

RICCARDO MONTALBANO

VILLA DEL CASALE DI PIAZZA ARMERINA: LE PITTURE DEI C.D.  
“APPARTAMENTI PADRONALI”

(Taf. XLIV–XLVI, Abb. 1–10)

**Abstract**

El estado absolutamente insuficiente del conocimiento, debido no sólo a la menor cantidad de restos sino también al escaso interés dedicado hasta ahora a los testimonios pictóricos existentes, provocó que los frescos de la villa tardoantigua de Piazza Armerina quedaran en un segundo plano en la vastísima bibliografía dedicada al edificio. Un estudio completo de los frescos tendría que añadir, ciertamente, una nueva clave de lectura, hasta ahora relegada, en el estudio de la villa. Desafortunadamente, la ausencia de datos hace que sea bastante problemático formular un cuadro general claro y definido de los caracteres peculiares de la decoración pictórica en cuestión. A través del examen directo de los frescos de esta serie de ambientes, pero también extendiendo la mirada a otros espacios en buen estado de conservación, se intentará poner en evidencia algunas características guía (composición de las paredes, iconografías, estilo, cronología). La composición de la pared se basa generalmente en esquemas geométricos adscribibles al sistema campo/lesena aunque con algunas variantes simples, sobre todo en cuanto a la articulación de la zona media, ya que el zócalo de falso mármol constituye una característica constante. Esta distribución geométrica de la pared está animada por figuras individuales que ocupan el campo interno, creando un sistema en el que están muy acentuados no sólo la modularidad de la decoración geométrica sino también el componente figurativo, aun tratándose, en la mayor parte de los casos, de escenas de repertorio (cortejos dionisiacos, amorcillos, oferentes). Se dedicará un particular interés al vínculo entre la decoración (pictórica y musiva) de los ambientes y su función, y a la relación existente entre la decoración pictórica y la musiva.

Lo stato assolutamente insufficiente delle conoscenze, dovuto non solo alla minor quantità di attestazioni, ma anche al minor interesse sinora dedicato alle testimonianze pittoriche esistenti, ha fatto sì che gli affreschi della villa restassero in secondo piano nella vastissima bibliografia<sup>1</sup> dedicata all'edificio. Uno studio completo degli affreschi aggiungerebbe una nuova chiave di lettura, sinora trascurata, nello studio della villa.

In questa sede si intende presentare da un lato un aggiornamento della documentazione grafica<sup>2</sup> e fotografica, anche in seguito ai recenti lavori di restauro<sup>3</sup> e pulitura che hanno restituito maggior leggibilità agli affreschi; dall'altro un tentativo di riconsiderare le pitture in relazione alla funzione degli spazi in cui sono

<sup>1</sup> Nel seguente contributo verrà citata la bibliografia relativa alle tematiche trattate. Per una bibliografia più generale si rimanda alle due monografie di base, Carandini *et al.* 1982; Gentili 1999; e agli articoli recentemente apparsi: Pensabene – Sfameni 2006; Pensabene – Gallochio 2006; Pensabene – Di Vita 2008; Pensabene – Bonanno 2008; Gallochio *et al.* 2008; Lentini 2009; Pensabene 2010; Pensabene – Gallochio 2010; Pensabene – Gallochio 2011; Barresi *et al.* c.s.; Pensabene – Gallochio c.s.; Gasparini *et al.* c.s.; Pensabene *et al.* c.s. (per lo scioglimento delle seguente bibliografia si veda l'introduzione).

<sup>2</sup> Il lavoro sul campo volto alla realizzazione dei prospetti della villa è stato svolto durante la prima settimana di gennaio 2008 con la collaborazione del dott. E. GALLOCHIO e di A. VECCHIONE, che desidero ringraziare. Per il lavoro di rielaborazione grafica dei dati fondamentale è stato il supporto della dott.ssa F. FIANO. Desidero ringraziare inoltre la dott.ssa S. FALZONE e il dott. N. ZIMMERMANN per i preziosi consigli forniti e per l'interesse mostrato a questo studio.

<sup>3</sup> Lo studio preliminare del monumento, le linee guida per il progetto e tutti gli interventi di restauro sono contenuti in Meli 2007.

inserite, a partire dalle più generali pubblicazioni sulla villa: quelle di G. VINICIO GENTILI<sup>4</sup> e di A. CARANDINI<sup>5</sup> e M. DE VOS.

Prima di procedere con l'esame delle pitture è necessaria una premessa riguardante la struttura e la funzione dei due cd. appartamenti (cosiddetti appartamenti padronali; in giallo nella pianta Abb. 1), che planimetricamente si presentano come due nuclei edilizi autonomi e che sono stati variamente interpretati<sup>6</sup>. L'appartamento meridionale, più ricco e fastoso, è organizzato su un asse costituito da una sala absidata (la *diaeta* di Arione) con pareti in *opus sectile*, introdotta da un corridoio anulare (n. 36 della pianta) con fontana. Ai lati due *alae*, formate da due anticamere (n. 40 e 38) che danno accesso a due *cubicula*, rispettivamente ad alcova absidata (n. 41) e ad alcova rettangolare (n. 39).

L'appartamento settentrionale, meno articolato, è formato da una anticamera (ambiente con mosaico di Polifemo n. 33) che da accesso ad una *coenatio absidata* (n. 35) e ad un cubicolo ad alcova rettangolare (n. 34). A. CARANDINI, sulla scorta di un passo di una delle epistole di Sidonio Apollinare<sup>7</sup>, attribuì questo appartamento alla *domina* mentre quello meridionale, più fastoso, sarebbe appartenuto al *dominus*. Da qui il nome di "appartamenti padronali" assunto dai due nuclei nella letteratura scientifica.

È tuttavia evidente che la differente articolazione planimetrica e il differente "tono" della decorazione, soprattutto musiva, sia specchio di usi diversificati. L'appartamento meridionale potrebbe attribuirsi non solo al *dominus* ma anche alla sua famiglia mentre quello settentrionale potrebbe considerarsi, ma è un'ipotesi di lavoro, un nucleo in cui ricevere ospiti di particolare rango, spazi noti dalle fonti letterarie con il nome di *hospitalia*<sup>8</sup>.

Nonostante sia difficile attribuire funzioni precise alla moltitudine di spazi che compone grandi complessi di questo tipo, gli ambienti riservati agli ospiti, quando ben identificati, mostrano caratteristiche ricorrenti: sono collocati in una posizione dominante, in genere in prossimità delle sale maggiormente rappresentative, e sono formate (Sidon., *Epist.* II, 13) dalla coppia minima *triclinium* – *cubiculum* preceduta da un'anticamera che ne costituisce l'unico accesso; l'"isolamento" fisico rispetto agli eventi e ai condizionamenti della dimora permetteva agli ospiti di godere di quella *secreta liberalitas* di cui parla Vitruvio nella sua descrizione degli *hospitalia*<sup>9</sup>. L'appartamento settentrionale, posto sull'asse più importante (quello della Grande Caccia; n. 31) e adiacente alla sala più rappresentativa (la Basilica; n. 32) è in effetti una struttura "autonoma" le cui immagini, che veicolano temi legati all'ospitalità (*xenia*<sup>10</sup>) e alla sfera dionisiaca, ben si adattano a tale funzione. Un confronto è a mio avviso da riconoscere in un appartamento formato da una *coenatio absidata* fiancheggiata da due *cubicula* nella "Maison du cerf"<sup>11</sup> di Apamea: la funzione è in questo caso incontrovertibilmente definita dall'espressione omerica tratta dall'Odissea<sup>12</sup> che compare su un mosaico pavimentale della sala absidata: "*Salute, ospite! Sarai ben accolto tra noi. Poi tu, quando il cibo ti avrà ristorato, dirai che cosa ti occorre*".

L'esame diretto degli affreschi ha permesso di riconoscerne alcune caratteristiche guida. Per quanto concerne gli aspetti compositivi l'organizzazione della parete è affidata al sistema a pannelli (Abb. 2) del tipo

<sup>4</sup> Gentili 1999.

<sup>5</sup> Carandini *et al.* 1982.

<sup>6</sup> Per le principali interpretazioni di questi appartamenti si vedano: Lugli 1963, 52; Kähler 1969, 44; Carandini *et al.* 1982, 239; Coarelli – Torelli 1992, 180 f.; Gentili 1999, I, 174 f.; da ultimo Pensabene 2009, 98 f.

<sup>7</sup> Sidon., *Epist.*, II, 2, 11.

<sup>8</sup> Un esame approfondito sul rapporto tra riti ospitali e architettura in età antica è in Podini 2008, con bibliografia aggiornata; per l'età tardo antica Morvillez 2002. Sul concetto di *hospitalia* in Vitruvio si veda Gros 1997, II, 994 nota 249; sul legame tra questi spazi e gli *xenia* Gros 1997, II, 994 nota 251.

<sup>9</sup> Vitr., 6, 7, 4 "4. (...) inoltre a destra e a sinistra sono costituite casette (*domunculae*) aventi proprie porte, triclini e camere adeguate (*cubicula commoda*), affinché gli ospiti che arrivano siano accolti non nei peristili, ma in tali appartamenti per gli ospiti (*hospitalia*). Infatti i Greci quando furono più raffinati di condizioni più benestanti per gli ospiti che arrivavano preparavano triclini, stanze con provviste ed il primo giorno li invitavano a cena, il secondo mandavano i polli, uova, verdura, frutti, ed altri prodotti agricoli. Per tanto i pittori con pitture si ispiravano a quei doni che erano inviati agli ospiti e li chiamarono *xenia*. Così i padri di famiglia nell'appartamento per gli ospiti non avevano la sensazione di trovarsi fuori casa, godendo in questi ambienti per gli ospiti di una riservata liberalità (*secreta liberalitas*)".

<sup>10</sup> Si tratta di un tema iconografico con una valenza semantica che afferisce alla sfera dell'ospitalità e dei relativi rituali come si evince anche da Vitr., 6, 7, 4.

<sup>11</sup> Balty 1997, 104.

<sup>12</sup> Odissea, I, 123–125.

campo – lesena con alcune varianti riguardanti soprattutto la zona mediana poiché lo zoccolo a finto marmo costituisce una caratteristica costante.

Tra gli ambienti che costituiscono l'appartamento meridionale, il “cubicolo della caccia dei fanciulli” (n. 39) è quello che fornisce maggiori informazioni. Una decorazione in *opus sectile* di seconda fase sostituisce la pittura originaria che, a giudicare dalle evidenze, doveva presentare due varianti di schema compositivo. Sulle pareti dell'alcova lo zoccolo (cm 60) è formato da un susseguirsi di pseudo *crustae* di numidico e di verde antico. Su questo zoccolo (schema 1b secondo lo schema riportato in Abb. 2) si impostano pannelli<sup>13</sup> al cui interno quattro triangoli angolari creano una grossa losanga all'interno della quale sono inserite alcune figure, femminili, di cui due ben conservate. Quella centrale della parete settentrionale mostra, di prospetto, una figura alta circa cm 80 il cui volto è caratterizzato da spesse sopracciglia che sottolineano un grosso occhio e da una bocca serrata con labbra carnose. I capelli, scuri, scendono leggermente sulle spalle.

Anche nel terzo pannello della parete meridionale si indovina una figura, forse femminile, stante, con una corta tunica celeste che regge un attributo (oggi non più visibile): secondo G. V. GENTILI<sup>14</sup> si tratta di una roncola, il che potrebbe far pensare ad un ciclo di Stagioni, tematica che compare anche sul mosaico della sala con gli *xenia*.

La parete meridionale dell'aula rettangolare, in cui si adotta una variante dello schema, permette un maggior numero di considerazioni<sup>15</sup>. Sullo zoccolo a finte *crustae* di giallo e verde antico è una zona mediana (schema 5) in cui due pannelli laterali formati da un intreccio tra quadrati (schema chiaramente derivato da quello dei tappeti musivi<sup>16</sup>) fiancheggiano una losanga centrale al cui interno, mal conservata, si trova una pittura di giardino<sup>17</sup>: due uccelli poggiati su un arbusto da cui si dipartono girali. Dentro i pannelli laterali campeggiano delle figure. Nel primo (Abb. 3) su uno sfondo celeste intenso è una figura femminile, di offerente, abbigliata con una tunica gialla che scende fino alle caviglie, su cui è posto obliquamente un manto rosso. Il viso è incorniciato da capelli castani raccolti dietro la testa e i grossi occhi globulari sono accentuati da leggere sopracciglia. Le mani reggono un contenitore (cesto per fiori?) posto all'altezza del seno. Dietro il piede una linguetta blu simula l'ombra proiettata, secondo una convenzione stilistica utilizzata anche per i mosaici.

Uno schema diverso si può identificare nell'ambiente con il mosaico “del piccolo circo” (n. 40), la cui parete meridionale conserva gli affreschi (Abb. 4) per un'altezza massima di quasi 2 m.

La parte inferiore della parete (schema 4) è costituita da uno zoccolo continuo (alto cm 55) molto rovinato. Nella zona mediana la divisione dello spazio è affidata ai due soliti elementi: tre pannelli compresi tra quattro motivi a lesena. All'interno del primo rimangono soltanto, nell'angolo di destra, due piedi inseriti in calzari neri e le gambe completamente scoperte di una figura alta circa la metà del vero. Nel secondo e terzo pannello lo stato di conservazione non permette precisazioni.

Il “cubicolo con il mosaico dell'agone dei bambini” (n. 41) presenta una doppia fase decorativa: le pareti, inizialmente decorate da affreschi, vengono rivestite da *crustae* marmoree in un periodo successivo. Questa fase di “marmorizzazione”, presente anche nel cubicolo con la “caccia dei fanciulli”, sembra doversi riferire ad un generale *remaking* (forse post-360 d.C., anno del famoso terremoto di cui parlano le fonti)<sup>18</sup> di tutto il settore meridionale della villa, che comprese non solo l'inserimento del complesso *xystus* – sala tricora, dell'arco di ingresso e del cortile ad esso antistante<sup>19</sup> ma anche il rifacimento di molte decorazioni, pittoriche e marmoree, di una serie di ambienti<sup>20</sup>.

<sup>13</sup> I pannelli sono alti circa m 1,70 e larghi m 1.

<sup>14</sup> Gentili 1999, I, 187.

<sup>15</sup> Gentili 1999, I, 187, fig. 1 ne dà una restituzione in acquerello.

<sup>16</sup> In particolare quelli del larario (Gentili 1999, I, 86 fig. 2) e della prima fase della pavimentazione musiva della sala con le “ragazze palestrate” (Gentili 1999, I, 127 fig. 3).

<sup>17</sup> Gentili 1999, I, 177 fig. 2.

<sup>18</sup> Si veda in proposito Traina 1989, 114–121.

<sup>19</sup> Pensabene – Gallochio 2010, in part. 336.

<sup>20</sup> La seconda fase pittorica dell'ambiente con le “ragazze palestrate”; le pitture esterne sui contrafforti della basilica e degli appartamenti del dominus; le pitture sull'arco di ingresso; per i dettagli si vedano, nello stesso volume, i contributi di P. PENSABENE e E. GASPARINI.

Lo stato di conservazione è pessimo ma lo schema compositivo sembra replicare quello appena descritto per la “sala del piccolo circo”.

L'unica figura visibile, anche se parzialmente, è quella del quadro occidentale, nel quale è inserita una giovane il cui volto compare tra tende e arazzi laterali di vivace cromatismo (Abb. 5); sulla parete opposta su uno sfondo azzurro un volto maschile leggermente chino e rivolto a sinistra. Corti capelli scuri incorniciano il viso.

Degna di nota è la decorazione dell'atrio ad emiciclo (n. 36) in cui uno zoccolo giallo è delimitato da un meandro nero. Nella zona mediana (schema 4) si susseguono una serie di pannelli separati da finte lesene al cui interno doveva trovarsi un motivo fitomorfo, oggi non più visibile<sup>21</sup>. Nel pannello più leggibile (Abb. 6), il secondo, spiccano tre figure alte circa cm 70. La prima, con calzari, ha gambe leggermente divaricate e indossa sulle spalle una clamide rosso – bordeaux. Della seconda è visibile solo la parte inferiore delle gambe mentre la terza è ben conservata: si tratta di una figura completamente nuda, con la gamba sinistra flessa al ginocchio; la destra, tesa, è posta ad un livello leggermente più basso come per conferire un senso di movimento alla figura. L'articolazione della scena non è più ben ricostruibile, ma il G. V. GENTILI afferma che si trattasse di giovinetti intenti nel gioco della palla<sup>22</sup>.

Sul muro di fondo della nicchia – fontana campeggiava una decorazione oggi non più visibile ma di cui il G. V. GENTILI ha dato una dettagliata descrizione ed una restituzione in acquerello<sup>23</sup>: dietro due ampi finestroni un ricco giardino adornato da due fontane a bacino emisferico su cui poggiano due palmipedi.

Lo stato di conservazione dell'appartamento settentrionale permette una maggior leggibilità delle decorazioni ad eccezione di quelle del “vestibolo con il mosaico di Ulisse” (n. 33), sulle cui pareti rimangono solo labili tracce. Su uno zoccolo (schema 2) rosso chiaro si imposta una zona mediana verde ripartita in tre pannelli quadrati, all'interno dei quali è inscritto un ovale. La decorazione interna è allo stato attuale indecifrabile: secondo Carandini<sup>24</sup> si tratta di figure panneggiate simili a quelle della Palestra mentre il G. V. GENTILI<sup>25</sup> vi ipotizzava la presenza di attrezzi domestici o di gioco.

Presenta un miglior stato di conservazione la decorazione delle pareti (Abb. 7) della “*coenatio* con il mosaico degli *xenia*” (n. 35), sulle cui pareti ad uno zoccolo verde chiaro (schema 3) segue una zona mediana in cui quattro pannelli sono separati da un motivo a lesena. L'alternanza dei due elementi (pannelli e lesene) articola la parete in una sorta di sistema architettonico caratterizzato dalla presenza di nicchie rese illusionisticamente: l'incasso rettangolare è sormontato da una lunetta campita da una grata da cui si intravede uno squarcio di cielo, causando un effetto di sfondamento della parete. All'interno delle nicchie, così come in numerosi mosaici della villa, compaiono figure di amorini in vari atteggiamenti, che richiamano quelli della “sala degli amorini pescatori”. Nella prima nicchia (Abb. 8) è ben conservata una piccola figura, stante, il cui volto, dallo sguardo fisso e dalla stereometria solida, è caratterizzato da una chioma biondo – chiaro, sopracciglia arcuate, occhi grandi e bocca leggermente dischiusa. Il collo è ornato da una collana a tre fasce. Il corpo, tozzo, è presentato di tre quarti e gli effetti chiaroscurali sono ottenuti mediante una spessa linea di contorno di colore grigio scuro.

La celebrazione dell'universo ludico – fanciullesco è una costante iconografica che, a causa dell'ampia polisemia, compare di frequente negli apparati decorativi della villa, come ha ben argomentato F. DONATI in un recente articolo<sup>26</sup>.

Ma l'ambiente che presenta la più completa decorazione è il “cubicolo della scena erotica” (n. 34), la cui parete settentrionale (Abb. 9) è così ripartita (schema 1): uno zoccolo rosso chiaro imita lastre marmoree. Segue, nella zona mediana, la consueta ripartizione campi – lesene. Tra le lesene si inseriscono due grossi pannelli<sup>27</sup> al cui interno quattro triangoli rettangoli sono disposti in modo da creare una losanga (Abb. 10; particolare) all'interno della quale sono inserite le figure.

<sup>21</sup> Gentili 1999, I, 178.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Gentili 1999, I, 177 fig. 2.

<sup>24</sup> Carandini *et al.* 1982, 239.

<sup>25</sup> Gentili 1999, I, 161; Donati 2005, 303–349.

<sup>26</sup> Donati 2005.

<sup>27</sup> I pannelli sono alti m 1,70 e larghi m 1,30.

Nel primo pannello si muove su uno sfondo verde e celeste una figura femminile alta cm 90, abbigliata alla greca con un chitone rosa stretto all'altezza del seno. La mano destra trattiene un lembo del mantello rosso che, quasi mosso dal vento, conferisce maggior dinamicità alla figura; nella sinistra un tamburello umbonato. La gamba sinistra, leggermente piegata in avanti, ha il piede interamente poggiato a terra mentre la destra, coperta dalla veste nella parte superiore, è leggermente portata in dietro a simulare un passo di una frenetica danza.

Nel secondo pannello compare un personaggio nudo, coperto solo sulle spalle da un mantello rosso svolazzante, colto in un momento di equilibrio instabile.

Molto articolata anche la parete orientale. Nella zona dell'alcova un unico pannello, molto rovinato, si alterna a due lesene laterali.

Sulla parete orientale, che mantiene lo stesso schema, l'unico elemento figurato visibile è quello della losanga del pannello settentrionale, il cui interno è occupato da una figura, forse maschile, in movimento verso sinistra, vestita di una corta tunica che lascia completamente scoperte le gambe.

Si tratta evidentemente di menadi, satiri e altri rappresentanti del corteo bacchico.

L'ambiente appena descritto rappresenta uno di quei casi in cui l'iconografia degli apparati e la forma del vano convergono definendo univocamente la funzione dello spazio. Il mosaico con la scena erotica è qui abbinato alle scene dionisiache delle pitture parietali creando una sfera semantica erotico – sessuale che comprende varie gradazioni dell'attrazione erotica, tematiche che spesso caratterizzano gli ambienti cubiculari<sup>28</sup>.

In generale si può affermare che nella Villa di Piazza Armerina la partitura geometrica della parete, che simula gli elementi di una parete in *opus sectile*, è animata da singole figure che ne occupano il campo interno. Lo schema compositivo è quasi contaminato da elementi figurati che non galleggiano su un fondo neutro ma sono inseriti in uno spazio ben definito. Si può osservare, ad esempio, come l'interno delle losanghe in cui sono inserite le figure sia bipartito: il verde della parte inferiore e l'azzurro della superiore creano l'atmosfera di un generico paesaggio. Una connotazione spaziale si ottiene anche con il susseguirsi di nicchie e lo sfondamento della parete ottenuto mediante la grata da cui si intravede uno squarcio di cielo; ed ancora con le tende e gli arazzi da cui compare una fanciulla, connotando uno spazio interno, domestico.

Le decorazioni esaminate mostrano un sistema compositivo paratattico, modulare, all'interno del quale sono inserite immagini di repertorio, che si tratti di satiri e menadi, di amorini o offerenti, figure mai amalgamate tra loro a formare una scena di carattere narrativo, poiché la funzione narrativa è delegata alle rappresentazioni musive. Un'eccezione può essere rappresentata dai pannelli del portico semicircolare in cui, secondo il G. V. GENTILI, gruppi di amorini erano rappresentati nell'atto di giocare a palla e di spingere una ruota, secondo un'iconografia che riprende, in un gioco di rimandi tematici e semantici, la predella musiva della sala della "Scena Erotica".

Come già accennato in precedenza, la scarsa documentazione non permette di inserire agevolmente questa serie di affreschi nel filone della pittura di età tardo imperiale di area mediterranea. Difficili da sciogliere restano le questioni legate allo stile delle pitture, ai possibili modelli di derivazione e al rapporto con lo stile dei mosaici. È da sottolineare, tuttavia, come alcuni particolari stilistici si ritrovino sia sui mosaici che sulle pitture della villa, come l'utilizzo dell'ombra riportata dietro al piede. Nell'impossibilità di stabilire la provenienza delle maestranze o la modalità di circolazione e diffusione dei cartoni o degli "Skizzenbücher" si potrebbe pensare, per esempio, che le botteghe di mosaicisti che decorarono la villa comprendessero al proprio interno anche squadre di *pictores* che lavoravano seguendo criteri stilistici comuni. Tale assunto (che per essere affermato con certezza necessiterebbe di una più solida conoscenza delle maestranze e delle botteghe, della loro composizione, della loro organizzazione del lavoro e della loro mobilità in età tardo antica) allo stadio attuale della ricerca non può che essere considerato una linea di lavoro; tuttavia non si può non notare come repertorio, colori e tecnica esecutiva delle pitture di Piazza Armerina abbiano molti punti di contatto non solo con quelle della sala del culto imperiale di Luxor<sup>29</sup> ma anche con quelle del mausoleo di Adamo ed Eva e di Aelia Arisuth a Gargaresc<sup>30</sup>, in cui l'impostazione di alcune figure, soprattutto i lampadodrofi<sup>31</sup>, molto si avvicina a quella di alcune immagini di Piazza Armerina.

<sup>28</sup> Riggsby 1997.

<sup>29</sup> Cfr. nello stesso volume il contributo di P. PENSABENE con ampia bibliografia precedente; Zimmermann 2007, 377.

<sup>30</sup> Di Vita 1978, 216–221.

<sup>31</sup> Ivi fig. 16–18.

A. DI VITA, negli anni '70<sup>32</sup>, aveva notato convergenze stilistiche tra alcune pitture africane e i mosaici di Piazza Armerina, evidenziando per esempio come alcuni particolari e dettagli delle pitture con scene di caccia di Sidret-el-Balik<sup>33</sup> utilizzassero modelli comuni anche al mosaico della Grande Caccia<sup>34</sup> (la tigre e lo specchio; i padiglione a torre); o ancora, dallo stesso complesso, l'amorino paffuto della parete orientale, che molto si avvicina a quelli della Villa del Casale, in cui l'organicità della tradizione figurativa ellenistica tende a disintegrarsi ed il corpo quasi si disarticola nelle parti che lo compongono, e fra esse spiccano gli occhi grandi, sbarrati, di prospetto: siamo molto lontani dai coevi amorini raffigurati sui cassettoni della residenza imperiale di Treviri, di impostazione fortemente classicistica. Tuttavia è difficile precisare, al momento, tali linee di ricerca poiché, come recentemente ribadito da B. BIANCHI<sup>35</sup>, lo studio delle pitture provenienti dalle provincie africane, bacino in cui ricercare i confronti più stringenti, è spesso problematico a causa della esiguità e della frammentarietà delle testimonianze e della non conoscenza dei contesti di provenienza.

I monumenti sopracitati, in cui emerge il principio formale tardo antico della discontinuità delle scene, inquadrata e divisa da elementi verticali, e con figure nelle quali il disegno prevale sulla costruzione tonale e la rigidità sulla prospettiva naturalistica, sono datati dagli studiosi entro la metà del IV secolo, cronologia<sup>36</sup> accettata per la Villa del Casale, considerata, ad oggi, un monumento della tarda età costantiniana anche se, come sottolineato nelle pagine precedenti, con alcuni rimaneggiamenti posteriori.

### Bibliographie

- Balty 1997 J. Balty, Mosaïque et architecture domestique dans l'Apamée des Ve et VIe siècles, in: S. Isager – B. Poulsen (eds.), *Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian studies 23* (Odense 1997) 84–110.
- Baum vom Felde 2003 P. C. Baum vom Felde, *Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina. Analyse und Werkstattfrage* (Hamburg 2003).
- Bianchi 2004 B. Bianchi, Pittura residenziale nella Tripolitania romana. Stato degli studi e nuovi dati, *AfrRom* 15, 2004, 1729–1749.
- Bianchi 2006 B. Bianchi, Circolazione di maestranze e cartoni nell'Occidente romano. Esempi tripolitani, *AfrRom* 16, 2006, 1577–1596.
- Carandini 1967 A. Carandini, La villa di Piazza Armerina. La circolazione della cultura figurativa africana nel tardo impero ed altre precisazioni, *DialA* 1, 1967, 93–120.
- Carandini *et al.* 1982 A. Carandini – A. Ricci – M. De Vos, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino* (Palermo 1982).
- Coarelli – Torelli 1992 F. Coarelli – M. Torelli, *Sicilia. Guide archeologiche Laterza* <sup>3</sup>(Roma-Bari 1992).
- De Vos 1993 M. De Vos, Roma. La pittura parietale tardo antica, *Storia di Roma* III/2, 1993, 85–91.
- Di Vita 1978 A. Di Vita, L'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargaresc, in: *Atti del IX Congresso Internazionale di archeologia cristiana, Roma 21–27 settembre 1975, II, Comunicazioni su scoperte inedite, Studi di antichità cristiana* 32 (Città del Vaticano 1978) 199–256.
- Di Vita 1990 A. Di Vita, Antico e tardo-antico in Tripolitania. Sopravvivenze e metodologia, in: A. Mastino, *L'Africa romana. Atti del VII Convegno di studio, Sassari 15–17 dicembre 1989, Pubblicazioni del Dipartimento di storia dell'Università degli studi di Sassari* 16 (Sassari 1990) 347–356.
- Di Vita 2008 A. Di Vita, Culto privato e potere politico nella Sabratha tardo-antica. L'area sacro-funeraria di Sidret el Balik, in: S. Estienne – D. Jaillard, *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine. Actes du Colloque de Rome 11–13 décembre 2003, Collection du Centre Jean Bérard* (Napoli 2008) 475–483.
- Donati 2005 F. Donati, Pueri nell'arena. Fonti per una iconografia, *Archeologia Classica* 56, 2005, 303–349.

<sup>32</sup> Di Vita 1978; poi ribadito in Di Vita 1990, 354–356.

<sup>33</sup> Di Vita 2003, 481 fig. 8.

<sup>34</sup> Di Vita 1990, 355.

<sup>35</sup> Bianchi 2006, 1577.

<sup>36</sup> Per il dibattito sulla cronologia della villa si rimanda da ultimo alla sintesi in Pensabene – Di Vita 2008, 13 f. con bibliografia aggiornata e Baum vom Felde 2003, I, 449. Datazioni proposte su basi stilistiche sono quelle di W. TRONZO (Tronzo 1986, 38–40) che attribuiva la comparsa simultanea intorno al 300 d.C. di alcune caratteristiche pittoriche (finto marmo, per esempio) comuni in aree molto distanti tra loro (Tessalonica, Piazza Armerina, Efeso) ad un ambiente artistico gravitante intorno alla corte tetrarchica l'unica, a suo dire, che avrebbe potuto garantire una così vasta diffusione "stilistica" ed un'adeguata mobilità della manodopera; e quella della P. C. BAUM VOM FELDE che in base allo studio dei motivi dei mosaici geometrici propende per una datazione alla seconda metà del IV (Baum vom Felde 2003, 449).

- Dorigo 1966 W. Dorigo, Pittura tardoromana (Milano 1966).  
 Falzone 2002 S. Falzone, L'imitazione dell'opus sectile nella pittura tardo antica a Roma e a Ostia, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (a cura di), Marmi colorati della Roma imperiale (Venezia 2002) 171–175.
- Gentili 1999 G. V. Gentili, La villa romana di Piazza Armerina, I–III (Recanati 1999).  
 Gros 1997 P. Gros, Vitruvio. De architectura I–II (Venezia 1997).  
 Kähler 1969 H. Kähler, La villa di Massenzio a Piazza Armerina, ActaAArtHist 4, 1969, 41–49.  
 Lugli 1963 G. Lugli, Contributo alla storia edilizia della villa di Piazza Armerina, RIA 20–21 (11–12), 1963, 28–82.
- Meli 2007 G. Meli, Progetto di recupero e conservazione della villa romana del Casale di Piazza Armerina, in: G. Meli, Teatri antichi nell'area del Mediterraneo. Conservazione programmata e fruizione sostenibile, contributi analitici alla carta del rischio, atti del II convegno internazionale di studi la materia e i segni degli storia, Siracusa 3.–17. ottobre 2004, Centro regionale per la progettazione ed il restauro e per le scienze naturali ed applicate ai i beni culturali, Quaderni di Palazzo Montalbo 9 (Palermo 2007).
- Morvillez 2002 E. Morvillez, Les appartements d'hôtes dans les demeures de l'Antiquité tardive. Mode occidentale et mode orientale, Pallas 60, 2002, 231–245.
- Pensabene 2009 P. Pensabene, I mosaici della villa romana del Casale. Distribuzione, programmi iconografici, maestranze, in: M. C. Lentini, Mosaici mediterranei (Caltanissetta 2009) 87–116.
- Pensabene – Di Vita 2008 P. Pensabene – P. D. Di Vita (a cura di), Marmi colorati e marmi ritrovati della villa romana del Casale. Catalogo Mostra Archeologica (Piazza Armerina 2008).
- Pensabene – Gallochio 2010 P. Pensabene – E. Gallochio, Rivestimenti musivi e marmorei dello xystus di Piazza Armerina alla luce dei nuovi scavi, in: C. Angelelli – C. Salvetti, Atti del XV colloquio dell'AISCOM, Aquileia 4–7 febbraio 2009 (Roma 2010) 333–340.
- Pensabene – Sfameni 2006 P. Pensabene – C. Sfameni, Funzione e gerarchia degli spazi nella villa del Casale, in: P. Pensabene – C. Sfameni (a cura di), Iblatasah, Placea, Piazza. L'insediamento medievale sulla Villa del Casale, nuovi e vecchi scavi (Piazza Armerina 2006) 41–47.
- Podini 2008 M. Podini, La cultura e i riti dell'ospitalità, in: C. Bertelli – L. Malnati – G. Montevecchi, Otium. L'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale (Milano 2008) 45–48.
- Riggsby 1997 A. M. Riggsby, Private and public in Roman culture. The case of the cubiculum, JRA 10, 1997, 36–56.
- Settis 1975 S. Settis, Per l'interpretazione di Piazza Armerina, MEFRA 87, 1975, 873–994.  
 Sfameni 2006 C. Sfameni, Ville residenziali nell'Italia tardoantica (Bari 2006).  
 Traina 1989 G. Traina, Terremoti e contesti urbani nel mondo antico. Un problema aperti, in: E. Guidoboni (a cura di), I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea. Storia, archeologia, sismologia (Bologna 1989) 114–121.
- Zimmermann 2007 N. Zimmermann, Die Wandmalerei, in: A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Costantinus, Ausstellungskatalog (Darmstadt 2007) 376–381.

## Abbildungen

- Abb. 1: Planimentria della Villa del Casale. In giallo i cd. appartamenti padronali  
 Abb. 2: Schemi decorativi delle pareti dei cd. appartamenti padronali (disegno dell'autore)  
 Abb. 3: Ambiente n. 39. Parete meridionale. Offerente. Particolare (foto dell'autore)  
 Abb. 4: Ambiente n. 40. Parete meridionale (foto dell'autore)  
 Abb. 5: Ambiente n. 41. Parete meridionale. Figura femminile (foto dell'autore)  
 Abb. 6: Atrio ad emiciclo n. 36. Pannello con amorini (foto dell'autore)  
 Abb. 7: Ambiente n. 35. Parete meridionale. Prospetto  
 Abb. 8: Ambiente n. 35. Parete meridionale. Particolare nicchia con amorino (foto dell'autore)  
 Abb. 9: Ambiente n. 34. Parete settentrionale. Prospetto  
 Abb. 10: Ambiente n. 34. Parete settentrionale. Particolare (foto dell'autore)

*Riccardo Montalbano*  
 Piazza Ischia 2  
 I – 00141 Roma  
 montalbano21@hotmail.com  
 ricca.montalbano@gmail.com

