
IRENE BRAGANTINI

FIGURE DI CADUTI A CACCIA:
DA BOSCOREALE A PIAZZA ARMERINA
(E OLTRE)

Estratto da

MARMORIBUS VESTITA

Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi

a cura di

Olof Brandt e Philippe Pergola

CITTÀ DEL VATICANO
PONTIFICIO ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA
2011

IRENE BRAGANTINI

FIGURE DI CADUTI A CACCIA:
DA BOSCOREALE A PIAZZA ARMERINA
(E OLTRE)

La pittura che rivestiva la parete di fondo del triclinio della villa di Boscoreale, oggi al Museo Archeologico di Napoli, presenta – al di sopra della porta che ne occupa il centro – un fregio di caccia a fondo nero¹. La figurazione, limitata a pochi personaggi, presenta due gruppi di cacciatori, apparentemente distinti per classi di età; in ciascuno dei gruppi, una figura appare avere una posizione preminente (fig. 1).

È assai probabile che la differenza fra i due gruppi di personaggi fosse enfatizzata dai diversi animali che essi cacciano: a sinistra, il cacciatore più giovane attacca un toro, laddove a causa di una lacuna dell'affresco non è possibile identificare l'animale cacciato dalla figura che occupa la posizione centrale. Questa mancanza non permette di ricostruire con certezza l'originaria composizione né di precisare se (come sembra probabile) siamo qui di fronte a un nucleo tematico che raffigura una 'gerarchia delle cacce' – differenziate per quanto riguarda i cacciatori e per le diverse fiere che essi cacciano – secondo il modello che conosciamo dal fregio della tomba di Vergina, culminante nell'uccisione del leone da parte del re a cavallo².

¹ Su questo fregio cfr. I. BRAGANTINI, *Il fregio con scena di caccia del triclinio G della villa di Boscoreale*, in M. VELRANCK (ed.), *Les fresques romaines de Boscoreale. Colloque International Bruxelles, Mariemont 21-23 avril 2010* [in preparazione]. Sul significato di questi elementi apparentemente secondari della decorazione nell'estetica di età ellenistica ha richiamato l'attenzione la comunicazione di A. Rouveret nel corso dello stesso convegno (*La rhétorique de l'image dans la villa de Boscoreale*). La cronologia delle pitture della villa oscilla variamente negli anni centrali della prima metà del I secolo a.C.; la pittura è stata distaccata in tre porzioni, prive di numero di inventario: cfr. I. BRAGANTINI, V. SAMPAOLO, *La pittura pompeiana*, Milano 2009, pp. 40-42; p. 174 scheda 54.

² A. ROUVERET, *La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques*, in S. DESCAMPS-LEQUIME (ed.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris 2007, pp. 75-76.



Fig. 1 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale (s. inv.): fregio di caccia (particolare della parete ovest del triclinio G della villa di Boscoreale) (foto S. Venditto).

Anche nel fregio di Boscoreale riconosciamo comunque una 'caccia eroica', come risulta dall'abbigliamento dei personaggi, dalle loro caratteristiche pose (si noti per tutte quella del primo cacciatore da sinistra, con la lancia impugnata orizzontalmente contro l'animale, la gamba destra arretrata che non poggia ancora a terra, quella sinistra avanzata e leggermente flessa), dai cani trattenuti al guinzaglio, schemi iconografici che hanno una vita lunga e consolidata, nella cui tradizione il fregio di Boscoreale si inserisce a pieno titolo. Questa circostanza ci illumina sulla continuità della tradizione artigianale e sulla formazione dei pittori attivi nella decorazione della villa, che padroneggiano con sicurezza la tecnica pittorica, come dimostra anche il sapiente uso che essi fanno del colore, il cui effetto plastico è amplificato dal fondo nero sul quale è dipinta la scena.

Sorprende in questo contesto figurativo la figura che apre a sinistra la rappresentazione: a terra, vista di spalle, vestita di una corta tunica rossa con lumi di colore più chiaro, essa pare soccombere sotto l'attacco del toro, contro il quale si slancia il giovane 'eroe cacciatore' (fig. 2): una figura di caduto che non sembra trovare spazio nel discorso figurativo della caccia eroica e aristocratica che anche questo fregio svolge, in una narrazione



Fig. 2 – Napoli, Museo Archeologico Nazionale (s. inv.): fregio di caccia (particolare della parete ovest del triclinio G della villa di Boscoreale) (foto S. Venditto).

estremamente compendiata e costruita su pochi elementi essenziali³. Vediamo qui a Boscoreale, trasposto in un contesto abitativo (seppure di livello assai alto, come dimostra evidentemente la megalografia del grande salone della villa⁴) un motivo eroizzante che conosciamo da contesti funerari più

³ Non mi è stato possibile prendere visione della pittura con scena di caccia dal 'II complesso' di Varano, ora nell'*Antiquarium* di Castellammare di Stabia (inv. 4818), di cui dà notizia Paola Miniero in margine alla presentazione della pittura da una villa rustica a Gragnano (*Antiquarium*, inv. 6656) raffigurante una caccia al cinghiale il cui protagonista è diademato (P. MINIERO FORIÈ, *Scena di caccia al cinghiale*, in *Rediscovering Pompeii*, New York, 12 luglio-15 sett. 1990, Roma 1990, pp. 242-244, fig. 170); la pittura di Varano, "replica" di quella di Gragnano e datata al IV stile (MINIERO, *op. cit.*), interessa proprio in quanto aggiunge ai personaggi della pittura di Gragnano un cacciatore caduto, ferito dal cinghiale. Lo stesso schema della pittura di Gragnano è attestato da un mosaico a Setif: per la presenza di Atalanta il protagonista, anche qui diademato, viene assimilato a Meleagro (M. DONDERER, *Ein neuer Papyrus und die Aussage der Mosaiken*, in *Musiva & Sectilia* 2-3 (2005-2006), pp. 91-92, fig. 11, con altra bibl.).

⁴ Cfr. R. R. R. SMITH, *Spear-won land at Boscoreale: on the royal painting of a Roman villa*, in *JRA* 7 (1994), pp. 100-128, e da ultimo I. BRAGANTINI, *La villa di Boscoreale*, in BRAGANTINI, SAMPALO (op. cit. nota 1), pp. 40-43.

antichi, ai quali l'aggiunta del personaggio caduto sembra aggiungere una dimensione narrativa, estranea al drammatico⁵ nucleo tematico a noi noto dalla straordinaria rappresentazione di Vergina.

Nella programmatica riproposizione degli elementi culturali fondanti del mondo greco che caratterizza l'impero di Adriano, si colloca anche la ripresa del tema della caccia eroica⁶; di qui in poi, le rappresentazioni di caccia assumeranno nella decorazione privata di destinazione funeraria e domestica, dai sarcofagi ai mosaici, un ruolo fondamentale, e saranno destinate a tematizzare aspetti molto diversi del discorso figurativo.

Le scene di caccia del mondo romano rivelano una storia iconografica molto complessa, nella quale si intrecciano e si saldano schemi di diversa tradizione: in esse, con notevole costanza e in contesti iconografici molto diversi, può ricomparire il cacciatore caduto⁷.

A partire dai sarcofagi con la caccia di Meleagro, fino a quelli con caccia al leone dei secoli successivi, sia nelle scene del racconto mitico che in quelle 'realistiche', vediamo frequentemente comparire accanto al protagonista della caccia (Meleagro, o il defunto), un cacciatore in procinto di soccombere sotto l'attacco dell'animale, il cinghiale o il leone, a seconda del contesto figurativo. La sua caratterizzazione iconografica, come la sua posizione all'interno della figurazione, non sono sempre uguali.

Nei sarcofagi con la caccia calidonia, il giovane eroe che in posizione preminente al centro della scena attacca il cinghiale con la lancia impugnata orizzontalmente è direttamente connesso al cacciatore caduto, altre volte le

⁵ Riprendo qui ancora una definizione di A. ROUVERET (*op. cit.*, nota 2).

⁶ Nonostante l'incertezza sulla funzione del monumento originario del quale facevano parte i tondi adrianei inseriti sull'arco di Costantino, il loro riuso sull'arco – accanto a *spolia* da monumenti traianei e aureliani che propongono figurazioni di importanza fondamentale nella rappresentazione del potere imperiale – ci assicura dell'importanza e del significato del monumento adrianeo che conteneva i tondi con scene di caccia. Sull'importanza del tema della caccia a Villa Adriana, a partire dal fregio con caccia d'amorini della 'Piazza d'Oro', richiama l'attenzione F. SIRANO, *Des "caelestia animalia" à la Villa Adriana? Considérations sur la frise aux amours de la Piazza d'Oro*, in J. CILARLES-GAFFIOT, II. LAVAGNE (ed.), *Hadrien. Trésors d'une villa impériale. Catalogue de l'exposition, Paris, Mairie du Ve arrondissement 22 sept.-19 décemb. 1999*, Milano 1999, pp. 151-158.

⁷ Un frammento di sarcofago da Afrodizia al museo di Izmir con caccia di 'eroi ed eroti' (inv. 3558) è stato recentemente ripreso in esame (N. DE CHAISEMARTIN, *Heros cavaliers et Eros chasseurs sur un sarcophage d'Aphrosias*, in I. DELEMEN et al. (ed.), *Euergetes. Festschrift für Prof. Dr. Haluk Abbasoğlu zum 65. Geburtstag*, Antalya 2008, pp. 359-370): il frammento, datato ad età adrianea, presenta al centro della composizione ambientata in un paesaggio roccioso e alberato e distribuita su due registri – un eros dalle grandi ali che soccombe davanti all'attacco di un leone.

due figure non sono in diretta interazione. In questi sarcofagi il cacciatore a terra è spesso iconograficamente assai connotato e raffigurato come uomo anziano. In un frammento al Vaticano ad esempio esso è coperto da una pelle ferina e impugna una doppia ascia: il Koch propone di riconoscervi una figura importante del racconto, Anceo, uno dei fratelli della madre con il quale Meleagro si troverà a lottare⁸. Il cacciatore caduto è spesso presente anche nei sarcofagi attici o di tipo attico, a partire dal 150-175, e anche su questa classe di materiali esso è spesso più anziano⁹.

I sarcofagi con la caccia al leone, che fanno della rappresentazione della *virtus* eroica del defunto il tema della loro figurazione, presentano con notevole frequenza sotto la fiera un cacciatore caduto, variamente atteggiato, più o meno in procinto di soccombere.

Nel suo studio sui sarcofagi con scene di caccia al leone, l'Andreae nota la presenza costante di questo "gefallenen Jaeger", a partire dalla sua comparsa sui primi sarcofagi 'canonici a due scene', e integra la continuità di questa presenza apparentemente secondaria nella sua interpretazione allusiva di questa classe di sarcofagi: il cacciatore a cavallo che trionfa sulla fiera rappresenterebbe infatti il trionfo sulla morte, mentre quello caduto alluderebbe alla possibilità di 'soccombere' alla morte¹⁰.

Rispetto alle variazioni alle quali la figura del caduto andrà incontro nei decenni successivi, particolarmente significativa appare la scena del sarcofago Borghese al Louvre, testa di serie di queste figurazioni¹¹. Su di esso il caduto viene posto in relazione diretta con il fulcro della rappresentazione: esso si trova infatti sotto il gruppo centrale del cacciatore a cavallo che attacca il leone, mentre a terra è 'proletticamente'¹² rappresentata la fiera già uccisa.

Soffermando la sua attenzione sul fatto che nei più antichi sarcofagi 'a due scene' con caccia al leone il cacciatore soccombente è spesso connotato

⁸ G. KOCH, *Meleager*, ASR XII, 6, Berlin 1975, p. 7, con rimando al frammento al Vaticano, magazzini, inv. 4976, cat. 31, p. 96, tav. 6a (media età antonina).

⁹ Così anche nel sarcofago di Atene (KOCH, *op. cit.* nota 8, p. 138, n. 160, tav. 128 a) o in quello di Eleusi (*ibid.*, pp. 142-143, n. 170, tav. 136a). Nel sarcofago attico a Damasco (G. KOCH, *Ein attischer Meleagersarkophag aus Arethousa in Syrien*, in *DaM* 1, 1983, pp. 137-148, con datazione al 200-225) non vi è invece differenza di età tra il caduto e gli altri partecipanti alla caccia calidonia: il Koch (*ibid.*, p. 144, nota 50) considera questa figura, presente nell'archetipo dei sarcofagi del primo gruppo e anche in quelli appartenenti al II e al III, 'geläufig'.

¹⁰ B. ANDREAÈ, *Die römischen Jagdsarkophage*, ASR I, 2, Berlin 1980, pp. 24-27.

¹¹ ANDREAÈ (*op. cit.* nota 10), pp. 24-27, tav. 1, 3, p. 155, cat. 65, con datazione agli anni centrali del decennio 220-230.

¹² Così ANDREAÈ (*op. cit.* nota 10), p. 26.

per l'aspetto e l'abbigliamento come i barbari 'buoni', alleati di Roma. L. Baumer riprende l'analisi di queste figurazioni, leggendovi una trasposizione in senso anche politico-militare della *virtus* del cacciatore principale: questa qualità non sarebbe quindi da intendersi solo come caratterizzazione personale, ma il suo significato andrebbe ampliato, fino ad esprimere la protezione delle province e di coloro che le abitano, rappresentati dalla figura del 'barbaro caduto', soccorso dal protagonista della caccia¹³. Non è comunque da escludere che nella connotazione come barbari di questi caduti giochi un ruolo anche la rappresentazione dei barbari (in questo caso, Galati) dei caduti dei sarcofagi con scene di battaglia¹⁴. Il Baumer rivolge quindi la sua attenzione a una figura finora soltanto 'sfiorata' dalla critica, spinto a ricercarne il significato dalla costanza di questi particolari caratteri della sua iconografia, che si mantengono per un periodo di circa 50 anni.

Nell'incertezza del significato di queste figurazioni, possiamo notare la coerenza del loro linguaggio, che risulta anche dal fatto che – come nota lo stesso Autore – quando il caduto fa la sua comparsa sui sarcofagi 'monoscenici' con caccia al leone, intorno al 260 – e in accordo con la diversa rappresentazione del defunto, che non compare più in abito militare – esso perde la sua connotazione di barbaro e da ora in poi, sotto l'influenza di questo mutamento iconografico, anche sui sarcofagi a due scene la figura del cacciatore caduto non avrà più questi particolari tratti identificativi.

In un lungo excursus cronologico e tematico, tra tecniche e materiali diversi, vediamo dunque mantenersi la raffigurazione di una particolare 'situazione narrativa' (il cacciatore che soccombe alla fiera), apparentemente non necessaria alla comprensione della figurazione (tanto che esso non è sempre presente), ma della quale colpisce proprio la persistenza e la 'trasversalità'.

¹³ L. E. BAUMER, *Der Jäger als Retter. Zu Ikonographie und Deutung der zweiseitigen Löwenjagdsarkophage*, in *Hefte ABern* 19 (2003), pp. 61-73. La vicinanza tra gli schemi iconografici dell'arte ufficiale, e in particolare la definizione iconografica della figura femminile che accompagna il defunto, oscillante tra la rappresentazione di *Virtus* e quella della dea Roma, rafforzerebbero il messaggio che l'A. legge in questi sarcofagi, "denn die mit der Löwenjagd exemplarisch symbolisierten Leistungen des Grabherrn in den Provinzen dienten unmittelbar Rom sowie der Stabilität und Sicherheit des Reiches". La componente biografica di queste figurazioni dovrebbe persino rendere possibile l'identificazione del defunto, un tentativo al quale l'A. rinuncia per mancanza di notizie sufficientemente affidabili.

¹⁴ Per la complessa storia iconografica di queste figurazioni cfr. B. ANDREAE, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Roma 1973.

Destinata a raccontare i dettagli di un mito, come nel caso dei sarcofagi di Meleagro, o a rappresentare la pericolosità della fiera¹⁵, e quindi il coraggio di colui che la combatte a piedi o a cavallo difendendo il caduto, nelle sue 'alternanze' la figura del cacciatore caduto conosce un episodio significativo ancora nella produzione dei sarcofagi.

Nella tomba 34 della necropoli dell'Isola Sacra, entro una camera ipogea realizzata modificando l'impianto originario, sono venuti in luce tre sarcofagi, interrati al livello del pavimento in modo che non ne erano visibili le figurazioni. I sarcofagi, datati tra la fine del III e gli inizi del IV secolo, presentavano rispettivamente sulla fronte un ritratto maschile clipeato, un gruppo di 'poeta e musa', una caccia al leone e al cinghiale con elefanti sui lati brevi (fig. 3)¹⁶.

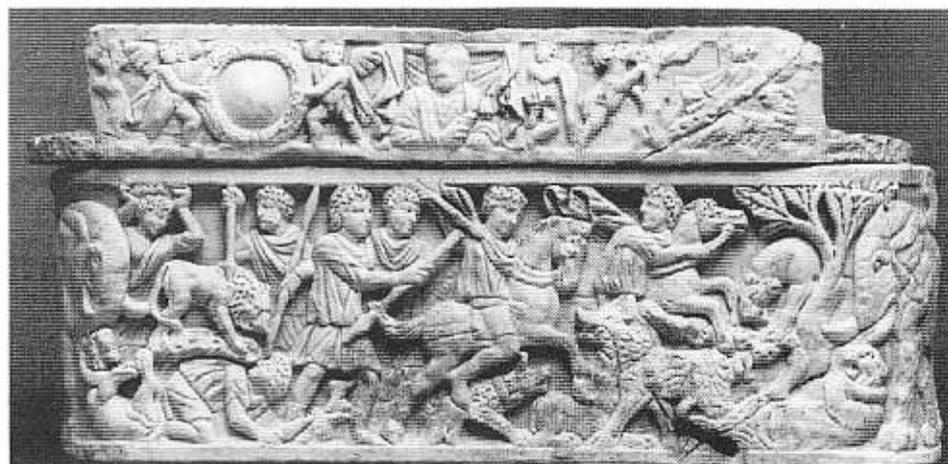


Fig. 3 – Ostia antica, museo: sarcofago dalla tomba 34 della necropoli dell'Isola Sacra (foto Reale).

Nel sarcofago con la caccia, sulla sinistra, al di sotto del leone che lo attacca dal bordo di una grotta, è rappresentato un servo inginocchiato che impugna nella destra un coltello dalla lama triangolare. Nella sua presentazione di questo sarcofago, Ida Baldassarre ha evidenziato la parentela tra

¹⁵ Così W. RAECK, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart 1992, p. 26.

¹⁶ L'importante ritrovamento è stato reso noto da Ida Baldassarre (I. BALDASSARRE, *Tre sarcofagi figurati dalla tomba 34 dell'Isola Sacra*, in M. G. PICOZZI, F. CARINCI (ed.), *Studi in memoria di Lucia Guerrini, Studi miscellanei* 30 (1991-1992), pp. 305-322. Per questo allestimento, che modifica l'impianto funerario originario databile a età severiana, viene proposta una datazione alla metà del IV secolo.

questa figura, consueta nelle rappresentazioni di caccia, e quella del servo che partecipa alla preparazione del banchetto che segue la caccia calidonia, anche se la sua posizione e l'attacco dell'animale rimandano a nuclei più ampi di rappresentazioni di caccia.

Tra la fine del III e gli inizi del IV secolo, le scene di caccia appaiono tra i soggetti preferiti dei mosaici dell'area occidentale dell'impero e contribuiscono a costruire quel particolare nucleo tematico che caratterizza il mondo delle immagini tardoantiche che va sotto il nome di ciclo dei latifondi, destinato a tematizzare a un tempo l'appartenenza a uno status sociale particolarmente elevato, e la rappresentazione simbolica di quella appartenenza¹⁷.

Nella scena di caccia della *domus* dei cavalli a Cartagine il cacciatore a terra assalito dal leone stringe anche lui (come il personaggio sul sarcofago dell'Isola Sacra) un pugnale tra le mani¹⁸. Nella villa del Tellaro, la pavimentazione della sala I accoglie in un'unica rappresentazione la cattura degli animali, la caccia e il banchetto all'aperto: compare qui una figura a terra assalita dalla tigre, difesa da un cacciatore che, a cavallo di un animale 'rampante', sta per colpire la fiera con un'asta¹⁹.

Questi stessi elementi narrativi compaiono nella villa di Piazza Armerina²⁰, dove però la diversa ampiezza del programma iconografico consente di distinguere i diversi tipi di 'cacce' e conseguentemente i diversi significati delle figurazioni.

Infatti, come è stato già da tempo messo in rilievo²¹, le definizioni di

¹⁷ A. GRABAR, *Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains*, in *CArch* 12 (1962), pp. 394-395.

¹⁸ J. W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage* (Archeologische studien van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 1), La Haye 1965, pp. 26-28, tavv. XIII, XV, con datazione intorno al 300 (il cacciatore a terra è alla tav. XV,5).

¹⁹ G. VOZA, *Aspetti e problemi dei nuovi monumenti di arte musiva in Sicilia*, in R. FARIOLI CAMPANATI (ed.), *Atti del III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico (Ravenna, 6-10 settembre 1980)*, Ravenna 1983, pp. 5-18, in particolare pp. 9-13, figg. 5-9; G. VOZA (ed.), *I mosaici del Tellaro. Lusso e cultura nel sud-est della Sicilia*, Siracusa 2003, fig. 15. Nel mosaico è un altro 'nucleo iconografico' che compare nelle raffigurazioni di caccia, mitiche e non: quello dei personaggi che partecipano alla caccia tenendo dei grandi massi alti sul capo, per i quali cfr. *infra*, nota 29. Come dimostra l'esempio della villa di Piazza Armerina (*infra*), le diverse 'cacce' (cattura di animali; caccia del *dominus*) possono confluire nello stesso nucleo tematico delle rappresentazioni di status, il che rende ragione della loro fusione in un'unica figurazione nella villa del Tellaro.

²⁰ A. CARANDINI, A. RICCI, M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982.

²¹ Cfr. la descrizione dei due mosaici in K. M. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999, p. 33; cfr. inoltre F. GHEDINI, *Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della Piccola Caccia di Piazza Armerina*, in *RM* 28 (1991), pp. 323-335.

'grande caccia' e di 'piccola caccia' con cui sono indicati rispettivamente i mosaici del portico (36b) e della sala (30) confondono sotto un'unica denominazione due soggetti distinti. La 'grande caccia' rappresenta la cattura degli animali per l'anfiteatro, condotta attraverso i territori che, da Oriente a Occidente²², costituiscono i domini dell'impero, che li attraversa nella loro vastità attraverso le vie di acqua e di terra; plateale rappresentazione del livello sociale del *dominus*, che ha la facoltà di organizzare spettacoli venatorii di questa portata, un soggetto la cui pregnanza è sottolineata dalla posizione centrale del mosaico nel percorso che conduce alla basilica o sala absidata centrale (58a), con pavimento in *opus sectile*, rispetto alla quale il portico funge da monumentale vestibolo²³.

La 'piccola caccia' della sala (30) rappresenta invece l'occupazione signorile del *dominus* e dei suoi ospiti all'interno del microcosmo costituito dal "Domäne"²⁴. Dal punto di vista del tema rappresentato, ambedue le figurazioni servono peraltro alla rappresentazione simbolica dell'altissimo status del proprietario della villa, al quale alludono con lampante chiarezza anche le insegne dipinte sulla facciata, che ripropongono lo stesso tema (le insegne militari con immagini clipeate) presente sui pilastri scolpiti della residenza di *Romuliana* a Gamzigrad²⁵.

²² All'estensione dell'impero da Oriente a Occidente alludono evidentemente le personificazioni dell'Africa (I. DOMES, *Darstellung der Africa. Typologie und Ikonographie einer römischen Provinzpersonifikation*, Rahden 2007, p. 181, con la bibliografia precedente) e dell'India (così anche Domes, pp. 192-193; contra R. J. A. WILSON, *On the identification of the figure in the south apse of the great hunt corridor at Piazza Armerina*, in *Sicilia Antiqua* 1 (2004), pp. 153-170, che identifica la figura dell'abside sud come personificazione dell'*Aethiopia*), che racchiudono fisicamente gli estremi dello spazio geografico attraverso il quale si svolge la cattura degli animali.

²³ Per la ricostruzione delle architetture in quest'area della villa cfr. P. PENSABENE, E. GALLOCCIO, *Villa del Casale di Piazza Armerina. Precisazioni e proposte sugli elevati del complesso Aula basilicale - Grande Ambulacro - Peristilio*, in *Workshop 3* (2006), pp. 131-148. Nel suo articolo sul mosaico della 'grande caccia' (S. MUTH, *Bildkomposition und Raumstruktur. Zum Mosaik der 'Grossen Jagd' von Piazza Armerina in seiner raumfunktionalen Kontext*, in *RM* 106 (1999), pp. 189-212), S. Muth, propone gli argomenti per una "räumlich begrenzte Rezeption" di questo mosaico. Per la pavimentazione della basilica, che presenta al centro della sala l'impronta di una *rota*, motivo che ritorna anche al centro dell'abside, cfr. CARANDINI *et al.* (*op. cit.* nota 20), p. 233, tav. XXXII; P. PENSABENE, *Le rotae porfiritiche nel pavimento della Cappella Palatina*, in R. M. CARRA BONACASA, F. GUIDOBALDI (ed.), *Atti del IV colloquio dell'associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Palermo, 9-13 dicembre 1996*, Ravenna 1997, pp. 333-342, in particolare pp. 335-336.

²⁴ Riprendo qui il titolo del volume di L. SCHNEIDER, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache*, Wiesbaden 1983.

²⁵ Per le pitture sulla facciata della villa cfr. CARANDINI *et al.* (*op. cit.* nota 20), fig. 34. Per i pilastri da Gamzigrad cfr. D. SRUJOVIĆ, *The representations of Tetrarchs in Ro-*

Nell'angolo inferiore destro del mosaico della 'piccola caccia' (fig. 4) è rappresentato un episodio di caccia al cinghiale²⁶. Il cacciatore vestito di una corta tunica rossa²⁷ difende la figura a terra aggredita dalla fiera, attaccando l'animale con la lancia impugnata orizzontalmente: il 'caduto' indossa una corta tunica gialla, come il servo che conduce al guinzaglio i cani presente nell'angolo superiore sinistro, con il quale 'si apre' la rappresentazione²⁸. In questo stesso gruppo ritroviamo anche i cacciatori che scagliano massi contro l'animale: anche questo un elemento che conosce una lunga vita non completamente spiegata²⁹, figure 'secondarie', che nonostante questa caratteristica – proprio come il nostro 'caduto' – attraversano con singolare costanza i secoli, le tecniche, i contesti e gli schemi figurativi.

Con un divario cronologico sul quale si è più volte richiamata l'attenzione, le figurazioni di caccia compaiono sui mosaici delle province orientali nel V secolo³⁰. Nel mosaico della casa della caccia di Worcester a

muliana, in *AnTard* 2 (1994), pp. 145-146, figg. 1-5. Anche l'accesso alla villa di Piazza Armerina rimanda a strutture presenti nelle ville imperiali: in particolare le due fontane addossate ai pilastri che immettono nella corte colonnata a ferro di cavallo sono confrontabili con quelle che fiancheggiano la scalinata del vestibolo monumentale della villa tiburtina di Adriano, formato da un peristilio absidato (Z. MARI, A. M. REGGIANI, R. RIGGI, *Il Grande Vestibolo di Villa Adriana*, in A. M. REGGIANI (ed.), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*, Atti del Congresso, Roma, 23-24 giugno 2000, Milano 2002, pp. 16-20).

²⁶ GHEDINI (*op. cit.* nota 21), in particolare pp. 328-329.

²⁷ M. L. RINALDI, *Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina*, in *RIASA*, n.s. 13-14 (1964-65), pp. 200-268, in particolare pp. 246-247, figg. 29-32. Sulla differenza di abbigliamento tra i personaggi di diverso rango richiama l'attenzione SCHNEIDER (*op. cit.* nota 24), p. 113.

²⁸ Questo 'ordine di lettura' è piuttosto il nostro, alla ricerca di una unità della rappresentazione: dobbiamo supporre che la visione di colui che in antico leggeva la figurazione (da una posizione distesa?; cfr. anche RAECK (*op. cit.* nota 15), p. 27 e le considerazioni a p. 55) fosse più parcellizzata e individuasse piuttosto 'gruppi di episodi', che sono del resto alla base della composizione.

²⁹ Cfr. RAECK (*op. cit.* nota 15), p. 26. In una secolare tradizione iconografica, i massi rappresentano le armi 'ferine' con le quali i centauri si contrappongono alle armi forgiate dall'uomo o si difendono dall'attacco delle fiere, come nel mosaico da Villa Adriana oggi a Berlino (J. KRISSELIT, *Antike Mosaiken*, Berlin 1985, pp. 30-31, inv. Mos. 1; M. DE FRANCESCHINI, *Villa Adriana-Mosaici-Pavimenti-Edifici*, Roma 1991, p. 121, tav. 8), ma costituiscono anche l'arma dei cacciatori che, identificati dal loro abbigliamento e talvolta dalla loro età più avanzata, compaiono sui sarcofagi con la caccia calidonia: B. EWALD, *Die Jagd des Meleager*, in P. ZANKER, B. C. EWALD, *Mit Mythen leben. Die Bildwelt der römischen Sarkophage*, München 2004, pp. 348-351. Un personaggio che regge sul capo un masso per difendersi dal leone è presente anche sul sarcofago dell'Isola Sacra sopra descritto: cfr. BALDASSARRE (*op. cit.* nota 16), p. 312.

³⁰ J. BALTU, *Les mosaïques de Syrie au V^e siècle et leur répertoire*, in *Mosaïques antiques du Proche-Orient*, Besançon 1995, pp. 102-109.



Fig. 4 – Villa di Piazza Armerina, ambiente (30): particolare del mosaico della 'piccola caccia' (da A. CARANDINI et al., *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982).

Dafne³¹ la rarefatta composizione si svolge circolarmente attorno alla figura centrale³² e comprende cacciatori a cavallo con arco o lancia e cacciatori appiedati con lancia: in posizione enfatica su uno dei lati brevi un cacciatore

³¹ D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, pp. 364-365, tav. 90 a; CH. KONDOLEON, *Mosaic of the Worcester Hunt*, in L. BECKER, CH. KONDOLEON (ed.), *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, Worcester 2005, pp. 228-237 (con datazione alla fine V - inizi VI).

³² La figura centrale, che si differenzia nettamente dalle altre sia per l'abbigliamento che per l'atteggiamento 'immoto', è riconosciuta da LEVI (*op. cit.* nota 31), pp. 344-

con la clamide alzata irrompe a cavallo, dirigendo dall'alto verso il basso la sua lancia con la quale ha già ferito la leonessa, che stringe ancora tra le zampe un cacciatore caduto a terra, che alza inutilmente verso l'alto la sua spada, arma 'impropria' per un cacciatore (fig. 5)³³. I quattro cavalieri, disposti uno su ogni lato, si differenziano dai tre cacciatori a piedi anche per le loro più ricche vesti, che comprendono, oltre alle brache e alla corta tunica, la clamide svolazzante. Due tra essi, quelli che si trovano al centro dei lati lunghi, hanno inoltre degli schematici orbicoli sulle tuniche, che insieme alle selle e alla bardatura dei cavalli ne pongono in rilievo lo status privilegiato rispetto ai cacciatori appiedati.

Questo status privilegiato si traduce anche in una manifestazione del loro coraggio e della loro abilità venatoria, e ancora una volta la pericolosità della fiera completa la rappresentazione del coraggio di chi riesce a vincerla, anche in opposizione a chi ne è invece vinto.

L'ultima testimonianza di questo schema iconografico che intendo citare è presente nel mosaico del palazzo di Costantinopoli, dove la figura del cacciatore caduto è una tra le tante che popolano questo eccezionale pavimento³⁴.

345, tav. 86 b; 577-580, come una figura simbolica in attitudine di trionfo, in uno schema iconografico che lo studioso pone in relazione con il 'principe ellenistico' del Museo Nazionale Romano: "It is the image of the ideal prince, but in the garb of the hunter".

³³ LEVI (*op. cit.* nota 31), pp. 580-581, tav. 170. A testimonianza della complessità di queste tradizioni iconografiche, segnaliamo che lo schema di questa figura riprende quello dei caduti nei sarcofagi con scene di battaglia, le cui figurazioni dipendono da schemi di età ellenistica (cfr. ANDREA, *op. cit.* nota 14, pp. 41-44): in particolare la posizione delle gambe riprende quelle della figura di barbaro caduto all'estremità destra dei sarcofagi (cfr. ANDREA, *ibid.*, figg. 2-3: sarcofago dalla via Tiburtina al Museo Nazionale Romano. Inv. 108437 e sarcofago a Villa Doria Pamphili; a sua volta la figura ripete, ribaltandolo, lo schema del persiano che incorda l'arco del sarcofago di Alessandro: V. VON GRAEVE, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, Berlin 1970, p. 52, tav. 30), mentre le braccia, con la sinistra poggiata allo scudo e la destra alzata con la spada tenuta verticalmente, sono confrontabili con la figura del Galata al centro della composizione (dei due schemi in cui è rappresentata la figura del barbaro al centro dei sarcofagi si tratta qui, come indica la posizione della spada, dello schema dell'attacco e non evidentemente di quello del suicidio).

³⁴ Cfr. G. BRETT, *The Mosaic*, in G. BRETT *et al.* (ed.), *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford 1947, p. 68, tav. 28. La datazione del mosaico di Costantinopoli oscilla tra gli anni centrali del V secolo – come propone la Hellenkemper Salies (G. HELLENKEMPER SALIES, *Die Datierung der Mosaiken im Grossen Palast zu Konstantinopel*, in *BJh* 187 (1987), pp. 273-308) – e la metà del VI secolo, cronologia che sembra confermata dalle recenti indagini archeologiche (cfr. W. JOBST, *Archäologie und Denkmalpflege im Bereich des 'Grossen Palastes' von Konstantinopel*, in W. JOBST *et al.* (ed.), *Neue Forschungen und Restaurierungen im byzantinischen Kaiserpalast von Istanbul. Akten der Internat. Fachtagung 6-8 Nov. 1991, Istanbul* (DenkschrWien 273), Wien 1999, pp. 33-

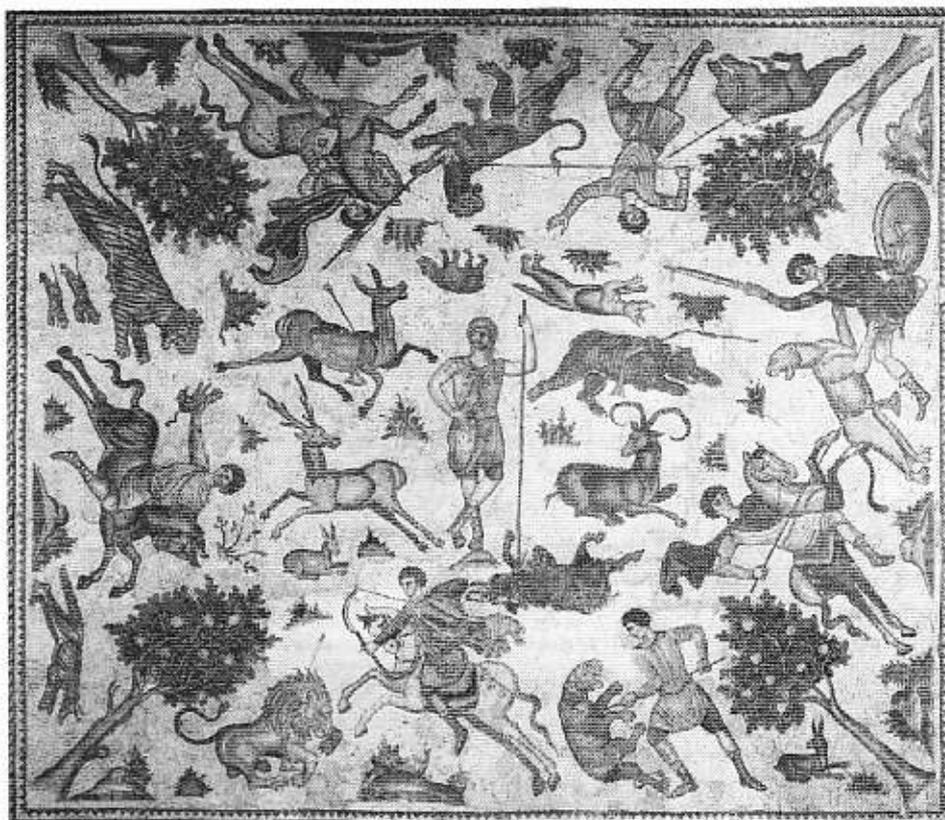


Fig. 5 – Worcester Art Museum, inv. 1936.30: mosaico della 'caccia di Worcester', da Dafne (da CH. KONDOLEON, *Antioch: The Lost Ancient City, Worcester Art Museum, 7 oct. 2000-4 feb. 2001*, Princeton 2000).

La persistenza secolare – in questi così diversi nuclei semantici e tematici rappresentati nella produzione figurativa antica dalle scene di caccia – del motivo narrativo 'secondario' costituito dal cacciatore caduto a terra e sul punto di soccombere all'attacco dell'animale, spinge a interrogarsi sui modi e sulle ragioni di questa continuità. Nella lettura di questi fenomeni figurativi di lunga e lunghissima durata può essere di aiuto il confronto con la narrazione orale, in rima o in prosa, che vede ugualmente il sor-

40; P. TURNOVSKY, *Typologie und Chronologie des Fundstoffes unter dem Palastmosaik*, *ibid.*, pp. 55-62. V. da ultimo W. JOBST, *Repräsentation und Selbstverständnis des Kaisertum*, in *Byzanz. Pracht und Alltag, Kunsthalle Bonn 26. Februar-13. Juni 2010*, München 2010, pp. 132-134 (con schede nn. 4 e 5). "...one of the most remarkable and controversial mosaics of the entire late antique period", lo definisce comunque la Dunbabin (DUNBABIN, *op. cit.* nota 21), p. 232.

prendente riproporsi attraverso il tempo e lo spazio di ambientazioni o particolari narrativi apparentemente non necessari³⁵. Le proposte interpretative dell'oralità riconoscono in queste persistenti presenze le caratteristiche di un linguaggio formulare, che costruisce strategie di aiuto alla memoria e di supporto a colui che svolge la performance, il quale su questi elementi appoggia anche la possibilità di variare secondo necessità la durata della sua esibizione.

Nel linguaggio formulare costituito dalle 'trame iconografiche', una figura non indispensabile per comprendere l'azione che si sta svolgendo (tanto che essa non è sempre presente), può arricchire la figurazione di diversi livelli di lettura: un soggetto come quello della caccia – che si presta ad essere declinato entro temi e sistemi figurativi di assai diverso significato (cacce mitologiche, cacce eroiche, cattura di animali, cacce 'padronali'...) – può 'accendere' il dettaglio del 'personaggio in pericolo' anche all'interno di sequenze narrative in cui questo particolare sembra avere meno senso.

Queste considerazioni ci sono di aiuto nel ricostruire come può funzionare nel concreto della pratica artigianale la stesura della figurazione, all'interno di tradizioni di mestiere nelle quali la produzione delle immagini è il risultato di stratificazioni secolari, e i singoli schemi iconografici che costituiscono 'la memoria' e il repertorio dell'artigiano possono 'migrare' attraverso temi diversi.

Riprendendo una formulazione di Giovanni Cerri che sembra adattarsi anche a un testo figurato, possiamo affermare che il significato della metafora e della similitudine „ è di regola complesso, polisemico, non riducibile all'elemento di comparazione che in maniera più evidente giustifica l'immagine"³⁶. Nelle narrazioni figurate, l'elemento secondario che abbiamo esaminato serve infatti a 'appoggiare' contenuti diversi, che possono variare col variare dei contesti narrativi e delle tecniche artistiche e con la diversa conformazione dello spazio a disposizione, caricandosi di volta in volta di significati che si possono prestare a letture differenziate.

Così, nel fregio di Boscoreale viene messo in evidenza il pericolo rappresentato dalla fiera cacciata – e quindi il coraggio di colui che la combatte, figura eroica nettamente superiore a colui che ne è invece quasi abbattuto –; nei sarcofagi con caccia al leone, secondo la lettura proposta da Baumer sopra ricordata, lo schema della figura caduta assume i tratti

³⁵ Cfr. le considerazioni su ridondanza, ripetizione e amplificazione nell'oralità in M. LIBORIO, *Leggere l'oralità*, in G. CERRI (ed.), *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, Roma 1986, p. 178.

³⁶ G. CERRI, *Presentazione*, in CERRI (op. cit. nota 35), p. VIII.

iconografici del barbaro, rafforzando e ampliando in senso storico-politico la rappresentazione della *virtus* del defunto; nel sarcofago dell'Isola Sacra, secondo la lettura proposta da Ida Baldassarre, il particolare del grande coltello triangolare che il caduto impugna richiama elementi presenti nelle scene di banchetto che seguono la caccia calidonia (alle quali rimanda anche la sua posizione semidistesa, come quella del servo che alimenta il fuoco sotto il calderone).

Nel corso del tempo, ci troviamo di fronte a una 'sovrabbondanza' di allusioni e richiami a diverse situazioni narrative e figurative, che dimostra un progressivo allontanarsi dall'originario contesto degli elementi iconografici, con conseguente perdita della coerenza della figurazione stessa: in questo 'allentarsi' del legame con schemi e narrazioni consolidate, i singoli elementi si rendono disponibili per nuove composizioni, che possono essere meglio comprese tentando di afferrarne il senso attraverso una ricostruzione approfondita della loro storia iconografica.