

«(...) *ut aeterna memoria nominis afficeretur*» (Hyg., *Astr.*, 2, 5): esempi di iscrizioni musive da alcune *domus* di *Hadrumentum* e *Thysdrus* (Bizacena)

Sara Redaelli*

Riassunto: *Il testo e l'immagine. L'interazione di questi due fattori è fondamentale per la comunicazione di significati, nella prospettiva «attuale» della società antica così come nella prospettiva «attuale» degli studiosi. Lo dimostrano, ad esempio, alcuni mosaici con iscrizioni provenienti da Hadrumentum (Sousse, Tunisia): in un contesto dato da determinati soggetti rappresentati e da una certa collocazione del pavimento nella casa, la presenza di iscrizioni si rivela importante per la comprensione e la fissazione nel tempo di idee quali un interesse culturale o la gloria di gladiatori e cavalli vincitori.*

Abstract: *The text and the image. The interaction of these two factors is essential for the communication of meanings, from the «current» perspective of the ancient society as well as from the «current» point of view of the scholars. This is shown, for example, by some mosaics with inscriptions from Hadrumentum (Sousse, Tunisia): in a context given by certain subjects represented and a certain location of the floor in the house, the presence of inscriptions is important for understanding and fixing ideas like a cultural interest or the celebration of winning horses and gladiators.*

Parole chiave: *mosaico, Hadrumentum, testo, immagine, cultura, celebrazione*

Key words: *mosaic, Hadrumentum, text, image, culture, celebration*

* Universitat de Barcelona.

I. Introduzione

In questo contributo, data la quantità di materiale raccolto, l'analisi delle iscrizioni musive si limiterà agli esempi più significativi rinvenuti ad *Hadrumetum*, lasciando dunque il caso di *Thysdrus*, citato nel titolo, a un prossimo studio.

*Hadrumetum*¹, l'odierna Sousse, città situata lungo la costa orientale della Tunisia, rappresentò in epoca romana uno dei centri economicamente e culturalmente più attivi della Bizacena. Tra II e III secolo, in particolar modo al tempo della dinastia dei Severi e fino al suo ultimo rappresentante, la città visse l'apogeo del suo splendore e i membri dell'élite, proprietari terrieri e commercianti, si fecero costruire lussuose dimore, le più antiche delle quali risalgono all'inizio del II secolo, ornate da pitture parietali, stucchi, statue e soprattutto mosaici, dedicati a diversi temi che illustrano differenti aspetti dello *status* economico-sociale dei signori: il mare e la ricchezza conquistata con i commerci, la terra e i suoi frutti, le passioni quali i giochi circensi e anfiteatrali, la cultura. E proprio di questi temi trattano alcuni dei tessellati scoperti in *domus* messe in luce tra XIX e XX secolo nelle due antiche aree residenziali di *Hadrumetum*²:

- la zona nord-occidentale, non lontano dal circo e dalle terme pubbliche, in cui, tra le altre, si trovano le c. d. «Case dell'Arsenale e di Virgilio» e la c. d. «Casa di *Sorothus*»;
- la zona meridionale, immediatamente fuori dal tratto S delle mura di cinta della città araba, nei pressi del teatro e dell'anfiteatro, dove sorsero la c. d. «Casa delle Maschere», la c. d. «Casa dei Palafrenieri» e la c. d. «Casa degli Struzzi».

Isolata rispetto a queste *domus*, la c. d. «Casa dell'oued Blibane» sorgeva invece a circa 2 km a N del centro. Sulla base dell'analisi stilistica dei mosaici in esse rinvenuti, le dimore si collocherebbero in un arco cronologico compreso tra l'inizio del II sec. d.C. e la fine del III sec. d.C., confermando dunque la grande crescita politica ed economica conosciuta dalla città in quell'epoca.

Alcuni tessellati messi in luce nel contesto delle case si rivelano interessanti non solo per la trattazione di certi temi ma soprattutto per la presenza in essi di iscrizioni

1. Cfr. R. STILLWELL, W.L. MACDONALD, M. HOLLAND McALLISTER (edd.), *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*, Princeton 1976, s. v. *Hadrumetum*, p. 372.

2. Il carattere occasionale degli scavi effettuati nel territorio di *Hadrumetum* ha determinato l'assenza di pubblicazioni scientifiche sull'attività degli archeologi: per conoscerla, o meglio, per conoscerne dei momenti significativi — che corrispondono ai casi in cui nelle strutture rinvenute sono stati trovati mosaici —, è necessario affidarsi a un testo interamente dedicato ai tessellati messi in luce, ossia L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques. Feuille n. 57 de l'Atlas Archeologique: Sousse*, Tunis 1960. Proprio sulla base delle coordinate con cui Foucher indica la posizione dei luoghi di ritrovamento dei mosaici nella carta della città, vediamo dunque che le aree più interessate dagli sterri di fine '800 - inizio '900 sono quelle nord-occidentale e meridionale.

che, insieme alle immagini, collaborano alla comunicazione di significati. I mosaici oggetto di questo studio provengono da sei dimore: la «Casa dell'oued Blibane», la «Casa di Virgilio» e la «Casa di *Sorothus*», collocate nella zona nord e nord-occidentale, la «Casa delle Maschere», la «Casa dei Palafrenieri» e la «Casa degli Struzzi», situate invece nella zona meridionale.

2. I mosaici e la casa come spazio della comunicazione di idee

2.1 La cultura

a) Il mosaico della «Casa dell'oued Blibane» (fig. 1)

Definizione: mosaico pavimentale

Provenienza: da una soglia che collegava due ambienti della «Casa dell'oued Blibane», una dimora di età romana situata lungo il versante S dell'oued Blibane; la struttura fu scavata da Giorgi nel 1904 e nel 1913, anno in cui fu rinvenuto il mosaico

Misure: 0,52 × 0,52 m

Stato di conservazione: buono

Cronologia: epoca severiana

Ubicazione attuale: Museo di Sousse

L'immagine, un fallo pisciforme eiaculante a sinistra, posto tra due corpi triangolari simmetrici, identici e interpretati come organi sessuali femminili, è stata finora letta, sulla base della tradizione iconografica, come apotropaica o beneaugurante e l'iscrizione che l'accompagna, O-CHARI, confermerebbe questa lettura³.

La collocazione del mosaico nella casa potrebbe suggerire però un'altra ipotesi: il mosaico ricopriva la soglia che collegava un ambiente absidato pavimentato con sole tessere bianche e un altro ambiente con decorazione figurata, particolarmente interessante (fig. 2). Al centro della sala infatti si trova un pannello rettangolare con la rappresentazione, su fondo bianco, di una scena teatrale comica, l'unica di produzione bizacena risalente al III sec. d.C.: a destra appare un uomo di bassa statura

3. La lettura è stata proposta da L. Foucher (cfr. *Hadrumetum*, Paris 1964, pp. 303-304, in cui parla dell'immagine a proposito dei «Symbols de fécondité»), K.M.D. Dumbabin (cfr. *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, p. 162, in cui il tessellato viene inserito nella categoria «Apotropaic and protective signs») e J. Gómez Pallarès (cfr. «Nuove e 'vecchie' interpretazioni di iscrizioni latine su mosaico, nordafricane», in *ZPE* 129, 2000, p. 310). Per quanto riguarda l'iscrizione, L. Foucher propone tre ipotesi interpretative: «1° vocatif de *charis*: ô délice; 2° abréviation de l'épithète *charidotès* appliquée à Zeus, Hermès et Bacchus; 3° évocation du *charismion*, aphrodisiaque réputé (Plut. *M.* 1558, c, Plin., 13, 42)» (FOUCHER, *Inventaire...*, cit., n. 57.011, p. 5). J. Gómez Pallarès, invece, interpreta *χάρις* come *χάρις δαμόνων*, grazia invocata tipicamente su una soglia e concessa dagli dei, protettori della casa da forze negative, richiamando anche un'iscrizione rinvenuta ad Ampurias, cfr. GÓMEZ PALLARÈS, «Nuove e 'vecchie'...», cit., p. 310.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

che sembra vittima di una minaccia da parte del personaggio situato al centro, a sua volta trattenuto per il braccio destro da un terzo uomo a sinistra, caratterizzato da una maschera rossa in viso. Si può ipotizzare un possibile legame fra i due mosaici? Il fallo è tradizionalmente legato alla nascita e allo sviluppo della commedia⁴: l'oscenità provoca la risata, una risata che qui sarebbe suscitata dalla «battuta» O CHARI, dove χάρις sarebbe interpretabile come «o grazia, o delizia», seguendo la prima delle tre ipotesi di lettura fatte da L. Foucher e mettendo in relazione il sostantivo con il verbo χαρίζομαι, «in erotic sense, grant favour to a man»⁵. L'immagine rappresenterebbe il piacere provocato al maschio dalla possibilità di scegliere fra due femmine e alla femmina dal fatto di essere stata scelta e determinerebbe un'ilarità «introduttiva» alla scena comica. E se il legame fra i due tessellati fosse ancora più stretto? Gli studiosi sono concordi nel leggere la scena comica come la rappresentazione della minaccia di un giovane, trattenuto da un altro personaggio maschile, forse un messaggero, contro uno schiavo. Secondo Lilly Kahil, saremmo di fronte alla riproduzione artistica di una situazione descritta nel *Dyskolos* di Menandro (atto I, scena II)⁶, in cui un servo racconta al padrone del pestaggio subito da parte di un vecchio avaro: il testo, però, a mio avviso, non trova qui un preciso riscontro⁷; T.B.L. Webster ha invece proposto di vedere nella rappresentazione il tentativo di impedire il suicidio del giovane al centro ma anche questa ipotesi pare piuttosto fantasiosa in quanto priva di una corrispondenza testuale⁸. E se si trattasse invece del buffo arrivo di un servo a comunicare al padrone innamorato, che si trova in compagnia di un amico, che potrà avere con sé la sua amata? Nello *Pseudolus* di Plauto (atto II, scena IV)⁹, ad esempio, ritroviamo una situazione di questo tipo: il protagonista Calidoro viene consolato da un personaggio maschile, l'amico di nome Carino, che ha un ruolo importante nella risoluzione del caso amoroso; all'improvviso, mentre i due stanno parlando, arriva lo schiavo Pseudolo, che elogia con enfasi il padrone Calidoro e comunica una buona notizia: ha trovato il modo, grazie a uno stratagemma, di liberare l'amante di Calidoro, Fenicia. Che ci sia una relazione fra la grazia di un amore risolto e la charis (o Charis?)¹⁰ invocata all'entrata della stanza? Si tratta solo di una proposta

4. Sulla relazione fra Dioniso, le falloforie e la nascita della commedia, cfr. K. KERÉNYI, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona 1998 (trad. spagnola di *Dionysos*, Stuttgart 1994), pp. 198-240.

5. Cfr. *LSJ*, s.v. «χαρίζομαι», p. 1978.

6. Cfr. S. CHARITONIDIS, L. KAHIL, R. GINOUVÈS, *Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, Berne 1970, p. 101.

7. Cfr. J.-M. JACQUES, *Ménandre. Le Dyscolos*, Paris 2003: il servo Pirria racconta al padrone Sostrato delle minacce subite da Cnemone, insospettendo però il giovane, che lo accusa di aver provocato l'ira del vecchio e si rivolge a lui con veemenza in una sola battuta del dialogo; Cherea, altro personaggio che assiste alla scena, non interviene bloccando lo scatto di Sostrato.

8. Cfr. T.B.L. WEBSTER, *Moments Illustrating New Comedy* (suppl. 24, *BICS*), London 1969, p. 179, n. FM 4. L'autore data il mosaico al IV sec. d.C.

9. A. ERNOUT, *Plaute. Comédies*, VI, Paris 1938.

10. Nelle proposte di Foucher e Gómez Pallarès il vocativo CHARI viene considerato nome comune: potrebbe trattarsi invece di un nome proprio? Se così fosse, indicherebbe Charis, la Bellezza per eccellenza, moglie di Efesto nell'*Iliade* (18, 382-392) oppure Afrodite, detta «Charis» in quanto capace di donare grazia e così voluttuosamente rappresentata in alcune sculture.

di interpretazione, considerando che la scena potrebbe verosimilmente riprodurre un momento di tensione tra padrone e servo, situazione frequentemente proposta nelle commedie e fonte di riso; inoltre, nel personaggio con maschera rossa si dovrebbe riconoscere un messaggero, coerentemente con quanto afferma Polluce nel suo *Onomasticon*¹¹. In ogni caso, fermo restando che il momento comico può essere prodotto da una tensione o dalla buffa entrata in scena di un servo, riconoscerne la riproduzione precisa di un passo letterario è difficile: nelle commedie di Terenzio, Plauto e Menandro, infatti, non ho individuato scene perfettamente corrispondenti a quella rappresentata, scena che potrebbe anche essere di pura invenzione o tratta da un testo perduto. Proprio a causa dell'assenza di iscrizioni a interagire con le immagini, rimaniamo nel campo delle ipotesi.

Tornando al mosaico oggetto di analisi, è comunque certo che la sua collocazione e l'iscrizione potrebbero suggerire nuove interpretazioni.

b) *Il mosaico della «Casa di Virgilio»* (fig. 3)

Definizione: mosaico pavimentale

Provenienza: dal c. d. «tablino C» della «Casa di Virgilio», situata nel quartiere N di Sousse, nei pressi dell'Arsenale; il mosaico è stato rinvenuto durante scavi effettuati nel 1896

Misure: 1,29 × 1,29 m

Stato di conservazione: buono

Cronologia: inizi del III sec. d.C.

Ubicazione attuale: Museo del Bardo, Tunisi

La presenza e la collocazione privilegiata del mosaico — nel *tablinum* — sono determinate dalla volontà da parte del proprietario della dimora di fare omaggio a Virgilio, il poeta nazionale romano molto noto anche in Africa, dove era conosciuto grazie all'ampia circolazione delle sue opere attraverso privilegiati canali privati e canali pubblici quali la scuola e costituiva un punto di riferimento nonché oggetto di studio per molti letterati locali¹². La fondamentale presenza nel tessellato dell'iscri-

11. Poll. 4.138. Anche le maschere rappresentate nel pavimento del *triclinium* della «Casa delle Maschere» di *Hadrumentum* propongono diversi tipi di soggetti, alcuni dei quali riconosciuti da L. Foucher nell'elenco di Polluce (cfr. L. FOUCHER, *La maison des Masques à Sousse*, Tunis 1965, pp. 61-72): la varietà dei personaggi raffigurati indica la presenza di diversi cartoni relativi al tema, modelli che circolavano tra città come *Hadrumentum* e *Thysdrus*.

12. Virgilio era molto popolare tra gli autori di origine africana: in epoca neroniana, il grammatico, filosofo e retore Anneo Cornuto, trasferitosi da Leptis a Roma, secondo quanto riportato da Gellio, scrisse dei commentari su Virgilio (Gell., 2, 6, 1). Nel II sec., Sulpicio Apollinare da Cartagine, maestro di Gellio, scrisse sommarii dell'*Eneide* e teneva lezioni di grammatica sui versi del poeta (Gell., 2, 16, 8-10 e Ant. Lat., *Hexasticha*). L'influenza dell'autore dell'*Eneide* è evidente anche in Apuleio, nelle cui opere si ritrovano diverse citazioni (cfr. ad es., Apul., *Flor.*, 2; *Apol.*, 3) e Osidio Geta (I-II o III sec. d.C.?) fu autore di un centone virgiliano intitolato *Medea* (*Poetae Latini Minores*, 4, 219-237). Nel IV secolo, Nonio inserì molte

zione permette una sua sicura interpretazione determinando, come vedremo, anche proposte di lettura per i pavimenti decorati delle *alae* adiacenti.

MVSA MIHI CA(V)
SAS MEMORA
QVO NVMINE
LAESO QVIDVE

Grazie a questi versi (Verg., *Aen.*, I, 8), per cui la paleografia suggerisce una datazione non anteriore alla fine del II sec. d.C.¹³, è infatti possibile identificare il personaggio rappresentato come Virgilio, affiancato da Calliope, alla sua destra, e Melpomene, a sinistra e ritratto nell'atteggiamento della lettura interrotta di un *volumen* aperto in corrispondenza dei versi citati. Dove molti vi hanno voluto vedere un ritratto autentico del poeta, d'accordo con la descrizione che ne fa Donato nella *Vita Vergilii*¹⁴, è forse più probabile vedere qui la rappresentazione stereotipata di un letterato, realizzata mediante cartoni — forse uno per il volto, l'altro per il resto del corpo¹⁵ —, a cui è possibile dare un'identità sicura solo grazie all'iscrizione. Una raffigurazione, questa, che, con l'invocazione alla Musa, volutamente si richiama a Omero, il poeta per eccellenza della classicità i cui versi ispirarono altri tessellati africani: sia l'*Iliade* che l'*Odissea* si aprono infatti con la richiesta di ispirazione a Calliope, invocazione che nell'*Eneide* non si trova all'inizio ma al verso 8.

Nella casa, il mosaico si affianca a tessellati che decoravano i pavimenti delle *alae* situate ai lati del *tablinum*, tessellati anch'essi di soggetto culturale e che si potrebbe forse definire «virgiliano»: sul pavimento della c. d. «*ala B*» è infatti raffigurata una scena interpretata da P. Gauckler come «les adieux de Didon à Enée»¹⁶ e da L. Foucher¹⁷ e da K.M.D. Dunbabin¹⁸ come il racconto della violenza di Ercole ad Auge.

citazioni da Virgilio nel suo lessico intitolato *De compendiosa doctrina* e, successivamente, in piena epoca cristiana, l'ultimo scrittore pagano, Marziano Capella, continuava a ispirarsi al mantovano e a Cicerone.

13. S. GSELL, *Études sur l'Afrique antique*. Scripta varia, Lille 1981, p. 289.

14. «*Corpore statura fuit grandi, aquilino colore, facie rusticana*» (Don., 8): la descrizione donatiana non solo si rispecchierebbe in questo ritratto ma anche in altri, successivi, uno proveniente da Treviri di fine III o inizio IV sec. e uno tratto da una miniatura vaticana di V sec. (cfr. J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, I^{er}-IV^e s.* (Biblioteca archaeologica 20), Roma 1997, n. 68, pl. LVI).

15. Cfr. M. NOVELLO, *Scelte tematiche e committenza nelle abitazioni dell'Africa Proconsolare. I mosaici figurati*, Pisa, Roma 2007, pp. 120-121: dalla Bizacena provengono diversi esempi di ritratti di poeti seduti. I cartoni avrebbero potuto prendere ispirazione dalle immagini raffiguranti scrittori poste all'inizio delle loro opere, come ricorda Marziale parlando proprio di manoscritti contenenti versi del poeta (Mart., 14, 186)? È difficile dirlo, dal momento che non siamo in possesso di queste rappresentazioni.

16. P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. II. Afrique Proconsulaire (Tunisie)*, Paris 1910, n. 135 e cfr., dello stesso autore, «Les mosaïques de l'Arsenal à Sousse», in *RA* 31, 1897, pp. 6-22.

17. FOUCHER, *Inventaire...*, cit., n. 57.105, pl. XXIVa e cfr., dello stesso autore, «Héraclès et Augé», in *Recueil des hommages à Henri Stern*, Paris 1983, pp. 163-170.

18. DUNBABIN, *The mosaics...*, cit., Sousse 12 (f).

Considerando questa seconda interpretazione, esisterebbe una correlazione fra le due scene? Purtroppo il mosaico dell'«*ala A*» è andato perduto però non sarebbe impossibile individuare un legame fra il tessellato del *tablinum* e quello dell'«*ala B*». L'intento virgiliano di assimilare Enea ad Ercole è costante in tutta l'*Eneide*¹⁹ e, inoltre, la mitologia racconta che il figlio di Ercole e Auge, Telefo²⁰, era padre di Tarchon e Tyrsénos (o Tyrrenos), che emigrarono in Etruria dopo la presa di Troia. La vicinanza di questi soggetti potrebbe dunque non essere casuale: i committenti avrebbero potuto conoscere la leggenda di Telefo da tragedie e commedie oggi perdute.

c) *Il mosaico della «Casa delle Maschere» (fig. 4)*

Definizione: mosaico pavimentale

Provenienza: dalla soglia di accesso all'ambiente n. 14²¹ lungo il portico NW della «Casa delle Maschere», situata nel quartiere S di Sousse; il mosaico fu rinvenuto negli scavi del biennio 1961-1962

Misure: ?

Stato di conservazione: il mosaico presenta lacune importanti

Cronologia: III sec. d.C.

Ubicazione attuale: *in situ*

Il mosaico della soglia che introduce all'ambiente n. 14 della «Casa delle Maschere» si inserisce in un contesto decorativo particolare: gli ambienti più importanti della casa destinati a una funzione pubblica, il *triclinium* e l'ambiente di rappresentanza n. 4 nonché le soglie che introducono agli ambienti nn. 4 e 5, sono rivestiti di mosaici con rappresentazioni relative a un unico tema, il teatro e l'elemento maggiormente ricorrente nella decorazione musiva della casa è costituito dalla maschera, com'è evidente anche dalla denominazione attribuita alla dimora. L'insistenza sull'argomento ha pertanto indotto L. Foucher, seguito da K.M.D. Dunbabin, a pensare che ci si trovi di fronte alla sede di un *collegium* di attori²², data anche la vicinanza della dimora al teatro²³.

All'interno di questo contesto, il mosaico oggetto di analisi potrebbe anch'esso relazionarsi all'ambito teatrale e la presenza dell'iscrizione, ancora una volta, si rivelerebbe importante per comprendere il tessellato. Un personaggio maschile in

19. Cfr. M. SCARSI, «Ercole», in *Enciclopedia virgiliana*, pp. 361-363.

20. Fu protagonista di tragedie perdute di Eschilo, Sofocle ed Euripide, nonché dei *Mysoi* di Agatone, dei *Mysoi* e dell'*Auge* di Filillio, di drammi di Moschione, Jofone, Cleofone, Nicomachos, di un *phylax* di Rintone, di commedie e drammi di scrittori romani (cfr. E. PARIBENI, «Telefo», in *EAA*, pp. 669-671).

21. Si è qui deciso di seguire la più recente numerazione degli ambienti della casa, tratta da F. GHEDINI, S. BULLO, *Amplissimae atque ornatissimae domus (Aug., Civ., II, 20, 26): l'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana* (Antenor Quaderni 2), Roma 2003, pp. 103-105.

22. FOUCHER, *La maison des Masques...*, cit., pp. 78-79; DUNBABIN, *The Mosaics...*, cit., p. 132.

23. FOUCHER, *Hadrumentum...*, cit., p. 166.

corta tunica viene rappresentato stante, con le gambe leggermente divaricate e con alle spalle un'asta con cerchio in cima interpretabile come stendardo o fiaccola²⁴. Tra le gambe, la parola NIKA, forma alla terza persona singolare del verbo greco νικάω, «vincere», che fa tradizionalmente riferimento a una vittoria in ambito anfiteatrale: consideriamo, ad esempio, il ritratto di un gladiatore di III sec. d.C. rinvenuto in un mausoleo della necropoli romana c. d. «du Camp Sabatier» accompagnato da un'iscrizione simile, ETI NIKA²⁵. Della figura, intaccata da lacune lungo i fianchi, curiosamente si riconoscono il braccio, il gomito e una traccia dell'avambraccio teso verso la sinistra del personaggio e, allo stesso tempo, un secondoavambraccio teso verso il fianco sinistro, dettaglio che, per l'uso di tessere diverse e per un differente diametro, andrebbe interpretato come un restauro o un pentimento dell'artigiano²⁶. L'uomo guarda verso un oggetto che regge nella mano sinistra: che si tratti della corona con cui premierà il vincitore in una gara teatrale²⁷? Non possiamo affermare con certezza cosa sia andato perduto ma solo ipotizzare che l'uomo starebbe reggendo un premio da consegnare a qualcuno. Dato il carattere generale dell'apparato decorativo, è plausibile pensare che questa rappresentazione, che si serve un'iconografia propria di un certo ambito, circense o anfiteatrale, sia anch'essa legata al mondo del teatro, forse nel contesto di una gara fra autori — L. Foucher²⁸ e K.M.D. Dunbabin già avanzarono l'ipotesi²⁹.

Mantenendo comunque aperta la questione, quel che è certo è che anche qui l'iscrizione gioca un ruolo fondamentale, attribuendo al tessellato il sicuro significato della vittoria.

2.2 Lo spazio della celebrazione: i cavalli vincitori

I mosaici della «Casa di Sorothus»³⁰ (figg. 5 e 6)

24. Sulla curiosa forma dell'oggetto, cfr. le osservazioni di L. Foucher (*La maison des Masques...*, cit., pp. 20 e 77).

25. Cfr. FOUCHER, *Inventaire...*, cit., n. 57.190, pl. XLII.

26. L'interpretazione si deve al Prof. M. Mayer.

27. Coloro che vincevano una gara teatrale venivano premiati con una corona di foglie d'alloro mentre i vincitori nelle gare circensi, per esempio, ricevevano sontuose corone di metallo: a questo proposito, cfr. lo studio di N. DUVAL, «L'introduction des couronnes métalliques et des "cylindres de prix" en Occident d'après l'*Histoire Auguste*», in G. BONAMENTE, N. DUVAL (edd.), *Historiae Augustae Colloquium Parisinum* (*Historiae Augustae Colloquia* 1), Macerata 1991, pp. 172-182.

28. FOUCHER, *La maison des Masques...*, cit., pp. 77-78. Foucher chiama in causa alcuni dittici di VI sec. d.C. con rappresentazioni di palafrenieri vestiti con corta tunica e reggenti stendardi, rettangolari o quadrati, chiedendosi: «les activités du cirque (...) étaient-elles rappelées sur le théâtre? C'est un point que nous ne pouvons résoudre» (p. 78).

29. DUNBABIN, *The Mosaics...*, cit., p. 132.

30. Dei mosaici con iscrizioni della casa considereremo soltanto quelli con rappresentazioni di cavalli, tuttora conservati. I tessellati con le iscrizioni AD LEONE(M) e AD APRV(M), che decoravano rispettivamente gli ambienti nn. 9 e 10 della casa, sono purtroppo andati perduti e le parole si riferirebbero a raffigurazioni di questi animali sulle pareti delle rispettive sale.

a)

Definizione: mosaico pavimentale

Provenienza: dall'ambiente n. 5³¹ (a S del peristilio) della «Casa di Sorothus», situata nel quartiere N di Hadrumetum, nei pressi dell'Arsenale e scavata tra il 1886 e il 1888; il mosaico è stato messo in luce nel 1887

Misure: 1,89 × 1,80 m (riquadro centrale)

Cronologia: fine II sec. d.C.

Ubicazione attuale: alcuni frammenti hanno subito danni durante i bombardamenti del 1943 e sono ora conservati presso il Museo del Bardo di Tunisi

b)

Definizione: mosaico pavimentale

Provenienza: dall'ambiente n. 11 della «Casa di Sorothus»

Misure: 4,10 × 3,40 m (riquadro centrale)

Cronologia: fine II sec. d.C.

Ubicazione attuale: Museo di Sousse (medaglioni di sinistra e porzione inferiore della parte centrale); Museo del Bardo, Tunisi (parte con montagne e strutture della villa)

Mosaico n. 57.211, dalla c. d. «Casa dei Palafrenieri» (fig. 7)

Definizione: mosaico pavimentale

Provenienza: da un ambiente della «Casa dei Palafrenieri», situata nella zona S di Hadrumetum nei pressi delle Catacombe del Buon Pastore e scavata nel 1909

Misure: 1,90 × 1,10 m

Stato di conservazione: presenti alcune lacune, due particolarmente importanti in corrispondenza dei cavalli nella parte superiore del pannello

Cronologia: inizi del III sec. d.C.

Ubicazione attuale: Museo di Sousse

Passiamo dallo spazio della cultura a quello della celebrazione. Celebrazione di cavalli nella «Casa di Sorothus», non lontano dalla «Casa di Virgilio», e nella «Casa dei Palafrenieri». I pavimenti degli ambienti nn. 5 e 11 della «Casa di Sorothus», disposti quasi simmetricamente nel piano della dimora, sono infatti decorati con tessellati raffiguranti destrieri vincitori nelle gare del circo, come suggeriscono la presenza della palma, nel campo e nei medaglioni³² e la memoria dei loro nomi. Si tratta di animali di proprietà di Sorothus, possidente locale, come indicato dalla

31. Si è qui deciso di seguire la più recente numerazione degli ambienti della casa, tratta da GHEDINI, BULLO, *Amplissimae...*, *cit.*, pp. 100-101.

32. Motivo antico già presente nella cultura fenicia, cfr. M. LEGLAY, *Saturne africain. Monuments*, II, Paris 1966, p. 166.



Fig. 4

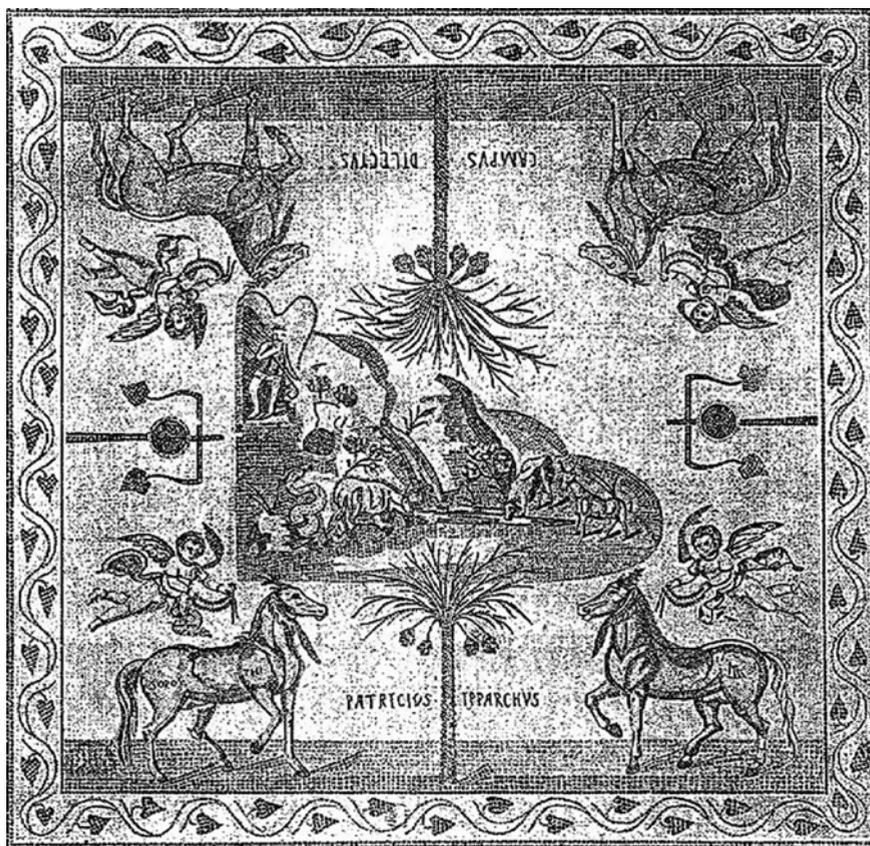


Fig. 5

presenza sul loro corpo del suo nome, SORO THI e del simbolo della sua scuderia, quattro trapezi verticali di dimensioni diverse disposti in sequenza decrescente³³. I due tessellati presentano somiglianze e differenze: in entrambi, inseriti in un campo bordato con foglie d'edera intrecciate, ritroviamo al centro un paesaggio e lungo i bordi le immagini dei destrieri affrontati. Alcuni elementi di differenza, invece, per quanto riguarda il numero dei cavalli presenti, il modo in cui vengono raffigurati e la caratterizzazione del paesaggio al centro: nel caso del pavimento dell'ambiente n. 5, gli animali sono quattro, liberi nel campo, affrontati a due a due rispetto alla palma e accompagnati da amorini volanti; nel tessellato dell'ambiente n. 11, invece, i destrieri sono otto, di cui sei superstiti, sempre affrontati rispetto a una palma ma questa volta collocati in medaglioni circolari.

Riguardo al paesaggio, nel caso dell'ambiente n. 11, esso si presenta più caratterizzato rispetto all'altro. Si tratta di un ambiente montagnoso in cui il rilievo ha una forma particolare, costituito da una serie di massi allungati e stretti disposti in verticale uno accanto all'altro in sequenza discendente; un corso d'acqua nato dalle rocce scorre verso la valle ai piedi del massiccio e qui una serie di animali pascolano liberi tra la vegetazione; sullo sfondo si vedono alcuni edifici. Queste caratteristiche hanno indotto L. Foucher³⁴ e K.M.D. Dunbabin³⁵ a ipotizzare che si tratti di una rappresentazione realistica dei possedimenti di *Sorothus* e la proposta si rivela verosimile considerando un'iscrizione rivenuta in Numidia, la dedica di un certo *M. Flavius Tertius* a un imperatore, in cui si parla di un *saltus Sorothensis*³⁶: l'iscrizione è subito stata messa in relazione con il *Sorothus* di *Hadrumetum*, che avrebbe avuto possedimenti e allevamenti in una regione, quella numidica, in cui è possibile incontrare alture rocciose come quelle raffigurate nel mosaico³⁷. Per quanto riguarda il paesaggio dell'ambiente n. 5, anche in questo caso un massiccio si colloca al centro della composizione e da esso sgorga un corso d'acqua che in forma di cascata finisce nella valle, dove tre animali si abbeverano; per la poca caratterizzazione si tratterebbe però verosimilmente di un'idealizzazione. In questo mosaico si osserva un dettaglio interessante, assente nell'altro: lungo i bordi verticali del campo vengono rappresentate due aste incrociate con un corpo dal profilo circolare al di sotto dell'asta orizzontale, alle cui estremità si collocano due foglie d'edera; il simbolo è stato interpretato come l'emblema della *sodalitas* dei Taurisci, una delle associazioni che si occupavano dell'organizzazione dei giochi del circo³⁸ e di cui *Sorothus* sarebbe stato una delle personalità di spicco.

33. Cfr. J.-L. LAPORTE, «Sousse. La *domus* de *Sorothus* et des mosaïques», in *CRAI* 150, 2006, p. 1360.

34. FOUCHER, *Hadrumetum...*, *cit.*, pp. 245-246.

35. DUNBABIN, *The Mosaics...*, *cit.*, p. 113.

36. *AE* 1898, 36.

37. Cfr. LAPORTE, «Sousse...», *cit.*, pp. 1373-1374.

38. Cfr. LAPORTE, «Sousse...», *cit.*, pp. 1365-1366.

La consacrazione dei cavalli avviene non soltanto attraverso una certa iconografia, per cui sicuramente venne impiegato uno stesso cartone, ma anche e soprattutto per mezzo dell'iscrizione con la memoria dei loro nomi³⁹. Nell'ambiente n. 11 troviamo: AMOR, DOMINATOR, ADORANDVS, CRINITVS, FEROX, PEGASVS; nel mosaico dell'ambiente n. 5, leggiamo: PATRICIVS, IPPARCHVS, CAMPVS, DILECTVS.

Il mosaico proveniente dalla c. d. «Casa dei Palafrenieri», unico pavimento della dimora rinvenuto, celebra anch'esso quattro cavalli vincenti, con ramo di palma in testa, disposti a due a due su due livelli; ciascuno è accompagnato da un palafreniere, rappresentato nell'atto di domare il destriero con una frusta e vestito con una corta tunica di colore diverso: una bianca, una verde, una rossa e una blu, i colori delle quattro fazioni in gara nelle corse del circo, rispettivamente gli *Albi* e i *Prasini* da una parte, i *Russei* e i *Veneti*, dall'altra⁴⁰. Sopra la schiena dei quattro destrieri, i loro nomi: PVPILLVS, AMATOR, CVPIDO, AVRA.

La palma della vittoria e il loro nome, dunque: l'iscrizione fissa nel tempo la memoria delle imprese dei cavalli ma anche, allo stesso tempo, il prestigio di un uomo che si è arricchito con il commercio di questi animali, attività di antica tradizione in Africa, terra di cavalli e cavalieri, e strettamente legata al mondo del circo⁴¹, realtà popolarissima nel territorio. Le rappresentazioni musive testimoniano il successo di cui godeva questo fenomeno in Africa, con significativi risvolti economici nella vita delle città: l'allevamento dei cavalli per le gare rappresentava una notevole fonte di guadagno per proprietari terrieri quali *Sorothus* e i destrieri non venivano impiegati soltanto a livello locale ma anche a Roma, come attesta un'iscrizione della fine del II sec. d.C. scoperta in città⁴². I Romani incontrarono qui un ambiente propenso ad accogliere i giochi e le rappresentazioni musive non sono l'unica prova di apprezzamento. Il successo delle corse che avevano luogo nel circo, situato poco lontano dalla zona dell'Arsenale e, dunque, dalla casa di *Sorothus*⁴³, è testimoniato dalla quantità di maledizioni lanciate nelle gare contenute nelle *tabellae defixionum* qui rinvenute, datate al III sec. d.C.⁴⁴. Non solo. Le fonti letterarie parlano di questo fenomeno⁴⁵ e inoltre in Africa è attestata una notevole presenza di edifici circensi rispetto a tutte

39. Per il significato di tutti i nomi dei cavalli elencati si veda: M. DARDER LISSÓN, *De nominibus equorum circensium. Pars occidentis*, Barcelona 1996, (nell'ordine di citazione) pp. 62, 112-113, 52, 101, 131-132, 208, 206-207, 161, 88-89, 111, 225, 61, 102-103, 76.

40. Cfr. A. CAMERON, *Circus factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford 1976.

41. Cfr. un testo fondamentale, P. VEYNE, *Le pain et le cirque. Sociologie d'un pluralisme politique*, Paris 1976.

42. *CIL* VI, 10.053 e cfr. anche *CIL* VI 10.047, 10.048, 10.054, 10.056.

43. FOUCHER, *Hadrumetum...*, cit., pp. 162-165.

44. Cfr. A. AUDOLLENT, *Defixionum tabellae*, Paris 1904; sulle gare del circo, da *Hadrumetum* provengono le nn. 272-294; inoltre, si vedano *AE* 1905, 170-171; *AE* 1907, 68-69; *AE* 1911, 6. Sul valore di documento sociale delle *tabellae*, cfr. M.I. MURA, «Le *tabellae defixionum* africane come fonte di storia sociale», in *L'Africa Romana. Atti dell'XI convegno di studio (Cartagine, 15-18 dicembre 1994)*, Sassari 1996, pp. 1535-1545, in cui la studiosa analizza i diversi tipi di *defixiones* rinvenute riservando particolare attenzione alle caratteristiche dei *defigentes*.

45. Cfr. ad es., Tert., *De spect.*, 16.

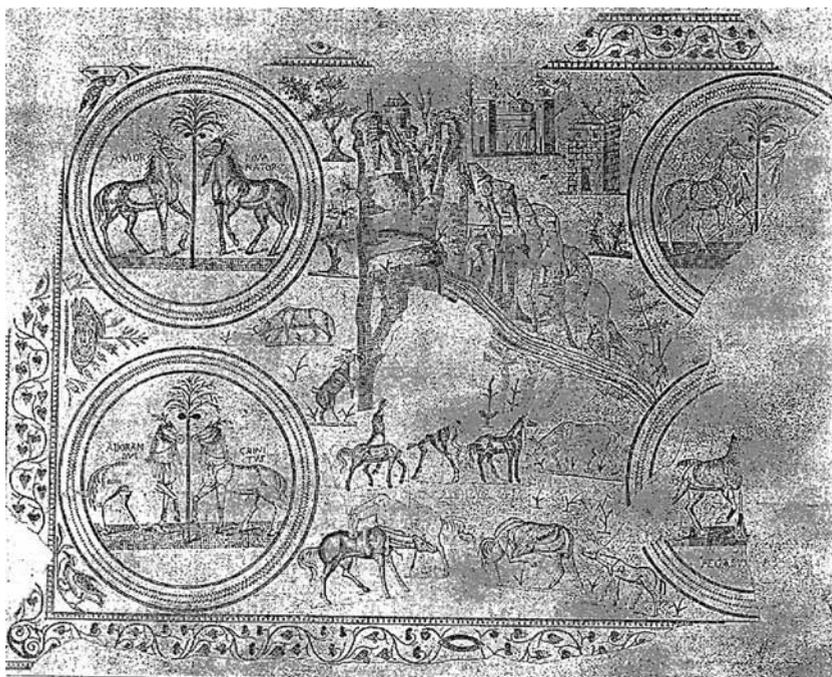


Fig. 6

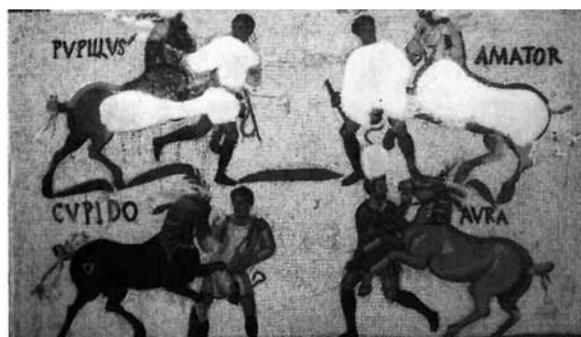


Fig. 7

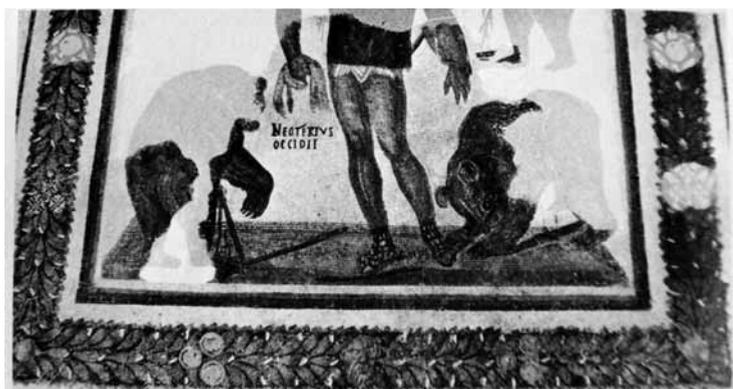


Fig. 8

le altre province dell'Impero⁴⁶. Ciò dimostra la rilevanza del valore assunto da una passione romana importata in una terra in cui incontrò, grazie ad antiche tradizioni, un particolare favore diventando una delle attività economiche più fruttifere.

2.3 Lo spazio della celebrazione: i gladiatori

Il mosaico della «Casa degli Struzzi» (fig. 8)

Definizione: mosaico pavimentale

Provenienza: dall'ambulacro n. 3⁴⁷ della c. d. «Casa degli Struzzi», situata nel quartiere S di Sousse, a S del teatro e scavata nel 1964

Misure: ?

Stato di conservazione: resta solo la parte inferiore del pannello

Cronologia: pertinente alla seconda fase della dimora (meta del III sec. d.C.)

Ubicazione attuale: Museo di Sousse

Il tappeto dalla «Casa degli Struzzi» si colloca in un contesto decorativo in cui diversi pavimenti situati nella zona del *triclinium* sono dedicati ad animali e al tema della caccia: uccelli, raffigurati insieme a maschere nel portico W della corte 1; struzzi, che compaiono insieme a personaggi elmati sulla soglia NW della fascia a T del *triclinium* e che hanno dato il nome alla dimora; numerosi esemplari di animali nella grande scena di *venatio* del *triclinium*; altri presenti su una soglia che collegava il *triclinium* all'ambulacro che lo divide dalla corte 1 e le Amazzoni, mitiche guerriere cacciatrici protette da Diana Nemesis, dea della caccia che presiedeva insieme a Marte, secondo le parole di Tertulliano⁴⁸, alle *venationes*. Nel vicino ambulacro n. 3, il *bestiarius* NEOTERIVS, nome di origine greca, ha appena sconfitto (OCCIDIT) due orsi, morenti ai suoi piedi e tiene nella mano destra la mappa usata per provocarli nella lotta: per la consueta bravura o per una vittoria eclatante, ha ricevuto la gloria della memoria nel *triclinium* della casa, non lontana dall'anfiteatro⁴⁹ e appartenuta forse a un membro dell'élite responsabile dell'*editio* di *venationes* o legato al commercio degli animali per i giochi. Il mosaico costituisce un significativo documento del fenomeno delle *venationes*⁵⁰, un tipo di spettacolo in cui i protagonisti erano gli

46. Le corse dei cavalli potevano svolgersi anche in uno spazio aperto e libero, per esempio una spianata, a differenza dei pericolosi giochi gladiatori o delle *venationes*, che solo potevano avvenire all'interno dell'anfiteatro (cfr. M. FLORIANI SQUARCIAPINO, «Circhi e spettacoli circensi nelle Province romane d'Africa», in *RAL* 24, 1979, pp. 275-290).

47. Si è qui deciso di seguire la più recente numerazione degli ambienti della casa, tratta da GHEDINI, BULLO, *Amplissimae...*, *cit.*, pp. 106-107.

48. Tert., *De spect.*, 12, 7.

49. Cfr. FOUCHER, *Hadrumetum...*, *cit.*, pp. 165-166.

50. Sul tema, cfr. G. VILLE, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 245), Rome 1981; BLANCHARD-LEMÉE, ENNAÏFER, SLIM (edd.), *Sols de l'Afrique romaine*, Paris 1995, pp. 200-215; C. VISMARA, «La giornata di spettacoli», in A. LA REGINA (ed.), *Sanguis et arena*, Roma 2001, pp. 204-209.

animali: si inscenavano finte cacce, lotte fra belve, semplici esibizioni di esemplari rari, anche addomesticati o esecuzioni di *damnati ad bestias*⁵¹. L'Africa, da cui sembra arrivare la tradizione stessa dei giochi, ispirati alle cacce, e l'Oriente costituivano i principali punti di approvvigionamento delle fiere da esibire negli spettacoli e uno degli animali provenienti dai territori africani era proprio l'orso, protagonista del mosaico di *Hadrumentum*, belva che si affianca ad altre esotiche trasportate via mare dai porti libici o da Cartagine a Ostia. In età imperiale questi spettacoli conobbero grande successo: offerti dagli imperatori, essi diventarono sempre più complessi e fastosi e rappresentavano una preziosa occasione per governatori locali oppure magistrati o membri dell'élite locale per esibire il loro prestigio sociale. Il grande favore che questo tipo di spettacoli incontrò in Africa è comprovato dal numero degli anfiteatri⁵², più di quaranta, sorti nelle città e dei mosaici che li rappresentano.

3. Conclusioni

In conclusione, per interpretare i mosaici considerati, tre sono gli elementi a rivelarsi importanti: i soggetti rappresentati, la collocazione dei pavimenti nella dimora e soprattutto le iscrizioni. I temi trattati nei pavimenti di *Hadrumentum* considerati sono diversi: la letteratura, il teatro, le corse dei cavalli al circo, le *venationes*. Essi illustrano le passioni di un'élite romanizzata, con l'intento di comunicare attraverso certe rappresentazioni il prestigio dei signori delle *domus*, prestigio economico e culturale, anche nel momento in cui si celebrano dei singoli, animali o *bestiarii*.

Il valore dei tessellati si gioca su due piani: il piano della nostra attualità e quello dell'attualità antica: nella nostra prospettiva attuale di studiosi, i mosaici hanno il valore di documento di vari aspetti dell'esperienza della romanizzazione africana e immagini, iscrizioni e contesto sono strumenti di interpretazione nelle nostre mani; secondo la prospettiva «attuale» della società antica, se la raffigurazione dei soggetti è spesso elaborata sulla base di cartoni, la presenza dell'epigrafia e la sua interazione con le immagini hanno un valore importante per la comprensione e la fissazione nel tempo dell'idea trasmessa.

Un'invocazione, versi poetici, una forma verbale, nomi propri: parole preziose, per raccontarci di una società e per affermare una gloria nell'attualità del II-III secolo, nel «qui e ora» e idealmente fino all'eternità, «(...) ut aeterna memoria nominis afficeretur».

51. La prima testimonianza di una *venatio* con uccisione di animali a Roma risale al 186 a.C. quando, secondo quanto riferito da Livio (39, 22, 2), M. Fulvio Nobiliore, per celebrare la sua vittoria sull'Etolia, offrì una *venatio* con leoni e pantere.

52. Cfr. J. CARLSEN, «Gli spettacoli gladiatorii negli spazi urbani dell'Africa romana. Le loro funzioni politiche, sociali e culturali», in *L'Africa Romana. Atti del X convegno di studio (Oristano, 11-13 dicembre 1992)*, Sassari 1994, pp. 139-151.