

CARLA SALVETTI

IL MOSAICO TARDOANTICO CON SCENE  
DI CACCIA DA S. BIBIANA:  
ALCUNI SPUNTI PER UNA RILETTURA

A large mosaic with hunting scenes was found by chance in 1903, during works on the railway embankment near the church of Santa Bibiana, on the Esquiline hill in Rome, and was first published by Jacques Aymard. It is now exhibited in the Centrale Montemartini Museum, after being stored in the Antiquarium Comunale del Celio for almost sixty years.

The article focuses on the scenes represented, the function and the date of the mosaic, by comparing it to other floors with similar subjects found and published since its discovery.

The analysis of the composition helps define the cultural ambience in which the mosaic was made, while comparison with scenes of similar iconography, on sarcophagi and other mosaics, provides a key to its date and style.

KEYWORDS: *mosaic, hunting scenes, Esquiline hill, Rome, late antiquity.*

NEL 1937, in occasione dell'allestimento del mosaico in una delle sale dell'Antiquarium Comunale al Celio, Jacques Aymard<sup>1</sup> pubblicava un ampio articolo sul pavimento con scene di cattura e di caccia, ritrovato nel 1903 nei pressi della chiesa di S. Bibiana,<sup>2</sup> per i lavori che avevano interessato la scarpata ferroviaria. (FIG. 1)

Il mosaico, trovandosi sotto i binari, fu recuperato solo parzialmente e, sezionato in lastre, fu poi rimontato nel Museo<sup>3</sup> (FIG. 2): solo due anni dopo la pubblicazione, nel 1939, l'Antiquarium venne chiuso e sgomberato a causa di dissesti statici e il pavimento, assieme a tutti gli altri materiali, fu depositato in un magazzino comunale.<sup>4</sup> Proprio i lavori nel 1992 per una nuova destinazione d'uso del magazzino, furono l'occasione per riportare i pannelli al Celio (dove intanto era stata allestita una nuova struttura espositiva) e per presentare, in una piccola mostra, materiali archeologici di notevole interesse, provenienti dagli scavi di fine ottocento-inizi novecento e 'dimenticati' nei magazzini<sup>5</sup> (FIG. 3). Esposizione precaria e limitata dagli spazi non confacenti

1. AYMARD 1937, pp. 42-66.

2. «NSC», 1903, p. 509; «BullCom», 31, 1903, p. 284-285; «BullCom», 32, 1904, p. 375; COLINI 1929, p. 47, tavv. 5-8; BLAKE 1940, pp.116-117. Dagli Atti della Commissione Archeologica Municipale (1904, p. 375) si ricava che il mosaico fu ceduto al Comune di Roma dalla Società delle Ferrovie del Mediterraneo e il primo intervento di restauro fu effettuato dal sig. Dardano Bernardini. Sulle strutture trovate nella zona nel 1880 e successivamente nel 1938 cfr. GUIDOBALDI 1983, pp. 130-133.

3. Secondo una notizia di Aymard il mosaico fu esposto per un periodo al Museo Mussolini; L'Orange invece (L'ORANGE 1965, p. 307) fa riferimento ad una esposizione del mosaico al Palazzo dello Sport all'EUR che a noi non risulta.

4. L'Antiquarium Comunale al Celio, nato dopo il 1870 come Magazzino della Commissione Archeologica Municipale per conservare i numerosissimi materiali provenienti dagli scavi per Roma Capitale, divenne Museo solo nel 1929 a seguito della riorganizzazione delle collezioni archeologiche comunali nei nuovi allestimenti dei Musei Capitolini. Ma già nel 1939 fu chiuso per i dissesti statici creati dalla apertura della galleria della ferrovia metropolitana, il cui percorso lambisce la struttura del Museo, a soli 5 metri sotto la quota dello stesso. I reperti furono in parte incassati, in parte trasferiti nell'area adiacente, sempre comunale. Molti materiali da allora sono stati studiati e restaurati, ma la parte più cospicua delle collezioni non ha ancora trovato una sede definitiva.

5. La mostra "Un mondo ritrovato" fu organizzata al Celio da chi scrive per presentare materiali inediti provenienti dalle gallerie del Tabularium, dove i lavori di consolidamento del monumento furono



FIG. 1. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, tav. xxiv (part.).

all'ampiezza del pavimento, che invece ha finalmente ritrovato tutta la sua leggibilità nel grande ambiente della Centrale Montemartini<sup>6</sup> dove ha modo di essere visto nella sua interezza anche dall'alto e soprattutto è contestualizzato nella dimensione degli *horti* e associato ad altri materiali provenienti dall'Esquilino<sup>7</sup> (FIG. 4). Sia *Notizie degli Scavi* sia il *Bullettino Comunale* del 1903 ricordano infatti che il pavimento fu ritrovato, a 2,65 m sopra il piano stradale, «nella scarpata della ferrovia, sul lato orientale della via di S. Bibiana, e propriamente nel tratto compreso tra i due ponti»,<sup>8</sup> senza peraltro mettere in relazione il ritrovamento con altre scoperte avvenute nella zona, segnalate da Lanciani nella *Forma Urbis*,<sup>9</sup> che sembrerebbero avere un orientamento plausibilmente coerente con quello del mosaico. Le stesse fonti ricordano che «verso la

occasione per trasferire e quindi catalogare le ingenti cataste di marmi antichi, stipati in alcuni ambienti, che si pensava fossero costituite da frammenti di scarso interesse e che invece si sono rivelati di grande rilievo (ALBERTONI *et al.* 1999, pp. 235-279). Sempre legati al tema dei depositi della Commissione archeologica Municipale furono esposti in quell'occasione i materiali provenienti dalla Basilica Hilariana al Celio (DANTI 1993, pp. 123-142; SALVETTI *et al.* 2004, pp. 465-478) e il mosaico da S. Bibiana.

6. La Centrale elettrica Montemartini, sulla via Ostiense, è stata aperta nel 1997 come seconda sede dei Musei Capitolini (*Sculture*, 1999).

7. Grandi residenze private circondate da ampi parchi, sorte tra la fine della repubblica e l'inizio dell'età imperiale tutto intorno alla città, ma in particolare sull'Esquilino, formarono quella cintura di *horti* la cui ubicazione e denominazione viene fornita dalle fonti letterarie ed epigrafiche, dai toponimi, da tracce monumentali. Parcellizzati e riaccorpatis nelle varie epoche, gli *horti* subirono nel tempo una serie di trasformazioni fino all'epoca tardoantica per cui ne rimangono incerti i confini precisi. In particolare nella zona da cui proviene il mosaico si estendevano, fino alla prima età imperiale, gli Horti Lamiani, i Pallantiani, i Calicliani; posteriori sono gli Horti Liciniani. Da qui il dibattito sulla presumibile pertinenza del mosaico agli *horti Liciniani* (CIMA 1995; CIMA 1998) o agli *horti Pallantiani* inglobati da Costantino nella grande proprietà imperiale del *Sessorium* (GUIDOBALDI 1998).

8. «NSC», 1903, p. 509.

9. LANCIANI, «FUR», tav. xxiv.



FIG. 2. Antiquarium Comunale al Celio: la sistemazione del mosaico a terra nella sala VII (foto Musei Capitolini).



FIG. 3. Ex Palestra dei Vigili al Celio: allestimento del mosaico per la mostra "Un mondo ritrovato" (foto Musei Capitolini).

strada il mosaico appare essere stato tagliato, quando furono costruiti i grandi archi su cui passa la ferrovia: la parte ora rimessa in luce misura 5,20x2,30 m, il resto è ancora nascosto sotto il terrapieno». <sup>10</sup> Solo nel *Bullettino* dell'anno successivo viene precisato che la Commissione Archeologica Comunale ha ottenuto dalla Società Ferrovie del Mediterraneo la concessione di sterrare tutta la parte superstita del grande mosaico. La parte che trovano tagliata è evidentemente quella contrapposta alla caccia al cinghiale la cui mancanza determina l'attuale forma trapezoidale del pavimento.

Proprio questa scarsità di dati sul luogo di ritrovamento, alla luce di quanto è stato possibile consultare fino ad oggi, ha suggerito di rileggere il mosaico dal punto di vista iconografico e dell'impianto per formulare qualche ipotesi sulla sua destinazione e datazione anche alla luce delle scoperte di nuove pavimentazioni con le stesse iconografie, avvenute tra gli anni trenta e oggi. <sup>11</sup> Dalla pubblicazione di Aymard ad oggi infatti il mosaico, pur non essendo più visibile per tanto tempo, è stato spesso citato e portato a confronto, <sup>12</sup> il più delle volte facendo riferimento all'articolo dello studioso francese.

Le scene, impostate su due fasce parallele ma entrambe rivolte verso l'esterno, separate da una parte intermedia a fondo neutro, potevano essere lette dai due lati ed erano incorniciate da una ampia fascia a motivi geometrici in bianco e nero che attualmente non è stata rimontata perché estremamente lacunosa. In una vecchia foto della sistemazione del mosaico al Celio si vede che questa era composta, a partire dalla sottile linea di terra che delimita le scene figurate, da una fascia bianca, un bordo ad onde correnti nere su fondo bianco, una treccia a quattro capi bianca su fondo nero; una treccia a due capi bianca sempre su fondo nero e ancora un ampio meandro di svastiche delineato da due file di tessere nere su fondo bianco. <sup>13</sup> È molto probabile che

10. «NSC», 1903, p. 509.

11. Cfr. ad esempio: QUONIAM 1951, pp. 109-122; BALTŲ 1969; MAHJOUBI 1976, pp. 264-277; BLANCO FREIJERO 1978, p. 52, n. 65; WOOTTON 2002, pp. 264-274; VOZA 2003.

12. In particolare: LAVIN 1963, p. 258 sgg.; DUNBABIN 1978, p. 212 sgg.; BALL 1984, pp. 123-134; più recentemente, dopo l'esposizione del mosaico: CIMA 1995, pp. 53-69; CIMA 1998, pp. 425-452. Lo stesso Aymard lo riprende in esame nella monografia sulla caccia del 1951 (AYMARD 1951).

13. GUIMIER-SORBETS 1983, tav. CXIX.



Fig. 4. Centrale Montemartini: allestimento del mosaico nella 'sala caldaie' (foto Musei Capitolini).



FIG. 5. Mosaico con scene di caccia: particolare della cattura degli orsi (foto Musei Capitolini).

seguisse, oltre al completamento del meandro, un bordo per chiudere la sequenza: la dimensione totale della cornice, su ciascun lato, potrebbe in questo modo essere pari all'ampiezza di ognuna delle parti figurate.<sup>14</sup>

All'interno di questa cornice e su entrambi i lati si svolgono scene di cattura di animali, in un rarefatto paesaggio agreste: da una parte la cattura degli orsi e la caccia al cinghiale; dall'altra la cattura delle gazzelle. Nella cattura degli orsi, che vede impegnati tre uomini e vari cani, l'elemento più singolare è senz'altro la cassa a sinistra entro la quale viene sospinto l'orso: la struttura in legno, rinforzata da barre di ferro disposte ad incrociarsi, ha una chiusura a ghigliottina manovrata da un inserviente, posizionato sull'alto della cassa. (FIG. 5) Questo tipo di apparecchiatura per la cattura degli animali selvatici doveva essere funzionale anche al loro trasporto a Roma, dal momento che le casse, peraltro rinforzate e adatte quindi a trasportare animali di grossa taglia, potevano facilmente essere carica-

14. Il pavimento misura in larghezza 5,60 m a cui vanno aggiunti almeno 4,60 m delle cornici che però non sono integre. In lunghezza raggiunge 15 m mancanti però di un settore, se pur breve, sul lato della cattura degli orsi (appare infatti una fronda che fa presupporre la presenza di un albero) e sicuramente di un tratto oltre la caccia al cinghiale. Leggermente più grandi le tessere del fondo (circa un centimetro) rispetto a quelle con cui sono costruite le figure. Vengono utilizzate alcune tessere di pasta vitrea per i verdi e gli azzurri più brillanti.



FIG. 6. Mosaico con scene di caccia: particolare del battitore nella cattura degli orsi (foto Musei Capitolini).

te sulle navi, come esemplificato dal mosaico della grande caccia di Piazza Armerina dove sono raffigurate tutte le fasi di trasporto e sbarco.<sup>15</sup> Non condivido l'ipotesi di

15. BERTRANDY 1987, pp. 211-24.

Aymard<sup>16</sup> che propone di interpretare le due barre incrociate come una proiezione della suddivisione interna della cassa entro la quale, secondo lo studioso, potevano essere trasportati contemporaneamente più animali, modalità invero poco pratica, esclusa peraltro anche dal coperchio di sarcofago di Villa Medici che rappresenta la nave che arriva in porto carica di casse con leoni<sup>17</sup> che si affacciano ognuno dalla propria gabbia, in una divertente *parusia* che toglie alle belve ogni ferocia.<sup>18</sup>

L'esca, nel mosaico dell'Antiquarium, è rappresentata da un prosciutto che pende sull'imboccatura della cassa che ha il portellone abbassato a mo' di scivolo per consentire un più facile accesso all'animale. Uno degli orsi si è bloccato ai piedi dello scivolo, l'altro, sospinto dai cacciatori e con il muso rivolto indietro a controllare i suoi inseguitori, sembra dover imboccare diritto dentro la cassa; il terzo è sospinto da un uomo con una picca in mano e controllato da un cane, mentre ancora un altro battitore tiene tra le mani un sonaglio. (Fig. 6) Quest'ultimo strumento, che Aymard<sup>19</sup> propone di identificare con una pezza di stoffa simile alla mappa, consentiva, agitando, di spaventare gli animali e di conseguenza permetteva al battitore di indirizzarli verso il punto di cattura. Una rete tesa tra gli alberi impedisce alle fiere di allontanarsi dal percorso tracciato.

La cattura si svolge in un ambiente prevalentemente pianeggiante, con due piccoli rialzi rocciosi sul fondo; a sinistra scorre un torrente incassato tra due sponde erbose, che lo studioso francese identifica con una di quelle trappole di cui parlano gli autori antichi,<sup>20</sup> costituita da una fossa ricoperta da fronde e rami spezzati, verso le quali si sospingevano gli animali. Ma il brillante colore azzurro delle linee tratteggiate che scendono dalle rocce del fondo verso il primo piano, suggerisce, a mio giudizio, la rappresentazione di un corso d'acqua che oltretutto sembra intenzionale per indicare un *habitat* montagnoso dove vivono gli orsi. Un secondo particolare mi sembra possa avvalorare questa ipotesi e cioè che il fogliame è trattato allo stesso modo nella scena successiva della caccia al cinghiale ambientata, come di consueto, in un contesto palustre. A questo proposito si osserverà anche che tutti gli animali, orsi, cinghiale e antilopi, fanno parte della fauna italica e caratterizzano in modo particolare il paesaggio centro settentrionale.

Due alberi, ad alto fusto in primo piano, sorreggono la rete; altri due si dispongono lungo le rive del torrente, mentre una serie di arbusti cresce tra le rocce. Anche gli alberi, dal profilo così particolare, con i rami più bassi tagliati con una potatura 'a vista' e con le chiome di un verde che sfuma da quello più brillante a quello più cupo o al giallo-rossiccio, distinte foglia per foglia, con terminazioni seghettate, potrebbero indicare un ambiente montagnoso ed essere identificati con il cerro o il rovere, tipici dell'*habitat* italico.<sup>21</sup> Se è pur vero che la rappresentazione dello spazio naturale nei mosaici di caccia è reso in modo piuttosto semplificato, e quello di S. Bibiana non fa eccezione, è tuttavia da sottolineare una diversa impostazione degli elementi paesaggistici nel mosaico romano, che risponde ancora a criteri naturalistici e ancora

16. AYMARD 1937, p. 54.

17. CAGIANO DE AZEVEDO 1951, n. 61, pp. 73-74.

18. Lo stesso tipo di cassa compare nel mosaico di Cartagine-Dermech per la cattura di pantere (o di una leonessa?): MAHJOURI 1976, pp. 264-277; nel mosaico di Piazza Armerina per la cattura delle pantere e in quello di Ippona (DE PACHTERE 1911, pp. 333-339) dove però l'agguato è teso da uomini armati.

19. AYMARD 1937, p. 52.

20. AYMARD 1937, pp. 54-56.

21. Questo particolare tipo di potatura viene evidenziato da BERTACCHI 1983, p.70 a proposito di un mosaico con villa rustica e scena di caccia al cinghiale che ha molti punti di contatto con la stessa scena del mosaico capitolino.





FIG. 7. Mosaico con scene di caccia: particolare del personaggio con i cani (foto Musei Capitolini).

gli elementi vegetali al terreno, mentre sia nei mosaici africani che in quelli di area orientale si ha una disposizione casuale di alberi e piante che rimangono fluttuanti nel vuoto.<sup>22</sup>

22. Lo stesso modo di rappresentare gli alberi in funzione di sostegno delle reti anche nel mosaico

Tutti gli uomini che partecipano alla cattura indossano una tunica corta al ginocchio, trattenuta in vita da una cintura e dotata di strette maniche; le gambe, fin sotto il ginocchio, sono protette dal freddo e da un sottobosco insidioso, con le *fasciae crurales*. Il giovane che manovra la cassa ha una sorta di fazzoletto attorno al collo, mentre l'uomo con il sonaglio indossa una mantellina con cappuccio (rovesciato sulle spalle):<sup>23</sup> il modulo maggiore di quest'ultimo personaggio, nettamente sproporzionato rispetto agli altri cacciatori, sembra derivare da una visuale di sguincio della scena, confermata dalla maggiore altezza della rete a destra e dal suo progressivo rimpicciolimento verso sinistra.

L'ultimo personaggio a destra ha un abbigliamento più ricercato: la tunica, trattenuta da una cintura rossa, si apre in numerose pieghe ed è decorata sull'orlo da un *segmentum* quadrangolare; l'*alicula*, molto corta e chiusa davanti da elementi rossi, sembra tessuta in una stoffa di maggior pregio<sup>24</sup> (FIG. 7).

Sul lato opposto il paesaggio cambia perché all'orizzonte è delineato il profilo di una collina, addolcito da alberi e a destra, al limite con la frattura del mosaico, una abitazione rustica, forse un semplice capanno di caccia, di cui rimane solo la parte alta, con il tettuccio displuviato.

Qui gli animali da catturare sembrano di tipo diverso, anche se tutti appartenenti alla famiglia dei cervidi. Impressionante è soprattutto quello in primo piano, dal possente collo e dalle lunghe corna ritorte<sup>25</sup> (FIG. 8); un secondo corre lungo la linea dell'orizzonte; un terzo, a sinistra, sembra spiccare un balzo per sfuggire al cane che lo sta inseguendo. Sottolinea giustamente il primo editore che nella diversità degli animali si può riconoscere o l'appartenenza ai due generi, maschile e femminile (identificando i primi negli animali con le corna e le seconde in quelli senza) o ad individui differenti per età (ancora senza corna i più giovani, con le corna naturalmente quelli più vecchi).<sup>26</sup>

Esiste probabilmente una gerarchia tra i due uomini che controllano gli animali: quello in primo piano a destra partecipa attivamente alla caccia tenendo al guinzaglio un cane<sup>27</sup> (FIG. 9); l'altro, la cui parte inferiore è nascosta dal rialzo del terreno, trattiene nella mano destra un *baculus* e segue da lontano le operazioni (FIG. 10): il suo atteggiamento sembra far riferimento al *cursor* che appare nei sarcofagi con la stessa tematica.<sup>28</sup>

Come gli altri sono vestiti di una tunica con maniche con duplice gallone ai polsi,

ora al Paul Getty Museum pubblicato da BALL 1984 (che ne ignorava la provenienza) e da PAGANO 1983-1984 (che ne ignora l'attuale collocazione). Il mosaico, che secondo Ball proviene dall'Africa del Nord, verrà pubblicato nel prossimo numero di questa rivista da Henri Lavagne, inquadrato nel contesto della scoperta, Lucrino. Anche nel mosaico con caccia la cinghiale del c.d. Palazzo di Teodorico a Ravenna personaggi e animali si muovono entro un ambiente naturale che ha le stesse caratteristiche (BERTI, 1976, pp. 45-47).

23. Per l'abbigliamento resta fondamentale l'articolo di VELOCCIA RINALDI 1964-1965, p. 232 sgg., ma anche SCHLUNK 1988, *passim* e nota 54, p. 100. Il *cucullus* viene generalmente indossato con il cappuccio tirato sulla testa (cfr. ANDREAE 1980, tavv. 93-95).

24. Sembra particolarmente interessante riprendere l'annotazione di J. Aymard (AYMARD 1937, p. 63) che la mantellina (*alicula*) è rappresentata solo nelle regioni centrali e occidentali dell'impero romano. Lo stesso tipo di abbigliamento è frequentissimo sui sarcofagi.

25. Animali simili nel mosaico di *Hadrumetum*: FOUCHER 1964, in part. tav. xv.

26. AYMARD 1937, pp. 60-61.

27. Lo stesso atteggiamento in uno dei cacciatori nel coperchio di sarcofago di Arles (ANDREAE 1980, cat. 3, tav. 94,4) o in quelli rappresentati nel fianco del sarcofago di Pisa (IDEM, n. 72, tav. 50,3).

28. Il *cursor* appare generalmente nelle scene di viaggio (WEBER 1978) ma anche nelle scene di caccia o del ritorno dalla caccia e tiene in mano il *baculus* (cfr. SALVETTI in corso di stampa).



FIG. 8. Mosaico con scene di caccia: particolare dell'antilope (foto Musei Capitolini).

stretta da una cintura; ma mentre il primo rubicondo *kynagogos* porta sulle spalle una mantellina di pelle con cappuccio, il secondo sembra indossare sulla tunica azzurra una *paenula* allacciata da un cordoncino.<sup>29</sup>

29. VELOCCIA RINALDI 1964-1965, p. 257 sgg.



FIG. 9. Mosaico con scene di caccia: particolare del kynagogos (foto Musei Capitolini).

La vera e propria scena di caccia si dispone accanto alla cattura degli orsi, con una contiguità solo formale, perché in realtà le due scene sono ben separate da due alberi in primo piano, affiancati, che anzi creano una cesura nella narrazione, come se le due scene fossero giustapposte, estrapolate da contesti diversi e affiancate. È in effetti



Fig. 10. Mosaico con scene di caccia: particolare dell'uomo dietro la collina (foto Musei Capitolini).

un procedimento narrativo che non trova riscontro negli altri mosaici con scene di caccia nei quali i vari episodi, in genere posizionati su immaginarie linee di terra e raccordati da elementi vegetali, si snodano in percorsi paralleli per tutta l'ampiezza del pavimento o seguendo un andamento bustrofedico.<sup>30</sup>

Il cinghiale, raggiunto dal *dominus* a cavallo e attaccato contemporaneamente anche dai cani, sta per accasciarsi ma sembra avere un ultimo sussulto, mentre il suo cacciatore, a cavallo, ha ancora il braccio destro sollevato in alto dopo aver lanciato il giavellotto che lo ha colpito nel fianco<sup>31</sup> (FIG. 11). L'uomo veste ancora una volta la tunica con le maniche e sopra una corta mantellina fermata al collo da un laccio. Anche lungo l'orlo della sua tunica un orbicolo<sup>32</sup> mentre la bardatura del cavallo è decorata da nappe che terminano con una fogliolina cuoriforme e la sella è costituita da una specie di cuscino in tessuto.<sup>33</sup> Poiché il ruolo e l'importanza del personaggio

30. Come nel mosaico da Cartagine al Museo del Bardo a Tunisi (DUNBABIN 1978, fig. 21) o di El Jem (DUNBABIN 1978, fig. 22; LAVIN 1963, p. 235 sgg.).

31. Sostanzialmente diversa come evoluzione la rappresentazione del cinghiale (o altro animale feroce) che viene inseguito e sta per essere colpito, da quella dello stesso animale già colpito dal *dominus* a cavallo che leva il braccio destro, rivendicando con questo atteggiamento, il ruolo di *triumphator*.

32. Trovo estremamente significativa l'annotazione di Henri Lavagne su quando compaiono gli orbicoli: «È questo il solo elemento che, con beneficio d'inventario su un argomento che viene ripetutamente attribuito al IV secolo ma non sulla base di documenti sicuramente databili, riconduce al IV secolo».

33. Identica la raffigurazione sul sarcofago dei Musei Capitolini (AUREA ROMA 2000, pp. 332-333 con bibl. precedente).

non emergono, come ci si aspetterebbe in una scala di valori, dalle dimensioni maggiori o dall'enfasi conferita alla scena, se ne dovrà supporre una posizione centrale nell'organizzazione del pavimento, alla stessa stregua dei sarcofagi che sviluppano le scene di cattura ai lati dell'episodio centrale con il defunto impegnato nella caccia al leone o al cinghiale. Del resto è facile immaginare che l'unica scena propriamente di caccia del mosaico e per di più con un contenuto eroico, raffigurando il cavaliere che si batte da solo contro la belva (FIG. 12), non poteva essere posizionata in maniera decentrata. Certamente una tale ipotesi, del resto suggerita anche da una sensazione di non finito qualora si dovesse pensare a due sole scene per lato, comporta l'idea di una notevole estensione del pavimento.

Come è già stato messo in evidenza da Francesca Ghedini<sup>34</sup> per il mosaico della «piccola caccia» di Piazza Armerina, il tema della caccia al cinghiale è da ricollegare alla tradizione urbana che nel corso del III secolo codifica un modello desunto dalla tradizione aulica e trasferito in ambito funerario privato, appannaggio dapprima delle élites aristocratiche e poi diffuso anche in ambiti più popolari.<sup>35</sup>

Mentre nel mosaico piazzese la caccia si svolge a piedi, con una evidente adesione al mito di Meleagro, nel mosaico romano viene utilizzato lo schema 'eroico' del cacciatore a cavallo tratto dall'iconografia bellica e trasferito a quella venatoria con progressivi passaggi, sperimentati in ambito funerario.

Uno schema inverso rispetto a quello del mosaico siciliano si ha invece nella raffigurazione della cattura dei cervi con le reti, che in quel caso si svolge a cavallo e nel mosaico romano a piedi. È un tipo di caccia senza dubbio realistica, affiancata inizialmente alla caccia al leone o al cinghiale e successivamente introdotta, per lo più sulle alzate dei sarcofagi, da sola e come appannaggio dei *venatores* servili.<sup>36</sup>

La matrice sia dell'uno che dell'altro schema iconografico,<sup>37</sup> si rintraccia nell'ambito delle officine urbane di marmorarii che ne codificano l'impostazione, per le fronti dei sarcofagi e ne ripetono lo schema con una serialità che invita a presupporre l'esistenza di disegni preparatori o 'cartoni'.<sup>38</sup> La sensazione che offre il mosaico di una carrellata di aneddoti cinegetici, di un accostamento delle iconografie senza alcun tentativo di interpretare o elaborare in un racconto unitario le varie azioni; la stessa sproporzione tra le singole figure e all'interno delle tre scene, sono a mio giudizio, indicativi di un procedimento di assemblaggio che non può che derivare da una sorta di sperimentazione sul tessuto musivo di temi per altri versi già consueti.

Molto diversa appare la narrazione di racconti di caccia o di cattura di animali per i giochi dell'anfiteatro nei mosaici africani ed orientali, affollati di figure inserite in paesaggi del tutto irreali oppure estremamente articolati in una narrazione complessa, come a Piazza Armerina e a Centcelles,<sup>39</sup> evidentemente suggerita dalla committenza. È per questo che lascia alquanto perplessi la supposta matrice africana per il

34. GHEDINI 1991, p. 323 sgg.

35. SALVETTI, 2004, pp. 165-172.

36. BAGGIO 1995, pp. 285-292.

37. Seppure raramente la caccia (o la cattura) degli orsi compare anche sui sarcofagi di officina urbana (ANDREAE 1980, cat. 124 (Palazzo Lancellotti), cat. 185 (Villa Pamphily), cat. 25 (Cortona), cat. 134 (Piazza di Spagna), cat. 219 e 239 (Vaticano). Un 'catalogo' di orsi nel mosaico di Kourba (POINSSOT-QUONIAM 1952) e naturalmente in quello del Paul Getty Museum (BALL 1984).

38. Mi ricorda gentilmente H. Lavagne (LAVAGNE 1979) un suo articolo sul mosaico con le fatiche di Ercole di Saint-Paul-lès-Romans, per il quale aveva trovato confronti solo nei motivi dei sarcofagi. Per una singolare coincidenza anche quel mosaico ha un ampio bordo in bianco e nero a meandro di svastiche. Sul problema dei cartoni cfr. anche: BRUNEAU 1984, p. 241 sgg.; DUNBABIN 1999, p. 300 dove evidenzia il problema su varie classi di materiali.

39. CARANDINI *et al.* 1982; SCHLUNK 1988.



FIG. 11. Mosaico con scena di caccia: particolare del cacciatore a cavallo (foto Musei Capitolini).



FIG. 12. Mosaico con scene di caccia: particolare del cinghiale (foto Musei Capitolini).

mosaico romano,<sup>40</sup> che sembrerebbe piuttosto inquadrarsi in quella lunga tradizione occidentale di mosaici figurati in bianco e nero (ma anche a colori) che poteva benissimo affrontare la trasposizione di iconografie nate in *ateliers* diversi da quelli dei *musivarii*, per un impianto creato *ex novo*.

Essenziale a questo proposito mi sembra il discorso della ampia cornice a motivi geometrici che circonda il campo figurato: questa invasiva presenza delle fasce marginali e del vuoto centrale, porta a considerare ancora una volta che l'artigiano non solo si cimenta con un tema per lui nuovo, ma che non rinuncia ad inserire quei motivi geometrici che avevano una lunghissima tradizione nella tessitura in bianco e nero. E se pure in fondo riesce a comporre un'opera di grande respiro e sicuramente d'effetto, tuttavia l'artigiano (o la bottega), incorre in alcune ingenuità: i moduli degli uomini e delle bestie non corretti, vistose sproporzioni in certi particolari anatomici come le mani; il nascondere gli arti inferiori nelle linee di terra o negli arbusti, i colori delle vesti con improbabili sfumature. Nonostante l'impressione d'insieme di movimento e di concitazione, gli animali e le figure si muovono ognuno per sé, ognuno racchiuso nel gesto che sta compiendo, in una superficie piatta, senza ombre portate, senza una reale profondità; gli unici elementi in chiaroscuro sono i tronchi degli alberi e le foglie, i primi con una zona in ombra più scura, le altre più chiare nelle zone in luce.<sup>41</sup> La fluidità della narrazione sembra trovare ostacolo non tanto nelle capacità tecniche ed espressive che rivelano una padronanza di mestiere, quanto piuttosto in una mancanza di controllo sull'insieme.

Strettamente connessa a questo modo di rappresentare le scene, è la collocazione cronologica del mosaico che peraltro si presenta con soluzioni stilistiche diversificate che ne consentono in realtà un inquadramento in un ambito ben preciso. Se da un lato infatti alcune teste, in particolare quella del *dominus* a cavallo con la sua espressione intensa, appena malinconica, e l'articolazione del paesaggio sembrano ricollegarsi al linguaggio figurativo della tarda epoca gallienica, dall'altro le acconciature di altri personaggi, gli animali resi con forti chiaroscuri, la durezza delle linee, sembrano anticipare l'età costantiniana; anzi in questa commistione di elementi, nel dissolvimento della forma plastica, nell'insistito effetto ottico, nella sequenza dei temi si possono rintracciare le coordinate che contraddistinguono il periodo della tetrarchia.<sup>42</sup>

Rimane il problema dell'impianto del pavimento: la singolarità delle scene rivolte su due fronti opposti ha fatto tradizionalmente attribuire il mosaico alla pavimentazione di un corridoio o di un portico anche se, per quanto mi consta, un solo pavimento può essere citato a confronto, quello dei portici della grande colonnata di Apamea, peraltro più tardo.<sup>43</sup> Gli stessi mosaici di Villelaure<sup>44</sup> e di

40. LAVIN 1963; DUNBABIN 1978.

41. Una particolare assonanza nell'impostazione delle figure e degli elementi naturalistici, si può cogliere nel mosaico di Oderzo (BERTACCHI 1983).

42. Per una datazione in età tetrarchica anche: AYMARD 1937, pp. 64 sgg.; BLAKE 1940, pp. 116-117. Per scartare l'ipotesi di una datazione più tarda mi sembra esemplare il confronto del mosaico romano con quello di Piazza Armerina che, per suggestioni iconografiche, sembrerebbe il più vicino. In quest'ultimo infatti nei volti dei personaggi spiccano grandi occhi tondeggianti e sgranati, sottolineati da ombreggiature scure lungo la palpebra inferiore ed esaltati da pesanti sopracciglia; i capelli hanno movimento solo all'interno di una calotta compatta; le vesti sono cariche di ricami e di inserti. Anche gli animali, come i cervi catturati con la rete, i cani che accompagnano i cacciatori, i cavalli hanno meno vivacità e aggressività di quelli del mosaico romano.

43. Per Apamea cfr. DULIERE 1974. A Piazza Armerina pavimenta l'ambulacro biabsidato del portico il mosaico della grande caccia (CARANDINI *et al.* 1982) ma le scene sono rivolte tutte verso un fronte; anche a Costantinopoli un mosaico con scene di caccia pavimenta il portico del peristilio del gran Palazzo (JOBST *et al.* 1997): anche qui le scene sono rivolte tutte sullo stesso fronte.

44. PICARD 1973, p. 309; LAVAGNE 1978, pp. 133-146.



Antiochia,<sup>45</sup> con i quali viene generalmente paragonato, rivolgono sì le scene verso l'esterno, ma sviluppandole sui quattro lati.<sup>46</sup> Che comunque anche il mosaico capitolino potesse avere quattro fronti, ipotizzando che le scene si svolgessero anche su uno o entrambi i lati corti non sembra del tutto da escludere. Se infatti nella attuale esposizione il mosaico appare molto sviluppato in lunghezza, si deve considerare che manca, come abbiamo già detto, l'ampia cornice a motivi geometrici in bianco e nero. Ma già nella sistemazione degli anni '30 del novecento al Celio, in cui le scene centrali sono incorniciate dalla pesante bordura, la concezione dello spazio appare assai diversa. A fronte di queste considerazioni ci si è posti quindi il problema di come architettonicamente fosse organizzato il 'portico' o il 'corridoio', dove fosse l'eventuale copertura e dove il passaggio per il pubblico che, vista la particolarità dell'impianto, avrebbe dovuto avere agio di ammirare le scene su entrambi i lati,<sup>47</sup> tenendo conto peraltro che la lettura delle stesse era filtrata dalla cornice. La soluzione più ragionevole potrebbe sembrare quella che il tappeto musivo fosse steso in una sala, certamente di grandi dimensioni, le cui funzioni tuttavia sfuggono: un'ipotesi di lavoro particolarmente suggestiva e dettata dalla singolare ripartizione dello spazio, frequentabile dai due lati, è che siamo in presenza di un triclinio a T e la fascia geometrica bianca e nera poteva essere coperta da tappeti o da elementi mobili. Il fatto che le dimensioni della sala avrebbero dovuto essere eccezionali non sembra di ostacolo a questa ipotesi, avvalorata del resto dal luogo di ritrovamento che certamente si inserisce in un contesto abitativo di alto livello, qualunque ne sia l'attribuzione: del resto, e a solo titolo di esempio, si può ricordare l'estensione del tablino della villa romana di Torre de Palma al museo di Lisbona<sup>48</sup> e si tratta pur sempre di una casa privata in ambiente provinciale!<sup>49</sup> Il confronto con le dimensioni proprio di questo ambiente è particolarmente appropriato perché la sala è pavimentata da un mosaico che presenta una serie di scene figurate, rivolte in varie direzioni, racchiuse entro cornici, mentre lungo il perimetro corre un ampio bordo a tessere bianche e nere che formano motivi geometrici. In particolare poi i due riquadri rettangolari con scene mitologiche sui lati brevi sono rivolti verso l'esterno, in direzioni contrapposte.

Qualunque sia la destinazione dello spazio, comunque si tratta certamente di un ambiente di rappresentanza ovvero destinato ad un pubblico, come del resto suggeriscono le dimensioni del pavimento e la monumentalità delle figure che, ancora una volta, sembrano intagliate e si susseguono con un ritmo che ne sottolinea la partecipazione alla temperie culturale ed alla maniera figurativa di età tetrarchica.

45. Antiochia, Yakto: DUNBABIN 1999, p. 182, fig. 194.

46. Anche in un mosaico di Burgos il grande emblema centrale con Meleagro e Atalanta è circondato da una fascia continua con scene di caccia rivolte però verso l'interno: cfr. LOPEZ MONTEAGUDO *et al.* 1998, p. 21 sgg., n. 9.

47. Nel portico di Apamea in effetti solo alcune zone sono organizzate con i motivi decorativi contrapposti, privilegiando la doppia visione a favore di chi veniva dal centro della strada e di chi passeggiava lungo il muro o usciva dalle botteghe affacciate sul portico; per il resto i motivi sono tutti orientati verso lo stesso punto di visuale.

48. Con una estensione di m. 10,24 per 6,35: BLAZQUEZ 1980, pp. 121-161; LANCHI 1997, pp. 231-255, tav. CIX, n. 109.

49. Sulla estensione e organizzazione delle *domus* romane in età tardoantica cfr. GUIDOBALDI 1986, pp. 165-237.

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ALBERTONI *et al.* 1999 = M. ALBERTONI, F. LUGLI, A. DANTI, *Collezioni d'arte capitoline*, «BullCom», c, 1999, pp. 235-279.
- ANDREAE 1980 = B. ANDREAE, *Die römischen Jagdsarkophage*, Berlin, 1980
- AUREA ROMA 2000 = *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, 2000.
- AYMARD 1937 = J. AYMARD, *Quelques scènes de chasse sur une mosaïque de l'Antiquarium*, «MEFRA», 54, 1937, pp. 42-66.
- AYMARD 1951 = J. AYMARD, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, (BEFAR, 171) Paris, 1951.
- BAGGIO 1995 = M. BAGGIO, *Iconografia e trasmissione dei modelli nelle raffigurazioni di caccia al cervo con la rete*, in *IICOLLAISCOM*, pp. 285-292.
- BALL 1984 = D. BALL, *A bear hunt mosaic*, «The Paul Getty museum Journal», 12, 1984, pp. 123-134.
- BALTY 1969 = J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinios*, in *Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, 2, Bruxelles, 1969.
- BERTACCHI 1983 = L. BERTACCHI, *Ricomposizione del mosaico opitergino con villa rustica*, in *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 1983, pp. 65-73.
- BERTI 1976 = F. BERTI, *Mosaici antichi in Italia. Regione ottava. Ravenna, I*, Roma, 1976.
- BERTRANDY 1987 = F. BERTRANDY, *Remarques sur le commerce des bêtes sauvages entre l'Afrique du Nord et l'Italie*, «MEFRA», 99, 1987, pp. 211-241.
- BLAKE 1940 = M. E. BLAKE, *Mosaics of the late Empire in Rome and vicinity*, «MAAR», xvii, 1940, pp. 81-130.
- BLANCO FREIJERO 1978 = M. BLANCO FREIJERO, *Mosaicos romanos de Merida*, Madrid, 1978.
- BLÁZQUEZ 1980 = J. M. BLÁZQUES, *Los mosaicos romanos de Torre de Palma (Monforte, Portugal)*, «AEAq», 53, 1980, pp. 121-161.
- BRUNEAU 1984 = PH. BRUNEAU, *Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modeles?*, «RA», 2, 1984, pp. 241-272.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1951 = M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, Roma, 1951.
- CARANDINI *et al.* 1982 = A. CARANDINI, A. RICCI, M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo, 1982.
- CIMA 1995 = M. CIMA, *Gli horti Liciniani e le statue dei Magistrati*, in *Restauri nei Musei Capitolini. Le sculture della sala dei Magistrati e gli originali greci della sala dei Monumenti arcaici*, a cura di M. Cima, Venezia, 1995, pp. 53-69.
- CIMA 1998 = M. CIMA, *Gli horti Liciniani: una residenza imperiale nella tarda antichità*, in *Horti romani. Atti del Convegno Internazionale Roma 4-6 maggio 1995*, a cura di M. Cima, E. La Rocca, Roma, 1998, pp. 425-452.
- COLINI 1929 = A. M. COLINI, *Antiquarium*, Roma, 1929.
- DANTI 1993 = A. DANTI, *Le sculture provenienti dagli sterri della Villa Casali sul Celio. Considerazioni sui complessi topografici originari e sulla statua di Attis della Basilica Hilariana*, «BullCom», xcvi, 1993, pp. 123-142.
- DE PACHTERE 1911 = F. G. DE PACHTERE, *Les nouvelles fouilles d'Hippone*, «MEFRA», 31, 1911, pp. 333-339.
- DULIÈRE 1974 = C. DULIÈRE, *Mosaïques des portiques de la grande colonnade*, in *Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, 3, Bruxelles, 1974.
- DUNBABIN 1978 = K. M. D. DUNBABIN, *The mosaics of roman north-Africa*, Oxford, 1978.
- DUNBABIN 1999 = K. M. D. DUNBABIN, *Mosaics of the greek and roman world*, Cambridge, 1999.
- FOUCHER 1964 = L. FOUCHER, *Venationes à Hadrumète*, «OMRL», xlv, 1964, 87-114.
- GHEDINI 1991 = F. GHEDINI, *Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della piccola caccia di Piazza Armerina*, «RM», 98, 1991, pp. 323-335.
- GUIDOBALDI 1983 = F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *Pavimenti marmorei di Roma dal iv al ix secolo*, Città del Vaticano, 1983.
- GUIDOBALDI 1986 = F. GUIDOBALDI, *L'edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardoantica*, in

- Società romana e impero tardoantico*. II, Roma, Politica, Economia Paesaggio urbano, a cura di A. Giardina, Roma, 1986, pp. 165-237.
- GUIDOBALDI 1998 = F. GUIDOBALDI, Il "tempio di Minerva Medica" e le strutture adiacenti: settore privato del *sectorium costantiniano*, «RACrist», 74, 1998, pp. 485-518.
- GUIMIER-SORBETS, 1983 = A. M. GUIMIER SORBETS, *Le méandre à pannetons de clef dans la mosaïque romaine*, in *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 1983, pp. 195-213.
- JOBST et al. 1997 = W. JOBST, E. BEHCET, C. GUSTNER, *Istanbul. The great Palace Mosaics*, Istanbul, 1997.
- L'ORANGE 1965 = H. P. L'ORANGE, *Nouvelle contribution à l'étude du palais herculien de Piazza Armerina*, in *ICollIntMos*, pp. 305-310.
- LANCHA 1997 = J. LANCHI, *Mosaïque et culture dans l'occident romain (I-IV<sup>e</sup> s.)*, Roma, 1997.
- LANCIANI «FUR» = R. LANCIANI, *Forma Urbis Romae*, Milano, 1893-1901.
- LAVAGNE 1978 = H. LAVAGNE, *Le combat de Darés et Entelles (Enéide, v, 362.482) sur une mosaïque de Villelaure (Vaucluse)*, in *Présence de Virgile. Actes du Colloque, Tours du 9, 11 et 12 décembre 1976*, Paris, 1978, pp. 133-146.
- LAVAGNE 1979 = H. LAVAGNE, *Au dossier des mosaïques héracléennes (suite): la mosaïque de Saint-Paul-lès-Romans*, «RA», 1979, 2, pp. 269-290.
- LAVIN 1963 = I. LAVIN, *The hunting mosaics of Antioch and their sources*, Glückstadt, 1963.
- LOPEZ MONTEAGUDO et al. 1998 = G. LOPEZ MONTEAGUDO, R. NAVARRO SAEZ, P. DE PALOL SALELLAS, *Mosaicos romanos de Burgos*, Madrid, 1998.
- MAHJOUBI 1976 = A. MAHJOUBI, *Découverte d'une nouvelle mosaïque de chasse à Carthage*, «CRAI», 1976, pp. 264-277.
- PAGANO 1983-1984 = M. PAGANO, *Il lago Lucrino. Ricerche storiche e archeologiche*, «Puteoli», VII-VIII, 1983-1984, pp. 179-187.
- PICARD 1983 = G. PICARD, *Mosaïques reflétant des voutes en Gaule*, in *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 1983, pp. 307-310.
- POINSSOT, QUONIAM 1952 = L. POINSSOT, P. QUONIAM, *Bêtes d'amphithéâtre sur trois mosaïques du Bardo*, «Karthago», III, 1952, pp. 129-165.
- QUONIAM 1951 = P. QUONIAM, *Une mosaïque à scènes de chasse récemment découverte à Henchir-Toungar (Tunisie)*, «Karthago», II, 1951, pp. 109-122.
- SALVETTI et al. 2004 = C. SALVETTI, E. ANSEMI, C. D'ANGELO, D. GENNARI, V. MASSA, *Il mosaico con la rappresentazione del malocchio dalla Basilica Hilariana al Celio: iconografia e restauro*, in *IXCollAISCOM*, pp. 465-478.
- SALVETTI 2004 = C. SALVETTI, *Il ritorno dalla caccia in un coperchio di sarcofago di Felicita, in Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della giornata tematica dei seminari di archeologia cristiana, 8 maggio 2002*, a cura di F. Bisconti e H. Brandenburg, Città del Vaticano 2004, pp. 165-172.
- SCHLUNK, 1988 = H. SCHLUNK, *Die mosaikkuppel von Centelles*, (Madrider Beitrage, 13) 1988.
- Sculture*, 1999 = *Sculture di Roma antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini*, Milano, 1999.
- VELOCCIA RINALDI 1964-1965 = M. L. VELOCCIA RINALDI, *Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina*, «RIASA», n.s., XIII-XIV, 1964-1965, pp. 200-268.
- VOZA 2003 = G. VOZA, *I mosaici del Tellaro. Lusso e cultura nel sud-est della Sicilia*, Siracusa, 2003.
- WEBER 1978 = W. WEBER, *Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Roma, 1978.
- WOOTTON 2002 = W. WOOTTON, *Another Alexander mosaic: reconstructing the hunt mosaic from Palermo*, «JRA», 15, 2002, pp. 264-274.