

COPIA ELETTRONICA IN FORMATO PDF

**RISERVATA AD USO CONCORSUALE E/O PERSONALE DELL'AUTORE
CONFORME AL DEPOSITO LEGALE DELL'ORIGINALE CARTACEO**

L'ALIMENTAZIONE NELL'ANTICHITÀ

ATTI DELLA XLVI SETTIMANA
DI STUDI AQUILEIESI

Aquileia, Sala del Consiglio Comunale (14-16 maggio 2015)

a cura di Giuseppe Cuscito

Iniziativa
realizzata in collaborazione con



FONDAZIONE **AQUILEIA**

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Studi Umanistici

Scuola Interateneo di Specializzazione in Beni Archeologici
Università di Trieste-Udine-Venezia ca' Foscari

patrocinata da



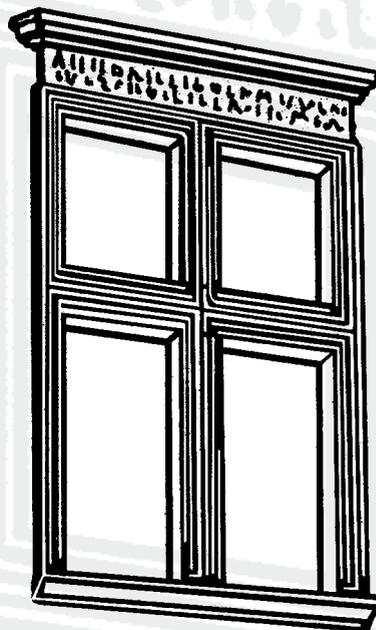
COMUNE DI
AQUILEIA

sostenuta da



Soprintendenza
Archeologia del FVG

CENTRO DI ANTICHITÀ ALTOADRIATICHE
CASA BERTOLI - AQVILEIA



ANTICHITÀ ALTOADRIATICHE

Rivista fondata da Mario Mirabella Roberti
e diretta da Giuseppe Cuscito

volume

LXXXIV

EDITREG TRIESTE 2016

«Antichità Altoadriatiche»

© Centro di Antichità Altoadriatiche
Via Patriarca Popponè 6 - 33053 Aquileia (UD)

Autorizzazione del Tribunale di Udine n. 318 del 27 ottobre 1973

© Editreg di Fabio Prenc
Sede operativa: via G. Matteotti 8 - 34138 Trieste
tel./fax ++39 40 362879, e-mail: editreg@libero.it

ISSN 1972-9758

Direttore responsabile:
Giuseppe Cuscito

Comitato scientifico:
Fabrizio Bisconti, Jacopo Bonetto, Rajko Bratož, Giovannella Cresci Marrone, Heimo Dolenz,
Sauro Gelichi, Francesca Ghedini, Giovanni Gorini, Arnaldo Marcone, Robert Matijašič, Emanuela
Montagnari Kokelj, Gemma Sena Chiesa.

La proprietà letteraria è riservata agli autori dei singoli scritti ed i testi sono stati sottoposti, per l'approvazione, all'esame di referenti e del Comitato di redazione. La rivista non assume responsabilità di alcun tipo circa le affermazioni e i giudizi espressi dagli autori.

Le immagini di proprietà dello Stato italiano sono state pubblicate su concessione del MiBACT - Dipartimento per i Beni Culturali e Paesaggistici - Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Friuli Venezia Giulia - Soprintendenza Archeologia del Friuli Venezia Giulia ed è vietata l'ulteriore riproduzione e duplicazione con ogni mezzo senza l'autorizzazione della Soprintendenza.

INDICE

| | | |
|------------------------------|----|----|
| Introduzione ai lavori | p. | 10 |
| Diario | » | 16 |
| Elenco degli iscritti | » | 18 |

STUDI

| | | |
|--|---|-----|
| FRANCESCA GHEDINI, <i>Raffigurazioni di cibo nel repertorio ellenistico romano</i> .. | » | 21 |
| MONICA SALVADORI, <i>Alcune note sulle rappresentazioni di vivai ittici nel repertorio artistico romano</i> | » | 45 |
| SIMONE RAMBALDI, PAOLA PORTA, <i>Dalla terra alla mensa attraverso l'arte, fra l'età romana e il Medioevo</i> | » | 57 |
| GIANLUIGI BALDO, LUCA BELTRAMINI, <i>Il cibo nella letteratura latina</i> | » | 85 |
| GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, <i>Cene politiche in età triumvirale: il caso cisalpino</i> | » | 101 |
| YURI A. MARANO, <i>Gli ambienti absidati nell'architettura residenziale dell'Italia settentrionale tardoantica</i> | » | 111 |
| RAJKO BRATOŽ, <i>La produzione e il consumo di alimenti nella provincia della Venetia et Histria al tempo dei Gori orientali</i> | » | 131 |
| MAURIZIO GIROLAMI, <i>Mangiare la benedizione: regole alimentari nella Bibbia e le interpretazioni patristiche di Gen 25,29-34</i> | » | 159 |
| MASSIMILIANO DAVID, <i>Osservazioni sul banchetto rituale mitraico a partire dal «Mitreo dei marmi colorati» di Ostia antica</i> | » | 173 |
| ANTONIO SARTORI, <i>Cibi di pietra</i> | » | 185 |
| KLARA BURŠIĆ-MATIJAŠIĆ, <i>Cibo e bevande nella preistoria istriana</i> | » | 199 |
| ALKA STARAC, <i>Contenitori alimentari di ceramica e di vetro in Istria nel I secolo d.C.</i> | » | 215 |

| | | |
|--|----|-----|
| FRANCESCA GARANZINI, ALESSANDRO QUERCIA, <i>La batteria da cucina dall'età romana all'Alto medioevo in Piemonte: transizione, innovazione e modelli culinari</i> | p. | 253 |
| MATTEO BRACONI, <i>Il banchetto e la caccia su due mosaici pavimentali di Oderzo fra tradizione iconografica e autorappresentazione</i> | » | 281 |
| MARIA STELLA BUSANA, ANTONIETTA BUGLIONE, SILVIA GARAVELLO, <i>Gestione degli animali e alimentazione nella Cisalpina romana: tra archeologia e archeozoologia</i> | » | 305 |
| ANNALISA GIOVANNINI, <i>“Parva petunt Manes” (Ov. Fast. II, 535). Cibo e bevande nelle necropoli di Aquileia</i> | » | 323 |
| FABRIZIO BISCONTI, <i>La lastra aquileiese del refrigerium. Dal banchetto edonistico al pasto funebre</i> | » | 351 |
| UMBERTO ROBERTO, <i>Aquileia fracta est XV kal. Aug.: la distruzione dell'“emporio d'Italia” nel 452 d.C. e il valore politico e culturale di un sincronismo</i> | » | 367 |
| RITA AURIEMMA, VALENTINA DEGRASSI, DARIO GADDI, PAOLA MAGGI, <i>Canale Anfora: uno spaccato sulle importazioni di alimenti ad Aquileia tra I e III secolo d.C.</i> | » | 379 |
| MARCO MARCHESINI, SILVIA MARVELLI, ELISABETTA RIZZOLI, PAOLA VENTURA, <i>Trieste in età romana, ambiente, risorse e consumi: l'apporto delle indagini archeobotaniche</i> | » | 405 |
| PAOLA VENTURA, <i>Le anfore di Aquileia: riapriamo i depositi. Ricognizione, primi dati quantitativi, tendenze (commerci e consumo)</i> | » | 423 |
| DIANA DOBREVA, ANNA RICCATO, <i>Cibi e ceramiche nei fondi Cossar ad Aquileia. Un contributo alla ricostruzione della dieta, delle batterie da cucina e dei servizi da mensa nella tarda antichità</i> | » | 433 |
| PAOLO BONINI, <i>Le cucine nell'Italia romana: domus e villae</i> | » | 455 |
| RITA AURIEMMA, <i>Fish and ships: la filiera del pesce nell'Alto Adriatico in età romana</i> | » | 475 |
| Norme redazionali | » | 498 |

IL BANCHETTO E LA CACCIA SU DUE MOSAICI PAVIMENTALI DI ODERZO FRA TRADIZIONE ICONOGRAFICA E AUTORAPPRESENTAZIONE *

Non è operazione semplice ricostruire le coordinate archeologiche dei dieci frammenti musivi allestiti nel Museo Archeologico Eno Bellis di Oderzo¹, dal momento che si tratta di monumenti appesi nel vuoto, privati, agli inizi del '900, della loro originaria collocazione, violati per mezzo di un'indiscriminata decontestualizzazione e sottoposti alla pratica violenta dello "strappo" e del distacco dalla loro sede primitiva, tanto da renderli documenti parzialmente muti o – diremmo meglio – incapaci di raccontare per intero la loro vera storia² (fig. 1).

Le informazioni relative al loro ritrovamento risultarono, sin da subito, poche e contraddittorie, ma bastarono ad Eno Bellis prima³, ad Elisabetta Baggio e Donata Pa-

* Desidero rivolgere un sentito ringraziamento alla dott.ssa Marta Mascardi, Conservatore del Museo Archeologico Eno Bellis di Oderzo, per aver accolto questo mio studio e per averne agevolato la stampa, consentendomi di pubblicare le foto di proprietà del Museo. Un ulteriore ringraziamento, inoltre, lo devo alla dott.ssa Giovanna Sandrini, fine conoscitrice delle realtà archeologiche opitergine.

¹ La storia del Museo si presenta molto complessa e articolata, oltre che strettamente correlata con i dieci frammenti musivi che vi sono conservati. Istituito nel 1876, infatti, il Museo venne allestito all'interno della struttura che ospitava la sede del Municipio (per i reperti che vi confluirono cfr. MANTOVANI 1874) e vi rimase sino al 1957, quando la collezione venne trasferita in un palazzo adiacente al primo e specificamente destinato alla fruizione pubblica dei reperti (FORLATI TAMARO 1958, pp. 26-32). La sistemazione originaria delle sale rimase invariata fino al 1992, quando si diede avvio ad un'importante campagna di ristrutturazione dell'edificio e, contestualmente, alla realizzazione di un nuovo allestimento che vide coinvolti anche i dieci frammenti musivi, otto dei quali, riconosciuti come pertinenti ad un unico impianto iconografico, quello detto della Caccia Grande, vennero ricomposti per la prima volta (cfr. *infra* nt. 5). In occasione dell'inaugurazione del nuovo impianto espositivo, avvenuta il 1 luglio 1994, il Museo Civico Opitergino venne intitolato ad Eno Bellis, già direttore della collezione dal 1978 al 1986 (SANDRINI 1995, pp. 228-230). Poco più tardi, tuttavia, considerata l'esigenza di disporre di uno spazio espositivo più ampio, capace di ospitare un maggior numero di reperti, e constatata la necessità di creare un percorso più coerente per i visitatori, si decise di spostare la collezione presso la Barchessa di Palazzo Foscolo, dedicando un'intera sala ai mosaici tardoantichi e cambiando l'intitolazione della struttura in Museo Civico Archeologico Eno Bellis (POSSENTI 2000, pp. 197-200).

² Le prime notizie relative al rinvenimento dei mosaici risalgono al 1891: ZAVA 1891, p. 143. La nota si riferisce ad un rinvenimento casuale, avvenuto nel mese di febbraio in "un prato del sig. Gasparinetti presso Oderzo", di un monumentale mosaico pavimentale con scene di caccia, che misurava "in lunghezza m. 6,70, m. 4,06 nel lato maggiore, e m. 2,00 nel minore". A queste considerazioni di ordine metrico, poi, seguono alcune rapide descrizioni delle singole scene che componevano il tappeto musivo e che presentavano, seppur in pessimo stato di conservazione, episodi ispirati alla vita in villa e, più in particolare, ad attività venatorie e bucoliche.

³ Soltanto grazie alle ricerche di Eno Bellis si sono potute chiarire le vicende che interessarono i mosaici di Oderzo dopo il loro rinvenimento: BELLIS 1968, p. 88 e BELLIS 1978, pp. 105-113. L'Ispettore Onorario delle Antichità, infatti, fu il primo a ricordare che, dopo la scoperta, i lacerti musivi rinvenuti



Fig. 1. Oderzo (TV), Museo Archeologico Eno Bellis, Fondazione Oderzo Cultura onlus. Panoramica dell'allestimento attuale dei mosaici.

pafava⁴ poi e infine a Luisa Bertacchi⁵, per comprendere come otto dei dieci frammenti appartenessero ad un unico, grande e lacunoso mosaico ispirato ai temi della caccia e della vita in villa e come il loro areale di pertinenza fosse proprio quello dell'antica *Opitergium* e, più precisamente, della zona ora detta dell'ex Foro Boario⁶ (tav. 1). Ma, al di là di queste intuizioni, il dubbio è rimasto assoluto e, in particolare, mentre è cresciuto l'interesse per i frammenti recanti parte del mosaico divenuto noto come quello della Caccia Grande⁷, meno attenzione è stata riservata, nel passato prossimo e remoto, agli altri due lacerti musivi, per i quali nulle sono le informazioni relative al loro rinvenimento e che niente hanno a che vedere con la vasta composizione decorativa a cui appartengono il resto dei frammenti, tanto da presentarsi come campi iconografici alieni, isolati e autonomi⁸.

Si tratta, infatti, di due *emblemata* ben delimitati da una fascia quadrangolare realizzata a tessere nere che, nel primo esemplare, tra l'altro estremamente lacunoso, si conserva

furono reinterrati e soltanto nel 1913 portati nuovamente alla luce, per essere asportati e alloggiati nella loro prima collocazione museale (cfr. *supra* nt. 1). L'informazione venne desunta da una notizia pubblicata nell'editoriale *Cultura e Lavoro* del 20 maggio 1913, dove veniva indicato che "nel procedere ai lavori di movimento di terra nell'area dove dovrà sorgere il nuovo Foro Boario" vennero "alla luce due splendidi pavimenti a mosaico". Non è irrilevante notare che, rispetto alla relazione dello Zava, che faceva riferimento ad un unico mosaico (cfr. *supra* nt. 2), nel documento recuperato dal Bellis (BELLIS 1978, p. 110) si menzionano, invece, due mosaici, secondo quanto si ricava dalla relazione redatta nel 1913 dal Sindaco di Oderzo, nella quale si fa riferimento alla somma di denaro necessaria per rimuovere i lacerti musivi dal loro contesto e per "metterli in Museo" (BELLIS 1978, p. 112). Dopo queste operazioni, che la Forlati Tamaro riconduce erroneamente al 1911 (FORLATI TAMARO 1958, pp. 26-32), tutta l'area venne sbancata per consentire la costruzione dei nuovi edifici, comportando la perdita definitiva sia delle strutture primitive in cui erano inseriti i mosaici e sia dei contesti archeologici a cui essi appartenevano. Su questo punto, vd. TIRELLI 1987, pp. 373-374; CALLEGHER, MINGOTTO, MORO 1987, pp. 60-61 e, soprattutto, BUSANA 1995, pp. 66-70, pp. 136-138, mentre per ulteriori notizie e puntualizzazioni in merito alla questione del rinvenimento cfr. *infra* nt. 11.

⁴ Le due studiosi, infatti, all'interno del catalogo del Museo, pur pubblicando separatamente i dieci lacerti musivi (BAGGIO, PAPAFAVA 1976, pp. 146-172), ipotizzarono, sulla base delle descrizioni dello Zava (cfr. *supra* nt. 2), che almeno sette di essi dovessero far parte di uno stesso mosaico (*Ibidem*, pp. 173-174, alle quali si rimanda anche per ulteriore bibliografia).

⁵ La prima revisione critica e globale del gruppo dei lacerti musivi del Museo di Oderzo, comunque, venne effettuata soltanto da Luisa Bertacchi, che tentò di riconoscere tutti i frammenti delle collezioni che, originariamente, facevano parte del mosaico monumentale con scene di caccia e di vita rustica, così da individuare otto reperti, che cercò di ricollocare nelle loro rispettive posizioni, secondo quanto indicato dal grafico ricostruttivo pubblicato nel suo lavoro: BERTACCHI 1982, pp. 65-73.

⁶ Riguardo all'area, alla storia delle ricerche e alle caratteristiche cronologiche e archeologiche degli edifici rinvenuti nel corso degli anni, vd. ancora: BUSANA 1995, pp. 66-70 e 136-138.

⁷ Al mosaico, quindi, dovevano appartenere il frammento con gli ovini al pascolo (Inv. n. 552; PAPAFAVA 1976a, p. 148, n. 41 = GRASSIGLI 1999, pp. 308-309, n. Od4, che, tuttavia, non li considera come facenti parte di un unico mosaico); quello con il cane che insegue la lepre (n. inv. 553; PAPAFAVA 1976b, pp. 153-155, n. 43 = GRASSIGLI 1999, pp. 308-309, n. Od4); quello con la donna che sparge il mangime all'interno della villa (n. inv. 561; PAPAFAVA 1976c, pp. 156-161, n. 44 = GRASSIGLI 1999, pp. 308-309, n. Od4); quello con la cattura degli uccelli (n. inv. 558; BAGGIO 1976a, pp. 162-164, n. 45 = GRASSIGLI 1999, pp. 308-309, n. Od4); quello con la caccia al cinghiale (n. inv. 559; BAGGIO 1976b, pp. 165-167, n. 46 = GRASSIGLI 1999, pp. 308-309, n. Od4); quello con il pastore e il cane (n. inv. 554; BAGGIO 1976c, p. 168, n. 47 = GRASSIGLI 1999, pp. 308-309, n. Od4); quello con il cervo in corsa (n. inv. 560; PAPAFAVA 1976d, pp. 169-171, n. 48 = GRASSIGLI 1999, pp. 308-309, n. Od4); quello con l'arbusto (n. inv. 555; BAGGIO 1976d, p. 172, n. 49 = GRASSIGLI 1999, pp. 308-309, n. Od4).

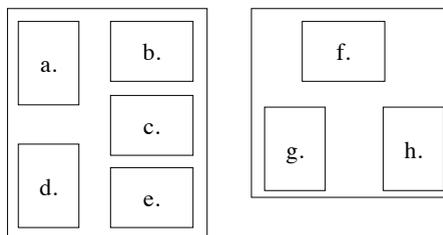
⁸ Su questo punto, cfr. *supra* nntt. 4 e 5.





Sulle due pagine:

Tav. 1. Oderzo (TV), Museo Archeologico Eno Bellis, Fondazione Oderzo Cultura onlus. Gli otto frammenti del Mosaico della Caccia prima della loro ricollocazione: a) n. inv. 552; b) n. inv. 553; c) n. inv. 561; d) n. inv. 558; e) n. inv. 559; f) n. inv. 554; g) n. inv. 560; h) n. inv. da Oderzo.



solo parzialmente e va ad inquadrare una scena dall'evidente carattere tricliniare, dove si distingue la parte superiore di un servo, abbigliato con una tunica provvista di *clavi* e *orbiculi*, reso di tre quarti e rappresentato con un'anfora tenuta nella mano sinistra e con una *mappa* lasciata cadere sulla spalla corrispondente, mentre davanti a lui doveva trovarsi un secondo personaggio, di cui tuttavia rimane soltanto parte della mano destra con cui solleva una sorta di calice⁹ (fig. 2). Il secondo lacerto, invece, si presenta essenzialmente integro e propone all'interno della bordatura scura, a cui in origine doveva agganciarsi anche la decorazione a carattere geometrico del resto della pavimentazione, una caccia alla lepre estremamente ridotta e semplificata, che si anima a partire da un battitore, il quale, abbigliato con una tunica corta e identificato da una didascalia che riporta il nome *Romanus*, viene raffigurato nell'istante in cui ha appena sguinzagliato due levrieri, sebbene essi si trovino famelici già a ridosso della preda e la braccino, mentre tenta di fuggire tra la vegetazione, resa per mezzo di ingenui elementi fitomorfi¹⁰ (fig. 3).

Ebbene, proprio su questi due frammenti intendo concentrarmi in questa occasione, ora che nuovi dati emergono grazie alle recenti scoperte effettuate da Fulvia Olevano nei fascicoli dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma¹¹, dove la studiosa ha potuto rintracciare, oltre ad una serie di documenti che riferiscono di una contesa avvenuta per la custodia e il possesso dei mosaici al momento della loro asportazione¹², anche una serie di foto in bianco e nero che immortalano i lacerti prima che venissero distaccati¹³ e tra cui non mancano

⁹ N. inv. 556; BAGGIO 1976e, pp. 146-147, n. 40 = GRASSIGLI 1999, pp. 309-310, n. Od5.

¹⁰ N. inv. 557; PAPAFAVA 1976e, pp. 149-152, n. 42 = GRASSIGLI 1999, p. 310, n. Od6

¹¹ OLEVANO 2011, pp. 647-663.

¹² La disputa, in particolare, si rifaceva ad un accordo preliminare stipulato tra l'allora Soprintendente della Reale Soprintendenza per i Musei e gli Scavi Archeologici del Veneto e il Sindaco del Comune di Oderzo, il quale prevedeva che, successivamente al distacco dei mosaici, due di essi sarebbero dovuti confluire nel Museo di Padova (cfr. ACS, AABBA (1908-24), IV Vers., Div. I, b. 187, fasc. 636, lettera di Pellegrini del 30/3/1914 al Ministero). Ebbene, eseguita l'asportazione dei pavimenti musivi, il Comune si rifiutò di consegnare i materiali prestabiliti, sino ad ottenere, nel 1915 per delibera del Consiglio Superiore per le Antichità e per le Belle Arti, la custodia definitiva dei dieci reperti, poiché non si ritenne opportuno disperderli e dividerli (ACS, AABBA (1908-24), IV Vers., Div. I, b. 187, fasc. 636, Adunanza finale del Consiglio del 22/1/1915). Per ulteriori dettagli e per ulteriore documentazione, si rimanda a: OLEVANO 2011, pp. 649-650.

¹³ Come puntualizzato e ampiamente dimostrato da Fulvia Olevano (OLEVANO 2011, pp. 649-650), le foto furono inviate a Roma dal Soprintendente Pellegrini su richiesta esplicita del Consiglio che, evidentemente, le riteneva utili per sanare il contenzioso tra le due parti, salvo poi rimanere nella Capitale malgrado il Soprintendente ne avesse richiesto esplicita restituzione (ACS, AABBA (1908-24), IV Vers., Div. I, b. 187, fasc. 636, lettera di Pellegrini del 1/7/1914 al Ministero). Ebbene, da questa documentazione, per quanto attiene il mosaico della Caccia Grande, sono state rinvenute sette foto che ne ritraggono alcuni particolari (rispettivamente le numero 2-6 e 9-10) e una che lo rappresenta ancora *in situ* e prima del distacco (la numero 1). In particolare, se per quanto riguarda le riproduzioni che immortalano alcuni dettagli dei mosaici, dal confronto con quelli custoditi presso il Museo opitergino, è stato possibile integrare alcune lacune attuali e riconoscere la presenza di porzioni originariamente conservate ed ora perdute, per quanto concerne l'immagine generale del mosaico della Caccia Grande, invece, si è potuto constatare come, malgrado sia la foto di un disegno acquerellato, eseguito al momento della prima scoperta, essa dimostri comunque come almeno sei dei frammenti musivi ancora esistenti dovessero far parte di un unico mosaico, secondo quanto descritto dallo Zava (cfr. *supra* nt. 2) e ipotizzato da alcuni studi successivi (cfr. *supra* nnt. 4-5). Oltre a ciò, le misure riportate a penna sopra la fotografia riferiscono che il pannello figurato dovesse misurare 2,70 m in altezza e 6,15 m in larghezza. Per i confronti tra le foto e i lacerti musivi ancora esistenti,



Fig. 2. Oderzo (TV), Museo Archeologico Eno Bellis, Fondazione Oderzo Cultura onlus. Mosaico del Coppiere (n. inv. 556), da Oderzo.



Fig. 3. Oderzo (TV), Museo Archeologico Eno Bellis, Fondazione Oderzo Cultura onlus. Mosaico cosiddetto di Romanus (n. inv. 557), da Oderzo.

anche i due frammenti relativi, rispettivamente, alla scena di *Romanus* e a quella a carattere conviviale¹⁴.

Confrontando le due riproduzioni fotografiche con i reperti conservati nel Museo, per quanto attiene il mosaico di *Romanus*, fatta eccezione per alcune integrazioni moderne, non si riscontrano particolari divergenze tra il suo attuale stato di conservazione e quello che presentava al momento della sua scoperta¹⁵ (fig. 4), che, tra l'altro, come si evince da una nota contenuta all'interno di uno dei documenti, avvenne ancora nell'area dell'ex Foro Boario e, più precisamente, in un luogo distante soltanto 50 metri dal mosaico della Caccia Grande¹⁶. Per quanto riguarda il secondo lacerto musivo, se assenti sono le informazioni relative al suo rinvenimento, malgrado il tenore degli scritti lasci intuire una certa affinità contestuale con i siti indicati per il resto dei frammenti¹⁷, al contrario, fondamentale risulta il confronto con la foto rinvenuta nell'archivio romano, considerato che, al momento della sua realizzazione, la scena si presentava decisamente meno lacunosa rispetto a quella attuale (fig. 5). Il mosaico, infatti, insieme all'immagine del servitore con la *mappa*, conservava anche parte del secondo personaggio che, originariamente, si profilava come un uomo stante, abbigliato con una tunica lunga sino alle ginocchia e decorata, nella parte inferiore, con due *clavi*, due *orbiculi* ed un ampio passamano, raffigurato nell'atto di sollevare il calice con la mano destra e stringere con la sinistra un secondo recipiente per liquidi, mentre in basso, tra i due personaggi, compariva un contenitore biansato, poggiato direttamente al suolo¹⁸. Sulla base di questo confronto, dunque, si comprende chiaramente come, al contrario di quanto sinora ritenuto, la scena non rappresenti il momento in cui un coppiere versa da bere al suo *dominus*¹⁹, ma

per alcune considerazioni in merito alla non totale attendibilità dell'acquarello della Caccia Grande e per altre importanti deduzioni si rimanda, come è ovvio, ancora ad: OLEVANO 2011, pp. 647-663.

¹⁴ I due quadri musivi corrispondono rispettivamente alle foto 7 e 8.

¹⁵ Sulla riproduzione fotografica sono state scritte a penna le dimensioni del pannello musivo, corrispondenti a 1,60 m in altezza e 1,70 m in larghezza: OLEVANO 2011, p. 652.

¹⁶ Secondo quanto riportato in: ACS, AABBA (1908-24), IV Vers., Div. I, b. 187, fasc. 636, lettera di Pellegrini del 1/7/1914 al Ministero. Nello stesso documento, inoltre, viene specificato che "la fotografia 7 -quella riprodotte la scena di caccia di *Romanus*- dà il nuovo mosaico". Tale dato non mi sembra di poco conto, poiché dai documenti del 1913 trascritti da Eno Bellis (cfr. *supra* nt. 3) si faceva esplicito riferimento a due mosaici, lasciando intendere che, durante quelle ricerche, oltre a riportare alla luce quanto visto dallo Zava (cfr. *supra* nt. 2), si rinvenne anche un secondo esemplare musivo, che – mi pare evidente – senza dubbio deve essere riconosciuto in quello "nuovo" con la caccia alla lepre menzionato dal Pellegrini.

¹⁷ Anche se, allo stato attuale delle ricerche, è impossibile dimostrare che entrambi i frammenti provenissero da un unico ambiente, ritengo probabile che, insieme all'*emblema* del cacciatore *Romanus*, si rinvenne anche quello della scena a carattere conviviale, tenuto conto delle similarità stilistiche e tecniche che li contraddistinguono. Del resto, non è escluso che il Pellegrini possa aver omesso la notizia oppure che abbia semplicemente confuso le informazioni a sua disposizione, considerato che accomuna inspiegabilmente la foto 8, riprodotte il mosaico con l'episodio di convivio, a quel tempo relativamente integra e in buono stato di conservazione, insieme alle riproduzioni 9 e 10, raffiguranti gli scarni lacerti musivi di un cavallo e di un pastore con il cane, giudicando tutti e tre i reperti come "male conservati e più scadenti". Per ulteriori discrepanze ravvisabili nelle informazioni fornite dal Pellegrini e per le ragioni che possono essere alla base di tali incongruenze, cfr. OLEVANO 2011, p. 650 e nt. 18, in cui si riporta la notizia che lo stesso Pellegrini si dichiarò incapace di riferire ulteriori precisazioni in merito alle circostanze archeologiche dei rinvenimenti.

¹⁸ OLEVANO 2011, p. 652.

¹⁹ BAGGIO 1976d, pp. 146-147, n. 40 = GRASSIGLI 1999, pp. 309-310, n. Od5 e bibliografia precedente.



Fig. 4. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Antichità e Belle Arti (1908-1024), Div. I, b. 187, fasc. 636, foto 7 allegata nella lettera di Pellegrini del 1/7/1914 al Ministero (da OLEVANO 2011).



Fig. 5. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Antichità e Belle Arti (1908-1024), Div. I, b. 187, fasc. 636, foto 8 allegata nella lettera di Pellegrini del 1/7/1914 al Ministero (da OLEVANO 2011).



Fig. 6. Integrazione del Mosaico del Coppiere (n. inv. 556) con la foto 8 rinvenuta nell'Archivio Centrale dello Stato (ricostruzione dell'Autore).

al contrario propone un diretto “faccia a faccia” tra due servi intenti a mescere il vino e colti nell’atto di offrirlo, con gesti solenni, enfatici e – oserei dire – cerimoniali, ai convitati di un banchetto assente nella raffigurazione e certamente non previsto, per ovvie ragioni di spazio, all’interno dell’*emblema* originario (fig. 6).

Alla luce di queste considerazioni, diventa facile, se non addirittura immediato, ricondurre i due frammenti musivi del Museo Archeologico di Oderzo alla loro corretta prospettiva semantica, laddove entrambi si presentano come episodi stralciati da quel “ciclo del latifondo” che, specialmente durante la Tarda Antichità, nasce e si sviluppa come canale artistico privilegiato dell’aristocrazia del tempo²⁰, che si autorappresenta e che vuole tradurre in figura il proprio benessere, il proprio *status* sociale e la propria ricchezza²¹, come

²⁰ Su questo punto, vd. i lavori di: ELLIS 1991, pp. 117-134 e SCOTT 1997, pp. 53-97.

²¹ Fondamentale, per questi aspetti, l’ampio volume di sintesi di: GRASSIGLI 2001.

dimostrano, a titolo di esempio, le decorazioni musive delle ville africane²², come il celebre mosaico del *dominus Iulius*²³, oppure quelle dell'Italia Cisalpina²⁴, come il cosiddetto mosaico del Pastore dall'Abito Singolare²⁵, o infine quelle delle abitazioni di area iberica²⁶, come l'apparato iconografico del pavimento della villa di La Olmeda²⁷.

Non è irrilevante notare che la chiara predilezione tematica dei mosaici opitergini per due scene incentrate su attività triclinali e venatorie di tipo servile, con una elisione interna della figura del *dominus*, rientra perfettamente nell'ambito della tensione autorappresentativa di cui stiamo ragionando e che caratterizza i personaggi dell'*élite* tardoantica, i quali non mancano, infatti, di ostentare anche le qualità fisiche, i modi cordiali, l'eleganza e la grazia dei camerieri addetti al servizio dei pasti²⁸, come nel caso del mosaico con i due coppieri, o le abilità venatorie dei propri attendenti, che in taluni casi, come accade per il mosaico di *Romanus*, sono talmente apprezzate che il *dominus* li fa raffigurare con il loro nome iscritto²⁹. Non mancano, poi, immagini dove i domestici rappresentati sono quelli appartenenti ad una classe servile specifica e altamente qualificata, i cui membri, indicati a più riprese dalle fonti con il nome di *delicati*, *capillati* o *paedagogiani*, si distinguono per un aspetto particolarmente effeminato, per i bei tratti del viso e per le ricche vesti, per il fare vezzoso ed elegante³⁰, secondo un'iconografia che si riscontra, oltre che nel coppiere del mosaico opitergino, nelle pitture dei dapiferi della casa romana del Celio³¹ (fig. 7) e in quelle dei

²² Oltre che a DUNBABIN 1978, vd. ora: NOVELLO 2007.

²³ NOVELLO 2007, p. 241, Karth. 22, con ampia bibliografia.

²⁴ Per le quali si rimanda soprattutto al catalogo di: GRASSIGLI 1999.

²⁵ BISCONTI, BRACONI 2012, pp. 229-242.

²⁶ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1993, a cui si aggiungano, per ulteriori definizioni e per uno studio comparato tra i mosaici della penisola iberica e quelli dell'Africa settentrionale, i saggi di: BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1994, pp. 1171-1187; MONTEAGUDO 2002, pp. 251-268; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 2012, pp. 77-104.

²⁷ Per il quale si rimanda al lavoro di MARTÍNEZ 2014, pp. 63-84, per la sintesi bibliografica e per le notizie in merito al progetto di musealizzazione che ha interessato il complesso e i suoi mosaici.

²⁸ Il ruolo delle immagini dei servitori nell'ambito di scene aristocratiche a carattere conviviale viene ampiamente chiarito da: DUNBABIN 2003a, pp. 443-468.

²⁹ A titolo del tutto esemplificativo, mi pare fondamentale citare il caso del mosaico pavimentale della "Casa delle due Cacce" a Kélibia, che decorava la sala IV del complesso. Qui, infatti, il pannello propone una serie articolata di scene venatorie, dove tutti i cacciatori, sia i *domini* sia i servi, vengono intercettati da puntuali didascalie onomastiche. Per questo tappeto musivo e per l'altro a tema cinegetico che si trova in un secondo ambiente del complesso, oltre a NOVELLO 2007, pp. 229-230, Clipea 1, vd.: ENNAIFER 1999, pp. 233-248.

³⁰ Questa tipologia di inservienti, viene ampiamente descritta e documentata da: BALTY 1982, pp. 299-312, con ampia selezione di fonti scritte e iconografiche. Le caratteristiche fisiche e la formazione di tipo domestico che erano alla base di questa *élite* servile – come è prevedibile – rendeva i *paedagogiani* poco adatti ad assistere il *dominus* in attività virili come la caccia, poiché richiedeva una peculiare attitudine allo sforzo e alle capacità atletiche. A tal proposito, si rivela particolarmente interessante un passo delle *Res Gestae* di Ammiano Marcellino, nel quale si racconta che un "*adultus quidam ex his, quod paedagogianus appellant*", ormai inadatto per le attività domestiche che gli erano proprie, venne impiegato come battitore di Valentiniano per una campagna di caccia, ma egli, incapace di gestire la furia del cane che teneva per il guinzaglio, si spaventò, lasciando scappare l'animale prima del tempo, tanto che l'imperatore, infuriato, "*ideoque necatus ad exitium fustibus eadem humatus est die*" (Amm. XXIX, 3,3).

³¹ CONSOLI 2006, pp. 243-246. In modo particolare, non possono sfuggire le straordinarie somiglianze iconografiche e schematiche che legano l'immagine del coppiere della *domus* romana con la figura di quello che originariamente compariva, malgrado le lacune, nel mosaico opitergino.



Fig. 7. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco staccato con l'immagine di un coppiere, da Roma.

portatori di candele che affiancano l'arcosolio di *Aelia Arisuth* a Gargaresh³², passando per le immagini dei servi che assistono il *dominus* nella *mutatio vestis*³³ e ne celebrano l'*adventus* nei mosaici della villa di Piazza Armerina³⁴, terminando con i domestici che accompagnano *Proiecta* nell'omonimo cofanetto argenteo³⁵ o con lo stuolo di personaggi che portano gli oggetti, simbolo del lusso e del benessere, alla coppia di coniugi ritratta sulla parete di fondo dell'ipogeo di Silistra³⁶.

In questa esagerata ostentazione, in questa martellante autocelebrazione dell'architettura e della decorazione dei propri regni domestici, in questo *morbum fabricatoris*³⁷, per dirla con le parole di un ricco latifondista della Tarda Antichità, qual era Quinto Aurelio Simmaco³⁸, il banchetto e la caccia rappresentano due dei

momenti più efficaci di questa autocelebrazione, poiché incarnano, in un caso, gli ideali materiali del lusso e dello sfarzo³⁹, e nell'altro i valori morali del coraggio, della *forti-*

³² SCHADE 2003, pp. 209-210 e 244-245, con bibliografia precedente. Non mi sembra irrilevante notare come le pose e i gesti dell'inservente rispecchino perfettamente quelle che caratterizzano i coppieri delle *domus* del Celio e di Oderzo, considerato che ciò avviene malgrado, nell'esempio africano, la funzione del servo sia diversa da quella conviviale che connota le altre due scene, a dimostrazione del fatto che esistevano certamente degli schemi e dei codici iconografici standardizzati e ripetuti nell'ambito del ciclo autorappresentativo dei *domini* e delle *dominae* del tempo.

³³ CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982, pp. 354-357.

³⁴ CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982, pp. 122-125, dove, tuttavia, si propende piuttosto per riconoscere la scena come un episodio di sacrificio rivolto ai *Lares* oppure come la *nuncupatio votorum* per le calende di gennaio.

³⁵ PAINTER 2000, pp. 493-495 e bibliografia precedente.

³⁶ DIMITROV 1960, pp. 351-365; MILOŠEVIĆ 1999, pp. 245-258.

³⁷ Symm. *Epist.* II, 60.

³⁸ Su questo passo, ma anche e soprattutto sul profilo storico di Quinto Aurelio Simmaco in qualità di aristocratico e latifondista della Roma tardoantica, si rimanda alla imprescindibile sintesi di: VERA 1986, pp. 231-270.

³⁹ Sulla prassi del banchetto in ambito aristocratico, così come sui valori morali e sugli esiti ideologici di queste manifestazioni conviviali, vd. le fondamentali considerazioni di: DUNBABIN 2003b, in particolare pp. 141-174 per quanto attiene la Tarda Antichità. Cfr. anche il contributo di VOLPE 2006, pp. 319-349, per ulteriori considerazioni e per una migliore percezione degli aspetti monumentali e archeologici di questa prassi.

tudo e della *vis* agonistica⁴⁰. E poco importa che nelle due scene dei mosaici di Oderzo, entrambe da riferire ad un periodo compreso tra la fine del III e gli inizi del IV secolo d.C. e, forse, ma non possiamo percepirlo con certezza, da ricondurre ad un unico contesto archeologico di tipo abitativo, non compaia direttamente la figura del *dominus*, del ricco proprietario della *domus*, del membro della classe dei *potentiores*, poiché è evidente come egli scelga comunque di decorare le sale della sua proprietà con momenti di vita vissuta, direttamente stralciati dalle attività che si dovevano consumare durante l'*otium* del suo latifondo, sotto il suo patrocinio e grazie al benessere garantito dal suo potenziale economico⁴¹. È facile dunque rintracciare i corretti confronti iconografici per i due lacerti musivi opitergini e lo è soprattutto se si vanno ad osservare quelle scene in cui il banchetto e la caccia compaiono simultaneamente, come due momenti strettamente legati nel tempo e nello spazio.

Penso, innanzitutto, al mosaico della Piccola Caccia della Villa del Casale di Piazza Armerina, che agli inizi del IV secolo va a decorare il pavimento di una delle stanze del complesso, articolando in più registri un movimentato ciclo cinegetico, incentrato sulla figura del *dominus* e dei suoi *comites*, mentre una serie di servi e di personaggi minori li assiste, partecipando alla caccia privi di cavallo e assolvendo a ruoli secondari. Per due volte ritorna la figura del battitore che, come nel mosaico di *Romanus*, viene rappresentato con la mano protesa, nel gesto di lanciare due cani. Tutta la composizione viene costruita sulla base di un palese grado di solennità, secondo uno studiato cerimoniale che si avverte in maniera evidente non appena l'attenzione si posa sulla scena incipitaria e propiziatoria del sacrificio a Diana e che si conserva, poco sotto, quando lo sguardo si muove verso il fulcro della raffigurazione, verso il cuore iconografico attorno a cui viene costruito tutto il racconto a carattere venatorio⁴². Qui il tenore della rappresentazione cambia improvvisamente e la scena si concentra sul momento finale della battuta di caccia, quando il *dominus* e suoi compagni si fermano per consumare un sontuoso banchetto all'aperto. La tenda tirata tra le fronde degli alberi per riparare i commensali dal sole, le reti adagate sui rami, i cavalli a riposo legati ai tronchi e i convitati adagiati su un variopinto cuscino sigmoide, mentre bevono e consumano il pasto. Più in basso, un servo offre un calice ai banchettanti, atteggiandosi secondo i modi e i gesti che avevamo già riconosciuto nel secondo coppiere del frammento musivo opitergino, intanto che altri due inservienti, di cui uno chiaramente distinto da tratti negroidi, si agitano, accendendo fuochi e prendendo dalle ceste di vimini i recipienti con le bevande⁴³ (fig. 8).

Su questa simbiosi tra caccia e banchetto si configura anche il mosaico pavimentale della villa siciliana del Tellaro che, ancora durante la prima metà del IV secolo, mette in scena un improvvisato convivio all'aperto, abitato da ricchi *potentiores* contraddistinti da vesti sgargianti e assistiti da numerosi camilli, immortalati nel pieno delle loro attività,

⁴⁰ Questi aspetti vengono chiaramente definiti in: BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, MONTEAGUDO 1990, pp. 59-88.

⁴¹ Per ulteriori riflessioni in merito, si rimanda, oltre che alla bibliografia citata *supra* alla nt. 20, anche a: RODA 1985, pp. 95-108 e KONDOLEON 1991, pp. 105-115.

⁴² CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982, pp. 175-188.

⁴³ GHEDINI 1991, pp. 323-335, che, sottolineando il valore ludico dell'attività cinegetica proposta in questa composizione, ricerca e intercetta i modelli iconografici sui quali si compongono le singole scene.



Fig. 8. Piazza Armerina, Villa del Casale. Mosaico della Piccola Caccia.



Fig. 9. Noto, Villa del Tellaro. Particolare del mosaico con la caccia e il banchetto.

mentre servono e esaudiscono i bisogni del *dominus* e dei suoi invitati ⁴⁴ (fig. 9). Anche su questo tappeto musivo tornano tutti i *topoi* iconografici del pasto all'aperto e consumato al termine della caccia, come dimostrano le immagini dei cavalli a riposo, della tenda tirata tra le fronde degli alberi, dei cani che si aggirano attorno ai commensali per recuperare qualche avanzo di cibo ⁴⁵. Eppure la scena cinegetica cambia voltaggio rispetto a quella proposta dal mosaico della Piccola Caccia di Piazza Armerina, si trasforma per contenuti e per modalità rappresentative, tanto da restituire i momenti più significativi di una *venatio* dal carattere

⁴⁴ Oltre agli ultimi lavori di VOZA 2003 e VOZA 2008, pp. 4-11, ai quali si rimanda anche per la bibliografia precedente, vd. ora le importanti considerazioni di: WILSON 2014, pp. 37-46, che propone di riconoscere nella figura femminile posta al centro del mosaico la personificazione della Mauretania.

⁴⁵ È bene notare come in questa raffigurazione, rispetto al banchetto della Piccola Caccia di Piazza Armerina, i commensali consumino il pasto su uno *stibadium* improvvisato e costruito arrotolando le reti da caccia, così da dar vita ad un convivio *en plein air* estremamente realistico in ogni suo elemento. Tale dettaglio risulta particolarmente interessante, poiché la presenza delle reti, utilizzate come supporto per il convivio allestito dopo la *venatio*, viene inserita anche nella descrizione che Filostrato Minore redige, già nella seconda metà del III secolo d.C., del quadro "I Cacciatori" (Phil. *Imag.*, 3). Per un'analisi critica e storico-artistica del testo di Filostrato e per una puntuale disamina delle caratteristiche iconografiche che dovevano caratterizzare il quadro, vd.: GHEDINI 2004, pp. 45-52.

esotico e finalizzata alla cattura di animali feroci e di belve selvagge, secondo una selezione di materiali iconografici comunque non estranei agli impianti decorativi della Villa del Casale, dove si ripresentano nel cosiddetto mosaico della Grande Caccia ⁴⁶.

Proprio il caso del tappeto musivo del complesso del Tellaro, dove l'attività cinegetica si concentra sulla cattura di animali non commestibili e, quindi, non connessi con il cibo servito nella scena conviviale che si svolge più in basso, permette di comprendere – seguendo le efficaci riflessioni di Francesca Ghedini – come il rapporto tra il banchetto e la caccia sia, in realtà, un rapporto difficile ⁴⁷, nel senso che, specialmente nel corso della Tarda Antichità, e soprattutto per quanto attiene i ceti dominanti, le più logiche relazioni tra la causa “ho fame” e l'effetto “mi procaccio il cibo” vengono ovviamente a cadere, laddove l'attività venatoria non rappresenta un'esigenza vitale, così come il banchetto che si svolge al suo termine non vuole significare il bisogno di mangiare il cibo procurato ⁴⁸. Si tratta, invece, di due momenti distinti, isolati e non reciprocamente necessari, ma che insieme costituiscono altrettante tappe essenziali e – direi – fondamentali della liturgia autorappresentativa del *dominus* e della sua corte privata, costituita da vaste proprietà, da ospiti, da servi e da *clientes*. Le fonti a riguardo sono chiare sia che si recuperino i contenuti dell'epistolario simmachiano, dove sono costanti i riferimenti ad un *otium ruris* che, oltre alla gestione pratica dei beni del proprio latifondo, si svolgeva tra cacce, banchetti e ricevimenti ⁴⁹, sia che si faccia riferimento ai retorici interrogativi di S. Agostino, il quale ammette che difficilmente si potrebbe convincere un ricco possidente dell'esistenza di un'altra vita beata, se questi vive in edifici enormi ed elegantissimi, tra bagni splendidi, *in tesseris, in venatibus* e *in conviviiis* ⁵⁰.

Le immagini che stiamo analizzando, anche quando raffigurano senza dubbio scene di banchetto in cui i convitati consumano le prede cacciate, non vogliono che tradurre in figura questa altolocata dimensione privata, che codifica un linguaggio iconografico proprio e autonomo, guardando con insistenza alla sfera del cerimoniale imperiale, ricercando codici figurativi solenni, aulici e celebrativi, con cui far emergere la propria persona, le proprie ricchezze e le proprie qualità, sino a scatenare l'indignata reazione di Ammiano Marcellino,

⁴⁶ CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982, pp. 197-230. Va precisato, tuttavia, che nella Grande Caccia di Piazza Armerina non compare il momento del banchetto, così come, invece, si verifica nel mosaico della villa del Tellaro. Tale assenza non stupisce particolarmente, considerato il tenore estremamente storico e cronachistico della raffigurazione proposta nella Villa del Casale, che, come è stato ampiamente proposto dagli studi pregressi, sembra voler raccontare al dettaglio l'attività di cattura e approvvigionamento degli animali per attività circensi; mansioni, questa, a cui il proprietario del complesso verosimilmente doveva essere preposto. Per una sintesi bibliografica e interpretativa, rivolta soprattutto al riconoscimento dell'identità del *dominus* proprietario del complesso siciliano di Piazza Armerina vd. da ultimi: PENSABENE, GALLOCCIO 2011, pp. 18-20.

⁴⁷ GHEDINI 1992, pp. 72-88.

⁴⁸ Questo è particolarmente vero nel caso del banchetto che si svolge sul mosaico della villa del Tellaro, considerato che la caccia si concentra su animali non commestibili e quindi non fruibili nel corso del convivio, senza dimenticare che, in molte altre raffigurazioni dove l'attività cinegetica viene messa narrativamente in relazione con il convivio all'aperto, i convitati consumano animali che non sono presenti nel ciclo venatorio, così come accade, ad esempio, nel mosaico della Piccola Caccia di Piazza Armerina. Su questi punti e per ulteriori esempi vedi ancora il fondamentale lavoro di: GHEDINI 1992, pp. 80-83.

⁴⁹ VERA 1996, pp. 165-224 e SFAMENI 2006, pp. 61-72, con un'ampia raccolta di fonti e documenti letterari, riletta alla luce delle testimonianze archeologiche.

⁵⁰ Aug. *C. Acad.* I.2

che lamenta come molti ricchi del suo tempo, *nullo quaerente, vultus severitate adsimulata, patrimonium sua in immensum extollunt*⁵¹ e aggiunge, con palese ironia, che se qualcuno di loro si fosse cimentato in un viaggio appena più lungo del normale per andare a caccia, cosa che avveniva tra l'altro solo per la fatica dei servi, allora pensava di poter paragonare le sue azioni *Alexandri magni itinera, vel Caesaris*⁵².

Se i temi della caccia e del banchetto ritornano, seppur ridotti e non perfettamente amalgamati, in alcune alzate di coperchi di sarcofagi a carattere cinegetico, scolpite tra la fine del III e gli inizi del IV secolo d.C., palesando – non siamo autorizzati ad escluderlo – anche una latente e secondaria accezione escatologica⁵³, è nel disco centrale del piatto argenteo di *Seuso* che i due momenti si ripresentano, intorno alla metà del IV secolo d.C., perfettamente combinati⁵⁴, sotto l'impulso della medesima crisi iconografica che investe



il mosaico della Piccola Caccia di Piazza Armerina e, in misura diversa, quello della villa del Tullaro (fig. 10). Anche qui, infatti, la composizione si articola in registri sovrapposti e si sviluppa attorno all'immagine centrale del banchetto all'aperto: in alto un cavaliere spinge dei cervi dentro una rete tenuta da due servitori,

Fig. 10. Budapest, Hungarian National Museum. Particolare della decorazione del medaglione centrale del piatto di Seuso.

⁵¹ Amm. XIV, 6,10.

⁵² Amm. XXVIII, 4,18.

⁵³ La questione è complessa e, per ovvie ragioni, non può certo essere esaurita all'interno di questo contributo. Ad ogni modo, è difficile – e forse anche errato – stabilire un'unica linea interpretativa per questi manufatti, che si muovono in bilico tra i codici iconografici dell'autocelebrazione e quelli della prospettiva oltremontana, senza dimenticare che il piano semantico sembra ulteriormente stratificarsi quando essi provengono da contesti catacombali, rispondendo quindi alle esigenze di una committenza che ha ormai aderito alla religione cristiana. Tali premesse suggeriscono, a mio avviso, che ciascun esemplare debba essere considerato singolarmente e valutato in base alle sue caratteristiche iconografiche, archeologiche e contestuali. Queste problematiche vengono estesamente trattate in GHEDINI 1990, pp. 35-62 e AMEDICK 1991, alla quale si rimanda, in particolare, per le pp. 39-44 e per le relative schede dei materiali contenute nel catalogo.

⁵⁴ PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, n. 199; MANGO 1994, pp. 53-97. Non è irrilevante notare come il tema della caccia venga ripreso anche lungo il bordo del piatto, dove si dispone dando vita ad un vero e proprio ciclo cinegetico, che alterna animali e cacciatori, ambienti boschivi e ville rustiche.

mentre in basso un attendente libera un cane verso due animali posti più a destra. Al centro, infine, si consuma il convito, con il *dominus* rappresentato insieme alla sua consorte e ai suoi *comites*, seduto al di sotto di una tenda tesa tra due alberi e servito da due valletti che si apprestano a porgere a lui e ai suoi commensali cibi e bevande.

Per quanto attiene questo manufatto, è interessante notare non solo e non tanto la presenza delle perfette congruenze tra le pose assunte dal battitore e dal coppiere che vi compaiono con quelle che caratterizzano i corrispettivi personaggi nei due frammenti musivi del Museo di Oderzo, quanto piuttosto evidenziare come, in questa classe di oggetti, la convivenza tra il tema del banchetto e quello della caccia si risolva su più livelli semantici, che vanno oltre il solo piano iconografico. A ben vedere, infatti, i concetti del lusso e del benessere a cui rimandano le scene che decorano il piatto di *Seuso*, così come quelle che ornano altri oggetti simili, si palesano, prima di tutto e come mi sembra evidente, già soltanto attraverso il prestigio dei materiali impiegati e della lavorazione con cui vengono realizzati questi raffinati pezzi di argenteria, mentre l'interazione tra il momento del banchetto e quello della caccia si manifesta anche attraverso l'aspetto funzionale di questi manufatti, che, non possiamo dimenticarlo, venivano creati appositamente per essere impiegati come servizi da tavola, come elementi da utilizzare o semplicemente da sfoggiare con i propri ospiti, nel corso dei sontuosi conviti che si consumavano all'aperto o all'interno delle aule tricliniarie delle *domus* e delle *villae* tardoantiche⁵⁵. In questa chiave, ad esempio, credo si debbano leggere anche i manufatti argentei di Cesena⁵⁶, di Kaiseraugst⁵⁷ e di Mildenhall⁵⁸, oppure la coppe vitree di Wint Hill⁵⁹, di Nürnberg⁶⁰ e di Köln (fig. 11)⁶¹, tutte da riferire

⁵⁵ Il carattere polifunzionale e il valore polisemico che assumono questi manufatti nell'ambito dell'ambiente domestico dell'aristocrazia tardoantica sono esaustivamente enucleati e trattati in: LEADER-NEWBY 2004; BARATTE 2013, pp. 57-73.

⁵⁶ PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, n. 158; COMPOSTELLA 1990, n. 5b.2b, p. 348. L'esemplare si configura proponendo nel tondo centrale una scena di banchetto all'aperto, che viene sovrapposta ad un episodio di vita bucolica, nel quale un personaggio virile si dedica alla cura di un cavallo, raffigurato a ridosso di una stalla. Il tema della caccia, invece, viene raffigurato soltanto lungo il bordo del piatto e realizzato con l'inserimento di personaggi ed animali dalla forma piuttosto tipizzata.

⁵⁷ PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, n. 159; ALFÖLDI-ROSENBAUM 1984, pp. 206-224. Anche in questo caso, il momento venatorio viene destinato alla decorazione della cornice del piatto, dove, tuttavia, si presenta estremamente semplificato, tanto da essere alternato con motivi iconografici di tipo geometrico, privi di qualsivoglia intento narrativo. Il centro del manufatto, invece, ospita l'immagine di una villa marittima che si apre con le sue strutture a ridosso di un mare pescoso e popolato da molteplici specie marine.

⁵⁸ PAINTER 1977; HOBBS 2008, pp. 376-420; HOBBS 2012. Su questo manufatto, invece, la scena che decora il tondo centrale propone un serrato faccia a faccia tra un cacciatore ed un orso, reso secondo toni stilistici e iconografici che sembrano voler rievocare gli accenti semantici di una *venatio* eroica o mitologica, secondo quanto, del resto, avviene lungo il bordo esterno del piatto, dove, infatti, si scioglie un turbinoso corteo costituito da animali fantastici e reali, che danno vita a movimentate scene di lotta.

⁵⁹ Il reperto, decorato con una scena di caccia alla lepre e probabilmente prodotto a Köln, si trova conservato ad Oxford, presso l'Ashmolean Museum: FREMERSDORF 1967, pp. 163-164, tav. 214; MAWER 1995, p. 34, n. C7.GI.7.

⁶⁰ Il manufatto, decorato con l'immagine di un battitore intento nella caccia alla lepre, si trova conservato ad Nürnberg, presso il Germanisches Nationalmuseum: FREMERSDORF 1967, p. 164, tav. 216.

⁶¹ La coppa, decorata con una scena di caccia al cinghiale, è stata rinvenuta nel 1929 a Köln, durante lo scavo di una tomba scoperta a Jakobstrasse: FREMERSDORF 1967, p. 164, tav. 216; HARDEN 1987, pp. 226-227, n. G126.



Fig. 11. Köln, Römisch-Germanisches Museum. Recipiente vitreo con scena di caccia, da Köln.

al pieno IV secolo d.C. e decorate con svariate scene di caccia, incise insieme a sintetiche didascalie dal carattere augurale, che rimandano proprio allo scopo conviviale e refrigerante di tali oggetti ⁶².

Alla luce di tutte queste considerazioni, emerge come sia difficile intercettare un solo processo iconografico e una sola

dinamica figurativa attraverso cui i temi del banchetto e quelli della caccia interagiscono, si fondono e convivono. Si tratta, piuttosto, di una molteplicità di modi e di una pluralità di schemi con cui i due momenti vengono tradotti in figura, mentre rimane costantemente invariato lo scopo e l'intento di queste composizioni, continuamente legato alle ambizioni autorappresentative del *dominus* e del suo *entourage*.

Per tali ragioni, stupisce poco o non stupisce affatto la singolare proposta iconografica offerta da alcune pitture che, nel corso della tarda età severiana, vanno a decorare il peristilio di una *domus* rinvenuta nell'odierna città ungherese di Komárom, l'antica *Brigetio*. Qui, infatti, il tema del banchetto si risolve per mezzo di due isolate e monumentali immagini di servitori, immortalati mentre portano calici e vivande. Il tema a carattere venatorio, invece, si manifesta con una forma nuova ed inedita, tanto da essere rievocato per mezzo delle pellicce di una leonessa e di una pantera, rappresentate, al pari di trofei conquistati nel corso di una esotica caccia ad animali selvaggi, come paramenti tesi sulla parete, per ricordare l'esito della spedizione e per ostentare la vittoriosa impresa compiuta dal proprietario della *domus* ⁶³ (fig. 12).

⁶² La coppa di Wint Hill, infatti, reca inciso il testo, dal significato fortemente augurale, di *vivas cum tuis pie z(eses)*, quella di Nürnberg, invece, presenta la formula di buon auspicio, sebbene più sintetica, di *vivas cum tuis*, mentre il recipiente rinvenuto a Köln propone l'eccezionale soluzione epigrafica di *escipe me placebo tibi*. In altri termini, questi oggetti si tramutano in veri e propri manufatti "parlanti", che mettono in relazione il loro uso con la buona sorte che spetta a chi ne usufruisce. Alla luce di queste considerazioni, vale la pena richiamare nuovamente l'attenzione sul piatto di *Seuso*, poiché anche in questo caso si registra la presenza di un corredo testuale che viene abbinato e associato alla decorazione figurata. Più nello specifico, l'iscrizione, che si apre con un cristogramma e che recita *h(a)ec Seuso tibi durent per saecula multa posteris ut prosint vascula digna tuis*, mostra come la sentenza augurale, in questo caso, venga espressa in favore di un personaggio specifico, *Seuso* per l'appunto, che viene implicitamente definito come proprietario del piatto e più esplicitamente di una serie di *vascula*. In questo caso, tuttavia, a differenza delle coppe vitree che sono state prese in esame, i termini utilizzati per formulare la frase di buono auspicio lasciano intendere che essa non venga "pronunciata" dal manufatto, bensì da una sorta di dedicante che rivolge il suo augurio anche ai discendenti di *Seuso*.

⁶³ Su questi aspetti e per ulteriori approfondimenti in merito al contesto di rinvenimento delle pitture, vd.: BORHY 2011, pp. 34-62; PAETZ gen. SCHIECK, PÁSZTÓKAI-SZEÓKE 2013, pp. 181-216.

Fig. 12. Komárom, Klapka György Múzeum. Particolare della decorazione pittorica della domus severiana, da Komárom. (da BORHY 2011).



Anche con queste evidenti variazioni rispetto agli schemi più usuali, i concetti espressi dalle pitture della *domus* di *Brigetio* rimangono invariati e non fanno che inserirsi nel grande bacino iconografico del “ciclo del latifondo”. Allo stesso modo -lo abbiamo detto- anche i due mosaici opitergini da cui si sono mossi i nostri ragionamenti rientrano, senza scosse e senza traumi, in questo articolato palinsesto figurativo, che vuole codificare le ambizioni dell’aristocrazia tardoantica; si immettono spontaneamente, insieme al mosaico della Caccia Grande, nel vasto filone aulico dell’autorappresentazione e dell’autocelebrazione dei *potentiores* dell’estrema antichità, che in questo frangente reclamano a viva voce un proprio immaginario iconografico, uno specifico cifrario artistico, un personale prontuario decorativo, fatto di *domini* e di *dominae*, di servi e di *comites*, ma anche di *domus* e di *villae*, di latifondi e di boschi, di falsi cerimoniali e finte processioni, di sontuosi banchetti e di enfatiche cacce, il tutto raccolto e custodito in un privatissimo e – forse – sovradimensionato regno di famiglia.

BIBLIOGRAFIA

- ALFÖLDI-ROSENBAUM 1984 = E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Meerstadtplatte*, in *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst*, a cura di H. A. CAHN e A. KAUFMANN-HEINIMANN, Derendingen, pp. 206-224.
- AMEDICK 1991 = R. AMEDICK, *Die antiken Sarkophagreliefs: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. 4, Vita Privata*, Berlin.
- BAGGIO 1976a = E. BAGGIO, 45. - *Mosaico policromo raffigurante un’uccellazione (Inv. n. 558)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 162-164.
- BAGGIO 1976b = E. BAGGIO, 46. - *Mosaico policromo raffigurante una caccia al cinghiale (Inv. n. 559)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 165-167.
- BAGGIO 1976c = E. BAGGIO, 47. - *Mosaico policromo frammentario a due scene (Inv. n. 554)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, p. 168.
- BAGGIO 1976d = E. BAGGIO, 49. - *Frammento di mosaico policromo raffigurante un arbusto (Inv. n. 555)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 172.
- BAGGIO 1976e = E. BAGGIO, 40. - *Mosaico policromo raffigurante un coppiere (Inv. n. 556)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 146-147.
- BAGGIO, PAPAFAVA 1976 = E. BAGGIO, D. PAPAFAVA, *Mosaici geometrici, mosaici figurati*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 141-172.
- BALTY 1982 = J. BALTY, *Paedagogiani-pages, de Roma à Byzance*, in *Rayonnement Grec. Hommages à Charles Delvoye*, a cura di L. HADERMANN-MISGUICH e G. RAEPSAET, Bruxelles, pp. 299-312.
- BARATTE 2013 = F. BARATTE, *Silver Plate in Late Antiquity*, in *Late Roman Silver. The Traprain Treasure in Context*, a cura di K. PAINTER e F. HUNTER, Edinburgh, pp. 57-73.

- BELLIS 1968 = E. BELLIS, *Piccola storia di Oderzo romana*, Treviso.
- BELLIS 1978 = E. BELLIS, *Oderzo romana*, Oderzo.
- BERTACCHI 1982 = L. BERTACCHI, *Ricomposizione del mosaico opitergino con villa rustica*, in *Mosaïque : recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, pp. 65-73.
- BISCONTI, BRACONI 2012 = F. BISCONTI, M. BRACONI, *Il riuso delle immagini in età tardoantica: l'esempio del Buon Pastore dall'Abito Singolare*, in "Antichità Altoadriatiche", 74, pp. 231-240.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1993 = J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Mosaicos romanos de España*, Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1994 = J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *El entorno de las villas en los mosaicos de África e Hispania*, in *L'Africa Romana*. Atti del X Convegno di Studio (Oristano, 11-13 dicembre 1992), a cura di A. MASTINO e P. RUGGERI, Sassari, pp. 1171-1187.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 2012 = J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Representaciones de villas rústicas en mosaicos del norte de África y de Hispania*, in *Visions de l'Occident romain. Hommage à Yann Le Bohec*, a cura di B. CABOURET, A. GROSLAMBERT e C. WOLFF, Paris, pp. 77-104.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, MONTEAGUDO 1990 = J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, G. L. MONTEAGUDO, *Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza*, in *Mosaicos romanos: estudios sobre iconografía*, Actas del homenaje in memoriam de Alberto Balil Illana, (Museo de Guadalajara, 27-28 abril 1990), Guadalajara, pp. 59-88.
- BORHY 2011 = L. BOHRY, *Everyday-life on the Pannonian Limes: Houses and Their Inner Decoration in Roman Brigetio (Komárom/Szőny, Hungary)*, in "Histria Antiqua", 20, pp. 34-62.
- BUSANA 1995 = M. S. BUSANA, *Oderzo*. Forma Urbis: *saggio di topografia antica*, Roma.
- CALLEGHER, MINGOTTO, MORO 1987 = B. CALLEGHER, L. MINGOTTO, M. A. MORO, *Quaderni di archeologia opitergina*, Pordenone.
- CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982 = A. CARANDINI, A. RICCI, M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo.
- COMPOSTELLA 1990 = C. COMPOSTELLA, *Piatto*, in *Milano capitale dell'impero romano. 286-402 d.C.*, Milano, n. 5b.2b, p. 398.
- CONSOLI 2006 = F. CONSOLI, *I servi dapiferi da una domus del Celio*, in *L'orizzonte tradoantico e le nuove immagini (312-468)*. *Corpus*, 1, a cura di M. ANDALORO, Roma, pp. 243-246.
- DIMITROV 1960 = D. P. DIMITROV, *Le pitture murali del sepolcro romano di Siliistra*, in "Arte antica e moderna", 3, pp. 351-365.
- DUNBABIN 1978 = K. M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*, Oxford.
- DUNBABIN 2003a = K. M. D. DUNBABIN, *The Waiting Servant in Later Roman Art*, in "The American Journal of Archaeology", 123, pp. 443-468.
- DUNBABIN 2003b = K. M. D. DUNBABIN, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge.
- ELLIS 1991 = S. P. ELLIS, *Power, Architecture, and Decor: How the Late Roman Aristocrat Appeared to His Guests*, in *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, a cura di E. K. GAZDA e A. E. HAECKL, Ann Arbor, pp. 117-134.
- ENNAÏFER 1999 = M. ENNAÏFER, *La Maison des deux Chasses à Kélibia*, in *La mosaïque antique gréco-romaine VII*, VII Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique, a cura di M. ENNAÏFER e A. REBOURG, Tunis, pp. 233-248.
- FORLATI TAMARO 1958 = B. FORLATI TAMARO, *Guida al Museo Civico di Oderzo*, Milano.
- FREMERSDORF 1967 = F. FREMERSDORF, *Die Denkmäler des römischen Köln, VIII. Die römischen Gläser mit Schliff, Bemalung und Goldauflagen aus Köln*, Köln.
- GHEDINI 1990 = F. GHEDINI, *Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani*, in "Rivista di Archeologia", 14, pp. 35-62.
- GHEDINI 1991 = F. GHEDINI, *Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della Piccola Caccia a Piazza Armerina*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 98, pp. 323-335.
- GHEDINI 1992 = F. GHEDINI, *Caccia e banchetto. Un rapporto difficile*, in "Rivista di Archeologia", 16, pp. 72-88.
- GHEDINI 2004 = F. GHEDINI, *Cacciatori*, in *Le immagini di Filostrato Minore: la prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. GHEDINI, I. COLPO e M. NOVELLO, Roma, pp. 45-52.
- GRASSIGLI 1999 = G. L. GRASSIGLI, *La scena domestica e il suo immaginario: i temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli.
- GRASSIGLI 2001 = G. L. GRASSIGLI, *Splendidus in villam secessus. Vita quotidiana, cerimoniali e autorappresentazione del dominus nell'arte tardoantica*, Napoli.

- HARDEN 1987 = D. HARDEN, *Glass of the Caesars*, Milan, pp. 226-227, n. G126.
- HOBBS 2008 = R. HOBBS, *The Secret History of the Mildenhall Treasure*, in "The Antiquaries Journal", 88, pp. 376-420.
- HOBBS 2012 = R. HOBBS, *The Mildenhall Treasure*, London.
- KONDOLEON 1991 = C. KONDOLEON, *Signs of Privilege and Pleasure. Roman Domestic Mosaics*, in *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, a cura di E. K. GAZDA e A. E. HAECKL, Ann Arbor, pp. 105-115.
- LEADER-NEWBY 2004 = E. R. LEADER-NEWBY, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot.
- MANGO 1994 = M. M. MANGO, *The Sevso Treasure. Part I*, Ann Arbor.
- MANTOVANI 1874 = G. MANTOVANI, *Museo opitergino*, Bergamo.
- MARTÍNEZ 2014 = R. MARTÍNEZ, *La villa romana de La Olmeda: un ejemplo de gestión turística del patrimonio arqueológico desde la Diputación de Palencia*, in *El pasado en su lugar: patrimonio arqueológico, desarrollo y turismo: III Jornadas de debate del Museu de Prehistòria de València*, a cura di J. V.-F. SANCHEZ e C. FERRER GARCÍA, Valencia, pp. 63-84.
- MAWER 1995 = C. F. MAWER, *Evidence for Christianity in Roman Britain: the Small-finds*, Oxford.
- MILOŠEVIĆ 1999 = G. MILOŠEVIĆ, *The Late Antique Tomb at Silistra (Durostorum)*, in *Der Limes an der unteren Donau von Diokletian bis Heraklios*. Vorträge der Internationalen Konferenz (Svištov, Bulgarien 1.-5. September 1998), a cura di P. DONEVSKI, Sofia, pp. 245-258.
- MONTEAGUDO 2002 = G. L. MONTEAGUDO, *Mosaicos romanos y elites locales en el N. de África y en Hispania*, in "Archivo Español de Arqueología", 75, pp. 251-268.
- Museo Civico di Oderzo* 1976 = *Sculture e mosaici romani del Museo Civico di Oderzo*, a cura di E. BAGGIO, M. DE MIN, F. GHEDINI, D. PAPAFAVA, M. RIGONI e G. ROSADA, Treviso.
- NOVELLO 2007 = M. NOVELLO, *Scelte tematiche e committenza nelle abitazioni dell'Africa proconsolare. I mosaici figurati*, Pisa.
- OLEVANO 2011 = F. OLEVANO, *La documentazione "perduta" del mosaico cd. con scene di caccia di Opitergium*, in *Atti del XVI colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo, 17-19 marzo 2010 - Piazza Armerina, 20 marzo 2010), a cura di C. ANGELELLI, Tivoli, pp. 647-663.
- PAETZ gen. SCHIECK, PÁSZTÓKAI-SZEÓKE 2013 = A. PAETZ gen. SCHIECK, J. PÁSZTÓKAI-SZEÓKE, *Power Dressing in Pannonia. Tunics With Arrow-shaped Purple Decoration Represented in a Roman Wall-painting at Brigetio*, in *Luxury and Dress. Political, Power and Appearance in the Roman Empire and Its Provinces*, a cura di C. ALFARO GINER, J. ORTIZ GARCÍA e M. J. MARTÍNEZ GARCÍA, València, pp. 181-216.
- PAINTER 1977 = K.S. PAINTER, *The Mildenhall Treasure: Roman Silver From East Anglia*. London.
- PAINTER 2000 = K. S. PAINTER, *Cofanetto di Proiecta*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. ENSOLI e E. LA ROCCA, Roma, pp. 493-495.
- PAPAFAVA 1976a = D. PAPAFAVA, 41. - *Frammento di pavimento musivo con pecore (Inv. n. 552)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, p. 148.
- PAPAFAVA 1976b = D. PAPAFAVA, 43. - *Frammento di pavimento musivo policromo con cane che insegue una lepre (Inv. n. 553)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 153-155.
- PAPAFAVA 1976c = D. PAPAFAVA, 44. - *Frammento di pavimento musivo policromo con fattoria e scena rustica (Inv. n. 561)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 156-161.
- PAPAFAVA 1976d = D. PAPAFAVA, 48. - *Frammento di pavimento musivo policromo con cervo e costruzione (Inv. n. 560)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 169-171.
- PAPAFAVA 1976e = D. PAPAFAVA, 42. - *Mosaico policromo con Romanus e caccia alla lepre (Inv. n. 557)*, in *Museo Civico di Oderzo* 1976, pp. 149-152.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991 = L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *L'argento dei romani: vasellame da tavola e d'apparato*, Roma.
- PENSABENE, GALLOCCIO 2011 = P. PENSABENE, E. GALLOCCIO, *I mosaici delle terme della Villa del Casale: antichi restauri e nuove considerazioni sui proprietari*, in *Atti del XVI colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo, 17-19 marzo 2010 - Piazza Armerina, 20 marzo 2010), a cura di C. ANGELELLI, Tivoli, pp. 15-24.
- POSSENTI 2000 = E. POSSENTI, *Il nuovo Museo Civico Archeologico Eno Bellis di Oderzo*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", 16, pp. 197-200.
- RODA 1985 = S. RODA, *Fuga nel privato e nostalgia del potere nel IV sec. d.C. Nuovi accenti di un'antica ideologia*, in *Le trasformazioni della cultura nella Tarda Antichità*, Atti del Convegno (Catania, 27 settembre - 2 ottobre 1982), Roma, pp. 95-108.

- SANDRINI 1995 = G. M. SANDRINI, *Il riallestimento del Museo Civico di Oderzo*, in “Quaderni di Archeologia del Veneto”, 11, pp. 228-230.
- SCHADE 2003 = K. SCHADE, *Frauen in der Spätantike. Status und Repräsentation: eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst*, Mainz am Rhein.
- SCOTT 1997 = S. SCOTT, *The Power of Images in the Late-Roman House*, in *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond*, a cura di R. LAURENCE e A. WALLACE-HADRILL, Portsmouth, pp. 53-67.
- SFAMENI 2006 = C. SFAMENI, *Committenza e funzioni delle ville “residenziali” tardoantiche tra fonti archeologiche e fonti letterarie*, in *Villas Tardoantiquas en el Mediterráneo Occidental*, a cura di A. CHAVARRÍA, J. ARCE e G. P. BROGIOLO, Madrid, pp. 61-72.
- TIRELLI 1987 = M. TIRELLI, *Oderzo*, in *Il Veneto nell’età romana. Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, II, a cura di G. CAVALIERI MANASSE, Verona, pp. 359-390.
- VERA 1986 = D. VERA, *Simmaco e le sue proprietà: struttura e funzionamento di un patrimonio aristocratico del quarto secolo d.C.*, in *Colloque genevois sur Symmaque à l’occasion du mille six centième anniversaire du conflit de l’autel de la Victoire*, a cura di F. PASCHOD, Paris, pp. 231-270.
- VERA 1996 = D. VERA, *Strutture agrarie e strutture patrimoniali nella Tarda Antichità: l’aristocrazia romana fra agricoltura e commercio*, in *La parte migliore del genere umano. Aristocrazie, potere e ideologia nell’occidente tardoantico. Antologia di storia tardoantica*, a cura di S. RODA, Torino, pp. 165-224.
- VOLPE 2006 = G. VOLPE, *Stibadium e convivium in una villa tardoantica (Faragola - Ascoli Satriano)*, in *Studi in onore di Francesco Grelle*, a cura di M. SILVESTRINI, T. SPAGNUOLO VIGORITA e G. VOLPE, Bari, pp. 314-349.
- VOZA 2003 = G. VOZA, *I mosaici del Tellaro: lusso e cultura nel sud-est della Sicilia*, Siracusa.
- VOZA 2008 = G. VOZA, *Rinascita della villa del Tellaro*, in “Kalós. Arte in Sicilia”, 20, 1/2, pp. 4-11.
- WILSON 2014 = R.J.A. WILSON, *La villa tardoromana di Caddetti (SR) sul fiume Tellaro e i suoi mosaici*, in *La villa restaurata e i nuovi studi sull’edilizia residenziale tardoantica*, Atti del Convegno Internazionale del Centro Interuniversitario di Studi sull’Edilizia Abitativa Tardoantica nel Mediterraneo, CISEM (Piazza Armerina, 7-10 novembre 2012), a cura di P. PENSABENE e C. SFAMENI, Bari, pp. 37-46.
- ZAVA 1891 = F. ZAVA, *Oderzo*, in “Notizie degli Scavi di Antichità”, p. 143.

RIASSUNTO

I frammenti musivi conservati nelle sale del Museo Archeologico Eno Bellis di Oderzo, provenienti da una *domus* rinvenuta proprio nel cuore della città, rappresentano una testimonianza iconografica fondamentale per comprendere, intanto, le modalità con cui, nel corso della Tarda Antichità, si sviluppa in ambito italico uno specifico repertorio di immagini, destinate alla decorazione degli ambienti delle *domus* e delle *villae* del tempo. Allo stesso modo, i mosaici in esame consentono di osservare da vicino la simbiosi figurativa che si instaura, proprio e specialmente in ambito domestico, tra i temi del banchetto e quelli della caccia, secondo un fenomeno riscontrabile nei più disparati contesti artistici. I mosaici di Oderzo si inseriscono coerentemente nel giro delle esperienze figurative del mondo tardoantico, immettendosi nel grande filone aulico dell’autorappresentazione dei ceti medio-alti che compongono la *societas romana* dell’estrema antichità, quando si concepiscono dei veri e propri cicli iconografici in cui il *dominus* e la *domina*, i *potentiores* e i loro servi, si fanno immortalare sulle pareti e sui pavimenti delle loro residenze urbane ed extra-urbane, colti nel pieno delle loro attività cinegetiche; fotografati nell’attimo del bagno e della toeletta personale; immortalati nell’istante in cui amministrano i propri beni e i propri fondi, all’apice di una scalata sociale che viene proclamata proprio per mezzo di questi sofisticati impianti decorativi.

Parole chiave: Oderzo (TV); mosaici; caccia; banchetto; autorappresentazione.

SUMMARY

THE BANQUET AND THE HUNT ON TWO FLOOR MOSAICS FROM ODERZO BETWEEN ICONOGRAPHIC TRADITION AND SELF-REPRESENTATION

The mosaic fragments preserved at the rooms of the Archaeological Museum Eno Bellis situated in Oderzo, derived from a *domus* directly found in the heart of the city, represent a fundamental iconographic evidence in order to comprehend, in the first instance, the ways through which, in the Late Antiquity, a specific repertory of images – intended to decorate the spaces of the *domus* and of the *villae* of the time – is developed in the Italic area. Similarly, the mosaics under examination give insight into the figurative symbiosis which is established – precisely and especially in the domestic sphere – between the banquet theme and the hunting one, according to a phenomenon which is observable into the most diverse contexts. The mosaics of Oderzo coherently fall within the figurative experiences typical of the Late Antiquity world, penetrating the great noble tradition of the middle classes self-representation composing the *societas romanas* of the latest Antiquity. Real iconographic series can be traced when the *dominus* and the *domina*, as well as the *potentiores* and their slaves are immortalized on the walls and on the floors of their urban and extra-urban residences, captured in the midst of their hunting activities; photographed in the very moment of the bath or of the personal toilet; immortalized in the moment of their own goods and funds administration, when they were at the apex of a social climbing which is proclaimed through these sophisticated decorative systems.

Keywords: Oderzo (TV); mosaics; hunting scene; banquet scene; self-representation.

MATTEO BRACONI

Università degli Studi di Roma Tre
Dipartimento di Studi Umanistici
matteo-braconi@libero.it