

Giancarlo Germanà Bozza  
Docente di Storia dell'Arte  
Accademia di Belle Arti – Università di Catania  
Via Vanasco 9, 95129 Catania, Italia  
giancarlo.germana@gmail.com

### **FONTI LETTERARIE E RIFERIMENTI DIONISIACI IN ALCUNI MOSAICI DELLA SICILIA TARDOANTICA**

**Апстракт:** Анализа појединих мозаика који су били део луксузне декорације појединих касноантичких вила на Сицилији пружа прилику да се истраже нека питања везана за њихов однос са Дионисом и књижевним изворима. Поређење ових мозаика са касноантичким књижевним делима сведочи о још увек живом присуству тих дела међу наручиоцима из редова римске провинцијске аристократије. Из тог разлога, присуство одређених иконографских тема у касноантичким вилама на Сицилији треба посматрати из другог угла. Поред најуобичајенијих декоративних тема, потеклих из пребогатог репертоара који су углавном одређивали северноафрички узор, могу се уочити и неки елементи које је захтевао сам купац. Присуство ових иконографских тема у мозаицима римских вила на Сицилији може се посматрати као израз још увек присутног интересовања тамошњег старог аристократског земљопоседничког слоја за класичну традицију.

**Кључне речи:** Дионис, Херакле, мозаици, Рим, Сицилија, Филозофијана.

Fra il III ed il IV secolo d.C. la produzione musiva in Sicilia, pur continuando ad offrire gli esempi in bianco e nero già noti nei due secoli precedenti, iniziò risentire dell'influenza delle officine nordafricane. Da questo processo scaturì la realizzazione di mosaici policromi, con motivi geometrici, floreali e figurati. Maggiori somiglianze si possono osservare soprattutto con i pavimenti musivi di Cartagine e dei centri della *Byzace-na*. Emblematico in questo senso è il mosaico delle Stagioni di *Lilybaeum*, in cui un complicato intreccio dei tralci di vite trova numerosi confronti a *Thugga* e Cartagine.

A Siracusa ed Agrigento, pur presentando caratteristiche analoghe, la produzione musiva tende a non riprodurre esattamente i modelli nordafricani. Secondo Wilson questi paralleli si potrebbero spiegare con la presenza di maestranze africane, in particolare provenienti dalle città sud-occidentali più vicine alla costa. Gli artisti avrebbero aperto in Sicilia le loro officine continuando a realizzare i mosaici secondo le proprie tecniche ed apportando solo lievi modifiche nel tempo.<sup>1</sup>

Appare chiaro, secondo Dunbabin, che i contatti tra la Sicilia e l'Africa si concentrarono tra il III ed il IV secolo d.C. e che gli elementi caratteristici dei mosaici nordafricani interessavano tutta l'isola.

Diverse officine attive in Sicilia fra il III ed il IV secolo d.C., potrebbero avere sviluppato gradualmente dei propri stili pur rimanendo sempre in contatto con Cartagine. La presenza di una particolare scena mitologica con un'iscrizione in greco sarebbe la conferma che il committente doveva essere particolarmente sensibile alla cultura greca. Con un'attribuzione ad un'officina nordafricana concorda anche Lancha,<sup>2</sup> mentre Carandini si spinge ad identificare la figura femminile rappresentata al centro della scena di caccia con la personificazione di Cartagine.<sup>3</sup>

A partire dal III secolo d.C., comunque, i pavimenti a mosaico presenti nelle grandi ville della Sicilia iniziarono a diversificarsi presentando anche particolari caratteristiche. Nella sala *trichora* della villa romana di Piazza Armerina, secondo Dunbabin, i mosaici presentano delle scene scelte in base non solo ad un semplice interesse decorativo, bensì per esaltare i trionfi di Ercole e, in maniera meno enfatica, di Dioniso, contrapposti alle sofferenze dei loro nemici sconfitti. Ricordiamo anche che parte di una statua colossale di Ercole fu rinvenuta in un altro ambiente della villa, che poteva essere collocato in asse con la Basilica.

A Dioniso si potrebbero riferire tutte le scene di metamorfosi raffigurate nei mosaici nelle pradelle. Su una di essere, poco conservata è stato proposto di vedere l'episodio di Dioniso e i pirati tirreni. Si tratta di una scena che vari confronti nei mosaici di III e IV secolo d.C. In particolare ricordiamo il mosaico della Casa di Dioniso e Ulisse a *Dougga/Thugga* (Tunisia). Questo episodio si trova insieme a quello di Ulisse e le Sirene ed a scene di pesca. Significativa la presenza di Ulisse e di Dioniso nei temi iconografici di questa villa da confrontare con una situazione analoga a Piazza Armerina.

---

<sup>1</sup> R. J. A. WILSON, Roman Mosaics in Sicily: the African Connection, *American Journal of Archaeology* (=AJA) 86 (1982) 413–428.

<sup>2</sup> J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture dans l'Occident Romain (I<sup>er</sup>–IV<sup>e</sup> siècles)*, Roma 1997, 267.

<sup>3</sup> P. PELAGATTI – G. VOZA, *Archeologia della Sicilia sud-orientale*, Siracusa 1973, 178.

A *Portus Magnus* (El Aznam), nella Mauretania Cesarensis, un mosaico è decorato da quattro registri sovrapposti disposti ai lati di un *triclinium*. In esso sono raffigurati: Dioniso fanciullo su una tigre e due membri del tiaso, scene dionisiache varie; Marsia supplice alla presenza di una Musa e di una Vittoria; l'arrivo di Lato a Delo; la cattura di un centauro (Chirone) da parte di Ercole alla presenza di Achille.

La lettura di queste scene, già proposta da Lancha,<sup>4</sup> presenta diverse difficoltà in particolare per la rappresentazione di Dioniso fanciullo, o per l'insolita iconografia di certe scene (la lotta tra Ercole e Chirone, l'arrivo di Lato a Delo).<sup>5</sup> Appare però evidente la centralità delle figure di Dioniso e di Ercole. I temi iconografici della sala *trichora* di Piazza Armerina esalterebbero la devozione del proprietario al culto di Ercole in contrapposizione a quelli presenti nel resto della villa.

Più complessa è la questione della maestranza a cui si possono attribuire i mosaici della sala *trichora*. A differenza di Arias, che li attribuisce ad un'officina orientale, Dunbabin ha proposto una loro attribuzione ad un'officina africana, quasi certamente di Cartagine, la quale avrebbe realizzato tutti i mosaici della villa.

Quest'attribuzione spiegherebbe la presenza di scene figurate di soggetti, motivi e metodi di composizione che hanno avuto il loro sviluppo nell'Africa settentrionale durante il III secolo d.C. Appare più difficile determinare se si trattava di artisti provenienti dall'Africa o già attivi in Sicilia. Sembra comunque evidente, secondo Dunbabin, che dovevano riprodurre attraverso i mosaici un'atmosfera di benessere e ricchezza in cui viveva il proprietario della villa.

I mosaici esaltavano anche la cultura del committente, evidenziando la sua sensibilità non solo per la rappresentazione di temi religiosi legati ai culti che gli erano più cari (Dioniso, Ercole), ma anche la sua conoscenza della letteratura e, in particolare, la poesia (scene di Ulisse e Polifemo, Arione, Orfeo).

Non deve, quindi, stupire la presenza di una statua di Apollo con cetra, probabilmente del tipo dell'Apollo Liceo di Prassitele. Altrove questo dio era raffigurato sui mosaici, come nel caso della villa d'Algoros, in Spagna. Nella villa romana di Piazza Armerina la statua, datata alla prima metà del IV secolo d.C., rappresentava il dio seduto con la lira ed il braccio destro appoggiato ad una piccola colonna.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture*, 91, 45, xxxiv.

<sup>5</sup> Per una proposta di lettura si rimanda E. F. GHEDINI, Il mosaico di Portus Magnus: una proposta di lettura, *L'Africa romana*, Atti del VI Convegno di studio : 16-18 dicembre Sassari 1988, ed. A. MASTINO, Sassari 1989, 211-223.

<sup>6</sup> R. RAMOS FERNÁNDEZ, *La ciudad romana de Illici*, Alicante 1975, 28-40; J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture*, 154.

Nelle scene raffigurate sulle predelle nella sala *trichora* si possono osservare in quella di sinistra due scene di metamorfosi: Dafne in alloro e Cipariso in cipresso; in quella di destra il mito di Licurgo e di Ambrosia, cioè la nascita della vite (la decorazione della predella antistante è perduta); in quella nell'abside di fondo di Esione (o Andromeda) e di Endimione tramutati in astri. Si tratta di miti riportati nelle *Metamorfosi* di Ovidio che si possono classificare come scene letterarie simili a molte altre presenti in altre ville dello stesso periodo. Quadretti di questo genere, che propongono temi dell'idillio, vengono confrontati da Schefold<sup>7</sup> con la pittura pompeiana, in particolare per la richiesta specifica che avrebbe fatto il committente.

Nel mosaico di El Jem, in Tunisia, la raffigurazione di Endimione e Selene si colloca insieme a quelle di Polifemo e Galatea, Alfeo e Aretusa ed Arianna dormiente, oltre che ad altri soggetti non leggibili. Questo mosaico viene datato tra il 180 ed il 200 d.C. evidenziando come questi soggetti si affermarono abbastanza presto nei mosaici delle ville romane delle provincie.<sup>8</sup>

Questi stessi quadretti idilliaci caratterizzano anche alcune opere letterarie tardoantiche. Ricordiamo in Nonno di Panopoli la descrizione dell'alluvione che si abbatte sulla terra dopo la morte di Dioniso, nella cui descrizione ritornano questi personaggi. Il tema della metamorfosi, come quello dell'amore infelice, doveva essere particolarmente caro ai proprietari delle ville, come testimoniano i numerosi mosaici rinvenuti in Africa settentrionale e in Spagna.

La preferenza per l'idillio si può abbinare a quella per il dramma satiresco, genere teatrale che ormai non veniva più rappresentato al tempo in cui venivano realizzati questi mosaici. In entrambi i casi emerge in maniera evidentemente che la scelta di questi temi si doveva alla cultura del committente, che attraverso di essa poteva far rivivere l'antica *paideia*. Attraverso la rappresentazione di divinità (Apollo, Dioniso), di eroi (Ercole) o di personaggi mitologici (Orfeo, Arione, Achille), si esprimeva una concezione secondo la quale la cultura era un dono degli dei. Attraverso l'intermediazione di questi temi iconografici si esprimeva non solo il possesso di una tale cultura, ma anche una professione di fede pagana che portava ad una promessa di immortalità. Avere una tale cultura significava anche appartenere ad una *élite*, per la quale la civiltà trionfava sulla barbarie.

La presenza di scene tratte dalla tradizione letteraria greca e romana, soprattutto in età tardoantica, confermava un forte attaccamento alla tradi-

---

<sup>7</sup> K. SCHEFOLD, *La peinture pompéienne, essai sur l'évolution de sa signification*, trad. J. M. CROISILLE, Collection Latomus 108, Bruxelles 1972.

<sup>8</sup> Per la datazione del mosaico di El Jem cf. J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture*, 66–67.

zione nonché l'adesione a quei valori sociali che stavano alla base della classe sociale a cui apparteneva il proprietario della villa.

Un aspetto particolarmente importante, che merita di essere approfondito è la conoscenza delle fonti letterarie che hanno fornito i temi iconografici dei mosaici tardoantichi. La perdita di molte opere può essere in parte rimediata dalla conoscenza delle raccolte di mitografi come le *Hygini Fabulae* di Igino o la *Biblioteca* di Apollodoro. Dal ciclo epico greco furono tratti numerosi soggetti, in particolare riguardanti le gesta di Achille e di Ulisse.

Insieme alle opere di Omero erano conosciuti ed apprezzati l'*Etiovide* di Arctino di Mileto e i *Canti Ciprii* di Stasino. Per l'epica latina era l'*Eneide* a rappresentare il punto di riferimento principale come testimoniano i numerosi mosaici con la rappresentazione delle gesta di Enea.

In un altro gruppo si possono collocare le scene tratte da opere del teatro greco, in gran parte perdute o frammentarie. Ad una di esse potrebbe fare riferimento la scena con la restituzione del corpo di Ettore, raffigurata in un mosaico della villa romana del Tellaro, di cui parleremo in seguito.

Nell'Africa settentrionale sono invece numerosi gli esempi di mosaici il cui soggetto è tratto da un'opera teatrale greca o latina.

Su un mosaico di Nabeul (Casa delle Ninfe) è raffigurata l'ambasciata di Crise ad Agamennone, tratta dal *Crise* di Sofocle. Da questa villa nell'Africa Proconsolare proviene anche un mosaico con le nozze di Filonoe, che potrebbe essere stato tratto da un'opera perduta di Euripide (*Stenebea*, *Bellerofonte*) o dallo *Iobate* di Sofocle. Un tema presente nei *Canti Ciprii* e nelle opere dei tre tragediografi e in Accio è l'ambasciata di Ulisse e Diomede a Filottete, raffigurata in un mosaico della Casa delle Ninfe a Nabeul. Le nozze di Peleo e Teti, descritte nei *Canti Ciprii* e da Euripide, erano rappresentate anche nella pantomima romana, sono raffigurate sui mosaici di Cherchel/*Cesarea*<sup>9</sup> e Bougie/*Saldae*,<sup>10</sup> entrambi datati tra il 320 ed il 330 d.C. Alcuni episodi della vita di Achille potrebbero essere stati tratti, oltre che dalla tragedia *Gli Sciri* di Euripide, anche dall'*Achilleide* di Stazio. Nel caso di un mosaico rinvenuto a Cherchel/*Cesarea* gli influssi di quest'ultimo appaiono più evidenti, in particolare nella scena con Achille e Chirone, che doveva rappresentare la predilezione di una classe aristocratica per il modello tradizionale della *paideia*.<sup>11</sup>

La scelta dei temi iconografici per un mosaico non doveva essere casuale, ma valutata attentamente anche per le scene secondarie, come i cortei di fanciulli musicisti e attori, distribuiti su tre registri, che hanno fatto

---

<sup>9</sup> J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture*, 82–84.

<sup>10</sup> Ibidem, 93.

<sup>11</sup> Ibidem, 84–86.

pensare alla rappresentazione di *ludi* trasposti nel mondo dei fanciulli. Secondo un'ipotesi di Ricci si tratterebbe di un concorso musicale, una commedia di cinque personaggi e la distribuzione di premi sotto forma di corone e di palme piuttosto che di somme d'argento.

In questo mosaico i fanciulli imitano i piaceri della vita degli adulti come se si trattasse di uno spettacolo rappresentato in un circo o in un teatro. È stato osservato che nella rappresentazione dei personaggi si possono cogliere dei riferimenti all'educazione come prerogativa del ceto aristocratico a cui appartenevano i proprietari della villa.

La presenza di due serie di lettere, riportate nel registro mediano e in quello inferiore, ha fatto pensare ad una forma di lotteria destinata a tirare a sorte il nome degli artisti che dovevano esibirsi sulla scena.<sup>12</sup> Per questa scena è stato proposto da Carandini anche che si possa trattare dell'illustrazione di antiche feste sacre, *Rosalia* o *Cerealia*.<sup>13</sup>

Il costante richiamo ai piaceri della vita può trovare un riscontro nei riferimenti ad una forma di dionisismo che traspare attraverso a soggetti come Ulisse e Polifemo, rappresentati in un mosaico della villa romana di Piazza Armerina. In esso si vede l'eroe che porge la coppa di vino in una scena che è stata interpretata da Ricci come la rappresentazione di un dramma satiresco, probabilmente il Ciclope di Euripide. Questa ipotesi sarebbe confermata dalla presenza di un *uelum* steso sulle rocce (fig. 1).

La presenza di maschere nel *cubiculum* vicino convince Ricci di questa ipotesi, mentre Lancha rimane cauta in quando vede nelle maschere una rappresentazione dionisiaca più generica in connessione con i soggetti erotici e con le Stagioni.<sup>14</sup>

Una situazione analoga la si può osservare per la stanza con il mosaico raffigurante la lotta fra Eros e Pan, che potrebbe avere anch'esso un significato di carattere scenico.

A Tarraco (Tarragona), un mosaico<sup>15</sup> presenta Ulisse che offre una coppa di vino a Polifemo, datato da Balil e Fabricotti all'età severiana. Il mosaico, rinvenuto reimpiegato in una necropoli cristiana, presenta notevoli lacune che ne rendono molto difficile la lettura.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> R. HANOUNE – N. DUVAL, *Nouvelles considérations sur les prix de concours dans l'iconographie du Bas-Empire*, Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 1983, Paris 1983, 196.

<sup>13</sup> A. CARANDINI ET AL., *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982.

<sup>14</sup> J. LANCHA, *Mosaïque et culture*, 265.

<sup>15</sup> Emblema su una tegola di m. 0,61.

<sup>16</sup> A. BALIL, *Estudios sobre mosaicos romanos IV: Emblemata*, Studia archaeologica 39, Valladolid 1976, 22; E. FABBRICOTTI, Divagazioni su un "Polifemo" musivo di Tarragona e sue analogie con uno romano, *Quaderni dell'Istituto di archeologia e storia antica* 2 (Viella – Roma 1981) 77–84.

Il mosaico di Ulisse e Polifemo della villa romana di Piazza Armerina viene interpretato da Lancha, insieme ad altri mosaici della Betica<sup>17</sup> e dell'Africa proconsolare,<sup>18</sup> come una versione popolare di una rappresentazione teatrale. Attraverso queste tre provincie dell'impero romano, collegate fra loro da intensi scambi commerciali, potevano circolare anche i modelli iconografici tratti dai manoscritti delle tragedie greche ed utilizzati per soddisfare una clientela colta che non solo conosceva ed apprezzava i testi di età classica ma che contribuiva alla lettura delle tragedie e dei poemi omerici.

La presenza di queste scene teatrali nei mosaici delle ville testimonia in maniera evidente una familiarità dei committenti con le opere letterarie ed una conoscenza della recitazione o per la messa in scena, in singoli episodi o in maniera completa, nei teatri locali.<sup>19</sup>

La concentrazione di questi soggetti in Sicilia, nell'Africa proconsolare e nella Betica si potrebbe spiegare con una forte presenza della cultura greca. L'episodio di Ulisse e Polifemo, come anche quello con le Sirene, potrebbe esprimere una particolare richiesta da parte dei committenti.

La scena di Ulisse che porge la coppa di vino a Polifemo, oltre che essere tratta da un'illustrazione del *Ciclope* di Euripide, poteva essere la rappresentazione di una scena teatrale in cui, attraverso alcuni accorgimenti scenici, si evidenziava la superiorità dell'intelligenza sulla forza bruta con l'aiuto del vino attraverso la rappresentazione del trionfo di Dioniso su un gigante, dando alla scena una chiave di lettura mistica.<sup>20</sup>

Secondo la Sfameni Gasparri la scena di Ulisse e Polifemo del mosaico di Piazza Armerina potrebbe essere una favola teatrale.<sup>21</sup> Ancora più suggestivo sarebbe ipotizzare che si tratti di una storia di Troia dedicata da *Diclys* cretese al padre di Proculo Populonio, a cui in passato è stata attribuita la proprietà della villa. D'altra parte si potrebbe trattare di una pantomima,<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Casariche (Spagna), Il giudizio di Paride (IV secolo d.C.).

<sup>18</sup> Nabeul/Neapolis (Tunisia), Casa delle Ninfe, L'ambasciata di Crise ad Agamennone (310–340 d.C.); Cherchel/Cesarea (Algeria), terme orientali, Il giudizio di Paride (300–320 d.C.).

<sup>19</sup> J. BUFFIÈRE, *Les mythes d'Homère et la pensée greque*, Paris 1956.

<sup>20</sup> P. COURCELLE, Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vol de Dédale, Ulysse et les Sirènes, *Revue des Études Anciennes* 46 (1944) 65–93.

<sup>21</sup> Nel 262 d.C., in occasione dei decennali di Gallieno, era stata portata in scena una favola teatrale di questo soggetto ("Cyclopea etiam luserunt omnes apinari" – *Historia Augusta*, *Gallieni duo*, VIII, 3, ss.).

<sup>22</sup> All'interesse per manifestazioni pantomimiche e musicali, gestite da gente di estrazione greca, si accompagnò anche in Sicilia quello per la poesia greca e latina, di cui offre vari esempi l'epigrafia funeraria e dedicatoria (*Inscriptiones Graecae* XIV: *Inscriptiones Siciliae et Italiae*, additis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus, ed. G. KAIBEL, Berlin 1890, 316, 453). Vedi anche G. MANGANARO, La

come quelle raffigurate su due mosaici rinvenuti in Spanga (Terraconese), a Pedrosa de la Vega e a Santisteban del Puerto, con Achille a Sciro, il primo della metà ed il secondo della fine del IV secolo d.C.

In entrambi i casi avremmo un genere letterario che dava un nuovo significato alle scene teatrali, evidenziandone da una parte l'aspetto piacevole e rimarcando la cultura del padrone della villa.

La presenza di questo celebre episodio dell'Odissea, sebbene sia reso nella sua forma teatrale, per la sua collocazione tra il *cubiculum* e il *triclinium* della *domina* assume un significato profondo, da confrontare con il programma iconografico dei mosaici di tutta la villa.

### **Il mosaico con la restituzione del corpo di Ettore**

Uno degli ambienti della villa romana del Tellaro, a sud di Siracusa, presenta una scena tratta molto probabilmente da un testo teatrale. In un pannello, probabilmente in posizione centrale nella stanza, incorniciato da una ghirlanda di alloro con maschere teatrali, si sviluppa da sinistra a destra l'episodio della restituzione del corpo di Ettore (fig. 2).

Ulisse, indicato dall'iscrizione, è rappresentato di tre quarti rivolto verso destra, barbuto, con il *pileus* sul capo, vestito con una tunica bianca che lascia la spalla destra scoperta. Accanto si trova Achille, girato di tre quarti verso destra, con alcune lacune gravi nel volto e nel torso. Indossa una corazza e una corta tunica angusta, sul capo porta un elmo con lungo cimiero. La gamba sinistra è protetta da una cnemide, mentre quella destra è coperta dal piatto della bilancia. Nella mano sinistra reca una lancia, mentre con la destra fa lo stesso gesto di Ulisse. Sul suo capo, a destra, si trova il suo nome.

A destra di Achille, in secondo piano, si trova un altro guerriero greco identificato con Diomede per la prima lettera, l'unica conservata, che riportava il suo nome accanto a quello di Achille. È girato di tre quarti verso sinistra e il suo sguardo è concentrato su Achille. Ha barba e baffi, sul capo porta un elmo con un cimiero più piccolo rispetto a quello di Achille, sebbene le prime due piume siano più alte delle altre. È vestito con una tunica corta e una clamide fermata sulla spalla destra che scende fino al ginocchio nella parte visibile, più lunga della tunica degli due eroi. Nella mano sinistra, disegnata in maniera molto sommaria, reca una lancia che si incrocia con quella di Achille e compie un passo verso sinistra. In primo piano, nella parte centrale del mosaico, si vede un treppiede che funge da supporto per i due piatti della bilancia. Sul piatto sinistro, di forma circolare, sono raffigu-

---

Sicilia da Sesto Pompeo a Diocleziano, *Politische Geschichte (Randvölker: Sizilien und Sardinien; Italien und Rom; Allgemeines)*, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II/11.1, ed. H. TEMPORINI, Berlin – New York 1988, 3–89, pp. 60–61.

rati due crateri e tre coppe in oro, visti dall'alto, insieme alla catena che sostiene il piatto della bilancia. Il piatto destro non si è conservato, mentre si vede parte delle gambe di Ettore, dal ginocchio ai piedi, le cui dimensioni ridotte ricordano quelle di un bambino. Il corpo dell'eroe era raffigurato su questo piatto. A destra si trova un giovane servitore, girato di tre quarti verso sinistra, vestito con una tunica a maniche lunghe ornata da una clamide fissata alla spalla destra, compie due gesti: con la mano destra tiene la bilancia, mentre con la sinistra si appresta a ricevere un altro oggetto in oro da porre nel piatto sinistra per completare la pesatura del corpo di Ettore.

L'iscrizione continua su due linee: si legge "Troiani" e parte di una P che si può riferire al nome di Priamo, che doveva essere raffigurato nella parte non conservata del mosaico, in corrispondenza della lettera D nella linea superiore.

Questa scena della restituzione del corpo di Ettore non trova finora confronti nei mosaici o in altre supporti iconografici come affreschi o sarcofagi.<sup>23</sup> In due mosaici sono raffigurati episodi della vita di Ettore: A Nîmes Achille è raffigurato mentre trascina il corpo di Ettore, a Sarmisegetusa il riscatto del corpo di Ettore.

L'origine di questo tema iconografico, il riscatto del corpo di Ettore di cui il mosaico di Sarmisegetusa è un valido esempio, è sicuramente un manoscritto illustrato come lascia supporre la presenza dei nomi in greco che indicano i personaggi. È stato proposto di vedere in questa gesta non tanto l'illustrazione di un passo dell'Iliade, bensì "I Frigi" di Eschilo.

In base al confronto con l'*oinochoe* del tesoro di Berthouville, datato al I secolo d.C., si può osservare una particolare attenzione per i dettagli dei personaggi, del corpo di Ettore, dei piatti della bilancia e nei vasi in oro che fanno da contrappeso al corpo di Ettore sulla *oinochoe* di Berthouville, mentre gli abiti degli eroi ricordano quelli di Glauco e Diomede in un mosaico di Santa Cruz (Cabezón de Pisuergra). Infine si può osservare l'abbinamento tra una scena letteraria e una scena di caccia notata da Lancha in un mosaico con Achille a Sciro nella villa di Pedrosa de la Vega, in Spagna, e che si potrebbe osservare anche in altri casi da individuare.

---

<sup>23</sup> K. BULAS, *Les illustrations antique de l'Iliade*, Lwów 1929, 102; K. LEHMANN-HARTLEBEN, Two Roman Silver Jugs, *AJA* 42 (1938) 82–105; L. MASSEI, Problemi figurativi di episodi epici, *Studi classici e orientali* 18 (Pisa 1969) 148–181; D. TRENDALL – T. B. L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971, 57; M. FLORIANI SQUARCIAPINO, Il riscatto del corpo di Ettore in un vetro portuense, *Scritti in memoria di Giovanni Becatti* [Studi Miscellanei 22], ed. L. GUERRINI, Roma 1976, 73–83; O. TOUCHEFEU, s.v. „Hektor“, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (=LIMC) IV (Eros–Herakles), Zürich 1988, n. 99; A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. „Achilleus“, *LIMC* I (Aara–Aphlad), Zürich 1981, n<sup>os</sup>. 613, 674, 687, 711.

La precisione per i dettagli nella rappresentazione dei personaggi e la presenza dei nomi in greco confermerebbe l'ipotesi di un riferimento ad un testo greco, probabilmente un manoscritto illustrato di una tragedia, che evidentemente ancora nel IV secolo d.C. era letto e apprezzato. Sebbene non siano giunti a noi manoscritti delle opere di Eschilo, le numerose raffigurazioni presenti sui vasi greci e negli affreschi romani può confortare questa ipotesi. Gli episodi della vita di Achille erano raffigurati negli affreschi della casa di Efeso H2/14, di essi si conservano solo due episodi: Achille a Sciro e Achille riceve Priamo. Queste pitture, datate tra il 200 e il 220 d.C., testimoniano la grande popolarità che questi soggetti dovevano avere in età tardoantica, tale da essere rappresentati sui piatti di ceramica sigillata chiara D.<sup>24</sup>

L'affresco della casa di Efeso potrebbe avere avuto come modello un manoscritto dell'opera di Stazio di quello stesso periodo. Alcuni mosaici di Antiochia sono stati interpretati come l'illustrazione di alcune opere di Euripide<sup>25</sup> e d'altra parte la pittura romana aveva già offerto numerose scene della commedia e della tragedia.<sup>26</sup>

Nelle dimore di aristocratici colti, committenti di questi mosaici, non dovevano mancare biblioteche fornite delle principali opere della letteratura greca e latina. Ricordiamo che nel IV secolo d.C. si colloca il passaggio dal *volumen* al *codex* che si tradusse automaticamente in un notevole ampliamento del pubblico dei lettori. Secondo Cavallo furono copiate su *codex* le opere di Omero, Esiodo, Nonno di Panopoli, Apollonio Rodio, le tragedie di Sofocle ed Euripide, le commedie di Aristofane e Menandro.<sup>27</sup>

Ci si può chiedere perché la scelta di questa scena dell'Iliade fatta da un ricco proprietario della Sicilia del IV secolo d.C. Avrà forse influito la tradizione dei Troiani, antenati dei Romani, mentre Ettore doveva rappresentare ancora il modello dell'eroe positivo, il cui corpo veniva riscattato in maniera iniqua con dell'oro. Verrebbe così messa in cattiva luce l'ingordigia degli eroi greci, che per certi versi potevano ricordare Brenno, il quale nel 390 a.C. aveva restituito la libertà a Roma in cambio dell'oro.

Dalla Casa delle Ninfe, a Nabeul/*Neapolis* (Tunisia) proviene un mosaico, datato tra il 310 ed il 340 d.C., con la rappresentazione di un'altra scena tratta da una tragedia. In questo caso si tratta dell'ambasciata di Crise ad Agamennone, tratta dalla tragedia perduta *Crise* di Sofocle. Anche in

---

<sup>24</sup> J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture*, 331.

<sup>25</sup> K. WEITZMANN, *The Excavations of 1937–1939*, Princeton 1941, 233–248.

<sup>26</sup> K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957.

<sup>27</sup> G. CAVALLO, Libro e pubblico alla fine del mondo antico, *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, ed. G. CAVALLO, Roma – Bari 1975, 81–132.

questo caso la presenza di un'iconografia di tipo teatrale fa supporre l'esistenza di un manoscritto illustrato della *Crise* di Sofocle, di cui rimangono solo alcuni frammenti.<sup>28</sup>

Allo stato attuale non si conoscono pitture romane che illustrino questo episodio, ma un altro episodio ad esso affine potrebbe essere la visita di Bricolage ad Achille, presente in Italia e nelle province.<sup>29</sup> Il mosaico di Nabeul conferma l'esistenza di un manoscritto illustrato dell'Iliade del IV secolo d.C., probabilmente simile a quelli di età bizantina come l'Iliade Ambrosiana, che avrà ispirato gli artisti che hanno realizzato questi mosaici su commissione dei ricchi proprietari delle ville.<sup>30</sup>

Nel mosaico della villa romana del Tellaro si può osservare la presenza di maschere teatrali alle estremità della ghirlanda di alloro che incornicia la scena figurata. Per individuare la loro tipologia la fonte principale è l'*Onomastikon* di Polluce. In questo caso le maschere costituiscono un ulteriore elemento decorativo di una scena teatrale, ma nella maggior parte dei casi questi oggetti erano inseriti all'interno delle scene figurate e, in alcuni casi, costituivano esse stesse il tema iconografico trattato dal mosaicista. In entrambi i casi comunque testimoniano una grande familiarità da parte del committente con il repertorio teatrale. In altri casi, come nel mosaico con satiri e menadi nella villa romana del Tellaro, le maschere teatrali si trovano associate ad un soggetto dionisiaco (fig. 3).

Possiamo senz'altro escludere che ci possano essere stati contatti tra la Sicilia e la Grecia, tra il III ed il IV secolo d.C., mancando del tutto elementi in comune sia stilistici che iconografici. Fra i temi noti si può solo individuare il trionfo di Dioniso e il suo corteo. Essi però sono resti con uno stile profondamente diverso. Per una trattazione dei mosaici romani e tardoromani in Grecia.<sup>31</sup>

Lo studio dei temi iconografici musivi nelle ville romane ha contribuito in maniera determinante alla conoscenza della mentalità e degli interessi dei loro proprietari. Per la Sicilia un limite finora insuperabile è dato dalla conoscenza completa dei temi iconografici presenti di una sola villa, quella di Piazza Armerina, mentre negli altri casi sono stati riportati alla luce solo alcuni ambienti e non tutti con una decorazione figurata. Un altro

---

<sup>28</sup> S. RADT, *Tragicorum graecorum fragmenta 4: Sophocles*, Göttingen 1977, 494–496.

<sup>29</sup> L. ABAD CASAL, *La Casa del Mitreo a Merida, Pintura mural en España*, Sevilla – Alicante 1982, 58.

<sup>30</sup> Per i manoscritti nel mondo antico vedi E. G. TURNER, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, Oxford 1971, 27–29.

<sup>31</sup> M. SPIRO, *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland, Fourth/Sixth Centuries, with Architectural Surveys*, New York – London 1978.

limite notevole è data dalla difficoltà di lettura dei temi iconografici presenti nei mosaici della villa di Piazza Armerina, che però non ha impedito finora di parlare di un vero proprio programma iconografico. Non mancano, infatti, gli studi che mettono in connessione le diverse scene rappresentate nei mosaici. La scelta da parte del committente dei temi iconografici dei mosaici, abbastanza verosimile per la villa di Piazza Armerina, è ipotizzabile anche per le altre ville siciliane. Nella villa del Tellaro, in particolare, la presenza di iscrizioni in greco nel mosaico con la scena del riscatto del corpo di Ettore, insieme alla scelta di un soggetto piuttosto raro, lascerebbe presupporre un proprietario in qualche modo legato alla cultura greca.

Nella villa di Piazza Armerina è presente un vasto repertorio iconografico, che illustra in maniera estremamente vivace gli aspetti della vita e della cultura tardoantica. Tra i temi maggiormente attestati figura la caccia, che doveva essere un'attività cara ai proprietari, i quali potevano esaltare attraverso di essa la loro *virtus*.<sup>32</sup>

Il tema della caccia, presente nei mosaici delle ville di Piazza Armerina e del Tellaro, trova numerosi confronti nei mosaici dell'Africa settentrionale. In esso emerge una precisa volontà da parte del proprietario della villa di autorappresentarsi come *dominus* assoluto della proprietà.<sup>33</sup>

Nei mosaici potevano essere rappresentate anche scene mitologiche, nei quali si esaltava la *virtus* di alcuni eroi. Nella villa di Piazza Armerina il mosaico della sala *trichora* presenta da una parte il trionfo di Ercole attraverso la rappresentazione della sua apoteosi e della sconfitta dei suoi avversari e dall'altra quello di Dioniso su Licurgo. Il mosaico al centro dell'aula *trichora* raffigura i giganti vinti da Ercole con una evidente funzione di esaltazione della sua apoteosi, raffigurata nell'abside. Il soggetto trova confronti in ambiente microasiatico e africano.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Al tema della caccia si collega anche quello della cattura degli animali, che poteva costituire una celebrazione della carriera del proprietario della villa. Per un'analisi del tema della caccia e dei suoi collegamenti con l'ideologia imperiale si veda I. MORAND, *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie romaine*, Publication du Centre Pierre Paris 27, Paris 1994, 21–57.

<sup>33</sup> G. L. GRASSIGLI, Il regno della villa. Alle origini della rappresentazione della villa tardoantica, *Ostraka* 9/1 (2000) 199–226.

<sup>34</sup> Carandini ricorda l'Ercole che strozza i serpenti nel mosaico della casa dell'Evil Eye ad Antiochia (115–123 d.C.) e il mosaico di Hylas e le ninfe della casa del mosaico di Venere a Volubilis (età di Commodo?), oltre che nel Laocoonte della Pittura 13 del Virgilio Vaticano (420 ca. d.C.), evidenziando come questo tema iconografico sia passato dall'Asia Minore all'Africa settentrionale e quindi alla penisola italiana fra il IV e la prima metà del V secolo d.C. Per questi confronti e l'analisi del mosaico: A. CARANDINI, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina*, Studi Miscellanei 7, Roma 1961–1962, 48–51.

Nel suo studio Carandini rileva che questo tipo di composizione, che trova un confronto in un mosaico con scene di anfiteatro del Museo di Sousse,<sup>35</sup> divenne in seguito una caratteristica delle scuole artistiche orientali a partire dalla prima metà del V secolo d.C.

La particolare devozione del proprietario della villa per il culto di Ercole trova un'ulteriore conferma nel rinvenimento di una testa dell'eroe in marmo nell'area delle terme. La figura dell'eroe compare tre volte nella decorazione statuaria della villa, che era arricchita anche da una scultura raffigurante Venere stante affiancata dal delfino, posta probabilmente presso l'accesso alle terme, e da una di Apollo, copia dell'Apollo Liceo di Prassitele, posta significativamente nella sala con il mosaico di Orfeo.<sup>36</sup>

Nel trionfo di Dioniso possiamo osservare che Licurgo viene raffigurato avvinto dalla vite secondo una versione figurativa che non trova tuttora confronti in Occidente. Nei confronti finora noti esso appare libero o isolato tra i tralci, mentre in Oriente appare solo su una moneta di Alessandria dell'epoca di Antonino Pio.<sup>37</sup>

La *Licurgia* faceva parte nel ciclo dionisiaco, come testimonia il mosaico di Djemila,<sup>38</sup> dove però questa scena è isolata perfettamente individuabile fra tutte le altre. Nel mosaico di Piazza Armerina è inserita nel trionfo indiano di Dioniso, soggetto quest'ultimo che ebbe una notevole fortuna in Africa. Il mosaico di Sousse<sup>39</sup> presenta una scena centrale con lo stesso movimento in avanti che si nota in quella di Piazza Armerina circondata da un'identica decorazione a girali di vite con putti vendemmianti. In quel caso la figura centrale è una menade, la quale ha la medesima posizione del corpo e delle braccia del Licurgo di Piazza Armerina.<sup>40</sup> Il tema iconografico della follia di Licurgo trova un confronto anche in Sicilia,

---

<sup>35</sup> *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II: Afrique Proconsulaire*, ed. P. GAUCKLER, Paris 1910, 28–30, n. 71 f.

<sup>36</sup> C. BONANNO, *La testa di Ercole, Marmi colorati e marmi ritrovati della Villa Romana del Casale (Catalogo della Mostra, Piazza Armerina)*, Enna 2008, 77–80.

<sup>37</sup> Il medesimo atteggiamento si trova nei *cyclopes* della pittura 7 del Virgilio Vaticano, che riprende modelli africani di origine alessandrina e passati in Italia tra il IV ed il V secolo d.C. Per le raffigurazioni della punizione di Licurgo vedi E. COCHE DE LA FERTÉ, *Le verre de Lycurgue, Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 48/2 (1954) 131–162, p. 131.

<sup>38</sup> L. LESCHI, *Mosaïque a scènes dionysiaques de Djemila-Cuicul (Algérie), Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 35/1–2 (1935) 139–172, p. 139 (ritenuto degli inizi del III secolo d.C.).

<sup>39</sup> L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques. Feuille n. 57 de l'Atlas archéologique. Sousse*, Tunis 1960, n. 57099, tav. XXIII. Per la datazione di questo mosaico vedi A. CARANDINI, *Metodo e critica nei mosaici di Sousse (Hadrumetum)*, *Archeologia classica. Rivista della Scuola nazionale di Archeologia* 14 (Roma 1962) 249–274.

<sup>40</sup> Per altri confronti vedi A. CARANDINI, *Ricerche sullo stile e la cronologia*, 50.

dove lo troviamo raffigurato nell'*emblemata* di un mosaico in bianco e nero rinvenuto a Taormina e datato al tardo II secolo d.C.<sup>41</sup>

Per i mosaici della sala *trichora* nella villa di Piazza Armerina già in passato Arias ha messo in evidenza come non si abbiano dei riferimenti precisi sia per la cronologia sia per gli aspetti iconografici. Pur non volendo individuare una molteplicità di maestranze per ogni mosaico della villa, Arias ipotizza una provenienza dall'Asia Minore.<sup>42</sup>

Secondo Carandini si deve necessariamente attribuire ad un modello africano il tema iconografico della *Licurgia*, pur ammettendo che si possono cogliere gli influssi dei prototipi alessandrini.<sup>43</sup>

Anche il mosaico con Ercole nell'abside sinistra, secondo Carandini, troverebbe evidenti confronti in Africa settentrionale. La posizione dell'eroe ricorderebbe il mosaico dionisiaco di *Themetra*,<sup>44</sup> della metà del III secolo d.C., e con diversi mosaici del IV secolo d.C.<sup>45</sup>

Per quanto riguarda il tema iconografico in essi raffigurato Arias, come in precedenza Settis, hanno espresso una loro interpretazione come "speculazioni più o meno filosofiche", bensì in senso religioso e spirituale.<sup>46</sup> Fra quest'ultimi appare particolarmente interessante il confronto con la figura di Giove nel mosaico di Ouled-Agla, in cui sono raffigurate le avventure amorose di Giove e nel nostro caso in particolare con il frammento di Giove e Antiope.

---

<sup>41</sup> R. J. A. WILSON, Trade and Industry in Sicily during the Roman Empire, *Politische Geschichte (Randvölker: Sizilien und Sardinien; Italien und Rom; Allgemeines)*, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II/11.1, ed. H. TEMPORINI, Berlin – New York 1988, 207–305, p. 235.

<sup>42</sup> Per un confronto con i mosaici realizzati da maestranze dell'Asia Minore Arias ricorda in particolare i mosaici del palazzo imperiale di Costantinopoli, per i quali vedi G. BRETT ET AL., *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford, 1949, 87–93.

<sup>43</sup> Per Gentili "il mosaico è eco fedele di un prototipo creato nell'ambiente barocco microasiatico e probabilmente attribuito alla scuola pergamena" (G. V. GENTILI, I mosaici della villa romana del Casale di Piazza Armerina, *Bollettino d'Arte* 37/1 (1952) 33–46, p. 36).

<sup>44</sup> L. FOUCHER, La mosaïque dionysiaque de Themetra, *Mélanges d'archéologie et d'histoire [Mélanges de l'école française de Rome]* 69 (1957) 151–161, p. 161 (che data il mosaico di Themetra alla metà del III secolo d.C.).

<sup>45</sup> Un mosaico dionisiaco di Sousse e quello del Bacco di El-Djem al Museo del Bardo di Tunisi; cf. A. CARANDINI, *Ricerche sullo stile e la cronologia*, 51.

<sup>46</sup> P. E. ARIAS, I mosaici di Piazza Armerina e il problema storico-artistico, „La villa romana del Casale di Piazza Armerina“ : Atti della IV riunione scientifica della Scuola di perfezionamento in Archeologica Classica dell'Università di Catania, Piazza Armerina, 28 settembre – 1 ottobre 1983, ed. G. RIZZA, *Cronache di archeologia* 23 (1984) 111–124, p. 121.

Le rappresentazioni dei trionfi di Dioniso e di Ercole dovevano godere di particolare fortuna ancora in età tardoantica, come testimonia un passo del panegirico a Teodosio del 389 d.C.<sup>47</sup> La figura di Ercole, inoltre, doveva essere particolarmente cara all'aristocrazia pagana, come conferma un passo della *Historia Ecclesiastica* di Teodoreto di Cirro. L'immagine di Ercole precedeva l'esercito guidato da Virio Nicomaco Flaviano, il cui figlio aveva restauro il tempio dell'eroe durante la sua prefettura ad Ostia.<sup>48</sup>

A Roma Ercole era un soggetto abbastanza comune negli affreschi e nei mosaici, e lo stesso si può dire a Pompei ed Ercolano. Le dodici fatiche sono raffigurate spesso sui sarcofagi tra la fine del II ed il IV secolo d.C., riflettendo molto probabilmente il messaggio di immortalità.

Il culto di Dioniso ed Ercole è attestato, al tempo di Settimio Severo, dalle numerose rappresentazioni sulle emissioni monetali<sup>49</sup> e dai rilievi sull'arco di Leptis Magna, dove sono raffigurati sull'arco la famiglia imperiale con Roma e Silvano, la Tyche di Leptis, Ercole e Dioniso.<sup>50</sup> Un culto congiunto di Ercole e Dioniso è stata proposto per il tempio del Quirinale, finora ritenuto il Serapeo di Caracalla.<sup>51</sup>

Fra gli episodi della vita dell'eroe quelli che ebbero una maggiore fortuna sono quelle in cui fanciullo uccide i serpenti e le numerose scene bacchiche nelle quali si accompagna a Dioniso, ma non mancano altre scene (con Alceste sui sarcofagi e nelle pitture funerarie, con Eros, Auge, Cacco, Omphale, Telephos). Questo legame si presenta spesso nelle rappresentazioni musive, come nel caso di un mosaico proveniente dalla Casa dell'Atrio di Antiochia, datato al I secolo d.C., in cui Dioniso è raffigurato con la coppa e il tirso con ai lati un giovane e un satiro, vicino si vede Ercole che beve e a sinistra una menade che suona il flauto.<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> *XII Panegyrici Latini* 12 (II), 44, 5: "Vos quoque quibus secunda sors cessit dare famam rebus, artifices, vulgata illa veterum fabularum argumenta despiciate, Herculeos labores et Indicos Liberi triumphos et anguipedum bella monstrorum. Haec potius, haec gesta sollertes manus ducant; his fora, his templa decorantur; haec ebore reddantur, haec marmore, haec in coloribus vivant, haec in aera moveantur, haec gemmis augeant pretium".

<sup>48</sup> THEODORETUS CYRRHI EPISCOPUS, *Historia ecclesiastica* 5, 24, 4.

<sup>49</sup> J. BOARDMAN ET AL., s.v. „Herakles“, *LIGM*, V (Herakles–Kenchrias), Zürich 1990, 157, n<sup>os</sup>. 3249–3252.

<sup>50</sup> Ibidem, 157, n. 3247.

<sup>51</sup> R. SANTANGELI VALENZANI, s.v. „Hercules et Dionysus, Templum“, *Lexicon Topographicum Urbis Romae* III, ed. E. M. STEINBY, Roma 1996, 25–26.

<sup>52</sup> Worcester (Mass.), Art Museum, 1933.36; J. BOARDMAN ET AL., s.v. „Herakles“, *LIGM* V, 157–158, n. 3253.

Dalla Casa del Simposio, ad Antiochia, proviene un altro mosaico, datato al 200–250 d.C., sono rappresentati Dioniso ed Ercole che bevono alla presenza di una menade con un *tympanon*.<sup>53</sup>

In un affresco di Ostia, datato al III secolo d.C., si vedono Ercole con il *kantharos*, una figura maschile di dimensioni minori con una lunga veste bianca, probabilmente un sacerdote, e Dioniso con la patera.<sup>54</sup> Una rappresentazione simile si può osservare su un sarcofago, datato al 230–260 d.C., su cui Ercole è raffigurato stante, con la clava, la pelle di leone e il *kantharos*, accanto a lui si trovano Dioniso e Arianna, con il capo reclinato, con i satiri che fanno il vino e una divinità fluviale.<sup>55</sup>

In età tardoantica si trovano frequenti citazioni di Ercole e delle sue imprese nelle fonti letterarie. Nei *Saturnalia* di Macrobio Teodosio, illustre esponente dell'aristocrazia romana vissuto nel IV secolo d.C. e probabilmente ancora pagano, si trovano le peregrinazioni dell'eroe in Italia. Un passo in particolare, come già ha evidenziato Arias, sembra essenziale a comprendere lo spirito della grande scena riprodotta nel mosaico della sala trichora nella villa di Piazza Armerina: "Nemmeno Ercole è estraneo alla sostanza solare; Ercole fornisce al genere umano il valore che lo innalza a somiglianza degli dei".<sup>56</sup> Si può quindi ipotizzare che il committente conoscesse l'opera di Macrobio e comprendesse il significato di questa figura eroica che "*nimia fortitudine meruit nomen dei virtutem regentis?*". Il dialogo dei *Saturnalia* si daterebbe al 383–384 d.C., collocandosi proprio ai tempi in cui l'imperatore Giuliano da ai culti pagani un breve impulso arricchendoli di contenuti filosofici neoplatonici. L'apoteosi di Ercole, raffigurato come Astrochitone nel mosaico della villa di Piazza Armerina, es-primerebbe il passo di Macrobio: "*nisi solis illuminatio, cuius recessu profunditate occultitur tenebrarum*".<sup>57</sup>

L'assimilazione di Ercole ad una divinità solare spiegherebbe, secondo Arias, la mancata presenza di Giove nei mosaici della villa di Piazza Armerina. Solo l'eroe, insieme a Bacco-Libero, è assimilato al sole che risolle-va verso la virtù i mortali caduti in basso.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Worcester (Mass.), Art Museum, 1933.36; J. BOARDMAN ET AL., s.v. „Herakles“, *LIGM* V, 158, n. 3254.

<sup>54</sup> J. BOARDMAN ET AL., s.v. „Herakles“, *LIGM* V, 157, n. 3246.

<sup>55</sup> Roma, Villa Doria Pamphilj; J. BOARDMAN ET AL., s.v. „Herakles“, *LIGM* V, 159, n. 3275.

<sup>56</sup> MACROBIUS, *Saturnalia* III, 12, 1–9: "Sed nec Hercules a sub stantia solis alienus est. Quippe Hercules est ea solis potestas quae humano generi virtutem ad similitudinem praestat deorum". Per la funzione eroica e moralizzatrice di Ercole v. *ibidem* I, 20, 6–12; per il rapporto con Libero-Bacco e con il Sole v. *ibidem* I, 1–24.

<sup>57</sup> Questo Ercole è definito anche τὸν ἐν πᾶσι καὶ διὰ πάντων ἥλιον (MACROBIUS, *Saturnalia* I, 20, 11).

<sup>58</sup> P. E. ARIAS, I mosaici di Piazza Armerina e il problema storico-artistico, 123.

Questa assimilazione di Eracle ad un culto solare ritorna nel canto XL delle Dionisiache di Nonno di Panopoli,<sup>59</sup> quando viene narrata la visita fatta da Dioniso ad Eracle Astrochitone di Tiro.<sup>60</sup> I versi si elevano con un inno all'eroe che è stato definito "compendium of solar syncretism",<sup>61</sup> declamato da Dioniso giunto alla dimora dell'eroe con il suo corteo festante.<sup>62</sup>

La preghiera rivolta da Dioniso a Eracle, giustamente paragonata all'*Inno al Sole* di Proclo,<sup>63</sup> presenta una struttura tripartita: una prima parte in cui viene definita l'epiclesi ed Eracle Astrochitone viene identificato con il Sole (vv. 369–391), una seconda parte con la πολυωνομία θεοῦ (vv. 392–409) e l'invocazione finale (v. 410). L'equazione Eracle-Sole troverebbe una conferma, secondo Chuvin, nella lunghezza della prima parte, più di metà dell'inno, e nella celebrazione del dio come principio regolatore dell'anno (vv. 369–380) e del giorno (vv. 381–391).<sup>64</sup>

Nella seconda parte dell'inno sono enumerate le varie divinità a cui è assimilato Eracle. Fra i nomi di divinità in cinque casi prevale l'aspetto fecondativo (vv. 392–393) ed in sei l'aspetto solare (vv. 399–401). A questi si aggiungono la fenice (vv. 394–398), Gamo (vv. 402–406), Peone ed Etere (vv. 407–409). Questi ultimi chiudono l'inno formando una composizione circolare con i versi iniziali. Alla fine dell'inno troviamo inoltre l'appello di Dioniso alla benevolenza di Eracle.

La reazione di Eracle all'inno elevato in suo onore da Dioniso è stata paragonata ad un rituale teurgico raccontato da Eunapio.<sup>65</sup> Il dio di Tiro accoglie alla sua mensa Dioniso e gli fa gustare per la prima volta nettare e

<sup>59</sup> È stato osservato da Carandini (A. CARANDINI, *Ricerche sullo stile*, 46) che la personificazione dell'Africa nel mosaico della Grande Caccia trova un confronto nella personificazione di Panopoli su lino egiziano databile al IV–V secolo d.C.

<sup>60</sup> In questo episodio si è voluta vedere una trasposizione mitologica dell'arrivo di Alessandro a Tiro e del suo sogno di sacrificare a Eracle per essere accolto nella città (ARRIANUS, *Anabasis Alexandri* 2, 15, 7 sgg.), per cui si rimanda a P. CHUVIN, *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand 1991, 227.

<sup>61</sup> H. J. ROSE, *Mythological Introduction and Notes*, NONNOS, *Dionysiaca*, eds. H. J. ROSE – L. R. LIND, trans. W. H. D. ROUSE, Cambridge (Mass.) – London 1940, 194.

<sup>62</sup> NONNUS, *Dionysiaca* XL, 36.

<sup>63</sup> P. CHUVIN, *Mythologie et géographie dionysiaques*, 202–205.

<sup>64</sup> Successione dei mesi (vv. 369–374), fasi lunari (vv. 375–380), luce notturna / luce solare (vv. 381–385), fertilità della terra prodotta dal sole (vv. 386–391).

<sup>65</sup> EUNAPIUS, *Vita Sophistarum*, ed. G. GIANGRANDE, Roma 1956, 44 (= *Philostrophorum Eunapii Himerii Opera*, ed. A. WESTERMANN ET ALII, Paris 1850, 475): Massimo di Efeso, dopo avere arso l'incenso e recitato l'inno in onore di Ecate, vide la statua sorridente e le torce che si accendevano nelle sue mani (B. SCHOULER, *Biographie et magie chez Eunape, La Magie. Actes du colloque international de Montpellier*, 25–27 mars 1999, II: *La magie dans l'Antiquité grecque tardive. Les mythes*, Montpellier 2000, 137).

ambrosia. In questa scena si può vedere una evocazione dei pasti liturgici ed è stata considerata la prima apoteosi di Dioniso.<sup>66</sup> Segue una lunga digressione (vv. 430–573) in cui Eracle risponde alle domande di Dioniso sulla fondazione di Tiro.

Alla fine del loro incontro Dioniso ed Eracle si scambiano dei doni, in un gesto che non solo costituisce un *topos* delle scene di ospitalità omeriche,<sup>67</sup> ma anche con evidenti elementi simbolici, che trovano un riscontro nelle fonti orfiche. Il cratere aureo che Eracle riceve da Dioniso costituisce il riconoscimento della prerogativa divina di mescolare e trasformare ogni cosa secondo un principio orfico.<sup>68</sup> Il manto di stelle con cui Eracle riveste Dioniso oltre ad essere attribuito della lune e della notte, evoca la veste di Dioniso, la nebride screziata che è simbolo del cosmo<sup>69</sup> e “preannuncia l’ascesa del dio Bromio all’Olimpo”.<sup>70</sup>

Un altro riferimento ad un cosmo stellato si può individuare in un altro passo del poema di Nonno. In questo caso si fa riferimento al destino di Dioniso, il quale “dopo la guerra contro i Terrigeni il conflitto contro gli Indiani, si unirà alla corsa delle stelle e lo accoglierà il cielo scintillante perché risplenda accanto a Zeus”.<sup>71</sup> Si tratta di un evidente riferimento all’apoteosi del dio, che avverrà dopo i suoi trionfi su tutto ciò che è nato dalla terra (“Terrigeni” e Indiani).

Nella letteratura tardoantica, in particolare in Nonno di Panopoli,<sup>72</sup> l’apoteosi di Dioniso è preceduta da quella della madre Semele.<sup>73</sup> Rispetto alla tradizione più antica, in cui era il figlio a condurla in cielo al termine delle sue peripezie terrene, Nonno accoglie una tradizione seriore secondo cui era Zeus a condurre Semele sull’Olimpo per mezzo del fuoco.

---

<sup>66</sup> NONNOS DE PANOPOLIS, *Les Dionysiaques*. Tome I: *Chants I–II*, éd. et trad. F. VIAN, Paris 1976, XXII.

<sup>67</sup> HOMERUS, *Odyssëia* 24, 275 s.

<sup>68</sup> *Orphicorum fragmenta*, coll. O. KERN, Berlin 1922, 237, n. 217 (“[Orfeo] conosce anche il cratere di Dioniso”) e 310, n. 297b (“Zeus è il dio di ogni cosa, colui che mescola ogni cosa, sibilando con soffi e voci che si mescolano nell’aria”).

<sup>69</sup> R. EISLER, *Weltenmantel und Himmelszelt* I, München 1910, 256–258; S. BENKO, *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Leiden – Boston 2004, 98.

<sup>70</sup> D. GIGLI PICCARDI, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze 1985, 172.

<sup>71</sup> NONNUS, *Dionysiaca* VII, 97–99 (trad. di D. GIGLI PICCARDI, vol. I, Milano 2003, 540–541).

<sup>72</sup> NONNUS, *Dionysiaca* VIII, 407–418.

<sup>73</sup> La rinascita di Semele, attraverso la sua apoteosi, avrebbe costituito un forte modello di rinascita per gli iniziati come preparazione per quella di Dioniso, espressa in termini simili alla fine delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli.

Le apoteosi di Dioniso e di Ercole, come anche quella di Semele, finiscono per assumere significati più complessi riconducibili al concetto orfico-platonico della liberazione dell'anima dai vincoli materiali nel momento della sua ascesa al cielo.<sup>74</sup> Secondo alcune fonti anche l'apoteosi di Ercole sarebbe avvenuta attraverso il fuoco.<sup>75</sup>

Tale concetto di purificazione attraverso l'apoteosi entra in rapporto esplicito nella letteratura misticheggiante di stampo orfico-neoplatonico,<sup>76</sup> ma è già presente nelle laminette orfiche-dionisiache di Pelinna.<sup>77</sup> Fra le opere letterarie che descrivono le imprese di Ercole dobbiamo ricordare il poema di Claudiano, *De raptu Proserpinae*, in cui il canto di Orfeo (II, 29–48) descrive le fatiche dell'eroe. L'opera di Claudiano, che si colloca nella seconda metà del IV secolo d.C., costituisce una sorta di reazione dei poeti del tardo paganesimo ancora legata ai principi dettati dall'arte classica ed ai poemi eroici.<sup>78</sup>

Il poema di Claudiano, che non a caso è ambientato in Sicilia, riproponendo i temi cari alle dottrine neo-orfiche e neo-platoniche, esprimeva attraverso uno stile letterario opulento quanto le arti figurative, in particolare i mosaici delle ville, continuavano a esprimere ancora in questo periodo.

Le raffigurazione musive si possono leggere a più livelli, partendo da una generica espressione della ricchezza e del potere del proprietario per arrivare a riferimenti a specifici significati filosofici o religiosi. Se da una parte può risultare “pericoloso chiedere ai temi prescelti per la decorazione di un mosaico di una casa più significati di quanti ne possano avere, altrettanto sbagliato è non chiedere niente”.<sup>79</sup> La rappresentazione di soggetti mitologici e di temi legati alla vita quotidiana, secondo Toynbee, avrebbe spesso assunto un valore simbolico, quasi religioso, per influsso

---

<sup>74</sup> PLATONUS, *Phaedrus*, 67c-d.

<sup>75</sup> OVIDIUS, *Metamorphoses* 9, 239 sgg.; SENECA, *Hercules Oetaeus*, 1693 sgg.; un accenno ironico all'apoteosi si trova a proposito della morte di Peregrino in: LUCIANUS, *De morte Peregrini*, 44. Sulla questione vedi C. M. EDSMAN, *Le baptême du feu*, Uppsala 1940; C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà après la littérature latine* (V<sup>e</sup> s.–XIII<sup>e</sup> s.), Rome 1994, 120–138.

<sup>76</sup> Cf. IAMBlichus, *De mysteriis* III, 10, 121 e i passi di Olimpiodoro in *Orphicorum fragmenta*, 245–246, n. 232. Per il concetto di οὐσία in testi poetici oracolari tardi v. PORPHYRIUS, *Vita Plotini*, 22.24 (oracolo di Apollo), EUNAPIUS, *Chronica*, fragm. 26.4.

<sup>77</sup> G. PUGLIESE CARRATELLI, *Le lamine d'oro “orfiche”*, Milano 1993, 62–64.

<sup>78</sup> F. SERPA, Introduzione, CLAUDIANO, *Il rapimento di Proserpina, La guerra dei Goti*, trad. F. SERPA, Milano 1981, 10–11.

<sup>79</sup> Y. THÉBERT, *Vita privata e architettura domestica nell'Africa romana*, in *La vita privata dall'impero romano all'anno mille*, Roma – Bari 1986, 300.

delle principali correnti filosofiche tardoantiche, in particolare il neoplatonismo.<sup>80</sup>

Nell'arte tardoantica si può osservare una predilezione per la personificazione dei concetti astratti: nel campo figurativo si dava un volto a ciò che non si poteva vedere. Nella poesia avveniva il processo inverso in quanto si toglieva ogni realismo visivo al personaggio, il quale assumeva un significato concettuale. Un esempio di questo si può trovare nella descrizione del sacrificio di Cadmo per la fondazione di Tebe nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli.<sup>81</sup> Nella scena accanto a Cadmo si trovano due personaggi dai nomi significativi, Teoclimeno e Tieste, che aiutano l'eroe a compiere il sacrificio. I loro nomi sono parlanti, il primo indica l'invocazione agli dei e il secondo l'atto di sacrificare.<sup>82</sup> La rappresentazione di aspetti relativi ai misteri dionisiaci è piuttosto rara, ma possiamo cogliere alcuni riferimenti nel famoso affresco della Villa dei Misteri a Pompei, in cui è rappresentata una sequenza di immagini che si possono riferire all'iniziazione misterica.

Uno dei personaggi dell'affresco è un giovane Satiro che osserva un'immagine riflessa in uno specchio. L'immagine riflessa è quella della maschera del vecchio Sileno collocata alle spalle del Satiro, che è stata interpretata come una scena di catoptromanzia.<sup>83</sup> Al giovane Satiro viene predetta attraverso l'immagine della maschera del Sileno l'uccisione di Dioniso come un'esperienza necessaria alla rinascita dell'iniziato.

Il vecchio Sileno che indossa una maschera spaventosa che potrebbe ricordare i Titani dal volto cosparso di gesso che avevano ucciso Dioniso Zagreo. Alla morte di quest'ultimo potrebbe alludere l'immagine del giovane Sileno riflessa allo specchio in quanto secondo la tradizione Dioniso Zagreo fu assalito dai Titani mentre si guardava allo specchio. L'esperien-

---

<sup>80</sup> J. M. C. TOYNBEE, *The Cristian Roman Mosaic: Hinton St. Mary, Dorset*, Dorset Monographs 3, Dorchester 1964, 11.

<sup>81</sup> NONNUS, *Dionysiaca* V, 11–15.

<sup>82</sup> Per un commento al testo di Nonno di Panopoli vedi D. GIGLI PICCARDI, *Metafora e poetica in Nonno*, 382.

<sup>83</sup> Un altro episodio mitologico in cui è stato riconosciuto un atti di catoptromanzia è la consegna delle armi di Achille a Teti. Nelle pitture pompeiane troviamo cinque quadri, tutti appartenenti a contesti pittorici del IV stile, che mostrano senza tante variazioni Efesto che consegna le armi a Teti accompagnata da un'altra figura femminile. La ninfa è raffigurata seduta con la mano destra portata al capo, mentre la superficie del grande scudo appare animata da un'immagine che va componendosi su di esso. Secondo alcune ipotesi potrebbe trattarsi di una visione legata al destino del figlio riconoscendo un atti di catoptromanzia. Per l'interpretazione di questa scena vedi G. GRASSIGLI, *L'ultimo Achille*. Per una lettura dell'Achille tardoantico, *Iliade (Catalogo della Mostra)*, Roma 2006, 132. Per la catoptromanzia nel mondo greco vedi A. DELATTE, *La catoptromancie greque et ses dérivés*, Liège – Paris 1932.

za della morte rituale sarebbe stata un momento necessario per la rinascita dell'iniziato come lo era stata per Dioniso.<sup>84</sup>

Il motivo dell'immagine riflessa in uno specchio è ben attestato anche nell'arte tardoantica. La morte di Dioniso viene annunciata a Zeus da un'immagine riflessa in uno specchio anche nei versi di Nonno di Panopoli<sup>85</sup> e su una pisside di Bologna datata al V secolo d.C. ad essa si allude attraverso la raffigurazione di una donna che regge uno specchio. La raffigurazione di Bacco era abbastanza comune in età imperiale, e la presenza di Eroti alla guida di *bigae* trova più confronti in ambiente italico.<sup>86</sup>

Rappresentazioni di Dioniso non mancano neanche in Sicilia, dove all'inizio del III secolo d.C. si data un mosaico in bianco e nero riportato alla luce nel *tepidarium* delle terme di Tindari, opera del maestro locale Nicia, che ha firmato il mosaico all'ingresso e che quindi deve essere l'autore anche degli altri mosaici. Nel tondo centrale è raffigurato Dioniso stante con il tirso nella mano sinistra mentre con la destra porge una coppa di vino ad un leopardo posto su un podio. Un satiro di dimensioni ridotto reca un tirso dietro al dio, mentre tutta la scena è incorniciata da un lungo tralcio di vite. Nel pannello centrale è raffigurata anche una coppia di *kantharoi* dai quali si dipartono dei tralci di vite, mentre ai quattro angoli del pannello sono raffigurati dei satiri.<sup>87</sup>

Una situazione simile si doveva trovare in una delle stanze della villa romana del Tellaro, dove nella parte centrale era raffigurato il volto di Dioniso, riconoscibile solo da un tralcio di vite da cui pende un grappolo d'uva (fig. 4). Il resto del mosaico si articola in quattro zone decorate da festoni che si sviluppano da crateri posti agli angoli. Nella parte centrale di ogni zona si trova un quadretto formato da una menade ed un satiro. L'emblema centrale del mosaico, purtroppo estremamente lacunoso, e i quattro quadretti posti ai lati offrono un ulteriore esempio di un tema iconografico dionisiaco.

---

<sup>84</sup> F. MATZ, *ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΕΛΕΤΗ*, *Archäologische Untersuchungen zum Dionysoskult im hellenistischen und römischen Zeit*. Abhandlungen der Akademie Mainz, Wiesbaden 1964, 1414.

<sup>85</sup> NONNUS, *Dionysiaca* VI, 206–207.

<sup>86</sup> R. J. A. WILSON, *Sicily under the Roman Empire. The Archaeology of a Roman Province, 36 BC–AD 535*, Warminster 1990, 209.

<sup>87</sup> R. J. A. WILSON, *Trade and Industry in Sicily during the Roman Empire*, 235–236; IDEM, *Sicily under the Roman Empire*, 249.

Giancarlo Germanà Bozza

LITERARY SOURCES AND DIONYSIAN REFERENCES  
IN SOME MOSAICS OF LATE ANTIQUE SICILY

Summary

The analysis of some mosaics that were part of the luxurious decoration of some late antique villas in Sicily gives the opportunity to examine some issues regarding their relationship with Dionysus and literary sources. The comparison of these themes with late antique literary sources provides a clear indication of the literary assets still circulating among the provincial Roman aristocracy that ordered them. For this reason, the presence of certain iconographic themes in late antique villas in Sicily should be seen from a different point of view. Besides the most common decorative themes, drawn from a vast repertoire mainly influenced by North African models, it is possible to note the presence of some themes demanded by the customer.

In the Roman villa at Piazza Armerina, in what is known as the *massa Philosophiana*, in the so-called *trichora* room, there is a series of mosaics whose contents differ significantly from those in the rest of the villa. Previous studies have already pointed out the substantial differences in content and style, even assuming a chronology for the mosaics of the highest room *trichora*. To this one can also add the presence of a particular iconographic interpretation of some characters, primarily of Hercules, who is positioned close to Dionysus, wearing a leopard skin and offering an image that recalls the Hercules Astrochiton mentioned by literary sources.

In the *trichora* room of a Roman villa at Piazza Armerina, there are other references to Dionysius, seen primarily as a metamorphosis and madness that can affect humans, as in the case of Lycurgus.

Another iconographic subject analysed in this study is that of a mosaic of the Roman villa of Tullaro, which represents the return of Hector's body. Although this theme appears in many variations, particularly on the sarcophagi, in this case it offers several characteristics that lead back to a literary mode.

The presence of these iconographic themes in the mosaics of Roman villas in Sicily can be seen as an expression of the interest of the region's old aristocracy in the classical tradition. Characters like Hercules and Dionysus represented a tradition that was waning, being replaced by the consolidation of Christianity. Their representations in these residences indicate, on one hand, the rich culture of the owners, but on the other, their attachment to a nostalgic world that was nearing its twilight hour.

**Keywords:** Dionysus, Hercules, mosaics, Rome, Sicily, Philosophiana.

Чланак примљен: 28. септембра 2015.

Чланак прихваћен: 16. јуна 2016.