



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in STORIA DELLE ARTI E
CONSERVAZIONE DEI BENI ARTISTICI

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'ICONOGRAFIA DI ORFEO NELLE VILLE DELLA *BRITANNIA* DI QUARTO SECOLO

Relatore

Ch. Prof. Daniela Cottica

Laureando

Silvia Contro

Matricola 835434

Anno Accademico

2012 / 2013

“We will all laugh at gilded butterflies...”

(William Shakespeare, *Re Lear*, Act V, Scene III)

**Al nonno.
A zia Paola.
A Marco.**

INDICE DEI CAPITOLI

PREMESSA

1. INTRODUZIONE

1.1 Introduzione

1.2 Lo stile dei mosaici britannici

1.3 La manodopera

1.4 La qualità dei mosaici

2. MOSAICI E MOSAICISTI DEL QUARTO SECOLO IN *BRITANNIA*: UNA VISIONE PER REGIONE

2.1 Introduzione

2.2 I *Cotswolds*

2.3 Il sud – est della *Britannia*

2.4 Il centro – sud e il sud – est della *Britannia*

2.5 Le east - Midlands

2.6 Il nord – est della *Britannia*

2.7 Committenti e mosaicisti nel quarto secolo in *Britannia*: alcune riflessioni d'insieme

3. MOSAICI E COMMITTENTI. UN ANALISI DEL CONTESTO SOCIALE.

3.1 Introduzione

3.2 La *Britannia* romana del quarto secolo d.C.: rapporti sociali, committenti, l'importanza dei mosaici

4. I MOSAICI DI ORFEO NELLE VILLE DI QUARTO SECOLO d.C. IN *BRITANNIA*

4.1 Introduzione

4.2 La figura di Orfeo

4.3 I mosaici di Orfeo in *Britannia*

4.4 I mosaici tardi di Orfeo in *Britannia*: i dibattiti ancora aperti

4.5 I mosaici di Orfeo di quarto secolo d.C. in *Britannia*: lo stato della ricerca

4.5.1. Tabella riassuntiva

4.5.2 la villa di Woodchester (Gloucestershire)

4.5.2.1 Il “Great Pavement” di Woodchester

4.5.3 la villa di Withington (Gloucestershire)

4.5.3.1 Il mosaico di Orfeo a Withington

4.5.4 Barton Farm (Gloucestershire)

4.5.4.1 Il mosaico di Orfeo a Barton Farm

4.5.5 Brading (Isola di Wight)

4.5.5.1 Il mosaico di Orfeo a Brading

4.5.6 La villa di Winterton (Lincolnshire)

4.5.6.1 Orfeo nel mosaico di Winterton

4.5.7 la villa di Horkstow (Lincolnshire)

4.5.7.1 Il mosaico di Orfeo a Horkstow

4.5.8 la villa di Littlecote Park (Wiltshire)

4.5.8.1 il mosaico di Littlecote Park: un Orfeo incerto

4.5.9 le ville di Newton St. Loe e Wellow (Somerset)

4.5.9.1 I mosaici di Orfeo a Newton St. Loe e Wellow

4.5.10 la villa di Whatley (Somerset)

4.5.10.1 il mosaico di Orfeo a Whatley

4.6 Riflessioni d'insieme

5. CHIAVI INTERPRETATIVE PER I MOSAICI DI QUARTO SECOLO DELLA *BRITANNIA* FRA MITOLOGIA E
RELIGIONE

5.1 Introduzione

5.2 La *paideia*

5.3 il contesto religioso

5.4 Orfeo in chiave cristiana

5.5 Lo Gnosticismo

5.6 Riflessioni d'insieme

6. ALCUNI CONFRONTI E RIFLESSIONI D'INSIEME

6.1 Introduzione

6.2 Il mosaico di Orfeo del Museo Archeologico di Palermo

6.3 I mosaici romani di *Antiochia* e l'Orfeo di *Tarsus* (Turchia)

6.4 Il mosaico di Orfeo a Perugia

6.5 Il mosaico di Orfeo di *Caralis*

6.6 I mosaici di Villa del Casale a Piazza Armerina (Sicilia)

6.7 Riflessioni d'insieme

APPENDICE 1

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

ILLUSTRAZIONI

APPENDICE 2

BIBLIOGRAFIA

RINGRAZIAMENTI

PREMESSA

Questa tesi di laurea è una ricerca concentrata sull'iconografia di Orfeo nei mosaici di quarto secolo delle ville romane in *Britannia*, analizzando sia il contesto storico e sociale in cui questi mosaici furono prodotti, sia i contesti architettonici dove vennero realizzati, proponendo anche alcuni confronti con altri mosaici ritrovati in altre zone dell'impero, con l'obiettivo finale che si propone di presentare una visione completa di tutti questi pavimenti musivi in cui venne raffigurato Orfeo, nel loro contesto, in una breve analisi di questa particolare fascia dello scenario artistico della *Britannia* romana di quarto secolo d.C..

L'immagine di Orfeo era particolarmente amata nell'antichità per la sua integrità morale, la sua devozione nei confronti di Euridice e il suo talento come musicista, qualità adatte anche a esaltare la ricchezza e lo *status* sociale del committente, di solito un ricco esponente dell'aristocrazia locale.¹ In alcuni studi più recenti, si è cercato di dare alcune ipotesi per una interpretazione di Orfeo in chiave cristiana, rileggendo la sua figura attraverso la nuova religione monoteista o le nuove correnti filosofiche (Neoplatonismo e Gnosticismo *in primis*) che si stavano diffondendo nel territorio della *Britannia* proprio in quest'epoca.²

I mosaici sono stati considerati per anni come una delle prove più tangibili di ciò che fu l'arte romana, soprattutto per ciò che riguarda la provincia della *Britannia* dove divennero una specifica materia di studi e ricerca a partire dal diciottesimo secolo, con il primo serio contributo agli studi dato dalla campagna di scavo indetta da Samuel Lysons³, fra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento. I suoi scavi compiuti nel complesso di Woodchester Gloucestershire sono ancora oggi fonti importanti di ricerca, fondamentale punto

¹ SCOTT 2000.

² PERRING 2003.

³ Gli studi di Lysons più importanti sono quelli relativi agli anni 1797, 1813, 1817 e 1821. Grazie ai loro studi lo studio archeologico della *Britannia* divenne una materia ufficiale in Inghilterra.

di partenza per lo studio dei mosaici di Orfeo, in quanto venne qui per la prima volta trattato il “Great Pavement”, il monumentale pavimento musivo che include una rappresentazione di Orfeo forse fra le più belle della *Britannia* (fig.6).

A fine Ottocento, con precisione nel 1886, venne pubblicato il lavoro di ricerca di Morgan⁴, importante complesso di ricerche nel campo dei mosaici, supportato anche dal lavoro di William Fowler⁵, i cui disegni sono ancora oggi le testimonianze migliori per quei mosaici andati perduti in parte o completamente (il sito di Littlecote Park, di Winterton o Horkstow, per fare qualche esempio).⁶

Furono però gli studi di D.J. Smith a diventare la prima grande ricerca completa sulla cronologia, lo stile e l’insieme dei laboratori di mosaicisti della *Britannia* del quarto secolo d.C., base per ogni ricerca futura e utile strumento di comprensione anche per questo lavoro di tesi.⁷ Sebbene oggi alcuni dettagli di questo lavoro risultino incompleti o non sufficienti, a causa di un metodo di ricerca limitato solo a pochi esempi, gli approfondimenti condotti da Smith portarono una svolta importante nello studio dei mosaici romani della *Britannia*, definendo la possibilità dell’esistenza di gruppi di maestranze locali, con tanto di scuole o laboratori regionali dove si svilupparono molte delle caratteristiche tipiche dei mosaici di questa provincia (le decorazioni geometriche a matassa, le *saltire* o le coppe floreali, ad esempio).

Il contesto sociale della *Britannia* del quarto secolo d.C. appare come un luogo dove la legge regolamentava esattamente i rapporti fra l’uomo e lo stato, così come fra gli individui stessi, e la cultura locale mescolata a quella Romana diede vita ad una realtà particolare ma ben amministrata.⁸ La vita era dominata dalla religione e dal codice di comportamento sociale, strettamente legati fra loro: era

⁴ MORGAN 1886.

⁵ FOWLER 1881.

⁶ MIDDLETON 1890; BULLEID 1925.

⁷ SMITH 1966; *Id.* 1969.

⁸ JONES 1998.

d'obbligo venerare gli antenati e rispettare la famiglia, mentre l'onore di un uomo era tutto legato alla sua reputazione pubblica.⁹ L'analisi di questa tesi mostra quanto anche le decorazioni delle abitazioni private avessero un ruolo di vitale importanza all'interno di un mondo dove il fulcro della vita sociale era una cultura particolare, derivata dall'antica educazione classica conosciuta come *paideia*, dove i mosaici ricoprirono un ruolo protagonista. Una cultura che teneva unito l'impero, poiché universale, e allo stesso tempo determinava chi era parte dell'*élite* potere e chi invece era il lavoratore. Lo *status* sociale era importantissimo per ognuno di questi proprietari terrieri, che vivevano molto probabilmente in grandi ville, a loro volta fulcro di altrettanto grandi proprietà, forse antenate di un sistema feudale fatto di signori e di coloni lavoratori delle loro terre (definito come *colonato*).¹⁰ Il mosaico era il culmine di una decorazione specifica, atta a stupire, colpire, esaltare la figura del proprietario sia di fronte ai suoi pari sia di fronte ai suoi dipendenti. Ogni più piccolo spazio di questo ambiente familiare doveva essere ben studiato ed organizzato, e nulla era lasciato al caso.¹¹

Orfeo, immagine perfetta per esaltare la cultura del proprietario committente del mosaico, forse adattabile anche con il nuovo culto Cristiano presente nella provincia a partire dalla seconda metà del quarto secolo d.C., di cui le ville di Frampton e Hinton St. Mary¹² sono un esempio di possibile conferma della

⁹ MORGAN 2001.

¹⁰ PERRING 2002.

¹¹ SMITH 1977.

¹² Frampton e Hinton St. Mary: La presenza di alcuni simboli inequivocabilmente collegabili con la cultura cristiana in questi mosaici, come la presenza della *Chi-Rho*, ha portato a credere che il culto si fosse non solo diffuso in *Britannia* ma che, in alcuni casi, fosse diventata la nuova unica religione di alcuni ricchi rappresentanti del potere. Ovviamente, queste teorie possono essere del tutto affermate a livello ipotetico perché non abbiamo abbastanza fonti evidenti che fosse così la situazione, nonostante alcune evidenze archeologiche che testimoniano la presenza del cristianesimo in *Britannia* (il

diffusione del culto, era un motivo comune per le ville della *Britannia*. Ci rimangono ben dieci esempi di questi mosaici, ne troviamo tre nel Gloucestershire (Woodchester, Withington e Barton Farm), una nell'Isola di Wight (Brading), due nel Lincolnshire (Horkstow e Winterton), una nel Wiltshire (Littlecote Park) e tre nel Somerset (Newton St. Loe, Whatley e Wellow).

Le chiavi di lettura interpretative utilizzate solitamente sono quelle della *paideia*, la cultura classica romana già precedentemente citata, e il contesto religioso che negli ultimi anni ha visto anche una tendenza a considerare lo Gnosticismo come una probabile via per l'interpretazione delle iconografie dei mosaici più tardi, essendo essa una filosofia – religione dove paganesimo e cristianesimo sembrano convivere senza tante difficoltà; così come si è revisionata la lettura in chiave Neoplatonica per alcuni mosaici (un esempio su tutti Littlecote Park), a volte anche proponendo delle visioni esoteriche di interpretazione.¹³

Attraverso lo studio di ricerche consolidate come quelle di Morgan, Smith o Perring, oppure di lavori più recenti di studiose come Sarah Scott o Patricia Witts, la tesi si è sviluppata in una prima parte generale in cui sono esposte le tecniche, le possibili divisioni e scuole regionali della manodopera musiva, compresa

tesoro di Water Newton, scoperto nel 1975, è una delle scoperte più importanti per queste teorie).¹²PERRING 2003. Queste teorie possono essere del tutto affermate a livello ipotetico perché non abbiamo abbastanza fonti evidenti a conferma di questa situazione, nonostante alcune testimonianze archeologiche come il tesoro di Water Newton, scoperto nel 1975. SCOTT 2000.

¹³ Per questo argomento, le tesi più recenti sul fronte della filosofia Gnostica si possono trovare presso la rivista *Britannia* o al sito internet <http://www.journalofromanarch.com>, dove si possono trovare tutte le notizie più recenti e aggiornate in merito alla ricerca archeologia in questo campo. Utile è guardare anche i siti delle università di Oxford e Cambridge dedicati alle facoltà di archeologia e studi classici, nonché il sito del British Museum, sempre aggiornati sulle ultime ricerche.

un'analisi per regione delle varie tipologie decorative, analizzando le singole tipologie di impostazione dei mosaici ritrovati nelle ville di quarto secolo d.C. in *Britannia*. Questa prima parte generale si concluderà con un'analisi di quel contesto sociale di cui si è parlato precedentemente, e dei rapporti che i committenti avevano con i mosaicisti che contattarono per la produzione dei loro pavimenti. L'analisi di questo tipo di rapporti e del contesto vitale è importante perché cerca di dare una spiegazione più completa a quelle scelte iconografiche e decorative fatte per queste ville e ci aiutano ad intuire l'esistenza di una fitta rete di rapporti fra gli esponenti delle classi sociali che si estendeva non solo lungo tutta la provincia della *Britannia*, ma probabilmente anche fuori, nelle altre zone sottoposte all'influenza e al potere dell'impero romano.¹⁴

Una volta selezionate tutte e dieci le ville in cui furono ritrovati mosaici raffiguranti Orfeo, la tesi procede verso la sua parte monografica, con l'analisi di tutti i contesti architettonici e dei mosaici in questione. Anche se alcune ville con i loro relativi pavimenti sono ormai quasi perduti, causa pessime condizioni di conservazione o trascuranza del sito, grazie ai disegni di artisti come William Fowler presenti agli scavi o di studiosi come Samuel Lysons possiamo vedere ancora oggi quale era il probabile aspetto originale dei mosaici qui analizzati.¹⁵

Fra gli esempi più importanti, vedremo la villa di Woodchester, una delle più studiate e scavate di tutta la *Britannia*. Il suo mosaico detto "Great Pavement" è ancora oggi uno degli esempi più importanti e sensazionali per quanto riguarda l'iconografia di Orfeo, presentando uno dei più belli ed eleganti mosaici raffiguranti questo giovane. Pari ad esso, abbiamo il pavimento della villa di Barton Farm, oggi conservato al Corinium Museum. Ci sono poi i casi particolari, come Littlecote Park, che presentano un mosaico dall'iconografia ancora incerta e quindi oggetto di maggior studio.¹⁶

¹⁴ WITTS 2007

¹⁵ LYSONS 1797, *Id.* 1817.

¹⁶ NEAL 1982; SCOTT 2000; WITTS 2007

In conclusione, verrà qui presentata una lista di ville del quarto secolo della *Britannia* in cui l'iconografia di Orfeo risulta fondamentale per la realizzazione dei loro pavimenti, decorati da magnifici e lussuosi mosaici, realizzati da *équipe* di mosaicisti esperti, produttori di mosaici eleganti e armoniosi. Si proporranno alcune chiave interpretative utilizzate solitamente per questo tipo di mosaici e, in particolare, per la provincia della *Britannia*, sia sotto l'ottica delle ricerche consolidate, sia attraverso gli studi più recenti in ottica gnostica. Infine saranno trattati alcuni mosaici provenienti da altre zone dell'impero, come utili confronti per analizzare quali elementi iconografici legati al mito di Orfeo fossero comuni non solo in *Britannia* ma anche in altre regioni, e quali invece risultino essere prerogativa di questa provincia romana. In particolare, saranno analizzati i mosaici di Orfeo di Villa del Casale (Piazza Armerina, Sicilia), di *Tarsus* (Turchia), di Cagliari (Sardegna) e di Palermo (Sicilia), citando anche un esempio proveniente dagli scavi di *Antiochia*, non per la sua iconografia (un busto femminile rappresentante la generosità), ma per il suo schema di impostazione del mosaico, molto simile a quelli ritrovati in *Britannia* e, in particolar modo, in tutte le ville in cui il mosaico aveva uno schema d'impostazione per cerchi o medaglioni, come ad esempio Newton St. Loe o la villa di Brading, nell'Isola di Wight.

1.INTRODUZIONE

1.1 Introduzione

In questo capitolo introdurremo lo studio dei mosaici della *Britannia*, attraverso le analisi e le ricerche principali conseguite fino a oggi. Le ricerche di Smith, seppur ormai datate, rimangono ancora la base di partenza principale, in quanto fu grazie agli approfondimenti fatti dallo studioso in questo campo a partire da metà degli anni Sessanta del Novecento ad accrescere e ampliare lo sviluppo degli studi in questo campo.

Verranno, inoltre, illustrati lo stile, la qualità e un'analisi sulla manodopera che produsse i mosaici in *Britannia* durante il quarto secolo d.C., caratteristiche che da anni influenzano le ricerche affrontate per questa materia.

Mentre gli studi iniziali si concentrarono in particolar modo sulla identificazione della data precisa in cui venne realizzato il mosaico¹⁷, si è passati poi man mano a studiare anche le iconografie e le immagini in esse rappresentati per poter poi individuare una serie di simboli e modelli che sono oggi considerati caratteristica di questa o quella scuola di mosaicisti della *Britannia*¹⁸ (fig.1).

1.2 Lo stile dei mosaici britannici

Nell'introduzione abbiamo accennato agli studi di Smith, in maggior parte concentrate in particolar modo sui mosaici di quarto secolo, in quanto meglio conservati e perché quel secolo fu un periodo di vera e propria fioritura delle ville in *Britannia*. Dagli approfondimenti fatti su tutti i mosaici databili a questo periodo, egli ricavò insieme di elementi, schemi e simboli simili. Da questo lavoro di accostamenti di immagini, egli dedusse, poi, alcune teorie che lo portarono ad ipotizzare una serie di scuole o gruppi di mosaicisti che furono attivi in *Britannia*

¹⁷ JOHNSTON 1977; NEAL 1981; JOHNSON 1983.

¹⁸ COOKSON 1984; COSH 1989; *Id.* 1992.

durante il quarto secolo d.C..¹⁹ I luoghi dove avevano probabilmente base questi gruppi erano dei centri urbani di una certa dimensione, da cui Smith ha preso il nome per nominare le scuole a livello regionale. Questi centri erano con molta probabilità: *Corinium* (Cirencester), *Durnovaria* (Dorchester), *Durobrivae* (Water Newton) e *Petuarium* (Brough – on – Humber). Oltre alle scuole individuate dai primi studi di Smith, poi, abbiamo gli studi effettuati da Johnston nel 1977. Lo studioso ipotizza, infatti, l'esistenza di un'ulteriore scuola o centro di mosaicisti, nelle zone centro meridionali della *Britannia*, ovvero la scuola di *Lindinis* (fig.14), l'antica Ilchester e i suoi dintorni. L'ipotesi principale è che questa scuola fosse specializzata in particolari decorazioni geometriche e nella realizzazione di alcune coppe floreali (fig.16).²⁰

Gli studi di Smith sono quindi di fondamentale importanza per lo studio dei mosaici britannici di quarto secolo, anche se – essendo le ricerche risalenti agli anni Sessanta – presentano una serie di problematiche relative al metodo di ricerca utilizzato che oggi non è più considerato molto efficiente. Ad esempio, come evidenziato da Sarah Scott, vi è una tendenza a definire i mosaici di una certa area tutti come prodotti della stessa scuola, senza tener troppo presente le differenze anche minime che potrebbero esistere e quindi mettere in dubbio l'origine della manovalanza che li produsse.²¹

Ulteriori studi, sostengono la probabilità dell'esistenza di alcuni libri contenenti “simboli” e “schemi” preparatori e che, quindi, molti gruppi di mosaicisti utilizzassero gli stessi schemi, un po' in tutte le aree geografiche della *Britannia* in cui sono stati ritrovati mosaici.²² Di conseguenza, quando si trovano due identici schemi di decorazione in due aree diverse non possiamo essere certi che siano opera dello stesso gruppo di mosaicisti, in quanto potrebbe essere

¹⁹ SMITH 1969.

²⁰ JOHNSTON 1977.

²¹ SCOTT 2000.

²² LING 1991.

semplicemente uno schema iconografico universale e utilizzato da più scuole. La vera distinzione fra questi gruppi regionali di mosaicisti sta, quindi, nell'insieme composto fra la scelta dei motivi utilizzati e la tecnica che si è usata per realizzarli.²³

Una proposta più concreta per risolvere questo tipo di problema legato all'individuazione dell'esatto gruppo di mosaicisti è stata quella di Cookson, nel 1984. Egli infatti propone uno studio più analitico, fatto di quattro livelli di affinità, per poter studiare questi mosaici. I livelli che Cookson propone sono:

1. *Sequential*. Affinità di tipo stilistico presenti nei mosaici in un numero non troppo elevato né sostanziale;
2. *Substantial*. Il mosaico presenta un buon numero di elementi comuni rispetto ad un altro, tanto da poter sostenere che siano stati entrambi realizzati dallo stesso gruppo produttivo;
3. *Integral*. I mosaici analizzati presentano una continuità della tecnica da far pensare ad un unico stile individuale;
4. *Unitary*. I mosaici studiati presentano specifiche idiosincrasie di uno stile individuale o, eventualmente, un insieme comprensivo di elementi che caratterizzano un preciso stile e non di un altro, determinando una precisa classificazione.²⁴

Lo schema per livelli di Cookson può essere utilizzato anche applicando più di un livello per lo studio del mosaico in questione, in una sorta di indagine incrociata che permetta una sempre più maggiore raccolta di dati e, quindi, un più completo insieme di deduzioni finali. In più, ogni livello deve essere considerato in relazione con gli altri e non solo per se stesso, creando una serie di interazioni fra i quattro che dia una completezza maggiore alla ricerca.²⁵

²³ LING 1997, p. 266.

²⁴ COOKSON 1984.

²⁵ COOKSON 1984.

Anche in questo caso, però, il metodo proposto da Cookson presenta una serie di problematiche, come giustamente individuato da Sarah Scott.²⁶ In effetti, individuare quattro sole categorie potrebbe portare ad una conseguente tendenza a categorizzare troppo i dati raccolti, senza dar loro il vero proprio valore a livello regionale, ad esempio. Il ricercare forzatamente delle affinità, potrebbe penalizzare lo studio delle anomalie e delle differenze fra gli elementi. Di conseguenza, un approccio più critico sarebbe più utile, mantenendo così ben distinte le differenze a livello regionale.²⁷

1.3 La manodopera

Per la *Britannia*, purtroppo, non esistono fonti evidenti che confermino l'esistenza di precise scuole di mosaico, dove l'artigianato di questa attività veniva prodotto e insegnato ad apprendisti in maniera sistematica. Tuttavia, mediante lo studio e l'analisi delle tecniche costruttive dei mosaici stessi, si sono comunque ricavate alcune informazioni relative a quelle che dovevano essere le divisioni territoriali fra i vari gruppi di produzione musiva.

Mentre Smith individuò delle prime probabili divisioni territoriali di produzione dei mosaici²⁸, il procedere degli studi in questo campo individuò poi una serie di tecniche e di particolari metodologie di realizzazione dell'artefatto in questione.

Dopodiché, si giunse anche a teorizzare la possibilità di esistenza di alcune scuole specifiche per i mosaicisti²⁹, sulla base delle divisioni per regioni, che però non hanno sufficienti prove per poter essere confermate. Per questo motivo, anche se esiste una certa probabilità che alcuni mosaicisti lavorassero in *team*, si continua a

²⁶ SCOTT 2000.

²⁷ SCOTT 2000, p.22.

²⁸ SMITH 1969.

²⁹ SMITH 1969.

parlare di “gruppi di mosaicisti” provenienti dalla stessa regione, piuttosto che di mosaicisti appartenenti a questa o quella scuola³⁰.

Neal è uno dei primi studiosi dei mosaici della *Britannia* a concentrarsi sulla tecnica di produzione di questi pavimenti musivi. In primo luogo, analizza gli strati di preparazione pavimentali, specificando che in genere nelle ville della *Britannia* si parte con delle fondamenta composte da uno strato da frammenti di pietra e malta o, in altri casi, da un composto di tegole frammentate e malta di calce, detto anche *opus signinum*.³¹ In alcuni casi, i pavimenti avevano uno strato preparatorio realizzato con della malta direttamente distesa sulla terra su cui venivano poi poggiate le pietre macerate o i calcinacci, soprattutto nelle stanze in cui non era previsto un impianto ad ipocausto.³² In questi casi, i mosaicisti trovano così già presenti delle linee guida per cominciare il loro lavoro di decorazione, in quanto venivano fatti dei precisi segni nel pavimento per indicare loro da dove cominciare. Questi segni potevano essere fatti direttamente nella malta fresca, mediante incisione, oppure attraverso dei colori per affresco. Un esempio possono essere alcuni segni sulla malta che si sono trovati appena sotto il mosaico dell’Auriga, nel complesso di Rudston.³³

Un sistema di suddivisione degli spazi pavimentali, per poter rendere in maniera più semplice ed efficiente il processo decorativo, è proposto dagli studi di Tebby. Il sistema che la studiosa ci propone è una particolare divisione degli spazi realizzata direttamente nei pavimenti stessi, attraverso l’utilizzo di alcune corde (fig.2 e 3).

³⁰ NEAL 1981; SCOTT 2000.

³¹ NEAL 1981; SCOTT 2000.

³²Ipocausto: dal latino *hypocaustum*, era un sistema di riscaldamento usato nell’antica Roma. L’aria calda circolava attraverso il pavimento e le pareti delle stanze, grazie ad un sistema di cavità interne ben congeniate.

³³ NEAL 1981, p.20.

Inoltre, alcuni punti già definiti da una precedente divisione, possono essere messi in relazione fra loro, per creare altri spazi di decorazione o delle strutture secondarie. Spazi lineari, invece, possono essere così mantenuti e protetti dall'incrociarsi di altre rette o spazi lineari secondari.³⁴

Il punto di partenza per la decorazione musiva vera e propria doveva essere l'esatto centro della stanza, lavorando poi in progressione verso l'esterno, fino a giungere le estremità del locale in questione.³⁵

Una volta che le tessere erano poste nella loro posizione, venivano picchiettate e livellate le une con le altre mediante un peso. Le immagini scelte venivano create prima, mentre i motivi decorativi geometrici e a matassa erano stabiliti alla fine, come contorno all'iconografia centrale. Alla fine, il pavimento completamente decorato veniva intonacato con della malta fatta con delle tegole finemente sbriciolate (come nell'*opus signinum*), e poi livellato e lucidato attraverso l'utilizzo di pietre abrasive.³⁶

Oltre a questo metodo di posizionamento delle tessere direttamente sullo strato di malta, vi erano anche altri due tecniche possibili e che furono utilizzate: metodi che vengono definite di tipo "indiretto" o "opposto". Per quanto riguarda la tecnica indiretta, le tessere venivano distese in uno strato di sabbia, poi ricoperte da uno strofinaccio spalmato di colla che si attaccava alla parte delle tessere rivolta verso l'alto. Una volta che questa colla si fosse asciugata completamente, l'insieme delle tessere posizionate secondo la decorazione prevista poteva esser tirato fuori dalla sabbia e riposizionato poi definitivamente in uno strato di malta. Questo tessuto o foglio di supporto, dove era stata messa la colla, veniva poi dissolto con dell'acqua calda.

Il metodo "opposto" ha una tecnica simile a quello appena descritto, solo che in questo caso le tessere venivano incollate ad un disegno fatto sulla tela di supporto.

³⁴ TEBBY 1980.

³⁵ NEAL 1981.

³⁶ SCOTT 2000. p. 24.

Le tessere venivano poi riposizionate nel luogo in cui era prevista quella decorazione e veniva tolto il tessuto con il disegno sottostante, che in questo caso rimaneva sul lato superiore mentre le tessere stavano sotto a diretto contatto con la malta. La decorazione che ne usciva, quindi, era l'esatto opposto di quella che era stata incollata precedentemente sul tessuto, e questo spiega il nome della tecnica.³⁷

L'evidenza dell'utilizzo di queste tecniche in *Britannia* è rintracciabile in quei mosaici in cui le decorazioni sembrano avere delle tessere messe in posizioni sbagliate o invertite rispetto alla logica.³⁸ Gli studi di molti ricercatori in questo campo, dove Ling è quello di maggior spicco, ci danno una certa certezza che le prime due fossero le tecniche più utilizzate dai mosaicisti. Per quanto riguarda la terza tecnica, riesaminando ogni prova di evidenza trovata sul campo si arriva alla conclusione che, anche se esiste una certa probabilità che il metodo "opposto" fosse utilizzato in *Britannia*, non esiste affatto una prova certa e inconfutabile che sia così.³⁹

1.4 La qualità dei mosaici

La qualità dei mosaici che tratteremo in questo paragrafo è intesa come un insieme di elementi che, utilizzati contemporaneamente e in un certo particolare modo nello stesso pavimento, contribuiscono a creare un livello di eleganza e di armonia che rende i mosaici di quarto secolo in Britannia particolarmente degni di nota e del tutto equiparabili ad altri esempi coevi (i mosaici di Piazza Armerina, a Villa del Casale, o il pannello con il mosaico di Orfeo al museo dei mosaici di *Antiochia* [fig.51 e 52], per fare qualche esempio).

³⁷ LING 1997.

³⁸ LING 1997, p. 273.

³⁹ LING 1994; *Id.* 1997, pp. 273,274.

Gli studi del livello di qualità dei mosaici per la *Britannia* è solitamente affrontato attraverso l'utilizzo di una classifica stilata da Neal nei suoi studi sull'argomento, basata su quattro punti fondamentali⁴⁰:

- 1) La precisione delle decorazioni geometriche e il modo di ritrarre le figure;
- 2) L'omogeneità o la rarefazione della rappresentazione nello sfondo;
- 3) Il taglio e la misura delle tessere;
- 4) La gamma e l'uso dei colori.

Utilizzati durante l'analisi e lo studio di un mosaico, tali fattori possono portare a conclusioni talvolta sorprendenti, permettendo di considerare un mosaico sotto un'ottica più completa. Ad esempio, un mosaico prodotto con delle tessere di dimensione molto grande non è sinonimo, per forza, di bassa qualità; così come l'aver utilizzato una vastissima gamma di colori non è la prova inconfutabile che ci si trovi davanti ad un mosaico di altissimi livelli. Inoltre, molto spesso i pavimenti presentano un'insieme di caratteristiche che ci danno a pensare che siano stati coprodotti da più mosaicisti appartenenti a diverse scuole stilistiche, quindi con diverse abilità e diversi livelli tecnici di realizzazione.⁴¹

Tuttavia, questo tipo di analisi può comunque penalizzare lo studio a trecentosessanta gradi del mosaico: procedere per categorie, infatti, può mascherare – anziché rivelare – eventuali similitudini o differenze fra i mosaici stessi. Effettivamente, utilizzando queste quattro categorie, si può comunque incappare in una serie di valutazioni autoreferenziali e quindi penalizzanti per il mosaico. Non esiste, di fatto, un metodo semplice per poter studiare e analizzare perfettamente ogni mosaico e il livello di qualità dei mosaicisti di una o l'altra scuola. Ogni mosaico dovrebbe essere studiato nel dettaglio per i suoi specifici particolari e dettagli, poi a livello regionale e così via. Un mosaico studiato a livello provinciale, ad esempio, potrebbe risultare di bassa qualità rispetto agli

⁴⁰ NEAL 1981.

⁴¹ SCOTT 2000.

altri; studiato a livello locale, invece, potrebbe essere visto sotto un'altra luce e magari risultare essere di alta qualità.⁴²

In effetti, molti degli studi che riguardano i mosaici della *Britannia* risultano incompleti e servirebbe un'analisi più specifica, magari volta anche a specificare quale fosse la divisione dei compiti fra i mosaicisti,⁴³ ammesso e non concesso che esistessero delle vere e proprie divisioni regionali: chi si occupava di ideare le decorazioni, chi dirigeva i lavori, chi veniva utilizzato come manovalanza senza specifici compiti o come apprendista. Il numero e il livello delle capacità coinvolte all'interno di questo gruppo variavano probabilmente a seconda del tipo di accordo o contratto che essi avevano stipulato fra di loro, e anche a seconda del livello di complessità di produzione del mosaico commissionato. Se le committenze erano meno complesse, è più comprensibile che venissero impiegati pochi mosaicisti, due o tre al massimo, e non un'intera squadra.⁴⁴ E' altresì possibile che alcune parti di pavimento, soprattutto quelle che rappresentavano esseri umani o animali, venissero prodotte in un altro luogo, forse in questi cantieri centrali nelle *civitates* più grandi, e poi trasportate nella villa. Una cosa che però era possibile solo se questa villa si trovava in prossimità di questo cantiere centrale, poiché altrimenti lo spostamento del lavoro sarebbe stato difficile e problematico. Inoltre, questo procedimento di lavoro prefabbricato era utile solo se ci si trovava di fronte ad una decorazione davvero complessa. Nella maggior parte dei casi, le ricerche archeologiche effettuate rivelano che i mosaici venivano realizzati direttamente *in situ*.⁴⁵

La problematica principale nella questione dell'esistenza o meno delle scuole di mosaico si concentra sulla difficoltà di collegare il moderno concetto di laboratorio (una stanza comune dove il lavoro viene portato avanti da un gruppo

⁴² SCOTT 2000.

⁴³ SMITH 1969.

⁴⁴ SCOTT 2000.

⁴⁵ LING 1997, p. 272.

di persone che cooperano fra loro) alla produzione di mosaici di epoca romana.⁴⁶ In altri periodi storici, come il Rinascimento, si può tranquillamente parlare di botteghe o laboratori ma per quanto riguarda il mondo romano questi due concetti sono di difficile applicazione. L'uso del termine "laboratorio" potrebbe essere estremamente fuorviante, quando si parla dell'organizzazione del lavoro di un periodo come quello dell'antica Roma. Seguendo gli studi di Allison, studiosa di pitture di epoca romana, il concetto dei laboratori potrebbe essere abbandonato a favore di una più semplice spiegazione fatta di un insieme di persone meno organizzate che, tuttavia, lavoravano in squadra in occasione di queste decorazioni⁴⁷, evitando i concetti di industria o di laboratorio. Effettivamente, le distinzioni in scuole regionali fatte da Smith potrebbero essere corrette ma non devono per forza essere anche sinonimo dell'esistenza di effettive scuole stilistiche o gruppi compatti.⁴⁸ Secondo Ling, è molto più probabile che esistesse invece: *"un complesso scenario di laboratori o rami di un laboratorio, imitatori indipendenti, manovalanze indipendenti e itineranti, sviluppatosi in un periodo composto da molti anni – uno scenario che probabilmente non riusciremo mai a comprendere completamente"*⁴⁹.

I termini "scuola" e "laboratorio" sono termini chiari e specifici che pretenderebbero una altrettanto chiara evidenza archeologica, che per ora non esiste. Vi sono certamente delle differenze a livello regionale, sia di decorazione e di tecnica, ma questo non implica con certezza l'esistenza di queste scuole. Possiamo, però, almeno sostenere che esistessero delle collaborazioni fra più mosaicisti della stessa regione o anche a livello provinciale.⁵⁰

⁴⁶ ALLISON 1991, p. 98

⁴⁷ ALLISON 1993.

⁴⁸ LING 1997.

⁴⁹ LING 1997, p.265.

⁵⁰ SCOTT 2000.

2. MOSAICI E MOSAICISTI DEL QUARTO SECOLO IN *BRITANNIA*: UNA VISIONE PER REGIONE

2.1 Introduzione

In questo capitolo sarà analizzata la produzione di mosaici durante il quarto secolo d.C. in *Britannia*, seguendo la suddivisione per regioni proposta da Smith.⁵¹ Si parlerà dell'importanza di quel rapporto che si instaurò fra i mosaicisti e i proprietari delle ville, le cui scelte iconografiche derivavano da decisioni precise sia a livello estetico che di importanza sociale, durante un secolo come il quarto d.C., dove il fenomeno di diffusione di nuove idee, credi e tendenze sembra esser stato abbastanza esteso, con un relativo sviluppo delle tecniche di realizzazione dei mosaici.

Le aree di maggior concentrazione di ritrovamento di ville romane in *Britannia* sono tendenzialmente riconosciute come cinque, suddivise per zone, distinte in questa maniera a partire, ancora una volta, dalle ricerche di Smith.⁵² Esse sono: la regione dei *Cotswolds*; il sud –ovest della *Britannia*; il centro-sud della *Britannia*; le *east Midlands* e il nord-est della *Britannia*.

2.2 I *Cotswolds*

La regione dei *Costwolds* (fig.4) risulta ricca di decorazioni musive, realizzate secondo uno stile particolare che fa pensare all'esistenza di una scuola coriniana (fig.5), che doveva avere sede nell'antica città di *Corinium* oggi conosciuta come Cirencester.⁵³ La scuola coriniana, che secondo le ipotesi sarebbe stata formata da un insieme di artigiani mosaicisti⁵⁴, era specializzata nella realizzazione di due gruppi distinti di decorazioni: un primo gruppo Si dedicava alle raffigurazioni di

⁵¹ SMITH 1969.

⁵² SMITH 1965.

⁵³ BUCKMAN E NEWMARCH 1850, pp. 32-4.

⁵⁴ SMITH 1969.

Orfeo (fig.6) e le rappresentazioni di tipo geometrico, un secondo gruppo sarebbe stato invece addetto soprattutto alle rappresentazioni di tipo geometrico e araldico, in particolare nella produzione dei *saltire*, un simbolo simile ad una ics che divenne in seguito la croce di Sant'Andrea (fig.7).

I mosaici con Orfeo ritenuti di produzione coriniana sono riconoscibili perché rappresentati mediante una struttura fatta di un certo numero variabile di cerchi concentrici. La figura di Orfeo viene solitamente messa al centro, nel medaglione principale, mentre intorno si ritrovano animali e/o uccelli. Si sono trovati esempi di questo tipo a Barton Farm⁵⁵, a Woodchester⁵⁶, Newton St Loe⁵⁷ e Withington⁵⁸. Attraverso altre ricerche più dettagliate, come ad esempio gli approfondimenti di Cookson⁵⁹ sulle iconografie dei mosaici mediante i livelli di affinità descritti nel capitolo precedente, si riesce ad avere una comprensione più completa dell'insieme molto complesso di simboli che venivano inseriti nei pavimenti musivi. In particolare, pare che esistessero tre tendenze di rappresentazione: i motivi semplici geometrici, le decorazioni circolari e concentriche e, infine, i soggetti che prevedevano le *saltire* o altre rappresentazioni geometriche ad intreccio. L'ultima categoria sembra essere nata da un insieme delle altre due, forse dovuta ad uno scambio di idee e di motivi fra i gruppi di mosaicisti attivi in quel luogo.⁶⁰ I motivi composti da *saltire* sono molto coerenti fra loro e anche nelle altre aree della *Britannia*, in particolare nel sud-est, e ciò fa pensare che probabilmente esistesse un gruppo di mosaicisti di scuola coriniana che era specializzata in questi motivi e chiamata anche nelle altre aree della regione (fig.11).

⁵⁵ BUCKMAN E NEWMARCH 1850.

⁵⁶ NEAL 1981.

⁵⁷ NICHOLS 1838; RUSSELL 1900.

⁵⁸ LYSONS 1817.

⁵⁹ COOKSON 1984.

⁶⁰ COOKSON 1984, p. 48.

La natura dei motivi utilizzati nei mosaici di questa area è più o meno standardizzata, soprattutto per quanto riguarda i simboli geometrici,⁶¹ e l'esempio migliore per spiegare l'utilizzo di queste forme nei mosaici della regione dei *Cotswolds* è un pavimento musivo della villa di Woodchester (fig.10).

In questa villa del Gloucestershire troviamo anche il mosaico di Orfeo⁶² (fig.38) forse più esemplificativo di tutta la *Britannia*, all'interno del famoso "Great Pavement" (fig. 6).⁶³ Di fatto, potrebbe essere che il cantiere di Woodchester fosse la prima importante commissione di questi mosaicisti coriniani che, quasi sicuramente, decorarono anche i siti di Chedworth⁶⁴ e di Stonefield⁶⁵. La loro abilità decorativa doveva essere di altissima qualità e per questo ottennero molti contratti per vari pannelli, spiegando così la presenza di circa quaranta mosaici rinvenuti con uno stile tranquillamente accomunabile ad un'unica scuola.⁶⁶

È altresì probabile che esistessero più basi di questa scuola nella regione, situate nei siti di Woodchester, Cirencester, Chedworth e Stonefield.⁶⁷ A Cirencester doveva esserci certamente una base di lavoro per questi mosaicisti, specializzata nella prefabbricazione di alcune parti di questi pavimenti che poi andavano mosaicati. A Woodchester, essendo anche il luogo in cui questa scuola lavorò in più larga scala, vi era probabilmente un laboratorio composto dai mosaicisti più esperti e abili nella produzione di questi particolari motivi decorativi, così come in motivi raffigurativi. Un'ipotesi che viene confermata proprio dal mosaico di Orfeo, dove sono rappresentati anche degli animali di squisita fattezze.⁶⁸

⁶¹ COOKSON 1984.

⁶² PARLASCA 1959.

⁶³ PARLASCA 1984.

⁶⁴ MIDDLETON 1890

⁶⁵ COOKSON 1984.

⁶⁶ SMITH 1969.

⁶⁷ COOKSON 1984.

⁶⁸ COOKSON 1984, p.70.

È probabile che in ognuna di queste officine di mosaicisti vi fossero anche dei lavoratori meno esperti, magari apprendisti, che venivano lo stesso impiegati nei cantieri, e questo spiegherebbe perché ci si ritrova spesso alcune parti che sembrano essere più approssimante o meno curate. Con ogni probabilità, mentre gli esperti si dedicavano alle zone più importanti o più in vista della villa, gli apprendisti si prendevano cura delle zone più in ombra ma comunque da decorare.⁶⁹

I gruppi di mosaicisti che erano attivi a Woodchester, Barton Farm, Chedworth e Stonefield allargarono con ogni probabilità il loro raggio d'azione per tutta la regione e anche fuori dalla loro area di appartenenza, diffondendo lo stile geometrico al di là dei loro confini di provenienza.⁷⁰ Ciò porta, come conseguenza, uno sviluppo di questo stile ma anche del numero di manovalanze che impararono a riprodurlo, cosicché nacquero molti altri gruppi che si specializzarono in questo stile. Anche i gruppi di mosaicisti specializzati nelle produzioni di motivi a *saltire*, in un periodo più tardo anche se sicuramente in contrapposizione con quelle che già erano esistenti, iniziarono ad essere presenti in altre zone fuori dalla regione dei *Cotswolds*, anche se probabilmente essi erano proprio partiti da Cirencester per poi espandersi in altre aree (fig. 11). Lo stesso esempio del mosaico di Orfeo a Woodchester viene ripreso più in là, con qualche diversità nelle forme, presso Newton St. Loe.⁷¹ C'è la probabilità che i mosaicisti di Newton fossero gli stessi, anche se forse solo in parte e non nella totalità, che avevano già preso parte alla realizzazione del mosaico di Orfeo a Woodchester. Queste forme più stilizzate e tarde dei mosaici con l'iconografia di Orfeo o a stampo geometrico danno a pensare che probabilmente furono il frutto del lavoro di alcuni mosaicisti che avevano iniziato a lavorare in queste scuole coriniane e poi si erano distaccati, per diventare dei mosaicisti indipendenti o per entrare a far

⁶⁹ SMITH 1969.

⁷⁰ LING 1997.

⁷¹ COOKSON 1984.

parte di un nuovo gruppo. È anche vero che molti di questi gruppi potevano lavorare simultaneamente a più cantieri o rispondere a più committenti, quindi si può trovare il tratto identificativo di un preciso gruppo in più ville.⁷²

Alcuni dei mosaicisti coriniani, inoltre, si spostarono addirittura fino alle *east Midlands*, dove i mosaici a motivo geometrico andavano per la maggiore. Altri si spostarono nel nord-est della *Britannia* e altri a sud, in particolare nella zona della antica *Lindinis*, oggi Ilchester.⁷³

Anche se si è definito il termine “scuola” come inappropriato, esiste per questa regione l’evidenza che questi gruppi di mosaicisti fossero ben organizzati e avessero delle basi dove lavoravano insieme ben precise, in particolare a Cirencester.⁷⁴ Con buona probabilità, questi mosaicisti dovevano appartenere ad una sorta di classe sociale il cui sapere artistico derivava da capacità di stampo familiare o da lunghi periodi di apprendistato. Esistevano anche gruppi più piccoli di mosaicisti o artisti indipendenti che si spostavano lungo tutta la *Britannia* per soddisfare le richieste fatte dai proprietari delle ville, il cui gusto estetico e le scelte culturali erano fondamentali per la decisione riguardo la decorazione finale.⁷⁵

2.3 Il sud est della *Britannia*

Durnovaria, l’odierna Dorchester, possedeva molto sicuramente una base stabile (fig. 13) dove i mosaicisti lavoravano, la più importante di questa regione (fig. 12). Una sorta di officina da dove uscirono i mosaicisti delle ville di Frampton e Hinton St. Mary (fig. 49 e 50), che con ogni probabilità erano esattamente lo stesso gruppo per entrambi i cantieri.⁷⁶ Altri luoghi di questa regione, come ad

⁷² COOKSON 1984.

⁷³ LING 1997.

⁷⁴ SMITH 1969.

⁷⁵ COOKSON 1984.

⁷⁶ JONHSON 1983.

esempio Fifehead Neville⁷⁷, Hemsworth⁷⁸ e Lufton⁷⁹, potrebbero essere stati decorati da mosaicisti della scuola di *Durnovaria* ma anche da altre manovalanze che, secondo le ipotesi avanzate da Johnson⁸⁰, potrebbero essere arrivate da *Lindinis* (Ilchester) o dalle aree circostanti a quella città (fig. 14). Entrambi i gruppi, infatti, condividevano un repertorio simile di motivi decorativi, ma la mano di realizzazione era decisamente diversa. La villa di Fifehead Neville presenta alcuni mosaici che sembrano, in effetti, esser stati realizzati da entrambe le scuole, poiché vi si vede chiaramente la differenza di stile.⁸¹

Le differenze fra questi due gruppi, però, sono troppo poco evidenti per essere definite con certezza: le idee, i motivi, i simboli, le tecniche e la stessa manovalanza poteva benissimo esser stata frutto di un continuo interscambio fra i due gruppi. Secondo le ultime ricerche in questo campo, quindi, si può pensare all'esistenza di una scuola che comprendeva sia i mosaicisti di *Durnovaria* sia quelli di *Lindinis*.⁸²

I cantieri di Frampton o Hinton St. Mary danno con più precisione il senso di collaborazione che doveva esserci stato fra i mosaicisti di *Durnovaria* e quelli di *Lindinis*, considerando che grazie a quei lavori la reputazione della bravura dei mosaicisti doveva essersi accresciuta notevolmente in senso positivo.⁸³ Inoltre, la complessità delle interazioni fra un gruppo e l'altro di mosaicisti era intensificata dal fatto che spesso vi erano scambi anche interni al gruppo stesso, come ad esempio all'interno del gruppo di mosaicisti provenienti da quella che è chiamata la scuola di *Lindinis* e che, a detta delle ricerche di Cosh⁸⁴, doveva essere

⁷⁷ ENGLEHEART 1909.

⁷⁸ HINKS 1933.

⁷⁹ HAYWARD 1952.

⁸⁰ JOHNSON 1983.

⁸¹ ENGLEHEART 1909.

⁸² JOHNSON 1983.

⁸³ REECE 1980.

⁸⁴ COSH 1989.

suddivisa in due gruppi al suo interno. Di certo, in questa regione l'organizzazione dei gruppi di mosaicisti era molto precisa, più che altrove, ma non si può ancora parlare di "industrie" vere e proprie.⁸⁵

2.4 Il centro – sud e il sud – est della *Britannia*

Nella zona a sud-est della *Britannia* (fig. 15) abbiamo poche testimonianze musive sopravvissute delle ville di quarto secolo, dove l'esempio maggiore rimane la villa di Lullingstone.⁸⁶ In essa è stato ritrovato uno splendido mosaico con la rappresentazione di Europa e il toro, e Bellorofonte nell'atto di uccidere Chimera. Questi mosaici furono con molta probabilità commissionati a mosaicisti che arrivavano da fuori regione, chiamati esplicitamente dal proprietario della villa, poiché non presentano alcuna caratteristica di somiglianza con altri esempi di mosaici pervenuti nelle zone strettamente vicine ad essa.⁸⁷

Il gruppo di mosaicisti stabile nel sud-est della *Britannia*, infatti, lavorò in maniera intensiva nelle ville di Bignor, Silchester, Chichester, Sparsholt, Bramdean, Basildon, Chilgrove e Itchen Abbas.⁸⁸ Il loro periodo di produzione può concentrarsi soprattutto intorno al primo quarto del quarto secolo, quando fu costruita e decorata anche la grande villa di Bignor (a parte la stanza numero 33).⁸⁹ Un altro esempio contemporaneo è la villa di Chilgrove, dove la decorazione e le scelte iconografiche erano piuttosto simili a quelle di Bignor e, data la vicinanza geografica dei due siti, si può pensare che furono decorate dagli stessi gruppi di mosaicisti, la cui abilità e bravura è piuttosto evidente.⁹⁰ Questo fa

⁸⁵ SCOTT 2000.

⁸⁶ MEATES 1979; *Id.* 1987.

⁸⁷ SCOTT 2000.

⁸⁸ JOHNSTON 1977.

⁸⁹ JOHNSTON 1977.

⁹⁰ BLACK 1983

anche pensare che il centro dove i mosaicisti avevano un laboratorio stabile fosse *Noviomagnus*, ovvero l'odierna Chichester.⁹¹

L'altro centro importante dove probabilmente questi gruppi si concentrarono fu Winchester, all'epoca conosciuta come *Venta*. Si pensa che i mosaicisti di Chichester si fossero spostati in questa seconda cittadina per cercare nuove commissioni, ma è possibile anche che esistesse un gruppo per ognuna di queste *civitates* e che i vari componenti si spostassero per poter scambiarsi idee e manovalanza in modo omogeneo, avendo così nuove combinazioni originali iconografiche.⁹²

Un caso particolare è l'isola di Wight, dove sono stati trovati i mosaici della villa di Brading e di Newport. Essi, infatti, sembrano non aver alcuna correlazione con lo stile musivo del resto del sud-est della *Britannia* (fig.17).⁹³

La composizione dei mosaici di Brading, uno degli esempi più splendidi che sono giunti fino a noi, è piuttosto complessa e basata su precisi schemi mitologici. La qualità della loro esecuzione è piuttosto buona, e il pannello più completo di tutti (a livello di contenuti, decorazione e tecnica) è quello che troviamo nella sala del *triclinium*.⁹⁴ Nessuno dei pavimenti ritrovati in questo complesso architettonico, però, è accomunabile a quelli ritrovati a Bignor, quindi questo fa pensare che non furono affatto decorati dalle stesse manovalanze.⁹⁵ I materiali utilizzati, come il gesso o il calcare per il bianco e i mattoni o le tegole per il rosso, sono tutti di provenienza locale. Tutto questo fa ipotizzare che esistesse un gruppo di mosaicisti autoctoni nell'isola, con un buon livello di competenza e conoscenza

⁹¹ BLACK 1983.

⁹² SCOTT 2000.

⁹³ TOMALIN 1987.

⁹⁴ *Triclinium*: il *triclinium* era la stanza in cui veniva servito il pranzo nelle case degli antichi Romani. Era piuttosto importante il suo ruolo nell'abitazione, poiché non era anche luogo di importanti discussioni e conversazioni.

⁹⁵ TOMALIN 1987.

del mestiere.⁹⁶ Una teoria confermata anche del frammento sopravvissuto dalla villa di Newport, in cui vediamo rappresentato un bordo che include una decorazione fatta di scacchi e una fila di triple decorazioni a matassa. Lo stesso motivo a scacchi, con gli stessi colori di Newport, sono una ricorrenza anche nel mosaico della stanza del *triclinium* a Brading.⁹⁷

Purtroppo, non possiamo dire con certezza se i gruppi di mosaici decoratori fossero davvero una scuola nata nell'isola o se siano stati appositamente chiamati da fuori dal committente. I dati archeologici rimasti di questi siti dell'Isola di Wight sono davvero pochi e, per quanto riguarda le testimonianze raccolte in età Vittoriana, non vi è nessuna piantina che indichi chiaramente le varie fasi costruttive delle ville. Di conseguenza, non possiamo nemmeno sapere con precisione a quale periodo preciso appartenessero questi mosaici pavimentali.⁹⁸ Solo per Newport si può supporre una datazione che va dall'ultima decade del terzo secolo ai primissimi anni del quarto, ma è comunque una supposizione che ha ben poca certezza.⁹⁹ Alcuni studi più recenti hanno invece notato una somiglianza dei mosaici di Brading con quelli ritrovati nel sito dell'antica città di *Antiochia*, a testimonianza di una fitta rete di contatti che univa tutto l'impero.¹⁰⁰

2.5 Le *east – Midlands*

Le caratteristiche dei mosaici della zona delle *east-Midlands* (fig.18) sono molto simili a quelle viste per la regione dei *Cotswolds*, l'evidenza sta nell'utilizzo di simboli decorativi pressoché uguali.¹⁰¹ Il mosaico di Bancroft¹⁰² potrebbe essere

⁹⁶ TOMALIN 1987.

⁹⁷ PRICE 1881.

⁹⁸ SCOTT 2000.

⁹⁹ TOMALIN 1987.

¹⁰⁰ AIEMA 2009

¹⁰¹ SMITH 1954.

¹⁰² NEAL 1981.

stato, in effetti, prodotto da un gruppo di mosaicisti che venivano proprio dalla zona di *Corinium*, vista la sua grande somiglianza con quello della villa di Stonefield.

Dopo gli studi fatti da Neal¹⁰³, però, si è iniziato a pensare che i motivi e le decorazioni utilizzate in questa regione potessero essere frutto anche di una collaborazione con mosaicisti che arrivavano dall'area del Leicestershire, e l'esempio della più a nord di Cotterstock potrebbe essere una chiara spiegazione di questa teoria.¹⁰⁴ Questa possibilità spiegherebbe la similarità delle tecniche e dello stile, nonché l'utilizzo per tutte e tre le ville citate sopra di tessere blu fatte di ardesia, proveniente dalla foresta di Charnwood, nel Leicestershire appunto.¹⁰⁵

Si può ipotizzare, quindi, che il gruppo di mosaicisti che lavorò nei cantieri di Bancroft e di Cotterstock, da qualsiasi posto provenissero, avessero sicuramente preso ispirazione dai lavori dei mosaicisti delle regioni dei *Cotswolds*, magari avendo anche soggiornato per qualche tempo in quella regione, e si fossero poi spostati nell'area attorno alla regione del Leicestershire (fig.19).¹⁰⁶ Anche se la mole di lavoro e l'ampiezza del raggio di produzione dei mosaicisti delle *Midlands* era meno grande di quella sostenuta dagli artisti dei *Cotswolds*, e forse non avevano nemmeno una base in preciso centro cittadino, stupisce la loro organizzazione e interazione con gli altri gruppi. La loro attività durò, mantenendo sempre un vivo contatto con il resto delle correnti regionali e fra i membri stessi di questo gruppo, per circa 25-30 anni senza interruzioni.¹⁰⁷

¹⁰³ NEAL 1981.

¹⁰⁴ JOHNSON 1980; *Id.* 1981.

¹⁰⁵ SCOTT 2000.

¹⁰⁶ SCOTT 2000.

¹⁰⁷ SMITH 1984.

2.6 Il nord – est della *Britannia*

Gli studi più completi che riguardano questa area geografica (fig.20) sono quelli condotti da Cookson¹⁰⁸, il quale individua due tendenze specifiche per le decorazioni e i motivi delle cornici: la prima era composta da decorazioni con composizioni radiali, spesso di stampo figurativo; la seconda invece si occupava prettamente di decorazioni geometriche.

Cookson, poi, ha ipotizzato che si possa tranquillamente suddividere la produzione di mosaici di questa regione in cinque gruppi che sembrano essere molto affini fra loro, dal gruppo A al gruppo E.¹⁰⁹

Il gruppo A è caratterizzato da rappresentazioni più ingenue, abbastanza stilizzate e con riproduzioni maldestre di conoscenze classiche, anche se piuttosto colorate. Le forme delle tessere erano variabili di dimensione e di forma, anche se di solito le troviamo molto grandi e decisamente in colori contrastanti. Il periodo in cui vennero realizzati i mosaici in questo stile va all'incirca dal 270-300 d.C..¹¹⁰

Il gruppo B, invece, prevede mosaici dove le tessere sono posizionate in modo chiaro e molto vicino l'une alle altre, anche se a volte presentano alcune noncuranze. Circa la datazione, siamo intorno alla metà del quarto secolo.¹¹¹

Il gruppo C è composto solitamente da una serie di raffigurazioni concentriche e geometriche, a fasce e/o in rettilineo. Vi è una solida impostazione nei mosaici di questo tipo, segno di una consolidata tradizione di mosaicisti che operavano con queste decorazioni. Ritrovabili solitamente dal 330 al 370 d.C..¹¹²

Il gruppo D comporta una serie di mosaici dalle raffigurazioni chiare e decise, accompagnati da una serie di decorazioni, simboli o motivi ricorrenti. Ad esempio, si può trovare spesso: motivi a testa d'ascia, a triangolo, a strisce o a

¹⁰⁸ COOKSON 1984, p. 81.

¹⁰⁹ COOKSON 1984, p. 84.

¹¹⁰ COOKSON 1984, p. 87.

¹¹¹ COOKSON 1984, p. 88.

¹¹² COOKSON 1984, p. 89.

squame. Anche l'uso e la disposizione delle tessere di questi mosaici denota una certa abilità in questo lavoro dei mosaicisti. È uno stile che sembra esser stato di moda solo intorno al 330 d.C., ma non ebbe una continuità importante.¹¹³

Per il gruppo E, infine, grazie all'esempio dei tre mosaici di Winterton, possiamo dire che i mosaicisti di questo stile e di questo sito furono quelli più omogenei fra loro rispetto a tutte le altre zone della *Britannia*. Le figure non hanno una grande raffinatezza delle fatture, anzi, sembrano invece essere molto approssimative e disegnate con scarsa cura, anche se non sono tanto semplicistiche come quelle dei pavimenti musivi inseriti nel Gruppo A. Le tessere sono utilizzate con una certa dimestichezza, anche se la raffigurazione non a livelli massimi, e gli sfondi sono di natura geometrica o con decorazioni derivanti dal mondo vegetale o naturalistico in sé. Gli anni in cui questo stile fu utilizzato si aggirano intorno al 350 d.C. .¹¹⁴

Di fatto, anche in questa regione, vi sono le evidenze che i padroni delle ville non si affidassero solo alle manovalanze locali (fig.23), ma che chiamassero al loro soldo anche altri gruppi di mosaicisti appartenenti ad altre aree geografiche, di conseguenza avremo dei mosaici piuttosto eterogenei nella loro decorazione finale.

2.7 Committenti e mosaicisti nel quarto secolo in *Britannia*: alcune riflessioni d'insieme

Analizziamo, quindi, per concludere il capitolo, quali erano i rapporti fra committente e mosaicista nella *Britannia* del quarto secolo d.C. .

In base alle ricerche, si è arrivati a poter dire con una certa sicurezza che le zone geografiche della *Britannia* in cui la richiesta maggiore di produzione di mosaici di un certo livello stilistico durante il quarto secolo furono le zone dei *Cotswolds*, il sud – ovest e la parte centro – meridionale della regione. Molte di queste

¹¹³ COOKSON 1984, p.90.

¹¹⁴ COOKSON 1984, p. 90.

richieste arrivavano proprio dalle ville di campagna, o almeno si pensa si tratti di ville di campagna in quanto si trovavano a circa quaranta chilometri dalle città più vicine e si è propensi a pensare che gli appartenenti alle *élites* cittadine possedessero senza alcun problema una seconda casa.¹¹⁵

Secondo le ricerche, i centri più importanti di queste zone erano le cosiddette *civitates* capitali, come *Corinium* (oggi Cirencester), *Durnovaria* (Dorchester) e *Noviomagnus* (Chichester), cittadine che all'epoca avevano un ruolo fondamentale nell'amministrazione della provincia ed erano guidate da questa aristocrazia formata da ricchi proprietari terrieri conosciuti come *decuriones*.¹¹⁶

Quest'ultimi, sembrano essere il motivo per cui si formarono una serie di gruppi di mosaicisti specializzati in lavori di alta qualità. Mostrare la propria ricchezza tramite il lusso era fondamentale per questi aristocratici proprietari delle ville, in quanto era un modo per definire il proprio *status* sociale e la propria importanza per il benessere della comunità.¹¹⁷ Gli ultimi studi al riguardo stanno dibattendo proprio sulla presenza di varie scuole e gruppi di mosaicisti, quale fosse la loro effettiva importanza e perché venisse scelto un gruppo piuttosto che un altro.¹¹⁸

Per quanto riguarda le regioni che giravano intorno alle città di Cirencester, Dorchester e Chichester, le ricerche fatte finora sono giunte alla conclusione che probabilmente questi gruppi di mosaicisti, almeno in un primo periodo, erano organizzati in laboratori cittadini. Tuttavia, non esistono prove concrete a livello archeologico, sono supposizioni fatte in base alla logica data dall'evidenza di altre testimonianze. E' altresì probabile che questi mosaicisti lavorassero, in un primo momento, da soli, come sorta di liberi professionisti. Si è abbastanza certi che questi mosaicisti si spostassero indipendentemente da luogo a luogo, cercando di sfruttare ogni possibilità offerta. In effetti, la produzione di un mosaico era

¹¹⁵ SCOTT 2000.

¹¹⁶ MILLET 1990.

¹¹⁷ MILLETT 1990.

¹¹⁸ SCOTT 2000.

qualcosa di piuttosto permanente: una volta esaurita la richiesta in un luogo, era necessario spostarsi poiché non era facile che un proprietario volesse cambiare i propri pavimenti ogni anno, anzi, è qualcosa di piuttosto inverosimile. Le capacità personali di ogni mosaicista derivavano da apprendistati e, forse, da tradizioni familiari. Tutto ciò potrebbe spiegare perché sono stati ritrovati dei disegni che sembrano esser stati un modello riutilizzato durante un lunghissimo periodo di tempo, a volte anche per quarant'anni, e riproposto in una larghissima area geografica.¹¹⁹

Nelle *east Midlands*, soprattutto a nord, questi gruppi di mosaicisti avevano una richiesta di lavoro sviluppata in un raggio piuttosto basso di azione, anche se senza dubbio erano molto attivi, il che è confermato dalla presenza di una sorta di laboratorio permanente che doveva essere situato a *Durobrivae* (Water Newton), almeno secondo gli studi di Smith.¹²⁰ Si era molto meno organizzati a nord-est, invece, dove era più probabile che alcuni mosaicisti singoli venissero chiamati appositamente per decorare una stanza o un singolo pannello, e vi si trovassero qui a lavorare con altri mosaicisti liberi professionisti.¹²¹

Di fatto, il non aver un'idea precisa di quelli che erano gli effettivi confini fra una regione e l'altra, comporta una confusione sul piano pratico: non si può, infatti, sapere con certezza quali erano gli scambi culturali che potevano esistere fra un mosaicista e l'altro, fra un gruppo e un altro e fra una richiesta e l'altra. In questo modo, gli scambi di idea e di gusto sembrano essere stati fatti in maniera molto frequente e con motivi che sembrano quasi nulli, per quanto imprecisati. Ecco perché sembra non esistere uno stile coerente per ogni area, come magari poteva succedere in altri luoghi, anche se in alcuni luoghi è evidente la preferenza per alcuni soggetti piuttosto che per altri. Nei *Cotswolds*, per esempio, le storie e l'iconografia legata ad Orfeo erano molto popolari e gettonate; forse una scelta

¹¹⁹ SCOTT 2000.

¹²⁰ SMITH 1969.

¹²¹ SMITH 1969.

dovuta ad un gruppo di mosaicisti attivo e apprezzato in quei luoghi o forse, visto che i soggetti sono legati allo stesso tema ma mancano di standardizzazione, è probabile che Orfeo fosse un soggetto apprezzato per molti altri motivi.¹²²

Nel sud-est della *Britannia* si trovano spesso, invece, rappresentate scene marine o di caccia, anche se ogni singolo pannello presenta altri motivi o soggetti combinati, ognuno diverso dagli altri mosaici, tutti contenuti in cornici diverse.

Si è propensi a pensare, in base anche alle ultime ricerche, che questi mosaicisti fossero chiamati dal proprietario della villa per le decorazioni. Essi si presentavano con il proprio repertorio di immagini da proporre e, insieme ad altri chiamati a soddisfare le richieste dell'aristocratico in questione, aspettavano che il committente dicesse loro le sue richieste definitive per la decorazione della villa. La scelta finale poteva dipendere da più probabili motivi: la ricchezza, la cultura, lo stato sociale del proprietario. Un esempio concreto potrebbe essere la villa di Bignor o quella di Woodchester, dove furono ritrovati dei mosaici di altissima qualità. La produzione di un mosaico era un processo piuttosto costoso, e un'opera d'arte che doveva essere pressoché permanente, perciò andavano scelti alla fine della costruzione di tutta la villa, a completamento dell'architettura stessa dell'edificio. Ecco perché è sempre bene tener conto anche del contesto architettonico e dell'importanza dell'organizzazione spaziale per poter comprendere meglio ogni singolo mosaico.

¹²² SCOTT 2000.

3. MOSAICI E COMMITTENTI. UN ANALISI DEL CONTESTO SOCIALE.

3.1 Introduzione

In questo capitolo verranno affrontati i rapporti fra la committenza e i mosaicisti nella *Britannia* del quarto secolo d.C., analizzando il contesto sociale in cui i mosaici di Orfeo trattati in questa tesi furono realizzati.

Se gli studi di Smith hanno effettivamente ragione, i mosaicisti di questa provincia romana in questo periodo erano probabilmente organizzati in gruppi che si concentravano soprattutto attorno alle *civitates* capitali, in particolare *Corinium* che in questo periodo era anche la capitale della *Britannia Prima*, all'interno di quelle che vengono pensate come delle vere e proprie scuole stilistiche.¹²³

Tuttavia, la scelta principale e fondamentale riguardo all'iconografia, il luogo di realizzazione e la tipologia di decorazione del mosaico dipendeva dal committente, esponente di un'*élite* aristocratica che aveva una certa importanza ai vertici del potere nella *Britannia* del quarto secolo.¹²⁴

Era quest'ultimo a decidere chi avrebbe decorato la propria villa, e la scelta veniva fatta in maniera ben oculata, data l'importanza e il costo di questo tipo di operazioni. I rapporti fra i mosaicisti e i committenti erano, quindi, fondamentali: il livello e l'intensità di collaborazione cambiava spesso da regione a regione, tanta è la diversità di produzione da un luogo all'altro, così come non abbiamo nemmeno due mosaici che si possano definire identici, ma di certo le manovalanze di maggiori richiesta arrivavano a decorare grandi ville anche grazie al passaparola fra un committente e l'altro. Probabilmente i committenti sceglievano all'interno di un insieme standardizzato di soggetti derivanti da temi mitologici, letterari o tradizionali, scelti probabilmente all'interno di quei "libri

¹²³ SMITH 1969.

¹²⁴ SCOTT 2000.

dei motivi”¹²⁵, nei quali si ritrovavano le decorazioni maggiormente utilizzate o in più in voga del momento.¹²⁶

Tuttavia le possibilità di combinazione di questi temi era infinità e dava spesso via alla produzione di soluzioni del tutto originali. Ognuno di questi proprietari teneva sempre conto del contesto di cui egli faceva parte: esprimere con forza l'appartenenza ad un certo *status* sociale era di fondamentale importanza.¹²⁷

Di seguito, vediamo un'analisi breve della Britannia del quarto secolo d.C., fra declino dell'impero romano e alcuni importanti cambiamenti sociali, e l'importanza che un mosaico poteva avere per il suo committente.

3.2 La Britannia romana del quarto secolo d.C.: rapporti sociali, committenti l'importanza dei mosaici

La Britannia romana del quarto secolo mostra una certa decadenza del potere romano, con un rallentamento progressivo della vita urbana e una sempre minore richiesta di conio di ulteriori monete, soprattutto fra il 378 e il 388 d.C., forse una testimonianza di un periodo di declino economico e di diminuzione delle difese militari. Tuttavia, già verso gli anni novanta del quarto secolo d.C., la richiesta di moneta ritornò in aumento, anche se non ai livelli dei secoli precedenti, fino al 407 d.C. quando fu sospesa la circolazione di nuove monete romane.¹²⁸ I problemi economici, quindi, furono probabilmente limitati e dovuti ad un indebolimento del

¹²⁵ I “libri dei motivi”: nei testi di ricerca anglosassoni utilizzati per questa tesi vengono chiamati “pattern books”. Essi avrebbero dovuto essere dei testi in cui venivano riportati gli elementi decorativi e le tipologie di impostazione più usati da questo o quel gruppo di mosaicisti, come in una sorta di catalogo dal quale il cliente poteva scegliere liberamente la decorazione che meglio preferiva. Ogni singolo gruppo di mosaicisti ne possedeva uno, era una sorta di pubblicità per il loro stile. Per ulteriori informazioni, consultare MILLETT 1990.

¹²⁶ MILLETT 1990.

¹²⁷ SCOTT 2000.

¹²⁸ FRERE 1998.

potere al centro dell'impero, ma non impedì agli abitanti della *Britannia*, che appare ormai una provincia sempre più indipendente, di continuare a costruire nuovi edifici o a dar vita ad un consistente insieme di operazioni di allargamento, ristrutturazione e ridecorazione di queste ville di campagna, espressione del potere speciale del suo proprietario.¹²⁹ La fioritura delle ville nelle zone fuori le città sono altresì la spiegazione di un processo di innovazione agricola che interessò proprio la *Britannia* di questo periodo, con un conseguente incremento della ricchezza dovuto ad una maggiore produzione. Queste ville enormi erano dei casi eccezionali, circondate anche da insediamenti diversi: ville più piccole, villaggi e insediamenti che erano rimasti ancora nelle mani delle popolazioni "native" (tribù presenti in *Britannia* prima della conquista romana).¹³⁰

In ogni caso, anche qui il livello dell'incremento degli investimenti era regionale, e forse le espressioni più impressionanti di questi cambiamenti si possono trovare nell'area intorno a Cirencester, dove il numero delle ville e dei mosaici risalenti a questo periodo è davvero elevato.¹³¹ Nella zona del sud della *Britannia*, le grandi ville fanno sospettare che vi fosse una serie di zone densamente popolate. Qui, i confini non sono affatto precisi, soprattutto per quanto riguarda le grandi proprietà, ma si può con certezza dire che molte di loro erano grandi tanto da far pensare che, probabilmente, esistessero forme di convivenza di più persone in esse, come se fossero una sorta di villaggio all'interno di una grande proprietà patronale.¹³² L'evidenza che esistesse un sistema sociale basato sul *colonato*, ovvero un'organizzazione della proprietà basata sul pagamento di tasse che gli abitanti della tenuta dovevano pagare al proprietario, è piuttosto convincente. Il *colonato* era una forma organizzativa diffusa in questo periodo, e una grande villa con i confini della proprietà così poco precisi possono effettivamente far pensare

¹²⁹ JONES E MATTINGLY 1990

¹³⁰ SCOTT 2000, p. 165.

¹³¹ SMITH 1969.

¹³² PERRING 2002.

che esistesse questo tipo di insediamento, dove la grande casa era il luogo dove si amministrava il potere e dove si andavano a pagare le tasse e i gli affitti.¹³³ E' probabile che i proprietari di queste zone fossero gli stessi che governavano in prima persona le *civitates* centrali, così come è abbastanza possibile sostenere che queste ville di campagna fossero strutturate come una sorta di ritrovo culturale e sociale delle *élites* delle aree circostanti, in similitudine con quelli che si potevano trovare anche nelle altre provincie durante il quarto secolo.¹³⁴ Questi gruppi socialmente privilegiati potrebbero essere stati anche elementi fondamentali per la diffusione dei culti religiosi, sia pagani che cristiani.¹³⁵

Le ville, essendo un elemento fondamentale per maggior parte della *Britannia* del quarto secolo, ebbero un deciso sviluppo anche in chiave architettonica: furono costruite nuove ville molto grandi, o allargate quelle precedentemente costruite in altri secoli. Ognuno di questi edifici si dotò di una serie di decorazioni immensa e ricchissima, tutto doveva dimostrare il lusso e la ricchezza del proprietario, l'importanza della sua appartenenza ad uno *status* ben preciso che lo individuasse con il potere e lo collegasse con Roma. Alcuni esempi potrebbero essere le grandi stanze decorate delle ville di Woodchester o di Chedworth, il cui utilizzo poteva essere effettivamente dedicato a questi incontri culturali e sociali, o durante dei ricevimenti che avrebbero dovuto celebrare la ricchezza del padrone e il lusso della sua casa.¹³⁶

La ricchezza era un elemento fondamentale per possedere una, e per tenere o poter partecipare a ricevimenti del genere. Le scelte decorative, però, erano dovute anche ad un complesso codice sociale che definiva lo stile di vita e lo *status* sociale di un abitante dell'impero. Questo codice era la cosiddetta *paideia*, ovvero quell'educazione classica che arrivava dall'antica Grecia e che fu adottata anche

¹³³ SCOTT 2000.

¹³⁴ SCOTT 2000.

¹³⁵ SCOTT 2000.

¹³⁶ BROWN 1992.

dai Romani. La *paideia* influenzò il pensiero quotidiano e le scelte di ogni abitante dell'impero romano anche in queste scelte di tipo decorativo, in maniera decisa ed evidente, soprattutto in alcune scelte iconografiche dei mosaici pavimentali o nell'utilizzo di accessori preziosi, ad esempio argenterie.¹³⁷

Può essere che l'esistenza di questi circoli culturali e di questi ricevimenti servisse anche ad enfatizzare la differenza sociale che esisteva fra i proprietari terrieri e gli affittuari, la classe lavorativa che produceva la loro ricchezza, dando quindi anche conferma dell'esistenza di un'organizzazione basata sul *colonato*.¹³⁸ Una villa così imponente, all'interno di un paesaggio rurale, sembra voler segnare la differenza fra lo spazio dei contadini e quello dei signori: una grande casa, nobile e cittadina, che si impone con fermezza sul suo territorio, come a ribadire la differenza di *status* sociale tra chi è fuori e chi è dentro.¹³⁹

E' abbastanza certo, ormai, che esistesse una serie di differenze a livello regionale. Avremmo quindi delle ville diverse l'una dall'altra, per ricchezza ma anche per impatto ambientale, a seconda di dove ci si trova e della condizione sociale del proprietario. Le ville più grandi della regione dei *Cotswolds* fanno pensare che i proprietari, oltre ad essere molto ricchi e ben conosciuti nella loro regione, fossero anche strettamente in contatto con altri importanti rappresentanti del resto dell'impero, avendo quindi allargato un stretto insieme di contatti anche fuori dalla *Britannia* stessa.¹⁴⁰ Le dimensioni delle ville di Bignor e di Woodchester fanno pensare che sia proprio possibile che sia andata così.¹⁴¹ Per quanto riguarda le ville di media grandezza, come ad esempio quella che troviamo a Bath, è più probabile che il proprietario vivesse in una condizione più modesta, sempre ben visto all'interno della società della sua regione, magari considerato

¹³⁷ BROWN 1987.

¹³⁸ HEATHER 1994.

¹³⁹ HENIG 1995.

¹⁴⁰ BRANIGAN 1976.

¹⁴¹ FINBERG 1955.

parte di quelle *élites* sociali al potere, ma di sicuro non così importante da avere rapporti extra-territoriali.¹⁴² Allo stesso modo, anche il complesso di Thrupton era probabilmente appartenuto ad una serie di contadini benestanti, magari in contatto con le cerchie del potere, ma in condizioni più modeste rispetto ai grandi proprietari delle zone dei *Cotswolds*.¹⁴³

È importante tener conto di queste differenze di tipo sociale ed economico, perché in tal modo possiamo comprendere meglio per quale motivo il proprietario volesse la villa decorata in quel modo specifico e non in un altro, poiché in base alla cerchia di persone che si sarebbe lì riunita in seguito veniva anche stabilito un certo stile decorativo e una serie particolare di scelte iconografiche legate a precisi significati o motivazioni. Bisogna anche sempre considerare il fatto che ognuno di questi mosaici era costoso e impiegava una serie di materiali di lusso, quindi il proprietario che li commissionava aveva molto probabilmente un'idea precisa da ottenere con la loro realizzazione. Questo non significa che lo scopo fosse sempre legato ad una cerchia culturale, potevano anche essere realizzati semplicemente per piacere personale del proprietario stesso, ma comunque vi sarà stata sicuramente una motivazione precisa a spingerlo ad avere tale decorazione.¹⁴⁴

Come nel resto dell'Impero romano, la *Britannia* del quarto secolo possedeva delle ville ricchissime, la cui decorazione era impressionante, e ciò ci fa pensare che esistesse davvero una rete di comunicazioni e di rapporti su tutta la larghezza dell'impero e, in questo caso, contatti importanti fra le famiglie più potenti di ogni singola zona conquistata dai romani.¹⁴⁵ Considerando questo, si è giunti a pensare che le decorazioni dei mosaici fossero solitamente più scelte proprio per motivi sociali, conviviali e dedicati ad un preciso *target* di persone, piuttosto che per

¹⁴² SCOTT 2000.

¹⁴³ HENIG E SOFFE 1993.

¹⁴⁴ SCOTT 2000.

¹⁴⁵ SMITH 1969.

motivi legati alla religione o a complesse spiegazioni filosofiche.¹⁴⁶ Vi erano sicuramente alcuni significati allegorici, molti dei quali legati a temi usciti direttamente dalla mitologia o dalla letteratura classica, ma dovevano essere qualcosa di comprensibile ed immediato, in modo che tutti i futuri ospiti della villa potessero vedere subito ciò che il proprietario voleva comunicare loro.¹⁴⁷

Parliamo soprattutto delle sale di rappresentanza, come ad esempio il *triclinium*.

¹⁴⁸In alcuni casi, però, le scelte iconografiche fatte dai proprietari poteva essere legate semplicemente alla loro cultura o alla loro fede religiosa. Potrebbe essere questo il caso delle ville di Woodchester, Keynsham, Bignor o Littlecote, dove la disposizione dei mosaici nelle stanze più importanti per l'accoglienza degli ospiti fa pensare ad un desiderio di mostrare agli altri il proprio livello culturale, ma senza aver dato a queste immagini un'intenzione allegorica.¹⁴⁹

I mosaici, quindi, erano una sorta di elaborato, costoso e lussuoso palcoscenico per la classe aristocratica, mentre le ville erano un modo per mantenere il potere, segnare la differenza fra un livello e l'altro di ricchezza e indicare il ruolo di ognuno dei partecipanti, ma anche un modo per celebrare il lustro del loro proprietario.¹⁵⁰

I mosaici, però, non erano che un elemento all'interno di una complessa scena architettonica sulla quale la villa sorgeva. Essa doveva essere composta anche da pitture parietali, un ricco arredamento, vetri decorati e argenteria. Vi saranno stati poi i ricchi abiti dei proprietari, con le loro famiglie al seguito, i gioielli sia per le donne che per gli uomini, che erano un altro fattore per indicare il benessere e la ricchezza dello stato sociale di cui il proprietario era parte. Chi possedeva una grande tenuta, inoltre, probabilmente aveva stanze precisamente dedicate a quelle

¹⁴⁶ PERRING 2002.

¹⁴⁷ WITTS 2005.

¹⁴⁸ PERRING 2002.

¹⁴⁹ SCOTT 2000.

¹⁵⁰ PERRING 2002.

attività che egli svolgeva quotidianamente: luoghi dedicati alla pratica degli affari economici, stanze di accoglienza per gli ospiti o per importanti ricevimenti, spazi dedicati ai ritrovi privati con i propri pari o colleghi più stretti. Un elemento importante era sicuramente la flessibilità di questi luoghi, che dovevano poter essere intercambiabili a seconda della stagione e del livello di luce che filtrava in casa in quel momento del giorno. La flessibilità era un elemento imprescindibile soprattutto nelle case più piccole, dove dovevano esserci almeno una o due stanze dedicate all'accoglienza degli ospiti che prevedessero anche il loro utilizzo per una svariata serie di scopi.¹⁵¹

Ogni proprietario di queste ville viveva in un ordine quotidiano che prevedeva un certo codice di comportamento preciso: ogni sua singola scelta, ogni sua decisione, sarebbe stata giudicata sia dai suoi pari e da chi faceva parte del suo stesso *status* sociale, sia da quei lavoratori e contadini che lavoravano nelle sue proprietà. Tutto doveva essere fatto alla perfezione. I membri dello stesso gruppo sociale dovevano essere stupiti in maniera positiva dalle scelte decorative fatte dal proprietario, ogni scelta iconografica doveva dimostrare loro quanto fosse valida la sua educazione, il suo livello di cultura generale e la sua devozione all'Impero romano.¹⁵² Per ciò che riguarda il significato degli interi pannelli musivi, è piuttosto sicuro che il proprietario volesse trasmettere con loro una serie di simboli che lo collegassero direttamente al suo potere personale e a quella cerchia di cui faceva orgogliosamente parte, soprattutto se si trattava di personaggi che erano proprietari non solo di una grande villa ma, appunto, di un'insieme di tenute collegate fra loro fino all'edificio centrale, dove egli svolgeva il ruolo di proprietario, padrone e amministratore.¹⁵³ Il fatto che il proprietario di quella villa fosse anche il centro di un certo potere doveva essere ben chiaro anche solo guardando la ricchezza della sua casa, la cui intera struttura doveva far intuire a

¹⁵¹ PERRING 2002.

¹⁵² SCOTT 2002.

¹⁵³ WITTS 2005.

quella società la sua importanza, sia in quella precisa zona della *Britannia* sia fuori, nelle altre aree conquistate dall'Impero.

Prendendo ancora una volta ad esempio la villa di Bignor, si è ormai abbastanza propensi a pensare che il suo proprietario fosse una personalità piuttosto importante in *Britannia*.¹⁵⁴ La sontuosità dei suoi mosaici doveva ben esser stata apprezzata dai pari, durante lussuosi ricevimenti, ma anche dai contadini e dagli affittuari delle altre residenze comprese nella tenuta. È verosimile, infatti, che nonostante le classi lavoratrici non fossero ammesse alle feste della villa, avessero comunque occasione di ammirare tali pavimenti quando andavano a pagare le tasse o rispondere ad obblighi di tipo amministrativo proprio presso l'edificio principale, ovvero la villa. In più, lo stile di vita di questo proprietario era sicuramente noto in tutta la regione e nelle aree direttamente collegata ad esse, quindi le sue scelte e le sue ostentazioni dovevano esser state un argomento di discussione sulla pubblica piazza di molte altre *civitates* importanti nella *Britannia* del quarto secolo.¹⁵⁵ Era quindi fondamentale che il significato di ogni singola opera d'arte commissionata per il centro del suo potere, e quindi per la sua villa, fosse ben coerente con il luogo in cui era sorta e con tutto il paesaggio circostante. Ogni più piccolo spazio era fondamentale, e ogni suo utilizzo era definito in modo cruciale.¹⁵⁶

Anche dove i mosaici ritrovati sono più di stampo geometrico, come quelli ritrovati nelle *east Midlands*, possiamo vedere il chiaro sviluppo di uno stile locale che doveva essere nato grazie ad uno spirito di emulazione che influenzò spesso le decisioni degli esponenti di una o l'altra *élites* al potere, anche se si tratta comunque di paragoni che si possono fare a livello locale, più che altro per

¹⁵⁴ NEAL 1984.

¹⁵⁵ SCOTT 2000.

¹⁵⁶ SCOTT 2000.

il grado di conoscenza dei repertori che aveva il mosaicista chiamato a lavorare nella proprietà, piuttosto che per il tipo di cultura del suo proprietario.¹⁵⁷

Le ville e le loro decorazioni erano il fulcro per giungere alla definizione del livello di potere che aveva il suo proprietario, soprattutto per quanto riguarda la prima metà del quarto secolo. In seguito, verso la fine di questo in particolare, i dati archeologici suggeriscono un periodo di degrado e decadenza, probabilmente dovuti ai cambiamenti storici che stavano avvenendo nell'Impero, la cui conseguenza peggiore poteva essere addirittura l'abbandono della villa. Sono tutte ipotesi e dovrebbero essere vagliate una ad una, in quanto l'abbandono di una proprietà potrebbe essere avvenuto sia per motivi storici ma anche semplicemente per scelta personale del proprietario, così come a causa di una particolare emergenza accaduta solo in quella data regione.¹⁵⁸

Le motivazioni della fine della *Britannia* come provincia romana sono un argomento trattato in molteplici studi¹⁵⁹, cause che possono legarsi a cambiamenti drammatici, crolli del sistema politico, incursioni barbariche o semplice declino. Di fatto, questi scenari di disfacimento dell'Impero sono spesso stati fin troppo enfatizzati e, secondo gli studi di Brooks¹⁶⁰, esistono evidenze che confermano una continuazione dell'occupazione romana almeno nelle città, anche se con una presenza minore di popolazione, così come un calo consistente del mercato agricolo composto dalle derrate che arrivavano dalle proprietà in campagna. Il fulcro più importante di questo declino fu il collasso del sistema amministrativo e l'esazione di ingenti tasse, ma il fenomeno di degrado era comune in molte altre provincie dell'Impero nello stesso periodo. Ciò che differenzia la *Britannia* dalle altre aree in difficoltà dell'Impero fu proprio il progressivo scomparire di quelle

¹⁵⁷ BRANIGAN 1976.

¹⁵⁸ SCOTT 2000.

¹⁵⁹ JOHNSON 1980; REECE 1980; MILLET 1990; DARK 1994; JONES 1996.

¹⁶⁰ BROOKS 1986.

élites ricche che avevano fatto costruire le tanto lussuose ville, simbolo del loro potere.¹⁶¹

Le cause potrebbero essere alcuni specifici eventi, come la Cospirazione Barbarica del 367 d.C. oppure le spedizioni di Massimo e Costantino III nel 383-8 d.C. e nel 407 d.C.. Tuttavia, sono eventi storici che possiamo difficilmente collegare con semplicità a tutte queste conseguenze avvenute in *Britannia*, potrebbero essere una parte della spiegazione del declino di questo luogo ma non la totalità del problema, anche perché abbiamo rarissime prove archeologiche che siano state proprio queste le cause precise.¹⁶² Alcune ville, ad esempio Whatley, a metà del quarto secolo erano già completamente abbandonate; altre come Hucclecote sembrano esser state ancora occupate, con tanto di alcune nuove costruzioni databili alla fine del quarto secolo fatte all'interno di questa proprietà.¹⁶³ Gli studi di Branigan¹⁶⁴ sostengono che le ville e il sistema di produzione agricola che si era sviluppato all'interno di esse era ancora molto importante durante l'ultimo quarto del quarto secolo, in quanto erano ancora considerate un sicuro investimento e una certa fonte di guadagno. In ogni caso, la fase di declino è piuttosto evidente verso l'ultimo periodo del quarto secolo.

Anche qui, la velocità e la natura di questo processo di declino ha varie spiegazioni e cause possibili, tutte diverse da regione a regione, ma quando si arrivò al quinto secolo ci è abbastanza chiaro che le dinamiche di utilizzo di quelle ville erano ormai molto diverse da quelle che avevano caratterizzato il quarto secolo. Non era più la stessa lussuosa conduzione di vita familiare.¹⁶⁵

Si tende a considerare questo periodo in maniera un po' troppo drammatica, con uno scenario fatto di *Britanni* spaventati da orde di *Sassoni* conquistatori e

¹⁶¹ REECE 1980.

¹⁶² SCOTT 2000.

¹⁶³ SCOTT 2000.

¹⁶⁴ BRANIGAN 1976.

¹⁶⁵ MILLET 1990.

violenti. Di fatto, non vi è alcun dato archeologico che evidenzi l'occupazione delle ville di campagna da parte dei Sassoni almeno fino a metà del quinto secolo, anche se sicuramente dal sesto secolo in poi divennero insediamenti posseduti da queste popolazioni definite barbariche.¹⁶⁶ Vi sono anche alcune testimonianze che ci parlano di occupazioni di tipo abusivo, in una prima parte e a metà del quinto secolo, e il complesso di Barton Court Farm è un esempio di luogo in cui vennero costruite delle strutture di difesa fatte da rettilinei lignei.¹⁶⁷ Questo potrebbe determinare, quindi, una persistenza della prosperità del luogo anche in un periodo in cui Roma è già in declino, anche se questo non basta per definire il tutto come un processo di passaggio da uno stile di vita romano a quello anglosassone. È molto probabile che, invece, si fossi giunti ad un compromesso di convivenza fra le due popolazioni, forse spinte dal desiderio di rimanere accanto ai propri possedimenti e affetti familiari.¹⁶⁸ I dati archeologici non ci parlano di catastrofiche perdite di vite umane, durante il periodo di conquista germanica del territorio britannico, e sembra che tutto sommato il passaggio da una situazione all'altra non sia stato così drammatico, fatto salvo per la rivolta del 409 d.C., la quale sembra esser stata una diretta conseguenza della necessità di togliere il potere dalle mani delle *élites* romane, nelle quali era ancora concentrata, in un periodo dove i coloni iniziavano a ribellarsi e il mondo non sembrava più essere tutto regolato alla maniera romana come nei secoli precedenti.¹⁶⁹

Nella prima metà del quarto secolo, a differenza del resto dell'Impero, le *élites* britanniche sembravano essere immuni ai problemi che travolsero le altre aree sottomesse alla potenza romana, e in particolare parliamo delle zone del sud-est e del centro della *Britannia*, nonché i *Cotswolds*. I cambiamenti sociali che avvennero in questo periodo, però, furono importanti per lo sviluppo delle ville

¹⁶⁶ CLEARY 1989.

¹⁶⁷ MILES 1986.

¹⁶⁸ SCOTT 2000.

¹⁶⁹ CLEARY 1989.

che avvenne nel secolo successivo, in quanto il quarto secolo può essere tranquillamente considerato come un periodo di relativa prosperità.¹⁷⁰

Tuttavia, questa situazione di vita agiata e splendente continuò per tutto il quarto secolo, disposta in più livelli di lusso, ma alla fine di questa epoca d'oro la situazione sembrava davvero molto diversa in più parti della *Britannia*. La *Cospirazione Barbarica* potrebbe esser stata la scintilla che accese l'insoddisfazione nelle classi più povere fra i *Britanni*. Per molti anni, infatti, queste tenute erano state mantenute dal duro lavoro dei lavoratori e dei contadini che, nonostante la fatica, erano pure costretti a pagare forti tasse e derrate al loro padrone, che invece viveva in ville agiate piene di comodità e lusso, dove si tenevano grandi feste a cui questi poveri braccianti non avrebbero potuto mai partecipare. Il peso di questa sofferenza e una ricchezza circoscritta nelle mani di troppe poche persone privilegiate deve esser stata la chiave della decadenza di questo stile di vita.¹⁷¹

Secondo un interessante studio di Dark¹⁷², è probabile che il peso della differenza fra una classe sociale e l'altra fosse dovuto anche ad una certa differenza di fede e credenze religiose, con la possibilità che vi fossero culti diversi per il padrone e i suoi lavoratori. Nel quarto secolo, le *élites* britanniche erano sostanzialmente pagane, una condizione che può essere messa in evidenza anche dalle decorazioni dei mosaici delle ville di questo periodo. Tuttavia, a metà del quarto secolo può essere che la maggior parte della popolazione rurale della *Britannia* praticasse già il Cristianesimo, una religione che in effetti si diffuse prima nelle classi con uno stato sociale più basso.¹⁷³ Gli studi di Painter¹⁷⁴, invece, sullo stesso punto di vista

¹⁷⁰ MILLETT 1990.

¹⁷¹ PERRING 2002.

¹⁷² DARK 1994.

¹⁷³ DARK 1994.

¹⁷⁴ PAINTER 1977.

sostengono che il Cristianesimo si diffuse prima nelle ville, in particolare in quelle di più piccole dimensioni e nelle zone de sud – est della *Britannia*.

Gli studi più recenti sono convinti che il cristianesimo si fosse certamente diffuso in *Britannia*, ma fosse praticato in maniera sporadica da una piccola parte di popolazione, indipendentemente dallo stato sociale, ma che il paganesimo sia rimasto la religione più diffusa per tutto il quinto secolo. Considerando che è praticamente impossibile capire quale sia la soluzione più giusta, è più probabile che la risposta sia un'unione delle tre visioni.¹⁷⁵

Archeologicamente parlando, l'evidenza è che esistesse un'aristocrazia educata nel paganesimo, tanto forte che aveva persino ruoli fondamentali nello sviluppo e nel controllo di alcuni templi che si trovavano nelle immediate vicinanze delle loro proprietà, in particolare nella zona dei *Cotswolds*. Di fatto, l'esistenza di un'aristocrazia pagana e di una classe inferiore cristiana è una condizione troppo poco confermabile per poterla affermare con certezza.¹⁷⁶ Nella villa di Chedworth, ad esempio, furono trovati dei simboli cristiani, o presunti tali, anche se la scelta di rappresentarli sembrerebbe più una sorta di denigrazione di questi simboli piuttosto che un'esaltazione della cultura cristiana, come se il proprietario avesse voluto in quelle decorazioni affermare nuovamente la superiorità della sua cultura pagana rispetto a quella delle classi inferiori, vicini ad una nuova religione monoteista.¹⁷⁷ Una forte presenza di templi, invece, rafforza l'idea che il culto delle *élites* fosse il paganesimo, e quindi che il Cristianesimo non avesse ancora preso forza in *Britannia*.¹⁷⁸ Fra l'altro, secondo gli studi di Watts¹⁷⁹, si può sostenere che la maggior parte dei rituali pagani venissero tenuti in antichi santuari che erano appartenuti alle popolazioni native o a parte della popolazione

¹⁷⁵ WATTS 1998, p. 50.

¹⁷⁶ MILLETT 1990.

¹⁷⁷ WEBSTER 1983.

¹⁷⁸ SCOTT 2000.

¹⁷⁹ WATTS 1998.

che viene considerata romano – celtica, in zone rurali lontane dai grandi templi di lusso costruito dalle classi dominanti, facendo quindi pensare che il paganesimo fosse praticato anche dalle classi inferiori.

Il caso dei mosaici ritrovati a Frampton e a Hinton St. Mary, nel sud-est della *Britannia*, fanno invece pensare che anche alcune importanti *élites* avessero adottato il Cristianesimo come religione e fede, anche se è difficile pensare che fossero stati contemporaneamente rinnegati i culti pagani.¹⁸⁰ Ecco perché si pensa fosse più probabile l'esistenza dello Gnosticismo, come fede principale. In altre zone dell'Impero, ad esempio la Gallia, l'adozione del Cristianesimo avvenne con più semplicità, mantenendo sempre sullo sfondo l'eredità del paganesimo. I pavimenti di Hinton St. Mary e di Frampton, anche se non possiamo dire con certezza se siano completamente di ispirazione cristiana, dimostrano senza ombra di dubbio che il loro proprietario aveva avuto un'educazione di stampo classico, e un'ottima conoscenza sia delle dottrine pagane che di quelle cristiane.¹⁸¹

Il sud-est della *Britannia* fu probabilmente la zona dove il Cristianesimo si diffuse maggiormente, ma è più probabile che siano state le classi sociali acculturate a venire in contatto con le scritture di questa religione, magari iniziando anche a praticare il culto in forme private all'interno della propria villa, piuttosto che le classi sociali inferiori la cui cultura era molto più scarna.¹⁸²

Nonostante le evidenti molteplici differenze di credenza e fede religiosa fra le varie regioni, vi è un fattore comune un po' per tutte: lo stile di vita quotidiano delle *élites* proprietarie delle ville, ammettendo anche alcune piccole forme di insediamento basate da unioni fra popolazioni locali native e i romani, era comunque guidato da una cultura di stampo classico. Non importava tanto che essi fossero pagani o cristiani, poiché di fatto ciò che aveva valore era lo stile di vita adottato dal padrone che finiva con l'influire anche sulla visione dei suoi

¹⁸⁰ TOYNBEE 1964; ERIKSEN 1980.

¹⁸¹ SCOTT 2000.

¹⁸² VAN DAM 1985.

dipendenti. La confusione sulla divisione delle credenze religiose, fra popolo e padrone, probabilmente deriva dalle difficoltà economiche che si affrontarono alla fine del quarto secolo. La crisi distrusse la certezza di avere il potere assicurato, e probabilmente allontanò la fiducia che i lavoratori riponevano nel loro padrone, scatenando una buona dose di insoddisfazione.¹⁸³

Fra l'altro, il Cristianesimo non riuscì a portare in *Britannia* un sistema amministrativo efficiente, cosa che invece era riuscita a fare in altre province (la Gallia, per esempio).¹⁸⁴ Di per sé, anche se continuava ad esistere una classe aristocratica che manteneva una certa continuità con il passato e tentava di infondere sicurezza ai lavoratori dei suoi possedimenti, in un periodo di incertezza politica ed economica come quello che si stava affacciando alle loro porte, tutto il vecchio mondo iniziò a scricchiolare: il comune sentire, le vecchie norme sociali e amministrative, i valori di un tempo non avevano più la stessa capacità di convinzione che avevano avuto in passato, poco importa che si vivesse in un mondo pagano o cristiano.¹⁸⁵ Anzi, fu proprio quel mondo portato dal processo di integrazione alla cultura romana, che in passato aveva reso grandi i proprietari delle ville del quarto secolo, a dividere dall'interno questa società. I ricchi aristocratici divennero presto estranei l'uno dall'altro e, a poco a poco, i loro sudditi smisero di rispettarli, disgregando così il vecchio ordine di norme quotidiane che mandava avanti ogni giorno in modo perfetto.¹⁸⁶ Questo potrebbe anche spiegare perché, caduta la certezza di Roma, non si passò subito ad allearsi con altre popolazioni, almeno non in massa come era successo con l'Impero. Il popolo non aveva fiducia, e forse è proprio questo fattore, assieme alla sua natura proletaria e vicina ai poveri, che diede forza al Cristianesimo, portando un chiaro cambiamento di tendenza: se le classi al potere nel quarto secolo erano opulente,

¹⁸³ ELSNER 1995.

¹⁸⁴ HENIG 1984.

¹⁸⁵ JONES 1996.

¹⁸⁶ CLEARY 1989.

lo stile di vita di quelle del quinto secolo era sicuramente più modesto e contenuto, come a voler vivere in povertà cristiana.¹⁸⁷

In effetti, l'archeologia dimostra come, anche se le tenute continuarono a vivere e produrre sostentamento agricolo, le ville caddero in uno stato quasi di abbandono o in disuso.¹⁸⁸ Non è chiaro se i proprietari lasciarono le ville per spostarsi in altri luoghi, se continuarono a viverci in maniera più modesta, magari lavorando in prima persona le terre circostanti, o se furono forzati ad abbandonare le proprie proprietà. Di fatto, fu lo stile di vita che cambiò radicalmente, con un conseguente declino delle *élites* di mecenati, confermato anche da uno scomparire progressivo dei culti pagani e dell'utilizzo dei ricchi templi a favore di una crescita del Cristianesimo.

Nel quinto secolo, la *Britannia* visse in parte di rendita grazie al benessere che vi era stato nel secolo precedente, e le ville continuarono ad essere fulcro importante, sia per lo stile di vita divenuto più semplice, sia per la riorganizzazione di altre forme di insediamento grazie ad esse. In ogni caso, le grandi ville del quarto secolo sono la testimonianza più evidente dell'importanza dello *status* sociale nell'Impero e di come tutto ruotasse intorno al suo perfetto funzionamento.¹⁸⁹

¹⁸⁷ CLEARLY 1989.

¹⁸⁸ SCOTT 2000

¹⁸⁹ PERRING 2002.

4. I MOSAICI DI ORFEO NELLE VILLE DI QUARTO SECOLO d.C. IN BRITANNIA

4.1 Introduzione

In questo capitolo verranno trattate nel dettaglio le ville romane della *Britannia* in cui sono stati ritrovati dei mosaici di Orfeo, studiando sia il contesto architettonico sia il mosaico in particolare. I casi studiati sono dieci mosaici databili al quarto secolo d.C., secolo di grande splendore e lusso per le ville romane in *Britannia* che videro in questo periodo un certo importante sviluppo. Purtroppo, di alcune di queste ville è rimasto oggi poco *in situ*, a causa di cattivi programmi di conservazione o di naturali processi di deperimento dei materiali. In alcuni casi, come ad esempio il mosaico di Whatley, non rimane nient'altro che alcuni disegni fatti all'epoca della scoperta. Altri, invece, come le ville di Brading nell'isola di Wight o quella di Woodchester nel Gloucestershire, si sono conservati in maniera più consistente, anche se sempre non totalmente, tanto da permettere una serie maggiore di studi e ricerche approfondite. Vi sono poi i casi di Littlecote Park o di Winterton dove i mosaici di Orfeo possiedono un'iconografia particolare, che lascia ancora qualche dubbio sulla loro precisa identificazione come tali.

4.2 La figura di Orfeo

Il mito di Orfeo ebbe una certa importanza durante tutta l'epoca del mondo classico, assumendo molteplici ruoli e significati. Egli era un grande poeta e una sorta di guida morale, uomo talentuoso le cui squisite doti musicali erano in grado di incantare la natura. Inoltre, egli era figura che ricordava la forza dell'amore, per via della sua stoica devozione all'amatissima Euridice.¹⁹⁰

Tutti questi differenti aspetti dell'immagine di Orfeo vennero enfatizzati nelle sue molteplici rappresentazioni, e nei primi anni dell'Impero Romano egli veniva

¹⁹⁰ ROBBINS 1982.

considerato soprattutto proprio per la sua storia d'amore con Euridice, fors'anche perché la sua vicenda si ritrovava nelle pagine di Ovidio¹⁹¹ e Virgilio¹⁹², autori obbligatori per l'educazione romana. Fu una figura molto ammirata nella tarda antichità, divenne esempio per i cultori del Neoplatonismo e, pare, fu integrato anche in alcune pagine della nuova dottrina Cristiana.¹⁹³ In poche parole, Orfeo era considerato come un simbolo, un eroe da seguire, un'aspirazione morale da portare avanti.¹⁹⁴

La figura di Orfeo fu molto importante soprattutto nel secondo secolo d.C., e molti dei primi mosaici romani ritrovati presentano raffigurazioni legate a questa figura mitologica. Di fatto, la figura di Orfeo venne rappresentata nei mosaici a partire dal secondo secolo fino al quinto secolo d.C., in tutto l'Impero Romano.¹⁹⁵

I mosaici che rappresentavano Orfeo si trovavano solitamente nelle stanze dedicate all'accoglienza degli ospiti e veniva spesso associato all'immagine dell'acqua o a raffigurazioni di tipo marino.¹⁹⁶

Negli esempi britannici pervenuti sino a noi i mosaici che raffigurano Orfeo si trovano, come nelle altre zone dell'Impero, proprio al centro del mosaico pavimentale, solitamente circondato da uccelli e altri animali. La posizione centrale serviva per enfatizzare il potere e il ruolo di Orfeo, da cui partivano poi una serie di elementi concentrici geometrici che portavano ai cerchi raffigurati

¹⁹¹ Nel X libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, la figura di Orfeo viene descritta dal poeta (che tiene conto dell'esempio virgiliano) come un personaggio estremamente razionale e ligio alle sue promesse. In questo libro troviamo, inoltre, riportato l'intero canto che Orfeo era abituato a suonare per la sua Euridice, ogni qualvolta che scendeva nell'aldilà.

¹⁹² La storia di Orfeo e Euridice viene narrata da Virgilio nel IV libro delle *Georgiche*, dove il poeta latino narra la catabasi di Orfeo, in questo caso un *exemplum negativo*, contrapponendolo alla figura del contadino Aristeo, *l'exemplum positivo* della situazione.

¹⁹³ ROBBINS 1982.

¹⁹⁴ BRISSON 1995.

¹⁹⁵ JESNICK 1991, p. 99.

¹⁹⁶ WATTEL-DE-CROIZANT E JESNICK 1991.

agli angoli del pavimento. Gli animali venivano rappresentati come affascinati dal potere di questa figura mitologica perché, come ci dice Scott: “ *Orfeo, posto al centro della raffigurazione, era simbolo dell’ordine universale riversatosi sulla terra, allegoria della civiltà umana che cerca di domare le forze selvagge dello stato di natura* ”.¹⁹⁷

La villa di Woodchester, un immenso complesso con circa tre cortili e altrettante entrate monumentali, era certamente un edificio dominante per tutta la zona circostante, che doveva essere un’enorme proprietà di tipo agricolo governata da un colonnato. In essa, vi era un enorme mosaico con la rappresentazione di Orfeo il quale, viste le dimensioni, doveva certamente aver avuto un certo impatto visivo su chi si presentava alla villa. Di certo, vedere i pavimenti della villa di Woodchester, sia che a visitarla fosse un pari del proprietario, sia che fosse uno dei suoi contadini , doveva fare una certa impressione e, al contempo, indicare chiaramente le intenzioni di questo proprietario e quale fosse la sua cultura, ricchezza ed importanza nella società.¹⁹⁸

La scelta di rappresentare un personaggio mitologico come Orfeo, tanto conosciuto e apprezzato lungo tutta l’epoca classica, fa pensare che effettivamente i grandi proprietari terrieri britannici avessero legami anche con altri proprietari al loro pari per ricchezza, non solo in *Britannia* ma anche in altre zone dell’impero. Ciò indica, inoltre, anche quanto fosse importante avere una certa cultura classica comune e condivisibile.¹⁹⁹

Alcune recenti teorie propongono una visione dei pavimenti con la rappresentazione di Orfeo che troviamo nelle stanze di rappresentanza, i *triclinia* o le stanze di accoglienza delle ville del quarto secolo, come una specie di dichiarazione di potenza.²⁰⁰ Chi poteva permettersi un mosaico di simile fattura e

¹⁹⁷ SCOTT 1995.

¹⁹⁸ HENIG 1985; JESNICK 1997.

¹⁹⁹ WITTS 2006.

²⁰⁰ SCOTT 2000.

possedeva una cultura classica così ancorata da conoscere la figura mitologica di Orfeo e ammirarne le qualità, era senza ombra di dubbio un personaggio di eccellenza nell'élite romana. I mosaici erano molto probabilmente legati anche a simboli che riguardavano sia la storia di Orfeo sia il senso di ricchezza e importanza che aveva il proprietario della villa, qualcosa che probabilmente era riconosciuto a livello regionale se non in tutta la provincia in questione.²⁰¹

Alcune fra le ultime teorie, inoltre, si stanno concentrando in una lettura dei mosaici di Orfeo sotto l'ottica delle teorie Neoplatoniche²⁰² e Orfiche²⁰³. In realtà, non sappiamo bene – anche per mancanza di effettive testimonianze – quanto queste dottrine filosofiche fossero diffuse in Inghilterra. In ogni caso, il fulcro principale di queste teorie sta nel sostenere l'esistenza di una sorta di culto

²⁰¹ SCOTT 2000.

²⁰² **Neoplatonismo:** filosofia di pensiero sviluppatasi intorno alla metà del secondo secolo d.C., durò fino alla metà del sesto secolo d.C. circa (in alcuni luoghi, come in Alessandria, anche fino alla metà del settimo secolo d.C.). Essa è caratterizzata dalla ripresa dei concetti della filosofia di Platone, integrandole con altri concetti filosofici e religiosi del mondo ellenico, creandone una sorta di visione a tutto tondo delle scoperte sulle verità e sui misteri esistenziali fino ad allora esplorati. È da molti considerato come l'ultimo fondamentale messaggio della filosofia greca. TRECCANI 2013.

²⁰³ **Orfismo:** con il termine “Orfismo” viene definito oggi un particolare culto religioso, sorto probabilmente intorno al sesto secolo a.C. in Grecia e proseguito fino all'età ellenistica, intorno alla figura mitologica di Orfeo. Il culto prevedeva alcuni rituali particolari e ascetici che dovevano aiutare l'anima a liberarsi dal corpo, visto come una sorta di prigione per quest'ultima. Il tutto deriva da una complessa concezione cosmologica del mito della creazione del mondo (infestato da un male radicale) contrapposto ad un ideale etico che dovrebbe aiutare l'adepto al culto di liberarsi di questa prigionia della sua anima attraverso una serie di sforzi rituali, con tanto di premi e punizioni. TRECCANI 2013.

particolare legato alla figura di Orfeo, forse un'evoluzione di un vecchio culto pagano locale legato ad una divinità maschile della caccia.²⁰⁴

Questo tipo di commistione fra varie culture, soprattutto in questo periodo tardo, come abbiamo già visto, non era una cosa così insolita e quindi è possibile che la figura di Orfeo che doma gli animali possa essere facilmente anche legata ad una visione più divina del culto della caccia, anche se sembra eccessivo parlare così fermamente di Neoplatonismo.²⁰⁵

4.3 I mosaici di Orfeo in *Britannia*

In *Britannia*, le ville in cui sono stati ritrovati dei mosaici di quarto secolo d.C. rappresentanti la figura di Orfeo sono in tutto dieci. Ne troviamo tre nel Gloucestershire (Woodchester, Withington e Barton Farm), una nell'Isola di Wight (Brading), due nel Lincolnshire (Horkstow e Winterton), una nel Wiltshire (Littlecote Park) e tre nel Somerset (Newton St. Loe, Whatley e Wellow).

I mosaici di Orfeo meglio conosciuti e studiati in *Britannia* sono quelli di Cirencester e dei suoi dintorni, dove Smith condusse anche quelle ricerche già citate nel primo capitolo sulla probabilità dell'esistenza di alcune scuole regionali per la produzione dei mosaici.²⁰⁶

In effetti, Smith individuò proprio a Cirencester il fulcro della produzione della scuola coriniana, fra la fine del terzo e l'inizio del quarto secolo d.C. negli ultimi anni, si è iniziato anche a pensare alla possibilità che questa scuola fosse effettivamente specializzata nell'iconografia di Orfeo e, anche se è una teoria ancora poco convincente, è possibile che molti mosaici con la stessa iconografia possano aver risentito dell'influenza della tecnica qui utilizzata.²⁰⁷ Alcuni esempi possono essere i mosaici ritrovati a Barton Farm, Withington, Woodchester e –

²⁰⁴ HENIG 1994.

²⁰⁵ SCOTT 2000.

²⁰⁶ SMITH 1969.

²⁰⁷ SCOTT 2000.

anche se ancora non è confermabile al cento per cento – quello di Newton St. Loe. Quest’ultimo, infatti, presenta notevoli differenze rispetto agli altri sopracitati e quindi è probabile che non sia stato prodotto dallo stesso gruppo di mosaicisti, ma le modalità di realizzazione delle immagini e le scelte iconografiche sono vicine a quelle coriniane.²⁰⁸ Quasi tutti questi mosaici sono caratterizzati dallo stesso schema iconografico concentrico, dove Orfeo viene posto al centro dell’opera, circondato dagli altri elementi che compongono la raffigurazione.²⁰⁹

Vi sono poi i due mosaici ritrovati nelle zone a nord est della *Britannia*, Winterton e Horkstow, risalenti alla metà del quarto secolo d.C.. In essi sono stati utilizzati gli stessi schemi iconografici presenti anche negli altri mosaici della zona di Cirencester, con l’aggiunta di uno schema radiale che congiunge la figura centrale di Orfeo con gli altri elementi del mosaico.²¹⁰

Uno dei mosaici più dibattuti ancora oggi, invece, è quello di Littlecote Park. Il mosaico, datato al 360 d.C. circa, rappresenta una figura centrale che è stata riconosciuta come Orfeo ma non ha una struttura iconografica molto simile a tutte le altre già citate. Per questo motivo, questo mosaico è ancora oggetto di studi e non si ha ancora una certezza totale che sia una vera e propria rappresentazione di questo personaggio della mitologia.²¹¹

La villa a Woodchester era un complesso che, secondo gli ormai consolidati studi archeologici, dominava gran parte del territorio in cui è stata ritrovata e probabilmente faceva parte di una grande proprietà di tipo agricolo.²¹² In essa, è stato rinvenuto il mosaico rappresentante Orfeo che è considerato dagli studiosi come l’esempio principale per questo tema iconografico in *Britannia*. Oltretutto, trovandosi situato in una zona adibita al ricevimento dei visitatori, doveva avere

²⁰⁸ WITTS 2006.

²⁰⁹ SCOTT 2000.

²¹⁰ COSH 1984.

²¹¹ TOYNBEE 1981 E WALTERS 1982.

²¹² SCOTT 2000.

anche una certa importanza.²¹³ La villa di Woodchester pare essere caratterizzata da una particolare simmetria, con un chiaro piano architettonico, una certa magnificenza delle forme ed una estrema qualità delle decorazioni. Il mosaico di Orfeo occupava una posizione focale, sia a livello simbolico che architettonico. La stanza in cui è stato ritrovato, denominata STANZA 1, era sicuramente molto sontuosa, a vedere dal livello di strutture architettoniche e dai marmi utilizzati al suo interno. Il pavimento era di grandi dimensioni, con un'entrata certa e, forse, una seconda porta localizzabile a metà dell'ala ovest della stanza.²¹⁴ In realtà, gli studi più recenti e quelli più affidabili di Clarke²¹⁵, indicano che il mosaico di Orfeo dovesse essere orientato verso sud e che probabilmente la stanza aveva ben quattro entrate, una al centro di ogni ala laterale. Considerando che il mosaico di Orfeo è il migliore, per fattezze e dimensioni, di tutta la stanza, è probabile che la porta a sud fosse la principale entrata. Gli animali rappresentati in modo da essere visti da questa porta, infatti, sono realizzati con maggior cura rispetto a quelli visibili dalle altre porte.²¹⁶

A Woodchester, il pavimento della STANZA 1 doveva rappresentare il culmine di un'architettura volutamente costruita per stupire i suoi ospiti. Il mosaico con Orfeo doveva far risaltare in maniera suprema la stanza in cui si trovava, dando sia il senso della potenza del suo padrone, sia organizzando l'architettura della villa intorno a sé.²¹⁷ Anche nella villa di Brading probabilmente il mosaico con Orfeo aveva la stessa funzione, anche se la struttura iconografica è differente. A Brading, infatti, non vi sono cerchi concentrici contenenti animali e la figura centrale è situata in una zona che doveva corrispondere al corridoio centrale,

²¹³ SCOTT 2000.

²¹⁴ LYSONS 1797.

²¹⁵ CLARKE 1982.

²¹⁶ CLARKE 1982.

²¹⁷ WALTERS 1982.

probabilmente nell'asse centrale di tutto l'edificio. A Brading, Orfeo era posto in una posizione più aggressiva che di magnificenza, come invece a Woodchester.²¹⁸

I pavimenti con Orfeo di Barton Farm, Withington, Wellow e Newton St. Loe erano probabilmente delle emulazioni, considerando che i mosaici si trovavano nei *triclinia* e non negli ambienti di accoglienza. Erano comunque al centro della stanza dove il proprietario conduceva la sua vita sociale, ma era più probabile che volesse rendere visibile il mosaico ai suoi pari piuttosto che ai suoi lavoratori.

4.4 I mosaici tardi di Orfeo in *Britannia*: i dibattiti ancora aperti

Se i mosaici orfici delle zone più a sud della *Britannia* hanno ormai un punto di vista più o meno univoco di interpretazione, sono i mosaici di Winterton, Horkstow e Littlecote a essere oggetto ancora di discussioni contrastanti, essendo questi anche risalenti ad un'epoca più tarda rispetto alle altre ville dove sono presenti i mosaici di Orfeo.²¹⁹

Nelle ville di Littlecote, Horkstow (forse anche Whatley e Winterton), Orfeo viene rappresentato in mosaici che si trovavano in zone architetturealmente più appartate e separate rispetto alle zone di accoglienza e rappresentanza. Potevano essere o stanze per colloqui formali o, anche, private stanze da pranzo, un po' come previsto nelle altre zone dell'impero, secondo gli studi di Ellis.²²⁰ I mosaici e le loro immagini complesse enfatizzavano, comunque, lo status sociale del proprietario e la sua cultura. Sia Littlecote che Whatley possiedono, poi, una stanza con la pianta absidata: essa potrebbe essere stata un'ennesima struttura architettonica per mettere in risalto la figura del padrone della villa.²²¹ L'esistenza di un mosaico dall'iconografia tanto complessa, così come di un insieme architettonico tanto elaborato serviva, ancora una volta, per dare lustro al

²¹⁸ BLACK 1983.

²¹⁹ WITTS 2006.

²²⁰ ELLIS 1988.

²²¹ WALTERS 1982.

proprietario di fronte ai suoi pari in società e, allo stesso tempo, far capire ai suoi collaboratori di rango inferiore quanto egli fosse elevato culturalmente.²²²

La villa di Littlecote possedeva con ogni probabilità una grandissima stanza di accoglienza, dove potrebbe esserci stato un mosaico rappresentante il mito di Orfeo. Ancora oggi, però, l'iconografia di tale mosaico appare incerta e oggetto di dibattito.

Gli studi di Toynbee, ad esempio, scoraggiano l'idea che l'immagine rappresenti Orfeo, proponendo invece come chiave di lettura la figura di Apollo. Nel mosaico sarebbe quindi rappresentata la divinità del sole accompagnata da due attributi orfici: un mantello e un cane o una volpe.²²³ Gli elementi che Toynbee utilizza per sostenere la sua teoria sono molteplici: la figura centrale non porta il classico abbigliamento che distingue la figura di Orfeo (mantello e tunica corta, pantaloni o calzari). Inoltre, questa figura è rappresentata in piedi e non accovacciata o seduta, non è circondata da animali pacifici come nelle altre iconografie del mito ritrovate in *Britannia*. Intorno alla figura centrale, vi sono altre quattro figure che Toynbee, poi, distingue come le quattro stagioni. La teoria della studiosa è che, essendo le quattro figure ai lati accompagnate ognuna da un animale selvaggio, la chiave di lettura sia Apollo come dio del Sole, ovvero elemento che mantiene l'armonia nell'universo, di cui anche le stagioni (e, quindi, il tempo) sono elementi importanti.²²⁴

Una teoria ancora più complessa è quella proposta da Walters, intravedendo nella figura centrale di questo mosaico Orfeo come una sorta di intermediario fra Apollo e Dioniso, due figure divine a cui lo stesso giovane argonauta era legato. Le quattro figure ai lati sarebbero, quindi, gli attributi legati a queste due divinità, confermando la dualità della figura di Orfeo a Littlecote, e rappresenterebbero quindi sia le stagioni sia il ciclo vitale, come divinità di vita, morte e resurrezione.

²²² SCOTT 2000.

²²³ TOYNBEE 1981.

²²⁴ TOYNBEE 1981.

Anche gli animali rappresentati, simili a quelli legati alla figura di Dioniso, sarebbero coerenti con il tema proposto da Walters.²²⁵

Il mosaico della villa di Horkstow è stato oggetto di discussioni simili a quelle sostenute per la villa di Littlecote. I pavimenti di questa villa presentano degli elementi legati alla figura di Orfeo, alcuni simboli del tiaso²²⁶ marino e di quello bacchico e una gara delle bighe.²²⁷

Il mosaico ritrovato ad Horkstow, inoltre, è il secondo mosaico di Orfeo più grande della *Britannia*, dopo quello di Woodchester. Il mosaico è stato ritrovato in una stanza di ricevimento molto grande, che Walters suppone esser stata proprio luogo di assemblea pubblica per via delle sue dimensioni. In questo modo, il mosaico doveva esser stato sotto l'occhio di più di un visitatore e forse era stata scelta questa iconografia proprio per uno scopo preciso.²²⁸ Spingendosi forse un po' troppo in là con le teorie ipotetiche, Walters sostiene che forse la stanza in cui si trova questo mosaico fosse un luogo di ritrovo per una sorta di confraternita Neoplatonica.²²⁹ Come abbiamo già accennato nel capitolo precedente, il Neoplatonismo è stato recentemente utilizzato come nuova chiave di lettura interpretativa dei mosaici, ma non è assolutamente possibile credere che sia certa l'esistenza di vere e proprie confraternite legate a tale dottrina filosofica.²³⁰

²²⁵ WALTERS 1982.

²²⁶ **Tiaso:** dal greco θίασος, *thíasos*, era una sorta di associazione a carattere religioso. Nell'antica Grecia era utilizzato per indicare i cortei in onore di Dioniso, o di associazioni legate al culto di questa divinità. Divenuto presto termine utilizzato anche per altre figure divine, in epoca ellenistica diventa sostantivo generico per indicare ogni sorta di associazione o di confraternita religiosa. Un tiaso marino, ad esempio, era un'associazione legata particolarmente al culto delle divinità marine (Tritone, Poseidone, Nereidi, ecc.). TRECCANI 2013.

²²⁷ HINKS 1933; JESNICK 1997.

²²⁸ WALTERS 1982.

²²⁹ WALTERS 1982.

²³⁰ SCOTT 2000.

In ogni caso, Walters non ha sbagliato a considerare l'importanza di queste orfiche stanze di ricevimento, anche se più che per assemblee pubbliche è più probabile che venissero utilizzate per cene o ricevimenti privati.²³¹

Le ville di Winterton e Horkstow, poi, dovevano esser state probabilmente il centro di grandi proprietà agricole, appartenenti probabilmente ad importanti esponenti della società locale.²³² Può essere che qualcuno di questi proprietari abbia avuto modo di vedere o di sentir parlare dei mosaici della zona di Cirencester e volerne perciò uno simile per la propria villa.²³³

4.5 I mosaici di Orfeo di quarto secolo d.C. in *Britannia*: lo stato della ricerca

Riassumendo le linee generali, possiamo dire che i pavimenti con l'iconografia di Orfeo risalenti alla prima parte del quarto secolo si trovano principalmente nei locali dei *triclinia* o nelle stanze di ricevimento principali, a rappresentare il potere e l'importanza del suo proprietario, che attraverso questa scelta iconografica dimostrava anche di appartenere ad una certa cultura classica. Tutto questo serviva a dare lustro alla sua persona e ai suoi possedimenti, e molto probabilmente la bellezza dei mosaici aveva una fama di tipo provinciale.

Il mosaico della villa di Woodchester era chiaramente il luogo in cui culminava tutto il lusso della stessa, divenendo un punto focale sia per questioni architettoniche sia che per questioni stilistiche. Il mosaico di Orfeo era proprio al centro di un via vai di persone e, con ogni probabilità anche la villa di Brading e il suo mosaico avevano un'impostazione simile.²³⁴

I pavimenti orfici di Barton Farm, Withington, Wellow e Newton St. Loe potrebbero essere stati concepiti come una sorta di emulazione di questi due sopracitati, essendo situati nei locali dei *triclinia*, stanze comunque dedicate alla

²³¹ PERRING 2005.

²³² WALTERS 1996.

²³³ SCOTT 2000.

²³⁴ SCOTT 2000.

vita sociale anche se non assolutamente allo stesso livello di importanza dei grandi saloni di accoglienza. Erano comunque luoghi in cui il padrone di casa dava sfoggio alla sua potenza e alla sua ricchezza con i suoi commensali, quindi il mosaico voluto in queste stanze sarà stato sicuramente all'altezza dei desideri del padrone.²³⁵

Nelle ville di Littlecote, Horkstow e, forse, quelle di Whatley e Winterton, invece, le stanze di ricevimento sono spostate dal centro della villa verso delle zone più laterali e separate. Questo cambiamento architettonico è particolare e forse, secondo i già citati studi di Ellis, potrebbe essere dovuto alla ricerca di nuovi spazi più privati ma pur sempre formali.²³⁶

In questo caso, i mosaici qui presenti avrebbero dovuto essere visti come una sorta di enfaticizzazione della formalità della stanza in cui si trovavano o, ancora una volta, esaltare la ricchezza del padrone della villa.²³⁷ Tutto ciò potrebbe essere spiegato dal fatto che effettivamente in questo periodo il potere degli aristocratici proprietari terrieri stava divenendo sempre più autocratico e distante dal resto della popolazione, fino ad enfatizzare fin troppo la differenza fra le classi sociali ricche e quelle povere.²³⁸

Anche se, come abbiamo visto, l'evidenza dell'esistenza di congregazioni Neoplatoniche o Orfiche nel quarto secolo in *Britannia* non è completamente convincente, i mosaici con Orfeo suggeriscono comunque l'importanza di una certa conoscenza della cultura pagana e dei suoi significati. Il mito di Orfeo rimase importante per tutta la seconda metà del quarto secolo, considerato appropriato anche nelle ville costruite in questo periodo, come appunto le già citate Littlecote e Horkstow.²³⁹

²³⁵ PERRING 2006.

²³⁶ ELLIS 1988.

²³⁷ ELLIS 1988.

²³⁸ PERRING 2002.

²³⁹ SCOTT 2000.

Per concludere, illustriamo qui di seguito le singole ville con i relativi mosaici di Orfeo.

4.5.1. Tabella riassuntiva

CONTEA	CITTÀ	VILLA	POSIZIONE MOSAICO	DATAZIONE MOSAICO	DATA SCOPERTA
Gloucestershire	Woodchester	Woodchester	Stanza 1, salone d'ingresso (oggi <i>in situ</i>)	300 – 325 <i>d. C. circa</i>	1793
Gloucestershire	Withington	Withington	<i>Triclinium</i> (Oggi al British Museum e al Britol City Museum)	IV secolo d. C.	1811
Gloucestershire	Cirencester	Barton Farm	<i>Triclinium?</i> (Oggi conservato al Corinium Museum)	IV secolo d. C.	1824
Isola di Wight	Brading	Brading	Corridoio principale (Oggi <i>in situ</i>)	251 – 300 <i>d. C. circa</i>	1879
Lincolnshire	Winterton	Winterton	<i>Triclinium</i> (Oggi <i>in</i>	IV secolo d. C.	1796

Lincolnshire	Horkstow Hall	Horkstow	<i>situ</i> <i>Triclinium?</i> (Oggi all Hull and East Riding Museum)	IV secolo d. C.	1797
Wiltshire	Ramsbury	Littlecote Park	Stanza triabsidale (Oggi <i>in</i> <i>situ</i>)	360 d. C.	1727
Somerset	Newton St. Loe	Newton St. Loe	<i>Triclinium?</i> (Oggi al Bristol Museum and Art Gallery)	IV secolo d. C.	1837
Somerset	Wellow	Wellow	Perduto	IV secolo d. C. (incerto)	1685, 1816
Somerset	Whatley	Whatley	<i>Triclinium</i>	IV secolo d. C. (incerto)	1837

4.5.2 la villa di Woodchester (Gloucestershire)

La villa romana di Woodchester (fig. 26 e 27) è situata in una zona a ovest di Cirencester, nel Gloucestershire. È considerata una delle ville più importanti e belle fra le testimonianze romane ritrovate in questa zona, risale al quarto secolo d.C. e fu scoperta da Lysons nel diciottesimo secolo.²⁴⁰

Studi più recenti, condotti da Clarke nel 1982, sostengono che la villa sia stata costruita in realtà in un periodo antecedente al quarto secolo, forse già in epoca Flavia o Traiana, e le stanze che vanno dal numero 25 alla 30 dovevano essere fin dall'origine le stanze di ricevimento principali.²⁴¹ Durante la prima metà del

²⁴⁰ LYSONS 1793-6.

²⁴¹ CLARKE 1982.

quarto secolo, in quel periodo di prosperità delle ville, anche Woodchester vide il suo apice di lusso, sviluppandosi in una serie di ampliamenti architettonici di una certa importanza. Risale a questo periodo il cortile interno, e le stanze intorno ad esso, che divennero le nuove stanze di ricevimento principale, soppiantando quelle dai numeri 25 a 20 (fig. 26). Le stanze precedentemente costruite vennero mantenute come parte integrante della villa e non rimosse o ristrutturate, essendo necessarie per lo schema costruttivo del cortile interno. Le nuove stanze furono decorate con ricchi mosaici, di cui il più bello e degno di nota è appunto quello con Orfeo, nella stanza 1 (fig. 32 e 38).²⁴² Gli ultimi studi notano anche un'ulteriore espansione della villa verso nord e verso ovest, poiché anche in queste zone sono stati ritrovati resti sostanziali di muri e mosaici.²⁴³

La villa possedeva probabilmente tre cortili: uno interno, uno centrale e uno esterno. Il cortile interno, quello intorno al quale si sviluppano poi le stanze con i mosaici meglio conservati della villa, aveva probabilmente un perimetro di 27m e in buona parte si è anche conservato in ottime condizioni. Era circondato da un portico, a peristilio, ipotesi supportata dal ritrovamento di un basamento di colonna ancora al tempo degli primi scavi di Lysons.²⁴⁴ Il chiostro poteva essere addirittura chiuso e riscaldato, poiché fra i reperti ritrovati sembra vi siano i condotti di due ipocausti laterali. I lati a nord e a est sembrano essere stati provvisti anche di decorazioni a mosaico.²⁴⁵

La stanza 1 era situata in alto al centro rispetto al cortile, con una serie di stanze similmente strutturate esattamente di fronte a quest'ultima (stanze 3 e 8) composte da un corridoio e da una stanza che Lysons interpretò come un piccolo cortiletto. Sia il corridoio che le stanze erano provviste di pavimento a mosaico con motivi geometrici, che nel caso della stanza numero 5 venne sostituito in fase di

²⁴² CLARKE 1982.

²⁴³ SCOTT 2002; PERRING 2006.

²⁴⁴ LYSONS 1797.

²⁴⁵ CLARKE 1982.

ampliamento della villa con uno dalle fattezze e dall'iconografia più elegante.²⁴⁶ Nella stanza 1 vi era, come abbiamo già detto, il famoso mosaico di Orfeo, composto da circa 1,5 milioni di tessere. Nella stanza sembrano prevalere il colore rosso e il viola, e rivestimenti in marmo. I muri della stanza erano spessi circa 1m e il soffitto era sostenuto da quattro pilastri, uno dei quali è rimasto visibile *in situ*.²⁴⁷

La parte di villa estesa verso ovest possedeva più stanze importanti che la zona a est, con ben sei pavimenti mosaicati e quattro stanze riscaldate dagli ipocausti. Le stanze che vanno dal numero 25 e 30 costituiscono, nella fase della villa del quarto secolo, la zona a sud rispetto al cortile centrale.²⁴⁸

Il cortile centrale ha una superficie molto ruvida, ed era probabilmente chiuso in tutta la parte sud grazie ad un cancello monumentale.²⁴⁹ Nei pressi di questo cancello, Lysons trovò anche i resti di una larga colonna che potrebbe esser stata addirittura alta 5m. . Ad ovest del cancello, proprio appoggiate contro il muro, vi erano delle strutture che potrebbero esser stati forni o, eventualmente, vasche per scaldare l'acqua. Nelle sue prime ricerche, Lysons trovò all'interno di queste strutture della cenere di carbone.²⁵⁰ In entrambi i lati di questo cortile vi erano delle strutture a corridoio.²⁵¹

Nel cortile esterno, entrambi i lati principali costituivano i muri esterni della villa, paralleli e più o meno equidistanti dal cancello che era al centro. L'ampiezza di questo cortile esterno era esattamente il doppio di quello centrale. Le ricerche di Clarke propongono come datazione per questo cortile e le mura esterne un periodo di tempo concentrato fra la fine del secondo secolo d.C. e l'inizio del terzo secolo

²⁴⁶ LYSONS 1797.

²⁴⁷ RCHM 1976.

²⁴⁸ SCOTT 2000.

²⁴⁹ LYSONS 1797.

²⁵⁰ LYSONS 1797.

²⁵¹ CLARKE 1982.

d.C., costruzioni che vennero poi consolidate durante la fine del terzo secolo, attraverso nuovi sostegni e un nuovo canale.²⁵²

Sembra che lo sviluppo della villa sia andato avanti per almeno tre secoli, dalla fine del secondo al quarto secolo. Se i mosaici del cortile interno sono sicuramente di quarto, non si può avere una datazione altrettanto certa per il cortile esterno e quello centrale.²⁵³ La zona delle stanze che vanno dal numero 25 al 30 è l'altra unica zona della villa a possedere una datazione precisa, poiché qui furono trovati alcuni resti dei rivestimenti in marmo. Gli studi di Clarke hanno potuto quindi stabilire per questa stanza una datazione che risale o all'epoca Flavia o all'epoca Traiana.²⁵⁴

Per riassumere, Clarke prevede per questa villa una prima fase fra l'epoca Flavia o quella Traiana per le stanze dalla 25 alla 30, considerati i vani principali e più importanti della villa nella sua prima fase. Ulteriori ampliamenti avvennero tra la fine del secondo e l'inizio del terzo secolo, con l'aggiunta del cortile esterno e del cortile centrale. L'apice della ristrutturazione di questa villa si ebbe durante la prima metà del quarto secolo, quando fu costruito il cortile interno. Le stanze costruite intorno ad esso rimpiazzarono per importanza le stanze della prima epoca, divenendo le principali stanze dedicate al ricevimento degli ospiti.²⁵⁵

4.5.2.1 Il “Great Pavement” di Woodchester

Dalla villa di Woodchester, Gloucestershire. Datazione: 300-325 d.C. circa. L'intero pavimento mosaicato misura, esclusi i bordi decorati, circa 11,86 metri. Con i bordi inclusi, si arriva a circa 13,91m per 13,76m. Il perimetro della stanza è di 14,86m. La villa fu scoperta da Lysons nel 1772. I primi

²⁵² CLARKE 1982.

²⁵³ CLARKE 1982.

²⁵⁴ CLARKE 1982.

²⁵⁵ SCOTT 2000.

disegni completi della ricostruzione del mosaico risalgono al 1973, le prime ricerche complete risalgono al 1976.²⁵⁶

Il mosaico che raffigura Orfeo (fig.38) è la parte centrale di questo grande pavimento mosaicato. Il tema principale è Orfeo circondato da figure di animali, poiché secondo il mito questo giovane aveva il potere di incantare le creature della terra, riuscendo a dar vita agli alberi e ad addomesticare gli animali selvaggi.²⁵⁷

L'entrata principale al salone doveva esser stata a sud, poiché è verso questa direzione che è orientato l'intero mosaico. A parte per un piccolo bordo di decorazioni a *guilloche* o a matassa grigie, marroni e rosse, l'ottagono centrale in cui era situata la scena principale del mosaico è andato oggi perduto (fig. 32). Grazie ai disegni di Lysons, però, possiamo oggi affermare con certezza che in esso fosse rappresentata l'intera figura di Orfeo, e che egli fosse realizzato in basso nel lato sud, dove la cornice ottagonale centrale era aperta per lasciare più spazio alla raffigurazione in questione.²⁵⁸ Gli altri elementi di questo ottagono centrale, posti all'interno, erano già andati quasi tutti perduti nel 1772, ma è piuttosto probabile che vi fossero rappresentati un pesce e una stella. In realtà, la forma della stella lascia ancora aperte altre ipotesi: ad esempio, che si trattasse di un fiore o di una figura geometrica decorativa, anche se quest'ultima idea sembra essere alquanto improbabile perché difficilmente riconducibile alla figura di Orfeo.²⁵⁹

Anche la figura di Orfeo, sfortunatamente, è piuttosto danneggiata. Si è conservata, però, in maniera sufficiente per poter notare che venne rappresentato seduto con una lira appoggiata al suo ginocchio sinistro. Le

²⁵⁶ NEAL 1976.

²⁵⁷ WITTS 2007.

²⁵⁸ LYSONS 1793.

²⁵⁹ NEAL 1976.

braccia non si sono salvate ma si può presumere che tenesse la lira con la mano sinistra e la suonasse con la mano destra. Indossa una tunica grigio chiaro con alcune pieghe bianche, mentre intorno alla testa ha una fascia color rosso scuro, resa a zigzag. L'orlo della tunica è drappeggiato e avvolto intorno alle sue ginocchia. La gamba destra è resa con il colore rosso, il piede invece con il colore rosa: la diversità dei colori potrebbe esser stato un tentativo di rendere l'ombra sulla gamba di destra oppure la volontà di rappresentare con il colore rosso i pantaloni, anche se la gamba di sinistra non è colorata alla stessa maniera.²⁶⁰ La lira è raffigurata a forma semicircolare e i due bracci che sostengono le corde sono decorati con un motivo detto *millefiori*.²⁶¹

Il resto della decorazione è composto da una successione di uccelli posti in ordine orario, uno dei quali è appoggiato sulla coda della volpe affiancata ad Orfeo, come suo attributo essenziale. Non si sa ancora se la posizione di questo uccello sia stata scelta intenzionalmente dal mosaicista anche se è una condizione probabile, dato che tutti gli uccellini sono rappresentati di colore grigio con le zampe rosse, le ali decorate con motivi a *millefiori* mentre il quinto uccellino in senso orario, posto sul retro della volpe, è invece un gallo, rappresentato con la testa capovolta per dargli la possibilità di sembrare nell'atto di grattarsi la cresta.²⁶² In testa a questa "processione" di uccelli vi è un albero grigio con le foglie giallo ocra. È probabile che vi fossero altri alberi interposti fra gli uccellini, per separarli l'uno dall'altro. Lo sfondo è bianco ma non è sempre coerente: in alto, vicino ai bordi dell'ottagono, infatti, sono state utilizzate anche delle tessere color marroncino. Non è bene chiaro perché sia stato scelto di usare queste tessere

²⁶⁰ WITTS 2007.

²⁶¹ "**Millefiori**": stile decorativo composto da vari strati concentrici con motivi a stella o a rosetta.

²⁶² NEAL 1976.

diverse, perché il marroncino lungo il bordo non fa parte di un tema decorativo consolidato né di una tradizione particolare di questo luogo. La teoria più probabile è che il marroncino fosse utilizzato per creare delle nuvole e che, visto che parte dello sfondo è andato perduto, esistessero altre zone dello stesso colore più scuro.²⁶³

Intorno a questo pannello decorativo, abbiamo una specie di fascia grigia seguita da una decorazione a corona di foglie d'alloro di colore rosa e verde oliva. Intorno ai margini vi è una fila di germogli grigi. Come nell'ottagono interno, anche questa decorazione esterna si ripete per ogni lato, intorno alla figura di Orfeo. I cerchi concentrici che uniscono gli altri ottagoni a quello centrale procedono verso l'esterno: ne troviamo uno composto da una decorazione a matassa grigia, rossa, gialla e bianca contornate con due linee fine rispettivamente color grigio chiaro e grigio. Queste *guilloches* decorative riempiono gli spazi fra un'iconografia e l'altra.²⁶⁴

Vi è poi una seconda parte del mosaico, che nel "Great Pavement" corrisponde alla fascia di mezzo, in cui sono rappresentati una serie di animali incantati dalla musica celestiale di Orfeo. L'impressione che fanno è di una processione armoniosa e calma.²⁶⁵

Oggi si possono vedere solo sei animali completamente conservati e alcune parti di altri tre, il resto invece è andato perduto: essi sono – in ordine progressivo dall'alto a destra – un grifone, un orso, un leopardo, un cervo, una tigre, un leone, parte di una leonessa, parte di un cinghiale e parte di un cavallo. L'animale successivo sarebbe dovuto essere un elefante, che si conservò solo fino al 1787.²⁶⁶ Fra gli animali vi erano degli alberi stilizzati, a ripetere la decorazione con gli uccelletti nel pannello centrale, tranne che

²⁶³ WITTS 2004.

²⁶⁴ NEAL 1976.

²⁶⁵ NEAL 1976.

²⁶⁶ LYSONS 1793.

fra il leopardo, il cervo e la tigre. Dove mancano gli alberi, però, lo spazio venne riempito con delle piantine stilizzate e convenzionali rese con tessere di colore grigio. Le stesse piantine stilizzate furono realizzate intorno al collo e il corpo degli animali, almeno così è testimoniato da quelle rimaste (fig. 32).²⁶⁷ Alla destra di ogni animale vi sono dei segni rossi ed ondulati che indicavano ombre e movimento, mentre ognuno di essi era contornato di grigio.

Secondo il disegno ricostruttivo di Lysons, gli animali dovevano essere circa dodici.²⁶⁸ Secondo studi più recenti, però, è probabile che vi fosse un errore poiché non vi è spazio a sufficienza per poter inserire nello spazio incompleto rimasto oggi ben tre animali, incluso l'elefante ormai scomparso.²⁶⁹ Il motivo di questo errore probabilmente è da considerarsi in un errore di calcolo nel posizionamento del cavallo da parte di Lysons: quest'ultimo, infatti, pose l'animale in una posizione diversa da quella reale senza tener conto dell'albero fra questo animale e quello successivo, l'orso. Per quanto riguarda gli animali perduti, non vi sono riferimenti nelle prime ricerche risalenti al ritrovamento quindi non sappiamo assolutamente quali altri esemplari fossero qui rappresentati.²⁷⁰ È probabile, confrontando questo mosaico anche con quelli di Littlecote Park, Newton St. Loe o Withington, che fossero rappresentati magari un lupo o un cane e un toro.²⁷¹

²⁶⁷ NEAL 1976.

²⁶⁸ LYSONS 1793.

²⁶⁹ NEAL 1976.

²⁷⁰ NEAL 1976.

²⁷¹ SMITH 1969.

4.5.3 la villa di Withington (Gloucestershire)

A circa tre chilometri da Chedworth, si trova la villa di Whittington (fig. 25), anch'essa scoperta e riportata alla luce per la prima volta da Lysons nel 1811.²⁷² L'area scavata possiede all'incirca otto mosaici, tutti databili al quarto secolo. Furono ritrovati anche alcuni dipinti parietali. I resti superstiti di questa villa non sono il completo contesto dell'abitazione, che purtroppo sembra essere andato distrutto a causa di vari processi di aratura che questa zona campestre subì durante i secoli.²⁷³ Il mosaico più interessante di questa villa è proprio quello con la rappresentazione di Orfeo, situato in quella che doveva essere la sala da pranzo (fig. 40).²⁷⁴ Era una villa di medie dimensioni, come tante altre ritrovate in questa zona, molto probabilmente costruita proprio nel quarto secolo, visto che tutte le decorazioni ritrovate possono essere datate a questo periodo.²⁷⁵ La parte di villa ritrovata non sembra possedere strutture a cortile, ma ha un grande ingresso seguito da un corridoio (F e G) che conduce alle stanze (da A a E).²⁷⁶ Purtroppo, le condizioni della villa non permettono un'analisi tanto precisa come quella fatta per la villa di Woodchester.²⁷⁷

4.5.3.1 Il mosaico di Orfeo a Withington

Scoperto nel 1811, i primi studi su questo mosaico sono dovuti ancora una volta alle ricerche di Lysons. Grazie ai disegni di questo studioso possiamo, infatti, ricostruire la decorazione di questo mosaico andato in parte perduto (fig. 40).²⁷⁸

²⁷² LYSONS 1817.

²⁷³ SCOTT 2000.

²⁷⁴ LYSONS 1817.

²⁷⁵ LYSONS 1817.

²⁷⁶ SCOTT 2000.

²⁷⁷ SCOTT 2000.

²⁷⁸ LYSONS 1811.

Il medaglione centrale, che oggi purtroppo non esiste più, conteneva Orfeo con affianco una volpe saltellante. Intorno alle due figure, una serie di contorni decorativi ondulati secondo schemi geometrici già consolidati. Veniva poi una seconda parte del mosaico, un cerchio in cui erano rappresentati degli animali selvaggi che – a differenza dei mosaici di Woodchester o Barton Farm – sembrano esser stati rappresentati in tutta la loro natura di belve cacciatrici e non come degli animali domati.²⁷⁹ Gli animali raffigurati si sono conservati perché staccati dal sito e portati in due musei diversi: il toro, il cane da caccia, il cinghiale selvatico, il cervo e il leopardo sono ora al British Museum; il pannello rappresentante l'orso invece è rimasto separato dal resto del gruppo ed è conservato al Bristol City Museum. Vi erano poi due pannelli laterali, messi in verticale e paralleli l'uno all'altro. Uno di questi due pannelli si trova anch'esso al British Museum e rappresenta sei piccoli uccelli; mentre l'altro pannello non è sopravvissuto. Dal disegno di Lysons però si intuisce la rappresentazione di un *catharus*²⁸⁰ nel centro e di un pavone: è probabile che vi fosse quindi un calice in mezzo a due pavoni.²⁸¹

Tutto intorno, una cornice con forme geometriche quadrate e a matassa.

Il mosaico era composto da tre parti, il mosaico di Orfeo era diviso da un altro mosaico, di cui non è pervenuto pressoché nulla, mediante un pavimento rettangolare dove era rappresentato un tiaso marino, con Tritone al centro e una serie di pesci, alghe e vegetazione marina intorno.²⁸²

²⁷⁹ WITTS 2007.

²⁸⁰ *Cantharus*: coppa da vino con alte anse.

²⁸¹ LYSONS 1811.

²⁸² WITTS 2007.

4.5.4 Barton Farm (Gloucestershire)

Barton Farm è una villa romana situata nel Gloucestershire, in una zona poco fuori dal centro dell'antica città di *Corinium*. Notizie riguardo la villa furono pubblicate per la prima volta da Buckman e Newmarch nel loro libro sull'arte romana, nel 1850.²⁸³ Essi datano la scoperta della villa al 1825, anno che recentemente è stato spostato indietro al 1824 grazie a nuove ricerche, però purtroppo di quella prima campagna di scavo non sono rimaste molte testimonianze.²⁸⁴ Della villa di Barton Farm non abbiamo, quindi, una vera e propria planimetria ma sappiamo che in essa è stato ritrovato un magnifico mosaico a pianta circolare con al centro la figura di Orfeo, oggi conservato al Corinium Museum di Cirencester (fig. 36 e 38).²⁸⁵

4.5.4.1 Il mosaico di Orfeo a Barton Farm

Il mosaico della villa a Barton Farm, poco fuori dalle mura di *Corinium* (Cirencester), fu ritrovato nel 1824. Si tratta di un elegante mosaico a forma circolare che oggi si trova al Corinium Museum (fig. 36).²⁸⁶ Orfeo è rappresentato mentre suona la *cithara*²⁸⁷, all'interno del medaglione centrale. È vestito con un cappuccio in cui sono rappresentate delle piccole croci bianche, forse a simboleggiare le stelle e quindi la sua natura semi divina, e con un mantello fluttuante dietro le sue spalle. È accompagnato da una volpe, la quale sembra camminare intorno al bordo del cerchio in cui è rappresentata.

²⁸³ BUCKMAN E NEWMARCH 1850.

²⁸⁴ WITTS 2007.

²⁸⁵ WITTS 2007.

²⁸⁶ NEAL 1981.

²⁸⁷ *Cithara*: antico strumento musicale appartenente alla stessa famiglia della lira, conosciuta anche come cetra.

Procedendo in senso orario lungo il secondo cerchio rappresentato, separato da quello centrale da una piccola linea di contorno, vi è la rappresentazione di una serie di uccelli. Partendo dall'uccello rappresentato dietro il mantello di Orfeo, vediamo raffigurati una faraona (riconosciuta grazie alle croci bianche rappresentate nel suo petto scuro), un cigno con il collo lungo, una femmina di pavone che si gira a guardare il cigno, un pavone, probabilmente un fagiano, una gru e forse un'anatra.²⁸⁸

Il cerchio più esterno, invece, separato dagli altri due tramite una cornice composta da foglie di alloro, contiene una serie di animali a quattro zampe rappresentati con una certa eleganza. Proprio sopra la testa di Orfeo, vediamo un leopardo, seguito da un animale di cui purtroppo rimangono solo alcuni frammenti che viene spesso identificato come un orso o una tigre nelle testimonianze riguardanti il mosaico. Probabilmente, è più possibile la teoria della tigre femmina, semplicemente perché seguendo anche lo schema degli altri mosaici l'ordine era più o meno questo.²⁸⁹

Di fronte al leopardo, vi era un altro felino che probabilmente rappresenta una leonessa, anche se non sono rappresentate le mammelle (fig. 37); segue poi un leone e quello che rimane della figura di un grifone.²⁹⁰

4.5.5 Brading (Isola di Wight)

Ritrovata e scavata per la prima volta durante il diciannovesimo secolo, la villa di Brading (fig. 29) è andata in parte perduta. Durante gli scavi furono, però, fortunatamente ritrovate delle monete, che risalgono ad un periodo di tempo che va da Domiziano (quindi dalla fine dell'epoca Flavia) fino ad Onorio (primo imperatore dell'Impero Romano D'Occidente).²⁹¹ Gli studi di Tomalin sostengono

²⁸⁸ WITTS 2007.

²⁸⁹ SCOTT 2000.

²⁹⁰ WITTS 2007.

²⁹¹ RCHM 1985.

per i mosaici una datazione risalente al quarto secolo d.C., quando la villa affrontò quella fase di ampliamento che fu comune per molti altri edifici di questa epoca.²⁹²

Fra le strutture e le stanze degne di nota della villa vi sono la sala da pranzo o *triclinium*, il cui pavimento è mosaicato con varie scene mitologiche di squisita fattezza, e il corridoio con il mosaico di Orfeo, le cui pareti sono anche affrescate con rappresentazioni di foglie. Vi è un'ulteriore stanza poi con un mosaico pavimentale, rappresentante elaborate scene mitologiche, e alcune stanze in cui forse un tempo vi erano altrettanti mosaici, in quanto sono state qui ritrovate alcune piccole tessere da mosaico frammentate.²⁹³

Brading sembra esser stata una di quelle lussuose ville di quarto secolo fulcro della vita sociale del tempo, con un numero cospicuo di stanze decorate riccamente, forse tutte dedicate ad attività ludiche e di divertimento.²⁹⁴

4.5.5.1 Il mosaico di Orfeo a Brading

La villa ritrovata a Brading, nell'Isola di Wight, è stata un ritrovamento particolare. Effettivamente, come abbiamo visto anche dagli studi di Smith ma anche da quelli più recenti di Tomalin²⁹⁵, si è ancora incerti nel definire se l'Isola di Wight avesse un suo gruppo preciso di mosaicisti o se invece i mosaici che sono stati ritrovati qui fossero frutto del lavoro di mosaicisti provenienti dalla zona di Cirecester.²⁹⁶

Il mosaico che rappresenta Orfeo ritrovato qui è leggermente diverso da quello di Woodchester o di Withington. Il pannello in questione si trova all'entrata del corridoio principale della villa di Brading, appena dopo la

²⁹² TOMALIN 1987.

²⁹³ TOMALIN 1987.

²⁹⁴ SCOTT 2000.

²⁹⁵ SMITH 1969; TOMALIN 1987.

²⁹⁶ SCOTT 2000.

porta d'ingresso. Orfeo è rappresentato seduto su una roccia, con in mano una lira a forma semicircolare appoggiata al suo ginocchio destro (fig. 35). Sopra la lira vi è appoggiato un uccellino, mentre accanto alla gamba destra di Orfeo troviamo la volpe saltellante tipica della sua iconografia. Nel lato sinistro sono invece rappresentati un pavone e una scimmietta, che sembra avere in testa anche un piccolo cappellino.²⁹⁷ Tutto intorno al medaglione vi è un bordo geometrico a *guilloche*, grigio, rosso e bianco. Vi era poi un'altra cornice a matassa ai lati, quest'altra di forma quadrata, ad richiudere dentro di sé il cerchio. Negli spazi di risulta fra il cerchio e il quadrato esterno, vi erano altre raffigurazioni, che sono poi andate perdute se non nel lato in basso a sinistra, che risulta comunque di difficile interpretazione.²⁹⁸

4.5.6 La villa di Winterton (Lincolnshire)

La villa di Winterton (fig. 24) è una delle ville meglio conosciute in *Britannia*, sul cui sito sono state effettuate lunghe ed estese campagne di scavo a partire dalle prime ricerche risalenti al 1976.²⁹⁹

Le strutture più antiche di questo sito archeologico risalgono molto probabilmente addirittura al primo secolo d.C.: resti di quelle che dovevano essere delle capanne per il legno e dei canali di irrigazione per i campi sono state ritrovate nella parte più a nord del sito.³⁰⁰

In una seconda fase, dove vi erano le capanne per il legno, furono costruite intorno al secondo secolo d.C. delle fondamenta a pianta circolare in pietra per quella che fu poi la villa di Winterton, che doveva essere già stata completata alla fine del secondo secolo d.C., compreso un il corridoio che collegava due gruppi di

²⁹⁷ WITTS 2007.

²⁹⁸ WITTS 2007.

²⁹⁹ STEAD 1976; GOODBURN 1978.

³⁰⁰ STEAD 1976; STEAD 1978.

stanze (entrambe poste alla fine di quest'ultimo) con una stanza indipendente situata a nord della villa, identificata come un bagno.³⁰¹

Vi erano altri due edifici a corridoio (o navata) posti sia nel lato a est sia a sud della villa, con bagni annessi.³⁰² Verso la metà del quarto secolo la villa possedeva, quindi, un corridoio che univa due stanze, una di fronte all'altra nelle estremità, con una stanza adibita a *triclinium* al centro del lato ad est. I mosaici sopravvissuti fino ad oggi sono di quarto secolo, incluso uno con l'iconografia di Orfeo (fig. 21 e 47), ed erano tutti concentrati nella parte più a ovest dell'edificio a navata che si trova a nord.³⁰³

Gli scavi recenti fanno pensare che la villa di Winterton fosse il centro di una grande struttura di tipo agricolo, o comunque una grande proprietà terriera: si può affermare questa ipotesi con più certezza rispetto ad altre ville della *Britannia* poiché Winterton è uno dei pochi territori a vantare una serie di ricerche intensive anche nei dintorni della villa e non solo all'interno di essa.³⁰⁴

4.5.6.1 Orfeo nel mosaico di Winterton

Datato con una certa sicurezza intorno al 350 d.C., è un mosaico di circa 7.50m per 4.5m e fu scoperto per la prima volta durante il diciottesimo secolo. I primi disegni risalgono al 1796, redatti dall'artista britannico Flower, dove il mosaico appare ancora intatto (fig. 47).³⁰⁵ Purtroppo, il mosaico subì dei danneggiamenti sia durante la prima campagna di scavo sia durante i secoli, quando fu momentaneamente dimenticato.³⁰⁶

³⁰¹ WHITWELL 1982.

³⁰² WHITWELL 1982.

³⁰³ STEAD 1976.

³⁰⁴ SCOTT 2000.

³⁰⁵ FLOWER 1796.

³⁰⁶ WITTS 2007.

Una seconda campagna di scavo avvenne nel 1958-9, in una campagna di recupero del sito in cui si scoprì che purtroppo gran parte dei mosaici era andata perduta.³⁰⁷

Attualmente, i frammenti sopravvissuti sono ancora conservati *in situ* (in parte ancora non completamente riportati alla luce) e confermano in buona parte la veridicità dei disegni di Flower che ci sono pervenuti dal tempo della scoperta.³⁰⁸

Le illustrazioni che rappresentavano il mosaico di Orfeo lo presentano nudo, e apparentemente seduto mentre regge una lira ad arpa fra le mani. Probabilmente vi era anche un cinghiale selvatico, perché i frammenti conservati oggi testimoniano la presenza della peluria caratteristica sul capo. Alcune ali rimaste indicano che forse vi era anche un grifone fra gli animali selvaggi rappresentati. Vi era poi un animale con la lingua lunga, che sembra avere delle bave che scendono dalla bocca, che può definirsi quasi certamente la rappresentazione del cane da caccia. Un animale a strisce con delle mammelle e affiancato da una sfera potrebbe essere una rara rappresentazione di una tigre femmina con uno specchio. Lo “specchio trappola” era un trabocchetto che i cacciatori utilizzavano per distrarre la madre tigre dai suoi cuccioli, durante le battute di caccia. Una rappresentazione simile si trova nei mosaici di Piazza Armerina³⁰⁹, in Sicilia (fig. 51).³¹⁰

³⁰⁷ STEAD 1963.

³⁰⁸ SCOTT 2000.

³⁰⁹ **Piazza Armerina:** cittadina siciliana in provincia di Enna in cui è stata ritrovata la Villa del Casale, una casa rurale tardo – romana che dal 1997 fa parte anche del patrimonio dell’UNESCO. La villa è decorata con stupendi mosaici per un insieme di circa 3500m da maestranze africane e, forse, anche romane.

³¹⁰ WITTS 2007.

Secondo le fonti del primo scavo, il mosaico di Orfeo (fig. 21) a Winterton doveva esser stato affiancato da un altro pannello mosaicato e la seconda campagna di scavo del 1958 conferma queste testimonianze, grazie al ritrovamento di un medaglione con la rappresentazione di un albero.³¹¹ Secondo le immagini disegnate da Flower, doveva trattarsi di una scena di caccia al cervo, facilmente collegabile ad Orfeo per via della sua capacità di domare gli animali selvatici. Forse, il mosaico di Winterton rappresentava una serie di scene collegate alla caccia e all'addomesticamento degli animali.³¹²

4.5.7 la villa di Horkstow (Lincolnshire)

Accanto alla villa di Winterton , si trova il complesso di Horkstow. Anche questa villa possiede le caratteristiche territoriali di Winterton, quindi probabilmente anch'essa era il fulcro centrale di una proprietà di tipo agricolo più grande. Fu scoperta per caso nel 1797, durante dei lavori nel giardino di una casa del villaggio di Horkstow Hall. I primi scavi compiuti nel diciottesimo secolo furono imprecisi e, purtroppo, non esiste una mappa esatta del sito come in molti altri casi che riguardano le villa della *Britannia*. A Horkstow fu trovato un mosaico con la rappresentazione di Orfeo (fig. 22 e 42), risalente al quarto secolo d.C. circa e un altro grande pavimento mosaicato con motivi geometrici lungo circa 7m e largo 5m, decorato con tessere di colore blu e bianco. Parte di un altro mosaico pavimentale è stato ritrovato verso sud est, questo invece era decorato con tessere di colore rosso e bianco.³¹³ La villa è ancora oggi oggetto di studio, e non è ancora del tutto certa la natura iconografica del mosaico di Orfeo, per via di alcuni dettagli contrastanti che vedremo poi nell'analisi del mosaico.³¹⁴

³¹¹ NEAL 1981.

³¹² WITTS 2007.

³¹³ RCHM 1997.

³¹⁴ SCOTT 2000.

4.5.7.1 Il mosaico di Orfeo a Horkstow

Anche il mosaico di Horkstow fu scoperto a fine 1700, durante dei lavori per costruire un giardino. Samuel Lysons ha lasciato dei disegni anche di questo mosaico (fig. 46), che oggi è visibile solo in maniera frammentaria³¹⁵(fig. 42). Il mosaico era composto da un medaglione a composizione radiale, con al centro la rappresentazione di Orfeo accompagnato da un pavone e da una volpe. Ogni segmento prodotto dalla divisione in raggi era a sua volta suddiviso da delle fasce ad arco, entro i quali vi erano degli animali. Precisamente, si partiva dall'alto con lo spazio minore in cui era rappresentato un animale di piccole dimensioni, poi nella fascia di mezzo vi erano degli uccelli a coda lunga e, infine, nello spazio più grande un animale a quattro zampe di una certa dimensione, spesso belve feroci.³¹⁶

Quando il pannello di Orfeo fu ritrovato era già incompleto e oggi è conservato al Hull and East Riding Museum. Qui, si possono ammirare due segmenti dei raggi decorati completi, con la rappresentazione di un elefante, un orso, degli uccelli spesso descritti come pavoni (anche se la testa piccolina fanno pensare che possano essere anche dei fagiani), e due piccoli animali che possono essere interpretati come un cane da caccia e una lepre. Nella piccola parte rimanente del terzo raggio a sinistra, si vede la testa di un cinghiale selvatico.³¹⁷

4.5.8 la villa di Littlecote Park (Wiltshire)

Littlecote park (fig. 28) è una villa romana a corridoio, situata circa a metà strada fra Cirecester e Silchester. Fu scoperta per la prima volta nel 1727 dal guardiano

³¹⁵ LYSONS 1797.

³¹⁶ WITTS 2007.

³¹⁷ NEAL 1981.

del parco di Littlecote, le ricerche maggiori in questo territorio furono poi seguite da Walters.³¹⁸

La villa è famosa per la sua stanza principale da ricevimento triabsidale (fig. 45), costruita intorno al 360 d.C., ritrovata in una zona separata rispetto all'edificio principale che compone la villa.³¹⁹ Secondo recenti studi, l'edificio su cui sorse la villa di Littlecote deve aver subito una serie importante di cambiamenti durante i secoli. Nel 270 d.C., la villa di Littlecote doveva essere composta da una pianta rettangolare e doveva possedere dei forni, alcuni ritrovamenti archeologici confermano questa teoria.³²⁰ Nel corso degli ampliamenti del quarto secolo, l'edificio originario fu rimpiazzato da un edificio più grande, dotato anche di due ali esterne con corridoi coperti e una stanza da bagno inclusa.³²¹

La stanza triabsidale, a cui si accedeva tramite un vestibolo, è quella in cui sono stati rinvenuti i mosaici maggiormente conservati di tutto l'edificio, risalenti al tardo quarto secolo. In uno di questi mosaici viene rappresentato anche la figura di Orfeo (fig. 33), anche se la sua iconografia è ancora discussa oggi.³²²

Secondo gli studi archeologici, sembra che la villa durante il quarto secolo avesse anche un grande cancello d'ingresso, sostenuto da due torri che fiancheggiavano l'entrata (a volta) all'edificio.³²³

4.5.8.1 il mosaico di Littlecote Park: un Orfeo incerto

Anche il mosaico di Littlecote Park ha una composizione radiale come quello di Horkstow (fig. 33 e 45). I mosaici della villa di Littlecote furono

³¹⁸ SCOTT 2000.

³¹⁹ WALTERS 1996.

³²⁰ SCOTT 2000.

³²¹ WALTERS 1996.

³²² SCOTT 2000.

³²³ WALTERS 1996.

scoperti nel 1727³²⁴ e, purtroppo, subirono alcuni interventi di restauro un po' troppo invasivi. Walters si occupò poi degli studi più recenti riguardanti la villa e i suoi mosaici.³²⁵

Anche in questo mosaico, come in quello di Horkstow, la figura centrale viene rappresentata circondata da dei raggi in cui sono raffigurati degli animali quadrupedi che, davvero molto insolitamente, sono affiancati da delle figure umane. Orfeo è al centro, sembra essere in piedi, vestito con una tunica drappeggiata e lunga fino ai piedi e tiene in mano una lira. Recenti studi rivelano che forse era seduto, data la linea del drappeggio della tunica. Non si vede la classica volpe che lo accompagna, ma potrebbe esserci stata presente prima dei restauri vittoriani.³²⁶ Le figure che sono rappresentate nei raggi che circondano il medaglione di Orfeo sono state interpretate come le stagioni.³²⁷ Recenti studi, quindi, propongono un Orfeo nelle vesti del dio Apollo, come simbolo dell'armonia universale, e le stagioni allegoria del ciclo di vita, morte e resurrezione. La stanza dove Orfeo viene rappresentato sarebbe quindi un luogo di culto privato all'interno della villa, che subì molti restauri e ampliamenti nel corso dei secoli e che potrebbe aver visto anche lo sviluppo di nuovi culti religiosi al suo interno.³²⁸

Il mosaico risulta molto colorato, con l'utilizzo di tessere rosso intenso, giallo ocre e grigie. Gli sfondi sono bianchi mentre le decorazioni a *guilloche* fra un raggio e l'altro, e lungo il contorno di tutto il mosaico, sono coloro ocre e rosse con una linea di contorno grigia.³²⁹

³²⁴ FLOWER 1797.

³²⁵ WALTERS 1996.

³²⁶ WITTS 2007.

³²⁷ NEAL 1981.

³²⁸ SCOTT 2000.

³²⁹ WITTS 2007.

4.5.9 le ville di Newton St. Loe e Wellow (Somerset)

Newton St. Loe è un villaggio del Somerset. In esso, è stata ritrovata una villa romana risalente al terzo secolo d.C., a conferma della presenza romana anche in questo territorio. Il sito della villa si trova, in realtà, fra Newton st. Loe e Bath, in un lato a sud del fiume Avon. Fu scoperta nel 1837 mentre si procedeva con gli scavi per la ferrovia che doveva collegare Bristol con Bath. Per questo motivo non abbiamo una pianta precisa del sito, una condizione che accomuna anche altre ville della *Britannia*. Furono ritrovati due mosaici che vennero rimossi dal sito. Il mosaico con Orfeo si trova oggi al *Bristol Museum and Art Gallery*, mentre le ricerche nel sito di Newton St. Loe ripresero solo nel 1968, e ancora oggi si conosce poco della villa perché purtroppo il sito risulta molto danneggiato.³³⁰

Anche il sito ritrovato nella cittadina di Wellow, sempre nel Somerset, presenta lo stesso problema della villa di Newton St. Loe: ritrovato nel 1816 da John Skinner (anche se alcune fonti danno come primo anno della scoperta addirittura il 1685³³¹), il sito appare danneggiato ed è ancora fonte di studio.³³² In esso però sono stati ritrovati i frammenti di un mosaico che sembra rappresentare Orfeo, anche se gli elementi iconografici qui rappresentati non sono quelli classici legati a questa figura mitologica.³³³

4.5.9.1 I mosaici di Orfeo a Newton St. Loe e Wellow

Il mosaico ritrovato a Newton St. Loe è simile per impostazione a quello di Woodchester, anche se iconograficamente più semplice, senza la fascia con la rappresentazione degli uccelli (fig.41). Il mosaico fu scoperto nel 1837, mentre si procedeva con gli scavi per la costruzione di una linea ferroviaria che avrebbe dovuto collegare Bristol con Bath e, fortunatamente, fu

³³⁰ RCHM 2000.

³³¹ AUBREY 1685; CLARK 1898.

³³² SKINNER 1816-17.

³³³ SCOTT 2000.

meticolosamente riportato in schemi di dati da Thomas Marsh, uno degli ingegneri incaricati per il lavoro della ferrovia.³³⁴

L'importanza che venne data al mosaico alla sua scoperta, però, fu molta di più di quella che gli venne riservata poi negli anni, a scapito di buona parte della sua conservazione.³³⁵ Nel corso dei secoli, il mosaico sopravvisse ad una serie di negligenze e ad un paio di incendi che lo hanno quasi distrutto completamente, se non per una piccola parte recuperata, restaurata e conservata con estrema cura da Anthony Beeson e dall'*Association for the Study and Perservation of Roman Mosaics*.³³⁶ Grazie ad alcuni disegni risalenti all'epoca del ritrovamento, forse prodotti dallo stesso Thomas Marsh, si può vedere come Orfeo si trovasse al centro del pannello di forma circolare, seduto e accompagnato dalla solita volpe saltellante, reggendo in mano una lira. Gli animali che sono rappresentati intorno alla sua figura, in senso orario a partire dalla sua spalla sinistra, sono un orso, un toro, un felino o un cane da caccia, un leopardo, un cervo e un leone. Un altro disegno fatto al sito al tempo della sua scoperta fa pensare che il mosaico fosse situato all'interno di un *triclinium*.³³⁷

Nella villa di Wellow, invece, il mosaico di Orfeo purtroppo è andato in buon parte perduto e per questo risulta ancora incerta la sua iconografia, ancora oggi fonte di studio.³³⁸ Sappiamo che in essa vi era un mosaico con la rappresentazione di Orfeo poiché sono state ritrovate delle testimonianze scritte da John Aubrey nel suo *Monumenta Britannica*, in cui afferma che il mosaico fu scoperto nel 1685, dando al mosaico di Wellow anche il primato

³³⁴ NEAL 1981.

³³⁵ WITTS 2007.

³³⁶ ASPROM 2006.

³³⁷ WITTS 2007.

³³⁸ SCOTT 2000.

di essere il primo mosaico di Orfeo ad essere scoperto nei territori della *Britannia*.³³⁹

Grazie ad un disegno dello stesso Aubrey (fig. 31) e descritto da Clark alla fine dell'Ottocento quando fece pubblicare i manoscritti del fisico inglese, possiamo intuire che il compartimento centrale conteneva una roccia, sopra la quale doveva essere seduta la figura di Orfeo. Vi era poi un albero e una scatolina con due oggetti curvilinei ai suoi lati che forse rappresentava la lira di Orfeo. Vi erano poi un paio di uccelli, forse dei pavoni, a decorare l'angolo di questo quadrato centrale, e dei pannelli rettangolari posti intorno in cui erano rappresentati dei felini situati in un ambiente vegetale, forse un bosco.³⁴⁰

4.5.10 la villa di Whatley (Somerset)

La villa di Whatley fu scoperta nel 1837 casualmente, mentre alcuni uomini stavano scavando delle fondamenta per un nuovo insediamento presso Chessils Fields, nei dintorni di Whatley Combe. La villa fu scavata solo in parte al tempo della scoperta, per procedere poi con gli scavi nel 1848: fu in questo periodo che vennero ritrovati i due mosaici pavimentali, di cui uno rappresentate Orfeo.

Durante gli scavi, furono ritrovate anche alcune monete risalenti al tempo dell'imperatore Claudio e a quello di Costantino, permettendo di datare il sito come occupato fin dal I secolo d.C.³⁴¹

Il sito della villa di Whatley fu parzialmente scavato nuovamente nel 1958, da un gruppo di ricercatori dell'Università di Cambridge, concentrando le ricerche nella zona dove era situato il *triclinium*, in cui erano stati ritrovati i mosaici nel 1848.

³³⁹ CLARKE 1898.

³⁴⁰ CLARKE 1898.

³⁴¹ SHC 2003.

Purtroppo, le intemperie e il passare del tempo avevano già distrutto quasi tutti le raffigurazioni, eccezion fatta per alcune tessere frammentarie rimaste *in situ*.³⁴²

Con il procedere degli scavi, si è scoperto che la villa possedeva anche tre stanze identificate come dei bagni e oggi le ricerche, che ancora non hanno fornito una mappa precisa di quella che era la villa completa, si stanno concentrando in quella che ipoteticamente doveva essere l'area centrale della villa, dove si spera di trovare altri mosaici intatti. Di quello che doveva essere il sito scoperto nell'Ottocento, rimane un disegno fatto da uno dei ricercatori dell'epoca in cui si può vedere una parte del mosaico di Orfeo (fig. 44).³⁴³

4.5.10.1 il mosaico di Orfeo a Whatley

Il mosaico che fu scoperto nella villa di Whatley, nel Somerset, è purtroppo incompleto e doveva esserlo anche al momento della sua scoperta, nella prima metà dell'Ottocento. Il disegno che ci è pervenuto degli scavi dell'epoca, infatti, riporta solo la rappresentazione di una piccola parte del mosaico ritrovato (fig. 44).

Quello di Whatley è uno dei tanti mosaici ritrovati in Britannia in cui sono rappresentati degli animali, ma manca la parte centrale.³⁴⁴

Nella parte di pavimento della stanza absidata, infatti, i frammenti di mosaico ritrovato rappresentavano degli animali selvaggi come un grifone e un elefante, all'interno di una fascia rettangolare bordata di nero. Anche se non possediamo la parte centrale di questo mosaico, è facile che vi fosse rappresentato Orfeo perché la raffigurazione di animali selvaggi o mitologici come gli elefanti o il grifone sono più tipici dei mosaici orfici piuttosto che di quelli dove venivano rappresentate scene di caccia.³⁴⁵

³⁴² SANHS 2006.

³⁴³ WITTS 2007.

³⁴⁴ NEAL 1982.

³⁴⁵ WITTS 2007.

Inoltre, questi animali rimasti erano suddivisi l'uno dall'altro da piccoli alberelli stilizzati, altro elemento che proverebbe l'evidenza che il soggetto del pannello centrale perduto di questo mosaico era Orfeo.³⁴⁶

4.6 Riflessioni d'insieme

Dall'analisi di questi dieci esempi, si può dedurre che l'iconografia classica per la figura di Orfeo in *Britannia* lo voglia vestito con calzari, tunica e mantello, mentre suona una lira o un *chtara* e accompagnato da una volpe saltellante e da degli uccellini. Intorno a lui, vi sono solitamente degli animali feroci, che però sembrano quasi addomesticati dal suono soave della sua musica. Queste belve selvagge sono solitamente un elefante, una tigre, un leone, una leonessa, un cinghiale selvatico, un cervo e un cane da caccia. In alcuni casi, troviamo anche il grifone, animale mitologico con il corpo di leone e la testa d'aquila. A volte, è possibile trovare la rappresentazione di alcuni uccelli rapaci o di grande dimensione, come si è visto nel mosaico di Horkstow o in uno dei pannelli laterali che affiancavano il mosaico di Withington.

Discusse rimangono le iconografie dei mosaici di Littlecote, dove la raffigurazione di Orfeo al centro è sprovvista della classica volpe saltellante ed circondato da animali feroci, sì, ma accompagnati da figure umane lette come allegorie delle stagioni, e di Winterton, dove troviamo un Orfeo insolitamente nudo. Quasi tutti presentano, infine, delle decorazioni geometriche a matassa, ed erano spesso utilizzate delle tessere di colore rosso, giallo oca, grigie e blu.

Orfeo era comunque un'iconografia molto popolare e amata lungo il quarto secolo e si sono ipotizzate alcune possibili spiegazioni, che vanno da una funzione di lustro e vanto per il committente, o la volontà di dimostrare di appartenere ad una certa cerchia o di credere in una particolare religione.

³⁴⁶ WITTS 2007

5. CHIAVI INTERPRETATIVE PER I MOSAICI DI QUARTO SECOLO DELLA *BRITANNIA* FRA MITOLOGIA E RELIGIONE

5.1 Introduzione

Trovare delle chiavi interpretative per i mosaici di quarto secolo della *Britannia*, quando le attenzioni dedicate ai contesti architettonici di cui essi facevano parte sono state finora limitate, non è una questione semplice e lascia, quindi, ancora aperte una serie di questioni e di domande sul perché venissero scelte proprio queste immagini iconografiche e quale fosse la fonte di provenienza. In poche parole, non si sa di preciso se i soggetti arrivassero solo dalla cultura di Roma oppure anche da altre culture.³⁴⁷ L'immagine di Orfeo non era una scelta decorativa tipica della *Britannia*: egli si ritrova in altri mosaici, in altre zone dell'impero, come ad esempio nei mosaici ritrovati a Piazza Armerina (Sicilia), ad Antiochia (Turchia), a Palermo (Sicilia) o nel nord Africa.

Inoltre, le ricerche degli archeologi del Regno Unito sono state finora piuttosto circoscritte ad un piccolo repertorio di mosaici³⁴⁸, tendenzialmente tutti del territorio della *Britannia* stessa, e di conseguenza non si può essere così sicuri che in effetti le scelte di combinazione delle immagini fosse casuale e non dovuta a una precisa scelta oculata, soprattutto visto che non si accenna minimamente al contesto in cui esse furono ritrovate.³⁴⁹

Solo recentemente c'è stato un cambiamento di tendenza, con nuove ricerche sull'argomento, che negano la possibilità di poter effettivamente comprendere il

³⁴⁷ SCOTT 2000

³⁴⁸ LING 1977; NEAL 1981.

³⁴⁹ SCOTT 2000.

vero significato di ogni immagine ritrovata, anche se in alcuni casi il significato del mosaico è stato chiaramente e completamente discusso.³⁵⁰

Ancora più recentemente, la studiosa di mosaici Patricia Witts ha proposto una linea di studio e un'interpretazione classica dei mosaici, senza ricorrere ai culti misterici o esoterici, che venivano prima utilizzati spesso come chiave di interpretazione, anche fornendo poi analisi piuttosto fantasiose di questi mosaici.³⁵¹ Secondo i suoi studi, infatti, le scene di tipo esoterico risultano essere davvero molto poco frequenti nei mosaici: una scena di caccia o di giochi gladiatori derivava da un immaginario popolare molto comune e con ogni probabilità non sottintendeva nulla di trascendentale. Era semplice rappresentazione della quotidianità.³⁵² La Witts sostiene che: *“togliendo dall'interpretazione dei mosaici i concetti esoterici, possiamo notare una decorazione quotidiana in questi mosaici provinciali che risulta essere molto simile a quelle dei mosaici delle grandi ville nelle zone più centrali dell'Impero Romano”*,³⁵³ denotando una certa vicinanza con la cultura di Roma nonostante la distanza geografica.

³⁵⁰ BARRETT 1978, STUPPERICH 1980, BLACK 1986, HENIG 1995, WITTS 1994, LING 1996.

³⁵¹ Lo studioso Henig, nelle sue ricerche svolte nel 1984 sul mosaico di Bacco della villa di Brading (isola di Wight), sostenne l'esistenza di un luogo di culto interno alla villa, come una sorta di tempio privato in cui si svolgevano baccanali in onore della divinità rappresentata al centro di questo mosaico. In un pannello laterale rispetto al centro, vi era la rappresentazione di una piccola casa con due grifoni e una figura umana vestita con una tunica. Henig ipotizza che sia una sorta di sacerdote e che, data anche la strana forma testa (sembra quasi una testa di gallo), fosse un modo del committente di dimostrare la sua appartenenza al culto di Iao o Abraxas, una particolare fede pagana comune nel quarto secolo d.C. . Per maggiori informazioni si veda il mosaico di Bacco a Brading, Isola di Wight, e HENIG 1984.

³⁵² WITTS 1994.

³⁵³ WITTS 1994, p. 117.

Tutto ciò dimostra che è davvero difficile dare un senso o una spiegazione che sia univoca e accettata da tutti come l'unica possibile.³⁵⁴ Tuttavia, esistono comunque contesti culturali importanti di cui si deve tenere conto per queste interpretazioni, almeno come ipotesi possibili. Due di questi sono la *paideia* e l'ambito religioso, fondamentali in considerazione di quest'epoca tarda, dove i cambiamenti a livello culturale furono davvero sostanziali.

Vediamo, quindi, in questo capitolo le principali chiavi di interpretazione dei mosaici della *Britannia*, utilizzati anche negli studi riguardanti i mosaici di Orfeo del quarto secolo.

5.2 La *paideia*

L'insieme delle norme, dei valori e della cultura obbligatoria che un abitante dell'antica Roma doveva possedere per essere ben inserito nella sua società è conosciuto con il nome di *paideia*³⁵⁵, un tipo di educazione che arriva dalla Grecia del quinto secolo a.C..³⁵⁶

Molte forme artistiche del periodo tardo romano sono sicuramente impregnate nella *paideia*, che spesso è la chiave interpretativa più corretta per spiegare l'iconografia dei mosaici.

Possedere e mantenere un certo livello di cultura era fondamentale per poter entrare a far parte di una specifico status sociale, soprattutto per quanto riguarda

³⁵⁴ SCOTT 2000.

³⁵⁵ **Paideia:** la *paideia* (παιδεία, *paidèia*) nel quinto secolo avanti Cristo era propriamente riferito all'allevamento e cura dei fanciulli. Divenne poi sinonimo di cultura e di educazione mediante la cultura stessa. Essa prevedeva un'istruzione giovanile articolata secondo due rami paralleli: la *paideia* fisica, comprendente la cura del corpo e il suo rafforzamento, e la *paideia* psichica, volta a garantire una socializzazione armonica dell'individuo nella polis, ossia all'interiorizzazione di quei valori universali che costituivano l'ethos del popolo. TRECCANI 2013.

³⁵⁶ SCOTT 2000.

gli anni più tardi dell'impero.³⁵⁷ La *paideia* non era un livello semplice da ottenere, ed era estremamente classista, segnando le distanze fra una classe sociale e l'altra. Una volta ottenuto il livello superiore, bisognava impegnarsi quotidianamente per mantenerlo.³⁵⁸

La *paideia* si basava sulla conoscenza di alcuni autori classici e obbligatori, come Orazio o Virgilio (fig.30), e di fatto era un processo educativo riservato alle classi sociali più ricche. Lo scopo dello studio di questi classici era quello di infondere una formazione morale specifica, che portasse gli esponenti delle classi sociali più elevate a parlare in un certo modo, utilizzare alcune particolari forme di cortesia, condurre obbligati rapporti sociali.³⁵⁹

Questo comune e allo stesso tempo artificiale senso culturale, fatto di una conoscenza che potesse essere condivisa in tutto il territorio dell'Impero, dava un maggior senso di appartenenza e di identificazione col mondo e il potere centrale che - considerando che il dominio di Roma si estendeva fra il Vallo di Adriano e l'Eufrate - sembrava così lontano da quelle proprietà disperse nelle campagne rurali della *Britannia*.³⁶⁰

Avere una cultura comune, quindi anche lo stesso modo di pensare, era fondamentale per poter avere un ruolo chiave all'interno delle gerarchie amministrative e sociali, e allo stesso tempo era qualcosa di imprescindibile per tutta la società dell'intero Impero Romano.³⁶¹ Si ipotizza, addirittura, che alcuni degli esponenti di questa aristocrazia della *Britannia* fossero possessori nonché collezionisti di alcuni manoscritti classici originali, tanto per dire l'importanza del far parte di questa cultura.³⁶²

³⁵⁷ SCOTT 2000.

³⁵⁸ BROWN 1992, p. 39.

³⁵⁹ BROWN 1987, p. 240.

³⁶⁰ HEATHER 1994, p. 145

³⁶¹ HENIG 1995.

³⁶² HENIG 1995.

Anche possedere un certo numero di sculture e possedere alcuni servizi di argenteria era fondamentale per dimostrare la propria appartenenza ad un certo *status* sociale, ed era praticamente obbligatorio farne sfoggio in quei ricevimenti rituali con il resto della società romana e con i propri pari, per poter confermare ogni volta la propria appartenenza a quel mondo.³⁶³ Nella villa di Woodchester, ad esempio, si sono ritrovate una serie di statue e di oggetti argentei che confermano queste teorie.³⁶⁴

I quesiti principali che ci si pone in sede di studio interpretativo, sono domande di carattere preciso che possano spiegare il perché di tali decorazioni. Ad esempio, chiedersi che tipo di pubblico veniva attirato in tale luogo, chi poteva essere in possesso di questo tipo di cultura e chi avrebbe potuto comprendere i motivi decorativi esattamente come erano stati rappresentati. Poi si potrebbe lavorare su i livelli di interpretazione che questi mosaici avrebbero potuto avere e quali altri significati si aggiunsero ad ogni singola iconografia nel corso del tempo, tenendo sempre conto del contesto in cui vennero realizzati.³⁶⁵

La vita domestica e, quindi, le ville erano diventate importanti per lo svolgersi quotidiano delle *routine* amministrative soprattutto nel quarto secolo, quando le architetture pubbliche del potere nelle città iniziarono a cadere in disuso.³⁶⁶

Erano proprio queste ville a divenire il fulcro del potere, dell'amministrazione e dello splendore dell'aristocrazia romana; erano il ritrovo d'eccellenza per le *élites* patronali, soprattutto per quanto riguarda la zona del sud della *Britannia*. Lo sviluppo architettonico di queste ville, fra nuove costruzioni e ampliamenti di quelle già presenti, fanno pensare ad un allargamento anche della rete di contatti fra i padroni, probabilmente in relazione anche con altri importanti personaggi della *Britannia*. Il numero e le dimensioni delle stanze da ricevimento, da pranzo

³⁶³ HANNESTAD 1994; STIRLING 1996, *Id.* 1997.

³⁶⁴ LYSONS 1797.

³⁶⁵ SCOTT 2000.

³⁶⁶ SCOTT 2000.

e i *triclinia* potrebbero esser dovuti da una diversa serie di rapporti che si instaurarono al tempo fra le varie aristocrazie della *Britannia* e i loro pari delle altre aree dell'impero.³⁶⁷

Considerando i mosaici come una parte integrante della villa stessa, essendo anche una decorazione decisamente dispendiosa, è assodato che essi dovevano avere una spiegazione legata ad una precisa intenzione del proprietario.³⁶⁸

È molto più probabile, però, che essi fossero ispirati a questa *paideia* piuttosto che a complesse spiegazioni di tipo religioso o filosofico, magari non condivise da chiunque, specialmente a partire dalla diffusione del Cristianesimo nella provincia.³⁶⁹

Visti i cambiamenti interni all'Impero in questo periodo e l'effettivo diffondersi di una nuova dottrina religiosa in *Britannia*, è però probabile che i proprietari di queste ville volessero trasmettere un qualche significato allegoricamente legato alle immagini prescelte per le decorazioni dei loro mosaici.³⁷⁰

Inoltre, come abbiamo già detto, queste ville erano al centro di un sistema agricolo particolare, una sorta di *colonato* che sembra essere l'antenato di un futuro sistema medievale.³⁷¹ È quindi probabile che questi proprietari di ville intrattenessero, un po' per dovere e un po' per affermare la propria superiorità, una serie di rapporti sia con altri proprietari terrieri sia con coloro i quali vivevano e lavoravano nelle loro stesse proprietà.³⁷²

Questi mosaici avevano quindi un pubblico vasto e variabile che poteva dare la sua personale interpretazione a ciò che vedeva, dovuta sicuramente al suo livello di cultura e dal contesto da cui egli proveniva. Molte descrizioni di questi mosaici

³⁶⁷ MILLETT 1990.

³⁶⁸ WITTS 1994.

³⁶⁹ WITTS 2007.

³⁷⁰ SCOTT 2000.

³⁷¹ VAN DAM 1985.

³⁷² VAN DAM 1985.

arrivavano anche alle orecchie di chi non li avrebbe mai potuti vedere di persona, perciò dovevano essere davvero fatti in modo impeccabile.³⁷³ Le interpretazioni possibili erano, quindi, molteplici nel loro contemporaneo così come lo sono oggi, poiché, nonostante l'esistenza della *paideia*, molti simboli inclusi in queste decorazioni potevano riferirsi a particolari significati regionali, legati alla ricchezza, al potere o al senso di appartenenza all'Impero Romano; così come potevano esser stati effettivamente scelti per semplice preferenza del committente, riferirsi ad un testo letterario in particolare o alle credenze religiose che il proprietario stesso professava, oppure una particolare dottrina filosofica a cui si sentiva vicino intellettualmente.³⁷⁴ Possiamo, comunque, assodare che la *paideia* era un elemento fondamentale per il comune sentire e, quindi, con una certa probabilità anche le decorazioni dei mosaici erano impregnati dei suoi significati: questo la rende una certa chiave di lettura.³⁷⁵

5.3 Il contesto religioso

Secondo l'opinione comune degli studiosi, il contesto religioso del periodo tardo dell'impero Romano è piuttosto diverso rispetto a quello del primo periodo. Esso si distingue in particolar modo per uno sviluppo dei culti monoteistici o di particolari forme di credo legate ad una commistione fra più culti, come ad esempio lo Gnosticismo.³⁷⁶

Durante il quarto secolo d.C., molti di coloro che erano cresciuti in un ambiente pagano affiancato da un'educazione di stampo classico scartarono le vecchie credenze legate alla mitologia per abbracciare nuovi tipi di fede monoteista, anche se non necessariamente legati al Cristianesimo. Questa tendenza fu comune un po'

³⁷³ SCOTT 2000.

³⁷⁴ WITTS 1994.

³⁷⁵ SCOTT 2000; WITTS 2007.

³⁷⁶ SCOTT 2000.

ovunque nell'impero, in particolare all'interno dei circoli culturali presenti a Roma.³⁷⁷

Su questo contesto sociale nacquero le prime forme di arte cristiana che, in base a questo scenario, fu studiata anche relativamente agli anni successivi. Molti dei simboli considerati Cristiani, soprattutto per quanto riguarda l'arte delle origini, provenivano da una tradizione pagana e l'iconografia cristiana si evolse da un passato mitologico in nuove forme cristiane.³⁷⁸

Le ville di Hinton St. Mary e Frampton, nel Dorset, sono due esempi che fanno pensare ad una presenza del Cristianesimo in *Britannia* anche nel IV secolo. Entrambi i mosaici possiedono la *Chi-Rho*, un simbolo che nella tarda antichità indicava proprio Cristo. Di fatto, però, in questi due mosaici vi sono simboli che possono essere sia Cristiani che pagani, quindi l'evidenza totale di un nuovo credo non è così chiara. Alcune teorie più recenti, infatti, parlano di Gnosticismo.³⁷⁹

Spiegare il fenomeno che comporta il passaggio da una religione ad un'altra, preferendo un culto di una divinità quello verso un'altra divinità, è un lavoro piuttosto complesso. Hanfmann ha proposto, attraverso alcuni suoi studi personali, una serie di motivazioni possibili utili a spiegare il cambio di attitudine rispetto alla fede religiosa. Fra di esse, troviamo un possibile indebolimento della tradizione mitologica; un diverso orientamento della filosofia dell'epoca rispetto alla religione; alcuni problemi di tipo morale ed etico che in effetti risultano essere molto legati sia alla filosofia sia alla religione; infine un cambio a livello concettuale del significato di divinità: da un senso più materiale e fisico ad uno più spirituale, dove la divinità non è un'entità precisa ma qualcosa di superiore.³⁸⁰

Questa nuova visione della religione, sempre secondo gli studi di Hanfmann, potrebbe essere stata una sorta di "sfida" nell'arte: il cambio concettuale, in

³⁷⁷ HUSKINSON 1974, p. 69.

³⁷⁸ ELSNER 1995, *Id.* 1998.

³⁷⁹ PERRING 2011.

³⁸⁰ HANFMANN 1951, p. 145.

effetti, portò al bisogno di una nuova ricerca figurativa, sviluppando meglio la ritrattistica e la rappresentazione di elementi più vicini all'immagine del divino e della sua dimensione (personificazioni delle forze naturali, degli attributi o delle qualità delle divinità in questione, ad esempio). Nelle zone più a sud dell'impero e ad oriente, ad esempio in Turchia, questa condizione è già più evidente: la ritrattistica, la precisione anatomica e la tendenza a personificare virtù spirituali sono elementi quasi sempre presenti nei ritrovamenti musivi arrivati fino a noi.³⁸¹

La presenza della cristianità in *Britannia* è confermata da una serie di testimonianze archeologiche, di cui la più importante è il ritrovamento del tesoro di Water Newton, nel 1975, in quello che doveva esser stato un tempo l'insediamento di Durobrivae, vicino a Petersborough.³⁸²

Tutti gli oggetti ritrovati all'interno di questo tesoro sono chiaramente cristiani, perché sono contrassegnati con le prime forme del simbolo *Chi-Rho*.³⁸³ Tra di essi, vi è un grosso piatto che probabilmente serviva nelle prime celebrazioni della messa, per contenere il calice del vino e le ostie per l'Eucarestia. Il resto del tesoro è composto più o meno da tutti oggetti di argenteria e, dopo alcuni recenti studi, è stato datato intorno alla seconda metà del quarto secolo d.C.³⁸⁴. Il tesoro sembra essere appartenuto ad un santuario stabile, piuttosto che ad un prete missionario sempre in movimento, data la mole di tutti gli oggetti: questo fa pensare che, quindi, il cristianesimo fosse già praticato in *Britannia* a quel tempo, anche se solo in alcuni punti specifici.³⁸⁵

³⁸¹ HANFMANN 1951, p. 145.

³⁸² PAINTER 1977.

³⁸³ *Chi Rho*: è uno dei principali cristogrammi, tradizionalmente usato nella simbologia cristiana. È composto dalle lettere greche *Chi* e *Rho*, e compone l'abbreviazione del nome di Cristo.

³⁸⁴ PAINTER 1999.

³⁸⁵ SCOTT 2000.

Nella villa di Lullingstone, nel Kent, sono stati ritrovati alcuni simboli che possono sembrare cristiani in alcuni dipinti parietali databili sempre intorno alla metà del quarto secolo (gli studi di Davey e Ling³⁸⁶ fanno ritenere che il periodo giusto fosse quello intorno al regno di Valentiniano I e Valente, 364 – 378 d.C.). In questi dipinti troviamo alcuni personaggi le cui braccia sono messe nella posizione dell'orante, classica iconografia cristiana, nonché la presenza del simbolo *Chi-Rho*. Vi sono poi alcune colombe appoggiate a dei frutti, anch'esse parte dell'iconografia cristiana e simbolo della rinascita e della salvezza che porta Cristo con la sua fede.

Vi è da tener presente, però, che la villa di Lulligstone presentava anche alcuni mosaici con la rappresentazione di Europa e Bellerofonte, forse leggermente più antichi (è probabile che risalgano al 330 d.C.), ma comunque di tradizione pagana e non rimossi dal nuovo proprietario.³⁸⁷ C'è una buona probabilità che sia la cultura pagana che quella cristiana, quindi, fossero accettate e che esse convivessero tranquillamente nella vita quotidiana di questo tardo periodo.³⁸⁸ La figura di Bellerofonte, comunque, potrebbe avere una qualche connessione cristiana come nel mosaico di Hinton St. Mary, che vedremo in seguito in dettaglio.

Anche Chedworth è una villa dove si possono ritrovare alcuni dettagli che fanno pensare ad una evidente diffusione del Cristianesimo in questa provincia. Qui vi è addirittura un piccolo altare con la croce detta Greca o *Crux Quadrata*, anche se può esser stato un altare convertito in cristiano poi, ma derivante da un'originale dedicato invece al culto di Marte.³⁸⁹ Molte pietre di questa villa, poi, sono incise e i segni sembrano essere proprio delle piccole croci, alcune di esse erano in origine

³⁸⁶ DAVEY E LING 1981.

³⁸⁷ MEATES 1955.

³⁸⁸ SCOTT 2002.

³⁸⁹ HENIG 1997.

un bacino ottagonale per delle ninfee e vennero poi rimontate in una nuova struttura a scala per l'ala ovest della villa.

Gli archeologi sono comunque convinti che la testimonianza più evidente della presenza del cristianesimo in *Britannia* sia a Dorchester, ed in particolare in un grande cimitero scoperto nel 1982 da Green.³⁹⁰ Qui sono state ritrovate almeno quattromila tombe, alcune più antiche e pagane e altre, risalenti al quarto secolo, che sembrano essere diverse e separate dalle altre. Vi sono inoltre almeno otto strutture che assomigliano a dei mausolei, alcuni dei quali erano anche stati affrescati al loro interno e in uno di loro vi si è conservata anche una tomba con una chiara iscrizione cristiana. E' molto probabile che questo cimitero sia stato voluto e organizzato da una prima comunità cristiana in *Britannia*.

Vi sono altri esempi di cimiteri in *Britannia*, uno di questi si trova ad Ancaster nell'*east Anglia* e un altro a Ashton nel *Northamptonshire*, databili intorno ad un periodo di tempo che va dal 340 al 380 d.C.³⁹¹

Questo numero abbastanza cospicuo di ritrovamenti dà una certa sicurezza nell'affermare che il Cristianesimo arrivò in *Britannia* e iniziò a diffondersi già dalla metà del quarto secolo d.C., a volte però confondendosi con le antiche tradizioni pagane, dando vita così a forme di produzione artistica piuttosto eterogenee e dalle molteplici interpretazioni.³⁹²

5.4 Orfeo in chiave cristiana

Un tipo di raffigurazione che, invece, possiamo considerare come un inequivocabile esempio di commistione del mito pagano con il mondo cristiano è la raffigurazione di Orfeo che incanta gli animali. Il simbolismo legato alle bestie addomesticate e l'immagine tratta dal mito di Orfeo sono perfettamente accettabili anche dal mondo cristiano perché potevano facilmente adattarsi anche alle loro

³⁹⁰ GREEN 1982.

³⁹¹ WATTS 1998.

³⁹² SCOTT 2002.

idee religiose, un esempio su tutte l'immagine del Buon Pastore, spesso utilizzata nelle forme di arte cristiana.³⁹³ Un esempio su tutti il mosaico del Buon Pastore che ritroviamo nel mausoleo di Galla Placidia, a Ravenna, databile al V sec. d.C., quindi quasi coevo rispetto ai mosaici trattati in questa tesi.

Nel caso della *Britannia*, però, non abbiamo esempi di iconografie musive di Orfeo con animali addomesticati, anche se dopo varie ricerche si può pensare di aver ritrovato nel pavimento di Woodchester, proprio dove è rappresentato Orfeo (fig. 32), una testimonianza della presenza cristiana in questa provincia romana.³⁹⁴

In uno degli ottagoni al centro, infatti, sono rappresentati una stella ed un pesce, che potrebbero essere in effetti dei simboli della nuova fede.³⁹⁵ La stella, inoltre, potrebbe esser stata mal interpretata ed esser la rappresentazione di una rosetta oppure un simbolo che indicherebbe sempre Cristo, ma in una versione meno comune: l'unione della lettera greca *Iota* (che starebbe per *Iesus*) con la *Chi* (*Christos*). Un esempio di questo simbolo, più evidente e visibile, lo troviamo a *Chedworth*³⁹⁶.

È molto probabile, perciò, che la figura di Orfeo fosse rimasta forte nel campo iconografico anche con l'introduzione del Cristianesimo fra i territori della *Britannia*. Il mito e l'immagine di Orfeo erano molto amati nell'antichità, per il senso di fedeltà, coerenza e integrità che trasmettevano. Tutte queste virtù sono perfettamente collegabili con la cristianità, da cui ne consegue che si possa pensare ad una continuità del mito anche in epoche tarde ma con sensi e significati diversi.³⁹⁷

³⁹³ WITTS 2007.

³⁹⁴ SCOTT 2000.

³⁹⁵ NEAL 1981.

³⁹⁶ WEBSTER 1982.

³⁹⁷ SCOTT 2002.

5.5 Lo Gnosticismo

Per concludere questo capitolo, accenniamo brevemente qualcosa a riguardo dello Gnosticismo, un movimento filosofico-religioso che si diffuse fra il II e il IV secolo d.C. nel mondo in cui il Cristianesimo stava iniziando a diffondersi. Recenti studi archeologici in *Britannia* hanno cominciato a considerare i mosaici anche sotto questo aspetto.³⁹⁸

Il termine deriva dal greco, in particolare dal termine “gnosis” (γνῶσις) ovvero “conoscenza”, e lo scopo di questa dottrina era raggiungere la salvezza tramite – appunto – la conoscenza o il sapere. Maggiore era il livello del sapere, maggiore era lo *status* sociale acquisito e il grado di possibilità di salvezza messa da parte in vita. Questa è certamente una spiegazione semplicistica di un culto che in realtà ebbe un’evoluzione a dir poco complessa, per tutta l’era cristiana.³⁹⁹

Di fatto, gli archeologi sostengono che la visione delle iconografie sotto questa ottica potrebbe essere probabile in quanto, effettivamente, in ogni mosaico dove pare esserci l’evidenza del culto cristiano in realtà vi sono anche simboli pagani e/o mitologici.

L’idea che il tutto sia il frutto dell’unione delle varie culture che avevano attraversato il territorio della provincia con una nuova in via di consolidamento potrebbe aiutarci a comprendere meglio una serie di simboli che sembrano appartenere ad entrambe le culture.⁴⁰⁰

Non possiamo sapere con certezza se vi fosse stata questo tipo di unione dei due credi religiosi, quello pagano e quello cristiano, ma possiamo pensare che questa visione sia la via più diplomatica per interpretare le iconografie di questi mosaici

³⁹⁸ La fonte principale per questo paragrafo è un articolo curato da D. Perring per la rivista *Britannia*, rivista specialistica per l’archeologia di questa provincia romana. Per maggiori informazioni consultare il volume n. XXXIV di *Britannia* e l’articolo di PERRING 2003.

³⁹⁹ SCOTT 2000.

⁴⁰⁰ PERRING 2003.

di splendida fattezze. Gli ultimi studi a riguardo, in effetti, si stanno orientando particolarmente verso quest'ottica.⁴⁰¹

5.6 Riflessioni d'insieme

Dall'analisi di queste tre chiavi interpretative principali, si è visto come la possibilità esegetica dei mosaici di quarto secolo della *Britannia* possa essere davvero molteplice, eterogenea e variabile da caso a caso, da committente a committente. Non è facile, perciò, data anche la tipologia delle ricerche archeologiche anglosassoni, riuscire ad avere la certezza di comprensione di ogni pavimento musivo ritrovato, ma si possono comunque fare delle ipotesi plausibili, considerando più fattori e ricercando il più possibile una corrispondenza nelle fonti. Si può ritenere probabile il riutilizzo di alcuni miti e immagini pagane anche in chiave cristiana, dove Orfeo si trova ad essere fra i prescelti per adattabilità con la nuova dottrina religiosa. Le nuove teorie di interpretazione, volte a considerare il tutto attraverso l'ottica dello gnosticismo, appaiono essere azzeccate, perché propongono uno scenario di spiegazioni più eclettico, vicino a quella che era la *Britannia* del quarto secolo e la sua società.

⁴⁰¹ PERRING 2003.

6. ALCUNI CONFRONTI E RIFLESSIONI D'INSIEME

6.1 Introduzione

In questo capitolo vedremo alcuni esempi di mosaici con l'iconografia di Orfeo ritrovati in altre zone dell'impero romano, confrontabili per tipologia e somiglianze decorative con quelli ritrovati in *Britannia*, illustrati precedentemente. Questi confronti dimostrano che i contatti fra la classe sociale ai vertici della società in *Britannia* aveva e manteneva stretti contatti con il resto dell'impero, come a confermarci l'effettiva globalizzazione dell'impero romano e che il processo di romanizzazione delle provincie conquistate era avvenuto con successo.

Faremo qualche riflessione di insieme, alla fine, per analizzare quali fossero le particolarità specifiche dei mosaici della *Britannia* e quali invece siano una prerogativa comune, mettendo in risalto le differenze e le somiglianze fra i vari mosaici discussi in questa tesi.

Durante i secoli antichi, l'immagine di Orfeo venne spesso rappresentata, con tutto il corollario delle sue qualità e attraverso diverse tipologie iconografiche. Mentre i greci enfatizzarono soprattutto il lato spirituale di Orfeo, i romani della prima fase dell'impero preferirono invece la sua storia d'amore con Euridice, influenzati anche dalla lettura dei grandi classici di Virgilio e Ovidio. Nella tarda antichità, invece, Orfeo era ammirato per i poteri spirituali che già erano considerati importantissimi per i greci, e per la sua capacità di ammaestrare con il suo talento musicale anche le belve più feroci. Inoltre, vi sono teorie in cui si ipotizza un ruolo primario dell'immagine di Orfeo all'interno dei circoli Neoplatonici e di un suo probabile riutilizzo anche attraverso la dottrina cristiana, nascente in quel periodo.⁴⁰² Una possibile conferma di questo, arriva dai testi di uno scrittore latino dell'epoca tarda, Ambrogio Teodosio Macrobio⁴⁰³. Nel suo *Commentarii in Somnium Scipionis*, l'autore latino parla proprio della dottrina Neoplatonica, partendo dal commento ad un testo di Cicerone (il *Somnium Scipionis*, la parte finale del *De Republica*).

Egli descrive il Neoplatonismo come una religione dove Dio, origine di tutto ciò che esiste, dà vita anche alla mente (*noûs*), la quale crea un'anima del mondo e "l'anima del mondo; a sua volta, a poco a poco, volgendo indietro lo sguardo, essa stessa, incorporea, degenera fino a diventare matrice dei corpi".⁴⁰⁴

All'interno del testo, Macrobio parla anche di Orfeo come il principale poeta da ammirare e studiare e considerandolo un personaggio davvero importante, una sorta di esempio da seguire per tutti gli adepti di questa religione. Possiamo

⁴⁰² ROBBINS 1982.

⁴⁰³ Teodosio Ambrogio Macrobio: filosofo, scrittore e funzionario romano di epoca tardo antica (390 – 430 d.C. circa), fra le sue opere maggiori troviamo il *Saturnalia* e il *Commentarii in Somnium Scipionis*, grazie al quale l'ultima parte del *De Republica* di Cicerone ebbe una tradizione manoscritta maggiore rispetto al resto del testo, dandoci la possibilità di studiarlo meglio oggi. Fu un appassionato anche di astronomia e fu un sostenitore di una prima teoria geocentrica embrionale.

⁴⁰⁴ MACROBIO V SEC. D.C. .

pensare, perciò, che la figura di Orfeo rappresentasse un simbolo importante nella tarda antichità, come se egli fosse l'emblema di tutte le filosofie escatologiche e rituali in generale.⁴⁰⁵

L'immagine di Orfeo è considerabile, quindi, un soggetto importante nell'arte romana, sin dai periodi più antichi dell'impero. Fra le iconografie più ammirate e scelte vi era quella di Orfeo che addomestica gli animali, un'iconografia che in *Britannia* fu sicuramente popolare, in quanto soggetto di tutti i mosaici ritrovati con l'immagine di lui.

Anche nelle altre provincie e nelle altre zone dell'impero questa iconografia ebbe un certo successo, con almeno sei esempi definiti pervenuti anche a noi, realizzati in un periodo di tempo che va dal secondo secolo d.C. al quinto secolo d.C. .⁴⁰⁶

Come per la provincia della *Britannia*, anche i mosaici di Orfeo delle altre provincie erano situati nelle sale di ricevimento principale e, in particolar modo, nelle grandi ville, spesso affiancato da altre immagini iconografiche legate al mondo acquatico (tiasi marini, tritoni o altre rappresentazioni di divinità del mare). La figura dell'addomesticatore di animali selvatici o feroci sembra esser stata piuttosto apprezzata durante l'epoca imperiale, perché vista come una degna rappresentazione della continuità della cultura latina attraverso quella classica che arrivava dalla Grecia, e la sua popolarità rimase alta anche durante l'epoca tarda. Orfeo era una sorta di personificazione di quegli ideali di grazia e dei valori civili che arrivavano dalla cultura Greca, in forte contrasto con le tipiche rappresentazioni di caccia o di giochi gladiatori più violente, che erano comunque comuni nell'arte romana imperiale.⁴⁰⁷ I mosaici di Piazza Armerina in Sicilia sono un classico esempio per le decorazioni musive con scene di caccia, violente e irrazionali, dove l'uomo che sconfigge la bestia nella lotta può essere letto come

⁴⁰⁵ JESNICK 1991.

⁴⁰⁶ WATTEL DE CROIZANT 1991; JESNICK 1991; JESNICK 1997.

⁴⁰⁷ JESNICK 1991.

la rappresentazione della forza brutale o fisica.⁴⁰⁸ Orfeo, invece, con la sua musica celestiale e incantatrice, può essere letto come la forza spirituale, dell'animo che con la sua purezza riesce a riportare l'ordine nel caos.⁴⁰⁹

I mosaici di Orfeo e quelli degni di nota per un confronto con i mosaici della *Britannia* discussi qui sono sei, e sono degli esempi che arrivano dalla Sicilia, con la Villa del Casale di Piazza Armerina in primo luogo, dalla Sardegna, dall'Umbria e dalla Turchia, in particolare dagli antichi siti di *Antiochia* e di *Tarsus*.

6.2 Il mosaico di Orfeo del Museo Archeologico di Palermo

Questo mosaico di Orfeo, oggi conservato al Museo Archeologico di Palermo, misura circa 150 cm per 150 cm, composto da tessere policrome e databile fra il 200 e il 250 d.C. . Esso fu ritrovato all'interno della villa romana di piazza della Vittoria o Villa Bonanno, a Palermo, scoperta nel 1868 e riportata completamente alla luce entro il 1904 dagli scavi di Francesco Saverio Cavallari e Antonio Salinas.⁴¹⁰ La villa risale ad un periodo compreso dalla fine del secondo secolo d.C. e il terzo secolo d.C., ed è una struttura duplice composta da due edifici denominati "A" e "B". All'interno di essa, si sono ritrovati mosaici di squisita fattezza, che vennero però decontestualizzate dal sito di origine e portati al museo archeologico dove si trovano ancora oggi. Fra di essi, il pannello con l'iconografia di Orfeo che incanta gli animali, appunto, e un pannello con le quattro stagioni (fig. 52).⁴¹¹

Orfeo è rappresentato al centro, come da tradizione, vestito con una tunica, i calzari e un mantello a coprirla la spalla sinistra, il classico cappello frigio in

⁴⁰⁸ CARANDINI 1982.

⁴⁰⁹ JESNICK 1993.

⁴¹⁰ DI STEFANO 1997.

⁴¹¹ DI STEFANO 1997.

testa. Con la mano sinistra regge una lira che poggia sulle sue ginocchia, mentre la mano destra impugna un oggetto non meglio identificato, che sembra però essere una sorta di archetto o plectro per suonare lo strumento musicale. Tutti intorno ad Orfeo, seduto su una roccia all'ombra di un albero, vediamo i classici animali incantati dalle melodie della sua musica che abbiamo trovato anche in *Britannia*: un cervo, un ghepardo, una tigre, un leone, un toro e degli uccelli a coda lunga (un fagiano, un airone, un pavone). Si scorge anche la presenza di un serpente, un animale più esotico che in *Britannia* non si è trovato nei mosaici trattati in questa tesi.

A differenza dei mosaici ritrovati in *Britannia*, questo mosaico presenta una narrazione decorativa più univoca poiché gli animali e Orfeo si trovano nello stesso pannello, senza essere divisi da strutture radiali o da decorazioni geometriche. La sensazione è di una scena più reale, concreta, dove gli animali sembrano davvero seduti nello stesso prato, estasiati dal suono della lira di Orfeo. Ritroviamo comunque le decorazioni a matassa tutte intorno alla figura, ad incorniciare la scena come se fosse un quadro vero e proprio.

6.3 I mosaici romani di *Antiochia* e l'Orfeo di *Tarsus* (Turchia)

Negli anni 1932-1939 venne condotta un'indagine archeologica dalla Princeton University (supportata dal Museo Nazionale di Francia, dal Worcester Art Museum, il Baltimore Art Museum e dall'Università di Harvard) presso l'antica città di *Antiochia*, oggi Antakya in Turchia, che nel periodo romano visse un'epoca di un certo splendore.

Gli scavi portarono alla luce una quantità impressionante di pavimenti musivi, ammontante circa a 300 esempi. Fu una scoperta molto importante, soprattutto per lo studio delle tendenze artistiche dell'epoca antica, in particolare quella tarda. Molti di questi mosaici provenivano da edifici pubblici e privati, domus e ville, di *Antiochia*, dal porto della città di *Seleucia Pieria* e dal sobborgo di *Dafne*.⁴¹²

⁴¹² CAMPBELL 1988.

Oggi, quasi tutti questi mosaici sono stati decontestualizzati e portati al museo Archeologico di Antakja, costruito appositamente fra il 1934 e il 1938, altri invece di trovano oggi in altri musei internazionali.

La datazione dei mosaici è molto varia, il periodo in questione è compreso fra la prima metà del secondo secolo d.C. fino al 526 d.C., quando ebbe luogo il terribile terremoto che distrusse la città durante il regno di Giustiniano I.⁴¹³

I mosaici di *Antiochia* e i suoi dintorni presentano, iconograficamente, una continuità con la tradizione classica ellenica, con l'impiego di pannelli figurativi contornati da decorazioni geometriche o a onde, resi con tessere di vari colori vivaci. Venivano rappresentati molti soggetti mitologici, che forse anche qui erano scelti in funzione dello spazio abitativo che andavano a decorare. Le rappresentazioni di animali erano fra le prescelte, come le scene di caccia (abbiamo il mosaico con la "caccia di Worcester", quella di "Honolulu", di "Dumbarton Oaks", dal nome del luogo di conservazione attuale), prediletti soprattutto nelle decorazioni delle ville private.⁴¹⁴

Molti di questi pannelli musivi presentano degli schemi decorativi simili a quelli ritrovati nella villa di Brading, nell'Isola di Wight.⁴¹⁵ Si tratta, in particolare, di un mosaico oggi conservato al Worcester Art Museum, rappresentate un busto femminile ingioiellato collocato al centro di un grande mosaico pavimentale (un tempo parte, però, di un edificio pubblico di grandi dimensioni e non di una villa privata), accompagnato dall'iscrizione in greco "*Ktisis*", ovvero la generosità, oggi parzialmente perduta (fig. 53).⁴¹⁶ Non è tanto la tendenza a rappresentare personificazioni di virtù umane o ideali astratti a generare la similitudine con i mosaici ritrovati nell'Isola di Wight, quanto l'impostazione dello schema iconografico del pavimento musivo: al centro il medaglione con la

⁴¹³ CAMPBELL 1988.

⁴¹⁴ AIEMA 1973.

⁴¹⁵ WITTS 2007.

⁴¹⁶ CAMPBELL 1988.

rappresentazione del busto femminile, come quello con la rappresentazione di Orfeo a Brading, incorporato in un pannello quadrato decorato con rappresentazioni complesse geometriche quello turco, con decorazioni probabilmente di tipo vegetale quello ritrovato in *Britannia*. Vi è una doppia cornice: una che separa la parte raffigurativa nel medaglione centrale e una che incornicia l'intero mosaico, dopo la seconda fascia con le decorazioni geometriche o fitomorfe. Nel caso del mosaico di Brading, però, le cornici risultano più elaborate rispetto a quelle del mosaico ritrovato ad *Antiochia*, con una decorazione a matassa con tessere di tre colori diverse. Quello turco possedeva però una terza fascia, con decorazioni fitomorfe di una certa eleganza, a concludere il pannello musivo. Lo schema simile di impostazione del mosaico dimostra che le tecniche e le tipologie di lavorazione musiva potevano essere utilizzate in zone dell'impero molto distanti fra loro, in periodi più o meno coevi. Anche le iconografie potevano essere davvero simili, un esempio utile ai fini di questa tesi può essere il mosaico di Orfeo ritrovato a *Tarsus* (oggi Tarso), sempre nelle zone dell'attuale Turchia (fig. 55).⁴¹⁷ Il mosaico risale al terzo secolo d.C. e oggi è conservato al Museo Archeologico di Antakja, e come il mosaico di Palermo è composto da un pannello quadrato centrale raffigurativo con una doppia cornice ondulata a racchiudere la scena. Orfeo è rappresentato al centro, seduto su una roccia, vestito come vuole l'iconografia classica con calzari, tunica, mantello e cappello frigio. Sulle sue ginocchia è appoggiata una lira, che sta suonando con la mano destra. Intorno a lui, gli animali incantati dal suono della sua musica: sopra ad una roccia, proprio dietro ad Orfeo, vediamo un uccello rapace, forse un'aquila o un falco; a terra, tutti intorno al giovane argonauta, animali feroci o selvatici come una tigre, un leone, un ghepardo, un cinghiale e una specie di stambecco. Nel lato sinistro del mosaico, si scorge un albero, elemento vegetale che ricorre in quasi tutti i mosaici orfici.

⁴¹⁷ AIEMA 1973.

Il mosaico è molto simile per iconografia a quasi tutti gli esempi ritrovati in *Britannia*, eccezion fatta per la presenza della volpe saltellante accanto ad Orfeo che sembra essere invece presente solo nelle ville della provincia anglosassone. Anche qui, come a Palermo, la scena rappresentata però è univoca, all'interno dello stesso quadrato raffigurativo e non è suddivisa da raggi o fasce. Inoltre, l'impostazione del mosaico di *Tarsus* ricorda quella del *Buon Pastore*, mosaico del mausoleo di Galla Placidia del quinto secolo d.C. (fig. 56).⁴¹⁸

Una impostazione iconografica molto simile per una figura pagana e per una Cristiana, che forse può confermare quantomeno la correttezza dell'ipotesi varata dalle ultime ricerche in chiave cristiana per alcuni mosaici della *Britannia*, tesi che abbiamo già visto in precedenza.⁴¹⁹

6.4 Il mosaico di Orfeo a Perugia

Il mosaico di Orfeo ritrovato a Perugia si trova oggi all'interno della facoltà di Chimica all'Università, un tempo appartenente alle terme pubbliche che si trovavano fuori le mura etrusche. Scoperto per la prima volta nel 1857, durante dei lavori per la riparazione di un orto parrocchiale, è oggi visibile in quasi tutta la sua interezza ed è datato intorno al secondo secolo d.C. . È un mosaico composto da tessere bianche e nere e rappresenta la storia di Orfeo che, mentre suona la lira, incanta con la sua musica le fiere (fig. 57).⁴²⁰ Il giovane è qui rappresentato alla maniera ellenica, nudo, mentre sorregge la lira con il braccio sinistro e tiene nella mano destra il plettro o archetto. Dietro le sue spalle, un albero che può essere identificato come un alloro. Gli animali che rimangono in ascolto della musica celestiale di Orfeo, i cui capelli sono ben tirati all'indietro con solo due ciuffi al

⁴¹⁸ CAMPBELL 1988.

⁴¹⁹ WITTS 2007.

⁴²⁰ Il testo di riferimento per questo paragrafo è un articolo degli Atti del quinto Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del mosaico, tenutosi nel 1998, a cura di Guidobaldi e Paribeni. AISCOM 1998.

vento, sono divisi in due gruppi e si possono vedere l'elefante, il toro, un rinoceronte, un leopardo, un leone, uno stambecco, una mucca: animali comuni ma allo stato brado e animali feroci assieme, per un totale di circa quaranta esemplari. Secondo gli studi più recenti su questo pannello, compreso un intervento di restauro portato a termine nel 2005, le maestranze di produzione del mosaico non erano locali ed erano estremamente abili ed eleganti.⁴²¹

L'immagine di un Orfeo privo di vestiti è stato ritrovato anche in *Britannia*, presso la villa di Winterton, diversamente dagli altri esempi di mosaici ritrovati in questa provincia.⁴²²

Il mosaico perugino, però, denota un'eleganza di un livello altamente superiore rispetto a quello anglosassone, soprattutto nella resa anatomica della figura di Orfeo, che a Winterton è abbozzata a grandi linee e a stento si capisce che si tratta di un uomo (forse proprio grazie alla presenza della lira che il soggetto al centro del medaglione sta suonando). Il pavimento termale di Perugia non presenta decorazioni geometriche o cornici particolarmente elaborate, cosa che invece vediamo nel pavimento musivo della villa di Winterton.⁴²³

6.5 Il mosaico di Orfeo di *Caralis*

Rinvenuto nell'antica città romana di *Caralis*, oggi nota come Cagliari in Sardegna, nel 1762, si trova oggi a Torino, al Museo delle Antichità. Fu trasportato in questa città piemontese poiché all'epoca era capitale del Regno di Sardegna, ma il trasferimento produsse parecchi danni al mosaico, che oggi appare frammentato. Il mosaico è stato datato a circa la metà del terzo secolo d.C.. Si è conservata completamente la figura di Orfeo (fig. 58), a torso nudo e coperto solo da un drappo, mentre suona la lira poggiata sul suo ginocchio sinistro. Egli è

⁴²¹ AISCOM 1998.

⁴²² WITTS 2007.

⁴²³ AISCOM 1998; WITTS 2007.

seduto su di una roccia, affianco a lui gli alberi. In testa, il caratteristico cappello frigio a punta.⁴²⁴

Intorno a lui dovevano esserci i caratteristici animali in ascolto, incantati, però purtroppo rimangono solo un cerbiatto e un piccolo frammento di quello che doveva essere un cavallo.⁴²⁵

Anche se di questo pavimento rimane davvero poco, possiamo ammirarne comunque le fattezze estremamente eleganti, il corpo di Orfeo è anatomicamente dettagliato e ben curato anche nei tratti del volto, in una precisione che non troviamo mai in *Britannia*, segno che le maestranze che lavorarono a questo mosaico erano davvero molto esperte.⁴²⁶

6.6 I mosaici di Villa del Casale a Piazza Armerina (Sicilia)

La villa del Casale è una dimora tardo-romana scoperta nel 1950 dall'archeologo Gino Vinicio Gentili, ed è databile insieme ai suoi mosaici intorno ad un periodo che va all'incirca dal 320 al 370 d.C., anche grazie a ulteriori studi compiuti da Ranuccio Bianchi Bandinelli negli anni '70 del Novecento.⁴²⁷

L'edificio in cui fu ritrovato il mosaico di Orfeo è quello che oggi viene denominato appartamento meridionale, lungo il corridoio della "Grande Caccia" con ingresso monumentale: esso possedeva un peristilio a ferro di cavallo, quattro colonne (forse di stile ionico) e una fontana al centro. Da questa zona, si accedeva poi a tre stanze abitative principali: quella che interessa maggiormente a noi è la stanza absidata del lato sud rispetto al peristilio, dove si trova il mosaico con Orfeo, chiamata come la "sala della *diaeta*"⁴²⁸ di Orfeo" (fig.59).⁴²⁹ La sala era

⁴²⁴ ISTITUTO STUDI ROMANI 1938.

⁴²⁵ ANGIOLILLO 1987.

⁴²⁶ ANGIOLILLO 1987.

⁴²⁷ BIANCHI BANDINELLI E TORELLI 1976.

⁴²⁸ *Diaeta*: dal latino *dies*, significa propriamente il giorno inteso come l'intero arco della giornata, in antichità fu utilizzato anche per definire un'assemblea per definire questioni

rettangolare con esedra, con un pavimento a mosaico al centro del quale era rappresentato Orfeo mentre suonava la cetra, attorniato da animali ammaliati dal suono della sua musica. Oggi questo mosaico è frammentato e di Orfeo è visibile solo una piccola parte, ma secondo gli studi il mosaico doveva essere composto similmente a quello con la rappresentazione della *diaeta* di Arione, situato nell'appartamento settentrionale, forse in quella che era una biblioteca o una sala da musica.⁴³⁰ Al centro del mosaico doveva esserci Orfeo, circondato da circa una cinquantina di specie diverse di animali, fra i quali anche uno splendido pavone realizzato con tessere policrome (fig.61) e altri esempi di grandi volatili (fig.60).

Il legame concettuale che potrebbe esistere fra il pannello di Arione e quello di Orfeo può essere la rappresentazione del dominio delle forze brute (animali feroci terrestri o bestie marine) attraverso attività nobili e talenti divini, come la poesia o il canto, quindi attraverso lo spirito.⁴³¹

Nel complesso di Piazza Armerina, anche il “grande corridoio della caccia” è un importante confronto per la *Britannia*, poiché esso include la rappresentazione di una tigre con lo specchio, come abbiamo visto nel mosaico della villa di Winterton.⁴³² In questo caso, si tratta di una tigre catturata dai cacciatori attraverso la strattagemma dello specchio, che possiamo vedere sanguinante (fig.62), a differenza del caso della *Britannia* dove la tigre è semplicemente accompagnata da un oggetto sferico che potrebbe essere uno specchio.⁴³³

Se così fosse, questo dimostrerebbe che i committenti dei mosaici della *Britannia* avevano sicuramente contatti anche con altri pari fuori dalla provincia, e che la

importanti. In questo caso, possiamo intenderlo come “una giornata tipica di Orfeo” ma anche come “l’assemblea di Orfeo”, essendo egli intento a suonare per un cerchio di animali incantati. TRECCANI 2013.

⁴²⁹ SETTIS 1975.

⁴³⁰ BIANCHI BANDINELLI E TORELLI 1976.

⁴³¹ SETTIS 1975.

⁴³² WITTS 2007

⁴³³ BRANCATO E MINGOIA 2002.

fama dei mosaici della villa del Casale e delle maestranze che li produssero doveva essersi diffusa presto attraverso i territori dell'impero.

6.7 Riflessioni d'insieme

Analizzando questi mosaici di altre zone dell'impero, si è visto che alcuni schemi d'impostazione del mosaico si possono ritenere comuni sia per la *Britannia* sia altrove, in altre regioni sottoposte al dominio romano. Le cornici decorative sono presenti in quasi tutti gli esempi riportati, ma in *Britannia* risultano più elaborate, con l'utilizzo frequente di decorazioni a matassa, il che ci dà la possibilità di ipotizzare che forse la teoria delle scuole regionali e delle manovalanze esperte in particolari decorazioni geometriche proprie solo della *Britannia* teorizzate da Smith possano ritenersi corrette.⁴³⁴ D'altro canto, i mosaici di Orfeo delle ville di quarto secolo della *Britannia* appaiono più schematici, dove le scene raffigurative risultano meno univoche rispetto a quelle dei mosaici analizzati per le altre zone dell'impero, dove Orfeo e gli animali vengono rappresentati nello stesso pannello, senza la divisione per fasce tipiche della provincia della *Britannia*. Inoltre, i mosaici della *Britannia* presentano una qualità della rappresentazione anatomica decisamente inferiore rispetto a quelle dei mosaici ritrovati in Italia, dove invece Orfeo viene rappresentato in maniera decisamente più realistica e meno stilizzata rispetto alla provincia nordica. Nonostante ciò, si può constatare che l'iconografia che caratterizza la figura di Orfeo è composta più o meno dagli stessi elementi sia in *Britannia* che nelle altre zone dell'impero, dove il berretto frigio e la lira sembrano essere una *conditio sine qua non*, fatta eccezione per i mosaici di Winterton e di Perugia, dove Orfeo è rappresentato nudo. In *Britannia*, inoltre, Orfeo è sempre accompagnato da una volpe saltellante, che negli altri mosaici qui analizzati invece non abbiamo trovato.⁴³⁵ Anche gli animali incantati dalla sua musica sono più o meno gli stessi in tutti gli esempi riportati, compresi i volatili di

⁴³⁴ SCOTT 2000.

⁴³⁵ WITTS 2007.

grandi dimensioni. Le differenze sostanziali stanno quindi nel metodo di rappresentazione della narrazione, che in *Britannia* appare più schematico e disposto per livelli, piuttosto che univoco e riunito nello stesso pannello come si può invece vedere a Palermo, a Villa del Casale o nel pannello proveniente da *Tarsus*.

APPENDICE 1

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig.	1	La <i>Britannia</i> Romana.
Fig.	2	Motivi geometrici per i mosaici della <i>Britannia</i>
Fig.	3	Griglie strutturanti per i mosaici della <i>Britannia</i>
Fig.	4	<i>Britannia</i> : la regione dei <i>Cotswolds</i>
Fig.	5	<i>Britannia</i> : la scuola di mosaico coriniana
Fig.	6	Woodchester Villa: mosaico di Orfeo
Fig.	7	North Leigh Villa: mosaico con schema a <i>saltire</i>
Fig.	8	Withington Villa: schema del mosaico di Orfeo
Fig.	9	Newton St. Loe: schema del mosaico di Orfeo
Fig.	10	Woodchester Villa: schema mosaici corridoio 2
Fig.	11	Scuola coriniana: siti

		concentrazione mosaici a <i>saltire</i>
Fig.	12	<i>Britannia</i> : la regione del sud – ovest
Fig.	13	<i>Britannia</i> : la scuola di mosaico durnovariana
Fig.	14	<i>Britannia</i> : il gruppo di mosaicisti di <i>Lindinis</i>
Fig.	15	<i>Britannia</i> : la regione del centro – sud
Fig.	16	Regione del centro - sud: schema motivi geometrici tipici
Fig.	17	<i>Britannia</i> : la regione del sud – est
Fig.	18	<i>Britannia</i> : le <i>East – Midlands</i>
Fig.	19	<i>Britannia</i> : la scuola di mosaico durobrioviana
Fig.	20	<i>Britannia</i> : la regione del nord - est
Fig.	21	Winterton: schema del mosaico di Orfeo
Fig.	22	Horkstow: schema del mosaico di Orfeo
Fig.	23	<i>Britannia</i> : la scuola di mosaico Petuariana
Fig.	24	Winterton: mappa della villa al 350 d.C. (1976)
Fig.	25	Withington: mappa della villa

		(1817)
Fig.	26	Woodchester: mappa della villa (1797)
Fig.	27	Woodchester: mappa della villa (1991)
Fig.	28	Littlecote: mappa della villa (1989)
Fig.	29	Brading: mappa della villa (1881)
Fig.	30	Low Ham Villa: alcuni mosaici con scene tratte dall' <i>Eneide</i>
Fig.	31	Wellow: disegno dei mosaici del pavimento con Orfeo (1906)
Fig.	32	Woodchester: mosaico di Orfeo, dettaglio degli animali
Fig.	33	Littlecote: schema del mosaico di Orfeo
Fig.	34	Frampton: mosaico stanza B
Fig.	35	Brading: mosaico di Orfeo
Fig.	36	Barton Farm: mosaico di Orfeo
Fig.	37	Barton farm, mosaico di Orfeo, dettaglio animale felino
Fig.	38	Woodchester: il mosaico di Orfeo o "Great Pavement"
Fig.	39	Woodchester: mosaico di Orfeo, dettaglio elefante
Fig.	40	Withington: mosaico di Orfeo
Fig.	41	Newton St. Loe: mosaico di

		Orfeo
Fig.	42	Horkstow: mosaico di Orfeo
Fig.	43	Littlecote: mosaico di Orfeo, dettaglio
Fig.	44	Whatley: mosaico di Orfeo, disegno
Fig.	45	Littlecote: mosaico di Orfeo, disegno di William Fowler
Fig.	46	Horkstow: mosaici pavimentali, disegno di William Fowler
Fig.	47	Winterton: mosaico di Orfeo, disegni di William Fowler
Fig.	48	Hinton St. Mary: mosaici, fotografia (2003)
Fig.	49	Frampton: Bellorofonte e Chimera, mosaici
Fig.	50	Hinton St. Mary: mosaico centrale (1981)
Fig.	51	Piazza Armerina: mosaici villa romana Del Casale, Sicilia
Fig.	52	Palermo: mosaico di Orfeo a Villa Bonanno
Fig.	53	<i>Antiochia</i> : mosaico della generosità
Fig.	54	<i>Antiochia</i> : la “Worcester Hunt”
Fig..	55	<i>Tarsus</i> : il mosaico di Orfeo
Fig.	56	Mausoleo di Galla Placidia (V

		sec d.C.): il mosaico del Buon Pastore
Fig.	57	Perugia: il mosaico di Orfeo
Fig.	58	Cagliari: il mosaico di Orfeo
Fig.	59	Piazza armerina: la <i>diaeta</i> di Orfeo
Fig.	60	Piazza Armerina: mosaico di Orfeo, dettaglio volatile
Fig.	61	Piazza Armerina: mosaico di Orfeo, dettaglio Pavone
Fig.	62	Piazza Armerina: mosaico della “Grande Caccia”, lo stratagemma dello specchio

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1: la *Britannia* Romana: città, basi militari e *civitates peregrinae*. (Da COTTICA 2002)

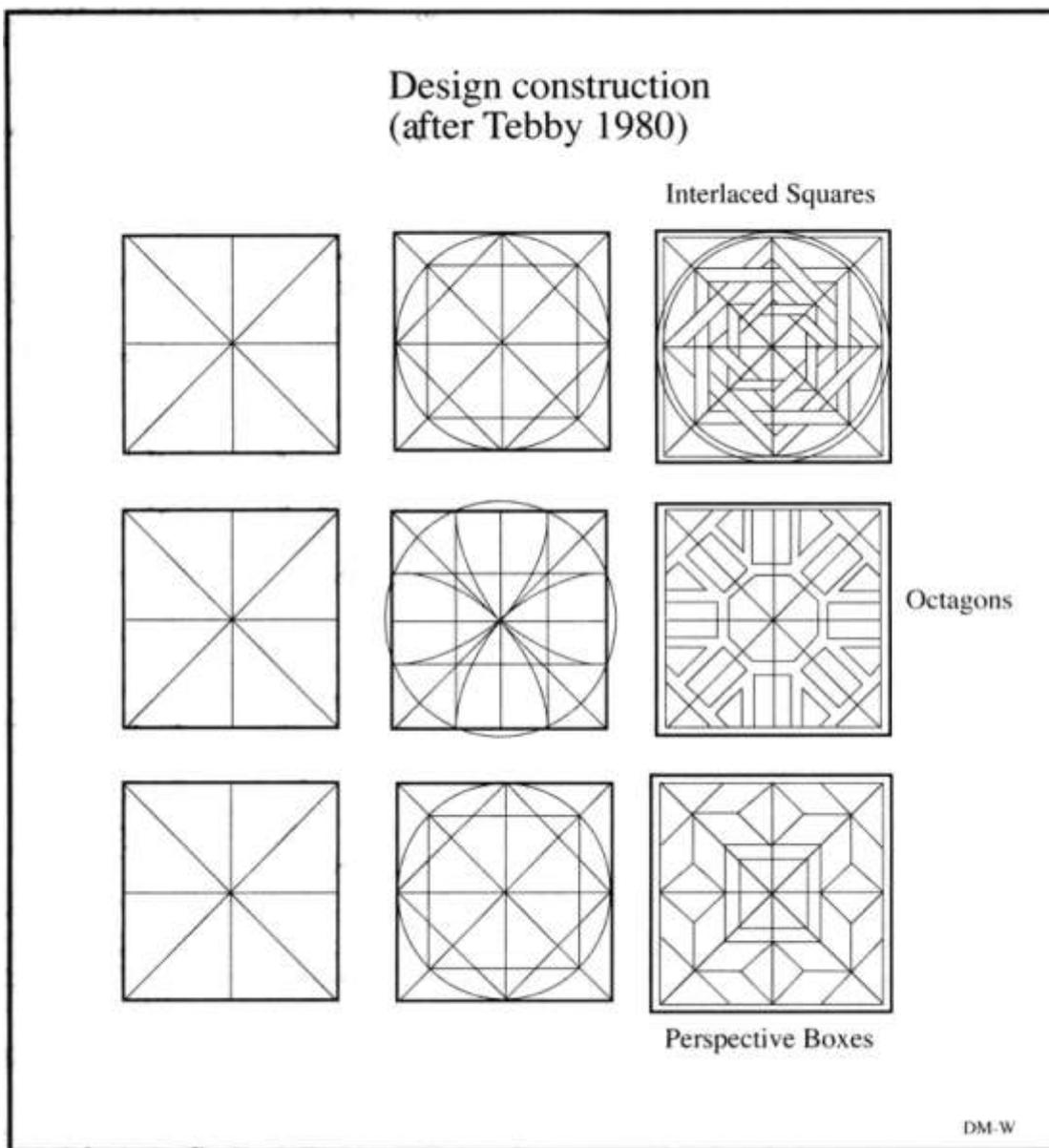


Fig. 2: schemi dei motivi geometrici più utilizzati nei mosaici della *Britannia* (Da TEBBY 1980)

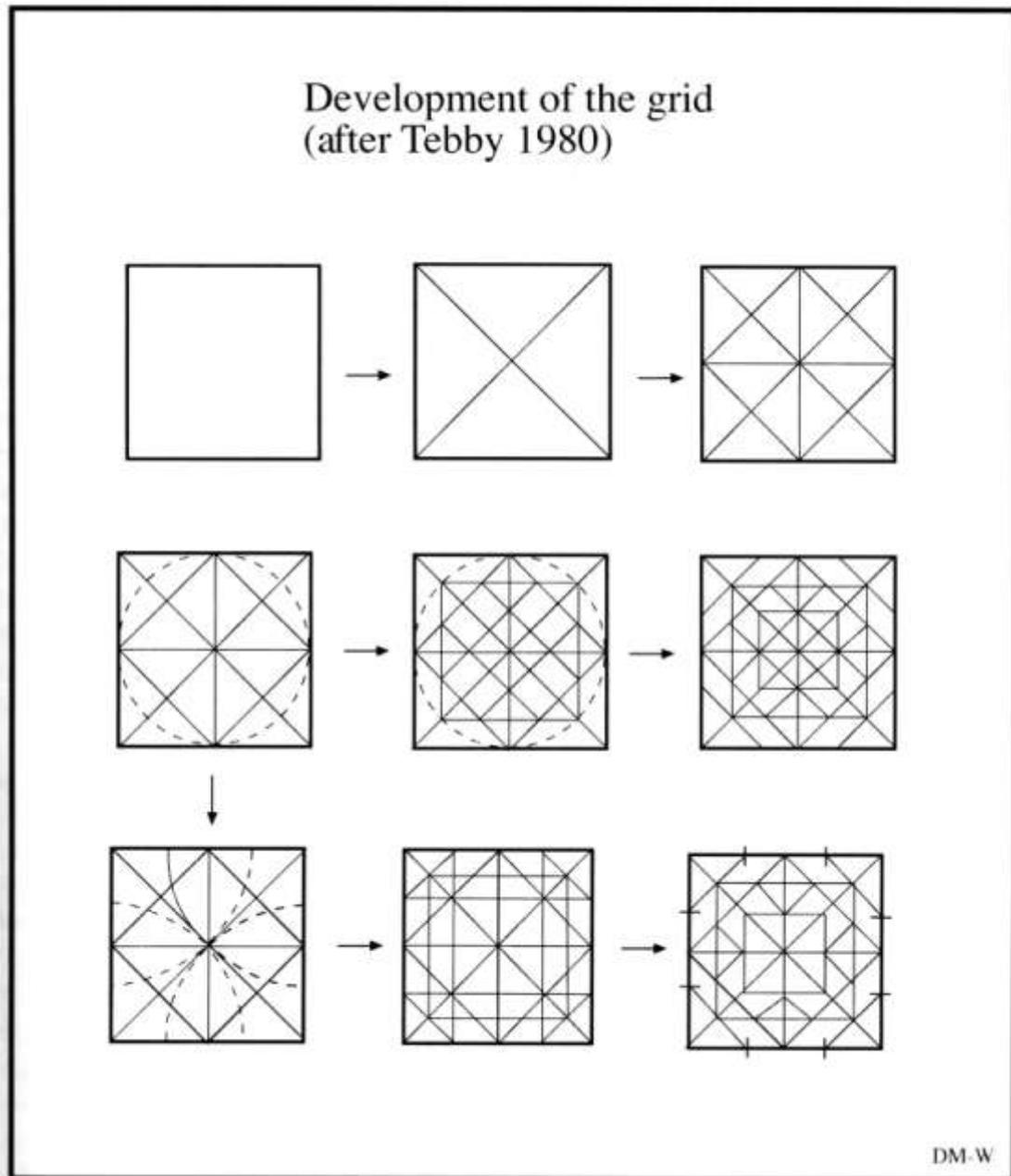


Fig. 3: schema delle griglie di struttura per i mosaici maggiormente utilizzate in *Britannia*. (Da TEBBY 1980)

L

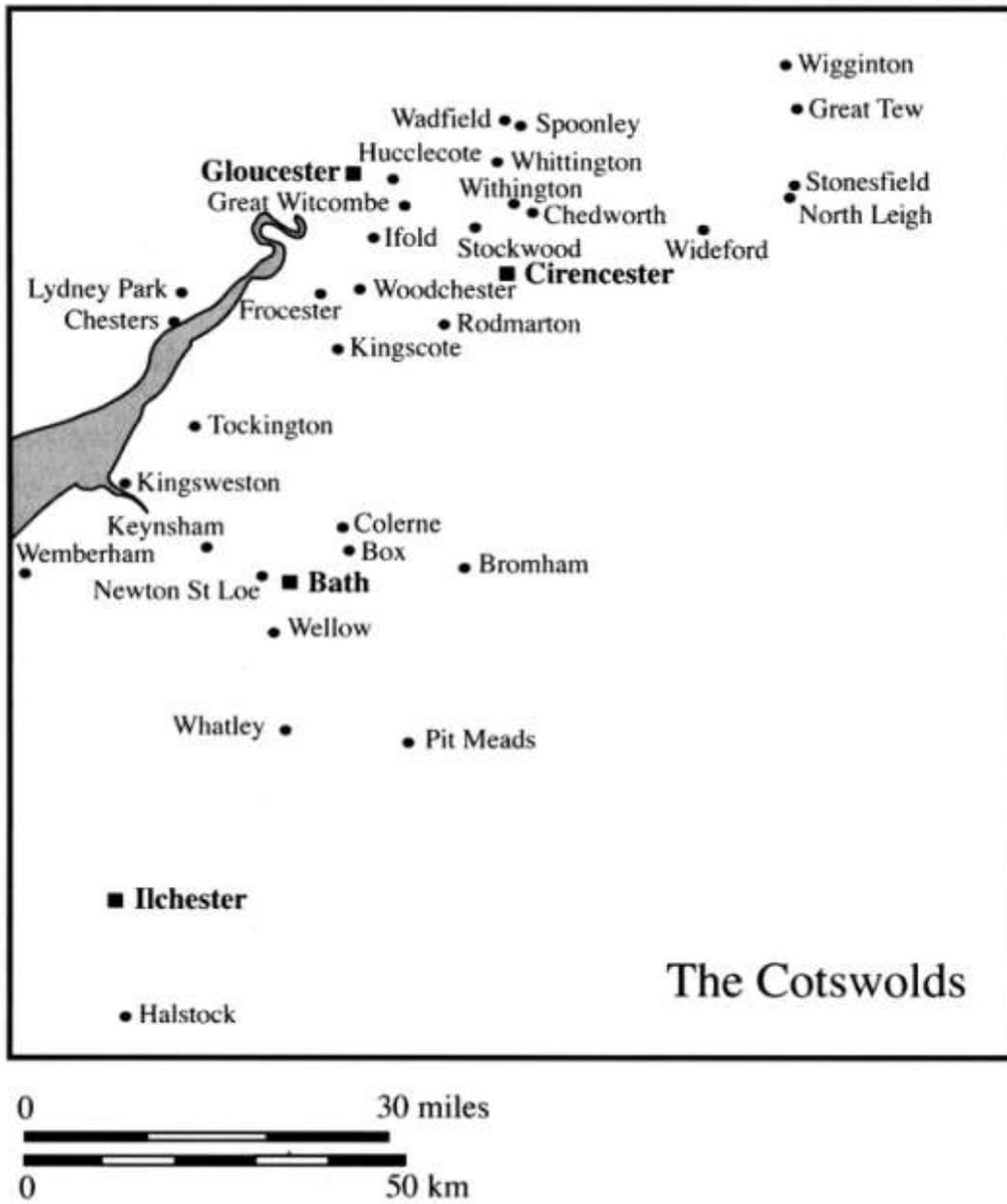


Fig. 4: la regione dei *Cotswolds* in *Britannia*: i siti più importanti. (Da SCOTT 2000)

Smith's (1969) Corinian School



● Corinian mosaics

Fig. 5: La scuola coriniana: luoghi di probabile produzione ed insediamento in *Britannia*. (Da SCOTT 2000)

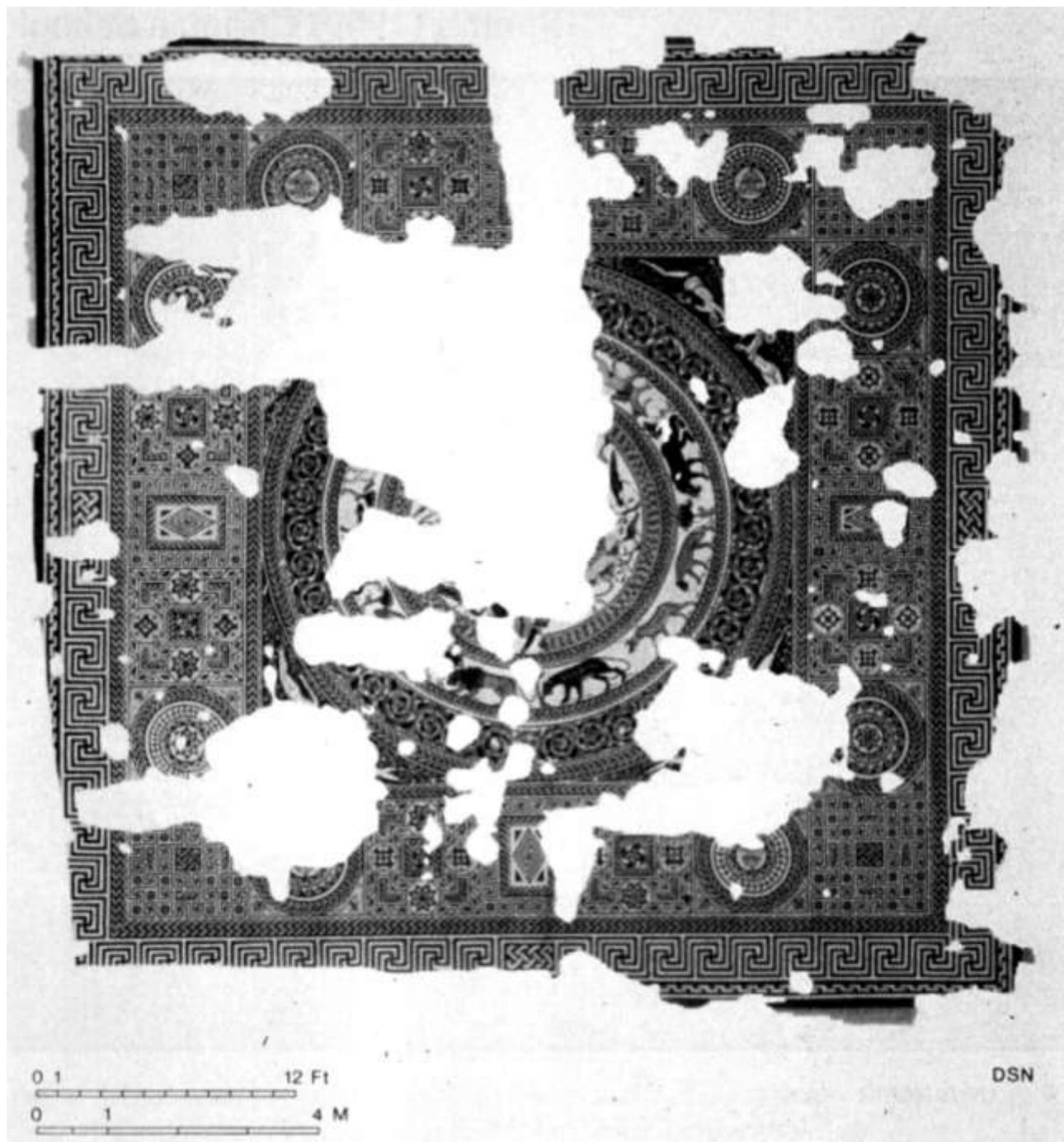


Fig. 6: il mosaico di Orfeo a Woodchester presenta una serie di decorazioni geometriche tipiche della regione dei *Cotswolds*. (Da NEAL 1981)

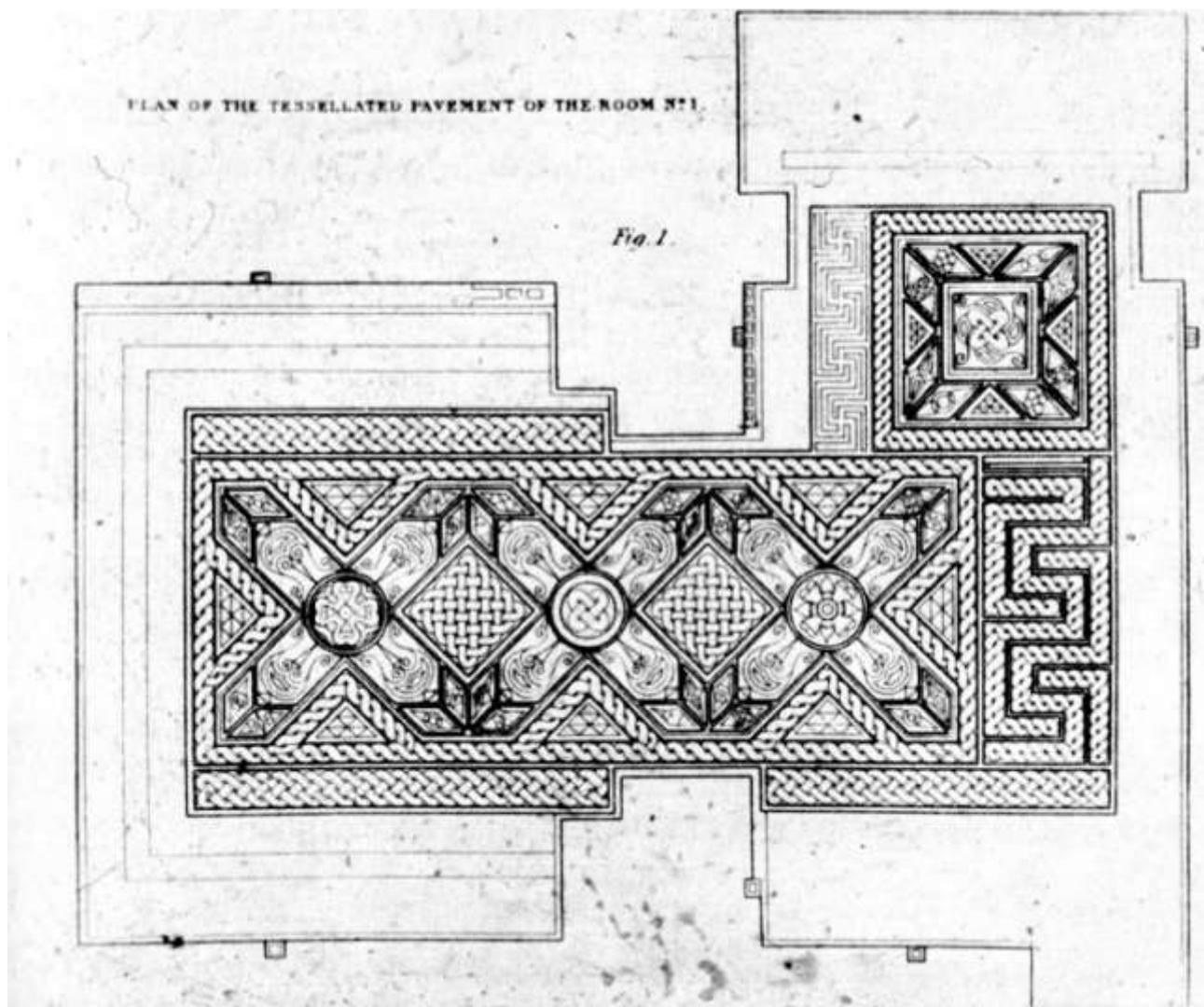


Fig. 7: un esempio di decorazione a *saltire* proveniente dai mosaici di North Leigh, sempre nella regione dei *Cotswolds*. (Da HAKEWILL 1826)

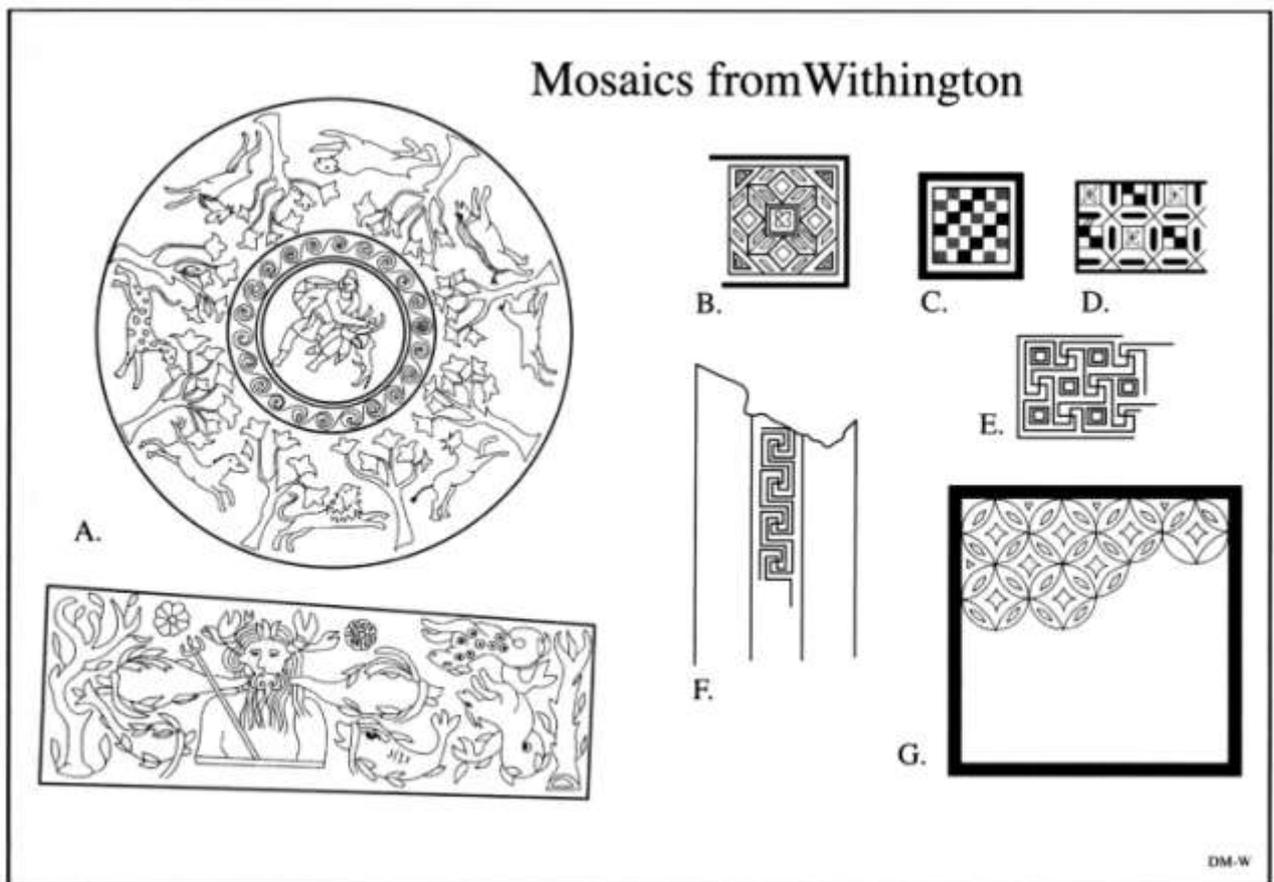


Fig. 8: schema del mosaico di Orfeo, nella villa di Withington. (Da SCOTT 2000)

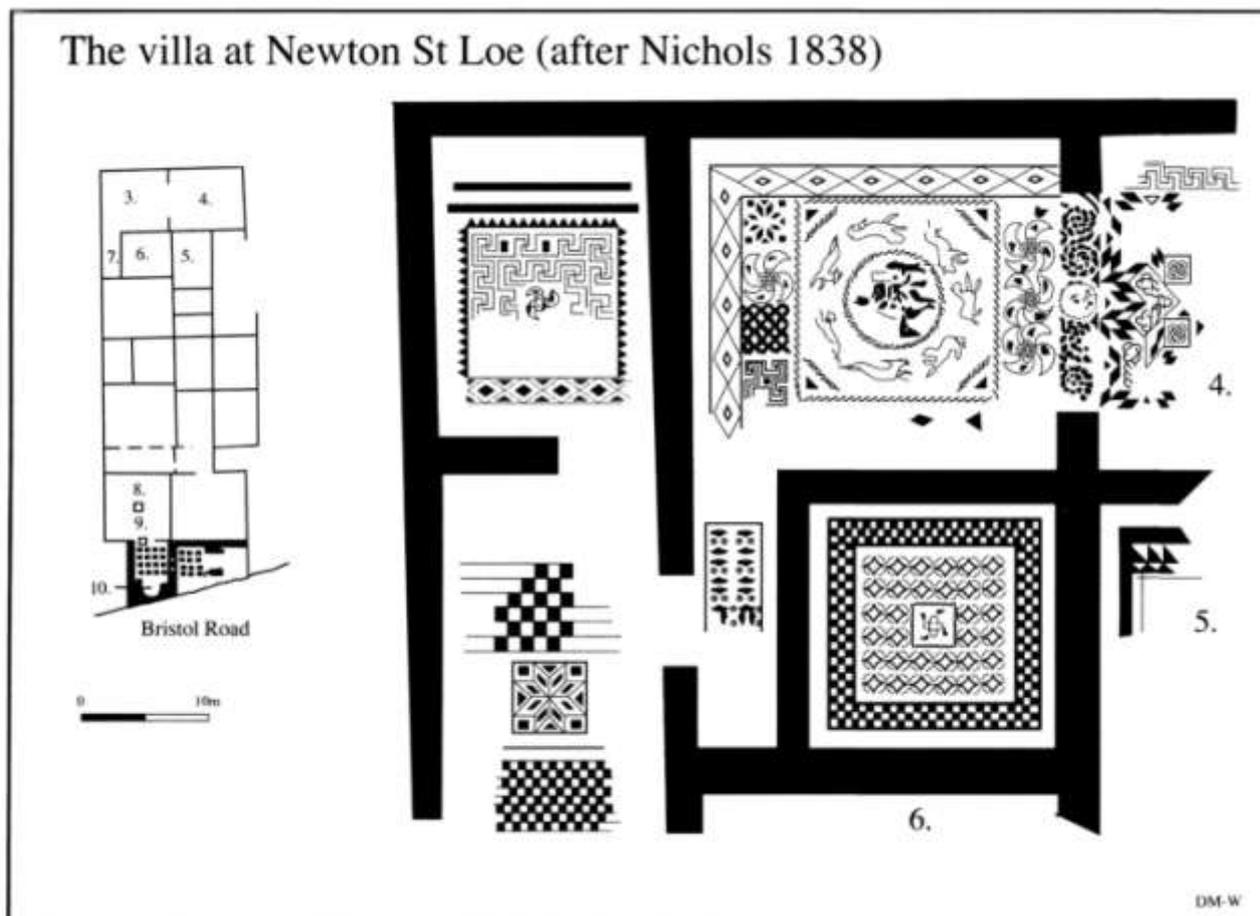


Fig. 9: mappa della villa di Newton St. Loe, dove il mosaico di Orfeo si trova nella stanza principale da pranzo. (Da NICHOLS 1838)

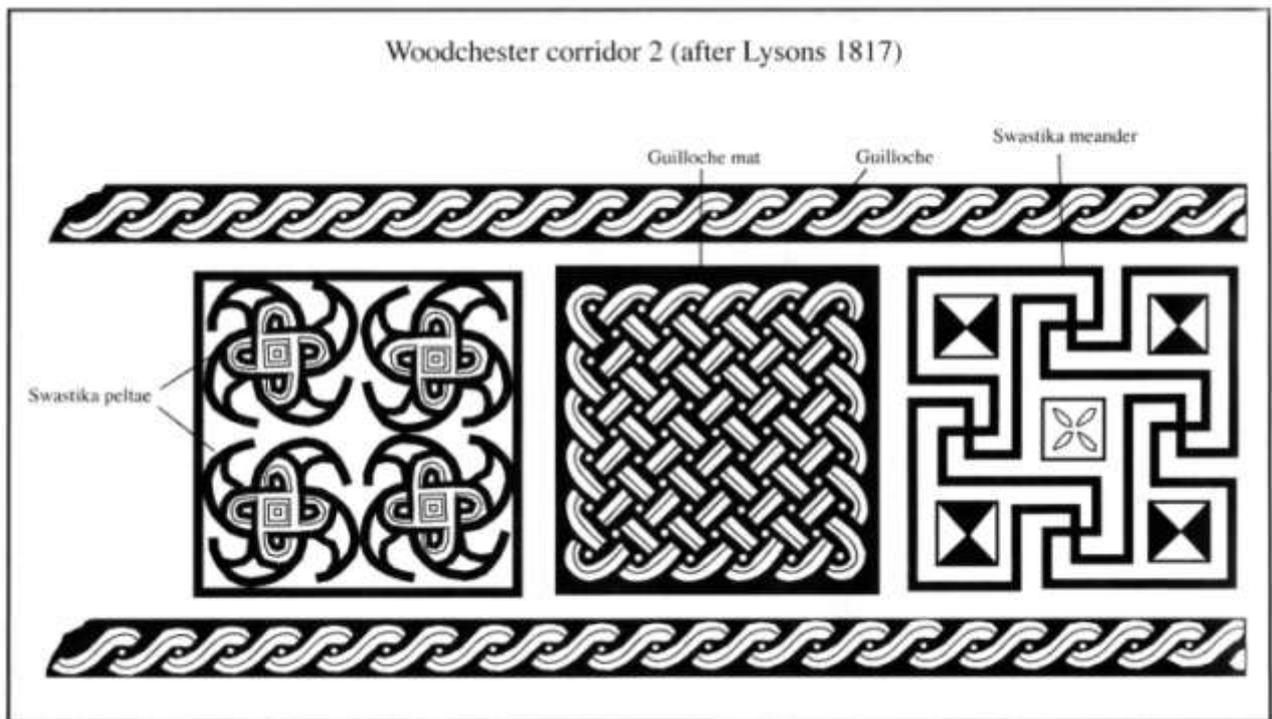


Fig. 10: schema dei mosaici del corridoio 2 a Woodchester, con esempi di tipici motivi geometrici coriniani. (Da LYSONS 1817)

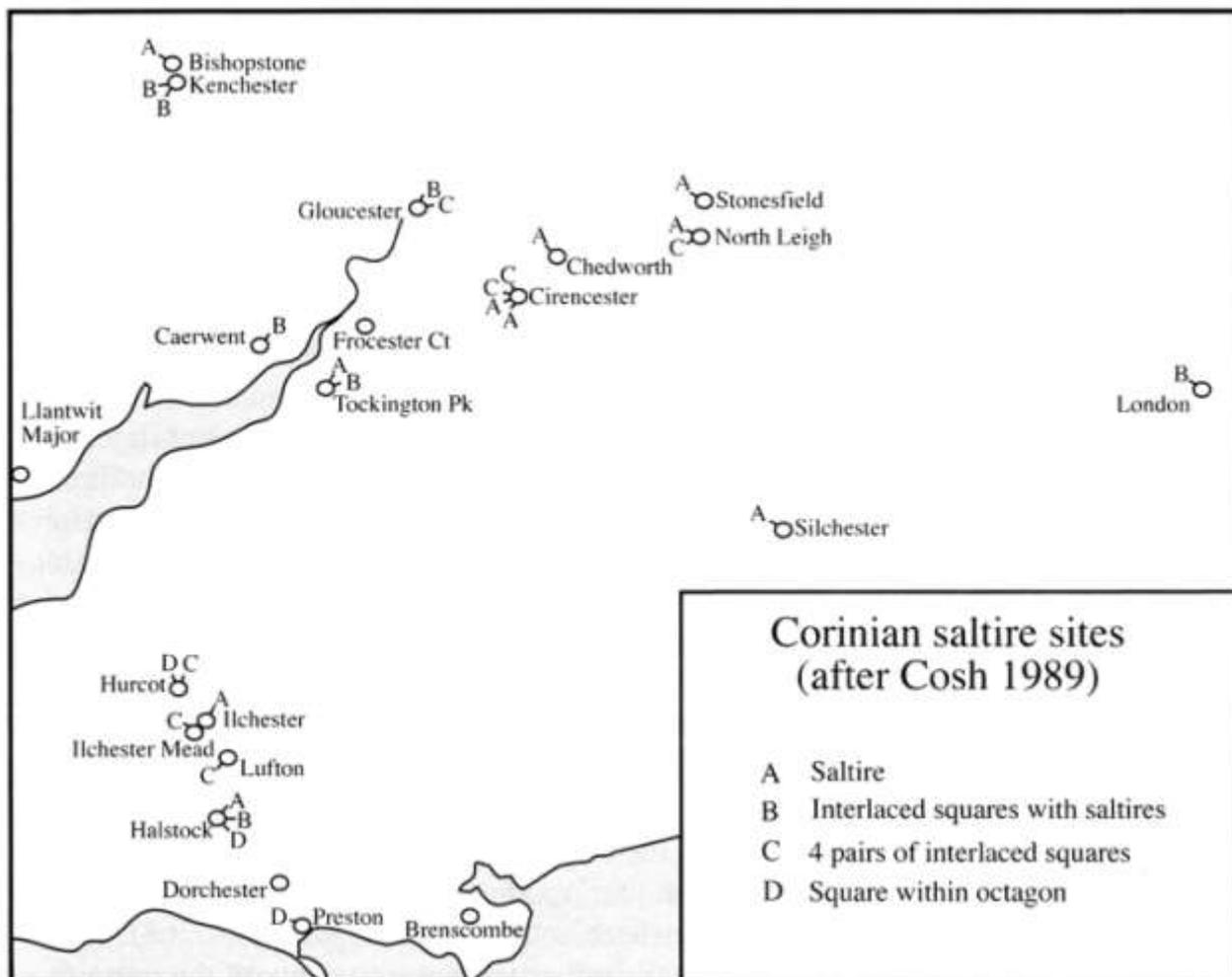


Fig. 11: mappa dei siti dove sono concentrate le decorazioni con *saltire*, dove i maggiori nuclei si ritrovano fra Cirencester e Ilchester, dintorni annessi. (Da COSH 1989)



South-west England

Fig. 12: la regione del sud – ovest della Britannia: i siti con la maggiore concentrazione di ville si trovano nei territori fra Ilchester e Dorchester. (Da SCOTT 2000)

Smith's (1969) Durnovarian School



● Durnovarian mosaics

Fig. 13: mappa dei siti in cui era attiva la scuola durnovariana di mosaicisti, concentrati soprattutto a Dorchester e nei suoi dintorni. (Da SCOTT 2000)

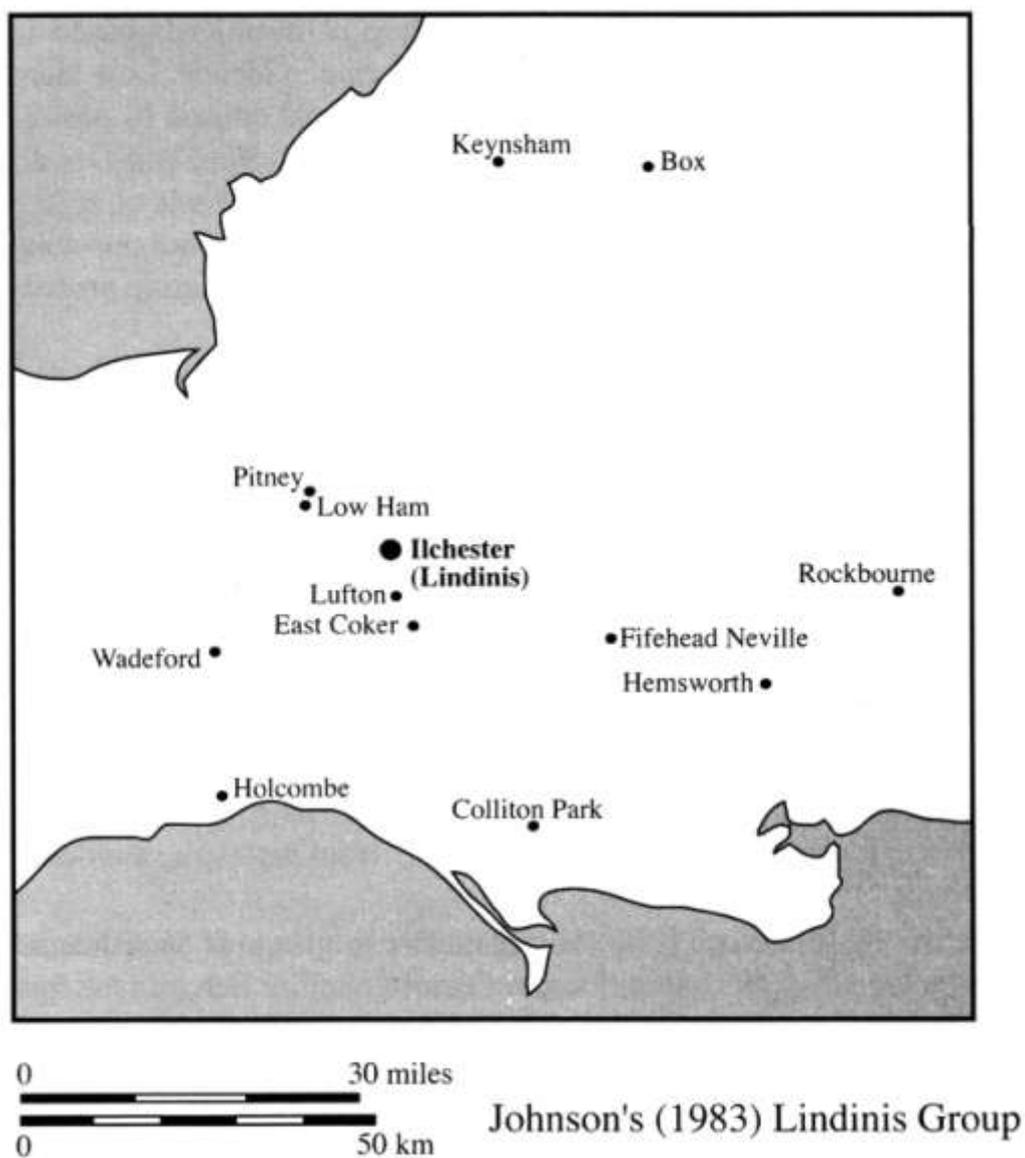


Fig.:14 mappa dei luoghi di produzione del gruppo di *Lindinis*, proposto come gruppo di mosaicisti parallelo e contemporaneo a quello durnovariano da Johnson. I luoghi di maggior influenza erano la città di Ilchester e i suoi dintorni. (Da SCOTT 2000)

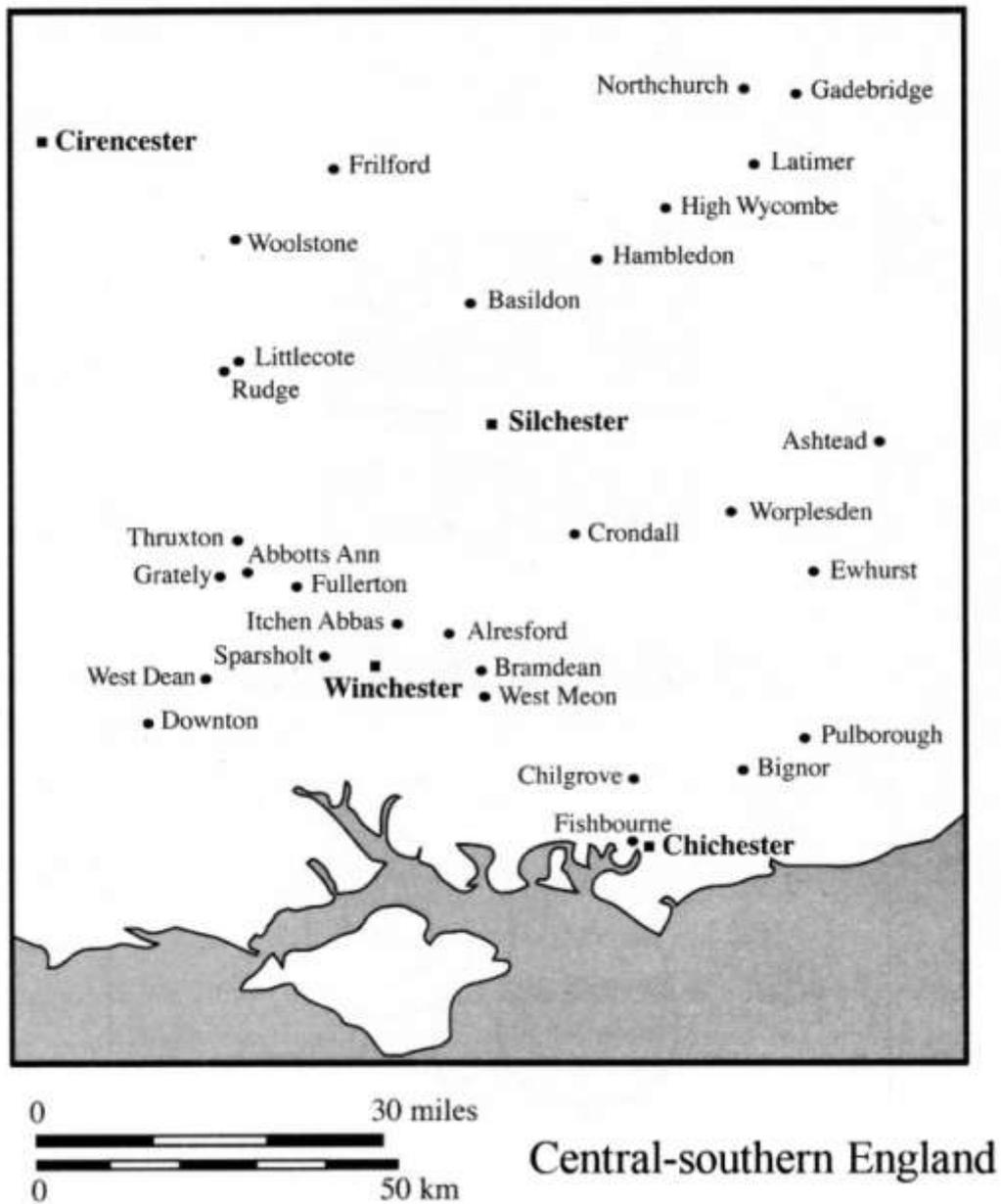


Fig. 15: mappa del centro – sud della *Britannia*: i siti dove sono stati ritrovati mosaici erano molteplici, ma la città di Winchester e i suoi dintorni sono i luoghi di maggior concentrazione. (Da SCOTT 2000)

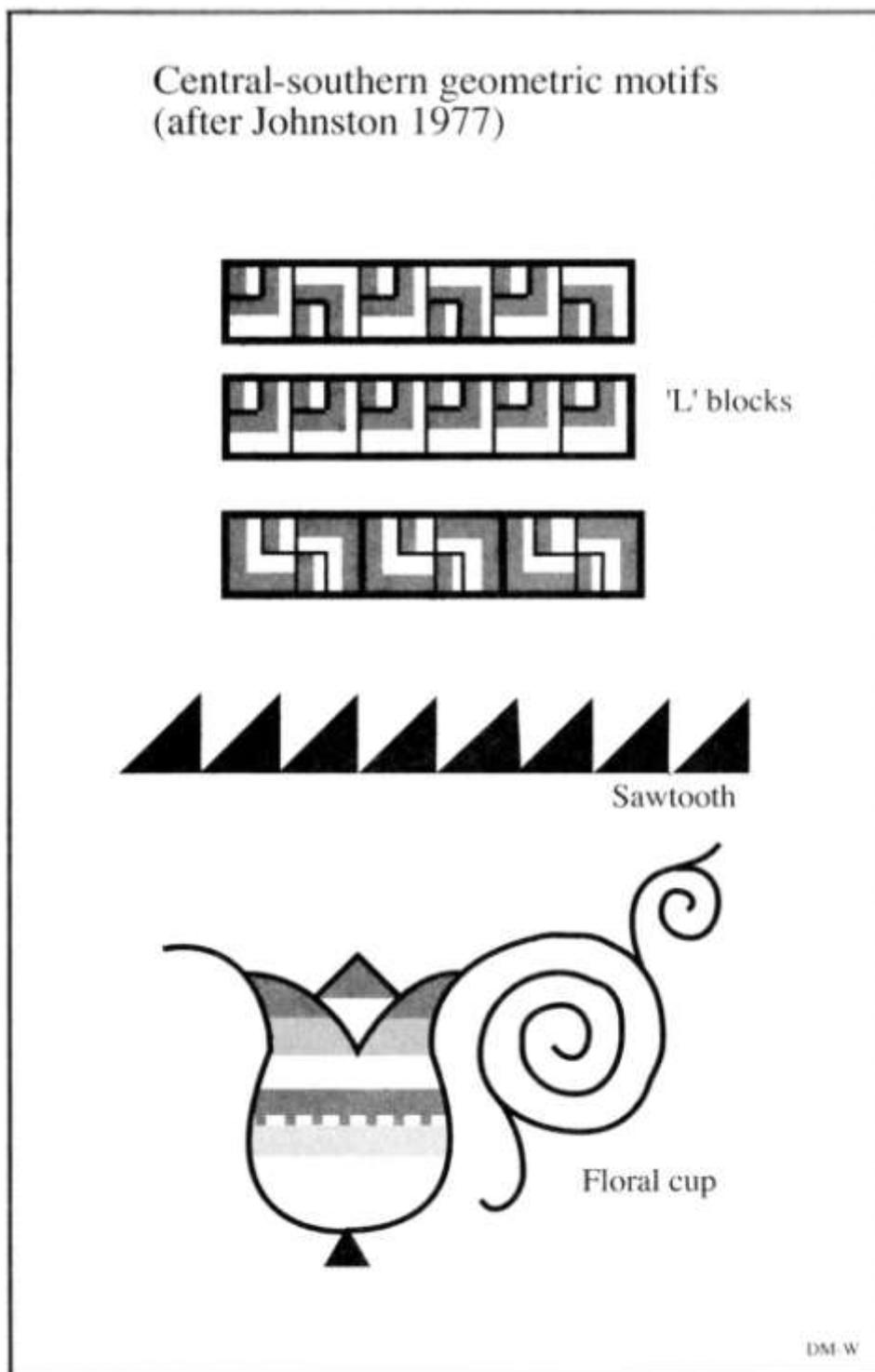


Fig. 16: schemi di alcuni dei motivi geometrici più utilizzati nei mosaici della regione del centro-sud della *Britannia*. (Da JOHNSTON 1977)

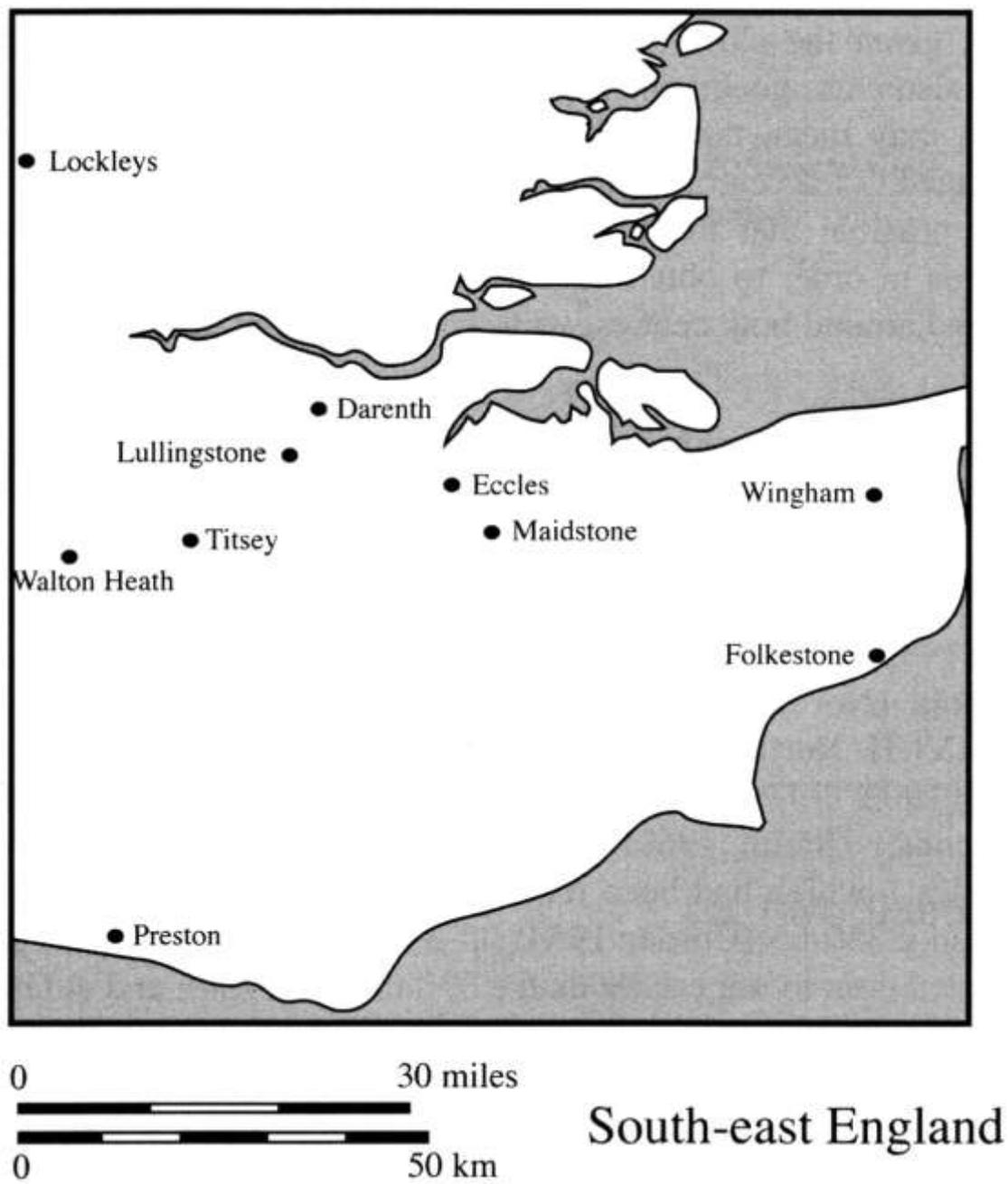


Fig. 17: mappa del sud – est della *Britannia*: le ville ritrovate qui sono relativamente poche, meno rispetto alle regioni centrali e a ovest. (Da SCOTT 2000)

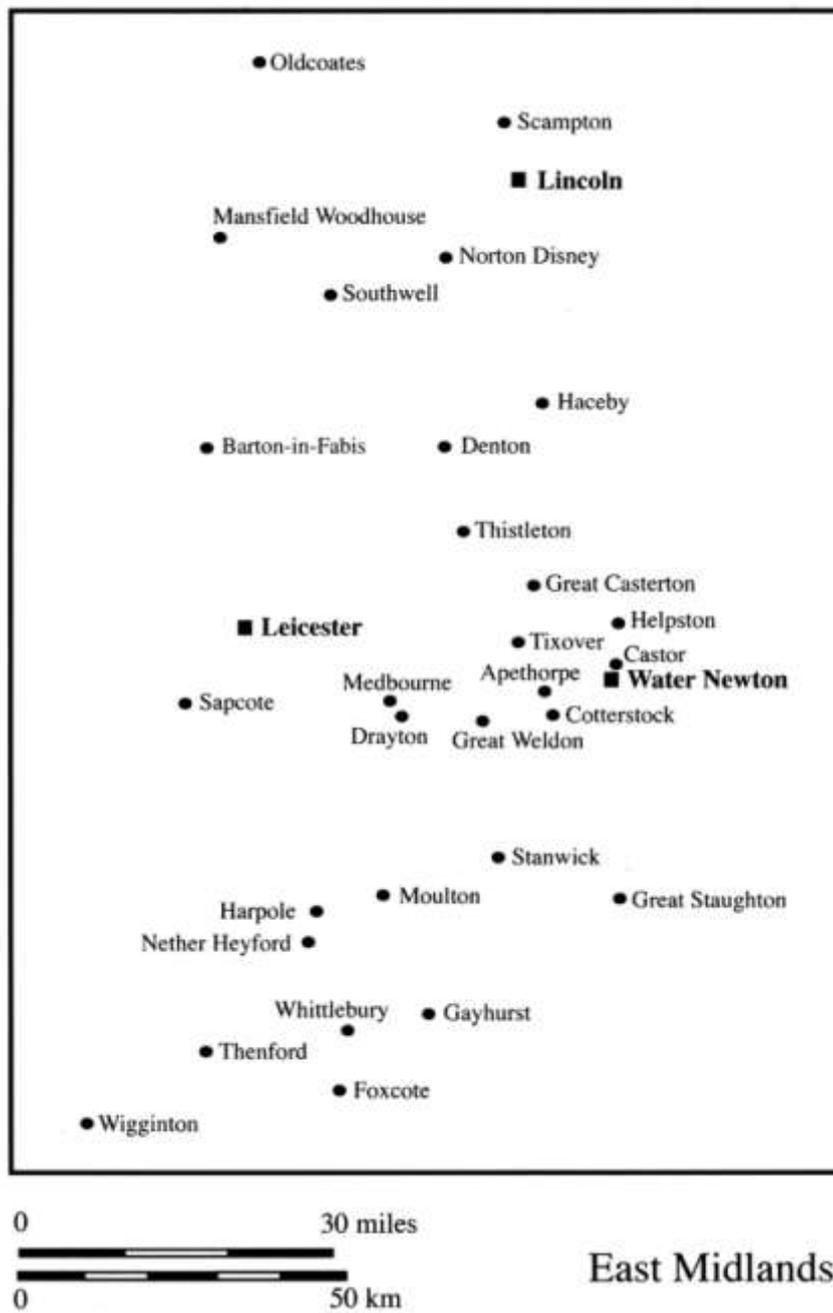


Fig. 18: le East – Midlands nella Britannia: le ville romane ritrovate qui si concentrano fra Water Newton, i suoi dintorni e lungo la Nene Valley. (Da SCOTT 2000)

Smith's (1969) Durobrivan School



● Durobrivan mosaics

Fig. 19: mappa dei siti di produzione della scuola durobriviana proposta da Smith, concentrata fra Water Newton e i suoi dintorni. (Da SCOTT 2000)

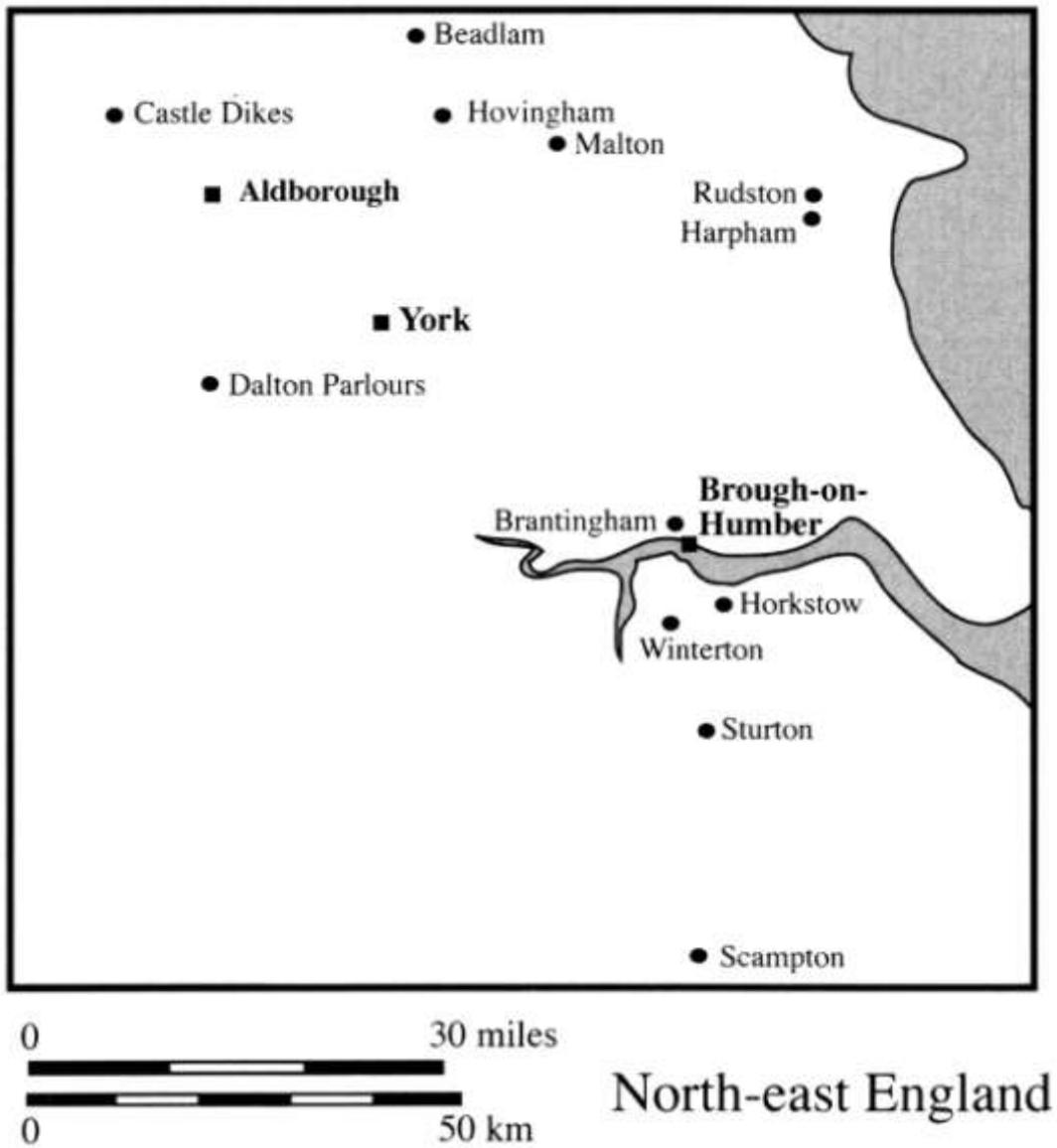


Fig. 20: il nord – est della Britannia: le ville di quarto secolo d.C. qui sono distribuite in un'ampia zona che va da Aldborough, York e Brough - on - Humber. (Da SCOTT 2000)

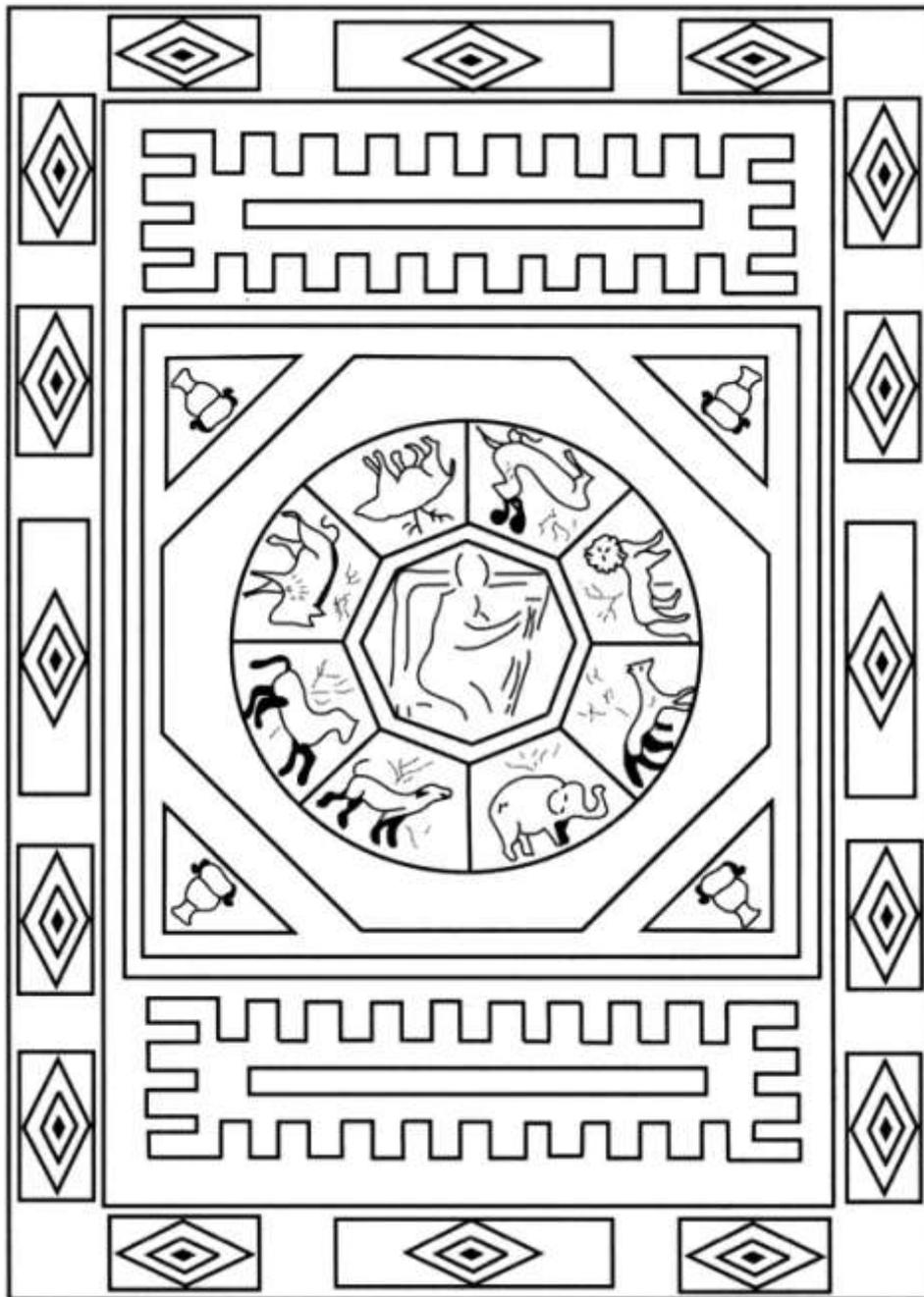


Fig. 21: schema del mosaico di Orfeo a Winterton. Si nota qui bene la divisione radiale nel cerchio che succede a quello con la rappresentazione di Orfeo. (Da SCOTT 2000)

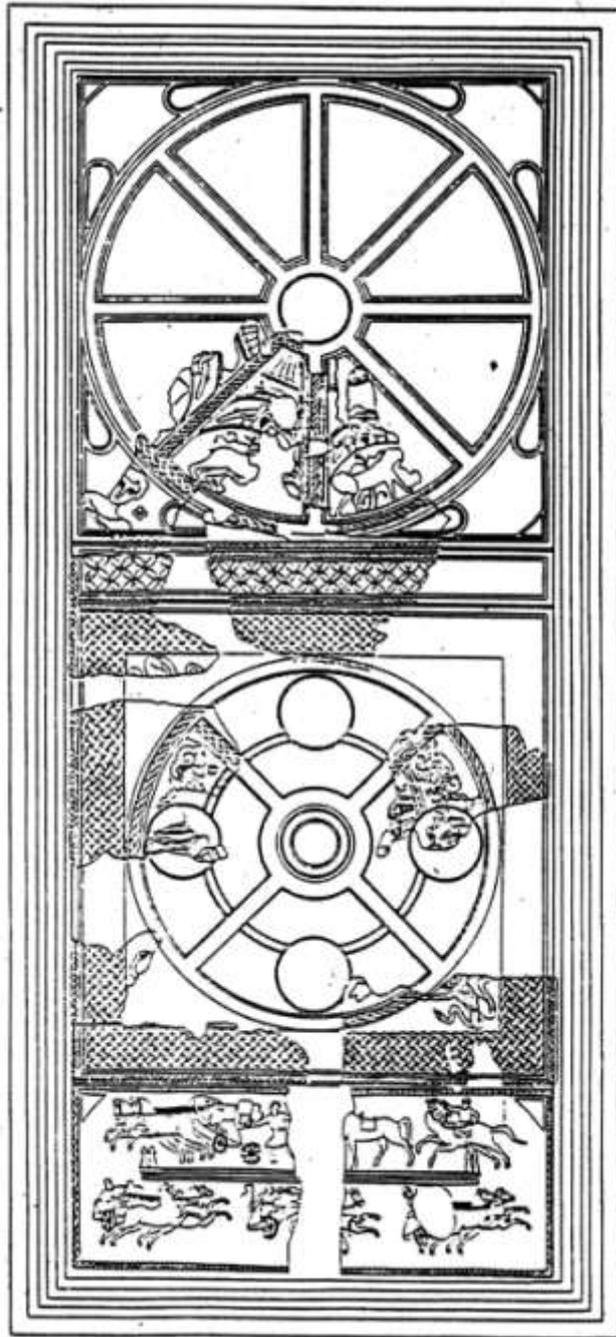
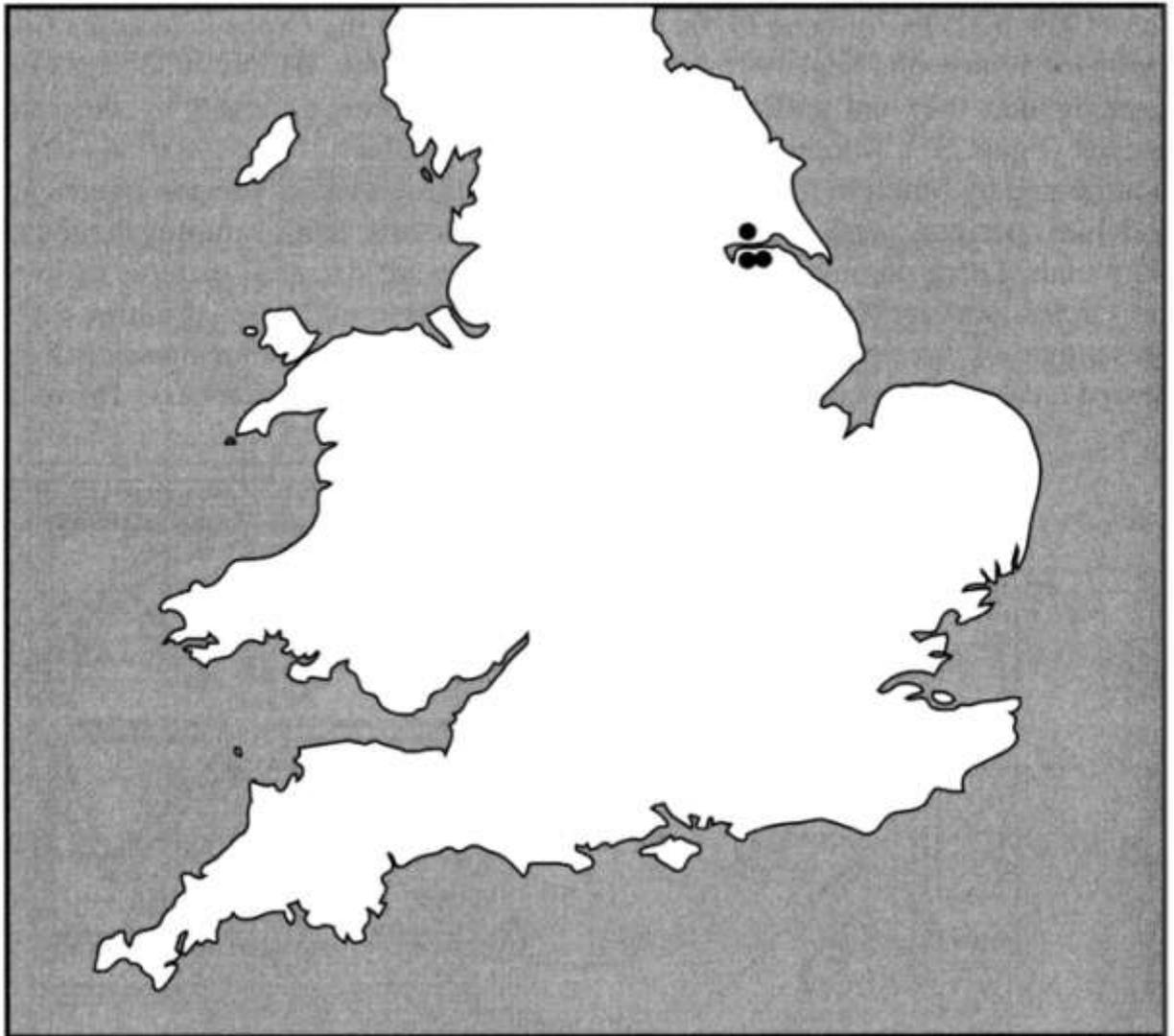


Fig. 22: schema del mosaico di Orfeo a Horkstow. Come il mosaico di Winterton, anche questo è caratterizzato da una suddivisione degli spazi a raggiera. (Da HINKS 1933)

Smith's (1969) Petuarian School



● Petuarian mosaics

Fig. 23: mappa dei siti in cui si sarebbe concentrato lo sviluppo della scuola petuariana, proposta da Smith come scuola locale per Brough – on – Humber e i suoi dintorni. (Da SCOTT 2000)

The villa at Winterton circa AD 350 (after Stead 1976)

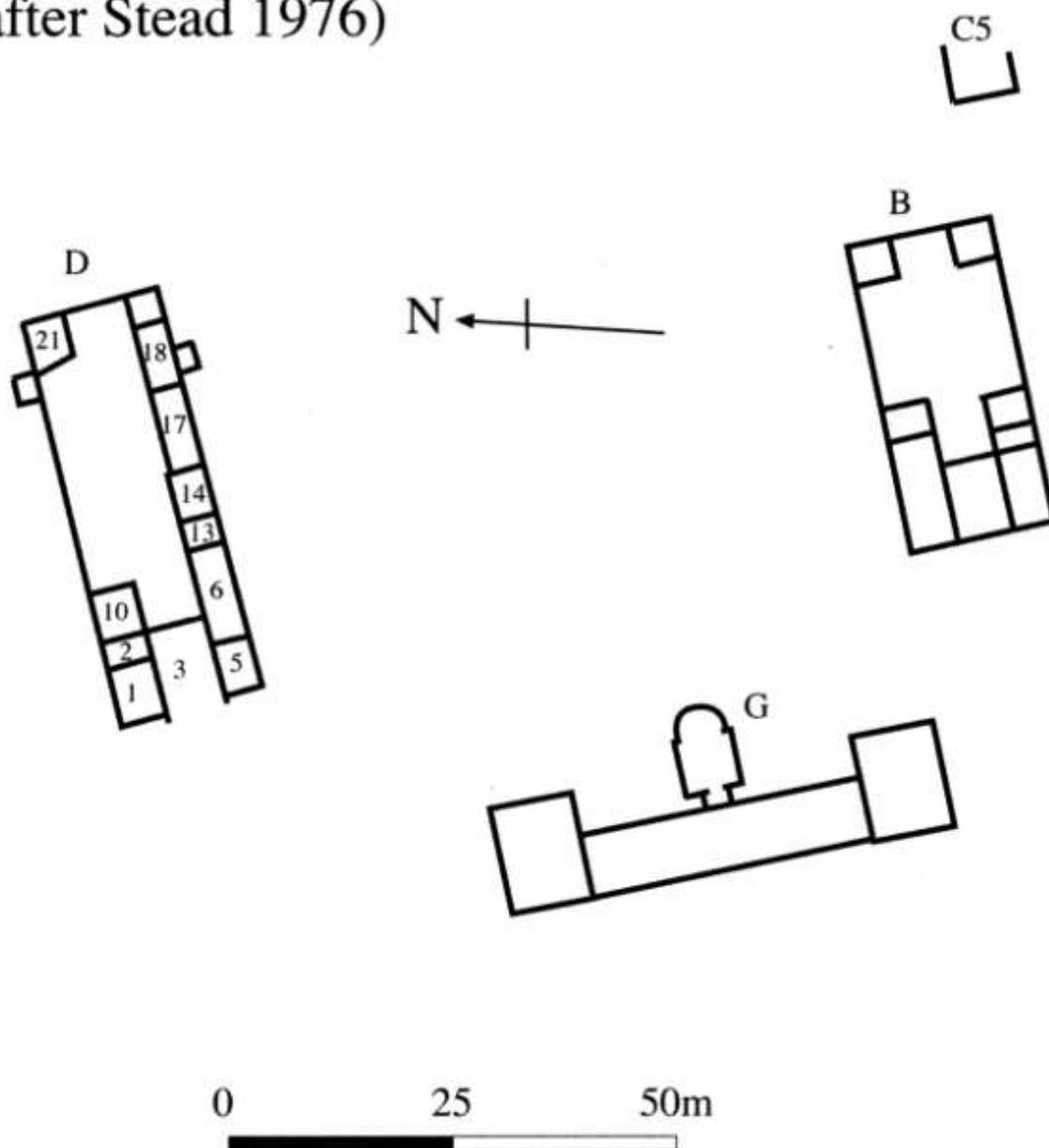


Fig. 24: mappa della villa di Winterton al 350 d.C.. La villa raggiunse la sua massima estensione a metà del quarto secolo, quando vennero aggiunte molte altre stanze da ricevimento e i mosaici meglio decorati. (Da STEAD 1976)

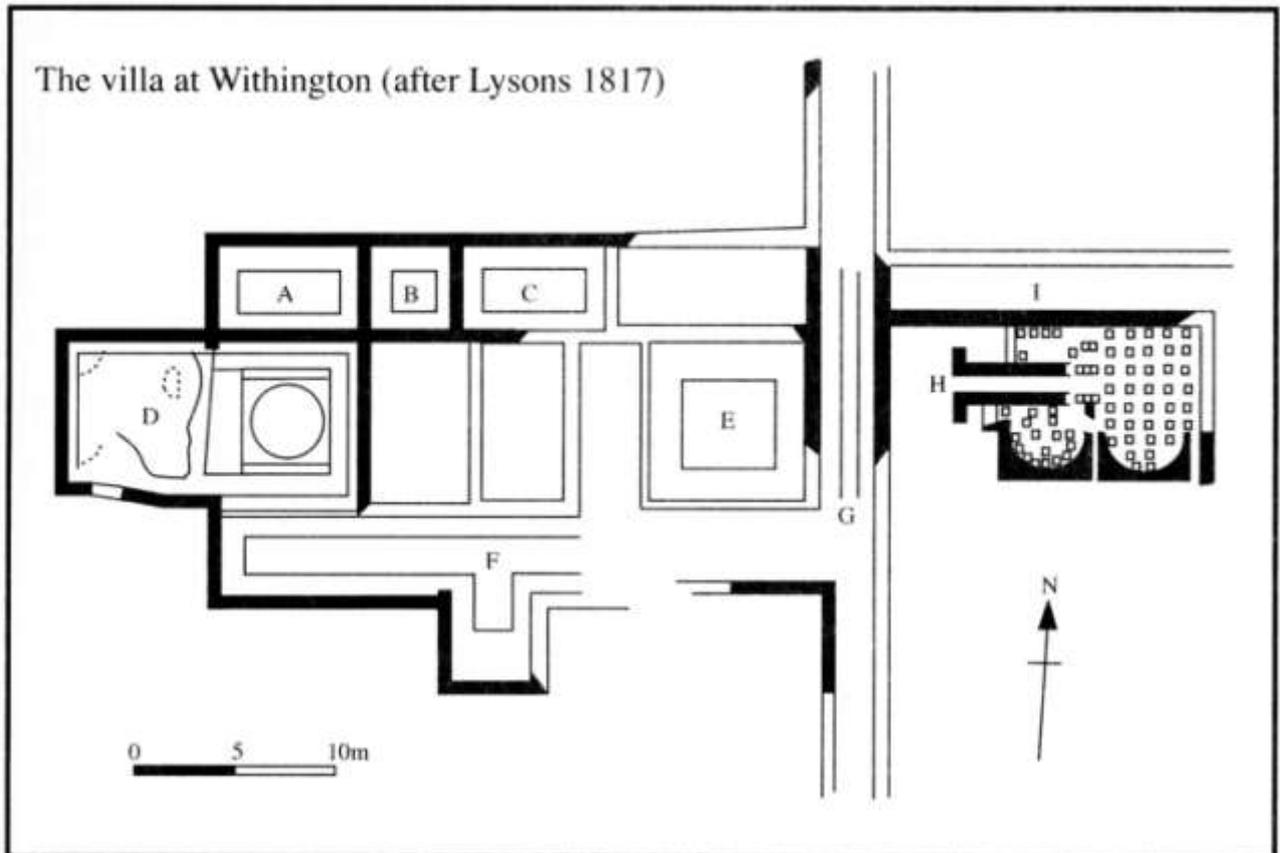


Fig.: 25: mappa della villa di Withington, scavata da Lysons a metà del diciannovesimo secolo. (Da LYSONS 1817)

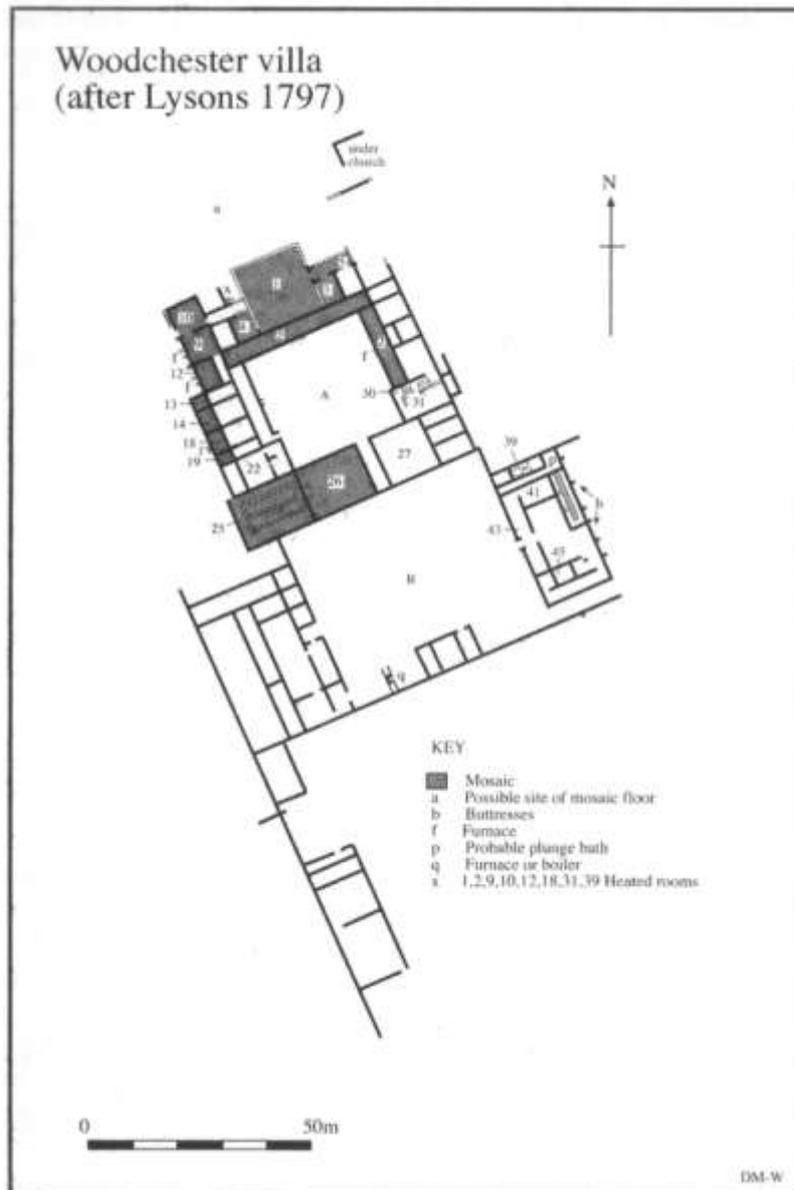


Fig. 26: la villa di Woodchester nella prima metà del quarto secolo. La mappa dimostra che questa villa doveva esser stata di dimensioni imponenti, e in questo periodo si aggiunse anche un cortile interno con le stanze mosaiccate intorno ad esso. (Da LYSONS 1797)

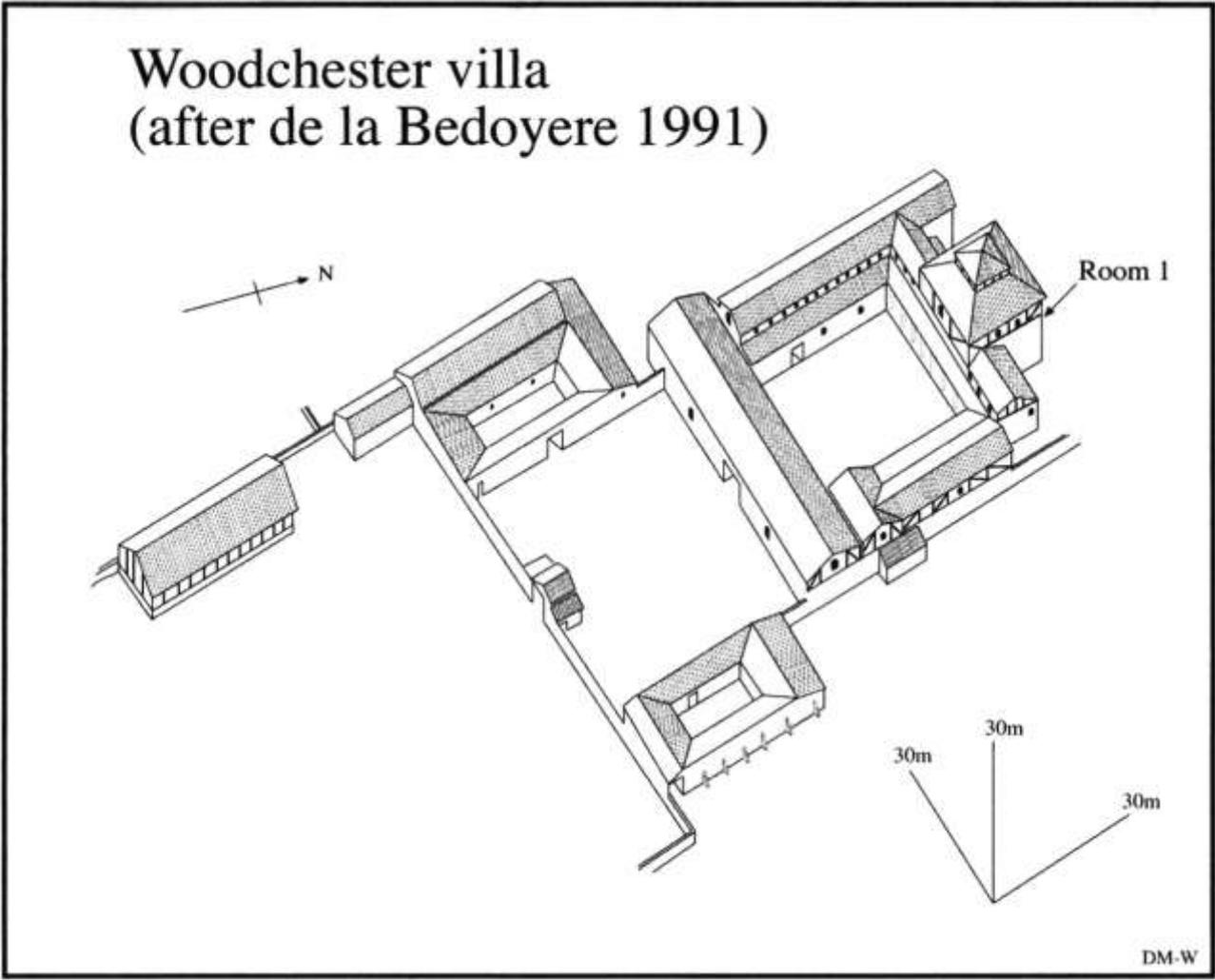
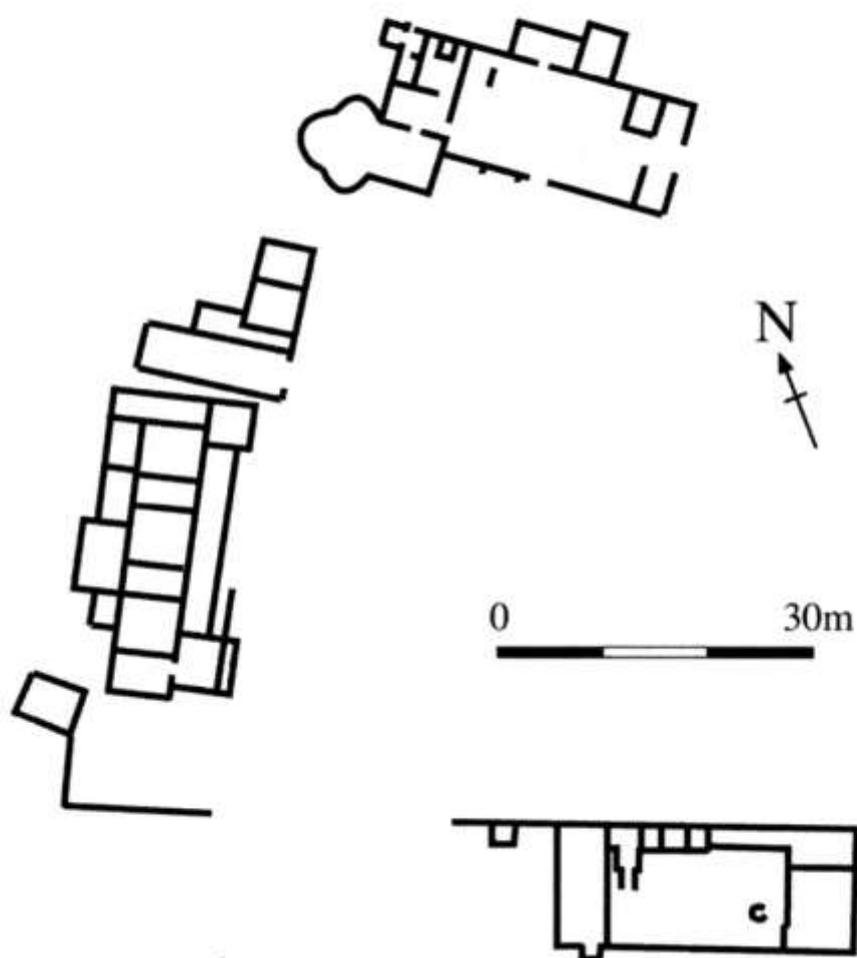


Fig. 27: La villa di Woodchester in una ricostruzione in 3D fatta da La Bedoyere durante gli scavi del 1991. (Da LA BEDOYERE 1991)

The villa at Littlecote
(after Roman Research Trust 1989)



DM-W

Fig. 28: mappa della villa di Littlecote: nella seconda metà del quarto secolo questa villa possedeva un monumentale portone d'ingresso e una stanza da ricevimento con abside dove era situato il mosaico di Orfeo. (Da ROMAN RESEARCH TRUST 1989)

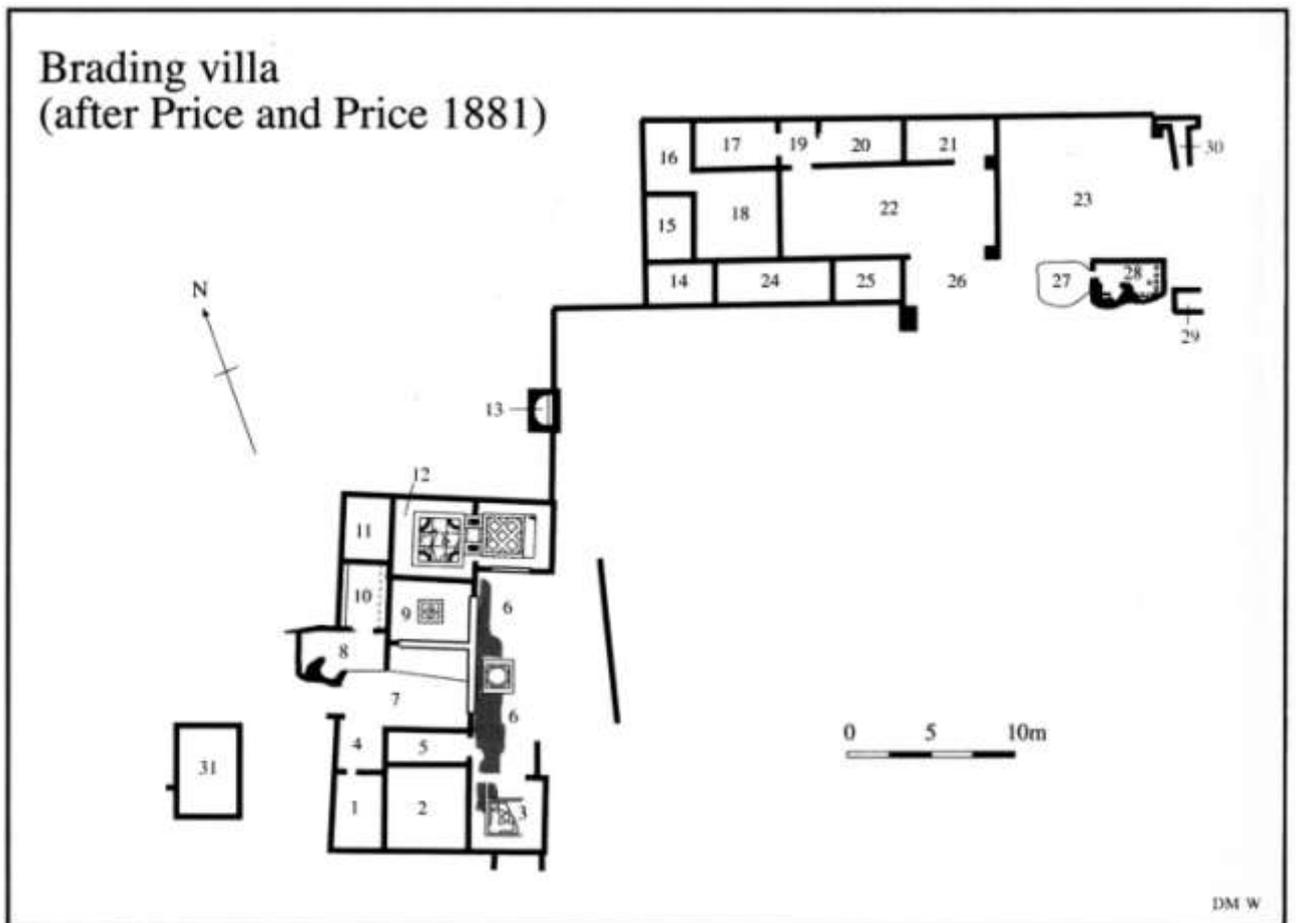


Fig. 29: mappa della villa di Brading, situata nell'Isola di Wight. Non vi sono molti riferimenti riguardanti la datazione precisa di questa villa, ma è probabile che sia risalente al quarto secolo d.C.. (Da PRICE E PRICE 1881)



Fig. 30: mosaico di Low Ham rappresentate alcune scene tratte dall'*Eneide* di Virgilio. I classici della letteratura greca erano molto importanti per l'educazione degli aristocratici. (Da OXFORD INSTITUTE OF ARCHEOLOGY 2000)

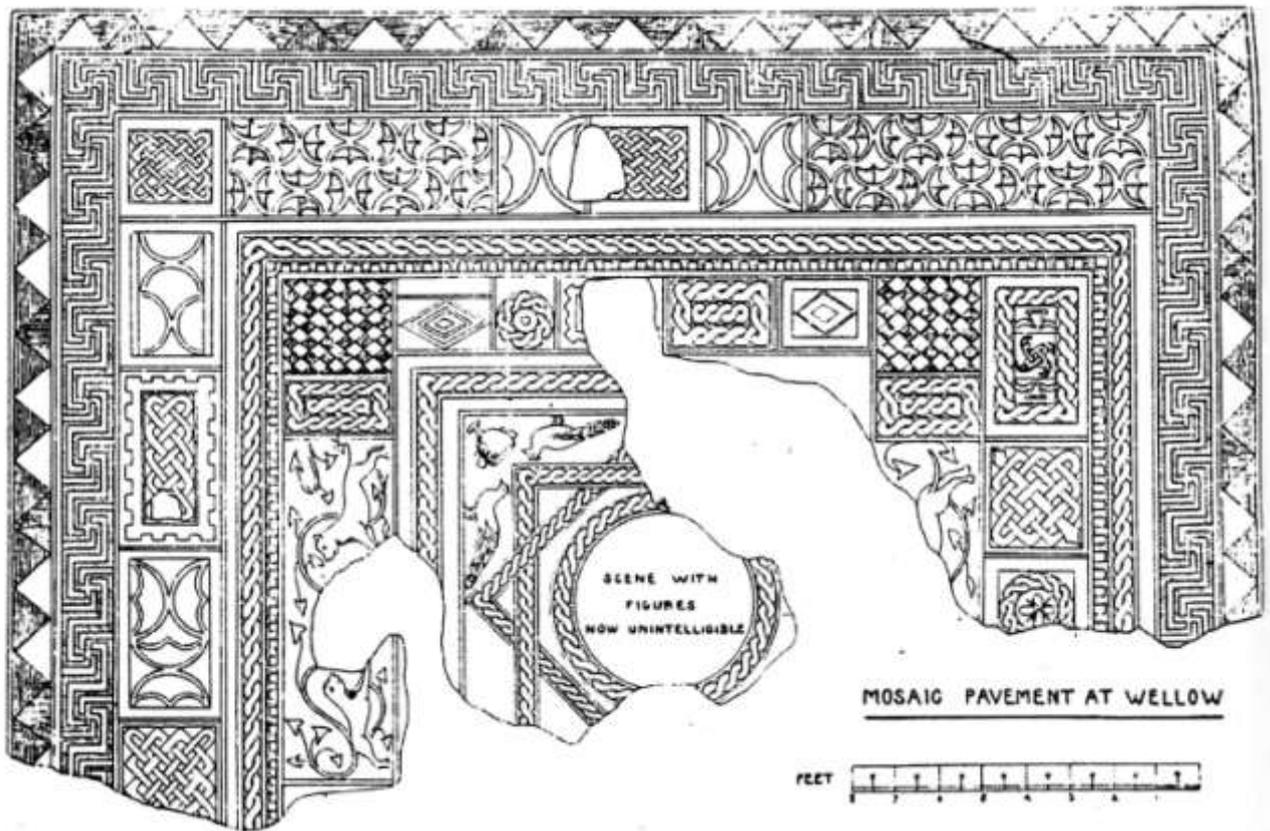


Fig. 31: disegno dei mosaici della villa di Wellow, andati ormai quasi completamente perduti. Il mosaico doveva molto probabilmente rappresentare una scena con Orfeo e gli animali. (Da SCOTT 2000)

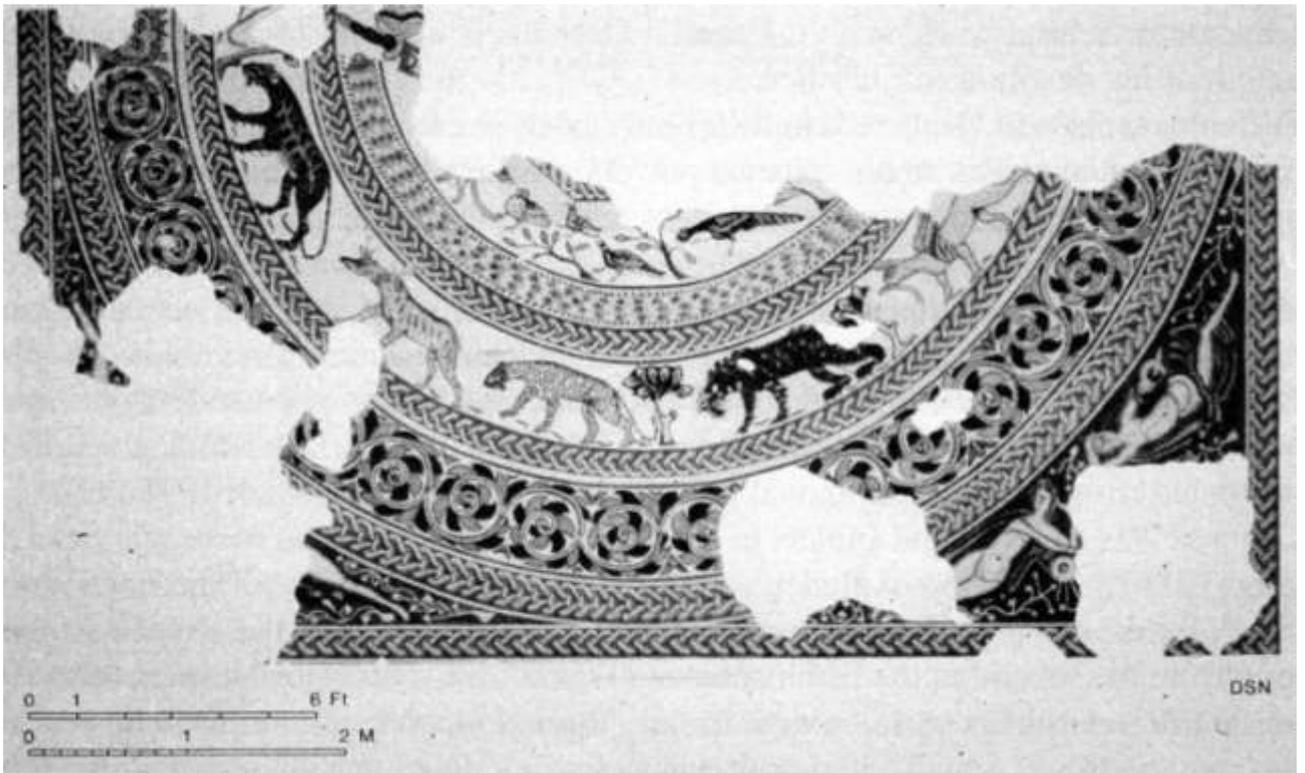


Fig. 32: fotografia del mosaico di Woodchester, dettaglio del cerchio con animali. Nonostante oggi il mosaico sia andato in gran parte perduto, si può ancora notare l'estrema eleganza con cui venne realizzato questo pavimento. (Da NEAL 1981)

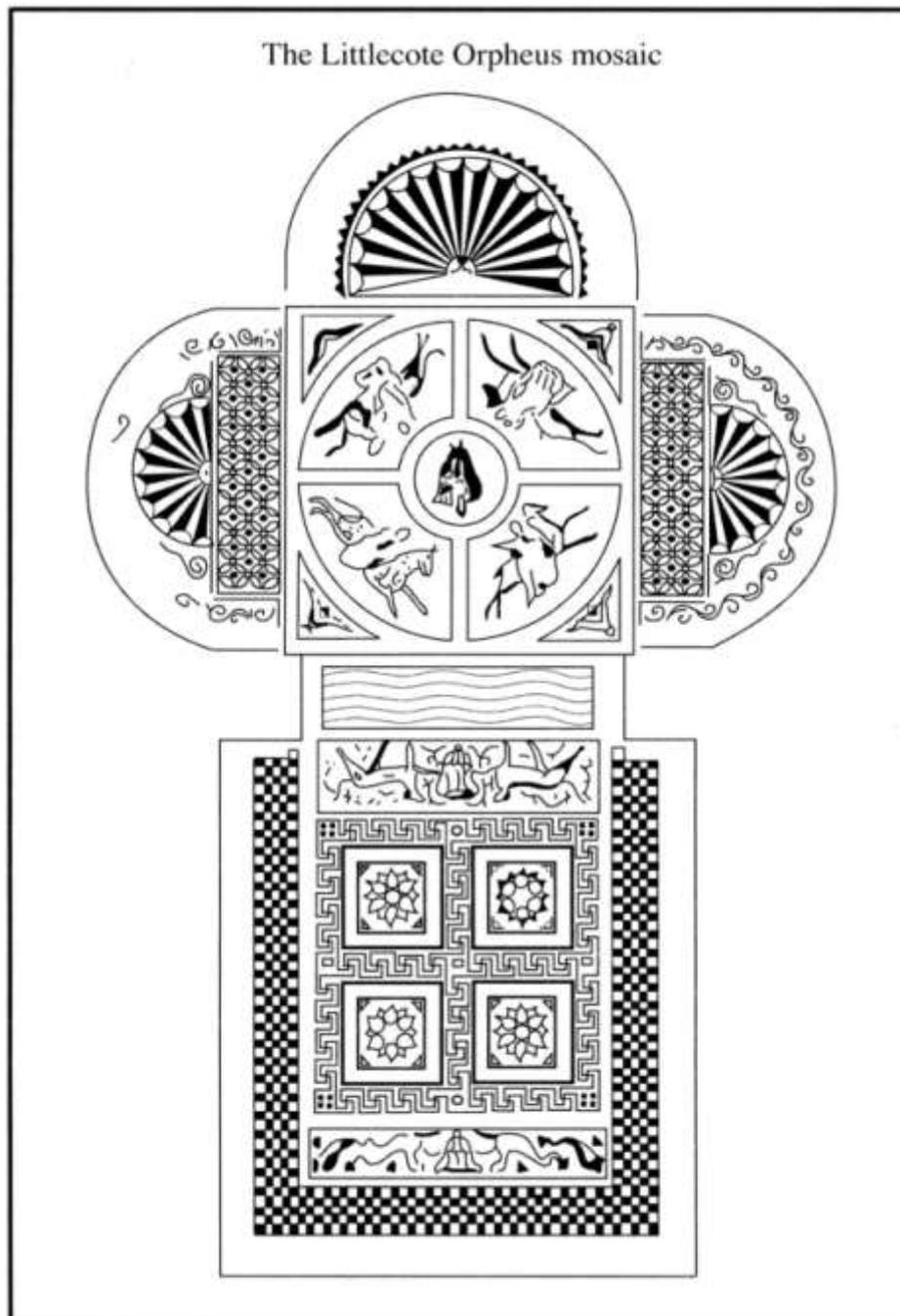


Fig. 33: disegno del mosaico di Orfeo a Littlecote, nella stanza triabsidale. (Da SCOTT 2000)

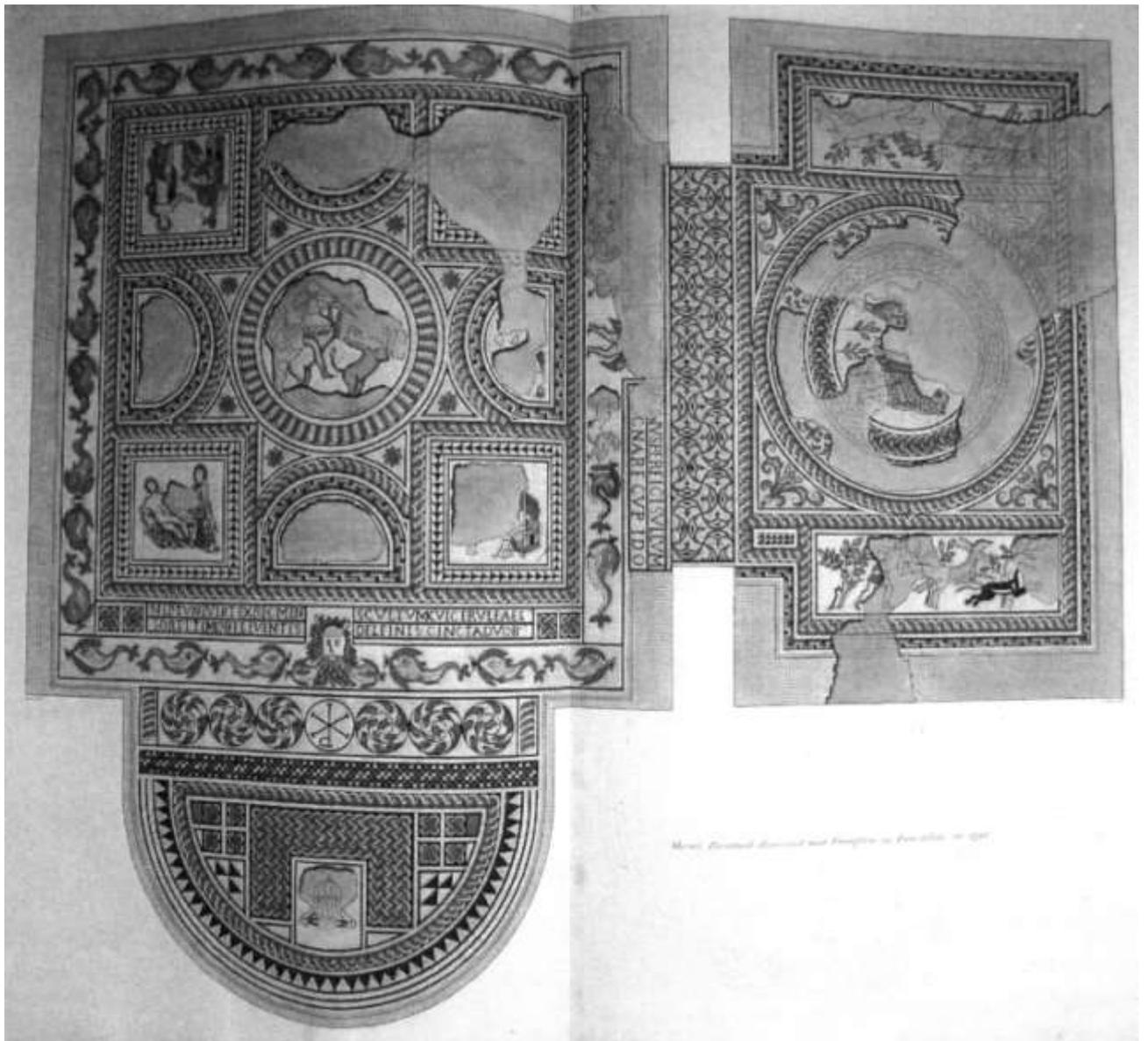


Fig. 34: il mosaico nella stanza B ritrovato nella villa di Frampton. Il mosaico presenta alcuni elementi, fra i quali una Chi – Rho, che sembrano confermare la presenza del cristianesimo in Britannia già a partire dal quarto secolo d.C.. (Da LYSONS 1813)



Fig. 35: il mosaico di Orfeo a Brading, Isola di Wight. (Da PRICE E PRICE 1881)



Fig. 36: il mosaico di Orfeo a Barton Farm, nei dintorni di Cirecester, con dettagli delle cornici laterali. (Da BUCKMAN E NEWMARCH 1850)

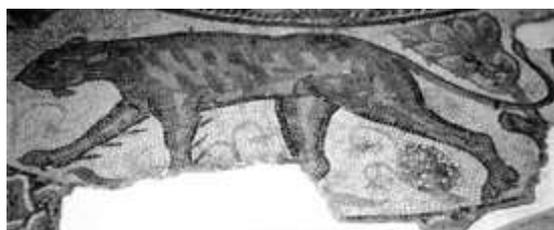


Fig. 37: dettaglio di un felino, probabilmente una leonessa, nel mosaico di Orfeo a Barton Farm. (Da CORINIUM MUSEUM 2013)

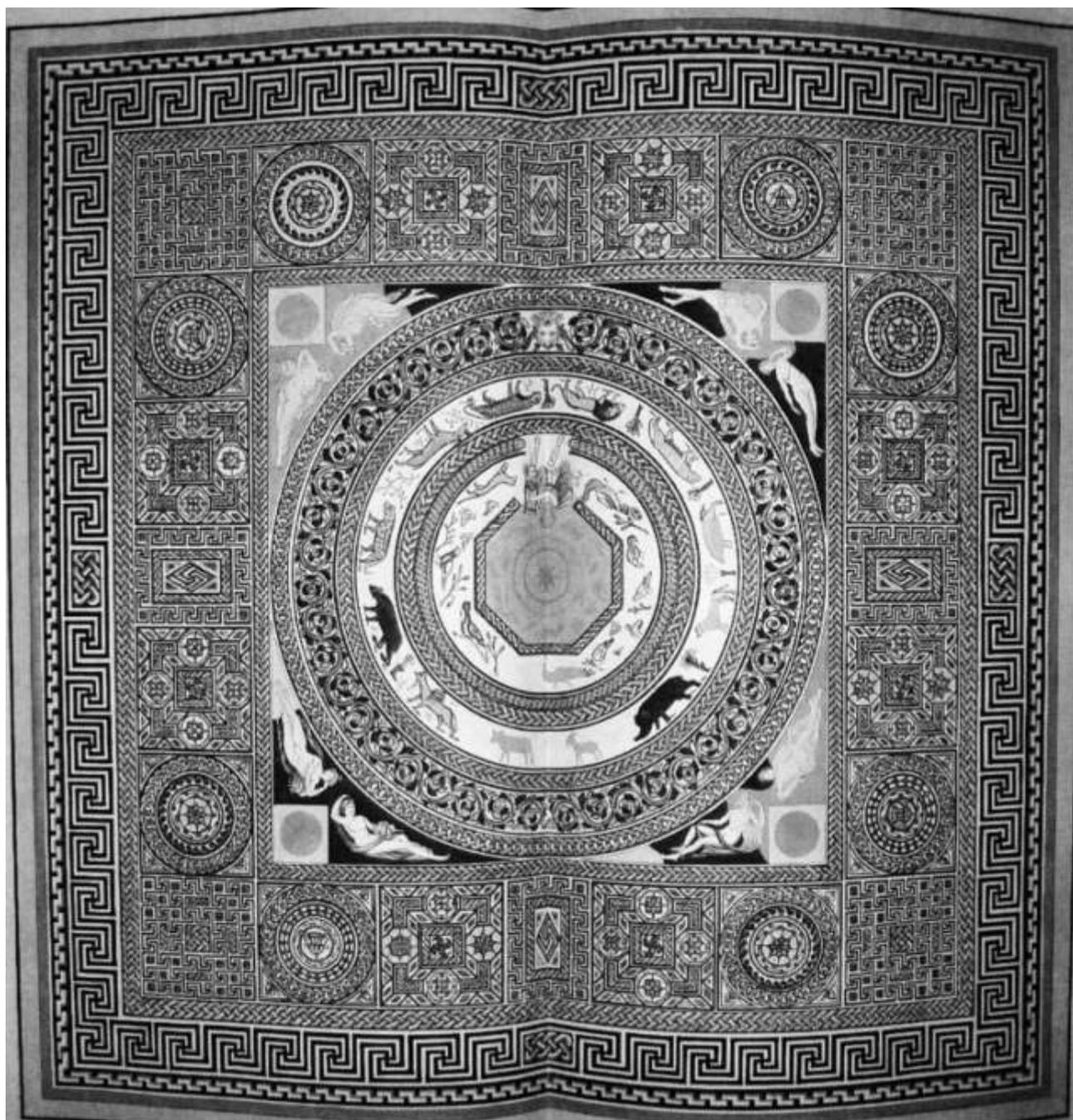


Fig.38: Il “Great Pavement” mosaico di Woodchester in un disegno di Samuel Lysons, al centro era rappresentata la figura di Orfeo. (Da LYSONS 1793)



Fig. 39: dettaglio con elefante, dal mosaico di Orfeo a Woodchester. (Da WITTS 2007)

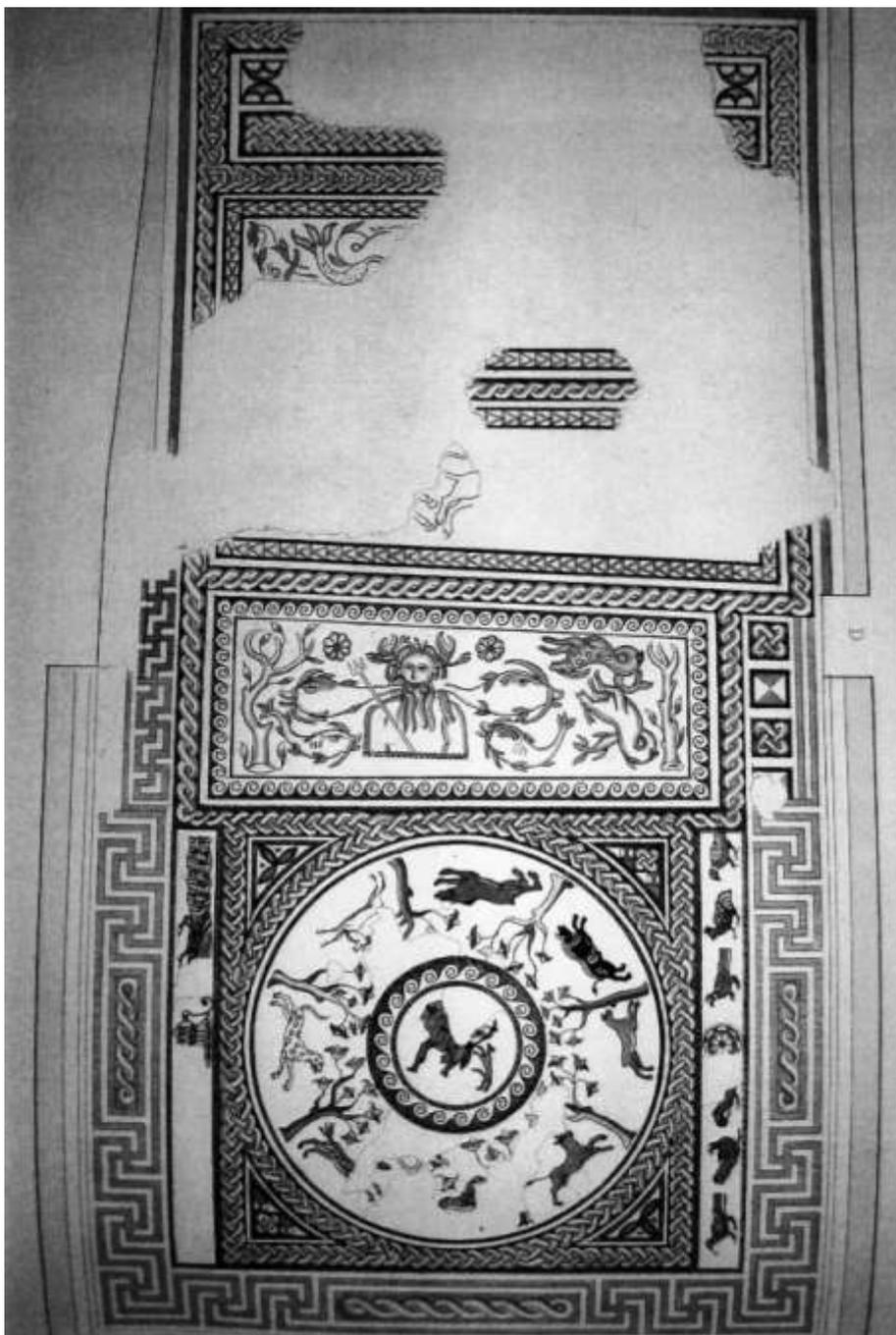


Fig. 40: il mosaico di Orfeo a Withington. (Da LYSONS 1811)



Fig. 41: il mosaico di Orfeo a Newton St. Loe in una fotografia gentilmente concessa dal museo di Bristol, dove oggi è conservato. (Da WITTS 2007)



Fig. 42: il pannello con il mosaico di Orfeo a Horkstow. (Da LYSONS 1793)



Fig. 43: dettaglio del cerchio con la rappresentazione di Orfeo, a Littlecote in un disegno di William Fowler al tempo degli scavi dell'Ottocento. (Da WITTS 2007)

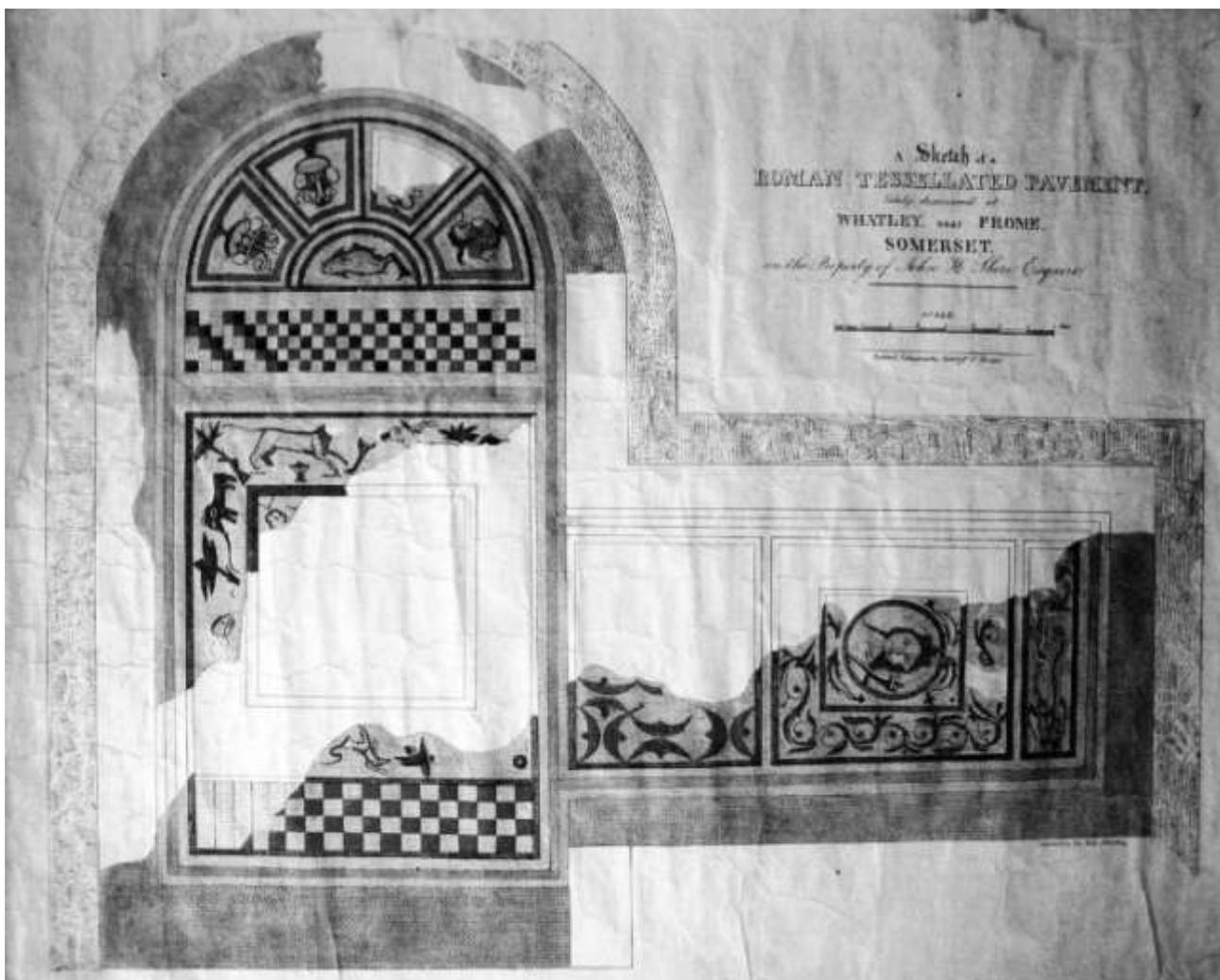


Fig. 44: mosaico di Orfeo a Whatley in un disegno risalente ai primi scavi nella prima metà dell'Ottocento. (Da SANHS 2002)



Fig. 45: il disegno di William Fowler rappresentante l'intero mosaico di Littlecote, nella stanza triabsidale. (Da WITTS 2007)



Fig. 46.: Il disegno del mosaico di Horkstow fatto da William Fowler al tempo degli scavi ottocenteschi. (Da WITTS 2007)



Fig. 47: un altro disegno di William Fowler che testimonia come doveva essere l'intero mosaico di Orfeo a Winterton. (Da WITTS 2007)



Fig. 48: fotografia del ritrovamento del mosaico di Hinton St. Mary, nel Dorset, oggi conservato al British Museum. Il mosaico è ritenuto uno delle prime testimonianze ufficiali della presenza del Cristianesimo in *Britannia*. (Da RCHME 2007)

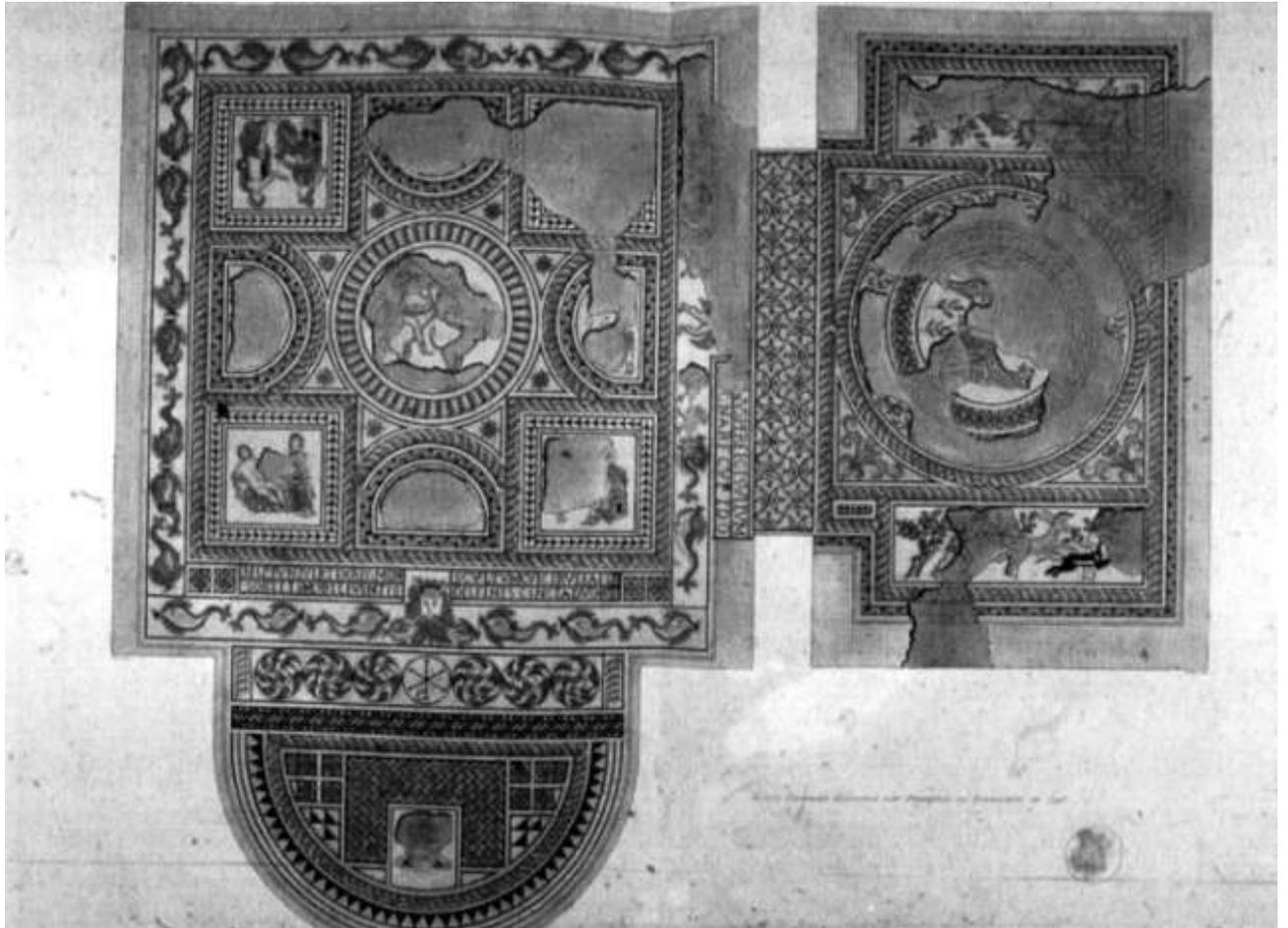


Fig. 49: il mosaico di Frampton. Le iconografie di questo mosaico e quello di Hinton St. Mary appaiono simili, come ad esempio la scelta di rappresentare Bellorofonte e Chimera. Esso presenta anche alcuni simboli cristiani, proprio come quello di Hinton St. Mary. (Da SCOTT 2000)

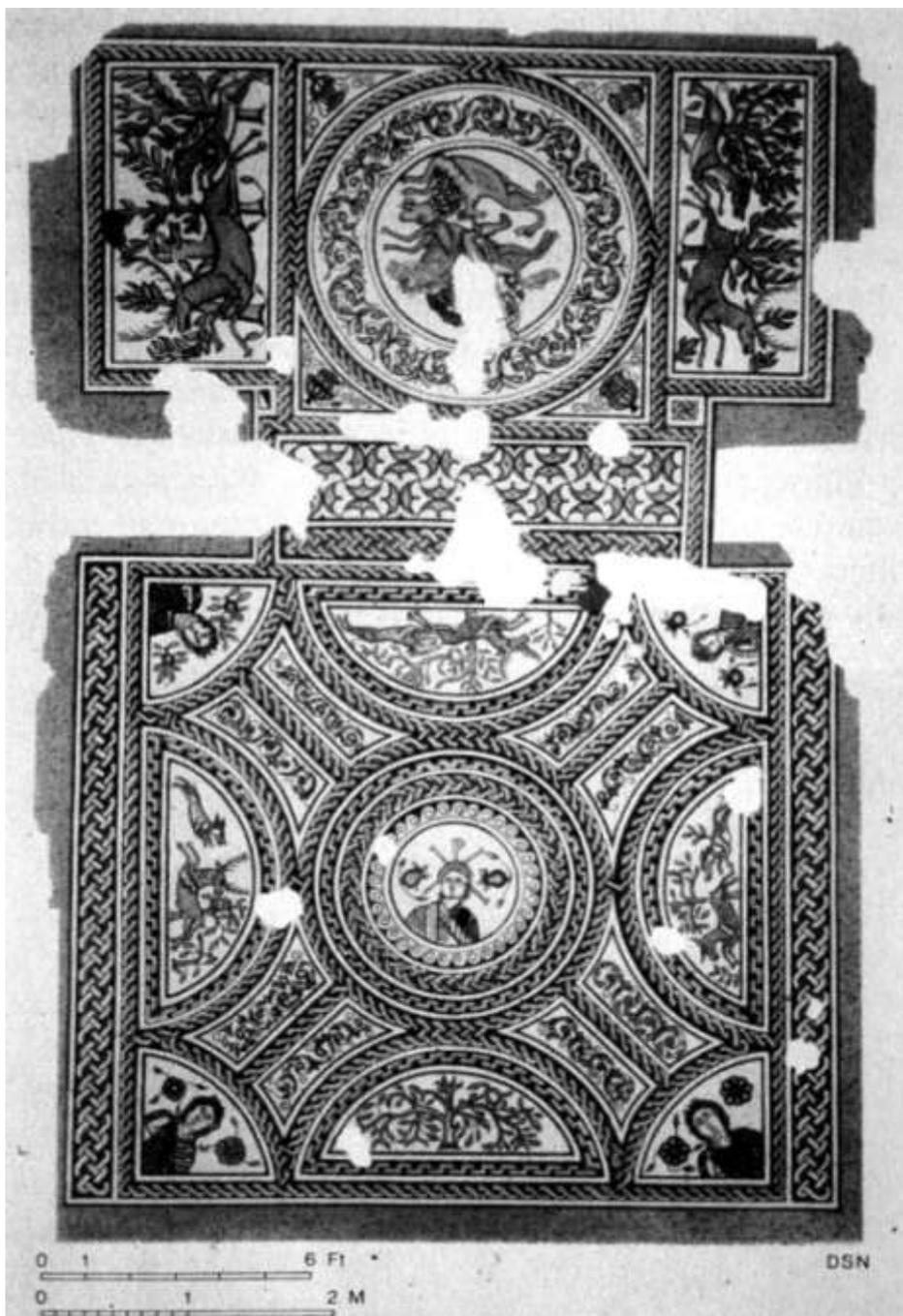


Fig. 50: la figura centrale del mosaico di Hinton St. Mary ha la rappresentazione della *Chi – Rho* dietro la testa: questa modalità rappresentativa è tipica anche delle prime raffigurazioni di Cristo intorno al 330 d.C.. (Da NEAL 1981)



Fig. 51: Mosaici della Villa del Casale a Piazza Armerina, in Sicilia. Realizzati fra il 320 e il 370 d.C., i mosaici coprono un totale di circa 3500m e furono il frutto del lavoro di maestranze africane, forse affiancate da alcune manovalanze romane. In esso sono rappresentati alcuni animali feroci, fra i quali una tigre con lo specchio. (Da BARESI e PENSABENE (2009))



Fig. 52: Il mosaico di Orfeo e le fiere a Palermo, ritrovato nella villa di Piazza Vittoria o Villa Bonanno. (Da DI STEFANO 1997)



Fig. 53: Il mosaico della generosità o *tkisis* ad *Antiochia*. (Da CAMPBELL 1988)



Fig. 54: il pavimento musivo con la “Worcester Hunt”, proveniente da *Antiochia*. (Da Campbell 1988)



Fig. 55: il mosaico di Orfeo proveniente dall'antica città di *Tarsus*, in Turchia. (Da CAMPBELL 1988)



Fig. 56: il mosaico del Buon Pastore, V sec. d.C., all'interno del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. (Da DE VECCHI CERCHIARI 2005)

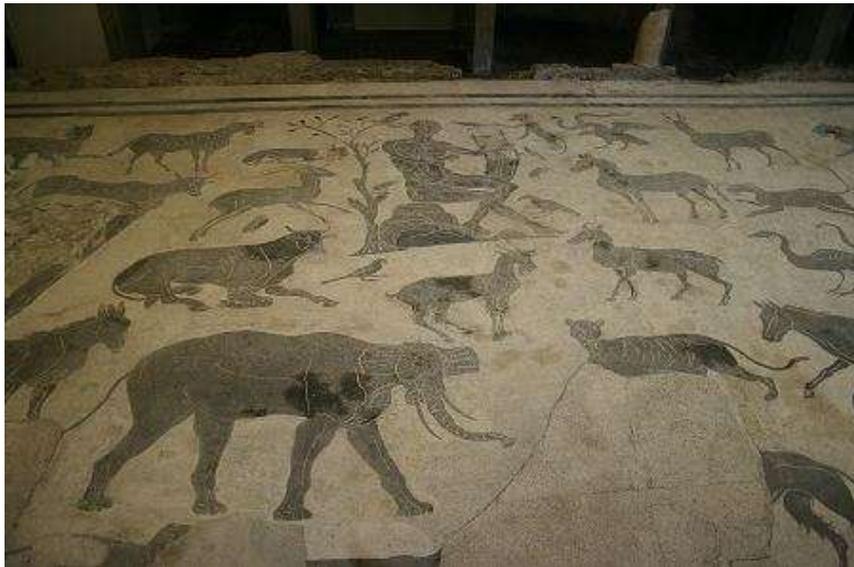


Fig. 57: il mosaico di Orfeo a Perugia. (Da GUIDOBALDI E PARIBENI 1998)



Fig. 58: l'Orfeo del mosaico di *Caralis* (Sardegna). (Da Angioillo 1987)



Fig. 59: il frammento con il volto di Orfeo nella *Diaetae* della villa di Piazza Armerina, in Sicilia. (Da BRANCATO E MINGOIA 2002)



Fig. 60: frammento del mosaico di Orfeo a Piazza Armerina, dettaglio di un volatile. (Da BRANCATI e MINGOIA 2002)



Fig. 61: frammento con un dettaglio del pavone policromo nel pannello del mosaico di Orfeo a Piazza Armerina. (Da BRANCATI e MINGOIA 2002)



Fig. 62: Piazza Armerina, mosaico della “Grande Caccia” del corridoio d’entrata. Dettaglio dello strattagemma dello specchio, con la tigre morente. (da BRANCATI E MINGOIA 2002)

APPENDICE 2

BIBLIOGRAFIA

- AIEMA; *Atti del XI Colloquio Internazionale del Mosaico*, Bursa, 2009
- Alcock, M. 1996. *Life in Roman Britain*, London.
- Allison, P. 1991. *Workshops and patternbooks*. *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24, köln.
- Allison, P. 1993. *Painter-workshops or decorators' teams? Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, vol. 98-108, Amsterdam.
- Barley, M. e Hanson, R. 1968. *Christianity in Britain, 300-700*, Leicester.
- Beeson, A. e Henig, M. 1997. *Orpheus and the Newton St Loe mosaic pavement in Bristol City Museum*. In L. Keen 'Almost the Richest City': *Bristol in the Middle Ages*. British Archaeological Association Conference Transactions 19.
- Bek, L. 1983. *Questiones Convivales: The idea of the triclinium and the staging of convivial ceremony from Rome to Byzantium*. *Analecta Romana*.
- Black, E.W. 1983. *The Roman villa at Bignor in the fourth century*. OYA 2, Oxford.
- Black, E.W. 1986. *Christian and Pagan hopes of salvation in Romano-British mosaics*. In M. Henig e A. King, pp.147-157. Oxford.
- Boon, G. 1957. *Roman Silchester: the Archaeology of a Romano-British Town*. Silchester.
- Bowman, A, and Woolf, G. (eds) 1994. *Literacy and Power in the Ancient World*. Cambridge.
- Brandenburg, H. 1968. *Bellerophon Christianus? Römische Quartalschrift* 63, 49.
- Branigan, K. 1976. *The Roman Villa in South-West England*. Bradford-on-Avon.
- Briton, L. 1995. *Orphée et l'Orphisme dans l'antiquité gréco-romaine*. Paris.
- Brown, P. 1971. *The World of Late Antiquity*. London.
- Brown, P. 1992. *Power and Persuasion in Late Antiquity*. Madison, Wisconsin.
- Buckman, J. e Newmarch, C.H. 1850. *The Remains of Roman Art in Cirencester*.

Cirencester.

Cameron, A. 1993. *The Later Roman Empire*. London.

Campanati, F. (ed.) 1984. *Atti del 3 Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico*, Ravenna.

Carandini, A. 1982. *Filosofiana: la villa di Piazza Armerina*. Palermo.

Caygill, M. 1996. *The Story of the British Museum*. London.

Clarke, G. 1979. *Pre-Roman and Roman Winchester, 2. The Roman Cemetery at Lankhills. Winchester*, Studies 2. Oxford.

Clifford, E.M. 1933. The Roman villa. Hucclecote near Gloucester. TBGAS 55,323-76.

Clifford, E.M. 1938. *Roman altars in Gloucestershire*. TBGAS 60. 297-307.

Collingwood, R. e Myers, J. 1937. *Roman Britain and the English Settlements*. Oxford.

Cookson, N. 1984. *Romano-British Mosaics*. BAR British Series 135. Oxford.

Coote, J. e Shelton, A. 1992. *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford.

Cosh, S. 1989. *The Lindinis branch of the Corinthian saltire officina*. Mosaic 16, 14-19.

Cosh, S. 1992. *A new look at the Corinthian Saltire School*. Mosaic 19, 7-10.

Dark, K. 1994. *Civitas to Kingdom: British Political Continuity 300 - 800*.

Leicester.

Dark, K. and Dark, P. 1997. *The Landscape of Roman Britain*. London.

de la Bedoyere, G.-1991. *The Buildings of Roman Britain*. London.

de la Bedoyere, G. 1993. *Roman Villas and the Countryside*. London.

Dunbabin, K. 1996. *Convivial spaces: dining and entertainment in the Roman Villas*, Journal of Roman Archaeology 9, 66-80.

Ellis, S.P. 1988. *The end of the Roman house*. Am. Journ. of Arch. 92. 565-576.

Ellis, S.P. 1991. *Power, architecture, and decor: how the late Roman aristocrat appeared to his guest*. In E. Gazda (ed.) 117-134. Michigan.

Elsner, J. 1995. *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Ail from the*

Pagan World to

Christianity. Cambridge.

Elsner, J. (ed.) 1996. *Art and Text in Roman Culture*. Cambridge.

Elsner, J. 1998. *Imperial Rome and Christian Triumph*. Oxford.

Eriksen, R.T. 1980. *Syncretistic symbolism and the Christian Roman mosaic at Hinton St Mary: A closer reading*. PDNHAS. 102, 43-48.

Finberg, H. 1955. *Roman and Saxon Withington*. Occasional Paper no. 8, Department of Local History, University of Leicester.

Fowler, W. 1796-1818. *Engravings of... mosaic pavements*. London

Angioillo, S., 1987, *L'arte della Sardegna Romana*, Jaca Book, Milano.

Barrett, A.A., 1978, *Knowledge of the Literary Classics in Roman Britain*, in *Britannia IX*, pp. 307-313

Barrett, A.A., 1978, *Knowledge of the Literary Classics in Roman Britain*, in *Britannia IX*, London.

Bianchi Bandinelli, R., Torelli, M., 1976, *L'arte dell'Antichità Classica*, Utet, Roma.

Black, E.W. , 1983, *The Roman villa at Bignor in the fourth century*, OJA

Black, E.W. , 1986, *Christian and Pagan hopes of salvation in Romano- British mosaics*, Oxford

Brancato, F. S., Mingoia, R., 2002, *Piazza Armerina: apud thermas apud Hennam : la cosiddetta villa romana del Casale*, Documenta Edizioni, Sardegna.

Campbell, S., 1988, *Mosaics of Antioch*, Pontifical Institute of Medieval Studies, London.

Clarke G. , 1982, *The Roman Villa at Woodchester*, in *Britannia*, vol. 13, London

Clearly, E. , 1989, *The Ending of Roman Britain*, B.T.Batsford, London

Clearly, E., 1989, *The Ending of Roman Britain*, London.

Conkey, M., 1990, *Experimenting with style in archeology: some historical and theoretical issues*, Cambridge.

Cottica, D., 2002, *La casa urbana in Britannia: evoluzione, forma, significato*, Trieste.

- Dark, K. e Dark, P., 1997, *The Landscape of Roman Britain*, London.
- De la Bedoyere, G., 1991, *The Buildings of Roman Britain*, London.
- De la Bedoyere, G., 1993, *Roman Villas and the Countryside*, London.
- Di Stefano, C.A., 1997, *Nuove ricerche per l'Edificio B di Piazza della Vittoria a Palermo e Interventi di Restauro del Mosaico della Caccia*, in atti del IV Convegno dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Tivoli, pp. 7 – 18.
- Down, A., 1988, *Roman Chichester*, Chichester.
- Freund, W.H.C. 1984. *The Rise of Christianity*. London.
- Freund, W.H.C. 1992. *Pagans, Christians, and 'the Barbarian Conspiracy' of A.D. 367 in Roman Britain*. *Brit.* 23, 121-131.
- Frere, S.S. 1975. *The Silchester Church: excavation by Sir Ian Richmond in 1961*. *Arch.* 105.
277-302
- Frere, S.S. 1982. *The Bignor Villa*. *Brit.* 13,135-195.
- Gazda, E. (ed) 1991. *Roman Art in the Private Sphere*. Ann Arbor, Michigan.
- Geenz, C. 1974, *Art as a cultural system*. *Modern Language Notes* 91.
- Goodburn, R., 1972, *The Roman Villa in Chedworth. The National Trust Guide*. London.
- Goodburn, R. 1978, *Winterton: some villa problems*, pp. 93 – 102, Leicester
- Guidobaldi, F., Paribeni, A., 1998, *Il Mosaico di Orfeo a Perugia*, in Atti del V Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Edizioni del Girasole, Ravenna.
- Hanfmann, G., 1951, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Harvard Massachusetts.
- Haverfield, F., 1915, *The Romanization of Roman Britain*. Oxford.
- Heather, P. 1994, *Literacy and power in the migration period*. Bowman and Woolf, pp.177-197. Cambridge.
- Henig, M. 1984, *Religion in Roman Britain*. London,
- Henig, M. 1984, *James Engleheart's drawing of a mosaic at Frampton*. PDNHAS

106, pp. 143-6.

Henig, M. 1986, *Late Roman mosaics in Britain: myth and meaning*. Mosaic 13, 13-20, in Burke, *Roman Religion in Gallia Belgica and the Germaniae*.

Luxembourg

Henig, M. 1995 *The Art of Roman Britain*. London.

Ling, R. 1996. *Roman mosaics in fourth-century Britain: classical values in a disintegrating world*. Apollo 413 (July 1996), 16-22.

Ling, R. 1997. *Mosaics in Roman Britain: discoveries and research since 1945*. Brit. 28, 259-295.

Huskinson, J., 1974, *Some Pagan Mythological Figures and their Significance in Early Christian Art*, in *Papers of the British School at Rome*, Roma.

Levi, 1973, *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*, in *Atti del Convegno Internazionale dell'AIEMA*, n. 217, p. 46.

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

Lysol's, S. 1797. *An Account of Roman Antiquities Discovered at Woodchester in the County of Gloucester*. London.

Lysons, S. 1813. *Reliquiae Britannico-Romanae*, Vol. 1. London.

Lysons, S. 1817. *Reliquiae Britannico-Romanae*, Vols. 2 and 3. London.

Lysons, S. 1817. *Account of the remains of a Roman villa, discovered at Bignor, in Sussex*. Arch. 18, 203-21

Lysons, S. 1821. *Account of further discoveries of the remains of a Roman villa at Bignor in Sussex*. Arch. 19, 176-7.

Mawer, C. 1995. *Evidence for Christianity in Roman Britain*. BAR British Series 243. Oxford.

Ling, R., 1981, *Further thoughts on Fourth Century Mosaics*, in *Britannia XII*, pp. 292-293, London.

Ling, R., 1991, *Brading, Bratingham and York: a New Look at some Fourth Century Mosaics*, in *Britannia XXII*, pp. 147- 157, London.

McWhirr, A. 1981. *Cirencester mosaics*. Mosaic 4, 5-7.

Meates, G.W. 1955. *Lullingstone Roman Villa*. London.

- Meates, G.W. 1972. *Lullingstone Roman Villa*, London,
- Meates, G.W. 1979. *The Roman Villa at Lullingstone, Kent*, Vol. 1. The Site. Kent.
- Meates, G.W. 1987. *The Roman Villa at Lullingstone, Kent*. Vol. 2. The Wall Paintings and Finds. Kent,
- Millett, M. 1990. *The Romanization of Britain*. Cambridge.
- Millett, M. 1995. Arch. Journ. 451-4.
- Momigliano, A. (ed.) 1963. *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*. Oxford.
- Morgan, T. 1886. *Romano-British Mosaic Pavements*. London.
- Munby, J. e Henig, M., 1977. *Roman Life and Art in Britain*. BAR British Series 41 (1 and 2). Oxford.
- Neal. D. 1981. Roman Mosaics in Britain. London.
- Nichols, J. 1811. History and Antiquities of the County of Leicester 4. Leicester,
- Nichols, W.L. 1838. Description of the Roman Villa discovered at Newton St Loe. London.
- Painter, K.S. 1967. *The Roman site at Hinton St Mary, Dorset*. *ISMQ* 32, nos. 1-2, 15-31. Painter, K.S. 1971. *Villas and Christianity in Roman Britain*. *BMQ* 35, 156-175.
- Painter, K.S. 1971. *Villas and Christianity in Roman Britain*. *BMQ* 35, 156-175.
- Painter. K.S. 1965. *Excavation of the Roman villa at Hinton St Mary, Dorset, 1965*. *PDNHAF* 87, 1023.
- Painter. K.S. 1977. *The Mildenhall Treasure: Roman Silver from East Anglia*. London.
- Painter. K.S. 1999. The Water Newton silver: votive or liturgical? *JBAA* 152, 1-23.
- Parlasca, K. 1959. *Die romischen Mosaiken in Deutschland*. Berlin.
- Parlasca, K. 1975. *Neues zur Chronologic der romischen Mosaiken in Deutschland*. In H. Stem, 77-82. Pans.
- Perring, D., 2002, *The Roman house in Britain*, Oxon.
- Price, J.E. and F.G.H. 1881. *A Description of the Remains of Roman Buildings at*

- Morton, Brading IOW. London.
- Price, S. 1984. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*. Cambridge.
- Price, S. 1989. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago.
- RCHM, 1983, *West Park Roman Villa*, pp. 140, 129-150, *Journal of Archeology*, Rockbourne, Hampshire.
- Reece, B., 1980, *Town and country: the end of Roman Britain*. *World Archeology*, n. 12, London.
- Robbins, E. 1982, *Famous Orpheus*, pp. 3-23, in Warden, J., *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, Warden, Toronto.
- Rossister, J., 1994, *Convivium and villa in late antiquity*, pp. 199-214, in Slater, E., *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor, Michigan.
- Russel, J., 1990, *The Roman Villa at Newton St. Loe*, pp. 2-23, *Bristol and Avon Archeology Journal*, n.9, Bristol.
- Scott, E., 1993, *A Gazetteer of Roman Villas in Britain*, Leicester.
- Scott, S., 1995, *Symbols of power and nature: the Orpheus mosaics of Roman Britain and their architectural contexts*, in Rush, P., 1995, *Theoretical Roman Archaeology: second Conference Proceedings*, pp. 105 – 123, Avenbury.
- Scott, S., 1991, *An outline of new approach for the interpretation of Romano British villa mosaics, and some comments on the possible significance of the Orpheus mosaics of fourth century Roman Britain*, in *Journal of Theoretical Archaeology* 2, London.
- Scott, S., 1997, *The power of images in the Late Roman House*, London.
- Scott, S., 2000, *Art and Society in fourth-century Britain: Villa mosaics in context*, Oxford University Press, Oxford
- Smith, D. J., 1969, *The mosaics pavements*, A.L.F. Rivet, London
- Smith, D.J., 1977, *Mythological Figures and scenes in Romano-British mosaics, Munby and Henig*, Oxford.
- Smith, D.J., 1984 *Roman Mosaics in Britain: a Synthesis*, in Raffaella Farioli Campanati, *Atti del III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico II*, Edizioni del Girasole, Ravenna.

- Stead, I.M., 1966, *Winterton Roman Villa: an interim report*, Journal of Ancient Archeology, London
- Tebby, S., 1980, *Geometric Design in Roman Tessellated Pavement: Comparative Analytical Drawings*, Leicester.
- Todd, M., 1973, *The Coritani*, London.
- Todd, M., 1978, *Studies on the Romano-British Villa*, Leicester.
- Toynbee, J.M. C., 1968, *Pagan Motifs and practices in Christian Art and Ritual in Roman Britain*, Barley and Hanson, Leicester.
- Toynbee, J.M.C., 1962, *Art in Roman Britain*, Oxford.
- Van Dam, R., 1985, *Leadership and Community in Late Antique Gaul*, Berkeley, California.
- Wallace – Hadrill, A., 1988, *The social Structure of the Roman House*, Papers of the British School in Rome, Roma.
- Walters, B., 1981, *Littlecote*, Current Archeology Journal, London.
- Walters, B., 1982, *Fourth Century Orphic Halls in Britain*, London.
- Watts, D., 1992, *Christians and Pagans in Roman Britain*, London.
- Watts, D., 1998, *Religion in Late Roman Britain*, London.
- Witts, P., 2001, *Universal Messages. Iconographic similarità between the mosaics of Antioch and Britain*, London.
- Witts, P., 2010 *Mosaics in Roman Britain. Stories in stone*, The History Press, Gloucestershire
- Witts, P., 2009, *Mosaic Studies and Souvenirs*, in Atti del XI Colloquio Internazionale AIEMA, Bursa.

SITI INTERNET CONSULTATI

Journal of Archeology:

<http://www.journalofromanarch.com/RACConference.html>

British Museum:

<http://www.britishmuseum.org/>

British Library:

<http://www.bl.uk/>

Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico:

<http://www.aiscom.org/>

Museo Archeologico di Antakja (Turchia):

http://www.hatayarkeolojimuzesi.gov.tr/HatayMuzeWeb/flash/main_EN.html

Villa del Casale, Piazza Armerina (Sicilia):

<http://www.villaromanadelcasale.it/>

Università di Oxford, Facoltà di Archeologia:

<http://www.ox.ac.uk/>

Università di Cambridge, Facoltà di Archeologia:

<http://www.study.cam.ac.uk/>

RINGRAZIAMENTI

Diciotto anni di studio dopo, è arrivato il momento anche di questo importante traguardo.

Ricorderò sempre con nostalgia questo magnifico periodo passato fra disperazioni, speranze, sogni, successi ed errori. Tutte le persone che ho conosciuto, le esperienze vissute, gli anni passati fra Padova e Venezia resteranno per sempre fissate nella mia memoria, come indelebili e squisiti ricordi.

Detto questo, vorrei ringraziare un po' di persone che mi sono sempre state accanto, immobili certezze della mia vita, in tutto questo tempo. Vorrei ringraziare anche chi, invece, non è stato che una meteora o una comparsa, ma anche chi si è rivelato una scoperta, qualcosa di nuovo a cui pensare, un segno indelebile nei miei sorrisi.

Innanzitutto, vorrei ringraziare la mia famiglia. Tutta, anche quelli che non ci sono più, quelli che si sono aggiunti e quelli che non sopporto più di tanto ma che alla fine son sempre stati qui. In fondo, la famiglia è la cosa più importante, anche se la ami a giorni alterni e, a volte, spero che spariscano tutti come fa Kevin McAllister in Home Alone. Un enorme grazie a tutti voi.

In particolar modo, vorrei ringraziare Lisa, che ogni giorno diventa sempre più meravigliosa, nonostante tutto. Sei meglio di Batman, bambola, te lo dico.

A Chiara, l'amica che tutte dovrebbero e vorrebbero avere. 14 anni insieme, mia cara, e ti adoro ogni giorno di più e non ci sono abbastanza parole per dirti quanto ti voglio bene.

E poi grazie a Giulia, Filippo, Stefano e Steno per tutti i bei momenti passati insieme. In particolar modo, grazie a Stefano, per essere stato lì quando ero così finita che mi serviva un'altra parola per dire finita, per aver avuto bisogno di me quando eri nella stessa condizione, e anche un po' perché – in questi mesi di ansia, nervoso e follia – sei sempre stato in grado di darmi la possibilità di sfogare il mio nervoso, tirandoti dietro una simpatica serie di turpiloqui e bestemmie da scrittura creativa. Ti voglio bene, amico. Tsei schpecialeh.

E poi grazie a Fabietto, Francesco, Thomas, Melissa e i suoi carlini stupendi, Stefano T., Sabrina (torna dalla Francia, Cnech, mi manchi!!) e tutti quelli con cui ho passato delle giornate di divertimento totale, che anche se non c'è il vostro nome scritto io vi ringrazio comunque.

Alle mie compagne di università, soprattutto Chiara che ha sempre cercato di tirarmi fuori un sorriso (la tua pazienza è meravigliosa, tesoro) e Laura, fedele compagna di sbronze al Campari prima degli esami. E anche dopo.

A Lindita, ai nostri viaggi in treno che furono galeotti e a tutte le nostre minchiate. E anche a Valeria, consorella nella fede della Bubbia. Schiocco di ditù.

Nella parte "università", ringrazierei anche Daniela, la mia eccezionale relatrice con le sue esilaranti telefonate.

Grazie anche a chi sopporta i miei lamenti e le mie paure che “non ce la posso farcela”. I miei discorsi son spesso in loop, quindi molti di voi avranno sentito la solita tiritera, ma di solito queste persone sono i ragazzi di Sugarpulp (Marco, Clara, Riccardo, Giovanni, Elena, Mattia e Davide, in particolare) e Mattia Oro. Soprattutto il povero Mattia Oro. Grazie Mattia, per sopportarmi tanto. Ti porto tanti biscotti cioccolatosi presto! Cuore.

Un grazie anche a tutti quelli che hanno partecipato alla realizzazione della mia prima mostra da curatrice e coloro che l'hanno supportata. Quindi, ringrazio Alessandro, Giovanni, Francesca, Francesco, Valentina e tutti quelli che hanno partecipato alla realizzazione di quel bellissimo evento, tutti gli artisti, i musicisti e la manovalanza annessa. Sono state delle settimane eccezionali, grazie ragazzi. Senza di voi nulla sarebbe stato possibile.

A tutti i miei nuovi pezzi di vita, a quelli che mi hanno fatto sorridere, stare bene, scambiare opinioni e conoscere nuovi profumi che ora resteranno indelebili nella mia mente. A chi mi ha fatto sentire un po' ragazzina, in un periodo dove le responsabilità mi pressano sullo stomaco, e a chi mi ha fatto sentire tanto determinata da convincermene, finalmente.

Un po' di grazie anche a quelli che mi hanno deluso. Niente accade per niente e, anche se vi odio un po', almeno ora so come difendermi da certe situazioni.

Grazie a chi mi ha incontrato in giro in questi giorni trafelati e un po' storti, e a chi mi troverà fino al giorno della mia laurea. Quelli che mi han visto in condizioni pietose, l'espressione felice del Conte Dracula e i capelli di un'erinni, e sono sempre stati carini, trattenendosi dal dire cose tipo: “Mio dio, che faccia, Silvia! Sembri più vecchia delle piramidi...ti si è sfondato l'orologio biologico?”. Grazie per la vostra compassione, amici.

Alle luci delle città, a Parigi che quando arriva l'autunno manca sempre un po', alla Mulino Bianco che produce i biscotti da mangiare all'una di notte, alla NUTELLA e al caffè dell'ingegnere. Sempre tu sia lodato, caffè doppio in tazza grande. Ai vecchi film in bianco e nero, le feste a tema, a “Left and Leaving” dei Weakerthans, alle tette di Katy Perry, all'ironia della Litti, che mi fa ridere quando sento che vorrei piangere, e a Sex&TheCity

Alle jam sessions di parolacce e a tutte quelle piccole cose buone che migliorano le tue giornate, come il gin tonic, il Moment quando ci hai il mal di testa, gli occhiali da sole dopo una sbronza colossale, il giro dei bacari veneziani e il profumino d'arrosto alla domenica, la fettina d'arancia che sta in fondo all'aperitivo, tutte le opere di Gustav Klimt e la voce di Dallas Green, Walter Chiari perché era un figo e Alberto Sordi perché me fa ride', gli occhi azzurri, le rose antiche della regina Vittoria e al profumo della pioggia sulla terra secca.

Infine, spendo qualche parola per ringraziare una persona davvero importante per tutto questo lavoro. Qualcuno che solo pochi studenti si ricordano di ringraziare (alcuni dei quali mi hanno dato l'idea per fare questo ringraziamento), ma senza il quale niente sarebbe stato possibile.

Qualcuno che in questo caso ci ha creduto anche quando ha dovuto ricominciare da capo, che si è rimboccato le maniche dopo lunghi mesi di disperazione, che si è dato da fare e alla fine è riuscito a produrre del ciarpame leggibile altrimenti detto: tesi di laurea.

Questo qualcuno non è altri che me stessa. Grazie a me, allora.

Scusate la tracotanza, amici, ma come dicono a Roma: quando ce vò, ce vò!

Silvia, un'egregia produttrice di idee inutili.

