Neapolis (Nabeul), a decorare il bacino della fontana, dove è identificato con il padre di tutte le acque, e delle ninfe che le abitano, nel complesso programma iconografico di quella casa⁸⁹.

Il vestiario

Solo una breve notazione per osservare che il vestiario documentato nei mosaici della villa si confronta con numerosi esempi del periodo tetrarchico, soprattutto per le caratteristiche tuniche orbiculate, dotate cioè di *orbiculi* ricamati e cuciti come ornamento sui vestiti⁹⁰, che si vedono nelle pitture dell'aula di culto imperiale diocleziana inserita nel tempio di Luxor; o anche come le toghe dei consoli nel Circo, con pesante *trabea* sul petto, simili agli esempi della Base dei Decennali nel Foro. Va però rilevato che vi sono altrettante testimonianze nel periodo costantiniano e che non vi sono particolari sufficienti a distinguere tra epoche così prossime come la tetrarchica e la costantiniana.

Significati ideologici e filosofico-religiosi: mosaici della villa di Piazza Armerina e mosaici africani

Un studio organico, ancora per molti versi convincente, sul significato delle figurazioni della villa venne effettuato più di trent'anni fa da S. Settis, che individuò un gruppo di figurazioni "di genere", legato alla funzione della stanza, e un gruppo unito dal motivo filosofico conduttore della vittoria sulle passioni: l'ispirazione che l'avrebbe retta sarebbe di origine religiosa, in particolare bacchica⁹¹, ma abbiamo visto nei precedenti capitoli come ormai tale ispirazione sia anche riconducibile alla valorizzazione degli aspetti aristocratici espressi dalla cultura della classe dirigente dell'epoca e come dunque le scelte tematiche, qualunque siano le possibili interpretazioni allegoriche e religiose non prescindono da un unitario filo ideologico di celebrazione della committenza. Il Settis assegnava al primo gruppo i mosaici delle terme da un lato, e quelli con Stagioni, associati sempre a motivi amorosi (30, 17, 18, 16), dall'altro; a questi vanno aggiunti il mosaico del Vestibolo con la scena di *adventus* e i mosaici geometrici⁹². Anche le protomi animali che si ritrovano nei pavimenti dei peristili e nel Grande Triclinio - nel primo caso si riferiscono alla cattura degli animali nella Grande Caccia, nel secondo caso ad Ercole come prototipo del cacciatore nelle *venationes* - finiscono per caratterizzare zone di passaggio, come appunto gli ambulacri del peristilio, o essere utilizzati come riempitivi, pur collegati ai temi dei mosaici principali contigui.

Del gruppo di mosaici inseriti nel programma filosofico-religioso fanno parte, oltre a quelli citati della sala triabsidata e altri che abbiamo già discusso (v.sopra), i pavimenti musivi delle quattro *diaetae*, disposte simmetricamente rispetto al peristilio: quelle di Orfeo e Arione a sud, e quelle della Piccola Caccia e del mosaico con frutta a nord. Orfeo che doma con il canto gli animali terrestri, Arione quelli marini, la vittoria sugli animali data dalla caccia, e lo sfruttamento dei prodotti della terra, sono tutti temi che possono mostrare come la filosofia, ovvero la ragione umana, possa dominare la forza bruta della natura (le passioni umane) e volerla a suo vantaggio⁹³. Altre due stanze, che vanno interpretate assieme, sono i due vestiboli di passaggio verso i cubicoli negli appartamenti a nord e a sud della Basilica: il tema è la vittoria dell'astuzia sulla forza bruta, illustrato con la scena di Ulisse e Polifemo e con la lotta tra Eros e Pan.

Abbiamo visto come gli episodi della Grande Caccia risentano della letteratura cinegetica e panegirica, e trovino confronti in numerose ville tardoantiche in Africa e in Oriente⁹⁴, ma solo nel caso di Piazza Armerina esse si svolgono in uno sfondo geografico preciso, compreso tra estremo oriente ed estremo occidente. La corsa del Circo, anch'essa nota in diverse formulazioni, è spesso stata considerata come allegoria del volgere del tempo e delle stagioni; qui, un caso unico è la nota della statua della Magna Mater vista di spalle, che conduce a identificare con precisione il punto di vista con quello della tribuna sul Palatino⁹⁵. Anche per la corsa delle lampadedromie sono state formulate interpretazioni filosofiche, come allegorie della corsa della vita⁹⁶.

Ma per comprendere meglio l'organizzazione degli schemi iconografici della villa e capire quanto le scelte operate dal committente si siano mosse all'interno di repertori dell'epoca e all'interpretazioni correnti tardo antiche, abbiamo visto come sia necessario rifarsi ai temi iconografici dei mosaici africani. Infatti ad essi si ispirano anche quelli di Piazza Armerina, che erano certamente dettati da esigenze ideologiche dei committenti, appartenenti al ceto dei ricchissimi proprietari terrieri del tardo Impero: una recente indagine⁹⁷ ha chiarito i meccanismi ideologici e i mutamenti che hanno segnato il cambiamento economico e sociale verificatosi tra Africa e Roma tra la fine del III e l'inizio del IV secolo, con importanti conseguenze anche nei mosaici della villa del Casale.

Secondo questa ricerca, nei portici dei peristili delle grandi domus africane ritornano motivi di genere (animali selvatici), ripetibili all'infinito, come in case di Thuburbo Maius. È nelle sale di rappresentanza, sia africane che del Casale, che si trova però la maggior parte dei mosaici figurati, che intendono alludere al lusso e alla ricchezza dei proprietari. Il mito, in questi mosaici figurati, ha un valore diverso che nel periodo precedente, con un conseguente rinnovamento del repertorio. La prima preoccupazione dei mosaicisti diventa la celebrazione dello status socio-politico dei committenti, ottenuta in tre modi:

1. Celebrazione del mondo dei *ludi* (anfiteatrali, circensi, di palestra);
2. Rievocazione della vita considerata come aristocratica (la vita in villa, la caccia sportiva);
3. Esaltazione di fortune e status dei proprietari, mediante l'evocazione della loro attività evergetica, segno della partecipazione attiva alla vita sociale, dei mezzi economici posseduti, e delle attività sportive a loro consentite. Ciò comporta il dominio, in tutto il Tardo Antico, dell'immaginario privato su quello pubblico. Il successo di tali temi si integra con la prosecuzione di alcune tradizioni precedenti, come i temi marini, mitologici, di genere, o le rappresentazioni allegoriche relative allo scorrere del tempo (Stagioni, raffigurazioni del Tempo), che diventano centro di un rinnovato interesse, forse per influsso del pensiero filosofico-religioso e chissà anche cristiano. Sono invece meno presenti, già dal III secolo, le raffigurazioni di tipo letterario o intellettuale.

Tra i temi di genere, quelli relativi all'abbondanza dei frutti della terra sono tra i più frequenti nei mosaici tardo antichi. La ripresa economica in Africa, derivante dal maggior valore dato al grano africano in seguito al dirottamento del grano egiziano verso Costantinopoli, consentì maggiori guadagni ai ceti aristocratici, causando anche una più ampia espansione delle officine musive africane e una più alta creatività. Il gusto africano si diffonde così tra IV e V secolo, rivitalizzando vecchi soggetti di genere (combattimenti tra galli, tappeto di tralci di vite o di acanto, gli Xenia), che alludevano all'abbondanza delle risorse. Le dinamiche economiche locali causarono così un connubio tra la tradizione ellenistica tra-

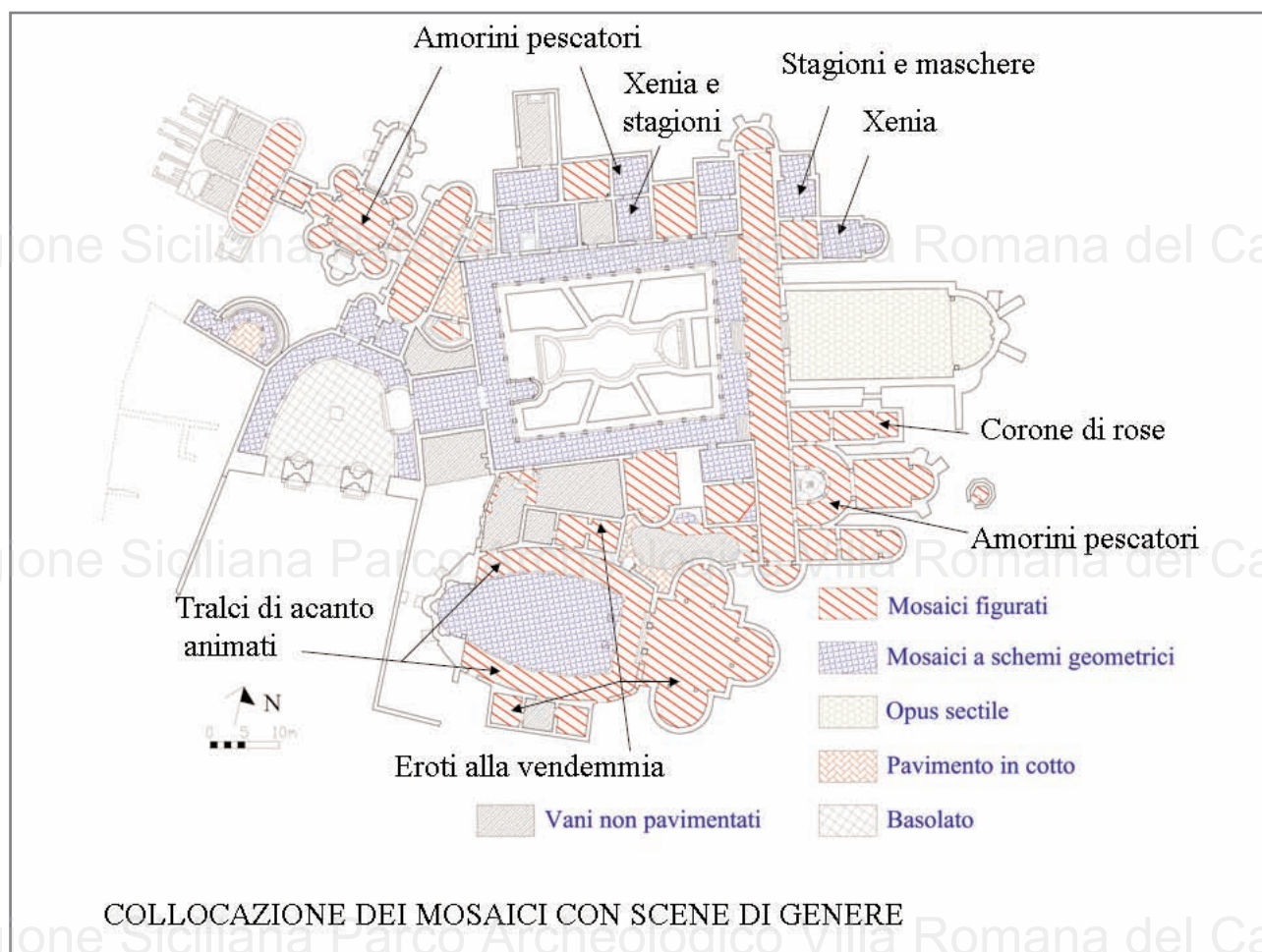


Fig. 12
Piazza Armerina, villa del Casale: pianta della villa con distribuzione spaziale delle scene di genere

mandata nell'arte ufficiale e le maestranze locali, rielaborando su esigenze specifiche della committenza gli antichi schemi. I modelli culturali erano certo quelli elaborati a Roma, ma riflessi nella vita africana, accentuando il ruolo dei proprietari, nella vita *ludica*, e costruendo così un immaginario che sottolineasse la posizione privilegiata degli aristocratici africani, ad esempio con il repertorio cinegetico, o con il riferimento ai *ludi* offerti: in questo senso si interpretano ad esempio le corone agonistiche isolate entro decorazioni geometriche, ancora da Thuburbo Maius.

I mosaici di Piazza Armerina rientrano perfettamente nel quadro descritto da Marta Novello, anche nell'ambito dei soggetti di genere (fig. 12) che esprimono i concetti della fertilità sempre rinnovata e dell'amore perenne: nei peristili (vegetazione rigogliosa e vita animale), nella sala accanto alla Piccola Caccia (busti di stagioni in medaglioni geometrici), ancora nei quadri con *xenia* (frutti di stagioni diverse), che ritornano nel cubicolo est dell'appartamento nord ("della *domina*"), dove appare anche la coppia di Eros e Psiche, che illustra l'interesse per figurazioni allegoriche in questo caso allusive all'amore matrimoniale (fig. 7). Questa scena è stata analizzata da J.P. Darmon⁹⁸, che ha trovato interessanti somiglianze iconografiche tra la scena "erotica" nel cubicolo nord (v. sopra) e una scena raffigurante Eros e Psiche in una casa di Lixus: è soprattutto l'attributo della *situla* tenuta dal personaggio maschile, che rinvia generalmente alla sfera nuziale, a qualificarlo come Eros. Accanto a allusioni simboliche all'amore coniu-

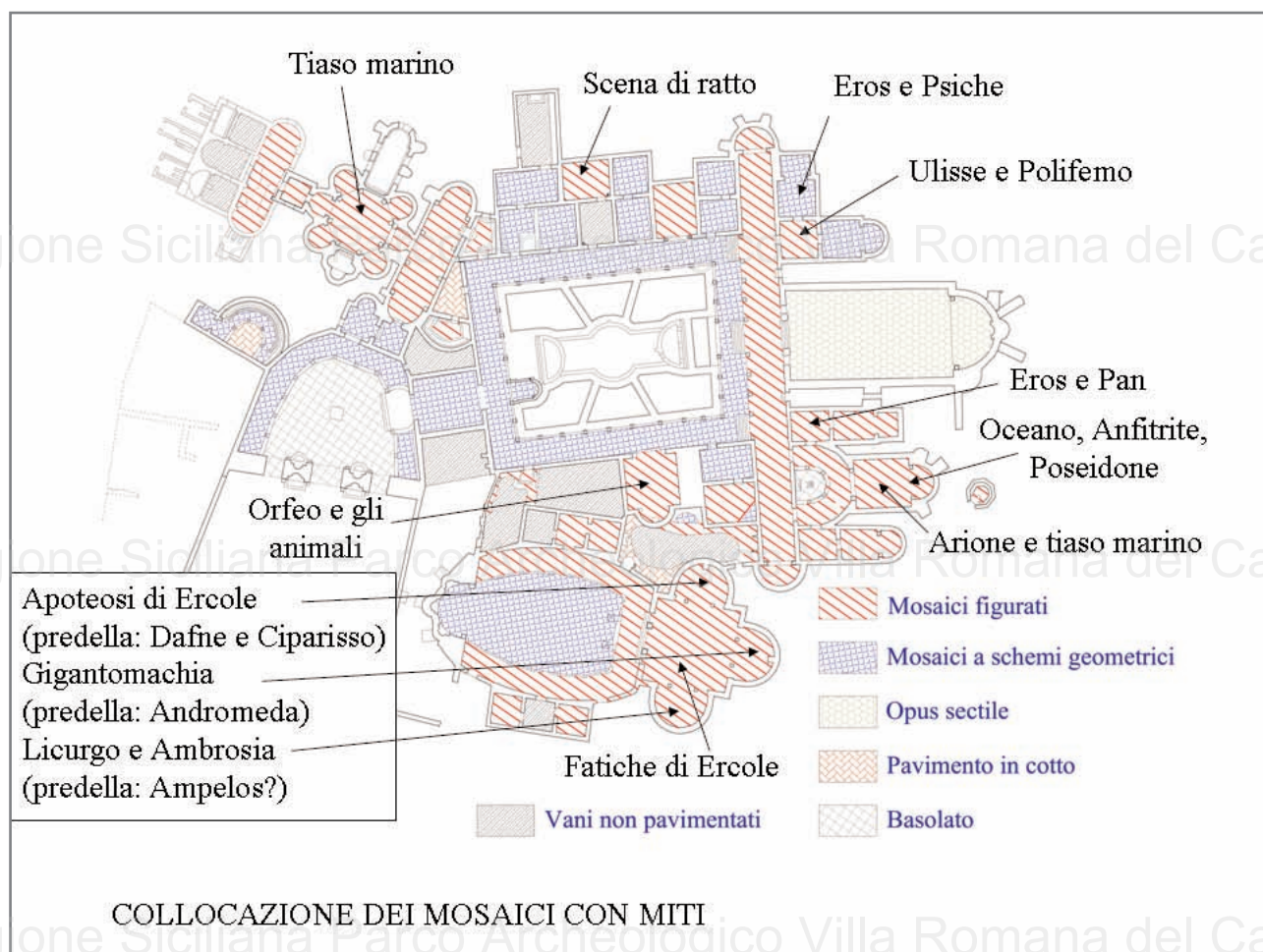


Fig. 13
Piazza Armerina, villa del Casale: pianta della villa con distribuzione spaziale delle scene mitologiche

gale che ci proiettano nella vita familiare dei proprietari della villa (v. sopra), possiamo scorgervi anche riferimenti a idee filosofiche neoplatoniche, che coinvolgono il matrimonio tra l'anima umana e un essere divino, che non stupiscono in una villa appartenuta probabilmente a un *mousikòs anèr*, da cui la proprietà di "Filosofiana" aveva preso nome.

Il riferimento a Venere, evocata dalle rose nell'appartamento del *dominus*, rinvia inoltre non solo alla bellezza che si addice alla *domina* sotto forma di Venere (v. sopra), ma anche alla sfera dell'amore tra la divinità e l'uomo, in un gioco di polivalenze che caratterizza le rappresentazioni soprattutto a carattere mitologico dove si esprimono la cultura e la visione del mondo dei committenti: le figurazioni di personaggi mitici (fig. 13) servono, dunque, come allegorie di concetti filosofici, per esprimere concetti funzionali all'esaltazione dell'aristocrazia.

Anche nel campo della rappresentazione di miti si può tuttavia passare da una loro banalizzazione, a una pregnanza simbolica e religiosa invece del tutto consona alla cultura dei committenti dell'epoca: il primo caso può essere illustrato dalla trasformazione del motivo della caccia al cinghiale (fig. 14), inserito nel mosaico della Piccola Caccia che ha perso ormai il significato simbolico proprio del mito di Meleagro, ma allude soprattutto alla caccia aristocratica e serve ad esaltare la vita in villa del *dominus*; il secondo caso invece dal gruppo di Polifemo e Ulisse che si adatta a particolari significati filosofici che coinvolgono l'allegoria tra Odisseo e l'anima umana, e dalla stessa lotta sopra citata tra Eros e Pan che



può essere letta anche come metafora della lotta tra la parte razionale e quella animale, contenute nell'anima umana⁹⁹.

La villa del Casale, che non si apre con porticati verso l'ambiente circostante, ma rimane chiusa in sé stessa, quasi come un palazzo urbano, senza provocare prospettive scenografiche¹⁰⁰, presenta però diversi riferimenti all'ambiente circostante nell'iconografia dei mosaici: a iniziare dalla Piccola Caccia e dalla rappresentazione realistica delle specie arboree (non so se attribuibili al territorio siciliano, come è stato fatto), ma forse anche nella rappresentazione di ville costiere nei mosaici con amorini, che potrebbero riferirsi alle grandi ville (anche in questo caso non credo siano necessariamente quelle sulle rive del fiume Gela), mentre nella Grande Caccia vi sono molti accenni alle caratteristiche territoriali delle regioni attraversate per catturare gli animali da portare a Roma. Il rapporto con l'esterno è dunque proiettato verso l'interno della villa, per mettere i proprietari della villa al centro di un mondo di relazioni economiche e di potere che conferma l'idea di un proprietario da pensare come un politico di carriera, piuttosto che un "filosofo"¹⁰¹.

Fig.14

Piazza Armerina, villa del Casale:
mosaico della Piccola Caccia, particolare
dell'uccisione del cinghiale

NOTE

¹ G. Rosada, I. Rodà de Llanza, *Otium e Negotium*. Segni e significati nelle fonti, nella vita, negli spazi dei Romani e non solo, in *Histria Antiqua*, 16, 2008, pp.13-22, sp. 13.

² D. Scagliarini *Ville e domus. Otium, negotium, officium in campagna e in città*, in *Otium. L'arte di vivere nelle domus romane*, Cat. Mostra Ravenna-Milano 2008, pp. 33-38.

³ S. Musco, in AA.VV., *Tor Vergata*, *Bull. Com.*, 89, 1984, pp. 89-101., p. 99, fig. 42.

⁴ cfr. Scagliarini 2008, cit. a n. 2.

⁵ C. Sfameni, *Ville residenziali nell'Italia tardoantica*, Bari 2006, p. 277.

⁶ D. Scagliarini, *La Villa di Desenzano*, in *La Guardia*, 1994, pp. 43-58, p. 52.

⁷ A. Carandini – A. Ricci – M. De Vos, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982, p. 104, ma G.V. Gentili, *La villa romana di Piazza Armerina, Palazzo Erculio*, I-III, Osimo 1999, III, pp. 90-91 pensa all'Arabia.

⁸ Carandini 1982, cit. a n. 7, pp. 102-103.

⁹ K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 55, fig. 29.

¹⁰ H.I. Marrou, *Sur deux mosaïques de la Villa Romaine de Piazza Armerina*, in *Christiana Tempora, Melanges d'histoire*, Rome 1978, pp. 253-295, sp. 272-275.

¹¹ cfr. invece Carandini-Ricci-De Vos 1982, cit. a n. 7, pp. 97-98.

¹² L. Guasti, *Animali per Roma*, in *Supplying Rome and the Empire (JRA Suppl. 64)*, Ann Arbor 2007, pp. 139-151.

¹³ Guasti 2007, cit. a n. 12, p. 148 e bibl. citata con altre ipotesi

¹⁴ Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, pp. 95, 102.

¹⁵ Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, pp. 96-97; Guasti 2007, cit. a n. 12, p. 141, fig. 4 per un'analoga scena d'imbarco di elefanti in un mosaico di Veio

¹⁶ Guasti 2007, cit. a n. 12, p. 142.

¹⁷ Guasti 2007, cit. a n. 12, p. 143, fig. 5.

¹⁸ Gentili 1999, III, cit. a n. 7, pp. 190-199.

¹⁹ Gentili 1999, III, cit. a n. 7, p. 205.

²⁰ Gentili 1999, III, cit. a n. 7, p. 207.

²¹ Ricci in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 318.

²² Gentili 1999, III, cit. a n. 7, pp. 216-219.

²³ Ricci in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 322.

²⁴ cfr. Cfr. J. Rossiter, *Convivium and Villa in Late Antiquity*, in H. Slater (ed.), *Dining in a classical Context*, Michigan 1991, pp. 199-214.

²⁵ R. Mar, G. Verde, *Las villas romanas tardoantiguas; cuestiones de tipología arquitectónica*, in C. Fernandez Ochoa, V. Garcia-Entero, F. Gil Sendino (eds.), *Las villas tardorromanas*, IV Coloquio Int., Gijón 2008, pp. 50-85, sp. 80.

²⁶ S. Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, in *MEFRA* 87, 1975, pp. 873-994, p. 967.

²⁷ Settis 1975, cit. a n. 26, pp. 970-973.

²⁸ A. Coralini, *L'Hercules Victor di Piazza Armerina. Una proposta di lettura*, in *Atti IV Colloquio AISCAM, Palermo 1996, Ravenna 1997*, pp. 299-324.

²⁹ Settis 1975, cit. a n. 26, p. 978.

³⁰ Settis 1975, cit. a n. 26, p. 993.

³¹ Settis 1975, cit. a n. 26, p. 981.

³² Gentili 1999, I, cit. a n. 7, p. 204; Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 298.

³³ Gentili 1999, I, cit. a n. 7, pp. 205-206

³⁴ G. Lugli, *Contributo alla storia edilizia della villa di Piazza Armerina*, *RIASA* 20-21 (n.s. 11-12), 1963, pp. 28-82.

³⁵ E. De Miro, *La Villa del casale di Piazza Armerina. Nuove ricerche*, in G. Rizza-S. Garraffo (edd.), *La villa romana del Casale di Piazza Armerina, Atti della IV riunione scientifica della Scuola di perfezionamento in Archeologia Classica dell'Università di Catania (Piazza Armerina 28 settembre-1 ottobre 1983)*, *Cronache di Archeologia* 23, 1984, pp. 58-73.

³⁶ Settis 1975, cit. a n. 26; Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, pp. 82-83, p. 298.

³⁷ G. V. Gentili, Piazza Armerina. Grandiosa villa romana in contrada “Casale”, *Notizie Scavi* serie VIII, 4, 1950, pp. 291-335.

³⁸ cfr. M. Torelli, Piazza Armerina: note di iconologia. In G. Rizza – S. Garraffo (a c. di), *La villa romana del Casale di Piazza Armerina. Atti della IV riunione scientifica della Scuola di perfezionamento in Archeologia Classica dell'Università di Catania* (Piazza Armerina 28 settembre – 1 ottobre 1983), *Cronache di Archeologia* 23, pp. 143-156; G.L. Grassigli, Comportamenti e immaginario della sessualità nell'alto Medioevo, in *Settimane di Studio sull'Alto Medioevo*, Spoleto 2006, pp. 39-84.

³⁹ Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, p. 242.

⁴⁰ Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, p. 194.

⁴¹ Gentili 1999, III, cit. a n. 7, p. 146 e p. 159

⁴² Gentili 1999, III, cit. a n. 7, p. 167.

⁴³ Gentili 1999, III, cit. a n. 7, p. 133.

⁴⁴ Dunbabin 1978, cit. a n. 9, p. 118.

⁴⁵ Dunbabin 1978, cit. a n. 9, p. 126.

⁴⁶ F. Donati, *Pueri nell'arena: fonti per un'iconografia*, *Archeologia Classica* 2005, pp. 80-112, sp. 329 ss.

⁴⁷ Settis 1975, cit. a n. 26, p. 941.

⁴⁸ Donati 2005, cit. a n. 46, p. 303.

⁴⁹ Donati 2005, cit. a n. 46, p. 342.

⁵⁰ I. Baldini Lippolis, Atletismo femminile e ideologia aristocratica nel programma decorativo della villa di Piazza Armerina, in *Atti XIII Colloquio AISCOM, Canosa 2007*, Tivoli 2008, pp. 347-354.

⁵¹ Grassigli 2006, p. 40, cit. a n. 38; cfr. C. Isler-Kerenyi, Artemide e Dioniso: *korai e parthenoi* nella città delle immagini, in B. Gentili, F. Perusino (a cura di), *Le orse di Brauron, un rituale di iniziazione femminile nel Santuario di Artemide*, Pisa 2002.

⁵² cfr. Grassigli 2006, cit. a n. 38, p. 71, sul rapporto *domina-Venere*.

⁵³ cfr. Grassigli 2006, cit. a n. 38, p. 55.

⁵⁴ G.L. Grassigli, *Splendidus in villam secessus. Vita quotidiana, cerimoniali e auto rappresentazione del dominus nell'arte tardoantica* (Ostraka Quaderni 3), Perugia 2001, p. 206 ss.

⁵⁵ Gentili 1999, I, cit. a n. 7, pp. 139-141.

⁵⁶ Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, p. 68.

⁵⁷ Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, pp. 66-67; Mar 2008, cit. a n. 25.

⁵⁸ M.C. Mulè, Gli appartamenti, in Bullo, S. – Ghedini, F. (a c. di), *Amplissimae atque ornatissimae domus* (Antenor Quaderni 2.1), Roma 2003.

⁵⁹ I. Lavin, The house of the Lord. Aspects of the role of palace *triclinia* in the architecture of late antiquity and the early middle age, *Art Bulletin* 40, 1962, pp. 1-27.

⁶⁰ Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, p. 311

⁶¹ A. Di Vita, La villa di Piazza Armerina e l'arte musiva in Sicilia, *Kokalos* 18-19, 1972-73, pp. 251-263, sp. 259.

⁶² Settis 1975, cit. a n. 26, p. 941

⁶³ Carandini – Ricci – De Vos 1982, cit. a n. 7, p. 78; vedi G. Guillaume-Coirier, Une education idéale. Le sens des scènes d'enfants sur quatre mosaïques de Piazza Armerina, *Ostraka* 5, 1996, pp. 45-62.

⁶⁴ Gentili 1999, I, cit. a n. 7, p. 225.

⁶⁵ Gentili 1999, I, cit. a n. 7, p. 226.

⁶⁶ Gentili 1999, I, cit. a n. 7, p. 228.

⁶⁷ Settis 1975, cit. a n. 26.

⁶⁸ Ricci in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 342.

⁶⁹ Gentili 1999, III, cit. a n. 7, p. 220.

⁷⁰ Lugli 1963, cit. a n. 34.

⁷¹ Ricci in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 338.

⁷² Ricci in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 339.

⁷³ Gentili 1999, III, cit. a n. 7, pp. 220-232.

⁷⁴ in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 340.

⁷⁵ M. Cagiano de Azevedo, I proprietari della villa di Piazza Armerina, in *Scritti in onore di Mario Salmi*, I, Roma 1961, pp. 15-27.

⁷⁶ Ricci, in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 342.

⁷⁷ Gentili 1999, III, cit. a n. 7, p. 231.

⁷⁸ Cfr. più ampiamente J.H. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, London 1986, p. 223; Sfameni 2006, cit. a n. 5, p. 160 per la rappresentazione in domus e palazzi tardo antichi –Ravenna– del Circo Massimo.

⁷⁹ A. Carile, Il circo-ippodromo e la città, in *Civitas europaea*, Milano 1996, pp. 109-138; Id., *Eutaxia: l'ordine divino nel cosmo e nell'impero*, in P. Catalano e P. Siniscalco (a c. di), *Da Roma alla Terza Roma, Documenti e Studi, Spazio e centralizzazione del potere*, Roma 1998, pp. 131-136.

⁸⁰ *The Great Palace of Byzantine Emperors*, Oxford 1935-1938, tavv. 36-37.

⁸¹ Ricci in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 257.

⁸² W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, La Haye 1965; A Ricci in Carandini 1982, cit. a n. 7, p. 254; Gentili 1999, III, cit. a n. 7, p. 179.

⁸³ P.C. Baum Vom Felde, *Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina*, Hamburg 2003.

⁸⁴ Dunbabin 1978, cit. a n. 9, p. 198.

⁸⁵ Dunbabin 1978, cit. a n. 9, p. 266.

⁸⁶ Dunbabin 1978, cit. a n. 9, p. 254.

⁸⁷ Dunbabin 1978, cit. a n. 9, p. 135.

⁸⁸ Dunbabin 1978, cit. a n. 9, p. 199.

⁸⁹ J.P. Darmon, *Nymfarum domus. Les pavements de la Maison des nymphes à Neapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leiden 1980.

⁹⁰ M. L. Rinaldi, Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina, *RIASA* n.s.13-14, 1964-65, pp. 200-268.

⁹¹ Settis 1975, cit. a n. 26, pp. 923-987.

⁹² Settis 1975, cit. a n. 26, pp. 923-926.

⁹³ Settis 1975, cit. a n. 26, p. 930.

⁹⁴ Settis 1975, cit. a n. 26, p. 952; Lavin 1963.

⁹⁵ Settis 1975, cit. a n. 26, p. 958.

⁹⁶ Settis 1975, cit. a n. 26, p. 964.

⁹⁷ M. Novello, *Scelte tematiche e committenza nelle abitazioni dell'Africa proconsolare: i mosaici figurati*, Pisa 2007.

⁹⁸ J.P. Darmon, Faux Adonis et vraie scène érotique: Eros et Psyché à Lixus et à Piazza Armerina, in Lausanne 2001, II, pp. 39-49.