

## Motivi geometrici e temi figurati nelle pavimentazioni musive della villa romana di Negrar

Nel 1887, durante quotidiani lavori agricoli, all'interno di un podere in località Corteselle, ubicato nel comune di Negrar, nella zona pedecollinare dei Lessini, a nord-ovest di Verona, non lontano dall'asse stradale Verona-Trento, veniva individuato dal proprietario del campo un pavimento musivo a decorazione geometrico-figurata<sup>1</sup>: la bellezza dei soggetti rappresentati fu la causa diretta dello strappo di tre frammenti che, tempestivamente, il comune di Verona provvide ad acquistare, prima della vendita all'estero, per i Musei Civici; attualmente sono conservati al Museo Archeologico al Teatro Romano<sup>2</sup>.

Una ventina d'anni dopo, precisamente nel giugno del 1922, nuovi interventi di aratura causavano la scoperta di altri resti appartenenti allo stesso edificio: il ricordo di quanto avvenuto in passato indusse la Soprintendenza Archeologica per il Veneto a programmare uno scavo regolare<sup>3</sup>: tra il giugno e l'agosto dello stesso anno venne ampliata l'indagine della sala con mosaico scoperto alla fine dell'Ottocento, portando alla luce un altro settore a decorazione figurata, vennero individuati altri quattro ambienti, ciascuno riccamente decorato da pavimentazioni a mosaico, e venne prospettata una ripresa degli scavi, allo scopo di giungere al recupero della planimetria dell'intera villa.

In realtà saggi occasionali, condotti all'epoca nelle immediate vicinanze delle strutture e rivelatisi infrut-

tuosi, scoraggiarono l'iniziativa<sup>4</sup> e tutte le strutture messe in luce vennero subito reinterrate.

Tra il 1974 e il 1975 ulteriori sondaggi portarono al rinvenimento di un altro ambiente mosaicato, del quale, purtroppo, non fu mai possibile ricostruire l'eventuale collegamento con il nucleo principale della villa<sup>5</sup>.

Infine, Maria Stella Busana ha inserito all'interno della categoria delle architetture rurali della *Venetia* questo complesso residenziale che, seppur limitato alla *pars urbana* per la parte indagata, doveva essere collegato a un *fundus* o a una *pars rustica*, in virtù della vocazione economica del territorio, della sua bassa attrattiva paesaggistica e sulla base del confronto con altri complessi simili distribuiti nel territorio veneto<sup>6</sup>.

### ..... L'ORGANIZZAZIONE PLANIMETRICA

Come detto, la villa non venne rinvenuta in tutta la sua originaria estensione: di questa è stato rilevato soltanto un settore di circa 270 mq, allineato su un'asse nord-sud e, per la parte indagata, orientato verso un portico colonnato (E), largo 4,25 m e allungato in senso est-ovest almeno per 18 m, unica sopravvivenza di una ben più grande area scoperta porticata attorno

alla quale dovevano essere disposte le diverse parti della residenza<sup>7</sup>.

Erano rivolti verso il portico, e quindi verso il giardino che all'interno di esso doveva trovarsi, almeno tre dei quattro ambienti individuati, benchè la relazione di scavo e il rilievo planimetrico non confermino l'esistenza di soglie di collegamento: l'unica accertata è quella destinata a una porta bivalve che metteva in comunicazione la grande sala centrale A e la contigua sala B<sup>8</sup>; gli ambienti C e D, disposti rispettivamente a sud rispetto a B e a ovest rispetto ad A, estesi verso meridione ben oltre i limiti di scavo, non sembrano aver avuto comunicazione con gli altri locali noti, ma ciò non può che essere ascritto a un vuoto di documentazione.

La stanza maggiore A, larga 7,38 m e lunga almeno 9,66 m, per le dimensioni e l'apparato decorativo pavimentale riscontrato con pannelli figurati, risparmiati dalla decorazione geometrica e orientati verso l'ingresso<sup>9</sup>, doveva aver assolto alla funzione di sala di rappresentanza: la presenza al centro del portico E di un pannello a decorazione musiva differenziata da quella contigua, collocato in asse proprio con il presunto ingresso alla stanza, sembrerebbe confermarne il prestigio e il valore rappresentativo.

Più riservati e modesti, anche nel tipo di decorazioni, sono, invece, i due locali a est di A: la posizione, le ridotte dimensioni, tendenti alla forma quadrata (B: 5 x 5,15 m; C: 5 x 5,15 m parziale) e i rivestimenti pavimentali, semplicemente geometrici, sembrerebbero orientare verso una destinazione funzionale più riservata<sup>10</sup>.

Infine a ovest di A era disposto un unico ambiente D, di forma rettangolare allungata (10 x 3,35 m parzia-

le), la cui pavimentazione era completamente perduta sin dal momento dello scavo<sup>11</sup>.

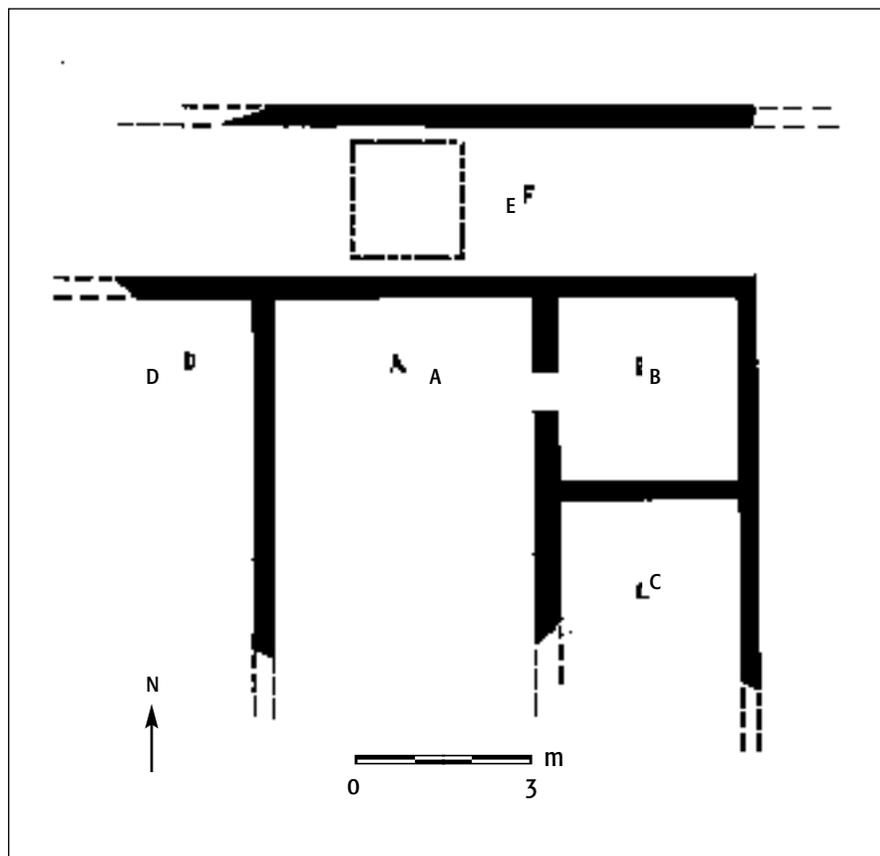
Come già anticipato, nulla più si può dire del vano individuato nel 1974-1975: scollato dal corpo principale della residenza, senza la possibilità di verificarne la connessione o piuttosto l'appartenenza a un altro complesso, ha restituito soltanto la pavimentazione musiva con disegno a ottagoni, nota unicamente da una riproduzione fotografica in bianco e nero.

In un'epoca non precisata tracce di incendio e due tombe, ricavate in uno dei vani mosaicati, suggerarono la fine della villa che non venne più ricostruita<sup>12</sup>.

#### ..... L'APPARATO DECORATIVO PAVIMENTALE

Mentre la planimetria e la decorazione architettonica della villa costituiscono ancora un problema, date anche le scarse informazioni relative alla decorazione dei soffitti e delle pareti, straordinario si rivela il panorama musivo, sia per lo stato di conservazione in cui si trovava al momento della scoperta<sup>13</sup>, sia per la tipologia degli schemi: alla quasi totale ricorrenza di motivi geometrici nel repertorio musivo cisalpino, viene associata anche la presenza di temi figurati, notoriamente rari e selezionati quanto a numero in tutta l'Italia settentrionale<sup>14</sup>.

Per tale ragione il complesso residenziale della villa di Negrar offre uno straordinario campo d'indagine che, qui, in questa sede, si intende analizzare: da un lato, infatti, gli schemi geometrici, il cui moderno metodo di studio si basa su dati tecnici e oggettivi, coinvolgendo l'ambito di operazione delle botteghe potranno informare sulla provenienza di queste ultime,



Planimetria della villa di Negrar (disegno di A. Faggini, rielaborato da Tosi, *La villa romana...*, p. 92).

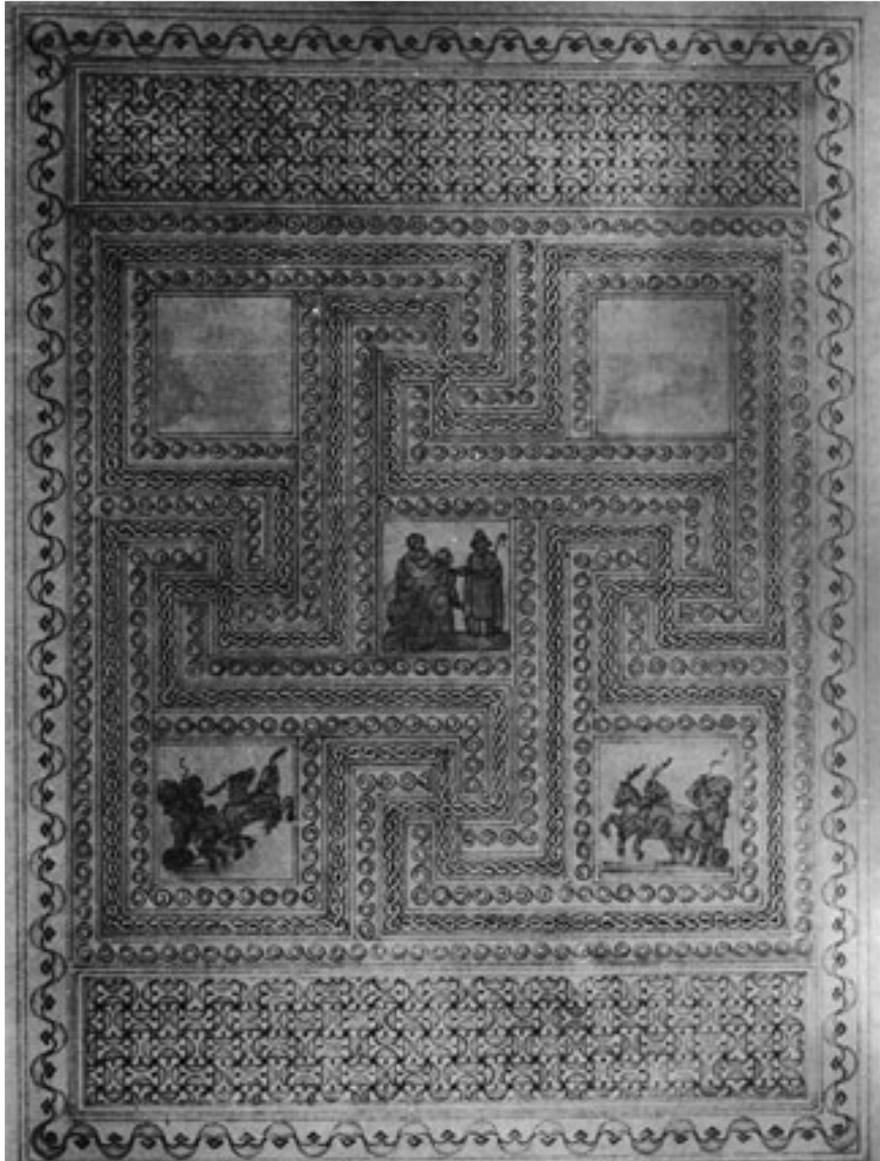
garantendo anche un aggancio più sicuro alla cronologia del contesto architettonico di appartenenza<sup>15</sup>; dall'altro l'analisi dei temi figurati, oggetto di disparate interpretazioni, potrà forse aiutare nell'individuazione dei gusti, dello *status* sociale e culturale del committente-*dominus* proprietario della struttura abitativa.

Ciò detto, si intende presentare, dapprima, la tipologia degli schemi geometrici, mai puntualmente studiati anche in relazione ai confronti rinvenibili nel repertorio musivo romano e nord-italico, al fine di proporre, in vista dell'assenza di dati stratigrafici e archeologici, una datazione della villa che trovi, nei dati stilistici offerti dal repertorio musivo, una valida e sicura conferma cronologica<sup>16</sup>; successivamente si cercherà di proporre un'analisi iconografica e iconologica dei soggetti figurati, cercando di interpretarne, se possibile, le tematiche, nel preciso scopo di storicizzare le motivazioni della scelta delle stesse.

#### *I motivi geometrici*

La grande sala A era rivestita da un unico tappeto suddiviso in tre pannelli giustapposti<sup>17</sup>, racchiusi all'interno di un bordo costituito da un'onda di pelte delineate, con triangolo dentato sull'apice<sup>18</sup>. Dei tre pannelli, i due estremi verso sud e verso nord erano campiti da una composizione ortogonale di coppie contigue di pelte, alternativamente dritte e sdraiate<sup>19</sup>; quello centrale era campito da una composizione ortogonale di meandri di svastiche e quadrati, i meandri disegnati da trecce a due capi, i quadrati disegnati da fasce a onde correnti<sup>20</sup>.

La fascia con le onde di pelte trova un puntuale confronto nel pavimento musivo recentemente messo in luce a Monzambano in provincia di Mantova, nella villa indagata in località Manserine, per la cui decorazione è stata proposta una datazione compresa tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.<sup>21</sup>; dal pieno III secolo d.C. in poi s'incontrano le composizioni di pelte rese in vivace policromia<sup>22</sup>, presenti a Negrar anche nella decorazione del portico E: il confronto più pun-



tuale per la sala A è fornito dalla pavimentazione della cella sinistra dell'ipogeo di Santa Maria in Stelle<sup>23</sup>, variamente datata tra IV e V secolo d.C.

Sostanzialmente nello stesso intervallo cronologico in cui sono attestate le composizioni di pelte, si può ragionevolmente collocare anche la decorazione del settore centrale della stanza: il motivo è stato in parte già analizzato da Janine Lancha<sup>24</sup> alla quale si deve il merito di aver individuato un nutrito gruppo di confronti presenti nel repertorio musivo gallico, dove lo schema sembra particolarmente prediletto, ai quali vanno aggiunti, ancora in ambito extraitalico, l'esemplare di Avenches<sup>25</sup> e di Lione<sup>26</sup> e, in ambito italico cisalpino, il pavimento rinvenuto a Vicenza in piazza delle Biade che, come a Negrar, presenta riquadri campiti da rappresentazioni figurate, inserite entro cerchi<sup>27</sup>, quello di Piazza Missori a Milano con felini nei riquadri di risulta<sup>28</sup>, quello di Aquileia con busti delle stagioni<sup>29</sup> e quello di Toscolano Maderno in provincia di Brescia che, per l'assenza di temi figurati e l'uso limitato della policromia, molto prossima al solo bianco e nero, sembra costituire l'antecedente di quelli citati<sup>30</sup>. Nonostante l'identità di base dello schema in tutti questi esemplari, le differenze si collegano nelle diverse campiture interne dei nastri meandriformi: file di spine a Lione, Milano e Toscolano Maderno, cerchi allacciati formanti quadrifogli ad Avenches, ancora cerchi e composizioni di pelte a Vicenza, onde correnti a giro multiplo a Negrar<sup>31</sup>.

Il cosiddetto cubicolo B era decorato da una composizione reticolata di croci contornate da coppie di parallelogrammi e di ottagoni adiacenti, le croci nei punti di incrocio, formanti quadrati<sup>32</sup>; le croci erano campite da una treccia a due capi, policroma, gli otta-

A destra. Sala A: particolare della decorazione musiva con composizione di pelte conservata al Museo Archeologico di Verona.



Nella pagina a fianco.

Sala A: la decorazione musiva con la sistemazione dei pannelli al momento della scoperta (foto Soprintendenza Archeologica del Veneto n. 6397).

goni da un fiore composto a otto elementi non contigui<sup>33</sup>, i quadrati da una stuoia<sup>34</sup>.

Lo schema del vano, originato già alla fine del I secolo d.C. e molto noto per tutto il II secolo in versione bianco-nera<sup>35</sup>, si diffonde in redazione policroma dalla fine di questo secolo e per tutto quello successivo<sup>36</sup> e oltre, attestandosi, successivamente, soprattutto al-

l'interno degli spazi delle prime basiliche cristiane di v-VI secolo<sup>37</sup>. Puntuale è anche la collocazione cronologica dei motivi di riempimento: i fioroni trovano confronto a Verona nella navata destra della prima fase della basilica sottostante l'attuale cattedrale, già datata alla seconda metà del IV secolo d.C.<sup>38</sup> e, all'interno dell'antico territorio della città, a Desenzano,

Sala A: particolare della decorazione musiva con composizione a meandro di svastiche e quadrati (foto Soprintendenza Archeologica del Veneto n. 1906).



nel cosiddetto cubicolo del Buon Pastore<sup>39</sup>; ritorna, infine, a Belluno nel pavimento rinvenuto in via San Lucano, il cui primo tentativo di datazione su base stilistica sembrerebbe collocarlo tra III e IV secolo<sup>40</sup>. Il motivo della stuoia, inserito come campitura di quadrati, cerchi e altre forme geometriche, si attesta in

versione policroma preferibilmente tra il III e il V secolo d.C., come documentano gli esemplari di Verona<sup>41</sup>, Milano<sup>42</sup> e Desenzano<sup>43</sup>.

La decorazione pavimentale del vano c, visibile soltanto da una fotografia d'insieme della villa<sup>44</sup>, presenta una composizione ortogonale di ottagoni adia-

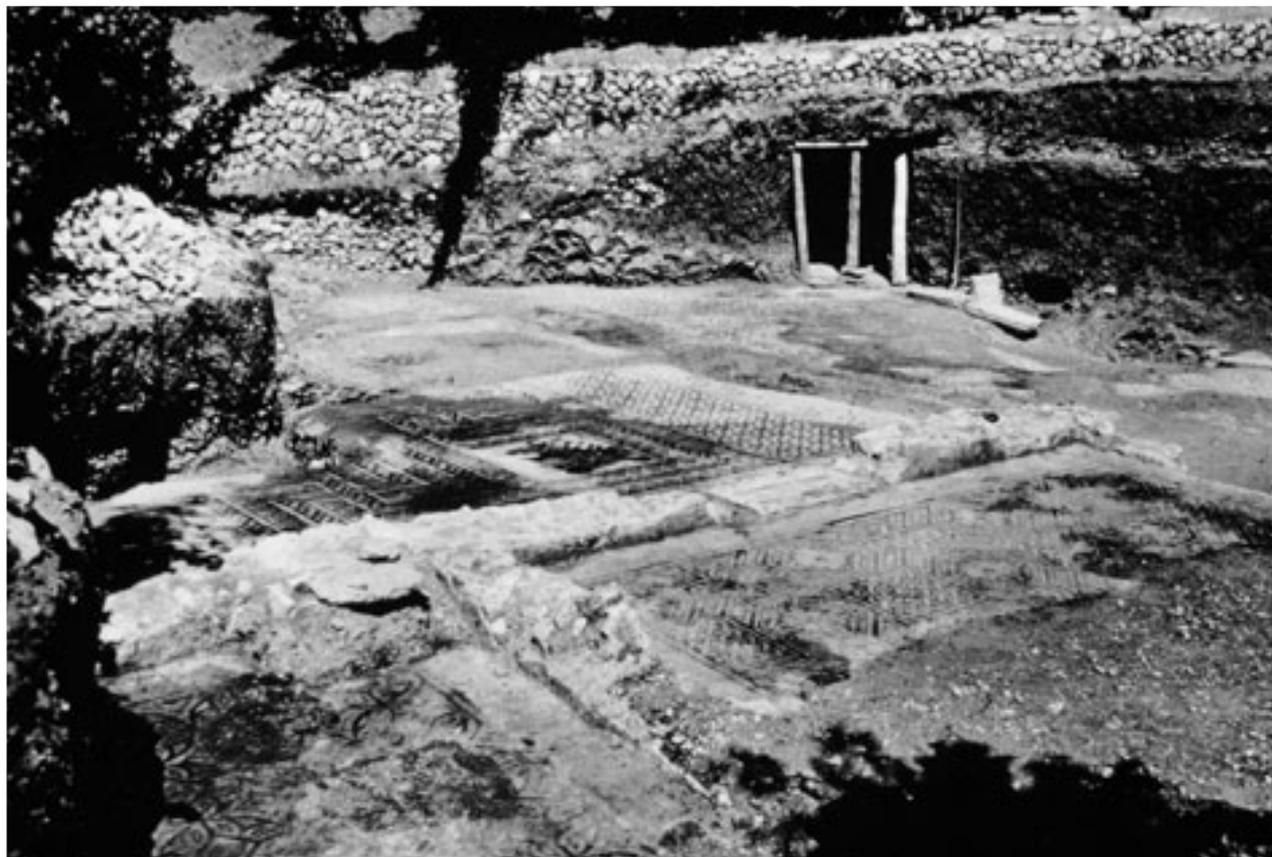
Sala B: particolare della decorazione musiva con composizione di croci e quadrati (foto Soprintendenza Archeologica del Veneto n. 1903).



centi, formanti quadrati, gli ottagoni concavi caricati da un quadrato concavo iscritto formante pelte, con effetto di cerchi tangenti che circoscrivono quadri-lobi<sup>45</sup>. Non si riesce più distinguere la tipologia dei motivi di riempimento dei quadrati, ma si può ugualmente delineare la storia di questo schema che, ori-

ginato in ambito centro-italico tra il I e il II secolo d.C.<sup>46</sup>, si attesta successivamente anche in territorio cisalpino, dove lo si può incontrare ad Aquileia, sia nella versione bicroma nel II secolo d.C.<sup>47</sup>, sia in quella policroma<sup>48</sup>, due secoli dopo; quest'ultima è documentata anche in ambito insulare, in Sicilia, a Capo

Veduta generale della villa  
da nord-ovest: in primo  
piano le sale c e b  
(foto Soprintendenza  
Archeologica del Veneto  
n. 1908).

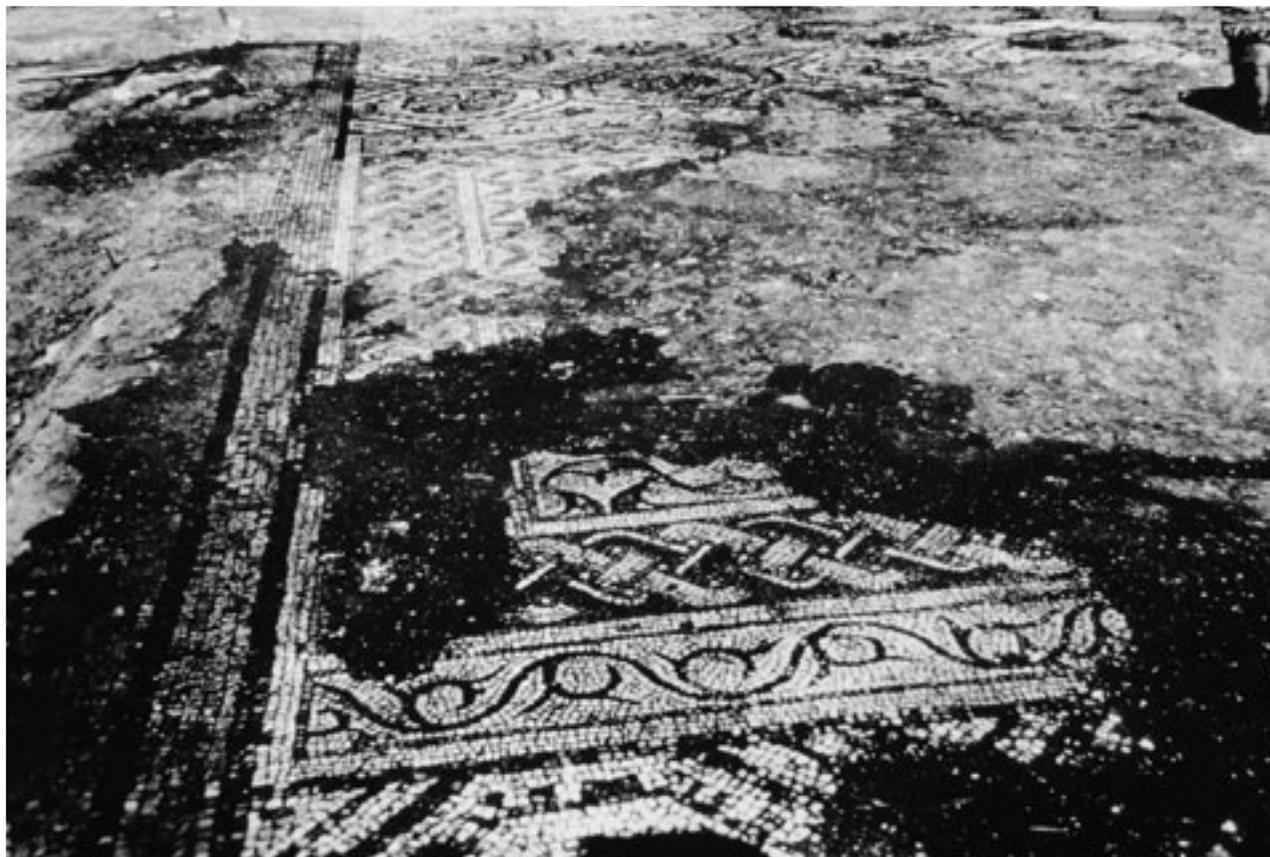


d'Orlando<sup>49</sup>, in Sardegna, a Nora<sup>50</sup> e in Africa proconsolare<sup>51</sup>.

Decisamente piú ridondante è invece la decorazione del portico e: l'area, di forma rettangolare allungata, presenta una successione di tre pannelli, dei quali quello centrale, in asse con l'ipotetico ingresso alla sala A<sup>52</sup>, si differenzia per il tipo di soluzione decorativa

adottata dai due contigui, estesi verso est e verso ovest. Questi sono interessati da una composizione ortogonale di ottagoni delineati adiacenti, formanti quadrati<sup>53</sup>: gli ottagoni sono delimitati da una linea dentellata, con dentelli di gruppi di quattro tessere e sono campiti alternativamente da un nodo di Salomone e da un nodo a otto capi; i quadrati di risulta di-

Portico E: la decorazione musiva con in primo piano il pannello in asse con la sala A (foto Soprintendenza Archeologica del Veneto n. 1909).



sposti sulla diagonale sono inscritti dalla loro stessa figura e campiti da una crocetta quadripetala. Lo schema ritorna anche nel vano decontestualizzato scoperto nel 1974-1975, anche se con la variante, molto più povera ed essenziale, dei quadrati di risulta diritti e non sulla diagonale<sup>54</sup>: questo genere di decorazioni, nella redazione più semplice senza elementi di riempi-

mento, si diffonde tra la fine del I secolo a.C. e i primi decenni del I secolo d.C. in ambito urbano<sup>55</sup>; dal I secolo d.C. inizia a diventare più comune, dapprima in forme ancora lineari<sup>56</sup>, successivamente complicandosi con l'aggiunta di motivi decorativi all'interno delle figure geometriche e con la ricerca di una più pronunciata policromia<sup>57</sup>. Data l'estrema notorietà e generi-

Portico E: particolare della decorazione musiva con composizione di ottagoni (foto Soprintendenza Archeologica del Veneto n. 1904).



cità dello schema, si potrebbe ricavare qualche informazione piú precisa dagli accessori interni: i dentelli che delimitano gli ottagoni ritornano, per esempio, a Milano nelle Terme Erculee di iv secolo d.C.<sup>58</sup> e a Colombarone (Pesaro) in un contesto residenziale di III-IV secolo d.C.<sup>59</sup>, mentre il nodo a otto capi<sup>60</sup> è pun-

tualmente impiegato sia in contesti residenziali, come a Monzambano, nella villa in località Manserine<sup>61</sup>, sia in contesti religiosi, come nella cattedrale di San Secondiano a Chiusi<sup>62</sup>, non prima del iv secolo d.C.

Il pannello centrale, racchiuso all'interno di un racemo a volute senza terminazioni floreali<sup>63</sup>, era scan-



Pavimento a mosaico rinvenuto nel 1974-1975 (foto Soprintendenza Archeologica del Veneto n. 39248).

dito da un reticolato di trecce a quattro capi, risparmianti quadrati inclusi<sup>64</sup>; dalle riproduzioni fotografiche ne sono riconoscibili soltanto due, decorati ancora una volta da una composizione ortogonale di coppie contigue di pelte addossate, alternativamente dritte e sdraiate<sup>65</sup> e da una composizione ortogonale

di “cerchi allacciati”, formanti quadrati concavi, con effetto di quadrifogli<sup>66</sup>: le pelte, oltre ai confronti già individuati, sembrano trovare analogia anche con un lacerto pavimentale recentemente messo in luce a Verona, per il quale si è proposta, anche grazie al supporto dei dati stratigrafici, una datazione al IV secolo d.C.<sup>67</sup>; i cerchi allacciati non sembrano conoscere limiti di tempo e spazio, per quanto ancora una volta la versione policroma sembri attestarsi non prima della metà del III secolo d.C.<sup>68</sup>, giungendo anche fino al VI secolo<sup>69</sup>.

#### *I temi figurati*

All'interno della composizione geometrica della sala A erano originariamente presenti cinque pannelli, quattro angolari e uno centrale: quelli angolari, di cui si è conservato solo un riquadro, raffiguravano bambini stanti su una biga, vestiti solo di un lembo di mantello di colore bianco-azzurro, agitato dal vento dietro le spalle, intenti, con l'ausilio di una frusta, a incitare la corsa impetuosa dei loro cavalli<sup>70</sup>; le figure sono disegnate con forme piene e rotondeggianti, complessivamente ben proporzionate, i volti carnosi e molto espressivi hanno acconciature folte<sup>71</sup>; i cavalli, campiti di giallo-marrone o di grigio, con bardature vivacizzate da tessere in pasta vitrea, anche dorate, ma senza altri elementi connotanti, sono rappresentati nel momento della corsa, con arditi scorci delle zampe, le teste di ciascuno sono decorate da rametti di foglioline verdi.

La scena al centro della stanza è animata da tre personaggi: domina la composizione una figura maschile, rappresentata frontalmente, di statura maggiore delle altre, vestita all'orientale con un ampio chitone



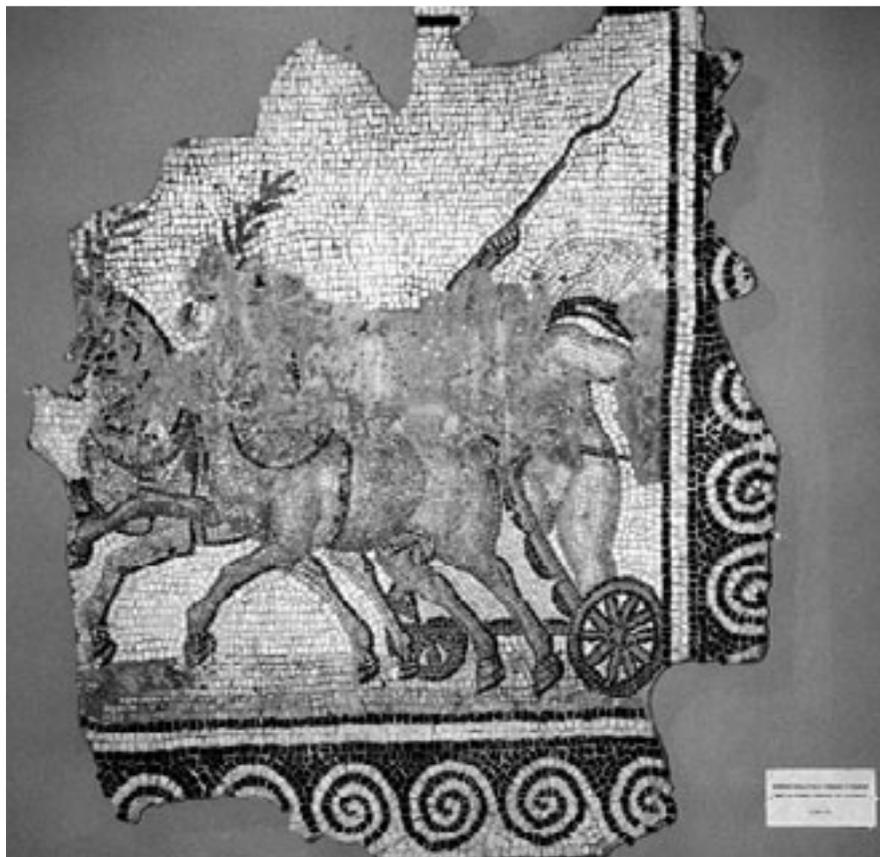
Sala A: pannello musivo con bambino-auriga rinvenuto nel 1922 e lasciato *in situ* (foto Soprintendenza Archeologica del Veneto n. 1907).

manicato di colore verde, in parte coperto da un mantello agganciato sulla spalla destra che lascia scoperto un lembo di indumento di colore dorato; indossa un copricapo molto simile a quelli di tipo frigio, con la mano sinistra stringe un bastone terminante con una correggia (una frusta?) e appoggia la mano destra sulla spalla della donna che gli sta di fronte; questa, rap-

presentata di spalle e vestita con un abito che lascia scoperte le braccia ingioiellate, è inginocchiata ai suoi piedi; la nuca, con i capelli racchiusi in un'acconciatura di stoffa<sup>72</sup>, è rivolta all'indietro in un chiaro atteggiamento di dolore e di supplica; tiene gli occhi fissi all'uomo che le sta di fronte; accanto a lei è raffigurata in piedi un'altra donna completamente avvolta in un manto bianco che lascia visibile solo il volto e il collo cinto da una collana.

Sono state avanzate diverse interpretazioni per queste scene.

Per quanto riguarda i fanciulli-aurighi, la bibliografia<sup>73</sup> è concorde nel ritenere che la loro raffigurazione trovi diretta ispirazione nell'ambiente circense, costituendo la parodistica trasposizione nel mondo infantile delle corse su biga<sup>74</sup>: il tema che, nella sua forma ironizzante, presuppone normalmente la presenza di putti-erotici alati<sup>75</sup>, conosce su mosaico una grandissima notorietà soprattutto in ambito africano, a partire dal III secolo d.C., dove spesso costituisce la traduzione fantastica e irrealistica dei più tradizionali *ludi circenses*<sup>76</sup>: su questo argomento e sul significato di queste raffigurazioni si è più volte espressa Katherine Dunbabin la quale, riportando molti esempi di pavimenti musivi con tale soggetto, ha cercato di individuare le prerogative commemorativo-simboliche o molto più semplicemente quelle connesse con il significato della vittoria *tout court*<sup>77</sup>: la possibilità, infatti, di riconoscere nei colori degli indumenti degli aurighi o nelle bardature dei cavalli, e in generale degli animali aggiogati al carro, una delle quattro fazioni del circo, responsabili del reclutamento degli aurighi e dell'acquisto degli animali<sup>78</sup>, e addirittura di associare queste fazioni alle quattro stagioni, secondo una pras-



Sala A: pannello musivo con bambino-auriga conservato al Museo Archeologico di Verona.

si comune anche in letteratura<sup>79</sup>, si rivela, secondo l'autrice, molte volte oscuro, anche a causa di contesti estremamente lacunosi.

Nel caso specifico dei pannelli angolari della grande sala A della villa di Negrar le immagini sembrerebbero essere completamente svincolate dall'ambientazione circense, mancando, infatti, qualsiasi richiamo

alla topografia del luogo della competizione, presente invece nella maggior parte dei mosaici decorati da questa tematica; l'ambientazione architettonica ricorre, per esempio, anche in una cospicua serie di sarcofagi, datati tra II e III secolo d.C., dove eroti alati sono rappresentati stanti su bighe trainate da cavalli e sono da taluno associati a un significato "salvifico"<sup>80</sup>.

Per tutte queste ragioni credo che i soggetti dei pannelli di Negrar siano stati estrapolati da uno dei contesti descritti per essere poi disposti negli spazi angolari della sala, forse anche in relazione con il motivo rappresentato nel pannello centrale<sup>81</sup>; a ciò si aggiunga la possibilità che il mosaicista, nel rappresentare gli aurighi, abbia contaminato le immagini tradizionali dei putti alati, proponendo figure di infanti vestiti di un breve mantello svolazzante, al posto della più tipica e meglio documentata coppia di ali.

Per quanto riguarda, infine, l'aspetto più propriamente iconografico, la tipologia dei volti dei fanciulli sembrerebbe rientrare in un panorama artistico comune tra III e IV secolo d.C.: il largo mento rotondo, le guance piene e paffute, la fronte bassa, il naso corto e piatto con piccole narici circolari, la bocca sottile, gli occhi ovaleggianti racchiusi da sopracciglia arcate, i capelli pettinati in avanti, lisci o mossi con boccoli corti, rientrano in un gusto stilistico che trova confronto in molti dei soggetti attestati sui mosaici con raffigurazioni di *ludi circenses*, di pesca e di vendemmia, aventi per protagonisti giovani amorini<sup>82</sup>, forse con l'unica eccezione, già individuata da Luigi Beschi<sup>83</sup>, rispetto alla villa di Desenzano i cui eroti mostrano maggior rigidità e fissità nei corpi e maggior stilizzazione nei volti, a volte anche mancanti di espressività.

Sala A: pannello musivo con Pelope e Ippodamia conservato al Museo Archeologico di Verona.



**Nella pagina a fianco.**  
Antiochia: mosaico con Ifigenia, Clitemnestra e Agamennone (da LEVI, *Antioch Mosaic...*, tav. xxii).

Maggiore incertezza riguarda la scena centrale, per la quale, sin dal momento della scoperta, sono state tentate diverse soluzioni interpretative: si tratterebbe di una scena di iniziazione secondo Tina Campanile, anche se non è possibile ipotizzare a quali misteri<sup>84</sup>,

o piuttosto la rappresentazione di una scena teatrale tratta da un episodio del mito greco; a questo proposito è stata ipotizzata sia un'inedita rappresentazione della leggenda di Pelope, supplicato da Ippodamia e dalla madre di non uccidere Mirtilo, l'auriga di Eno-



mao<sup>85</sup>, sia un episodio della *Ifigenia in Aulide* di Euripide, con Clitemnestra che supplica Achille alla presenza di Ifigenia<sup>86</sup> o, in ulteriore alternativa, la supplica di Didone a Enea alla presenza della sorella Anna<sup>87</sup>.

L'interpretazione che ha incontrato il favore maggiore è quella che vede Clitemnestra impegnata a evitare alla figlia il sacrificio che doveva garantire al popolo della Grecia la salvezza e la vittoria su Troia: la suggestiva idea si deve a Doro Levi che, per primo<sup>88</sup>, avrebbe associato il quadro di Negrar a un mosaico antiocheno raffigurante, all'interno di una quinta teatrale, la supplica di Clitemnestra ad Agammenone, vestito in abiti regali, barbato e insignito di scettro, alla presenza di Ifigenia<sup>89</sup>. Secondo Levi, i mosaici costituirebbero l'unica testimonianza figurata di una ben precisa e determinata situazione della tragedia euripidea, corrispondente a quella in cui la fanciulla viene spinta dalla madre a chiedere pietà al padre: per quanto lo schema con cui vengono rappresentati i tre protagonisti nel mosaico di Antiochia non sia perfettamente attinente con quello veronese, anche per l'assenza del gesto di dolore della madre-moglie, stante in prospettiva frontale al centro della composizione, e di quello di protezione-compatimento del padre-marito<sup>90</sup>, stante sulla sinistra con in mano lo scettro, particolarmente singolare è ritrovare Ifigenia vestita dello stesso abito bianco, che lascia scoperto solo il collo e i gioielli, adottato anche nella villa di Negrar. La fanciulla, come noto, secondo le previsioni della madre, doveva andare in sposa ad Achille e, per tale ragione, almeno nel mosaico di Antiochia, era stata vestita del costume tipico delle donne da maritare<sup>91</sup>; potrebbe allora non essere un caso che, ad Ampourias, in Spagna, un mosaico forse del I secolo d.C. rap-

presenti il momento subito successivo a quello scelto per la villa di Negrar, raffigurando Ifigenia, avvolta nello stesso manto bianco, mentre viene condotta al sacrificio da una folla di uomini armati, tra i quali si distinguono Ulisse, Calcante e lo stesso Agamennone<sup>92</sup>. La puntualità del passo euripideo che fa rifiutare ad Achille la possibilità contemplata da Clitemnestra che sia la stessa Ifigenia a supplicarlo<sup>93</sup>, al fine di preservare la ragazza da pettegolezzi e maldicenze, potrebbe eventualmente consentire, a mio giudizio, di riconoscere nel personaggio maschile regalmente vestito non Achille, come molti hanno creduto, ma lo stesso Agamennone alla cui presenza viene condotta da Clitemnestra la figlia: e a questa, piangente, con gli occhi fissi a terra e coperta dal manto, viene richiesto di avanzare fuori dalla tenda portando con sé e tenendo sotto il manto il fratello Oreste<sup>94</sup>.

Accettando questa lettura, il pannello di Negrar potrebbe raffigurare l'attimo culminante in cui protagonista assoluta della scena è Clitemnestra, mentre Ifigenia, come *muta persona*, rimane in disparte, senza prendere la parola, almeno fino al verso 1211, momento in cui si eleva a esercitare la propria dignità di donna, pronta a morire per la patria, prima di fronte al padre<sup>95</sup>, poi di fronte al "creduto" sposo<sup>96</sup>.

La suggestiva interpretazione non è però esente da incongruenze: la più macroscopica coinvolge il personaggio maschile, imberbe e caratterizzato da un attributo che, nonostante Levi identifichi con uno scettro<sup>97</sup>, per le ridotte dimensioni e la parte sommitale indiscutibilmente "arricciata", pare molto più simile alle fruste usate dai bambini dei pannelli angolari per spronare i loro cavalli. Nulla vieta di credere che, come si è determinata una contaminazione tra i bambi-

ni e gli eroti nel disegno del mantello al posto delle ali, così il mosaicista abbia "confuso" lo scettro regale con l'attributo tipico di un auriga: ma l'assenza della barba dal volto del re, connotante tutte le immagini in cui il sovrano acheo viene documentato<sup>98</sup>, sembra risolvere ogni dubbio.

Per la stessa presenza della frusta nelle mani del personaggio maschile, a mio avviso molto più credibile sembrerebbe essere l'ipotesi prospettata da Campanile, e mai più ripresa da chi successivamente si è occupato del mosaico, secondo la quale nel pannello sarebbe immortalata un'inedita rappresentazione del mito di Pelope e Ippodamia.

Secondo il racconto delle fonti<sup>99</sup> Enomao non voleva consentire al matrimonio della figlia Ippodamia, perché innamorato di lei o perché il fato aveva predetto che sarebbe morto per mano del futuro genero; per tale ragione decide di indire una corsa di carri tra Pisa e l'Istmo di Corinto, della quale si rivela sempre l'unico vincitore fino all'arrivo di Pelope, originario della Lidia o della Frigia<sup>100</sup> che, dopo aver corrotto Mirtilo, auriga del re, ottiene la vittoria e la mano della figlia<sup>101</sup>; Mirtilo avrebbe acconsentito al tradimento o per amore verso Ippodamia<sup>102</sup>, o per avergli Pelope promesso una notte con la futura moglie<sup>103</sup> o la metà del regno di Enomao<sup>104</sup>. Durante il viaggio di ritorno Mirtilo, sorpreso a violentare Ippodamia<sup>105</sup>, viene gettato in mare da Pelope<sup>106</sup>.

La leggenda di Pelope è rappresentata sul frontone orientale del tempio di Zeus a Olimpia<sup>107</sup>: al centro compare Zeus<sup>108</sup>, affiancato ai due lati da Enomao con la moglie Sterope e da Pelope con Ippodamia, raffigurati nel momento della preparazione della corsa dei carri: è senza dubbio questo il soggetto maggiormente

Haidra: mosaico con  
Pelope e Ippodamia (?)  
(da BARATTE,  
*Note complémentaire  
sur la mosaïque d'Ulysse...*,  
fig. 201).



sfruttato per l'iconografia del mito che, nei sarcofagi romani della seconda metà del III secolo d.C., dove la gara è inserita in ambiente circense, presenta Pelope da solo o in coppia con Ippodamia, stanti insieme su un carro trainato da una biga o da una quadriga di cavalli<sup>109</sup>.

Benché questo sia il momento della tragedia più diffusamente rappresentato, il silenzio delle fonti e la lacunosità dei frammenti pervenuti potrebbe aver lasciato libertà di "invenzione" sia agli autori di teatro che questo mito riscrissero, variandolo e arricchendolo, sia alle botteghe di artigiani che di questo mito, per

quanto raramente, scelsero di raffigurare episodi diversi e meno “vulgati”.

Nel primo caso il riferimento coinvolge il dramma del tragediografo latino Lucio Accio vissuto nel I secolo a.C., autore di un *Enomao* di cui rimangono pochi versi, centrato sull’incontro tra Pelope e Mirtilo e sulla morte del re di Pisa<sup>110</sup>, e la fortuna che il soggetto godette nell’ambito della pantomima<sup>111</sup>, se si dà fiducia alle parole di Luciano che precisa come i temi trattati da questo genere di teatro appartenessero alla grande tradizione mitologica greca, proponendosi come riduzioni o adattamenti delle grandi opere del passato, soprattutto quelle tragiche e patetiche, offrendo al grande pubblico, anche in forma talvolta alterata, testi e temi altrimenti destinati a consumi elitari da parte dei soli grammatici.

Nel caso delle fonti archeologiche ritengo si possano considerare rappresentazioni inedite del mito di Pelope due mosaici provenienti dall’Africa e dalla Siria: il primo, rinvenuto nella Basilica I di Haïdra (Ammaedara) nell’attuale Tunisia<sup>112</sup>, rappresenta un uomo, vestito di una tunica corta e di una “calzamaglia” bianca che, da una barca, viene gettato in mare da un’altra figura maschile, riccamente vestita di un’ampia tunica, clamide e berretto frigio; al centro della composizione è seduta una donna completamente avvolta in una veste bianca che lascia scoperti solo il volto e la mano portata al mento; al margine si intravede un piccolo erote alato; Georges-Pierre Woimant ha interpretato l’annegamento come l’omicidio di Mirtilo da parte di Pelope, sulla base della versione di Pausania<sup>113</sup>, la veste della figura femminile come l’evocazione del contesto di una cerimonia nuziale e l’erote la conferma della allusione a una scena amorosa: si tratterebbe secondo lo

studioso di un *hapax*, forse ispirato a una versione teatrale del mito di Pelope e più particolarmente a una delle tradizioni tarde trasmesse dalla tragedia<sup>114</sup>.

Alcuni elementi del pavimento africano ritornano anche in quello di Negrar: innanzitutto il personaggio maschile con berretto frigio e abito orientale, nel caso veneto maggiormente connotato come un auriga per l’attributo dello staffile: l’abbigliamento trova buon riscontro nella descrizione che del giovane ci ha lasciato Filostrato, che lo ritrae vestito in modo raffinato secondo la moda lidia, con il volto definito da una prima lanugine e con il capo coperto dalla tiara<sup>115</sup>; in secondo luogo la figura femminile ammantata di bianco, nella quale si potrebbe facilmente riconoscere Ippodamia in veste di sposa; in terzo luogo il contesto amoroso forse rappresentato anche da quei bambini-eroti che, alla guida di bighe, dovevano richiamare alla mente dello spettatore antico sia le corse nel circo, sia la gara di corsa dei carri con cui Pelope aveva ottenuto in sposa Ippodamia.

Per altri particolari si rivela ancora più significativo il mosaico proveniente da *Shaba-Philippopolis*<sup>116</sup>: impaginato secondo lo schema della narrazione continua e facilitato nella lettura dalla presenza di iscrizioni “parlanti”, raffigura, nel registro inferiore, l’inedita scena di Pelope che chiede a Enomao la mano della figlia e di seguito la *dextrarum iunctio* dei due giovani sposi, già presente su molti sarcofagi romani; nel registro superiore, entro un contesto circense, la sconfitta di Enomao e la quadriga di Pelope, vincitore grazie al tradimento di Mirtilo, rappresentato al centro<sup>117</sup>. A *Shaba* Ippodamia è avvolta in un abito chiaro, con bordo in colore contrastante, che le copre anche il capo, lasciando scoperto il volto, ma più significativo è

*Shaba-Philippopolis:*  
mosaico con Pelope  
e Ippodamia (da BALTY,  
*Mosaïques antiques...*,  
tav. VIII, 2).



l'abbigliamento di Pelope che, oltre a indossare un ricco costume orientale e il berretto frigio, tiene impugnato nella mano sinistra un oggetto, nel quale si può ragionevolmente riconoscere una frusta.

Se dunque l'analogia di attributi consente di pensare anche al quadro di Negrar come a una rappresentazione della leggenda dell'eroe frigio, rimane da risolvere il problema legato all'identificazione della figura femminile inginocchiata di fronte a Pelope e da lui rassicurata con un gesto della mano: Campanile ha creduto di riconoscervi la madre della fanciulla<sup>118</sup>, quella Sterope che compare insieme al marito sul frontone di Olimpia e che potrebbe aver avuto un ruolo di un certo peso nell'economia della leggenda;

qui, in un'ulteriore versione inedita, sarebbe rappresentata mentre prega Pelope di non far sposare la figlia a Mirtilo cui lei stessa, secondo una delle tante tradizioni del mito<sup>119</sup>, si era promessa pur di liberarsi dal padre.

Purtroppo l'impossibilità di conoscere tutto lo sviluppo della tragedia non permette di essere più precisi o comunque più sicuri dell'interpretazione proposta: qualora si escludesse anche questa lettura, non ne rimarrebbero molte altre da ipotizzare; episodi che permettano di inscenare tre protagonisti non mancano nel mondo della mitologia greca, ma ognuno di questi contiene sempre una "stonatura" rispetto al contesto presentato a Negrar.

#### ..... CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

La revisione critica di tutti i dati noti, in relazione sia ai motivi geometrici sia a quelli figurati documentati nelle decorazioni pavimentali, consente di ripensare alla cronologia della villa, proposta dalla bibliografia precedente<sup>120</sup> e di riflettere, anche in termini storico-culturali, sulle scelte figurative operate dal proprietario della stessa.

I motivi geometrici delle sale messe in luce, pur appartenendo a un repertorio di tradizione centro-italica, con attestazioni che risalgono fino al I secolo d.C., sembrano trovare i confronti più puntuali soprattutto in ambito regionale e in un arco cronologico non precedente il III secolo d.C., con maggior concentrazione tra la fine del secolo e l'inizio di quello successivo; confermano questa datazione anche i motivi decorativi usati come accessori degli schemi geome-

trici, fioroni, nodi a otto capi e stuoie diffusi soprattutto in questa fase<sup>121</sup>: la ricchezza architettonica e decorativa della villa trova la sua ragione nella crescita economica cui va incontro il territorio della Valpolicella; in questo periodo e almeno fino al v secolo d.C., infatti, la rinomata produzione vinicola, ricordata dalle fonti, distinguendosi nettamente rispetto ad altre aree della *Venetia* centrale, in questa fase già all'inizio di una irrimediabile decadenza, attira su queste terre ricchi esponenti delle magistrature cittadine<sup>122</sup>.

La tipologia dei temi figurati, forse la rappresentazione teatrale di un episodio della leggenda di Pelope, in relazione semantica con le corse nel circo rappresentate parodisticamente nei riquadri angolari, o forse la raffigurazione di un altro mito, di cui però al momento non si riesce a interpretare il soggetto, consente nell'uno e nell'altro caso di individuare all'interno dello stesso contesto abitativo la sopravvivenza di due fenomeni culturali che, alle soglie del tardo antico, resistono al cambiamento di mentalità e di costume introdotto dalla legittimizzazione del cristianesimo: da un lato le *fabulae salticae*, libretti contenenti argomenti presi a prestito dalla mitologia greca che, in questa fase, pur nella riduzione e nell'alterazione delle opere originarie, mantengono in vita la tradizione

teatrale, fornendo al grande pubblico testi e temi altrimenti destinati a una fruizione elitaria; dall'altro i *ludi circenses*, forme di spettacolo che, sopravvivendo ben oltre il vi secolo d.C. alle lotte gladiatorie e agli spettacoli anfiteatrali in generale, troppo violenti per la morale cristiana, continuano a mantenere la loro funzione di strumenti di affermazione del potere e di propaganda politica<sup>123</sup>.

In conclusione, anche prescindendo dall'esatta interpretazione del soggetto del pannello centrale, credo si possa ugualmente riconoscere nel proprietario-*dominus* della villa di Negrar un facoltoso esponente dell'aristocrazia pagana provinciale che, con il richiamo alle arene dei circhi e ai palcoscenici dei teatri dei mimi e pantomimi, aveva cercato di mantenere ancora viva l'essenza stessa della società imperiale, con i suoi valori e principi e il suo *modus vivendi*, diffondendo, in un'epoca di grandi cambiamenti sociali e culturali, anche tra spettatori non eruditi, miti e tradizioni propri della cultura pagana romana.

Desidero ringraziare Margherita Bolla, conservatrice del Museo Archeologico al Teatro romano di Verona, per avermi permesso la pubblicazione delle immagini dei pannelli musivi conservati in museo; Marta Novello per i consigli e suggerimenti.

## NOTE

## Sigle

*Décor*, I = C. BALMELLE - M. BLANCHARD-LEMÉE - J. CHRISTOPHE - J.-P. DARMON - A.-M. GUIMIER-SORBETS - H. LAVAGNE - R. PROUDHOMME - H. STERN, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris 1985

*Décor*, II = C. BALMELLE - M. BLANCHARD-LEMÉE - J.-P. DARMON - S. GOZLAN - M.-P. RAYNAUD, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris 2002

1 S. DE STEFANI, *Negrar di Valpolicella*, «Notizie degli Scavi di Antichità», 1887, pp. 431-432.

2 I frammenti appartengono al grande pavimento della sala A (cfr. *infra*) e raffigurano, rispettivamente, una composizione reticolata di pelte, un bambino nudo stante su biga, trainata da due cavalli e tre personaggi riccamente ammantati; i frammenti sono esposti nella sala prima o sala dell'ascensore del Museo Archeologico al Teatro romano: quelli figurati sono appesi alla parete, quello geometrico è posato per terra. Le riproduzioni fotografiche di queste immagini sono opera di chi scrive.

3 La relazione dettagliata dello scavo, purtroppo non condotto con le moderne procedure di intervento stratigrafico, si deve a T. CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella. Avanzi di una villa romana con magnifici mosaici*, «Notizie degli Scavi di Antichità», XIX (1922), pp. 347-361, dove viene riservata particolare attenzione alla descrizione dei pavimenti musivi.

4 In attesa di questi interventi il nuovo frammento a soggetto figurato, raffigurante un altro bambino su biga, simile a quello scoperto nel 1887 e diverso solo per l'orientamento e i colori, venne lasciato *in situ* e interrato insieme a tutti gli altri pavimenti e muri della villa: L. FRANZONI, *La Valpolicella nell'età romana*, Verona 1982, pp. 113-114.

5 La notizia e la fotografia del pavimento sono riportate da Giovanna Tosi che, per l'occasione, ha riconsiderato l'intero complesso, affrontandone le problematiche architettonico-planimetriche, decorative e cronologiche: G. TOSI, *La villa romana di Negrar di Valpolicella*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1983-1984, pp. 91-102.

6 M.S. BUSANA, *Architetture rurali nella Venetia romana*, Roma 2001, pp. 142, nota 3, 316-320; si veda anche M. DE FRANCESCINI, *Le ville romane della X Regio (Venetia et Histria)*. *Catalogo*

e carta archeologica dell'insediamento romano nel territorio dall'età repubblicana al tardo impero, Roma 1998, pp. 160-167, n. 101.

7 L'identificazione dell'ambiente come portico trova conferma nel rinvenimento di due rocchi di colonna di marmo rosa con diametro diverso: CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella...*, p. 349 che ricorda anche il rinvenimento *in situ* di lastre di marmo di dimensioni diverse, sulle quali probabilmente poggiavano le colonne. La soluzione con quadriportico centrale è prospettata anche da TOSI, *La villa romana...*, p. 101 e da BUSANA, *Architetture rurali...*, p. 319. Oltre ai confronti riportati, che consentono di accomunare la villa di Negrar alle ville di Settefinestre e di Russi per l'applicazione dello schema canonico della *domus* centroitalica, soprattutto di quella pompeiana, impostata su un unico asse che dall'ingresso conduce al cuore della residenza, la soluzione con peristilio centrale e con disposizione paratattica degli ambienti si riscontra anche altrove nell'ambito della *Venetia* centrale: BUSANA, *Architetture rurali...*, pp. 137-140.

8 CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella...*, p. 349.

9 Cfr. *infra* l'analisi stilistica e iconografica di questo e degli altri pavimenti decorati della residenza.

10 BUSANA, *Architetture rurali...*, p. 319, dove l'autrice ha ipotizzato che si trattasse di due *cubicula*; sul criterio di riconoscimento dei vani destinati alla funzione di *cubicula* nella case africane di area proconsolare e in generale nelle abitazioni private romane si rimanda a M. NOVELLO, *I cubicoli*, in *Amplissimae atque ornatissimae domus* (*Aug., Civ., II, 20,26*). *L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, a cura di F. Ghedini e S. Bullo, Roma 2003, pp. 135-151.

11 BUSANA, *Architetture rurali...*, p. 319 che propone la funzione di *triclinium*.

12 Sul problema della fine delle ville si rimanda a N. MANCASSOLA - F. SAGGIORO, *La fine delle ville romane. Il territorio tra Adda e Adige*, «Archeologia Medievale», XXVII (2000), pp. 315-331, dove viene preso in considerazione anche il caso di Negrar (p. 319).

13 Purtroppo la documentazione fotografica di cui si dispone oggi e relativa ai pavimenti reinterati è completamente in bianco e nero; non è più possibile quindi cogliere la vivacità della cromia adottata, solo immaginabile attraverso le descrizioni di chi vide i rivestimenti: le tessere erano di colore bianco, rosso (in tutte le sue sfumature), rosa, giallo, verde, viola e grigio-nero; la pietra era locale e a questa era associata la pasta vitrea per il verde e il laterizio per il rosso: TOSI, *La villa romana...*, p. 100.

14 La schedatura e lo studio dei pavimenti di Negrar rientrano nella tesi di dottorato che attualmente sto conducendo presso l'Università di Padova: F. RINALDI, *Cultura musiva nella X Regio. Mosaici e pavimenti della Venetia centrale*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. E.F. Ghedini, a.a. 2001-2004.

15 Sulla validità dello studio degli schemi geometrici musivi e delle caratteristiche più propriamente tecniche di questa produzione, quali la scansione pavimentale, la tipologia dei bordi, la cromia e i moduli, per giungere a datazioni precise, in mancanza di conferme archeologiche, si vedano F. GHEDINI - M. BAGGIO - S. TOSO, *Cultura musiva lungo la via Postumia*, in *Optima Via. Postumia. Storia e archeologia di una grande strada romana alle radici dell'Europa*, atti del convegno internazionale di studi, Cremona 13-15 gennaio 1996, a cura di G. Sena Chiesa ed E.A. Arslan, Cremona 1998, pp. 177-187 e, per la recente applicazione del metodo alla cultura musiva della città di Verona, si rimanda a F. RINALDI, *Cultura musiva a Verona: dati statistici e "gusto di sito"*, in *Atti del IX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Aosta 20-22 febbraio 2003, c.s. e ancora a F. RINALDI, *Mosaici antichi in Italia. Regione Decima*. Verona, Roma c.s.

16 Per la cronologia variamente compresa tra la fine del II - inizio del III secolo d.C., la metà del III o al più tardi l'inizio del IV, si veda BUSANA, *Architetture rurali...*, pp. 152 e 319 con bibliografia ivi citata; per la nuova proposta cronologica cfr. *infra* in questa sede.

17 Per la struttura compositiva, si veda un confronto da Verona: RINALDI, *Mosaici antichi...*, n. 50.

18 *Décor*, I, tav. 58a.

19 Il motivo è simile a *Décor*, I, tav. 222d.

20 *Décor*, I, tav. 192d. Per i soggetti rappresentati nei riquadri, risparmiati dalla composizione geometrica, si rimanda alle considerazioni proposte di seguito in questo contributo.

21 A. BREDI, *La villa delle Manserine a Monzambano (Mantova)*, in *Ville romane sul lago di Garda*, a cura di E. Roffia, Brescia 1997, pp. 271-288, in particolare p. 278, tav. 28, 1 (non escluderei una datazione anche un po' più tarda per questo rivestimento musivo, anche in ragione delle ristrutturazioni subite dal complesso a partire dalla fine del IV secolo d.C., una delle quali avrebbe interessato l'ambiente del mosaico in questione, allargato verso sud con l'aggiunta di un'abside, mai decorata).

22 Il motivo è comunque attestato sin dal I-II secolo d.C.

nella variante bicroma bianco-nera; si veda a questo proposito l'ambiente 95 del quartiere termale delle cosiddette «Grotte di Catullo», a Sirmione, annesso in un secondo momento all'impianto dell'edificio residenziale, datato all'inizio del I secolo d.C.: E. ROFFIA, *Sirmione, le "grotte di Catullo"*, in *Ville romane sul lago di Garda*, a cura di E. Roffia, Brescia 1997, pp. 141-170, in particolare pp. 157-159, fig. 19.

23 W. DORIGO, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Valpantena (Verona)*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 6 (1968), pp. 9-31, in particolare p. 28 dove l'autore precisa le motivazioni della cronologia, portando come confronto antecedente nel tempo il pavimento della villa di Negrar; C. FIORIO TEDONE, *Il territorio veronese, in Il Veneto nel Medioevo. Dalla Venetia alla Marca Veronese*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona 1989, II, pp. 146-151 con bibliografia precedente. Altri confronti si possono rinvenire all'interno della città di Verona nella navata sinistra della prima fase della basilica sulla quale oggi insiste la cattedrale che, dati stilistici, epigrafici e stratigrafici, permettono di datare nella seconda metà del IV secolo d.C. (RINALDI, *Mosaici antichi...*, n. 82; C. FIORIO TEDONE - S. LUSUARDI SIENA - P. PIVA, *Il complesso paleocristiano e altomedievale, in La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1987, pp. 19-97, in particolare pp. 46, 56-57, figg. 1/9, 1/10c, 1/11, 1/29); ricorre anche a Vicenza, sia nel complesso della chiesa dei Santi Felice e Fortunato per la cui decorazione è stata proposta la fine del IV - inizio del V secolo d.C. (S. LUSUARDI SIENA, *Vicenza, in Il Veneto nel Medioevo. Dalla Venetia alla Marca Veronese*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona 1989, II, pp. 189-205, in particolare p. 192, fig. 107), sia in un pavimento probabilmente pertinente a un contesto residenziale rinvenuto in piazza delle Biade (M. RIGONI, *Vicenza, in Il Veneto nell'età romana*, II, *Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 1987, pp. 128-129, fig. a p. 129, nota 194 con le diverse datazioni comprese tra il IV e il VI secolo d.C. proposte dalla bibliografia precedente); ritorna poi a Brescia nel V secolo d.C. (G. PANAZZA - C. STELLA, *Le basiliche paleocristiane e le cattedrali di Brescia. Problemi e scoperte*, Brescia 1990, fig. a p. 11) e a Milano, nella versione con l'apice a crocetta, nello stesso orizzonte cronologico (M. DAVID, *I pavimenti decorati di Milano antica. I sec. a.C.-VI sec. d.C.*, Milano 1996, II, p. 144, n. 91, fig. 294, tav. CCXXV).

24 J. LANCHI, *Mosaïques géométriques. Les ateliers de Vienne (Isère). Leurs modèles et leur originalité dans l'Empire romain*,

Roma 1977, pp. 105-119, figg. 51-57, 60d; si veda anche M. DONDERER, *Cultura aquileiese in mosaici geometrici romani dell'Occidente*, in *Aquileia e l'Occidente*, «Antichità Altoadriatiche», XIX (1981), pp. 226-232, in part. p. 231, figg. 6-7-8.

25 V. VON GONZEMBACH, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basel 1961, tav. 74 (III secolo d.C.).

26 H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, II, *Province del Lyonnaise*, 1, Lyon, Paris 1967, pp. 70-71, n. 76, tav. LVI (prima metà del III secolo d.C.).

27 Si veda da ultimo RIGONI, *Vicenza...*, pp. 128-129, fig. a p. 129 (per la datazione si veda *supra* alla nota 22).

28 DAVID, *Milano...*, pp. 114-116, n. 63, figg. 198-207, tavv. CXLIV-CLII (III secolo d.C.).

29 P. LOPREATO, *La villa imperiale delle Marignane in Aquileia e Roma*, in *Aquileia e Roma*, «Antichità Altoadriatiche», xxx (1987), pp. 137-149, in part. pp. 145-146, fig. 7.

30 E. ROFFIA - B. PORTULANO, *La villa in località Capra a Toscolano*, in *Ville romane sul lago di Garda*, a cura di E. Roffia, Brescia 1997, pp. 217-243, soprattutto pp. 229-232, figg. 4, 12 e tav. 21, 1 (II secolo d.C.); B. PORTULANO, *La villa romana di Toscolano sul lago di Garda*, in *Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana*, a cura di M. Verzàr-Bass, «Antichità Altoadriatiche», XLIX (2001), II, pp. 773-783.

31 Per il motivo a onde cfr. *Décor*, I, tav. 101c.

32 *Décor*, I, tav. 179a.

33 *Décor*, II, tav. 268a.

34 *Décor*, I, tav. 140e.

35 A titolo esemplificativo si veda il triclinio della *domus* rinvenuta sotto il tribunale di Verona, datato agli inizi del II secolo d.C., anche su base stratigrafica, con le croci campite da trecce, gli ottagoni da motivi vegetali e il quadrato di risulta da un *kantharos*: RINALDI, *Mosaici antichi...*, n. 71; P.J. HUDSON, *Contributi archeologici alla storia dell'insediamento urbano veneto (IV-XI secolo)*, in *Il Veneto nel Medioevo. Dalla Venetia alla Marca Veronese*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona 1989, II, pp. 331-348, fig. 2.

36 Un esempio è il pavimento dalla Scuola Industriale di Rimini, della fine del II - inizio del III secolo d.C., in cui ricorre anche l'impiego delle paste vitree: M.G. MAIOLI, *Mosaici pavimentali con paste vitree: due schede dalla Romagna*, in *Atti del V Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Roma 3-6 novembre 1997, a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna 1998, pp. 67-74, figg. 1-2.

37 Cfr. R. FARIOLI, *Struttura dei mosaici geometrici*, in *Mosaici in Aquileia e nell'Alto Adriatico*, «Antichità Altoadriatiche», VIII (1975), pp. 155-175, in particolare p. 166.

38 RINALDI, *Mosaici antichi...*, n. 83; FIORIO TEDONE - LUSUARDI SIENA - PIVA, *Il complesso paleocristiano e altomedievale...*, pp. 46, 57, figg. I/9, I/30, I/31.

39 M. MIRABELLA ROBERTI, *Nuovi mosaici dalla villa romana di Desenzano*, in *La mosaïque gréco-romaine. 4, IV<sup>e</sup> Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique*, Trèves 8-14 août 1984, actes edite par J.P. Darmon et A. Rebourg, Paris 1994, pp. 107-114, tav. LIV. La datazione della villa è ora confermata alla prima metà del IV secolo d.C.

40 S. BONOMI, *Nuovi dati archeologici su Belluno*, in *Immagini dal tempo. 40.000 anni di storia nella Provincia di Belluno*, Treviso 1992, pp. 141-163, in particolare pp. 153-157, figg. 20-23; S. BONOMI, *Nuovi dati su Belluno romana e medievale*, in *Sepolture preistoriche nelle Dolomiti e primi insediamenti storici*, atti del convegno, Belluno 19 settembre 1992, Padova 1994, pp. 141-163, in particolare p. 145, figg. 20-21.

41 Via Rocche n. 6: RINALDI, *Mosaici antichi...*, n. 19 (metà del III secolo d.C.); si vedano anche G. CAVALIERI MANASSE - B. BRUNO, *Edilizia abitativa a Verona*, in *Abitare in città. La cisalpina tra Impero e medioevo - Leben in der Stadt. Oberitalien zwischen römischer Kaiserzeit und Mittelalter*, Roma 2003, p. 5, fig. 4.

42 DAVID, *Milano...*, pp. 74-75, n. 18, tav. LXI (seconda metà del II secolo d.C.); pp. 75-76, n. 19, fig. 86, tav. LXIV (II-III secolo d.C.); pp. 67-68, n. 12, figg. 51 e 54, tav. XXXVIII (IV secolo d.C.).

43 *Studi sulla villa romana di Desenzano. I*, Milano 1994, pp. 38-39, figg. 15-16.

44 Il pavimento non è mai stato presentato e descritto nelle pubblicazioni precedenti.

45 *Décor*, I, tav. 167b.

44 N. CASSIERI, *Pavimenti musivi dal sito di Tres Tabernae nell'agro pontino*, in *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Venezia 20-23 gennaio 1999, a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna 2000, pp. 239-252, in particolare pp. 244-245, fig. 8; G. LUGLI, *Via Salaria. Esplorazione di un nuovo tratto del Sepolcreto salario fra la via Po e la via Gregorio Allegri*, «Notizie degli Scavi di Antichità», 1917, pp. 288-310, in particolare p. 294, fig. 3.

47 M. DONDERER, *Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine*, Berlin 1986, Aquileia 40, p. 32, tav. 11,5 (secondo terzo del II secolo d.C., per quanto

la bibliografia precedente proponga genericamente il II secolo d.C.).

48 M. VERZÀR-BASS - G. MIAN, *Le domus di Aquileia, in Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana*, a cura di M. Verzàr-Bass, «Antichità Altoadriatiche», XLIX (2001), II, pp. 599-628, in particolare p. 615, fig. 11 (IV secolo d.C.). Il motivo persiste fino alla fine del V secolo d.C. come rivela la decorazione della navata destra della nuova basilica tripartita dei Santi Felice e Fortunato a Vicenza: LUSUARDI SIENA, *Vicenza...*, p. 194, fig. 110 con altri confronti.

49 Capo d'Orlando: U. SPIGO, *Prime considerazioni sui mosaici geometrici del complesso termale di Bagnoli San Gregorio a Capo d'Orlando*, in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Palermo 9-13 dicembre 1996, a cura di R.M. Carra Bonacasa e F. Guidobaldi, Ravenna 1997, pp. 259-272, in particolare p. 262, figg. 4-5.

50 S. ANGIOLILLO, *Mosaici antichi in Italia. Sardinia*, Roma 1981, pp. 40-42, nn. 39-40, tav. XLV, fig. 20 che propone correttamente la prima metà del III secolo d.C. ma, a torto, considera lo schema di origine africana; per la problematica connessa con la tradizione "africana" presente a Nora, ora in parte smentita, si vedano F. GHEDINI, *Cultura musiva a Nora*, in *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Bordighera 6-10 dicembre 1995, a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Bordighera 1996, pp. 219-232 e F. RINALDI, *Le pavimentazioni di Nora. Una revisione critica e cronologica*, tesi di specializzazione, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. E.F. Ghedini, a.a. 2000-2001, pp. 91-94, tabella n. 2.

51 Bulla Regia: R. HANOUNE, *Recherches archéologiques franco-tunisienne à Bulla Regia*, IV, 1, *Les mosaïques*, Rome 1980, pp. 39-40, figg. 82-83; Thuburbo Maius: M.A. ALEXANDER - A. BEN ABED - S. BESROUR BEN MANSOUR - D. SOREN, *Corpus des Mosaïques de Tunisie*, II, 1, *Thuburbo Majus. Les mosaïques de la région du forum*, Tunis 1980, pp. 64-65, n. 50, tav. XXVI (inizio del III secolo d.C.); pp. 143-144, n. 114A, tav. LIV.

52 Cfr. *supra*.

53 *Décor*, I, tav. 163a.

54 *Décor*, I, tav. 163b. Per questo pavimento il confronto più vicino, per quanto riguarda specificamente lo schema, è il già citato mosaico da via San Lucano a Belluno, datato nel III-IV secolo d.C.: BONOMI, *Nuovi dati su Belluno...*, p. 145, figg. 20-21.

55 M.E. BLAKE, *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, «Memoirs of the American Aca-

demy in Rome», VIII (1930), p. 93, tav. 44.3; per un'analisi esauriente del motivo si rimanda anche a LANCHÀ, *Mosaïques géométriques...*, pp. 160-168.

56 Esempi da Todi: M. TASCIO, *Todi. Forma e urbanistica*, Roma 1989, p. 49, n. 23, fig. 45; Bologna: M. ZUFFA, *Mosaici di Bononia, in Italia Romana. Emilia Romana*, Firenze 1944, II, pp. 284-285, n. 9, tav. III; Verona: RINALDI, *Mosaici antichi...*, nn. 34 e 47 (I secolo d.C. e prima metà del II secolo d.C.).

57 Si veda un pavimento di Reggio Calabria, datato su base stilistica nella seconda metà del II secolo d.C., con gli ottagonali campiti da una stella a otto punte definita da una treccia a due capi: E. ANDRONICO, *Scoperta di pavimenti musivi in contesto di villa romana di età imperiale in località Lazzaro di Motta San Giovanni (Reggio Calabria)*, in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Palermo 9-13 dicembre 1996, a cura R.M. Carra Bonacasa e F. Guidobaldi, Ravenna 1997, pp. 401-412, in particolare pp. 406-407, figg. 3 e 6b.

58 DAVID, *Milano...*, pp. 103-104, n. 46, tav. CXXI.

59 G. TROVABENE, *Colombarone (Pesaro): i mosaici della villa tardoantica*, in *Atti del V Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Roma 3-6 novembre 1997, a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna 1998, pp. 119-126, in particolare p. 122, figg. 4-5.

60 Diversamente il nodo di Salomone, frequente nei pavimenti a decoro geometrico dal I secolo d.C. al VI secolo d.C., è un motivo molto semplice e di bell'effetto cromatico; per la forma caratteristica, che è possibile incontrare in più varianti (semplice, allentato o quadrato: cfr. *Décor*, II, p. 42), si presta a essere inserito in qualsiasi figura geometrica.

61 BREDA, *La villa delle Manserine...*, p. 278, tav. 28, I (II-III secolo d.C.).

62 V. CIPOLLONE, *I mosaici pavimentali rinvenuti al di sotto della cattedrale di Chiusi*, in *Atti del V Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Roma 3-6 novembre 1997, a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna 1998, pp. 161-172, in particolare pp. 163-164, 166-167, figg. 1-2 (IV-V secolo d.C.), con altri confronti in nota di area aquileiese.

63 *Décor*, I, tav. 64b. Il motivo è molto comune ma la versione di Negrar stilizzata ed essenziale, priva di naturalismo, fa propendere per una datazione tarda.

64 Lo schema è simile a *Décor*, I, tav. 135c.

65 Cfr. la decorazione della sala A.

66 *Décor*, I, tav. 238e.

67 Le pelte sono campite di rosso, giallo e bianco: RINALDI, *Mosaici antichi...*, n. 39 (vicolo Cadrega n. 6).

68 Si veda a Verona il pavimento di vicolo Balena n. 2 (RINALDI, *Mosaici antichi...*, n. 50: III-IV secolo d.C.; l'immagine del frammento è pubblicata soltanto da G.P. MARCHINI, *Verona romana e paleocristiana*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona 1978, fig. 41) e quello di Corte Farina (RINALDI, *Mosaici antichi...*, n. 54: III-IV secolo d.C.) e il diffuso impiego dello schema anche all'interno della villa di Desenzano: D. SCAGLIARINI CORLÀITA, *Villa romana. Desenzano*, Roma 1992, p. 69, fig. 47, p. 70, fig. 48.

69 Significativo l'accostamento dei due motivi geometrici all'interno del pavimento di piazza delle Biade a Vicenza che, come detto *supra*, propone anche lo stesso schema meandriforme della sala A di Negrar: il mosaico vicentino viene variamente data-to tra il IV e il VI secolo d.C. (RIGONI, *Vicenza...*, pp. 128-129, fig. a p. 129, nota 194 con bibliografia).

70 La certezza che tutti e quattro i pannelli presentassero la stessa immagine, orientata in modo diverso così da raffigurare le bighe in posizione affrontata, viene dalla notizia della scoperta nel 1922 di un altro pannello, poi ricoperto, con bambino-auriga (cfr. *supra*) e dal rinvenimento di un pezzo di frusta pertinente a un terzo riquadro: CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella...*, pp. 350-351 dove, alla figura 3, viene pubblicata l'immagine del pannello scoperto nel 1922, prima che venisse reinterrato.

71 Lo si deduce dalle immagini pubblicate e conservate nell'archivio della Soprintendenza Archeologica per il Veneto, dal momento che il pannello esposto nel Museo del Teatro Romano a Verona è molto lacunoso.

72 Era frequente in età antica da parte delle *matronae* ornare la chioma con acconciature posticce: L. SENSI, *Ornatus e status sociale delle donne romane*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Perugia, 1. Studi classici», XVIII (1980-1981), pp. 53-92.

73 FRANZONI, *La Valpolicella...*, p. 114; TOSI, *La villa romana...*, p. 98; BUSANA, *Architetture rurali...*, p. 318.

74 Per una panoramica esauriente sui giochi circensi in generale si rimanda a *Le cirque et les courses de chars, Rome-Byzance*, edited par C. Landes, Lattes 1990.

75 Sulle immagini dei putti e sulla loro diffusione, senza limiti di tempo e di spazio, in quasi tutte le manifestazioni artistiche della cultura romana, si rinvia a R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles 1969.

76 A titolo esemplificativo si segnalano i pavimenti di Sousse dove amorini alati, secondo la consuetudine più comune, sono in piedi sulla groppa di una coppia di delfini trattenuti da redini: M. YACOB, *Il folle amore per i giochi del circo*, in *I mosaici romani di Tunisia*, a cura di F. Ghedini, Milano 1995, pp. 177-195, fig. alle pp. 184-185; nella villa tardo antica di Desenzano guidano addirittura una biga trainata da felini: SCAGLIARINI CORLÀITA, *Villa romana...*, pp. 58-60, fig. 41). A ulteriore conferma del valore parodistico di simili rappresentazioni si possono ricordare altri esempi in cui ai carri erano aggiogati non cavalli, ma oche, come a Cartagine (Casa della Corsa dei carri: R. HANOUNE, *Trois pavements de la Maison de la course de chars à Carthage*, «Mélanges de l'École Française de Rome», LXXXI (1969), pp. 219-256, fig. 20, dove a p. 245 l'autore riporta numerosi esempi di veicoli trainati da volatili e guidati da eroti o putti, presenti nel repertorio artistico romano sulle gemme, sulle terrecotte, sugli intonaci, i rilievi e i mosaici), oche e pavoni, come a *Volubilis* (Casa del mosaico di Venere: HANOUNE, *Trois pavements...*, p. 247, fig. 21 con bibliografia precedente), oche, pavoni, fenicotteri e piccioni, come nella villa di Piazza Armerina (HANOUNE, *Trois pavements...*, p. 247, fig. 21; A. CARANDINI - A. RICCI - M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo 1982, tav. XLI), delfini, come a *Thaenae* (M. YACOB, *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, Tunis 1995, p. 169, fig. 84c): in particolare, poi, nella villa di Piazza Armerina e a *Thaenae* i carri sono guidati da bambini, vestiti però di abiti lussuosi e non nudi come nel contesto di Negrar; per gli esempi di area africana si veda anche K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Oxford 1978, pp. 88-108, dove l'autrice alle pp. 91-92 e 106-107 ribadisce il valore ironico e non allegorico di simili rappresentazioni.

77 DUNBABIN, *Mosaics of Roman North Africa...*, pp. 88-108.

78 I colori sono rispettivamente il blu, il bianco, il verde e il rosso: nel corso del III secolo d.C. i Bianchi cadono sotto la dipendenza dei Blu e i Rossi sotto quella dei Verdi: YACOB, *Il folle amore...*, p. 178; l'esistenza di queste fazioni è provata da una iscrizione rinvenuta a Cartagine in un edificio forse connesso con la Casa dei Cavalli, in cui è stata individuata la sede della *factio* dei Blu capitanata dal *felix populus veneti*: sulla casa e sul problema interpretativo di questa iscrizione, si veda J.W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, Den Haag 1965, pp. 9-19.

79 DUNBABIN, *Mosaics of Roman North Africa...*, p. 89, nota 4 dove il bianco è associato all'inverno, il rosso all'estate, il verde alla primavera, il blu all'autunno; spesso, inoltre, anche i cavalli erano "impalmati" con motivi vegetali che dovevano richiamare la stagione di appartenenza, come la foglia di edera o il grappolo d'uva, il ramo di miglio, la rosa, la spiga: DUNBABIN, *Mosaics of Roman North Africa...*, pp. 97-98; condivide queste istanze anche G.L. GRASSIGLI, *La scena domestica ed il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli 1998 che, alle pp. 181-182, ribadisce anche il legame della biga con la luna, della quadriga con il sole, dei *carceres* con i mesi: tutte associazioni simboliche che facevano delle corse nel circo la rappresentazione dell'*aeternitas* e delle riflessioni spirituali ed esistenziali proprie della società tardoantica.

80 Esempi da Roma (Vaticano) in F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, p. 348, fig. 77; da Monreale (Sicilia), in V. TUSA, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Roma 1995<sup>2</sup>, pp. 45-46, n. 44, tav. LXVII; per un elenco delle testimonianze note in Italia e al di fuori della penisola si rinvia a M.M. TURCAN-DÉLÉANI, *Contribution à l'étude des Amours dan l'art funéraire romain. Les sarcophages à courses de chars*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», LXXVI (1964), pp. 43-49.

81 Cfr. *infra*.

82 Amorini alati, inseriti nel filone delle rappresentazioni di attività e mestieri, sono presenti nella villa di Piazza Armerina (CARANDINI - RICCI - DE VOS, *Filosofiana...*, tav. XLVII) e nella *trichora* 4 di Desenzano (SCAGLIARINI CORLÀITA, *Villa romana...*, pp. 58-60, fig. 40), dove partecipano delle diverse fasi della vendemmia; quelli impegnati nelle battute di pesca sono raffigurati ancora nella villa di Piazza Armerina (CARANDINI - RICCI - DE VOS, *Filosofiana...*, tavv. XXIII e XXXVII), nell'atrio a forcipe della villa tardo antica di Desenzano (SCAGLIARINI CORLÀITA *Villa romana...*, pp. 57-58, figg. 28 e 37-38), nel pavimento di via Amedei 4-6 a Milano del IV secolo d.C. (DAVID, *Milano...*, pp. 59-60, n. 4, tav. XV, fig. 17) e nel mosaico pavimentale dell'Aula di Teodoro di Aquileia del pieno IV secolo d.C., dove la rappresentazione ha nel frattempo assunto un significato salvifico con riferimento all'epiteto evangelico degli apostoli 'pescatori di uomini' (da ultimo F. BISCONTI, *Considerazioni iconologiche sulla decorazione musiva dei cosiddetti "oratori" di Aquileia*, in *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Bordighera 6-10 dicembre 1995, a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Bordighera 1996, pp. 273-286, fig. 5, con bibliografia

precedente): in tutti questi pavimenti è sempre l'erote alato protagonista della scena ma la sua resa stilistica si avvicina molto a quella dei bambini di Negrar.

83 L. BESCHI, *Verona romana. I Monumenti*, in *Verona e il suo territorio*, I, Verona 1960, pp. 548-549.

84 CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella...*, p. 354; ipotesi non più ripresa e recentemente smentita da GRASSIGLI, *La scena domestica...*, p. 364.

85 CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella...*, p. 355, nota 3.

86 O meno probabilmente con Ifigenia che supplica Menelao: BESCHI, *Verona romana...*, p. 548; P.L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie*, Udine 1963, p. 31; TOSI, *La villa romana...*, p. 98.

87 Ipotesi, quest'ultima, avanzata solo da TOSI, *La villa romana...*, p. 100, nota 8.

88 D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton-London-The Hague 1947, pp. 120-126, in particolare p. 126, fig. 50.

89 LEVI, *Antioch Mosaic...*, tav. XXII (età severiana).

90 Secondo LEVI, *Antioch Mosaic...*, p. 126, la figura maschile di Negrar sarebbe Achille e non Agamennone: cfr. *infra*.

91 Un'ampia tradizione letteraria specifica che l'abito nuziale era la *tunica recta alba*, alla quale, solo il giorno del matrimonio, era associato un copricapo, il *flammeus*, di colore rosso: C. FAYER, *L'ornatus della sposa romana*, «Studi Romani», XXXIV (1986), pp. 1-24. Molte raffigurazioni musive però sembrerebbero prediligere la rappresentazione della sposa avvolta in un abito bianco o di colore chiaro che copre anche il capo, lasciando scoperto solo il viso: oltre agli esempi citati in questo contributo, si vedano le "nozze esemplari" di Peleo e Tetide in un mosaico algerino e quelle di Cadmo e Armonia in un mosaico da Saragoza, entrambe di III-IV secolo d.C.: S. MUTH, *Erleben von Raum-Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur*, Heidelberg 1998, n. A8, tav. 15, 2 e n. H4, tav. 15, 1.

92 J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, I<sup>er</sup>-IV<sup>e</sup> siècles*, Roma 1997, pp. 146-151, n. 75, tav. c. È veramente esiguo il numero di rappresentazioni relative all'episodio che precede la partenza per l'Aulide: a eccezione del mosaico antiocheno, normalmente viene scelto di raffigurare il momento vero e proprio del sacrificio, come dimostra l'elenco di manufatti aventi per soggetto Ifigenia, quasi sempre rappresentata con il capo e il corpo avvolti in un manto: S. DE CARO, *Ifigenia in Aulide su una brocca fittile da Pompei*, «Bollettino d'Arte», s. VI, 23 (1984), pp. 39-50.

- 93 EURIP., *Iphigen. Aulid.*, 991-1004.
- 94 EURIP., *Iphigen. Aulid.*, 1116-1122. Anche nel mosaico antiocheno, come in quello di Negrar, manca la figura del piccolo fratello, la cui assenza, secondo Levi, non desta sospetti, dal momento che il fanciullo, in caso contrario, non avrebbe aggiunto nulla alla patetica invocazione della fanciulla.
- 95 EURIP., *Iphigen. Aulid.*, 1211 ss.
- 96 EURIP., *Iphigen. Aulid.*, 1368 ss.
- 97 LEVI, *Antioch Mosaic...*, p. 126.
- 98 Si veda M. SCHMIDT, *Alkestis*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, I, 1-2, Zürich-München 1981, pp. 533-544.
- 99 Le conoscenze relative al mito di Pelope, Ippodamia e della famiglia della donna, figlia di Enomao, re di Pisa in Elide e di Sterope, sono purtroppo molto lacunose, dal momento che le tragedie di Sofocle ed Euripide dedicate a Enomao sono andate perdute, a eccezione di qualche frammento: *Trag. Graec. Fragm.*, IV F, 471-477 e *Trag. Graec. Fragm.*, frg. 571-577; la leggenda riposa principalmente su quanto racconta Apollodoro: APOLLOD., *Epitome*, 2, 3-9.
- 100 Sul mito di Pelope si veda L. LACROIX, *La légende de Pélops et son iconographie*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», 100 (1976), pp. 327-341.
- 101 Secondo una versione più antica Pelope avrebbe ottenuto la vittoria grazie a una coppia di cavalli alati donatagli da Poseidone: PINDAR., *Olymp.*, I, 67-96; così anche *Philostrati minoris imagines*, I, 30; la fonte letteraria sembrerebbe trovare conferma in una raffigurazione presente sull'arca di Cipselo: per la questione si rinvia a LACROIX, *La légende de Pélops...*, pp. 334-337. Sembra comunque più probabile la prima tradizione, nonostante i pochi frammenti conservati dei tragici non consentano di accertare con sicurezza la presenza dell'auriga: a favore di questa versione si pongono tragedie come l'Eletra di Sofocle o l'Oreste di Euripide, nelle quali la maledizione di Mirtilo contro la famiglia di Pelope è la causa principale delle sventure dei discendenti dell'eroe: cfr. I. TRIANTIS, *Myrtilos*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, VI, 1, Zürich-München 1992, p. 693.
- 102 APOLLOD., *Epitome*, 2, 7.
- 103 Così PAUSAN., VIII, 14, 10-11; secondo SERV., *Comm. in Georg.*, 3, 7 sarebbe stata la stessa Ippodamia a fare la promessa.
- 104 HYGIN., *Fabulae*, 84.
- 105 APOLLOD., *Epitome*, 2, 8.
- 106 PAUSAN., VIII, 14, 11.
- 107 H. KYRIELEIS, *Zeus and Pelops in the east pedement of*

*the temple of Zeus at Olympia*, in *The interpretation of architectural sculpture in Greece and Rome*, Washington 1997, pp. 12-27.

108 Recente l'ipotesi di E.T. TULUNAY, *Pelops statt Apollon? Ein neuer Deutungsvorschlag für die mittlere Figur im Westgiebel des Zeustempels in Olympia*, «Istanbuler Mitteilungen», 48 (1998), pp. 453-460.

109 Così *Philostrati minoris imagines*, I, 17: «Pelope e Ippodamia riportano la vittoria in questa corsa, sono in piedi tutti e due sul carro, ormai sposi, tanto presi l'uno dall'altro, che sembrano per abbracciarsi. Lui è vestito secondo la delicata moda lidia, ha l'età e la bellezza che ammiravi poco fa, quando chiedeva i cavalli a Poseidone; lei indossa un costume nuziale ed ha appena svelato il viso, dato che con la vittoria ha avuto in sorte anche lo sposo» (FILOSTRATO, *Immagini*, testo italiano a cura di G. Schilaridi, Lecce 1997, pp. 85-87, note a pp. 245-246). LACROIX, *La légende de Pélops...*, pp. 337 ss., nota 100 prospetta l'ipotesi che non si tratti dunque di una corsa di carri ma di una scena di matrimonio avvenuto per ratto; per le immagini sui sarcofagi romani della seconda metà del III secolo d.C. si vedano I. TRIANTIS, *Pélops*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, VII, 1-2, Zürich-München 1994, pp. 282-287, nn. 44-48 e M. PIPILI, *Hippodameia (1)*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, V, 1-2, Zürich-München 1990, pp. 434-440, nn. 33, 34 e 37.

110 *Trag. Frag.* 493-508 = *Trag. Roman. Frag.*, 495-510; per la traduzione e il commento si rimanda a L. ACCIO, *I frammenti delle tragedie*, a cura di V. d'Antò, Lecce 1980, pp. 411-416.

111 LUCIAN., *De saltat.*, 47-49 dove si precisa che «l'Elide può offrire molti spunti a coloro che si cimentano nella pantomima, con le storie di Enomao e Mirtilo» (LUCIANO, *La danza*, a cura di S. Beta, traduzione di M. Nordera, Venezia 1992, pp. 84-85). Su questo genere di spettacoli si veda G.F. GIANOTTI, *Histriones, mimi et saltatores: per una storia degli spettacoli "leggeri" d'età imperiale*, in *Vitae mimus. Forme e funzioni del teatro comico greco e latino*, Incontri del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Pavia, Pavia 18 marzo 1993, Como 1993, pp. 45-77 e, per un possibile elenco di nomi di attori documentati epigraficamente nella Cisalpina romana, si rinvia a C. ZACCARIA, *Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e di attori nella Cisalpina romana, in Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche», XLI (1994), pp. 69-98.

112 G.P. WOIMANT, *Haidra, Basilique I: une mosaïque de Pélops et Hippodamie?*, in *Iconographie classique et identités régionales*, actes du colloque international, Paris 26 et 27 mai 1983, Paris

1986, pp. 215-217, fig. 1.

113 PAUSAN., VIII, 14, 11.

114 In precedenza non era mancata l'ipotesi di interpretare diversamente la scena, identificando nei personaggi Medea, Orfeo e Bute, compagno del cantore, gettatosi in mare perché ammaliato dal canto delle Sirene: così F. BARATTE, *Note complémentaire sur la mosaïque d'Ulysse*, in *Recherches archéologiques à Haïdra*, II, *La basilique I dite de Melleus ou de Saint-Cyprien*, sous la direction de N. Duval, Rome 1981, pp. 211-213, fig. 201.

115 *Philostrati minoris imagines*, I, 30; si rimanda anche a TRIANTIS, *Pélops...*, pp. 282-287, n. 48, per la raffigurazione del dio sempre imberbe, nudo o con ricco costume orientale decorato, con berretto frigio e solitamente armato.

116 J. BALTU, *Mosaïques antiques du proche Orient. Chronologie, iconographie, interpretation*, Paris 1995, pp. 65, 144, tav. VIII, 2, (IV-V secolo d.C.).

117 Per la descrizione del mosaico sulla base della lettura del passo di Filostrato si rinvia a F. GHEDINI, *Filostrato maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, «Ostraka», IX (2000), pp. 175-197, in particolare pp. 187-188, fig. 8.

118 CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella...*, p. 355, nota 3: non credo che la supplice possa essere Ippodamia e la madre la figura ammantata di fianco.

119 O comunque di non farle passare una notte insieme: cfr. *supra*.

120 CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella...*, p. 358 (fine del

II - inizio del III secolo d.C.); BESCHI, *Verona romana...*, p. 549 (metà del III secolo d.C.); TOSI, *La villa romana...*, p. 102 (pieno III secolo d.C.); BUSANA, *Architetture rurali...*, p. 152 (inizio del IV secolo d.C.), p. 319; si veda anche D. SCAGLIARINI CORLAITA, *Le tipologie delle villae lungo il percorso della via Postumia*, in *Optima Via. Postumia. Storia e archeologia di una grande strada romana alle radici dell'Europa*, atti del convegno internazionale di studi, Cremona 13-15 gennaio 1996, a cura di G. Sena Chiesa ed E.A. Arslan, Cremona 1998, p. 242 (metà del III secolo d.C.).

121 Pochi i dati archeologici forniti dallo scavo: qualche indicazione dai ritrovamenti monetali, rinvenuti sparsi, compresi tra la seconda metà del II secolo d.C. e l'età costantiniana: CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella...*, p. 357.

122 L'attrattiva esercitata dalla grande produttività vitivinicola è ribadita anche dai numerosi monumenti funerari rinvenuti nella zona e dedicati a personaggi appartenenti alle classi dirigenti: cfr. BUSANA, *Architetture rurali...*, pp. 238-240.

123 P. BASSO, *Architettura e memoria dell'antico: teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Roma 1999, pp. 73-86. Non mancano i padri della Chiesa, come sant'Agostino, che non celano compiacimenti "giovanili" verso la seduzione esercitata dagli spettacoli teatrali e circensi (AUGUST., *Confess.*, III, 2, 2), o altri, come Tertulliano, che non esitano a condannarli *in toto* dedicandovi addirittura un'opera come il *De Spectaculis*. Sulla storia della tradizione del pantomimo si rinvia ancora a GIANOTTI, *Histriones, mimi et saltatores...*, pp. 55-72.