

RAFFIGURAZIONI CONVIVIALI NEI MONUMENTI FUNERARI ROMANI

FRANCESCA GHEDINI

I - *Culto dei morti ed evergetismo tra la fine della Repubblica e il Tardo Impero*

La morte e il banchetto: ecco un tema su cui in questi ultimi anni hanno dibattuto archeologi, storici, antropologi ed etnologi, cercando, sulla base del riesame dei corredi funerari e delle fonti, letterarie ed epigrafiche, nonché della comparazione con usi e costumi ancor oggi vigenti, di dipanare l'intricata matassa di un rito documentato con continuità e persistenza fino ai giorni nostri.¹

In questa sede il problema sarà affrontato principalmente dal punto di vista delle testimonianze iconografiche di età romana, tuttavia, data la complessità della materia, non sarà forse inutile riassumere alcuni punti della problematica.

Nei poemi omerici il costume del pranzo funerario, descritto in occasione dei funerali di Patroclo e di Ettore, presenta aspetti ben diversi: nel primo caso infatti la ricca cena funebre, che precede le esequie vere e proprie, viene offerta da Achille presso le navi, ove era stato composto il cadavere del giovane amico.² Durante il fastoso convito vengono sacrificati molti buoi, pecore, capre, porci e la loro carne viene consumata dai partecipanti alla cerimonia, mentre il sangue viene versato attorno al cadavere. Nonostante l'anticipazione (cioè banchetto che precede il funerale) troviamo già fissato il rituale nei suoi momenti salienti: vale a dire il sacrificio/banchetto e l'offerta di sangue al defunto.³

Meno diffusamente analizzate sono le cerimonie in onore di Ettore e tuttavia nella narrazione è fatto specifico riferimento a due pranzi funerari, uno offerto al popolo, prima testimonianza di quel banchetto evergetico di cui avremo modo di parlare più oltre, l'altro nel palazzo di Priamo, fra i familiari del defunto.⁴ Sul piano semantico i due banchetti non sembrano assimilabili: il primo, probabilmente ambientato in uno spazio pubblico, serve a fissare nella memoria civica il ricordo dello scomparso, il secondo, celebrato invece nella casa del padre, appare in un certo senso l'antecedente del *perideipnon* greco di età classica,⁵ che chiudeva le esequie, sancen-

do il ritorno della famiglia alla società.

Poco o nulla sappiamo invece del banchetto presso il sepolcro, che si praticava nell'Atene arcaica. Di esso ci resta solo la testimonianza di Cicerone che sottolinea che dopo il rito del seppellimento *sequebantur epulae, quas inibant propinqui coronati*.⁶ D'altronde i letti triclinari trovati ad esempio nelle necropoli cirenaiche sembrano confermare la diffusione di tale pratica in età classica anche in area periferica, mentre per l'età ellenistica troviamo triclini in alcune tombe di Alessandria.⁷

Per quanto riguarda il mondo italico le testimonianze dei corredi confermano la tradizione del pranzo funebre a partire dal IX-VIII sec. a.C., con significative variazioni che seguono l'evoluzione della struttura sociale: su ciò ha magistralmente fatto il punto M. Torelli,⁸ che suggerisce di interpretare i resti di cibo nelle tombe di quel periodo come testimonianza di un banchetto familiare ristretto, espressione della famiglia nucleare, cui si sarebbe sostituita una compagine più allargata nel VII secolo, (e l'indice di ciò viene individuato nel comparire nei corredi di strumenti come *obeloi*, *machairai* ecc. che focalizzano l'attenzione sul sacrificio, presupposto del banchetto); nel VI sec. l'attenzione si sposta dal sacrificio/banchetto al simposio, che documenta il prevalere della struttura privata su quella pubblica.

Con la fine del VI sec. a.C. in conseguenza delle leggi che limitavano il lusso vengono purtroppo meno le preziose indicazioni fornite dagli oggetti depositi nelle tombe e la nostra conoscenza della ritualità funeraria si fa ancora più incerta.

Scarse indicazioni sono fornite anche dalle testimonianze letterarie, perché se anche è vero che l'epica non manca di soffermarsi su descrizioni di riti funerari, e si pensi solo all'Eneide o alla Tebaide, è altresì vero che è difficile sceverare quanto di erudizione antiquaria — e quindi specchio di cerimonialità arcaica — emerga in tali narrazioni e quanto invece debba essere ricondotto ad *aemulatio* omerica o, più genericamente, a imprevisti letterari.

E' interessante sottolineare inoltre che nel poema virgiliano i riferimenti a banchetti funerari non

compaiono in relazione né alle esequie di Miseno né ai funerali di Pallante,⁹ bensì soltanto nella lunga descrizione delle cerimonie che Enea promosse nell'anniversario della morte del padre Anchise. La scomparsa del vecchio genitore era stata appena accennata alla fine del libro III senza alcun particolare sui riti commemorativi; nel V il poeta si dilunga invece a descrivere le offerte portate al sepolcro, il grande banchetto (naturalmente un sacrificio/banchetto), cui partecipano tutti i compagni in un contesto agreste abilmente suggerito (*et fusi per herbam subiciunt veribus prunas et viscera torrent*) (Aen., V, 103 s.) cui seguono gli immancabili *ludi*, diffusamente descritti e chiaramente esemplati su quelli di Patrolo.¹⁰

La tripartizione offerte/banchetto/*ludi* è già canonica, ed anche se il convito promosso da Enea presso il sepolcro del padre si svolge in occasione anomala rispetto alla tradizione romana, cioè nell'anniversario della morte, data che diventerà significativa soltanto in età cristiana,¹¹ la descrizione delle cerimonie è tuttavia indicativa di una consolidata ritualità.

Nella Roma classica le occasioni che si offrivano ai membri di una famiglia o di un collegio funerario di banchettare presso il sepolcro erano infatti assai numerose. Subito dopo la sepoltura ad esempio si svolgeva il *silicernium* che, secondo l'interpretazione corrente, era un vero e proprio banchetto;¹² isolate restano infatti le testimonianze sia di Festo, secondo cui il *silicernium* sarebbe stato un particolare tipo di salsiccia *quo fletu familia purgabatur*,¹³ sia di Donato che con tale definizione si riferisce alle offerte che venivano fatte ai defunti e non potevano essere toccate dai viventi.¹⁴

In tale occasione una cerimonia conviviale si svolgeva presso il sepolcro, durante la quale i parenti del morto banchettavano con le carni di animali sacrificati mentre il cibo per il defunto (miele, vino, latte, sangue)¹⁵ veniva deposto sul tumulo.¹⁶ Significativamente le fonti insistono sulla diversa modalità di assunzione del cibo e sulla diversa sostanza di esso, in quanto proprio mediante tale rito si intendeva sancire il diverso statuto del defunto e la sua definitiva separazione dal mondo dei viventi.¹⁷

L'importanza del momento conviviale è ribadita dal fatto che esso veniva ripetuto nove giorni dopo la sepoltura, in occasione del *novemdiale*, che consisteva di un sacrificio e di una ricca cena, dopo la quale la famiglia, ormai del tutto purificata, riprendeva il

suo posto in società.¹⁸

Banchetti presso il sepolcro avvenivano anche in occasione dei *parentalia*, le feste dei morti che si svolgevano fra il 13 e il 22 febbraio.¹⁹ Il rito delle offerte era in tal caso separato dalla cerimonia conviviale: esso aveva luogo infatti nel nono giorno, cioè il 21 di febbraio, e la sua importanza era tale che spesso l'intero ciclo di festività veniva da esso denominato *feralia*;²⁰ in tale occasione si portavano al sepolcro modeste offerte, che venivano deposte su una tegola inghirlandata, come suggestivamente descrive Ovidio.²¹ Il giorno successivo, cioè il 22, denominato *caristia* o *cara cognatio*, si svolgeva un *convivium sollemne* presso il sepolcro,²² a cui partecipavano solo i parenti del defunto, che in quell'occasione potevano comporre i malumori familiari, approfittando del clima amichevole che si veniva a creare.

Il fatto che le celebrazioni del 21 e 22 febbraio (*feralia* e *caristia*) riproducano, sia pur con una dilatazione temporale, i riti commemorativi promossi da Enea in occasione dell'anniversario della morte del padre sembra confermare l'antichità di tale tradizione che anche da Ovidio è ricondotto ad Enea.²³

I medesimi riti dell'offerta e del sacrificio/banchetto²⁴ venivano ripetuti in numerose altre occasioni, fra cui particolarmente importante sembra essere stato il *dies natalis* del defunto, accanto a cui sono frequentemente menzionati i giorni delle rose e delle viole.²⁵

Una conferma della centralità del banchetto nella tradizione funeraria romana sembra venire dal fatto che tale costume condizionò la struttura architettonica della tomba: letti triclinari all'esterno o all'interno del monumento funerario sono stati rinvenuti nelle necropoli ostiensi in tombe databili fra la tarda età repubblicana e il II sec. d.C., dove pure sono venuti alla luce ambienti destinati alla preparazione dei pranzi; triclini in muratura sono riconoscibili anche a Pompei davanti alla tomba di C. Vibio Saturnino nella necropoli fuori Porta Ercolano. Ulteriori indicazioni vengono fornite dalle iscrizioni funerarie, che frequentemente nominano in connessione con la tomba triclini, mense, tavoli, sedili in pietra, panche di legno ecc. chiaramente utilizzati con funzione conviviale.²⁶

L'area funeraria, oltre ad attrezzarsi con strutture fisse per il banchetto si arricchì presto anche di piante e fiori, trasformandosi in un vero e proprio giardino. La preoccupazione di inserire il sepolcro

in un contesto naturalistico, generalmente riconnessa a tradizione orientale,²⁷ sembra generalizzarsi in ambito romano nella tarda età repubblicana. Fra le prime testimonianze di tale costume ricordiamo un'iscrizione funeraria dei Musei Capitolini e l'accorata testimonianza di Cicerone, che cerca un appezzamento di terreno per costruirvi un *fanum* per la figlia Tullia, da poco defunta.²⁸

Più agreste appare lo spirito di Marziale, che sembra riecheggiare necessità ancestrali di cui è traccia anche nel costume ateniese; il poeta vuole infatti che il sepolcro del fanciullo Alcimo sia coperto non da traballanti blocchi di marmo pario (*non pario nutantia pondera saxo*), ma da pieghevole bosso e da erba rugiadosa (*faciles buxos... roscida prata*).²⁹

Le iscrizioni ricordano frequentemente questi *horti* lussureggianti, che a partire dagli inizi del II sec. d.C. vengono chiamati alla greca *cepotaphia*,³⁰ e di cui non mancano attestazioni al di fuori dell'ambito urbano: ricordiamo per tutti l'iscrizione di *Ogius Patroclus* di probabile provenienza altinate che ricorda una donazione di *horti* annessi al sepolcro e denuncia uno spontaneo gusto naturalistico anche nella raffigurazione di un fianco, dominata da un albero frondoso popolato di uccelli.³¹

Più ricco di dettagli è il "testamento di un Lingone", lunga iscrizione nota purtroppo solo da una copia in pergamena del X sec.³², in cui è fatta specifica menzione di una *lectica sub exedra et duo subsellia ad duo latera*, nonché di *duo lodices et cervicalia duo paria coenatoria*, cioè di una attrezzatura completa, destinata ad essere utilizzata in occasione dei banchetti in onore del defunto; questi si svolgevano nel frutteto (*pomaria*), che doveva circondare il sepolcro, la cui cura doveva essere affidata a tre giardinieri (*topiarii*), per cui il testatore fissa perfino lo stipendio.

La funzione di questi *horti* rigogliosi, che dovevano apparire una sorta di anticipazione terrena degli Elisii, era anche quella di fornire le offerte per i defunti, come i modesti frutti posti sulla tegola inghirlandata di cui parla Ovidio, i fiori, soprattutto rose e viole per le feste omonime,³³ e l'indispensabile vino per le libagioni funerarie.

La tomba immersa in un lussureggiante giardino assunse naturalmente la funzione di indice di *status*, come sottolinea quel portavoce degli arricchiti che fu Trimalcione (*omne genus enim poma volo sint circa cineres meos et vinearum largiter*),³⁴ ma il costume si estese presto anche a più modesti strati della po-

polazione e l'uso di circondare di verde il sepolcro si protrasse fino al IV sec. avanzato, come si evince dalle parole di Servio (*nemora enim aptabant sepulchro*).³⁵ E non a caso l'ambientazione naturalistica ritorna spesso nelle raffigurazioni di banchetti presso il sepolcro.

Sul basamento su cui posava l'altare funerario di C. Vestorio Prisco³⁶ (fig. 1) troviamo ad esempio sotto un ampio velario cinque commensali, comodamente distesi su un divano a forma di sigma al centro del quale è posta una *mensa tripes*. Sul terreno sono indicati fiori multicolori e ciuffi d'erba che ribadiscono l'ambientazione "en plein air". Alacri valletti si occupano del servizio mentre un flautista rallegra la compagnia; sulla destra è una tavola a due piani su cui è posato prezioso vasellame, simile a quello che è raffigurato sulla mensa, nelle mani dei commensali e sulla tavola posta sul lato nord del recinto che rinserra l'altare. Completa la raffigurazione una coppia di pavoni con le code aperte posti su basamenti quadrangolari ai lati della comitiva banchettante.

Che nella raffigurazione si debba riconoscere un convito funerario mi sembra incontestabile, nonostante le perplessità espresse di recente dalla Jastrzebowska,³⁷ soprattutto se si tien conto del significato che assume il banchetto nell'ottica dell'autorappresentazione del defunto, che regge come un sottile filo conduttore la scelta delle raffigurazioni della tomba del giovane edile. Sul lato occidentale del basamento, contiguo a quello con la scena conviviale, il defunto è infatti raffigurato nell'atto di amministrare la giustizia, assiso su una sella curule, posta su un alto suggesto; dall'altra parte invece egli sta varcando una porta semiaperta dal pregnante simbolismo escatologico. Le tre scene del basamento sembrano compendiare i momenti salienti della vita (l'amministrazione della giustizia, che specifica il ruolo sociale svolto dal defunto), della morte (il passaggio attraverso la porta semiaperta) e della commemorazione del defunto (il banchetto). Si tratta quasi della traduzione figurativa di una di quelle lunghe iscrizioni funerarie sopra ricordate che, oltre a fornire i dati anagrafici e sociali del defunto, si dilungano nelle direttive per i banchetti commemorativi che tanta parte avevano nel culto dei morti. Ribadiscono il significato funerario della scena conviviale i due pavoni su piedistallo, sul cui simbolismo escatologico non è il caso di ritornare,³⁸ mentre l'ostentazione del lusso e della ricchezza, che emerge

nell'indicazione delle suppellettili argentee, riproposte anche nella parete nord, rientra nell'ambito dell'autorappresentazione socio-familiare del defunto.

Meno agevole è invece identificare a quale dei tanti banchetti presso il sepolcro si intendesse far riferimento, anche se il numero ridotto dei partecipanti (solo cinque) e l'atmosfera di letizia che pervade la scena sembrano ben attagliarsi alla cerimonia dei *caristia*, a cui, come sopra si è detto, partecipavano solo i parenti stretti del defunto.

Il banchetto pompeiano sembra trovare riscontro in un'ara funeraria della metà del I sec. d.C., conservata al Museo Nazionale Atestino, di provenienza incerta, forse da Aquileia³⁹ (fig. 2). Qui i partecipanti al banchetto sono dodici,⁴⁰ distesi su un triclinio a forma di U, coperto da drappi che scendono fino a terra. Che si tratti di una cerimonia conviviale presso il sepolcro è suggerito non solo dall'indicazione del pesante drappo appeso dietro ai convitati, nell'arco del quale si dispongono con studiata eleganza le fronde rigogliose di un grande albero, ma anche dalla posizione del servetto sulla destra, che ripropone uno schema ben noto nell'iconografia funeraria della *Venetia*, e dal gesto di scongiuro, ripetuto da ben due commensali. Per il resto ritroviamo nelle posizioni e negli atteggiamenti la vivacità dei banchetti "edonistici" (v. *infra*), che peraltro animava anche il convito funerario di Pompei. Da sottolineare il fatto che fra i commensali riconosciamo al centro anche due donne, con pettinatura all'Antonia, in cui non credo si possano riconoscere le defunte, come proposto dalla Fogolari, bensì due membri autorevoli della famiglia. Infatti l'analisi della ritualità funeraria sopra condotta porta ad escludere la possibilità che il defunto banchettasse con i vivi; diverse erano, come abbiamo sottolineato, sia le vivande sia il modo dell'assunzione del cibo: proprio il banchetto serviva infatti a ribadire il diverso status del defunto, fissandolo nel suo ruolo di custode ed interprete della memoria storica familiare.⁴¹

Reminiscenze di ritualità funeraria emergono anche negli affreschi conviviali della "tomba del banchetto" di Carmona, la cui datazione al I sec. d.C. sembra attualmente la più accreditata.⁴² Purtroppo gli affreschi ci sono noti solo da disegni che restituiscono sulla parete centrale, al di sotto delle nicchie, un gruppo di sei o sette convitati giacenti su un triclinio rettilineo in un'atmosfera pervasa di allegra letizia, che ricorda la testimonianza pompeiana. Da destra avanza un servo con piatti colmi di

vivande mentre da sinistra sopraggiunge un nuovo ospite che tiene in mano tirso e corona. In esso viene comunemente riconosciuto il defunto, ma tale lettura mi sembra, per le ragioni sopra dette, scarsamente plausibile; più verisimile appare un'interpretazione funerario-dionisiaca, secondo un indirizzo che troveremo più compiutamente sviluppato nel più tardo sepolcro di Vigna Codini in Roma (v. *infra*). Composizione analoghe, con l'aggiunta di tripodi accesi, sono riprodotte sulle due pareti laterali.

La lettura delle scene in chiave di ritualità funeraria sembra autorizzata anche dal fatto che proprio nella necropoli è ampiamente attestato il costume del pranzo presso il sepolcro dai numerosi triclini annessi alle tombe.⁴³

Più problematica appare l'interpretazione di un altro banchetto raffigurato su una cista aquileiese della prima età imperiale⁴⁴ (figg. 3-4): l'ambientazione "en plein air" è suggerita dallo steccato, contro cui si stagliano i commensali, due uomini a torso nudo e due donne, una delle quali compie il classico gesto dello scongiuro. Completano la raffigurazione il solito flautista, un servo che regge un piatto colmo di vivande e una fanciulla che nella veste annodata alla vita e nel gesto di scoprire un recipiente richiama alla mente modelli alessandrini.⁴⁵ Qui la lettura funeraria è suggerita dal tipo di monumento su cui si trova la scena e dal gesto di scongiuro che compie la donna, tuttavia risulta impossibile riferire la raffigurazione ad un convito romano a causa della seminudità dei due uomini, che risente piuttosto della tradizione ellenistica dell'eroizzazione del defunto. Si potrebbe pertanto cautamente supporre che cartoni ellenistici, reinterpretati con gusto narrativo tipicamente italico, siano serviti da modello a questa vivace composizione che non trova preciso riscontro nella tradizione conviviale romana.

Più tradizionale è l'iconografia adottata nei rilievi di *Amiternum* e di *Sentinum*⁴⁶ (figg. 5-6): nel primo a un gruppo di sei commensali distesi su un triclinio a sigma, si affianca un egual numero di convitati seduti; nell'altro la medesima iconografia (dodici persone distese su un triclinio ad U) è ripetuta su tre lati del monumento. In entrambi i casi l'attenzione è posta non tanto sull'ambientazione naturalistica ma piuttosto sul momento conviviale. Sulla base di tale elemento si potrebbe forse ipotizzare che in entrambe le raffigurazioni più che evocare una cerimonia commemorativa familiare si sia inteso emblematicamente fissare il ricordo di uno di quei ban-

chetti evergetici, così di frequente ricordati nelle iscrizioni, i quali si svolgevano generalmente in luoghi pubblici, all'aperto (foro) o al chiuso (templi), secondo la volontà del testatore.⁴⁷

Una delle prime attestazioni di questa forma di evergetismo, che giunge a Roma dalla Grecia e si generalizza in età tardo-repubblicana, si può forse cautamente riconoscere nella distribuzione di *mulsum* fatta presso Porta Capena da Terenzio Culleone in occasione dei funerali di Scipione l'Africano; più palese è il caso delle sontuose cerimonie, che si svolsero nel 183 a.C. per onorare la memoria del pontefice massimo P. Licinio Crasso, in occasione delle quali furono offerti al popolo una *visceratio*, *ludi gladiatorii et funebres per triduum* e *post ludos epulum*.⁴⁸ Troviamo in tale successione in un certo senso compediati i principali atti evergetici: la distribuzione di carne, che veniva poi consumata a casa,⁴⁹ la celebrazione di giochi, i quali, come abbiamo visto, sarebbero stati istituiti da Enea in occasione delle cerimonie commemorative per il padre Anchise,⁵⁰ e infine il banchetto pubblico, che in questo caso si svolse addirittura nel foro che apparve tutto coperto di letti triclinari (*toto foro triclinia strata essent*).

Un grande banchetto fu celebrato anche nel tempio dei Castori, in memoria di Quinto Arrio, come ricorda Cicerone che aspramente condanna chi si era presentato con la toga da lutto (*toga pulla*) mentre *tot hominum milia...ipse epuli dominus...albatu esset*.⁵¹ Né si dimentichi che anche Cesare, col ricavo del bottino di guerra, *munus populo epulumque pronuntiavit in filiae memoriam, quod ante eum nemo*.⁵² L'organizzazione del sontuoso banchetto fu affidata non solo ai macellai ma anche ai servi del dittatore affinché tutto si svolgesse nel migliore dei modi.

Il banchetto funerario evergetico presenta sul piano semantico significative analogie con il pranzo funerario familiare: ma mentre questo fissa il defunto nel ruolo di antenato, il pranzo pubblico lo iscrive nella memoria storica della città. Mi sembra verisimile pertanto che i banchetti di *Amiternum* e di *Sentinum*, più asettici nell'ambientazione, possano essere riferiti a un'occasione pubblica, mentre l'affresco di Pompei e l'ara di Este (figg. 1-2), in cui è dato più ampio spazio all'ambientazione naturalistica, con i fiori variopinti, i rami rigogliosi e il parapetsma che crea intorno ai convitati una sorta di nicchia che li sottrae agli sguardi indiscreti, possano più plausibilmente essere riferiti ai *sacra privata*.⁵³

Ma, se dal punto di vista contenutistico sembra essere il contesto ambientale a chiarire il significato del messaggio, dal punto di vista iconografico dobbiamo sottolineare che mentre il banchetto di Vestorio Prisco si ricollega alla tradizione "edonistica" (v. *infra*), di cui ripropone il divano a sigma e il lusso delle suppellettili, il convito di Este, con i letti triclinari disposti ad U ed il sovraffollarsi dei convitati riecheggia invece i modelli di *Amiternum* e *Sentinum*, confermando, se ancora ve ne fosse bisogno, la migrazione di iconografia medio-italiche verso la X *Regio*. Nel panorama così delineato ancora più isolata appare la testimonianza aquileiese, più antica di qualche decennio rispetto agli altri documenti e chiaramente ricollegabile a modelli ellenistici.

La documentazione iconografica del convito presso il sepolcro sembra interrompersi nel tardo I sec. d.C.:⁵⁴ ciò non significa peraltro totale abbandono di un costume, della cui persistenza abbiamo numerose testimonianze epigrafiche, ma è per gran parte da ascrivere ad un impoverimento nelle tipologie funerarie, che coincide con la generalizzata crisi economico-spirituale di quella classe medio-alta che al monumento funerario aveva, fra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale, affidato i suoi messaggi in chiave di autorappresentazione.

La massiccia ricomparsa dell'iconografia conviviale sui monumenti funerari di III e IV sec. d.C. trova ampio riscontro nella documentazione archeologica e letteraria, che conferma una ecumenica diffusione del costume in ambito sia pagano sia cristiano.

Letti triclinari e mense ubicati presso il sepolcro sia all'aperto sia al chiuso sono frequentissimi soprattutto nelle necropoli africane e sarde di III e IV sec. d.C.,⁵⁵ ma il costume del pranzo presso il sepolcro doveva essere ampiamente praticato in tutto l'Impero da pagani e da cristiani. Ciò sembra confermato da un famoso passo delle Confessioni di S. Agostino,⁵⁶ cui si possono affiancare le invettive dei Padri della Chiesa che, nel mentre tuonano contro il malcostume dei *luxoriosissima convivii*, che i cristiani celebravano in occasione sia di ricorrenze private sia, e soprattutto, per commemorare i martiri, ne attestano la persistente vitalità.⁵⁷

Fra le testimonianze epigrafiche della fortuna del costume del pranzo funerario presso il sepolcro mi sembra particolarmente significativa l'iscrizione di Satafis della fine del III sec. d.C.:⁵⁸ ivi, sono infatti ricordati non solo i *cibi*, ma anche i *calices* e le *co-pertae* (che richiamano alla mente i *lodices* del testa-

mento di un Lingone), che venivano portati alla tomba di *Aelia Secundula* per le celebrazioni commemorative che si svolgevano a notte avanzata.

Sembra inoltre più che plausibile che abbiano avuto destinazione conviviale sia i banconi in muratura del mausoleo di *Clodius Hermes* e dell'ipogeo dei Flavi in Domitilla, sia le *mensae* e le *cathedrae* delle catacombe romane.⁵⁹

Accanto alla documentazione relativa al pranzo presso il sepolcro non mancano significative testimonianze della tradizione evergetica che i cristiani non mancarono di praticare all'insegna della carità. Particolarmente generose furono ad esempio le elargizioni che Pammachio offrì in occasione della morte della moglie, come ci conferma S. Girolamo, che sottolinea: *ceteri mariti super tumulum coniugum spargunt violas, rosas, lilia floresque purpureos, et dolorem pectoris his officiis consolantur; Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda elemosinae balsamis rigat...*; più dovizioso di particolari è Paolino di Nola⁶⁰ che descrive il banchetto offerto da Pammachio in *amplissima gloriosi Petri basilica*, affollata da una moltitudine di diseredati (*tota et intra basilicam et pro ianuis atrii et pro gradibus campi spatia coartentur*), i quali *et manducaverunt et saturati sunt et quod abundavit de panibus tulerunt omnes, unusquisque sportas suas plenas*. Va da sé che fra l'evergetismo pagano e quello cristiano c'è un netto viraggio semantico: mentre il principio ispiratore dell'uno è quello dell'autorappresentazione, emerge nell'altro l'evangelica esortazione alla carità che ben echeggia nelle parole di Luca (XIV, 12.13): "quando dai una festa invita i poveri"!

La diffusione della moda del pranzo funerario, commemorativo ed evergetico, trova riscontro negli affreschi delle catacombe e degli ipogei che, a partire dal secondo trentennio del III sec. d.C., massicciamente registrano una reviviscenza dell'iconografia conviviale.

Un vero e proprio banchetto collettivo di tipo evergetico è raffigurato ad esempio nel *solarium* del mausoleo di *Clodius Hermes*, databile ad età tardo-severiana⁶¹ (fig. 7): mentre sul lato sinistro dello spazio rettangolare retrostante il frontone troviamo una scena bucolica, con cerbiatti, pecore e capre pascolanti, sulla destra si riconoscono quattro *stibadia* in forma di sigma, ciascuno dei quali è occupato da almeno cinque convitati. La presenza di un gruppo di inservienti in tunica *exomis* con ceste di vimini sulle spalle, effigiati in basso a destra, sembra qua-

lificare la scena come banchetto evergetico, offerto forse in ottemperanza a una precisa volontà del defunto.

In tal caso i personaggi stanti, di dimensioni decisamente superiori a quelle dei convitati, effigiati al centro e sulla destra della composizione, potrebbero essere dei magistrati oppure gli esecutori testamentari.⁶²

Sotto l'aspetto iconografico il richiamo ai banchetti "edonistici" della casa di Cornelio Tegete⁶³ (fig. 28) appare stringente, tuttavia l'attenzione prestata alla riproduzione della suppellettile e delle vivande (crateri per il vino e piccoli pani posti di fronte a ciascun commensale), sembra ribadire il messaggio evergetico sotteso dalla scena. Per quanto riguarda la localizzazione dell'evento, la totale assenza di indicazioni paesistiche, non consente di stabilire se esso fosse ubicato in una piazza, nel foro o, meno plausibilmente, in una chiesa, nel caso — a mio parere scarsamente probabile — che il committente sia stato un cristiano.

In chiave di evergetismo credo si debba leggere anche la raffigurazione dell'Ipogeo degli Aurelii in Viale Manzoni⁶⁴ (fig. 8) in cui un folto gruppo di personaggi, dodici come nei lontani antecedenti di Este, *Amiternum* e *Sentinum*, stan seduti dietro ad uno *stibadium* a sigma. Alle loro spalle è raffigurata una donna che tende la mano verso il terzo convitato da sinistra, mentre tre servi si affaccendano intorno ai commensali. Dal punto di vista iconografico gli elementi più significativi sono costituiti dalla disposizione frontale di tutti i partecipanti, compreso l'ultimo a destra che nella tradizione precedente era invece raffigurato di dorso⁶⁵ e dalla misurata gestualità, che sembra trovare preciso riscontro nel banchetto evergetico cristiano, di cui tratteremo più oltre. Da sottolineare mi sembra anche il particolare dell'assenza di piatti e bicchieri nelle mani dei convitati: l'artigiano ha privilegiato infatti il momento dell'attesa rispetto a quello della festa, creando un'atmosfera di pacata e assorta moderazione.⁶⁶ Scarse o nulle le notazioni paesistiche, tuttavia mi sembra plausibile ipotizzare che la raffigurazione si svolga all'aria aperta sia per la totale assenza di mobilio sia anche perché tutte le scene che decorano l'ipogeo sono ambientate "en plein air".

Altrettanto scarna è l'ambientazione di un gruppo, iconograficamente abbastanza compatto, di affreschi provenienti dalle catacombe di S. Callisto, dei Giordani, del *Coemeterium Maius*, cronologica-

mente situabili fra il secondo quarto del III e gli inizi del IV sec. d.C.⁶⁷ Lo schema è quasi costante (fig. 9): dietro un grosso cuscino di stoffa decorata da fasce trasversali disposte ad arco molto allargato, standosi (o seduti?) sette convitati effigiati tutti in posizione frontale compreso quello all'estremità destra, secondo il modello inaugurato nell'ipogeo degli Aurelii. Misurata e composta è l'atmosfera e pacati i gesti: c'è chi tende la mano verso il cibo oppure la leva nell'atto del saluto, senza indulgere a quella vivacità che aveva caratterizzato le precedenti iconografie sia "edonistiche" sia funerarie. Neutro è lo sfondo ma una localizzazione all'aperto è ipotizzabile per la disposizione direttamente sul terreno dei grandi piatti ovali (generalmente in numero di due o tre) e dei pani.

Gli elementi caratterizzanti questo gruppo di testimonianze sono la compostezza dei convitati (la Jastrzebowska parla di ieraticità) e la costante presenza di grandi ceste viminee (in numero variabile da sette a dieci), in cui penso si possano riconoscere quelle *sportulae* di cui è fatta frequente menzione nelle iscrizioni pagane⁶⁸.

Resta ancora da definire il perché del numero fisso di sette convitati, che si ripete costante in questo gruppo di raffigurazioni: la Jastrzebowska pensa che esso simboleggi la moltitudine di coloro che beneficiavano dell'elemosina, ma più plausibile appare l'ipotesi di un significato simbolico: il sette ritorna infatti di frequente in scene caratterizzate da un pregnante misticismo, come ad esempio nell'affresco delle catacombe di Priscilla, in cui si suole riconoscere una raffigurazione della *fractio panis*.⁶⁹

Sette sono anche i *prii sacerdotes* che commemorano la defunta Vibia in una scena che sembra esemplata sul piano iconografico sul convito evergetico cristiano⁷⁰ (fig. 10). Di quello viene infatti riproposta l'atmosfera assorta, caratterizzata da una pacata gestualità; mancano invece le ceste, che appaiono sostituite da piatti e pani posti nell'arco dello *stibadium*. Per quanto riguarda il significato della scena credo che una lettura in chiave funeraria sia autorizzata dalle rimanenti raffigurazioni, tutte ispirate al trapasso di Vibia (*abductio*, *iudicium*, *inductio* e *coena caelestis*); una conferma in tal senso viene dalla lunga iscrizione che, inneggiando ai piaceri della vita (*manduca, bibe, lude et veni ad me...*) (C.I.L., VI, 142), ripete formule consolidate nella tradizione funeraria romana (v. *infra*). Tuttavia, se si tiene conto del fatto che i partecipanti alla cerimonia sono tutti sa-

cerdoti, addetti verisimilmente, come *Vincentius*, al culto di *Sabazios*, e se a ciò si aggiunge che pranzi collettivi di iniziati sono spesso connessi ai culti misterici, come per esempio quello di Mitra, che, com'è noto, si intreccia sincretisticamente in età avanzata con il culto di *Sabazios*, non si può escludere la possibilità di una duplice di lettura, in chiave cioè sia commemorativa sia mistico-culturale.

Analoghe considerazioni si possono fare a proposito del singolare affresco del Museo del Louvre, proveniente dal colombario "Vigna Codini" sulla via Latina a Roma (fig. 11).⁷¹ Qui i convitati, in numero di undici, fra cui si riconoscono donne e bambini, stanno, probabilmente seduti, dietro un mobile a sigma, sul cui pianale è posto un gran piatto ovale, che contiene undici oggetti oblungi, e una piccola brocca monoansata. Il capo dei banchettanti è cinto di corone d'edera e di vite e un folto pergolato ricco di grappoli dai grossi acini tondeggianti si dispone ad arco sopra di loro. L'ambientazione "en plein air" è ribadita dall'indicazione sul terreno di ciuffi d'erba variopinta, fra cui si intravedono sassi di varia dimensione, mentre sulla destra due snelli cipressi chiudono la composizione. Completa la scena un servetto, in tunica *exomis*, che avanza da sinistra, portando con ambe le mani un oggetto di difficile identificazione. L'interpretazione corrente riporta la scena in ambito dionisiaco: si tratterebbe di un convito di seguaci del dio; secondo la tradizione ampiamente documentata sui sarcofagi, che trova significativa conferma nella famosa iscrizione da Torre Nova.⁷² Tale lettura sembra confermata dall'ampio risalto che è dato alla simbolica vite, nonché dal gesto tipico di levare il cantaro che compie il quartultimo convitato sulla destra. Tuttavia è difficile sfuggire alla suggestione di istituire un parallelo anche con la ritualità funeraria del convito in onore del defunto, di cui si è ora parlato. La vite era infatti frequentemente piantata nei pressi del sepolcro allo scopo di fornire il dolce vino per le libagioni e la presenza dei cipressi, dal pregnante simbolismo,⁷³ sembra ribadire il riferimento funerario. Si potrebbe dunque ipotizzare che gli undici convitati, fra cui non mancano donne e bambini, siano i parenti del defunto — forse un seguace di Dioniso — raccolti presso la sua tomba per commemorarlo all'insegna del dio cui egli era devoto.

Il riferimento alla ritualità funeraria appare invece decisamente preminente nella raffigurazione dal colombario nr. 31 della necropoli della Via Lauren-

tina ad Ostia, che mostra cinque convitati effigiati, ad esclusione di quello centrale, nell'atto di levare il bicchiere o di portarlo alla bocca⁷⁴ (fig. 12). L'indicazione dei nomi, tutti servili, potrebbe fornire la chiave di lettura della scena: si tratterebbe di una cerimonia promossa dai membri di un collegio funerario in commemorazione di uno scomparso appartenente alla medesima associazione. Da segnalare mi sembra il fatto che dal medesimo colombario proviene anche un affresco con la raffigurazione di una nave, chiaramente allusiva alla professione del defunto: come già nei lontani precedenti della prima età imperiale — tomba di Vestorio Prisco, ara di Este (figg. 1-2) — le due scene vanno lette in chiave di autorappresentazione.

Sembrano invece presentare tangenze con la tradizione del defunto eroizzato alcuni affreschi in cui è raffigurata soltanto la coppia, distesa su kline, come nella tomba della Via Portuense o nell'ipogeo presso Porta Maggiore⁷⁵ (fig. 13), oppure seduta, come nell'affresco, purtroppo assai evanido, della Galleria dei Flavi nelle catacombe di Domitilla.⁷⁶

Più problematiche si presentano le raffigurazioni conviviali delle catacombe dei SS. Pietro e Marcellino, ove il tema viene riproposto assai di frequente.⁷⁷

Il tipo di banchetto raffigurato in tali testimonianze sembra derivare per naturale evoluzione dal modello utilizzato nell'ipogeo degli Aurelii (fig. 8) e dal convito evergetico cristiano (fig. 9), di cui ripropone lo *stibadium* ad arco assai aperto decorato da fasce trasversali multicolori; analoga è anche, nella maggior parte dei casi la disposizione dei convitati, tutti frontali compreso quello all'estrema destra; poche le eccezioni (Regione delle "Antiche Agapi" 45, 47-48; Regione delle "Nuove Agapi" 73, 75, 78) (fig. 14) che, singolarmente, non ripropongono il modello del banchetto classico (commensale di spalle appoggiato al gomito sinistro) ma lo rinnovano, presentando il convitato sì disteso, ma o di profilo o frontale e comunque appoggiato al gomito destro. Mossa e variata è la gestualità, talvolta persino scomposta, ad eccezione di qualche raffigurazione che sembra riproporre i ritmi contenuti e pacati del banchetto evergetico. Varia il numero dei convitati (da due a sei), fra cui non mancano donne e bambini, la cui presenza ha appunto suggerito il raggruppamento di tali testimonianze sotto l'unica definizione di banchetto familiare.

Tuttavia, pur nella sostanziale varietà della com-

posizione (che ben s'attaglia alla situazione evocata), vi sono, come abbiamo sopra anticipato, alcuni elementi ricorrenti che confermano l'esistenza di un modello di riferimento, cui si ispiravano le varie maestranze: anzitutto nell'arco dello *stibadium*, che nel banchetto evergetico prevedeva la presenza di piatti e pani posti direttamente sul terreno, compare invece una tavola, sempre rotonda, talvolta coperta da una tovaglia che giunge fino a terra, adorna di ricchi ricami (figg. 15-16). Costante è anche la presenza dei servitori, per lo più donne addette alla mescoltura delle bevande, in genere calde,⁷⁸ come chiariscono le iscrizioni che spesso accompagnano la raffigurazione, conferendo alla scena un suggestivo tocco di vivacità narrativa. Non manca talvolta l'indicazione di grandi calderoni, utilizzati appunto per riscaldare il vino, nonché di brocche o contenitori di varia forma.

Sulla tavola è posto un unico piatto che contiene generalmente un pesce (soltanto nel banchetto della lunetta dell'arcosolio del cubicolo 75 (fig. 14) sembra doversi riconoscere un volatile, tipico, come si vedrà meglio più oltre, dell'iconografia venatoria), mancano invece i pani e le ceste, elementi costanti nei banchetti evergetici pagani e cristiani. Nel complesso l'ambientazione appare più ricca e variata e l'atmosfera decisamente più rilassata rispetto alle testimonianze precedentemente esaminate.

Per quanto riguarda l'indicazione dell'ambiente in cui si svolge la scena i pittori sono invece assai avari di notazioni: in genere lo sfondo è neutro e solo sulla lunetta dell'arcosolio di fronte all'ingresso del cubicolo 78 (fig. 16) la localizzazione all'aperto è indicata mediante ciuffetti di piante nonché da cippi quadrangolari posti alle due estremità della lunetta, cui si aggiunge a sinistra un alto pilastro sulla sommità del quale è posto un vaso (verisimilmente un'urna). Per il resto l'affresco ripropone gli elementi consueti ai banchetti comunemente raffigurati nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, cioè tavola con tovaglia, servo che porge le vivande, servente con l'indicazione del nome; dal che si potrebbe forse dedurre che l'ambientazione "en plein air" potrebbe essere estesa anche agli altri banchetti, opera di pittori meno scrupolosi.

Questa precisa connotazione ambientale sembra anche fornirci una traccia per capire il significato della scena: i due cippi quadrangolari e l'urna sembrano infatti localizzare l'episodio in un sepolceto,⁷⁹ ove si starebbe svolgendo un banchetto funerario del

tipo di quelli documentati nel I sec. d.C.

Ma, se il convito del cubicolo 78 appare senz'altro ubicato presso il sepolcro, non si può escludere che altre raffigurazioni siano invece più genericamente ispirate alla vita quotidiana, come per esempio nel cubicolo 14 della *Regio X*, ove troviamo, in stretta connessione con una scena di mercato, una coppia a banchetto servita da due valletti, secondo un'associazione iconografica già sperimentata nella lontana testimonianza pompeiana della Casa del Toro.⁸⁰ Tale accezione si potrebbe forse estendere a quelle testimonianze in cui la scompostezza degli invitati mal s'addice ad un convito funerario.

Tuttavia, se sembra probabile che entrambi i significati (quotidiano e funerario) potessero essere presenti alla committenza, che vi vedeva, secondo la propria inclinazione, una preminenza ora dell'uno ora dell'altro, sembra altresì probabile che un ruolo non secondario abbia giocato la dottrina cristiana per cui il pranzo familiare, espressione di mistica unione fra i membri di uno stesso gruppo, prefigurava in terra la più profonda comunione con Dio di cui i fedeli avrebbero goduto nell'aldilà.⁸¹

Prima di concludere questo breve *excursus* sugli affreschi con banchetto dalle catacombe di III e IV sec. d.C., vorrei ancora ricordare alcune raffigurazioni conviviali che utilizzano gli schemi sperimentati del banchetto evergetico e familiare per riprodurre episodi evangelici.

Nel cubicolo 19 del *Coemeterium Maius* troviamo ad esempio il banchetto delle vergini prudenti, mentre è raffigurato il miracolo di Cana nel cubicolo doppio delle catacombe dei SS. Pietro e Marcellino.⁸² Ivi risulta particolarmente evidente il fenomeno dell'interscambio dei modelli che erano a disposizione degli affrescatori: infatti dall'iconografia del banchetto evergetico sembra desunto il numero di sette convitati e l'atteggiamento composto che li contraddistingue, ma la tavola apparecchiata con ricca tovaglia ricamata, il servitore ricciuto e l'ambientazione "en plein air", sottolineata anche contro la tradizione evangelica, sembrano invece ricollegarsi alla tradizione del pranzo funerario familiare.

Anche il convito del cubicolo 21 di S. Callisto, che la Jastrzebowska inserisce nel gruppo dei banchetti evergetici mi sembra invece ricollegabile al miracolo di Tiberiade: infatti la maggior vivacità narrativa, l'assenza delle ceste viminee e il fatto che la scena conviviale sia posta in stretto ed inscindibile contatto con il pescatore, mi sembrano elementi a

favore della lettura evangelica.⁸³

Sembra dunque si possa concludere che, se si eccettuano poche testimonianze, le raffigurazioni di banchetti negli affreschi delle catacombe, oltre a presentare una significativa coerenza iconografica, appaiono per lo più ispirate alla ritualità funeraria nelle due forme familiare ed evergetica.

Diverso si presenta il panorama offerto dalle raffigurazioni su sarcofagi, che pure si moltiplicano fra III e IV sec. d.C.⁸⁴ Lo schema utilizzato nei rilievi si differenzia infatti significativamente da quello degli affreschi presentando, pur nella sostanziale unità del soggetto, una certa varietà compositiva: i convitati (da due a sei) sono generalmente disposti a terra intorno a uno spesso materasso a sigma, sulla cui superficie appaiono talvolta le striature trasversali della stoffa. Nell'arco dello *stibadium* si trova talvolta una *mensa tripes*, più spesso i piatti poggiati a terra. Variate sono le vivande: pesci, teste e cosce di cinghiale oppure, più raramente, volatili. Talvolta vi sono anche pani rotondi simili a quelli documentati nel banchetto mitologico di Atalanta e Meleagro⁸⁵ e negli affreschi delle catacombe. In rare occasioni sono indicate anche delle ceste desunte forse dall'iconografia evergetica (fig. 19).

La scena è spesso arricchita dalla presenza di servi e valletti addetti al servizio, che ripetono schemi desunti dai conviti dionisiaci e venatori⁸⁶ (uomo inginocchiato che accende il fuoco; uomo che versa il vino da un'anfora puntuta; uomini o donne con piatti ovali entro cui si riconoscono teste di cinghiale, volatili, dolci ecc.) (fig. 17).

In qualche raffigurazione si colgono con maggior evidenza gli echi della tradizione "edonistica", come nel coperchio del sarcofago di *Curtia Catiana* nelle catacombe di Pretestato, in cui ritroviamo un alto tavolino su cui poggiano tre bicchieri, che ricorda da vicino quello riprodotto nel convito di Caivano⁸⁷ (fig. 27).

Anche i gesti che i convitati compiono, si riallacciano a modelli già sperimentati: c'è l'uomo che leva il braccio per richiamare l'attenzione dei servi, c'è chi protende la mano verso le vivande. Singolarmente variata appare la posizione dell'ultimo convitato sulla destra, che per lo più appare disteso, offrendo allo spettatore ora il dorso, secondo l'iconografia tipica del banchetto "edonistico" e funerario del I sec. d.C., ora la fronte, come è documentato nei banchetti familiari delle catacombe dei SS. Pietro e Marcellino, ma talvolta è raffigurato sedu-

to, secondo il modello inaugurato dall'ipogeo degli Aurelii.

Di particolare fortuna godette il tipo del convitato con il braccio alzato e appoggiato al capo, nel gesto "classico" dell'Apollo Liceo, frequentemente usato anche per raffigurazioni di dormienti; esso compare raramente nella tradizione "edonistica" e funeraria di I sec. d.C. (v. però l'affresco del colombario di Villa Doria Pamphilj e il rilievo *Amiternum*: figg. 5, 26),⁸⁸ ma è invece comune nei banchetti dionisiaci e mitologici (Atalanta e Meleagro).

Per quanto riguarda l'abbigliamento si distinguono due varianti fondamentali: l'una, più frequente, mostra i convitati in tunica *exomis* (figg. 17, 19), l'altra li presenta invece in tunica e mantello ampiamente drappeggiato intorno al corpo (fig. 18). Impossibile stabilire se la diversità di abbigliamento sia ascrivibile ad una diversità di situazione, dal momento che il contesto della raffigurazione non presenta altre indicazioni in proposito. Si potrebbe infatti essere tentati di proporre un più stretto rapporto fra i convitati in tunica *exomis* e la tradizione del picnic venatorio, ma non vi sono elementi probanti a sostegno di tale lettura.

Frequenti sono le notazioni che suggeriscono l'ambientazione "en plein air": talvolta sono raffigurati alberi o edifici (figg. 19, 20), più spesso il parapetasma (fig. 17), che può essere teso sopra i convitati, secondo la tradizione del banchetto "edonistico" e venatorio, oppure disposto a tenda come nei banchetti funerari del I sec. d.C. e in quelli dionisiaci e mitologici.

Il breve esame iconografico del banchetto collettivo quale è raffigurato sui coperchi dei sarcofagi consente dunque di affermare che alla sua elaborazione contribuirono una pluralità di modelli. Numerosi spunti furono dedotti dalla tradizione venatoria, e basti pensare al tipo di vivande che sono raffigurate nei piatti da portata, alla frequente indicazione di cani presso i convitati, alla gestualità dei servitori; più ridotti furono gli prestiti iconografici dai modelli cristiani (ceste di pane, piatti di pesce) e quasi assenti i riferimenti al banchetto funerario di I sec. d.C., che emergono forse nell'utilizzo dello schema iconografico del convitato di dorso e nella particolare associazione proposta in un coperchio dei Musei Vaticani che, come ad *Amiternum*, affianca un banchetto a sigma a due gruppi di convitati seduti.⁸⁹

La mancanza di una codificazione iconografica ren-

de ancor più problematica l'interpretazione delle scene, e scarse indicazioni sono fornite anche dall'analisi delle raffigurazioni che accompagnano la scena conviviale: nei sarcofagi cristiani compaiono spesso episodi biblici (Giona o Noè) oppure l'orante,⁹⁰ che non sembrano ricollegabili in alcun modo al tema conviviale, diverso è il caso dei sarcofagi pagani in cui lo troviamo talvolta associato a episodi venatori oppure alla raffigurazione del viaggio.⁹¹ Nel primo caso il significato profano sembra preminente e l'associazione appare condizionata dai precedenti mitologici (Atalanta e Meleagro) oppure dalla tradizione venatoria; nel secondo caso invece non si può escludere una suggestione escatologica, con riferimento a un ipotetico banchetto negli Elisii (v. *infra*). Ma tale lettura si configura solo come un cauto suggerimento dal momento che nessun elemento chiaramente indicativo di una ubicazione ultraterrena emerge in tali raffigurazioni.

Interpretazioni in chiave di simbolismo funerario possono forse venire dall'analisi di alcuni gesti, come quello ricorrente di levare il braccio e appoggiarlo sopra il capo, soprattutto in quei casi in cui il convitato che lo compie assume nel contesto un ruolo di particolare importanza⁹² (fig. 19). Anche l'atteggiamento del personaggio raffigurato in un sarcofago della catacomba di Pretestato con ambo le mani levate potrebbe forse essere letto in chiave simbolica, soprattutto se lo si raffronta con la raffigurazione sulla stele funeraria di Proclo, che nell'iscrizione inveisce contro il dio che l'ha strappato ventenne a questa vita.⁹³

Un riferimento funerario può emergere anche dal contesto ambientale in cui è inserita la scena: ad esempio la meridiana del sarcofago dei Musei Vaticani (fig. 19) potrebbe essere allusiva al tempo che trascorre inesorabile,⁹⁴ mentre l'edificio di forma templare posto sullo sfondo del sarcofago di "Pusey House" potrebbe configurarsi come monumento funerario, consentendo una lettura della scena in chiave di ritualità⁹⁵ (fig. 20).

Ma, se si eccettuano questi rari e discutibili casi, mi sembra che nel complesso le raffigurazioni conviviali sui coperchi dei sarcofagi non possano essere direttamente ricollegate al costume funerario, ma si qualificano come iconografie di repertorio in cui il committente poteva riconoscere diversificati messaggi di carattere sia profano — banchetto "edonistico" e venatorio — sia simbolico-funerario.⁹⁶ Ciò non toglie tuttavia che la fortuna del soggetto fu cer-

tamente agevolata dalla contemporanea diffusione del banchetto funerario, familiare ed evergetico, di cui abbiamo sopra esaminato le cospicue testimonianze iconografiche.

II - Il convito negli Elisii: qualche spunto

Il tema del banchetto nell'aldilà, in cui il defunto eroizzato è raffigurato disteso sulla kline, solo o affiancato dalla moglie seduta,⁹⁷ è uno dei meglio documentati nella "imagerie" funeraria greca, donde passò nel mondo romano, generalizzandosi sulle stele, soprattutto di area orientale, e sui sarcofagi urbani.⁹⁸

D'altronde la fede nell'oltretomba come luogo in cui si possano eternamente gustare i piaceri della tavola ha radici profonde ed antiche ed è documentata ad esempio in ambito siriano già alla fine dell'VIII sec. a.C., come conferma un'iscrizione in cui si fa menzione dell'eterno banchetto del re Panamu e del dio Hadad.⁹⁹ Anche nel mondo greco abbiamo antiche attestazioni di tale credenza: nell'Alcmeonide, citata da Ateneo, sono descritti i morti che banchettano sugli *stibadia* con corone al capo e coppe in mano;¹⁰⁰ ed è significativo sottolineare che nel frontoncino della parete di fondo della Tomba Tarantola, una delle più antiche pitture etrusche con scena simposiale, troviamo una sorta di traduzione figurativa del passo con la raffigurazione di un defunto, coronato e disteso su un materasso posto a terra, accanto a cui sono altri convitati.¹⁰¹

Il tema del convito celeste fu particolarmente caro anche alla speculazione orfica, come è ribadito da un famoso passo della Repubblica di Platone, in cui si ironizza sull'eterna ebbrezza dell'aldilà cantato da Museo.¹⁰² Per i Pitagorici i morti siedono addirittura alla tavola di Plutone e non a caso nella famosa Tomba Golini di Orvieto i defunti su klinai sono associati a Hades e Proserpina seduti.¹⁰³

Un particolare aspetto di banchetto negli Elisii, come espressione di un'ideologia aristocratica, è quello sviluppato da Empedocle e ripreso da Platone, mentre più genericamente Aristofane ricorda i felici banchetti dei beati.¹⁰⁴ Né mancano testimonianze dal mondo romano: dai morti *per herbam vscentes* di Virgilio alla scherzosa narrazione del convito degli imperatori nel circolo della Luna, opera della caustica penna dell'imperatore Giuliano.¹⁰⁵

Ma è ad un oratore greco che visse al tempo degli

Antonini che dobbiamo la più ampia e suggestiva descrizione di un banchetto ultraterreno: mi riferisco a quella che Luciano ci fornisce nella sua *Historia Vera*, che a ragione i critici moderni giudicano il primo romanzo di fantascienza.

La narrazione si apre con l'immaginifica descrizione dell'Isola dei Beati, una sorta di terra promessa su cui eternamente spira una brezza profumata. Lì sorge una città tutta d'oro circondata di un muro di smeraldo su cui si aprono sette porte ciascuna ricavata da un sol blocco di cinnamomo; intorno all'abitato scorrono fiumi di profumo, sorgenti d'acqua e di miele e ruscelli di latte e di vino. La regione è tutta un rigoglio di fiori multicolori e di piante domestiche, le viti fruttificano dodici volte e gli alberi da frutto addirittura tredici mentre le spighe generano pani belli e pronti. In questa fantastica cornice Luciano e i suoi compagni sono invitati al banchetto dei beati che si svolge in un'ampia pianura di tenera erba, circondata da un bosco fitto di alberi di ogni specie, dai quali scende l'ombra sui convitati che giacciono su letti di fiori. Uccelli e altri uccelli canori svolazzano sopra i banchettanti, lasciando fioccare fiori colti nei prati vicini, mentre nuvole di profumo spargono intorno una rugiada odorosa.¹⁰⁶

Una festa nell'Isola dei Beati è raffigurata anche in un problematico e mal noto rilievo ateniese, rinvenuto in frammenti nella stoà di Adriano e attualmente conservato nei magazzini del Museo Nazionale di Atene¹⁰⁷ (fig. 21).

Su una lunga kline rettilinea stanno infatti distese dieci persone (ma originariamente dovevano essere in numero maggiore dal momento che la lastra si presenta spezzata sulla sinistra¹⁰⁸); all'estrema destra si riconosce Eracle di spalle, disteso sulla pelle di leone, con il braccio destro levato sopra il capo in un gesto di molle abbandono e il sinistro proteso a reggere una coppa; accanto a lui è un personaggio maschile, vestito del solo himation allacciato sulla spalla sinistra, con il busto seminudo; seguono otto figure femminili con chitone altocinto e himation drappeggiato, alcune delle quali (la seconda, la quarta, la quinta e la settima da destra) reggono degli attributi, purtroppo gravemente danneggiati ma non al punto che nell'oggetto che tiene la quinta non si possa riconoscere uno strumento a corde: si tratta dunque delle nove Muse di cui solo otto sono conservate, ma la nona è facilmente integrabile sulla sinistra. Innanzi alla kline sono poste quattro tavole a zampe leonine, fra le quali stanno degli amorini con sciar-

pe svolazzanti intenti a porgere degli oggetti ai convitati. A terra sono posati vasi per bere e oggetti vari: una situla, un cratere, una cista e le *lagoenae*. Sullo sfondo sveltano snelli cipressi dal pregnante simbolismo funerario¹⁰⁹ e platani dall'ampia chioma, in mezzo ai quali volteggiano tre Eroti (di un quarto si riconosce l'estremità della sciarpa lungo la frattura), che richiamano alla mente gli Amorini di Teocrito, che si librano in volo sopra le pergole dei giardini d'Adone,¹¹⁰ ma anche gli usignoli di Luciano, che spargono fiori sui convitati.

La scena è chiaramente ambientata nei Campi Elisi ove il committente del rilievo, riconoscibile nel personaggio posto fra Eracle e le Muse, è stato assunto per banchettare eternamente con gli dei. Riecheggia qui, oltre alla generica credenza nei felici festini nell'oltretomba, di cui ora abbiamo fatto cenno, la tradizione dell'Eracle banchettante, di cui è traccia già in Omero e che è ampiamente attestata nella ceramica attica a figure nere e rosse, con riferimento all'apoteosi dell'eroe.¹¹¹

Anche l'associazione di Eracle con le Muse non desta meraviglia: già Callimaco sottolineava infatti la particolare benevolenza che le nove sorelle nutrivano per il figlio di Alcmena, che avevano chiamato come loro commensale nelle dimore dell'Ade, mentre a Messene un gruppo statuario comprendeva Apollo, Eracle e le figlie di Mnemosine.¹¹²

Il rilievo ateniese, la cui datazione è discussa, ma che sembra doversi collocare intorno alla metà del III sec. a.C., è dunque una delle prime testimonianze iconografiche di un convito celeste collettivo, in cui il defunto eroizzato partecipa all'eterno festino in compagnia di Eracle, che prima di lui si era conquistato l'immortalità, e delle nove sorelle, simbolo della capacità dell'uomo di elevarsi grazie alla sua spiritualità. Sotto l'aspetto iconografico la composizione ricalca modelli accreditati dalla tradizione greca del banchetto culturale, riproponendo la kline rettilinea come a Taso, a Cizico e in Bitinia.¹¹³

Il tema del defunto che banchetta in cielo con le Muse riecheggia a distanza di secoli nel mosaico che orna il pavimento della "tomba di Mnemosine" ad Antiochia, databile all'incirca alla metà del IV sec. d.C.¹¹⁴ (fig. 22). Su una kline stan distese due figure femminili, una di esse è Mnemosine (il nome è iscritto nell'arco del parapetasma), l'altra resta inconfondibile a causa di una lacuna che interessa la parte superiore del mosaico. Accanto a loro, su uno sgabello, è seduta una terza fanciulla, in cui si può for-

se riconoscere la defunta assimilata a Calliope, come suggerisce il *volumen* che essa tiene innanzi a sé. Sulla sinistra stanno in piedi due suonatrici, mentre a destra è effigiata una servente che tiene in mano una brocca dal lungo collo. Il riferimento conviviale è reso perspicuo oltre che dalla *mensa tripes* e dai vasi (cratere ed anfora) poggiati a terra, dall'iscrizione esplicativa ΑΙΩΞΙ(A) posta all'estrema destra del pannello, che istintivamente rimanda ai banchetti dei beati μακάρων εὐωχία di cui parla Aristofane (*supra* n. 104).

Rispetto al rilievo ateniese, nel mosaico antiocheno è dato minor risalto all'ambientazione: il gruppo infatti appare isolato da sguardi indiscreti dal parapetasma che si ricollega da un lato a quello dei banchetti funerari della prima età imperiale (Este, Pompei) (figg. 1-2), dall'altro all'iconografia del convito culturale dionisiaco, quale ci è nota dalle raffigurazioni su sarcofagi (v. *supra*).

La natura è invece protagonista nell'affresco conviviale che orna la parte sinistra del loculo del fanciullo *Atimetus*, nelle catacombe sotto S. Sebastiano a Roma¹¹⁵ (fig. 23). Il convito, schizzato alla buona, è posto quasi al centro della composizione che comprende a sinistra una lussureggiante pianta di vite (?) e a destra in basso un grande albero verso cui tendono le mani due fanciulle; nella parte inferiore in primo piano si riconosce un asino, che regge un personaggio indistinto, innanzi a cui sono un'ancora, dal trasparente simbolismo cristiano, e un quadrupede dall'aria feroce.

Tralasciando la problematica sequenza in primo piano in cui a ragione il Carcopino ha riconosciuto echi della fede eretica dei committenti, le due raffigurazioni del banchetto e delle fanciulle presso l'albero sono ricollegabili ad una visione pagana dei Campi Elisi come luogo di eterna delizia. Significativo in tal senso mi sembra il raffronto con la raffigurazione posta all'estrema sinistra del registro inferiore del sarcofago di Velletri, in cui a ragione l'Andreea ha visto una scena nell'oltretomba.¹¹⁶ Se dunque l'utilizzo di quest'iconografia pagana, che a quanto mi risulta godette di scarsa o nulla fortuna, ha la funzione di localizzare l'evento negli Elisi, sembra verisimile che anche il banchetto sia ubicato nell'aldilà, dove il fanciullo *Atimetus* avrebbe potuto eternamente godere di quelle gioie che gli erano state negate in terra. Iconografie pagane, riferimenti cristiani e suggestioni eretiche si uniscono dunque in questo problematico affresco.

Sicuramente ultraterreno è anche il banchetto raffigurato nell'arcosolio della lunetta dell'ipogeo di Vibia a Roma¹¹⁷ (fig. 24); l'ubicazione oltremondana è resa infatti perspicua dalla presenza, sulla sinistra della raffigurazione, di una porta monumentale, che Vibia si accinge ad attraversare guidata da una problematica personificazione definita *angelus bonus*.¹¹⁸ Il trasparente simbolismo dell'immagine trova riscontro nell'iscrizione che ribadisce che si è inteso raffigurare l'*inductio* di Vibia nell'aldilà.¹¹⁹

E' negli Elisii dunque che si svolge il banchetto raffigurato nella parte destra della lunetta, che mostra sei convitati, fra cui è anche la defunta Vibia, riconoscibile grazie all'apposizione del nome, seduti dietro ad uno *stibadium* ad arco molto allargato innanzi a cui sono posti, direttamente sul terreno, dei piatti da portata con vivande (il classico pesce e una sorta di torta (?) cilindrica). Un terzo piatto che contiene un volatile arrostito sta per essere deposto da un servo che avanza da sinistra in tunica *exomis*. All'estremità destra una snella anfora poggia sul suo supporto, quasi a ribadire la pienezza del convito ove non solo si mangia ma anche si beve, gustando così appieno le gioie della tavola. Tuttavia solo uno dei banchettanti, quello posto in *cornu dextro*, sembra prestare attenzione al cibo, verso cui tende la mano, gli altri compiono gesti caratterizzati piuttosto in senso simbolico. La donna all'estrema sinistra tende la mano nell'atto della *benedictio latina*, tipico del culto del dio traco-frigio *Sabazios*, al cui servizio era addetto *Vincentius*, marito di Vibia; altri levano il braccio come per un saluto o portano entrambe le mani al capo. In primo piano due personaggi stanno inginocchiati in mezzo all'erba alta, intenti forse al gioco dei dadi.

Che tutti i partecipanti al convito siano defunti è chiarito dall'iscrizione, che qualifica i sei commensali come *bonorum iudicio iudicati*: anche questo del giudizio è tema dal pregnante, e antico,¹²⁰ simbolismo, che viene sviluppato in un altro affresco del medesimo ipogeo: su un'alta pedana stanno infatti *Dispater* ed *Aeracura*, in cui possiamo plausibilmente riconoscere Plutone e Proserpina,¹²¹ al cui cospetto Mercurio conduce Vibia e la mitica Alceste, prototipo, ovviamente pagano, delle spose fedeli e disposte a sacrificarsi per il marito.

Il ciclo pittorico dell'ipogeo di Vibia è dunque contrassegnato da una pluralità di riferimenti simbolici, in mezzo ai quali non è facile riconoscere la personalità del committente: sappiamo, poiché ciò è spe-

cificato dall'iscrizione, che era sacerdote del dio *Sabazios*, di un dio cioè dalle complesse e diversificate connotazioni e forse non esente da tangenze con il giudaismo. Ma in una fase così avanzata della religione romana è difficile sceverare la matrice ideologica, contrassegnata dagli stimoli più diversi, né ci aiuta la lunga iscrizione apposta al banchetto mistico (v. *supra*), ispirata alla filosofia del *carpe diem* che percorre tutto il pensiero antico, dal lontano epitaffio di Sardanapalo alla lettera di S. Paolo ai Corinzi.¹²² Ciò che conta sottolineare in questa sede è che nel ciclo pittorico, che svolge temi consueti come il ratto, il giudizio, il banchetto, è quest'ultimo ad avere la funzione predominante: esso appare infatti reduplicato nelle due diverse accezioni, mistico-culturale ed escatologica. La differenziazione fra le due situazioni è affidata all'ambientazione della scena: nell'uno scarna ed essenziale nell'altro lussureggiante di piante e di fiori.

D'altronde la raffigurazione degli Elisii come oasi verdeggianti è ben documentata oltre che nelle fonti¹²³ anche nella tradizione iconografica fin dalla prima età imperiale, come mostra ad esempio l'affresco della tomba di Patro, dalla Via Latina in Roma, ove in mezzo ad un bosco di cipressi, platani e querce, incedono pacatamente i defunti.¹²⁴

Ancor più insistita e ridondante è l'ambientazione naturalistica nell'affresco del più tardo sepolcro degli Ottavii,¹²⁵ in cui la vegetazione è a tal punto lussureggiante che sono invertite le proporzioni fra i fiori, giganteschi, e le minuscole figurette dei fanciulli defunti. Solo il simbolico Mercurio appare di dimensioni ragguardevoli, in quanto allusivo a quel passaggio dalla vita terrena a quella ultramondana, a cui è riferibile anche la emblematica raffigurazione del ratto che trova posto all'estremità sinistra della scena. Significativamente la raffigurazione del rapimento, la cui iconografia è trasparentemente desunta da quella di Proserpina, ricompare nell'ipogeo di Vibia come antefatto dell'intero ciclo pittorico.¹²⁶

L'importanza dell'ambientazione naturalistica per qualificare il banchetto celeste condiziona anche alcuni tardi esiti del banchettante eroizzato: mi riferisco ad esempio all'affresco di una tomba di Kerç in cui la kline su cui giace il defunto è inserita in un contesto naturalistico caratterizzato da piante e fiori, mentre il riferimento all'antica iconografia greca è ribadito dalla figura femminile in trono.¹²⁷ Analoga scena è riprodotta nell'ipogeo di Asgfa in Cirenaica, degli inizi del IV sec. d.C., mentre nei coevi

mosaici di *Thenae* (fig. 25), ritroviamo anche gli Eroti intenti al servizio che ricordano quelli svolazzanti del rilievo ateniese¹²⁸ (fig. 21).

Sulla base di tali confronti si può interpretare come ubicata negli Elisii anche la raffigurazione dell'arcosolio dell'ipogeo Arangio Ruiz a Siracusa, in cui in un ambiente caratterizzato dalla presenza di fiori multicolori troviamo raffigurato un ampio *stibadium* dietro a cui è un unico commensale.¹²⁹ Nell'arco del divano è posta la *mensa tripes*, su cui poggia un piatto con vivande, in direzione del quale il solitario banchettante tende la mano. A destra stanno due servi, l'uno stante di pieno prospetto, l'altro intento a trattenere (o uccidere?) un animale. Sullo sfondo, tra i fiori, sono rappresentati tre uccelli, lontani discendenti degli usignoli di Luciano.

Fiori ed uccelli ritroviamo anche in un'altra problematica raffigurazione siracusana, che orna la lunetta dell'arcosolio dell'ipogeo H della catacomba di Vigna Cassia:¹³⁰ domina la composizione un uomo di cospicue dimensioni, seduto alla turca su un tappeto rosso, con ramo di palma nella mano sinistra e coppa nella destra sopra cui è un pane; accanto a lui è un personaggio di dimensioni più ridotte, con corti capelli, braccio sinistro alzato (nel gesto dell'orante o dell'allocuzione) e destro abbassato; sullo sfondo boccioli di rose e foglie verdi. L'interpretazione della scena in rapporto all'eucaristia appare scarsamente convincente, soprattutto per la difficoltà di riconoscere Cristo nel personaggio seduto che sembra piuttosto un principe orientale e mostra fattezze che ben converrebbero "a un barbaro del nord Africa" (folti sopraccigli, occhi scintillanti, capelli crespi e orecchini giallo-rossi).¹³¹ Mi sembra dunque più plausibile ipotizzare, come sopra proposto, un "repêchage" dell'antico schema del defunto eroizzato che banchetta in cielo, forse non scevro da riferimenti cristiani evocanti l'eterna comunione con Dio (v. *supra* n. 81).

L'insistita ambientazione naturalistica dei banchettanti eroizzati di Kerç, *Thenae* e Siracusa, conferma quella concezione degli Elisii come pianura lussureggiante di piante e fiori, così ben documentata nella tradizione letteraria e caratteristica anche dei conviti celesti collettivi che abbiamo sopra esaminato.

In quest'ottica acquista forse un più preciso significato simbolico anche la tradizione del giardino funerario, in cui si svolgevano quei conviti rituali, familiari ed evergetici, che misticamente evocavano le gioie dell'aldilà.

III - "Pic-nics" e "déjeuners sur l'herbe" nel mondo romano

Nell'iconografia funeraria romana ispirata al tema conviviale si incontrano talvolta raffigurazioni che non sembrano evocare cerimonie funerarie o credenze escatologiche ma sono caratterizzate da una fresca spontaneità narrativa, ben lontana da riferimenti mistico-rituali.

Nel colombario di Villa Doria Pamphilj troviamo ad esempio un gruppo di amici distesi a terra in semicerchio, innanzi a cui sono raffigurati un vassoio con vivande e due vasi¹³² (fig. 26). Dal contensto non emerge alcun riferimento simbolico, mentre l'assenza di mobilia e l'indicazione sulla destra di un'architettura ad arcate suggeriscono un'ambientazione "en plein air". Dal punto di vista iconografico viene qui utilizzato — e si tratta di una delle prime testimonianze — lo schema del banchetto a sigma, di lontana ascendenza greca, ma presto generalizzato in ambito romano per raffigurazioni conviviali.¹³³

Un'iconografia analoga è utilizzata anche nell'affresco della lunetta dell'ipogeo di Caivano presso Napoli, più tardo di quasi due secoli rispetto alla precedente testimonianza (fig. 27): in esso il banchetto è inserito in una natura caratterizzata da rocce scoscese e animata da filiformi figure umane, secondo una tradizione presente in Roma fin dall'età tardo-repubblicana.¹³⁴ La scena è frammentata in diversi nuclei narrativi: a sinistra ci sono i caproni pascolanti nei pressi di un altare rustico, dominato da un erto masso; a destra un villano in riposo all'ombra di un albero fronzuto e un altro caprone pascolante; al centro su una penisola un pescatore con il suo cappellaccio ben calcato in testa e una donna in preghiera innanzi ad una statua di Priapo, sullo sfondo si riconoscono edifici di vario genere e una barca che solca pianamente le calme acque di un lago. In questo paesaggio idillico e manierato è inserita la scena conviviale: sull'erba molle stan distese sei figure con il capo coronato verso cui avanza un servo; non manca sulla sinistra un alto tavolinetto su cui poggiano vasi di vario tipo.

Mi sembra palese che più che un pranzo rituale o un banchetto negli Elisii questo sia un vero e proprio pic-nic, come quello che Pizio offrì ai possibili acquirenti della sua villa, allettandoli con la presenza di pescatori che portavano in gran quantità il frutto della loro fatica affinché gli ospiti potessero gustare il delizioso sapore del pesce appena pescato.¹³⁵

La moda del pranzo all'aperto, inteso sia come picnic sia, e soprattutto, come occasione di ostentare la propria ricchezza, è ben documentata a Roma già in età tardo-repubblicana.

Fonte preziosa per chiarire lo sviluppo e la portata del fenomeno è Varrone, che, nel mentre ci fornisce dettagliate descrizioni dei vari tipi di *cenacula* (le sale da pranzo del buon tempo antico che proprio in quel tempo stavano mutando il nome, divenendo, alla greca, triclini¹³⁶), sottolinea la progressiva integrazione fra banchetto e natura. Nelle opoteche, ad esempio, ambienti freschi e secchi destinati originariamente alla conservazione della frutta, in cui *quidam triclinium sternere solent cenandi causa*, i commensali potevano pranzare, ammirando non lo spettacolo dell'arte come nelle pinacoteche, bensì gli splendidi colori della frutta di stagione conservata in apposite nicchie.¹³⁷

Il rapporto fra natura e banchetto si fa ancora più stretto negli *aviaria*, che vengono anche chiamati alla greca *ornithones*: tali singolari edifici erano immersi in un bosco e circondati da un colonnato e da una doppia rete all'interno della quale uccelli canori potevano liberamente svolazzare, allietando con i loro canti e i variopinti colori i commensali.¹³⁸

Non mancano testimonianze di veri e propri triclini all'aperto come quello che Ortensio fece approntare nel parco della sua villa laurentina per consentire agli amici di godere di una specie di "tableau vivant" in cui un giovane vestito come Orfeo suonava dolcemente, facendo accorrere cervi, cinghiali ed altri animali.¹³⁹ L'enorme giardino di Ortensio, dell'estensione di più di 50 iugeri, ben consente di cogliere il mutamento che era intercorso fra i modesti appezzamenti di terreno annessi alle case dell'alta e media Repubblica e i parchi lussureggianti di cui parla Vitruvio, carichi di valenze politico-sociali. L'erudito latino infatti consiglia *nobilibus, qui honores magistratusque gerundo praestare debent officia civibus*, di farsi case lussuose provviste di *vestibula regalia alta, atria et peristylia amplissima, silvae, ambulationes*...¹⁴⁰ Va da sé che il modello di queste *silvae* che circondano la casa va ricercato non tanto nei giardini privati greci, che erano divenuti una moda a partire dalla tarda età classica,¹⁴¹ quanto nella tradizione seleucidica e tolemaica, a sua volta erede di più lontani modelli orientali.¹⁴²

L'evoluzione del concetto di giardino fu a tal punto radicale da modificare anche il significato della parola *hortus*, che si allargò a comprendere quelle va-

ste proprietà che strinsero come in un anello di verde la capitale, costituite di boschi e prati, punteggiati di eleganti costruzioni eseguite nei marmi più preziosi e perfettamente inserite nella natura.¹⁴³ Tali costruzioni erano destinate agli usi più diversi fra cui certo non mancava quello conviviale: basti pensare ai già ricordati *aviaria* o ad edifici come l'"auditorio" di Mecenate,¹⁴⁴ una pseudogrotta, memore forse del lontano precedente dell'*oikos bakkikos* della *Thalamegos* di Tolomeo IV (non a caso un'altra suggestione alessandrina!),¹⁴⁵ le cui porte si aprivano illusionisticamente in fittizi scorci di lussureggianti giardini.

Da un lato dunque il lusso ellenistico modificò l'ambiente, facendo del giardinetto italico un parco rigoglioso, dall'altro portò all'evolversi del costume conviviale, che si indirizzò verso la moda dei banchetti sontuosi, ad imitazione di quelli che si svolgevano nelle corti ellenistiche: e basti pensare alla festa organizzata da Tolomeo II nella sua tenda padiglione, o al pranzo offerto da Cleopatra a Antonio, in occasione del quale tappeti di fiori furono sparsi a terra per creare ai commensali l'illusione del convito nella natura.¹⁴⁶

Tuttavia c'era anche chi, come Orazio odiava *persicos apparatus* e preferiva, coronato di mirto, gustare del buon vino sotto una folta pergola di vite (*sub arta vite*)!¹⁴⁷

La suggestione dei modelli orientali agì come stimolo alla fantasia degli architetti romani che seppero creare strutture specifiche per i banchetti "en plein air", intesi come occasione di contatto con una natura assoggettata all'uomo per dilettarlo e accrescere il suo piacere.

Gli scavi di Pompei han restituito numerosissimi esempi di triclini estivi inseriti in ampi giardini, con letti in muratura coperti da eleganti pergolati, con fontane, ruscelli artificiali e piante secolari.¹⁴⁸ Le pitture delle case pompeiane confermano la moda di nicchie di frasche che difendono dal sole i luoghi deputati al riposo e al ristoro.¹⁴⁹ Non mancano testimonianze di veri e propri aerei baldacchini, chiaramente mobili, come quello raffigurato in un affresco di una bottega a sud della strada Nolana a Pompei, sotto cui stan distesi alcuni convitati, intenti ad una sorta di gioco di società verisimilmente nell'intervallo fra una portata e l'altra.¹⁵⁰ Anche gli Eroti e Psychai della casa di M. Lucrezio stan banchettando sotto velari variopinti retti da pali, al di là dei quali si intravedono statue di divinità (Ercole, Dio-

niso Sabazios, Psyche).¹⁵¹

Le testimonianze letterarie ulteriormente contribuiscono a render vivo l'ambiente in cui si svolgevano i pranzi dei ricchi romani: fra queste non si può sottacere, anche se più tarda delle testimonianze sopra citate, la descrizione che Plinio ci dà del triclinio estivo della sua villa in Toscana:¹⁵² in un giardino verde di tenera erba, lussureggiante di alberi da frutto e di platani nani, adorno di bosso abilmente tagliato da esperti giardinieri in forma di lettere, era inserito uno *stibadium* di candido marmo protetto da un pergolato di vite che si arrampicava su quattro colonnine di marmo caristio. All'interno dello *stibadium* scorreva dell'acqua che serviva per trasportare da un commensale all'altro i piatti più leggeri, sagomati in forma di barchette e di uccelli. La testimonianza pliniana, nonostante il divario cronologico che la separa dalle prime attestazioni di triclini estivi, fornisce un vivido esempio di ciò che significava per i Romani un pranzo all'aperto.

E anche quando sembra che l'avvenimento si svolga in una natura libera e incontaminata si tratta in realtà di un'illusione: come quel pic-nic raccontato da Stazio,¹⁵³ svolto sulla riva del mare, sotto le fronde di un ampio albero, subitamente interrotto dalla furia di un temporale estivo. Nello scompiglio causato dal primo scroscio di pioggia la scena idilllica si anima infatti dell'affanarsi dei servi che portano via in fretta non solo le vivande e le coppe di vino inghirlandate, ma anche i preziosi divani (*dites tori*) che dovevano garantire ai commensali un comodo giacere sotto le verdi fronde.

Emerge qui la medesima mentalità di cui Cicero ne si fa beffe, quando racconta che i ricchi romani amavano imitare i Greci, dissertando di filosofia sotto l'ombra di alberi fronzuti, ma non mancavano di farsi portare dai servi coltri di seta e morbidi cuscini per star più comodi (*immo vero commodius etiam!*).¹⁵⁴

Il rapporto dei Romani con la natura è infatti ben diverso da quello documentato nel mondo greco, in cui, se pur artificiosamente descritta, la natura appare spontanea e non addomesticata. Basti ricordare il pic-nic dell'idillio VII di Teocrito:¹⁵⁵ Simichide, in compagnia di Eucrito e del piccolo Aminta, si trova nel giardino di Frasideo, ove vengono improvvisati giacigli di morbido giunco all'ombra di pioppi e di olmi, accanto a una fonte sacra alle Ninfe. Attorno, i rumori e i profumi della campagna: il frinire delle cicale, il gracidare delle raganelle, il dolce canto di allodole e cardellini si mescolano al

tenui aroma delle pere mature. E anche se l'occasione è connotata in senso culturale (il pic-nic si svolge infatti in occasione delle Talisie di Coò) la capacità di cogliere le bellezze della natura, pur impastoiata nella ricercatezza manierata della poesia bucolica, è la medesima che cogliamo nella descrizione esiodea del contadino che si ristora nell'assolato meriggio di agosto fra il frinire delle cicale.¹⁵⁶ Che differenza con i pic-nics di viaggio che organizzava Antonio, che si faceva erigere grandi tende presso boschi o fiumi e pranzava con suppellettili d'oro!¹⁵⁷

Dopo Teocrito il pic-nic "en plein air" diventerà un *topos* tante volte ripetuto nel romanzo ellenistico: lo ritroviamo, sempre in accezione culturale, nel Dafni e Cloe di Longo e con sfumature boccaccesche in una lettera di Alcifrone, in cui una descrizione un po' leziosa ("il luogo era pieno di frescura all'ombra dei mirti... e variopinto di teneri fiori... Il suolo era soffice di loto e di trifoglio...), si unisce a una robusta sensualità ("Le coppe di vino cominciavano a girare... Simmiche cantava canzoni d'amore... gli uomini si aggiravano in attesa ai margini del boschetto...").¹⁵⁸

Il tema del pranzo all'aperto trova puntuale e significativo riscontro iconografico a partire dal I sec. a.C.: già nel grande mosaico nilotico di Palestrina ritroviamo sotto una pergola fiorita, incongruamente attraversata da un corso d'acqua (certo si tratta di un'incomprensione da parte dell'artigiano del cartone da cui traeva lo spunto) un gruppo di allegri compagni che levano le coppe, dilettrati dal dolce suono dell'arpa e allietati dalla presenza di compiacenti fanciulle.¹⁵⁹ Il medesimo soggetto ritorna con insistenza negli affreschi pompeiani: nel triclinio estivo della Casa di Cornelio Tegete troviamo ad esempio ben due banchetti "en plein air", che si fronteggiano all'incirca al centro dei lati interni del podio, tutto occupato da una megalografia punteggiata di lussuose architetture¹⁶⁰ (fig. 28). Sul lato occidentale sotto una pergola costituita da travicelli coperti di fogliame stan distesi a semicerchio cinque convitati intorno a un grande piatto ovale su cui poggia un cratere; accanto a loro è raffigurato un gigantesco alligatore con le fauci spalancate. Sul lato orientale ritroviamo un altro allegro banchetto sull'erba: questa volta i partecipanti sono otto e non manca sulla destra il giovane coppiere intento al suo servizio; la scena è sullo sfondo perché in primo piano campeggia, su un basamento probabilmente triangolare, il simulacro del bue Apis.

Ancor più stretto è il rapporto con il paesaggio nilotico nell'affresco della casa del medico dove i protagonisti son pigmei burloni:¹⁶¹ sotto una bianca tenda si svolge un allegro convito con servitori affaccendati e scena erotica in primo piano; non manca, sulla sinistra, la gustosa scenetta del pigmeo divorato dall'ippopotamo che ha suggerito ai primi esegeti un riferimento al biblico episodio di Giona e la balena, mentre in realtà è da considerare una reinterpretazione della consueta iconografia dell'asinello ingoiato dall'ippopotamo.¹⁶²

Ancora pigmei ritroviamo sotto una tenda gialla adorna di lunghe frange in un affresco pompeiano ora al Museo Nazionale di Napoli, mentre a Stabia tre di essi stan distesi sotto una sorta di arco in allegria conversazione con alti boccali a terra.¹⁶³

Il tema non manca di riecheggiare su una lastra Campana del Museo Nazionale Romano (fig. 29): dietro una triplice arcata sostenuta da colonnine tortili troviamo un viandante con il suo somarello, un sacello rustico e, sotto un velario, il banchetto campestre, con due personaggi distesi sull'erba serviti da un valletto affaccendato.¹⁶⁴

Un pic-nic in riva al fiume, probabilmente ancora il Nilo, ritroviamo anche su un frammento di mosaico del Museo del Bardo, pertinente verisimilmente al grande tappeto musivo di El Alia¹⁶⁵ (fig. 30): qui i protagonisti sono una coppia di uomini mollemente distesi su un prato; uno di essi, appoggiato sul gomito sinistro, leva la destra in gesto allocutorio o per attirare l'attenzione della servente che sta porgendo all'altro un bicchiere cilindrico; sulla destra è un secondo servo che versa del liquido entro un vaso di metallo accanto ad una capanna dal tetto conico. La medesima curiosa costruzione ricorre anche nel primo frammento; tali modeste casupole,¹⁶⁶ che contrastano con le ricche architetture disseminate nel paesaggio, sottolineano l'ambientazione bucolica e la modestia agreste dei due pic-nics.

Nel mosaico da Thmuis invece, l'ultimo, almeno a quanto mi risulta, che riproduca un banchetto localizzato in un paesaggio chiaramente connotato in senso nilotico,¹⁶⁷ troviamo al centro della composizione tre convitati distesi su un materasso a sigma che levano le coppe protetti dal sole cocente da una tenda a strisce di vivaci colori retta da pali; attorno sono raffigurati pigmei e animali esotici, mentre in primo piano una fanciulla seminuda che si difende da un grosso volatile si riallaccia forse a un poco documentato schema di Leda con il cigno.¹⁶⁸

Ma la pittura pompeiana ci fornisce testimonianza anche di più modeste occasioni di ristoro sotto un pergolato, ricavato magari nell'angolo di una strada o di una piazza affollata o nel giardino di un grande albergo:¹⁶⁹ nel fregio della Casa del Toro ad esempio troviamo raffigurati personaggi che si intrattengono piacevolmente bevendo mentre intorno ferve la vita della città.¹⁷⁰ Come non ricordare che anche Marco Antonio si era fatto costruire ad Atene una pergola sotto cui si dedicava con gli amici al bere, uno dei suoi piaceri preferiti?¹⁷¹

Un più spontaneo senso della natura sembra invece emergere in un gruppo di testimonianze ambientate in ampi paesaggi di tradizione ellenistica:¹⁷² nel fregio monocromo della c.d. Casa di Livia sul Palatino troviamo, sotto un'ampia tenda retta da pali, due personaggi seduti, assistiti da un terzo: la mancata indicazione di piatti e bicchieri non sembra inibire l'interpretazione in chiave conviviale soprattutto se si confronta la raffigurazione con l'affresco della Villa di S. Sebastiano, più tardo di quasi due secoli, ma chiaramente riprodotto da cartoni ben più antichi.¹⁷³ Qui il paesaggio, sapientemente costruito in audace prospettiva è dominato da un lungo molo che si protende nell'acqua, alla base del quale è una costruzione cilindrica, cui è appesa una tenda che all'altra estremità poggia sui rami di un albero frondoso. Sotto l'improvvisato riparo due persone stan sedute con i boccali in mano a conversare, a bere, a prendere il fresco.

Maggiormente connotata in senso culturale appare invece la raffigurazione posta sulla destra della fronte del sarcofago di Cava dei Tirreni, con i due convitati stesi sotto la tenda, allietati da una suonatrice e da una danzatrice (?) accoccolata che batte le mani.¹⁷⁴ Riemerge qui quella tradizione ellenistica del pic-nic legato a un sacrificio agreste di cui abbiamo sopra esaminato le testimonianze letterarie (*supra* nn. 155, 158).

Il tema del banchetto "edonistico", specchio evidente del persistere di una moda che appartiene ai piaceri spontanei dell'uomo, è attestato ancora nel tardo IV sec. d.C. sulla parete del bouleuterion di Antiochia, così minuziosamente descritte da Libanio:¹⁷⁵ un vasto paesaggio campestre con case rustiche e figure umane al lavoro, con sullo sfondo una città da cui escono uomini coronati di rose, è arricchito dalla presenza di tre compagni sotto un purpureo telone teso fra le fronde, che attendono il pranzo cucinato da alacri servi intenti ad accendere il fuo-

co. Non manca un cagnolino che cerca i resti succulenti del pasto dei padroni e un cavallo libero che brucia l'erba fresca. La testimonianza di Libanio, così precisa e puntuale, ci restituisce un quadro più ricco di particolari rispetto a quello documentato nella prima età imperiale — il cane, i servi che accendono il fuoco, il cavallo —, particolari tutti che l'iconografia del banchetto sull'erba era andata assumendo nel corso del III e IV sec. d.C., per suggestione della tradizione dionisiaca e mitologico-venatoria.

La fortuna di cui godette il tema del pic-nic fino ad età tardo antica trova conferma proprio ad Antiochia in uno dei pannelli rettangolari che circonda il mosaico con scene di caccia e stagioni della villa costantiniana¹⁷⁶ (fig. 31). Qui quattro Eroti, lontani discendenti di quelli pompeiani, stan distesi su un materasso a sigma inquadrato da due alberelli stilizzati. Significativamente, ai lati troviamo pannelli con Eroti che danzano e che intrecciano corone, temi entrambi chiaramente ispirati al momento conviviale. E forse non è casuale nemmeno il fatto che il riquadro con banchetto sia posto in corrispondenza del pannello con sacrificio a Diana, ricollegandosi da un lato al sacrificio agreste ellenistico, dall'altro al pic-nic dopo la caccia così diffuso in età tardo antica.

Sempre da Antiochia proviene una delle più tarde testimonianze del perdurare dell'iconografia del banchettante all'aperto, peraltro avulsa da un'ambientazione paesistica e inserita invece in un contesto urbano, come nel lontano antecedente della Casa del Toro a Pompei (*supra* n. 80): sul bordo esterno del mosaico della Megalopsichia, datato alla metà circa del V sec. d.C., troviamo per ben due volte riprodotta la scena di un uomo disteso a terra, abbigliato in ricche vesti e servito da un solerte valletto¹⁷⁷ (fig. 32). Ed anche se lo sfondo è tutt'altro che bucolico e agreste dal momento che i personaggi sono raffigurati in mezzo a ben riconoscibili architetture, risulta evidente che per animare il paesaggio urbano si è utilizzata l'iconografia del banchettante sull'erba (si osservi ad esempio lo stretto rapporto che unisce i personaggi di Antiochia a quelli di El Alia: fig. 30).

Esiti tardi del pic-nic "edonistico" possono essere colti anche in un tessuto copto ora al British Museum in cui però, come nel bouleuterion di Antiochia, convergono spunti desunti dai banchetti dionisiaci e mitologico-venatorio.¹⁷⁸

Le testimonianze fino ad ora esaminate consentono di trarre alcune considerazioni di carattere ge-

nerale in merito al pic-nic nel mondo romano: da un lato infatti l'iconografia si focalizza sul convito all'aperto come manifestazione di un lusso sfrenato, improntato alla *tryphe* ereditata dalle corti ellenistiche: si tratta di quelle raffigurazioni in cui i convitati appaiono distesi su coltri molli e variopinte, serviti da stuoli di valletti, in ambienti che spesso sono chiaramente indicati come ubicati in prossimità della villa (triclini in muratura, pergole, euripi ecc.), talvolta invece a più stretto contatto con la natura, ma qualificati sempre dalla presenza di servi affaccendati, di materassi portatili, di ricca suppellettile.

Accanto a questo tipo di convito, troviamo anche raffigurazioni di più modesti pic-nics, in paesaggi campestri, talvolta arricchiti dalla presenza di simulacri, tempietti, sacelli, che si ricollegano alla tradizione culturale ellenistica, la quale in ambito romano andò via via perdendo il riferimento religioso a favore di un manierato e artificioso elogio della vita rustica.

Echeggiano in tali scene le parole di Lucrezio, Orazio, Tibullo, Virgilio, Marziale, Giovenale che cantano le gioie della natura incontaminata, della molle erba dei prati, del fresco dei ruscelli, dell'ombra dei platani secolari.¹⁷⁹ L'elogio della vita semplice emerge anche in quel passo di Aulo Gellio, ove si descrive un modesto ma felice pic-nic nell'*hortus* del poeta Giulio Paolo, per non parlare della testimonianza dell'*Historia Augusta*, che afferma che lo stesso Settimio Severo con la sua famiglia consumava talvolta una parca cena sdraiato a terra in uno dei poderi che aveva da poco acquistato.¹⁸⁰

La lunga digressione mi è sembrata necessaria per meglio chiarire il senso dei banchetti di Villa Doria Pamphij e di Caivano, che possiamo ora plausibilmente inserire nella tradizione del banchetto "edonistico" così ben documentata fra la fine della Repubblica e il Tardo Impero. Verso una simile interpretazione siamo indotti per quanto riguarda il banchetto di Villa Doria Pamphij non solo dal fatto che nella scena non emergono specifici riferimenti a una cerimonialità funeraria o ad una ambientazione nell'aldilà, ma anche e soprattutto dalla non centralità della raffigurazione conviviale nel contesto della decorazione dell'ipogeo. Il banchetto occupa infatti un riquadro della terza fila della parete A, situata a sinistra rispetto all'ingresso, e accanto ad esso sono raffigurati quadretti con uccelli e una scena paesistica, soggetti cioè tipicamente decorativi e ricorrenti

anche nelle altre pareti.

Tali considerazioni sembrano valere anche per l'affresco di Caivano: qui pure risulta evidente la marginalità della scena conviviale, la quale se pure è posta nella lunetta situata di fronte all'ingresso, tuttavia non costituisce il soggetto principale della raffigurazione, ma appare inserita in un contesto più ampio, animato da altri episodi narrativi, desunti da un repertorio consolidato. Non il banchetto, bensì il pae-

saggio è il vero protagonista in questa raffigurazione, il paesaggio che non a caso compare con le medesime caratteristiche anche nelle altre lunette.

Credo pertanto si possa concludere che per la decorazione del colombario di Villa Doria Pamphilj e dell'ipogeo di Caivano furono utilizzati cartoni del repertorio decorativo profano che, come abbiamo sopra visto, sfruttava spesso il tema del convito "en plein air".

APPENDICE

Scheletri a banchetto

Un singolare tipo di convitato è raffigurato sul cippo funerario di Antonia Panace, di provenienza romana ma attualmente al Museo Nazionale di Napoli¹⁸¹ (fig. 33): si tratta di uno scheletro, disteso su un terreno roccioso nella posizione del banchettante con una coppa in mano; accanto a lui sono effigiate una farfalla, che simboleggia l'anima della piccola defunta, e una lucertola che divora un insetto, allusiva alla morte che nulla risparmia.

Quella dello scheletro banchettante è un'iconografia piuttosto inconsueta nella tradizione funeraria, che vanta però significativi antecedenti in ambito profano a partire dalla tarda età repubblicana.¹⁸² E' soprattutto la ceramica aretina che documenta la fortuna di tale soggetto: due scheletri a banchetto ritroviamo ad esempio su un frammento dell'officina di *M. Perennius*, mentre uno scheletro che beve da un *rhyton* è raffigurato su un frammento attribuibile forse alla bottega di *Publius*; il motivo ricompare con maggior insistenza negli stampi bargatei, spesso complicati dall'aggiunta di un personaggio nudo seduto su una roccia con una coppa in mano e di un edificio monumentale, costituito da una colonna tortile che sembra reggere una trabeazione modanata, al di sotto della quale è un arco sormontato da un'alta cornice¹⁸³ (fig. 34). Problematica è la lettura di tale elemento architettonico poiché la frattura ci priva della possibilità di ricostruirlo nella sua interezza: la Dunbabin propone di riconoscerlo un monumento sepolcrale ma a me sembra piuttosto

una porta oppure un arco o forse anche il porticato di una villa: il convito sarebbe dunque ubicato in uno spazio profano piuttosto che funerario, assimilandosi ai banchetti pubblici ed evergetici oppure a quelli "edonistici", di cui abbiamo sopra trattato.

La lettura funeraria mi sembra invece proponibile per il massiccio torrione merlato in opera quadrata, con una finestra, cui si affaccia un busto muliebre.¹⁸⁴

Scheletri, non necessariamente banchettanti, ritroviamo frequentemente anche su oggetti d'argento, fra cui spicca il famoso kalathos berlinese, di provenienza tracia, la cui iscrizione $\kappa\tau\omega\ \chi\rho\omega$ ha quasi il sapore di un proverbio.¹⁸⁵ Raffigurazioni analoghe ornano una coppa da Troia e una *oinochoe* da Olbia, mentre in ambito italico preziose testimonianze vengono da Boscoreale.¹⁸⁶

Lo scopo di tali raffigurazioni su oggetti conviviali era verisimilmente quello di fungere da *memento mori*, secondo una tradizione documentata già nel lontano Egitto, come ci informa Erodoto, che narra che spesso durante i banchetti venivano fatti girare fra i commensali piccoli sarcofagi lignei.¹⁸⁷ La stessa funzione è da attribuire alla *larva argentea* che l'arricchito Trimalcione presentò ai suoi ospiti, filosofeggiando: *Sic erimus cuncti postquam nos auferet Orcus... Ergo vivamus dum licet esse bene*.¹⁸⁸

Più insistito e lugubre appare il riferimento funerario nel convito che Domiziano organizzò in un triclinio tappezzato di drappi neri, con stele in funzione di segnastopo e una piccola lucerna per ciascun

convitato. Ad aumentare la suggestione funeraria, mentre l'imperatore discettava di morte, un gruppo di fanciulli dipinti di nero come fantasmi, entrò piroettando nella stanza.¹⁸⁹ Una scena analoga troviamo riprodotta nei perduti stucchi di un ipogeo cumano: i tre scheletri intenti ad una macabra danza sono infatti plausibilmente da riconnettere alla scena conviviale della parete contigua, che comprende un gruppo di commensali intenti ad osservare le evoluzioni di una fanciulla.¹⁹⁰

L'intima connessione fra morte e banchetto emerge anche nel mosaico del triclinio della Casa delle Vestali a Pompei, in cui è raffigurato uno scheletro giacente con due *oinochoai* in mano.¹⁹¹

Una vera e propria scena conviviale, con scheletri banchettanti su klinai sotto un pergolato doveva essere raffigurata anche nella chiusura di un loculo di una tomba di Alessandria, purtroppo nota solo dalla descrizione stilata dal Botti all'atto del rinvenimento.¹⁹²

L'accoppiata scheletro/banchetto è ben attestata su un sarcofago di Hiraklion, in cui l'intera cassa è interpretata come un letto tricliniare: sulla fronte è raffigurata una *mensa tripes* carica di cibi, accanto a cui stanno un personaggio nudo ed uno scheletro, mentre da sinistra avanza un personaggio drappugiato nell'himation (verisimilmente il defunto stesso), seguito da un suonatore di flauto che ribadisce il riferimento conviviale.¹⁹³ Fra le testimonianze dell'utilizzo funerario del tema possiamo infine citare il mosaico bianco-nero da una tomba della Via Appia in Roma.¹⁹⁴

Dal cursorio esame dell'iconografia dello schele-

tro in contesto conviviale (ma il recente, puntuale contributo della Dunbabin mi esime da una più approfondita indagine) mi sembra si possa dedurre che i modelli utilizzati furono desunti da quella tradizione profana che si diffuse soprattutto in Italia, ma non mancano testimonianze dall'area microasiatica, fra la tarda Repubblica e il primo Impero.¹⁹⁵

Anche il significato sotteso da tali raffigurazioni si ricollega alla filosofia del *carpe diem*, di cui è traccia già nel famoso epitaffio di Sardanapalo, e che riecheggia in varie formulazioni in quelle iscrizioni funerarie greche e latine che esortano il defunto a godere delle gioie della vita prima dell'annullamento della morte.¹⁹⁶

Frequenti riferimenti in tal senso troviamo anche nella tradizione letteraria: basti pensare alla *Copa* pseudo-virgiliana in cui la morte sussurra ai commensali *vivite, venio*, mentre Marziale, guardando il mausoleo di Augusto, chiede vino e corone: anche gli dei possono morire.¹⁹⁷

Credo dunque si possa concludere che lo scheletro banchettante raffigurato sull'altare funerario di Antonia Panace e le rare testimonianze ad esso assimilabili non evocano il pio rituale del banchetto, né suggeriscono la partecipazione a un eterno convito nell'aldilà, ma sono piuttosto un invito alla riflessione sulla caducità della vita: *Amici qui legis, / morneo miscete Lyaeum / et potate procul redimiti tempora flores / ... cetera post obitum terra consumit et ignis*.¹⁹⁸

Istituto di Archeologia
Università di Padova

¹ Citiamo, a mero titolo indicativo, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris 1982; *Mortality and Immortality. The Anthropology and Archaeology of Death*, London 1982; *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Caen 1987, ulteriore bibl. alle note seguenti.

² HOM., *Il.*, 23, 26 ss.; sui funerali di Patroclo v. anche A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *Les funérailles de Patrocle*, in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris 1982, p. 77 ss.

³ Per le offerte v. infra nn. 15-16; per il sangue come principio vitale v. fra gli altri J. SCHEID, *Contraria facere: renversements et déplacements dans les rites funéraires*,

in "A.I.O.N.", VI, 1984, p. 130; LUCIANO, *Il lutto*, a cura di V. Andò, Palermo 1984, p. 160.

⁴ HOM., *Il.*, 24, 665; 802 s.

⁵ Sul *perideipnon* greco si v. D.C. KURTZ-J. BOARDMAN, *Greek Burial Customs*, New York 1971, p. 146; J.M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le proche-Orient et le monde grec du VII au IV siècle avant J.C.*, Paris 1982, p. 534 ss., ivi bibl.

⁶ CIC., *De leg.*, II, 63.

⁷ Per Cirene v. S. STUCCHI, *Architettura cirenaica*, Roma 1975, p. 39 s.; per Alessandria A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, C I-II, Palermo 1963-1966,

pp. 134, nr. 85; 173 ss., nr. 122; 195, nr. 144; v. anche i triclini di Petra: I. BROWNING, *Petra*, London 1973, pp. 106 (età ellenistica); 197 ss. (età romana); 201 (triclini all'aperto); ulteriore bibl. in DENTZER, *op. cit.*, a n. 5, p. 536 s.

⁸ M. TORELLI, *Banchetto e simposio nell'Italia arcaica: qualche nota*, in *Homo edens*, Verona 1987, in corso di stampa; sul banchetto funerario in Roma arcaica v. anche C. AMPOLO, *Il lusso funerario e la città arcaica*, in "A.I.O.N.", VI, 1984, pp. 79 ss., 87 ss., 92.

⁹ In cui però si accenna al sacrificio di buoi, porci e pecore (VERG., *Aen.*, XI, 197 s.).

¹⁰ V. *infra* n. 50.

¹¹ P.A. FÉVRIER, *À propos du repas funéraire: culte et sociabilité*, in "Cah. Arch.", XXVI, 1977, p. 39; Id., *Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le III siècle*, in *Atti IX Congr. Int. Arch. Cristiana*, Roma 1975, I, Città del Vaticano 1978, p. 266; qualche eccezione compare anche in ambiente pagano: I.L.S., 8376.

¹² SERV., *Ad Aen.* V, 92: *silicernium... quasi silicernium super silicem positum*; DONAT., *Ad Ter. Ad.*, 587: *silicernium cena quae inferitur dis manibus quod eam silentes cernant...*; FEST., s.v. *silicernium*, p. 376 L: *silicernium dicitur cena funebris quam Graeci perideipnon vocant*; NON., 48, 4 = 68 L: *silicernium est prope convivium funebre*; v. anche AP., *Flor.*, XIX; TERT., *Apol.*, 13, 7; sul problema cfr. inoltre F.H. WEISSBACH, s.v. *Silicernium*, in P.W., III A, 1927, cc. 59-60; e, da ultimo, D.P. HARMON, *The Family Festivals of Rome*, in *A.N.R.W.*, II, 16, 2, 1978, p. 1600 ss.

¹³ FEST., s.v. *silicernium*, p. 377 L: *silicernium erat genus farciminis*; v. anche ARN., *Adv. nat.*, 7, 24.

¹⁴ DONAT., *Ad Ter. Ad.*, 587: *nam de his quae libantur inferis, quisquis comederit aut biberit funestatur*.

¹⁵ VERG., *Aen.*, III, 67, 68 (latte e sangue); V, 77 ss. (vino, latte, sangue, fiori purpurei); STAT., *Theb.*, VI, 210 ss. (miele, vino, sangue, latte); v. anche OV., *F.*, II, 533 ss. (frutta, sale, grano intinto nel vino e viole) e *supra* n. 3.

¹⁶ Questo risulta particolarmente evidente in AP., *Flor.*, XIX.

¹⁷ SCHEID, *art. cit.*, a n. 3, p. 130 s.; J. MAURIN, *Funus et rites de séparation*, in "A.I.O.N.", VI, 1984, p. 205 s.

¹⁸ Sul significato rituale del nove v. G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, München 1912 p. 232, n. 7; MAURIN, *art. cit.*, a n. 17, p. 206; per il sacrificio novendiale v. PORPH., *Ad Hor. Ep.*, 17, 48; per ulteriori riferimenti a sacrifici funerari I.L.S., 7267, 8366; per la cena novendiale v. PETR., *Sat.*, LXV-LXVI (con ampia descrizione dei cibi); TAC., *Ann.*, VI, 5; in generale v. E. MARBACH, s.v. *Novendiale sacrum*, in P.W., XVII, 1937, c. 1180 s.

¹⁹ Mi pare più plausibile includere nei *parentalia* anche le cerimonie del 22 febbraio, cioè i *caristia*, come suggerito dalla bibliografia più recente: H.H. SCULLARD, *Römische Feste*, Mainz am Rhein 1985 (London 1981), p. 113 ss.; SCHEID, *art. cit.*, a n. 3, p. 133, ivi bibl.

²⁰ OV., *F.*, II, 34, 486; v. anche e J.-A. HILD, *Feralia*, in *D.S.*, II, 1896, p. 1040; P. OVIDII NASONIS, *Fastorum libri sex*, (a cura di J.G. Frazer) II, London 1929, p. 431.

²¹ OV., *F.*, II, 533 ss.

²² OV., *F.*, II, 617 ss.; VAL. MAX., I, 1, 8; v. anche "N. Sc.", 1894, p. 21; C.I.L., VI, 10239; XI, 5047; I.L.S., 8370; v. anche GAUDENT., *Serm.*, 4,14 G; TERT., *De spect.*, 13, 3-4.

²³ OV., *F.*, II, 543 s.; per Ausonio sarebbe stato invece Numa a istituire i *parentalia*: AUSON., *Parent.*, *praefatio*.

²⁴ L'indissolubile legame fra sacrificio e banchetto è ribadito da Virgilio: VERG., *Aen.*, V, 96 ss.; v. anche I.L.S., 7267, 8366.

²⁵ C.I.L., III, 703; VI, 10239; I.L.S., 7235, 8370, 8374; v. anche n. 47.

²⁶ Ostia, triclini all'esterno delle tombe: M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Le necropoli*, I, in *Scaavi di Ostia*, III, Roma 1958, pp. 24 ss., 93 ss.; I. BALDASSARRE, *La necropoli dell'Isola Sacra*, in *Un decennio di ricerche archeologiche. Quaderni della ricerca scientifica*, 100, Roma 1978, p. 493; EAD., *La necropoli dell'Isola Sacra*, in "Arch. Laz.", III, 1980, p. 130; C. PAVOLINI, *Ostia*, Bari 1983, p. 261 ss., tombe 15, 30, 77, 80, 81, 86. Triclini all'interno delle tombe: FLORIANI SQUARCIAPINO, *op. cit.*, pp. 118 ss., nrr. 32-4; 125, nr. 31. Cucine: J.M.C. TOYNEBEE, *Death and Burial in the Roman World*, London 1971, p. 136. Per Pompei v. A.-M. DE VOS, *Pompei, Ercolano, Stabia*, Bari 1982, p. 237, 23; V. KOCKEL, *Die Grabbauten vor der Herkulanen Tor in Pompeji*, Mainz 1982, p. 109 ss. V. anche a Carmona: *infra* n. 43. Testimonianze epigrafiche: I.L.S., 7870, 7889, 7947 (triclini); C.I.L., VI, 4710, 10315; I.L.S., 7931 (triclinio più cucina); C.I.L., VI, 29958 (cucina); ulteriori riferimenti in J.J. HATT, *La tombe gallo-romaine*, Paris 1951, p. 65, n. 6; TOYNEBEE, *op. cit.*, pp. 96 s., 136.

²⁷ P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris 1984, pp. 59, 75 e *passim*; G.L. GREGORI, *Horti sepulchrales e cepotaphia nelle iscrizioni urbane*, in "Bull. Com.", XCII, 1987-88, p. 175 ss.; v. anche F. DE VISSCHER, *Le droit des tombeaux romains*, Milano 1963, p. 167 ss. (testimonianza egiziana di età trainaea); C.I.S., II, 350 e p. 310 = J. STARCKY, *Autour d'une dédicace palmyrénienne à Shadrafa et à Du'Anat*, in "Syria", XXVI, 1949, p. 64.

²⁸ C.I.L., VI, 9583 = I.L.S., 8341 = M. MATTEI, *Testimonianze epigrafiche e attestazioni letterarie relative all'area degli "horti lamiani"*, in *Le tranquille dimore degli dei*, Roma 1986, p. 153 ss., fig. 103. Per i riferimenti ciceroniani v. *ibidem* e GREGORI, *art. cit.*, alla n. precedente p. 185.

²⁹ MART., I, 88; v. anche I, 114, 116; per i precedenti ateniesi v. CIC., *De leg.*, II, 24, 63: *et Athenis iam illorum more a Cecrope, ut aiunt, permansit hoc ius terra humandi, quod quom proxumi facerant obductaque terra erat, frugibus observatur...*

³⁰ V. da ultimo GREGORI, *art. cit.*, a n. 27, p. 175 ss.

³¹ C.I.L., V, 2176 = I.L.S., 8369; v. anche M. TOMBO-
LANI, *Altino*, in *Il Veneto nell'età romana*, II, Verona
1987, p. 338 s.; ulteriori riferimenti epigrafici in I.L.S.,
7870, 8092 ecc.

³² C.I.L., XIII, 5708 = I.L.S., 8379; su cui v. HATT, *op. cit.*, a n. 26, p. 65 ss.; TOYNBEE, *op. cit.*, a n. 26, p. 62 s.; FÉVRIER, *Repas funéraire*, cit. a n. 11, p. 38 s.; H. LAVAGNE, *Le tombeau, mémoire du mort*, in *La mort, les morts...* (1987), cit. a n. 1, p. 162; P. SAGE, *Remarques sur le "testament du Lingon"*, in *La langue des inscriptions latines de la Gaule*, Lyon 1988, Lyon 1989, pp. 31-42.

³³ Per le offerte di fiori v. P. CUGUSI, *Aspetti letterari dei "Carmina latina epigraphica"*, Bologna 1985, pp. 53 ss., 267 ss.

³⁴ PETR., *Sat.*, LXXI.

³⁵ SERV., *Ad Aen.* V, 760.

³⁶ G. SPANO, *La tomba dell'edile C. Vestorio Prisco in Pompei*, in "Reale Acc. d'Italia. Mem. Cl. Sc. Mor. e St.", s. VII, III, 1943, p. 278 ss., fig. 11; J.M. DENTZER, *La tombe de C. Vestorius dans la tradition de la peinture italique*, in "M.E.F.R.A.", 74, 1962, p. 547 ss.; E. JASTRZEBOVSKA, *Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III et IV siècles*, in "Recherches Augustiniennes", XIV, 1979, pp. 45 s., 70, tav. XXXII, fig. 18; H. GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984, p. 198 s.

³⁷ JASTRZEBOVSKA, *art. cit.*, alla nota precedente, p. 70 s.

³⁸ F. DE RUYT, *Études de symbolisme funéraire*, in "Bull. Inst. Belge", XVII, 1936, p. 164; M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Le pitture di una tomba della Via Portuense*, in "R.I.A.S.A.", n. s. II, 1953, p. 110.

³⁹ G. FOGOLARI, *Ara con scena di convito*, in "Aq. Ns.", 27, 1956, c. 39 ss.; JASTRZEBOVSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 59, nr. 110; G. ZIMMER, *Römische Berufsdarstellungen*, Berlin 1982, p. 193, nr. 133.

⁴⁰ Il numero dodici aveva forse un particolare significato, come sembra potersi dedurre da C.I.L., XI, 5047 (*die parentaliū ne minus homines XII ad rogum suū vescerentur*); anche sui rilievi di *Amiternum* e *Sentinum* (*infra* n. 46) i commensali sono dodici.

⁴¹ SCHEID, *art. cit.*, a n. 3, *passim*; di diverso avviso F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, p. 353.

⁴² G.E. BONSOR, *An Archaeological Sketch-Book of the Roman Necropolis of Carmona*, New York 1931, p. 99 s., nrr. LVII-LVIII; M. BENDALA GALAN, *La necropolis romana de Carmona*, Sevilla 1976, p. 93, tav. LXX.

⁴³ BENDALA GALAN, *art. cit.*, alla n. precedente, pp. 49 ss., 81; sui riti funerari a Carmona v. anche M. BELEN, *Aportaciones al conocimiento de los rituales funerarios en la necropolis romana de Carmona*, in *Homenaje a M. Almagro Bosch*, 3, Madrid 1983, p. 209 ss.

⁴⁴ V. SANTAMARIA SCRINARI, *Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, p. 106, nr. 322, figg. 322 a-d; JASTRZEBOVSKA, *art. cit.*, a n. 36,

p. 58, nr. 109; L. BESCHI, *La scultura romana ad Aquileia: alcune proposte*, in A.A.Ad., XXIII, 1983, p. 165.

⁴⁵ A. STENICO, *La ceramica aretina*, II, Milano 1966, p. 29, tav. 5, 10 a; v. anche A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, Roma 1959, *passim*.

⁴⁶ A. GIULIANO, *Rilievi con scene di banchetto a Pizzoli*, in "St. Misc.", 10, 1963-64, p. 32 ss., tavv. XIV-XV; XVII, 42; B.M. FELLETTI MAJ, *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma 1977, pp. 360 s., 374 s.; JASTRZEBOVSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 60, nrr. 111-112.

⁴⁷ V. ad es. C.I.L., IX, 4971; XI, 5047; I.L.S., 6297, 7213, 7235, 8374, 8375, 8376, 9398 ecc.; ulteriori riferimenti alle nn. 26 e seguenti.

⁴⁸ LIV., XXXVIII, 55 (Scipione l'Africano); XXXIX, 46, 3 (Licinio Crasso); sull'evergetismo funerario si v. P. VEYNE, *Il pane e il circo*, Bologna 1984 (Paris 1976), p. 213 e *passim*; P. SCHMITT PANTEL, *Evergetisme et mémoire du mort. À propos des fondations de banquets publics dans les cités grecques à l'époque hellénistique et romaine*, in *La mort, les morts...* (1982), cit. a n. 1, p. 180 s.

⁴⁹ A tali distribuzioni, che potevano essere anche di pani, cereali ecc. si allude con la definizione *sportula*, così frequentemente usata nelle iscrizioni.

⁵⁰ VERG., *Aen.*, V, 64 ss.; i *ludi* per Anchise sono chiaramente esemplati su quelli in onore di Patrolo (HOM., *Il.*, 23, 262 ss.; v. anche i *ludi* per Achille: HOM., *Od.*, 24, 85 ss.; sull'imitatio omerica di Virgilio v. L. POLVERINI, s.v. *ludi*, in "Enc. Virg.", III, 1987, p. 274 s.); riferimenti ai *ludi* dopo le esequie troviamo anche in SIL. IT., *Pun.*, 16, 295-591; STAT., *Theb.*, 6, 249-946; SERV., *Ad Aen.* V, 64. I primi *ludi* sicuramente celebrati in Roma furono quelli in onore di Decimo Giunio Bruto (264 a.C.): VAL. MAX., II, 4, 7; SERV., *Ad Aen.* III, 67. Per testimonianze successive si v. LIV., XXIII, 30, 15 (M. Emilio Lepido: 216 a.C.); XXXI, 50, 4 (M. Valerio Leuino: 200 a.C.); XLI, 28, 11 (T. Quinzio Flaminio: 124 a.C.) ecc. Secondo TERT., *De spect.*, 12, 1 ss. l'istituzione dei *ludi* è di origine etrusca.

⁵¹ CIC., *In Vat.*, XII-XIII.

⁵² SVET., *Caes.*, XXVI.

⁵³ In particolare ad Este la presenza delle donne, che generalmente non partecipano ai banchetti pubblici (F. ZEVIG, *P. Lucilio Gamala "senior" e i "quattro tempietti" di Ostia*, in "M.E.F.R.A.", 85, 1973, p. 579, n. 1, ivi riferimenti), sembra ribadire il riferimento a una cerimonia familiare.

⁵⁴ Non credo infatti si possano leggere in chiave di ritualità funeraria il banchetto dell'ipogeo di Caivano (v. *infra* n. 134) oppure quello del sarcofago di Cava dei Tirreni (*infra* n. 174).

⁵⁵ M. BOUCHENACHI, *Fouilles de la nécropole occidentale de Tipasa (Matarès)*, 1968-72, Alger 1975, p. 167 ss. (Tipasa); A. DI VITA, *L'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargaresq.*, in *Atti IX Congr. Int. Arch. Cristiana*, Roma 1975, II, Roma 1978, pp. 200 ss. (Gargaresq.), 250 (Sabratha, Tipasa); A.M. GIUNTELLA-G. BORGHETTI-D. STIAFFINI, "Men-

sae" e riti funerari in Sardegna. La testimonianza di Cornus, Taranto 1985 (Cornus); ulteriori riferimenti in FÉVRIER, *Repas funéraire*, cit. a n. 11, p. 40 s.; ID., *Culte des morts*, cit. a n. 11, pp. 222, 224, n. 19; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 6.

⁵⁶ AUG., *Conf.*, VI, 2; su cui v. FÉVRIER, *Culte des morts*, cit. a n. 11, p. 213 s.

⁵⁷ V. ad es. ZENO, I, 15, 6 (su cui J. DOIGNON, *Refrigerium et catechèse à Vérone*, in *Hommage à M. Renard*, II, Bruxelles 1969, p. 220 ss.); AUG., *De mor. Eccl.*, I, XXXIV, 75; *De civ. Dei*, VIII, 27; *Ep.*, 22, 3; ulteriori riferimenti in FÉVRIER, *Repas funéraire*, cit. a n. 11, p. 35; ID., *Culte des morts*, cit. a n. 11, p. 213; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 82 ss.

⁵⁸ C.I.L., VII, 20277 = I.L.C.V., 1570; FÉVRIER, *Repas funéraire*, cit. a n. 11, p. 29 ss.; ID., *Culte des morts*, cit. a n. 11, pp. 225, fig. 6; 256.

⁵⁹ FÉVRIER, *Culte des morts*, cit. a n. 11, pp. 218, 241 (bancone nell'ipogeo dei Flavi e nel mausoleo di Clodius Hermes); 220 ss. (*mensae e cathedrae*).

⁶⁰ HIER., *Ep.*, LXVI, 5; PAOL., *Ep.*, XIII, 11 ss.; sul banchetto di Pammachio v. anche CH. PIETRI, *Les origines du culte des martyrs*, in "R.A.C.", LX, 1984, p. 311 s.

⁶¹ FÉVRIER, *Culte des morts*, cit. a n. 11, p. 219 s.; M. FASOLA, *Lavori nelle catacombe*, in "R.A.C.", 54, 1978, p. 8 s.; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 37 s., nr. XXIV; C. CARLETTI, *Pagani e cristiani nel sepolcro della "piazzuola" sotto la Basilica Apostolorum*, in "Vetera Christianorum", 18, 1981, p. 287 ss.; F. TOLOTTI, *Sguardo d'insieme al monumento sotto S. Sebastiano e nuovo tentativo d'interpretarlo*, in "R.A.C.", LX, 1984, p. 123 ss.

⁶² Per la JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 67 ss., si tratterebbe di un banchetto fra membri di un medesimo collegio funerario, personalmente mi sembra più plausibile l'ipotesi di un banchetto evergetico, su cui v. *supra* nn. 47-49, e ZEVI, *art. cit.*, a n. 53, p. 579, n. 1.

⁶³ A. MAIURI, *Le pitture delle case di "M. Fabius Amandio", del "sacerdos Amandus" e di "P. Cornelius Teges"*, in *Monumenti Pitt. Ant. scoperti in Italia*, III, Pompei, II, Roma 1938, p. 23 ss., tavv. III, 2; V, 2; K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957, p. 34; J. CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal*, Paris 1966, p. 353, tavv. XIII, 4; XIV, 2.

⁶⁴ N. HIMMELMANN, *Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni*, in "Abh. Mainz", 1975; A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Roma 1975, p. 43; FÉVRIER, *Culte des morts*, cit. a n. 11, p. 252 s.; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 40, nr. XXVII.

⁶⁵ La modifica rispetto all'iconografia della tradizione "edonistica" e funeraria di I sec. d.C., che presupponeva la disposizione di spalle dell'ultimo convitato sulla destra, sarebbe avvenuta poco prima della metà del III sec. d.C., forse per suggestione della tradizione dionisiaca (su cui v. *infra* n. 86); per un antecedente di età flavia che non sembra però aver avuto seguito si v. un larario di

Pompei: V. SPINAZZOLA, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (1910-1923)*, Roma 1953, p. 364.

⁶⁶ Si potrebbe forse tentare una più puntuale lettura in chiave mistica, se si potessero individuare le credenze religiose degli Aurelii, forse una setta di eretici (J. CARCOPINO, *De Pythagore aux Apôtres*, Paris 1956, p. 99 ss.).

⁶⁷ JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 15 ss., nrr. II-IV; VI-VIII.

⁶⁸ V. *supra* n. 49; si ricordi inoltre che il termine *sporta* compare anche nella descrizione di Paolino da Nola dell'episodio di Pammachio (*supra* n. 60); per l'identità fra ceste e *sportulae* si esprimono anche il FÉVRIER, *Repas funéraire*, cit. a n. 11, p. 37; e la JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 68.

⁶⁹ JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 17, nr. V.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 39, nr. XXVI; v. anche *infra* n. 117.

⁷¹ A. BARBET, *À propos de la collection de peintures romaines du Louvre*, in "R.A.", 1978, 1, p. 82 s.; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 36, nr. XXII.

⁷² Per i sarcofagi v. *infra* n. 86; per l'iscrizione di Torre Nova v. da ultimo J. SCHEID, *Le thiase du Metropolitan Museum*, in *L'association dionysiaque dans les sociétés antiques*, Roma 1986, p. 275 ss.

⁷³ V. *infra* n. 109.

⁷⁴ C.I.L., XIV, 2029; H. MIELSCH, *Zur stadtrömische Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.*, in "R.M.", 85, 1978, pp. 125-27 (datazione agli inizi del IV sec., a mio parere troppo tarda); JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 36, nr. XXIII.

⁷⁵ FLORIANI SQUARCIAPINO, *art. cit.*, a n. 38, p. 54 s., fig. 13; E. NASH, *Bildlexikon zur Topographie der antiken Rom*, II, Rom 1962, p. 369, fig. 1152.

⁷⁶ L. PANI ERMINI, *L'ipogeo detto dei Flavi in Domitilla*, in "R.A.C.", 45, 1969, p. 140, fig. 10; NESTORI, *op. cit.*, a n. 64, p. 119, nr. 11.

⁷⁷ JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 19, nrr. IX-XXI. I riferimenti alla numerazione dei cubicoli sono da intendersi secondo la numerazione del NESTORI, *op. cit.*, a n. 64.

⁷⁸ Sul costume dell'assunzione di bevande calde v. FÉVRIER, *Repas funéraire*, cit. a n. 11, p. 30 ss.; ID., *Culte des morts*, cit. a n. 11, p. 250, con precedente bibl.

⁷⁹ Si confronti ad esempio la colonna con cantaro di una tomba ostiense: M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Pitture di una tomba sulla via Ostiense*, in "Bull. Com.", 75, 1953-55, p. 109 ss., fig. 2.

⁸⁰ SCHEFOLD, *op. cit.*, a n. 63, p. 61 s.; H.G. BEYEN, *Die pompejanische Wanddekoration*, II, 2, Den Haag 1960, pp. 72 ss., 77, tav. 20 c; CÈBE, *op. cit.*, a n. 63, p. 353, tav. XIV, 5.

⁸¹ FÉVRIER, *Repas funéraire*, cit. a n. 11, p. 38 ss. e *passim*.

⁸² NESTORI, *op. cit.*, a n. 64, p. 35, nr. 19; p. 58, nr. 62.

⁸³ *Contra* la JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 14, nr. I.

⁸⁴ N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. u. 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz am Rhein 1973, p. 57 ss., nrr. 1-55; JASTRZEBSKA, p. 29 ss., nrr. 1-14, p. 47 ss., nrr. 15-62.

⁸⁵ V.G. KOCH, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, A.S.R., 12, 6, Berlin 1975, p. 125 ss.

⁸⁶ Sul convito dionisiaco v. F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, 3, A.S.R., IV, Berlin 1969, p. 328 ss.; sul convito dopo la caccia si veda la scrivente: *Il banchetto dopo la caccia nella tradizione musiva tardo-antica*, in corso di stampa.

⁸⁷ Per il sarcofago di *Curtia Catiana* v. JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 33, nr. 10; per l'ipogeo di Caivano v. *infra* n. 134.

⁸⁸ V. nn. 46, 132.

⁸⁹ Per il sarcofago dei Musei Vaticani v. JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 49, nr. 41; per il rilievo di *Amiternum* *supra* n. 46.

⁹⁰ Per Giona v. JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 29 ss., nrr. 1-4; per Noè: *ibidem*, nrr. 5-6; per l'orante: *ibidem*, nrr. 8-9.

⁹¹ Per raffigurazioni di banchetto associate a scene di caccia v. B. ANDREAE, *Die römischen Jagdsarkophage*, A.S.R., I, 2, Berlin 1980, p. 102 s.; per raffigurazioni di banchetto associate a scene di viaggio v. W. WEBER, *Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. u. 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Roma 1978, p. 133 ss.; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 51 s.

⁹² V. ad esempio il sarcofago del Museo Pio-Cristiano, inv. 123 (JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 32, nr. 7).

⁹³ Per il sarcofago v. JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 30, 2; per la stele di Proclo v. C.I.L., VI, 25075; A. BRELICH, *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'Impero Romano*, Budapest 1937, p. 21.

⁹⁴ Per il significato della meridiana v. F. BISCONTI, *Un nuovo coperchio di sarcofago dal cimitero di Novaziano*, in "R.A.C.", LIX, 1983, p. 69.

⁹⁵ JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 48, nr. 39.

⁹⁶ In tal senso v. già HIMMELMANN, *op. cit.*, a n. 84, p. 24 ss.; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 73 ss.

⁹⁷ Nel mondo etrusco invece la donna prende posto accanto al marito sulla kline: cfr. S. DE MARINIS, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Roma 1961; S. STOPPONI, *La tomba della Scrofa Nera*, Roma 1983, p. 42 ss.; B. D'AGOSTINO, *L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica*, in "Prospettiva", 32, 1983, p. 2 ss.; C. WEBER LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia*, in "R.M.", 92, 1985, p. 19 ss.; M. CRISTOFANI, *Il banchetto in Etruria*, in *L'alimentazione nel mondo antico: gli Etruschi*, Roma 1987, p. 123 ss.; Id., *Celebrazioni della morte nella pittura funeraria etrusca*, in *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia*, Roma 1989, p. 27 ss.

⁹⁸ Per la tradizione greca si veda DENTZER, *op. cit.*, a n. 5; per i sarcofagi urbani: HIMMELMANN, *op. cit.*, a n. 84,

p. 47 ss.; sulle stele romane con banchetto la bibliografia è sterminata, mi limito pertanto a ricordare: I. CREMONSKIK, *Totenmahldarstellungen auf römischen Denkmälern in Jugoslawien*, in "Ö.Jh.", 44, 1959, Beibl., p. 207 ss.; H. GABELMANN, *Typen der römischen Grabstelen am Rhein*, in "B. Jb.", 172, 1972, p. 118 s.; M. ALEXANDRESCU, *Le banquet funéraire sur le stèles de la Mésie inférieure: schémas et modèles*, in "Dacia", 21, 1977, p. 139 ss.; J.M. DENTZER, *Relief au banquet dans la moitié orientale de l'Empire romain*, in "R.A.", 1978, 1, p. 63 ss.; L. BIANCHI, *Le stele funerarie della Dacia*, Roma 1985, p. 98 ss.

⁹⁹ CUMONT, *op. cit.*, a n. 41, p. 376 s.

¹⁰⁰ ATH., XI, 460 b.

¹⁰¹ ST. STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart Zürich 1985, nr. 114; WEBER LEHMANN, *op. cit.*, a n. 97, p. 21 s., tav. 5.

¹⁰² PLAT., *Resp.*, II, 363 c d.

¹⁰³ Cfr. ARISTOPHON nel *Pythagoristes*, cit. in DIOG. LAERT., VIII, 38; per la tomba Golini v. F.H. PAIRAULT, *Problemi di lettura della pittura funeraria di Orvieto*, in "D. Arch.", 2, 1983, p. 19 ss.; STEINGRÄBER, *op. cit.*, a n. 101, nr. 32.

¹⁰⁴ Fr. 147 (DIEHLS); cfr. PLAT., *Phedr.*, 247 a b; v. anche DENTZER, *op. cit.*, a n. 5, p. 532; ARIST., *Ran.*, 85.

¹⁰⁵ VERG., *Aen.*, VI, 656 s.; IUL., *Caes.*, 307 B.

¹⁰⁶ LUC., *Hist. Ver.*, II, 5 ss.

¹⁰⁷ CUMONT, *op. cit.*, a n. 41, p. 291 s., tav. XXV; v. da ultimo J. BOARDMAN e AA., s.v. *Herakles*, in *L.I.M.C.*, IV, 1988, nr. 1480.

¹⁰⁸ Ipotizzando che tra la mensa a sinistra e la fine del rilievo esistesse una distanza pari rispetto alla destra, si recupera il centro de rilievo che doveva coincidere con la quarta Musa, dal che si può dedurre che alla sua destra c'erano altrettante persone che a sinistra, vale a dire cinque. In tal caso il numero totale dei banchettanti era undici: Eracle, il defunto e le nove Muse.

¹⁰⁹ L. PIACENTE, *Per la simbologia del cipresso nella Roma antica*, in "Athenaeum", 56, 1978, p. 387 ss.; ulteriori riferimenti in SCHEID, *art. cit.*, a n. 3, p. 119.

¹¹⁰ THEOCR., *Idill.*, 15, 120 ss.

¹¹¹ HOM., *Od.*, XI, 602 s.; v. anche J. BAYET, *Hercule funéraire*, in "M.E.F.R.A.", 39, 1922, p. 248 s.; sull'iconografia dell'Eracle banchettante v. BOARDMAN, *art. cit.*, a n. 107, nr. 1483 ss.; sul banchetto di Ercole come simbolo di apoteosi v. T.H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford 1986, p. 111 ss.; *contra* BOARDMAN, p. 820 s.; per la fortuna del tema v. HOR., *Od.*, III, 3, 9.

¹¹² CALL., *Anth. Pal.*, VII, 41; v. anche PLUT., *Quaest. rom.*, 59; per Messene v. PAUS., IV, 31, 10. Si ricordi inoltre la *aedes Herculis Musarum*, che sorgeva in Campo Marzio, su cui da ultimo M. MARTINA, *Aedes Herculis Musarum*, in "D.d.A.", 1981, 1, p. 49 ss.

¹¹³ DENTZER, *op. cit.*, a n. 5, p. 517.

¹¹⁴ D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton London The Hague 1947, p. 296 ss., tav. LXVI.

¹¹⁵ P. STYGER, *Römische Martyrergrüfte*, Berlin 1935, p. 42, tav. 32, 2; CARCOPINO, *op. cit.*, a n. 66, p. 353, tav. XX, 1; E. JASTRZEBSKA, *Untersuchungen zum christlichen Totenmahl auf Grund der Monumente des 3. und 4. Jahrhunderts unter der Basilika des Heiligen Sebastian in Rom*, Frankfurt am Main 1981, p. 43 s.

¹¹⁶ B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, "R.M.", 9 Erg., 1963, pp. 56, 62 ss., tav. 26, 2.

¹¹⁷ JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 38, nr. XXV; cui si può aggiungere M.P. NILSSON, *À propos du tombeau de Vincentius*, in *Mél. Picard*, Paris 1949, p. 764 ss.; C. GIUFFRÈ SCIBONA, *Aspetti soteriologici del culto di Sabazios*, in *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano*, E.P.R.O. 92, Leiden 1982, p. 558 s.; S.E. JOHNSON, *The Present State of Sabazios Research*, in *A.N.R.W.*, II, 17, 3, 1984, p. 1604; W. AMELING, *ΦΑΓΩΜΕΝ ΚΑΙ ΠΙΩΜΕΝ*, in "Z.P.E.", 60, 1985, p. 42 s.; v. anche *supra* n. 70.

¹¹⁸ Si tratta di un personaggio di difficile identificazione: la definizione *angelus bonus* istintivamente rimanda al mondo cristiano tuttavia *angeloi*, cioè essenze subordinate alla somma divinità, sono presenti anche in culti orientali, come quello di Giove Eliopolitano (cfr. C.I.L., XIV, 24); mi sembra pertanto più verisimile che, in un contesto fortemente caratterizzato in senso sincretistico come quello dell'ipogeo di Vibia, l'*angelus bonus* sia da ricollegare a culti orientali, cui d'altronde rimandano i berretti frigi dei *prii sacerdotes* (v. *supra* n. 70).

¹¹⁹ Dal punto di vista iconografico stringente è il rapporto con la raffigurazione della tomba di *Aelius Maximus* nell'Isola Sacra, dove è Laodamia ad essere condotta da Ercole attraverso la simbolica porta al cospetto di Plutone: G. CALZA, in "N. Sc.", 1928, p. 150 ss.; v. anche ANDREAE, *op. cit.*, a n. 116, p. 34 ss.

¹²⁰ Esso è già nella tradizione omerica, ove è Radamanto, che svolge tale funzione (HOM., *Od.*, IV, 561 ss.); il mito è sviluppato con maggiori articolazioni da Platone (*Gorg.*, 523-26), ove i giudici sono Eaco, Radamanto, Minosse; fra le più antiche raffigurazioni del giudizio è la tomba di Leukadià, recentemente riesaminata dal Baccielli ("Unità di luogo" fra architettura e megalografie nella facciata della grande tomba di Leukadià, in "Rend. Pont. Acc.", 38, 1983, p. 13 ss., con precedente bibl.); nel mondo romano la coppia dei giudici è in genere formata da Plutone e Proserpina (ANDREAE, *op. cit.*, a n. 116, p. 26 ss.); sul giudizio nelle religioni misteriche v. J. GWYN GRIFFITHS, *The Concept of Divine Judgement in the Mystery Religion*, in *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano*, E.P.R.O. 92, Leiden 1982, p. 192 ss.

¹²¹ F. HAUG, s.v. *Hera*, 2, in *P.W.*, VIII, c. 403 s.; il riferimento a Proserpina è anche nella scena del ratto (cfr. JOHNSON, *art. cit.*, a n. 117, p. 1604); NILSSON (*art. cit.*, a n. 117, p. 728) interpreta *Aeracura* come indicativa dell'origine provinciale del committente. Per la presenza dei tre *fata*, di cui uno barbato v. NILSSON, *loc. cit.*; ANDREAE, *op. cit.*, a n. 116, p. 31.

¹²² Per l'iscrizione v. C.I.L., VI, 142; per i riferimenti letterari ed epigrafici v. *infra* nn. 196-198.

¹²³ Cfr. PIND., *Ol.*, 2, 127 ss.; ID., fr. 129, cit. in PLUT., *Consol. ad Apoll.*, 120 C; ma già Omero (*Od.*, IV, 561 ss.) pur senza parlare di vegetazione descrive il dolce clima degli Elisii con parole simili a quelle che usa per i giardini di Alcino (HOM., *Od.*, VII, 114 ss.); cfr. inoltre *supra* n. 106. La descrizione dell'aldilà come prato fiorito emerge frequentemente anche nelle iscrizioni funerarie (C.I.L., III, 6414; XII, 949; ulteriori riferimenti in BRELICH, *op. cit.*, a n. 93, p. 45 s.).

¹²⁴ ANDREAE, *op. cit.*, a n. 116, p. 63, tav. 35 ss.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 64, n. 346, ivi ulteriore bibl.

¹²⁶ V. anche C.I.L., VI, 7898; sul simbolismo funerario del ratto v. ANDREAE, *op. cit.*, a n. 116, p. 45 ss.

¹²⁷ A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino 1961, p. 586, fig. 533.

¹²⁸ Asgfa: G. PESCE, *Pitture sabrathensi*, in "B.d'A.", 1951, p. 163; M. BORDA, *La pittura romana*, Milano 1958, p. 366; *Inv. Mos. Tun.*, 27; Thenae: K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, p. 273, 6 e.

¹²⁹ JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 41, nr. XXVIII.

¹³⁰ G. AGNELLO, *La pittura paleocristiana di Siracusa*, Città del Vaticano 1952, p. 21 ss.; ID., *Problemi di datazione delle catacombe di Siracusa*, in *Scritti in onore di G. Libertini*, Firenze 1958, p. 70 ss., n. 34.

¹³¹ AGNELLO, *La pittura*, cit., p. 23.

¹³² G. BENDINELLI, *Le pitture del colombario di Villa Doria Pamphili*, in *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, III: *La pittura ellenistico-romana*, Roma 1940, p. 7 s.; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 43, nr. XXX.

¹³³ Una delle prime testimonianze di banchetto a sigma si trova sul rilievo da Golgoi (su cui v. F. GHEDINI, *Un rilievo da Golgoi e il culto di Apollo Magiros*, in "A.M.", 103, 1988, p. 193 ss.) della metà circa del IV sec. a.C.; lo schema ricompare nella coeva ceramica apula (DENTZER, *op. cit.*, a n. 5, fig. 121), in età romana (v. ad. es. affresco di Villa Doria Pamphili: *supra* n. 132; casa di Cornelio Tegete: *supra* n. 63).

¹³⁴ O. ELIA, *L'ipogeo di Caivano*, in "Mon. Ant.", XXXIV, 1931-32, p. 420 ss.; JASTRZEBSKA, *art. cit.*, a n. 36, p. 44, nr. XXXI. Sulle pitture di paesaggio v. A. GALLINA, *Le pitture con paesaggi dell'Odissea all'Esquilino*, in "St. Misc.", 6, 1960-61; P.H. VON BLANCKENHAGEN, *The Odyssey Frieze*, in "R.M.", 70, 1963, p. 100 ss.; sul problema dell'origine del paesaggio romano si vedano i numerosi saggi di K. SCHEFOLD, *Vorbilder römischer Landschaftsmalerei*, in "A.M.", LXXI, 1956, p. 211 ss.; *Origins of Roman Landscape-Painting*, in "Art Bull.", 42, 1960, p. 87 ss.; ulteriore bibl. in R. LING, *Studios and the Beginnings of Roman Landscape Painting*, in "J.R.S.", 67, 1977, p. 1 ss.; M. DE VOS, *L'egittomania in pittura e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, E.P.R.O. 84, Leiden 1980, *passim*; I. JUCKER, *Hahnenopfer auf einem späthellenistischen Relief*, in "A.A.", 1980,

p. 440 ss.; R. AMEDICK, *Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl*, in "R.M.", 95, 1988, p. 205 ss., *passim*.

¹³⁵ CIC., *De off.*, III, 58.

¹³⁶ A. CORSO, I "cenacula" della villa urbana nel "de re rustica" di Varrone, in "Atti Ist. Ven. Ss.Ll.Aa.", CXXXIX, 1980-81, p. 309.

¹³⁷ VARRO, *De r.r.*, I, 59, 2, su cui v. CORSO, *art. cit.*, alla n. precedente, p. 303 ss.

¹³⁸ VARRO, *De r.r.*, III, 5, 11 ss.; su cui v. CORSO, *art. cit.*, a n. 136, p. 313 ss., ivi ulteriore bibl.

¹³⁹ VARRO, *De r.r.*, III, 13, su cui v. CORSO, *art. cit.*, a n. 136, p. 321 s. Non si può a tale proposito non ricordare il *paradeisos* di Bazista, tutto circondato da un alto muro e popolato da un così grande numero di fiere, che si poterono abbattere quattromila animali per allestire un banchetto per Alessandro Magno e il suo esercito (CURT., VIII, 1, 19; v. anche M. GÖTHEIN, *Der griechische Garten*, in "A.M.", 34, 1909, p. 133).

¹⁴⁰ VITR., VI, 5, 2.

¹⁴¹ Secondo PL., N.H., XIX, 19, il primo ad avere un giardino annesso alla casa sarebbe stato Epicuro (v. anche DIOG. LAERT., X, 10), ma forse già Platone ne avrebbe posseduto uno (DIOG. LAERT., IV, 19); la moda dovette poi godere di un certo seguito se anche Teofrasto lasciò in eredità ai suoi allievi un giardino (DIOG. LAERT., V, 52 ss.); sui giardini greci si veda oltre al già citato GÖTHEIN, CL. VATIN, *Jardins et vergers grecs*, in *Mél. Daux*, Paris 1974, p. 345 ss.; B. SISMONDO RIDGWAY, *Greek Antecedents of Garden Sculpture*, in *Ancient Roman Gardens. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, Washington 1981, p. 7 ss.; GRIMAL, *op. cit.*, a n. 27, p. 65 ss.

¹⁴² GRIMAL, *op. cit.*, a n. 27, pp. 81 ss., 84 ss.; sui giardini persiani si v. XENOPH., *Oec.*, IV, 21 s.; PLUT., *Alc.*, 24; per Alessandria abbiamo la testimonianza di Strabone (XVII, 794); giardini lussureggianti di stampo orientale sono attestati anche in Magna Grecia (il Corno di Amaltea di Gelone, il *Mythos* di Gerone e il *Paradeisos* di Dionigi il Vecchio: VATIN, *op. cit.*, a n. 141, p. 349, ivi fonti), donde anche proviene la testimonianza di una nave con giardino (ATH., V, 207 d); per i giardini di Pergamo si v. DIOG. LAERT., IV, 60 (il *Lakydeion* di Attalo I) e PLUT., *Dem.*, XX; IUSTIN., XXXVI, 4, 3 (Attalo III coltivava personalmente il suo giardino che gli forniva erbe velenose e droghe).

¹⁴³ Sugli *horti* romani v. da ultimo L'archeologia in Roma capitale fra sterro e scavo Roma 1983, p. 187 ss. (MANCIOLI); p. 194 ss. (MANCIOLI-RIZZO); A. CARANDINI, *Orti e frutteti intorno a Roma*, in *Misurare la terra. Città, agricoltura e commercio: materiali da Roma e dal suburbio*, Roma 1985, p. 66 ss. (analisi socioeconomica del problema); E. LA ROCCA, *Il lusso come espressione del potere*, in *Le tranquille dimore degli dei*, Roma 1986, p. 3 ss.

¹⁴⁴ RIZZO, *art. cit.*, alla n. precedente, p. 225 ss.; M. DE VOS, *Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate*, in *L'archeologia in Roma capitale*, cit. a n. 143, p. 231 ss.

¹⁴⁵ ATH., V, 205 e-f; sulla nave di Tolomeo IV v. F. CASPARI, *Das Nilsschiff Ptolemaios IV*, in "J.d.I.", 31, 1916, p. 58 ss.; K. FITTSCHEN, *Zur Erkunft und Entstehung des zweiten Stils*, in *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen 1976, p. 545 ss.

¹⁴⁶ ATH., V, 196 a ss.; sulla tenda di Tolomeo II si v. A. STUDNICZKA, *Das Symposion Ptolemaios II*, in "Abh. Leipzig", 30, 1914; R.A. TOMLINSON, *The Ceiling of Anfusbi, 2, in Alessandria e il mondo ellenistico romano. Studi in onore di A. Adriani*, Roma 1984, p. 263 ss. Per il banchetto di Cleopatra v. ATH., IV, 147 f s. per il costume di cospargere di fiori i pavimenti delle sale da pranzo v. anche ATH., V, 196 e (tenda di Tolomeo II); SALL., *Hist.*, fr. II, 70; SVET., *Nero*, 31.

¹⁴⁷ HOR., *Od.*, I, 38; v. anche II, 11, 13; si tratta però di immagini stereotipate desunte dal repertorio ellenistico; analoghe considerazioni valgono per VERG., *Georg.*, IV, 146; TIB., *El.*, I, 26-27; MART., IX, 90.

¹⁴⁸ P. SOPRANO, *I triclini all'aperto di Pompei*, in *Pompeiana*, Napoli 1950, p. 288 ss.; W. JASHEMSKI, *The Discovery of a Large Vineyard at Pompei*, in "A.J.A.", 77, 1973, p. 27 ss.; E. SALZA PRINA RICOTTI, *Forme speciali di triclini*, in "Cronache pompeiane", V, 1979, p. 102 ss.; P. ZANKER, *Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohnschmacks*, in "J.d.I.", 94, 1979, pp. 470 ss., 498 ss.

¹⁴⁹ PH. WILLIAMS HARTLEBEN, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum*, Cambridge 1953, pp. 142, 204 s., tav. XXI; M.L. ANDERSON, *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1987, fig. 24.

¹⁵⁰ SCHEFOLD, *op. cit.*, a n. 63, p. 56; G. AKERSTRÖM HOUGEN, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos*, "Acta Inst. Ath. R.S.", XXIII, 1974, p. 116, fig. 73.

¹⁵¹ SCHEFOLD, *op. cit.*, a n. 63, p. 249 (16).

¹⁵² PL., *Ep.*, V, 6, 37 ss.

¹⁵³ STAT., *Silv.*, III, 1, 67 ss.

¹⁵⁴ CIC., *De or.*, I, 28 s.; non si può mancare di confrontare il passo con PLAT., *Fedr.*, 229, dove è descritta la passeggiata a piedi nudi di Socrate lungo il corso dell'Illisso alla ricerca di un grande platano, all'ombra del quale sedersi per attendere piacevolmente a profonde discussioni filosofiche.

¹⁵⁵ THEOCR., *Id.*, VII, 131 ss.; sul *topos* del *locus amoenus* v. G. SCHÖNBECK, *Der "locus amoenus" von Homer bis Horaz*, Köln 1964, *passim*.

¹⁵⁶ HES., *Op.*, V, 582 ss.

¹⁵⁷ PLUT., *Ant.*, 9, 5.

¹⁵⁸ LONGOS, *Daphni et Chloe*, II, XXXI ss.; IV, XXXVIII; v. anche HERACL., in DIOG. LAERT., VIII, 67; ALCYPHR., 13 (AVEZZÙ-LONGO, p. 143 ss.).

¹⁵⁹ G. GULLINI, *I mosaici di Palestrina*, Roma 1956; R. STEINMEYER-SCHAREIKA, *Das Nilmosaik von Palästrina und eine Ptolemäische Expedition nach Äthiopien*, Bonn

1978, p. 82 ss.; v. anche PH. BRUNEAU, *La mosaïque en Grèce*, in *A.N.R.W.*, II, 12, 2, 1981, p. 327, n. 17; J.P. DARMON, *Les mosaïques en Occident*, *ibidem*, p. 289, n. 98.

¹⁶⁰ V. *supra* n. 63.

¹⁶¹ SCHEFOLD, *op. cit.*, a n. 63, p. 227; *Id.*, *Vergessenes Pompeji*, München 1962, p. 151, tav. 144, 2; CÈBE, *op. cit.*, a n. 63, p. 352 s., tav. XVIII, 7; sulla tradizione parodistica nel mondo romano oltre al già citato CÈBE, pp. 347-373, si v. DE VOS, *op. cit.*, a n. 134, p. 77 s. e *passim*.

¹⁶² E. ALFÖLDI ROSENBAUM, *A Nilotic Scene on Justinianic Floor Mosaics in Cyrenaican Churches*, in *La mosaïque gréco-romain*, II, Vienne 1971, Vienne 1975, p. 150 ss.

¹⁶³ SCHEFOLD, *op. cit.*, a n. 63, p. 337, 9099, 9100; per Napoli v. anche CÈBE, *op. cit.*, a n. 63, p. 353, tav. XIV, 4; per Stabia: A. ALLROGGEN-BEDEL, *Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Castellamare di Stabia)*, in "R.M.", 84, 1977, tav. 42, 4.

¹⁶⁴ R. PARIBENI, *Nuovi monumenti del Museo Nazionale Romano*, in "B.d'A.", XII, 1918, p. 53 ss.; ADRIANI, *op. cit.*, a n. 45, p. 28 s., fig. 123; WILLIAMS LEHMANN, *op. cit.*, a n. 149, p. 156, fig. 76.

¹⁶⁵ *Inv.mos.Tun.*, 92; L. FOUCHER, *Les mosaïques nilotiques africaines*, in *La mosaïque gréco-romain*, I, Paris 1963, Paris 1965, p. 139; DUNBABIN, *op. cit.*, a n. 128, p. 257.

¹⁶⁶ In esse il FOUCHER (*loc. cit.*) ha proposto di riconoscere i discussi *mapalia* (o *magalia*), le abitazioni dei Numidi descritte da Sallustio (*Bell. Iug.*, 18,4) e da Virgilio (*Georg.*, 3, 340; ulteriori fonti in *Th.II*, VIII, s. vv. *magalia* e *mapalia*), su cui v. da ultimo J. BURIAN, *Die einheimische Bevölkerung Nordafrikas von den punischen Kriegen bis zum Ausgang des Prinzipats*, in F. ALTHEIM-R. STIEHL, *Die Araber in der alten Welt*, I, Berlin 1964, pp. 439, 443; M. BOUCHENAKI, *Contribution à la connaissance de la Numidie avant la conquête romaine*, in *Die Numider*, Bonn 1979-80, p. 81 s.; M. GAGGIOTTI, *Pavimenta poenica marmore numidico constrata*, in *Africa romana*, V, 1987 (1988), p. 219 s.; costruzioni analoghe, a pianta circolare ed edificate con travicelli di legno, compaiono di frequente anche nei paesaggi nilotici (H. VON ROHDEN-H. WINNEFELD, *Architektonische römische Tonreliefs*, in *Die antiken Terrakotten*, IV, Berlin-Stuttgart 1911, tavv. XXVI, CXL) e sui sarcofagi dionisiaci (MATZ, *op. cit.*, a n. 86, p. 135, nr. 37).

¹⁶⁷ E. BRECCIA, *Le musée gréco-romain*, 1925-31, Bergamo 1932, tav. LII; A. ADRIANI, s.v. *Alessandrina arte*, in "E.A.A.", I, 1958, p. 228, fig. 335; I. LAVIN, *The Hunting Mosaics and their Sources*, in "D.O.P.", 17, 1963, pp. 225, n. 202; 273, n. 427; sulla fortuna e diffusione del paesaggio nilotico v. M.A. SACOPOULOU, *La fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre*, in "Cah. Arch.", XIII, 1963, p. 80 ss.; L. IBRAHIM-R. SCRANTON-R. BRILL, *Kenchreai: Eastern Port of Corinth*, II, *The Panels of Opus Sectile in Glass*, Leiden 1976, p. 123 ss.; J. BALTY, *Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche-Orient*, in *Alessandria e il mondo ellenistico romano. Studi in onore*

di A. Adriani, Roma 1984, p. 827 ss.; J. LECLANT, *Un aspect des influences alexandrines en Gaule: les scènes nilotiques exhumées en Gaule*, *ibidem*, p. 440 ss.

¹⁶⁸ F. GHEDINI, *Un torsetto femminile ellenistico e l'iconografia di Leda*, in Marco Mantova Benvides. *Il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, Padova 1984, p. 71 ss.

¹⁶⁹ W.F. JASHEMSKI, *A Pompeian Copa*, in "Cl.J.", 59, 1963-64, p. 345.

¹⁷⁰ V. *supra* n. 80.

¹⁷¹ ATH., IV, 148 b.

¹⁷² V. *supra* n. 134.

¹⁷³ Casa di Livia: G.E. RIZZO, *Le pitture della 'Casa di Livia' sul Palatino*, in *Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia*, Roma III, Roma 1936, p. 47, tav. X; Villa sotto S. Sebastiano: F. WIRTH, *Römische Wandmalerei*, Berlin 1934, p. 90, tav. 21.

¹⁷⁴ AMEDICK, *op. cit.*, a n. 134, p. 205 ss.

¹⁷⁵ LIB., *Enc. Ant.* (FÖSTER, VIII, p. 465 ss., in particolare pp. 465, nr. 2, 470, nr. 1 ss.; sull'attendibilità di Libanio v. P. PETIT, *Libanius et la vie municipale à Antioche*, Paris 1955, *passim*).

¹⁷⁶ LEVI, *op. cit.*, a n. 114, pp. 249, 253, tav. LX.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 330 s., tav. LXXIX-LXXX; J. LASSUS, *Les fouilles et les mosaïques*, in *Mosaïque. Recueil H. Stern*, Paris 1983, p. 256, tav. 177.

¹⁷⁸ G. BRETT, *The Brooklyn Textiles and the Great Palace Mosaic*, in "Bull. Byz. Inst.", II, 1950, p. 433 ss.; ADRIANI, *op. cit.*, a n. 45, p. 13 ss, tav. XV, 43; R. BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic Byzantine Miniatures of the Iliad*, Switzerland 1955, p. 127, fig. 196.

¹⁷⁹ LUCR., *De r.n.*, II, 29-33; V, 1362-96; TIB., *El.*, I, 1, 26-7; VERG., *Georg.*, IV, 146; MART., IX, 90; IUV., *Sat.*, XI, *passim*.

¹⁸⁰ GELL., *Noct. Act.*, XIX, 7; S.H.A., *Vita Sev.*, IV.

¹⁸¹ K.M.D. DUNBABIN, *Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art*, in "J.d.I.", 101, 1986, p. 242, fig. 52.

¹⁸² DUNBABIN, *art. cit.*, alla n. precedente, p. 185 ss.

¹⁸³ DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 220 s.; edifici analoghi compaiono su frammenti attribuibili alla bottega di Cornelius, ma poco ci aiutano alla soluzione del problema esegetico a causa della consuetudine di Cornelius di utilizzare punzoni perenniani anche fuori contesto. Per la cronologia dell'"atelier" di Perennius v. da ultimo G. PUCCI, *La ceramica aretina: "imagerie" e correnti artistiche*, in *L'art decoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Roma 1981, p. 101 ss.

¹⁸⁴ DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 221; l'edificio potrebbe essere interpretato come una tomba con coronamento merlato di un tipo ampiamente documentato nella prima età imperiale.

¹⁸⁵ DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 199, figg. 7-8; la medesima locuzione ricompare su gemme e iscrizioni funerarie: *ibidem*, p. 204.

¹⁸⁶ DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 199 ss., figg. 9-11; p. 224 ss., fig. 37 ss.

¹⁸⁷ HER., II, 78; che riecheggia in PLUT., *Sap. Conv.*, 148 A; *De Is. et Os.*, 357 F; v. anche LUC., *De luct.*, 21; per il commento ai passi v. DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 208 s.

¹⁸⁸ PETR., *Sat.*, 34, 8-10; un utilizzo analogo ebbero verisimilmente le figurine di scheletri recentemente riesaminate dalla DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 185 ss.

¹⁸⁹ DIO, LXVII, 9; le testimonianze letterarie relative ai fantasmi nel mondo greco-romano sono raccolte e commentate da J. WINKLER, *Lollianos and the Desperadoes*, in "J.H.S.", 100, 1980, p. 160 ss.

¹⁹⁰ DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 239 ss.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 215, fig. 25; v. anche la mensa del triclinio estivo della casa Regio I, 5, 2: *ibidem*, p. 213 s., fig. 22.

¹⁹² G. BOTTI, in "B.Arch.Alex.", 2, 1989, p. 5 ss.; v. anche A. ADRIANI, *Appunti su alcuni aspetti del grottesco alessandrino*, in *Gli archeologi italiani in onore di A. Maiuri*, s.l. 1965, p. 43 s.; DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 238.

¹⁹³ DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, pp. 206 ss., 239, figg. 16-19.

¹⁹⁴ DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 241 s., fig. 50.

¹⁹⁵ DUNBABIN, *art. cit.*, a n. 181, p. 230 ss. e *passim*.

¹⁹⁶ Ampia raccolta in BRELICH, *op. cit.*, a n. 93; v. anche I. KAJANTO, "Balnea vina venus", in *Hommages à M. Renard*, Bruxelles 1969, p. 357 ss.; AMELING, *art. cit.*, a n. 117, p. 35 ss.

¹⁹⁷ *Copa*, 37 s.; MART., *Ep.*, II, 59; v. anche II, 64. Ricordiamo ancora LUCR., *De r.n.*, III, 938; SEN., *Ep. ad Luc.*, XII.

¹⁹⁸ C.I.L., IX, 3473; cfr. KAJANTO, *art. cit.*, a n. 196, p. 362.

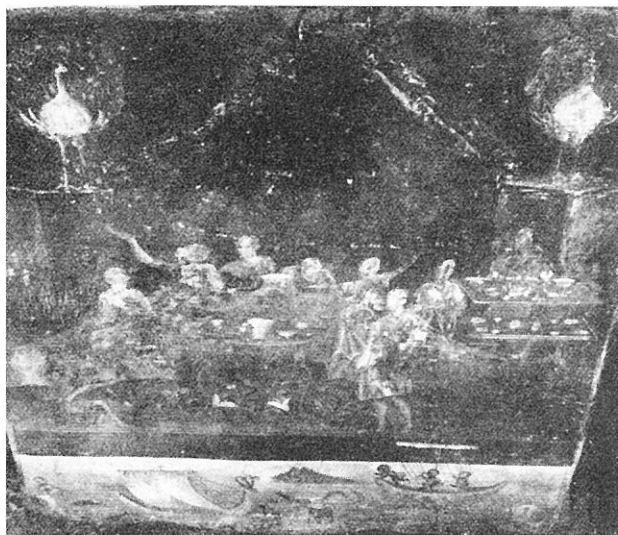


Fig. 1. - Pompei, tomba di Vestorio Prisco, basamento (da: G. SPANO, *La tomba dell'edile C. Vestorio Prisco in Pompei*, in "Atti R. Acc. d'Italia. Mem. cl. scienze morali e storiche", s. VII, vol. III, p. 278, fig. 11).

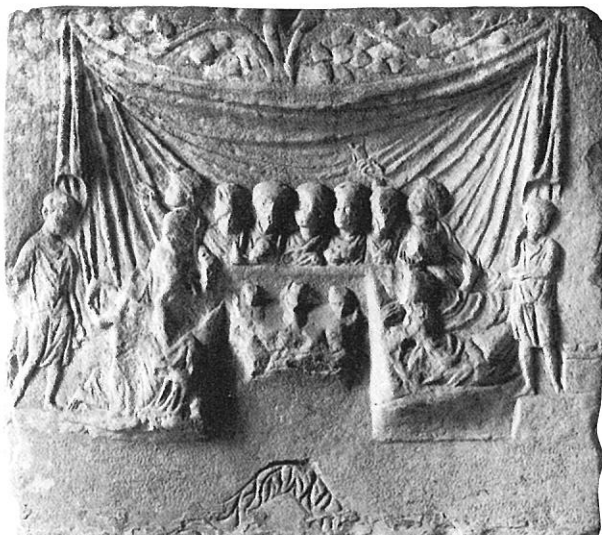


Fig. 2. - Este, Museo, ara di probabile provenienza aquileiese (Museo Naz. Atestino, Este, neg. 16827).



Fig. 3.4. - Aquileia, Museo, cista (da V. SANTA MARIA SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, fig. 323 c d).



Fig. 5. - Pizzoli, Santo Stefano, rilievo da *Amiternum* (da A. GIULIANO, *Rilievi con scene di banchetto a Pizzoli*, in "St. Misc.", 10, 1963-4, tav. XIII).



Fig. 6. - Ancona, Museo Nazionale, rilievo da *Sentinum* (*ibidem*, tav. XVII).



Fig. 7. - Roma, S. Sebastiano, mausoleo di *Clodius Hermes* (Pont. Comm. Arch. Sacra, Seb. N. 29).



Fig. 8. - Roma, Ipogeo degli Aurelii (Pont. Comm. Arch. Sacra, Aur. A26).



Fig. 9. - Roma, Catacomba di S. Callisto, cubicolo 22 (Pont. Acc. Arch. Sacra, Cal. E27).



Fig. 10. - Roma, Ipogeo di Vibia (Pont. Acc. Arch. Sacra, Vib. B3).



Fig. 11. - Parigi, Museo del Louvre, dal colombario Vigna Codini sulla Via Latina a Roma (Paris, Louvre P 36).



Fig. 13. - Roma, Sepolcro degli Statilii (da E. NASH, *Bildlexikon zur Topographie der antiken Rom*, II, Tübingen 1962, fig. 1152).

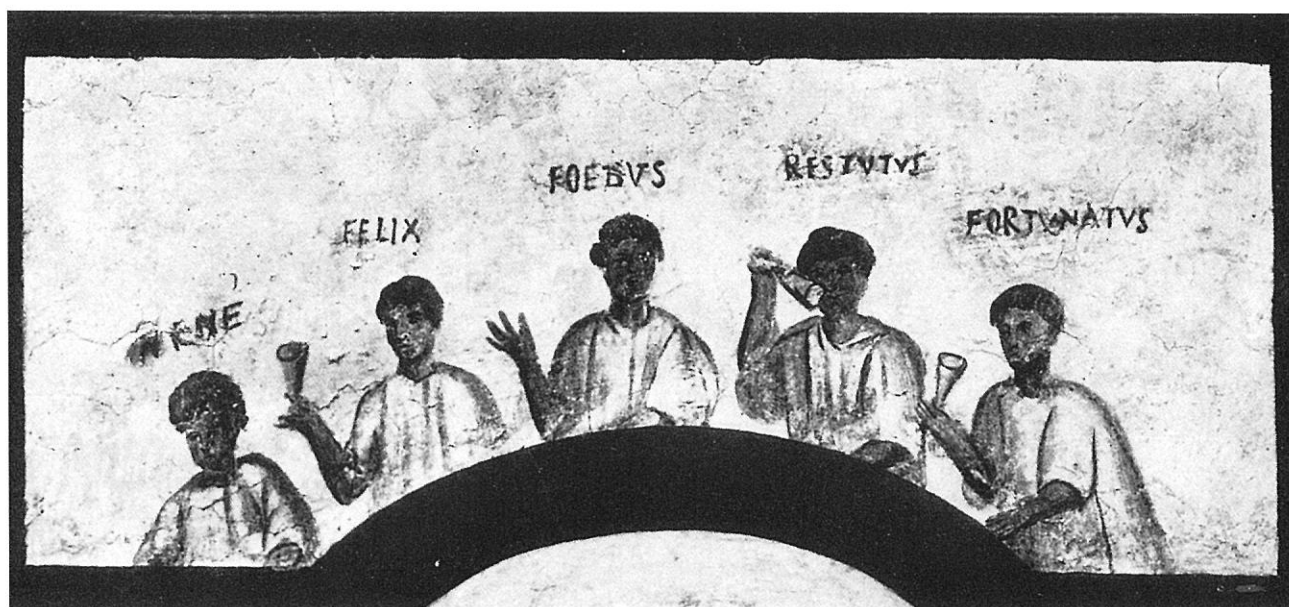


Fig. 12. - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, dalla necropoli della vita Laurentina ad Ostia (da R. CALZA - E. NASH, *Ostia*, Firenze 1959, fig. 148).



Fig. 14. - Roma, Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, cubicolo 75 (da *L'alimentazione nel mondo antico. I romani*, Roma 1987, fig. a pag. 51).



Fig. 15. - Roma, Catacombe dei SS. Pietro e Marcellino, arcosolio della parete sinistra del cubicolo 78 (da P. TESTINI, *Le catacombe cristiane a Roma*, Roma 1970, fig. 31).



Fig. 16. - Roma, Catacombe dei SS. Pietro e Marcellino, arcosolio della parete di fondo del cubicolo 78 (Pont. Comm. Arch. Sacra, Lan. L6).



Fig. 17. - Città del Vaticano, Galleria Lapidaria, coperchio di sarcofago (da N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an röm. Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Frankfurt am Rhein 1973, tav. 47 d).



Fig. 18. - Napoli, Museo nazionale, coperchio di sarcofago (*ibidem*, tav. 46).



Fig. 19. - Città del Vaticano, Museo Pio Cristiano, coperchio di sarcofago (*ibidem*, tav. 47 b).



Fig. 20. - Oxford, Ashmolean Museum, coperchio di sarcofago della coll. Wilshire (foto Ashmolean Museum).



Fig. 21. - Atene, Museo Nazionale, rilievo (Nat. Arch. Mus. Athens, Inv. nr. 1433).



Fig. 22. - Antiochia, tomba di Mnemosine (da D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, London 1947, tav. LXVI b).

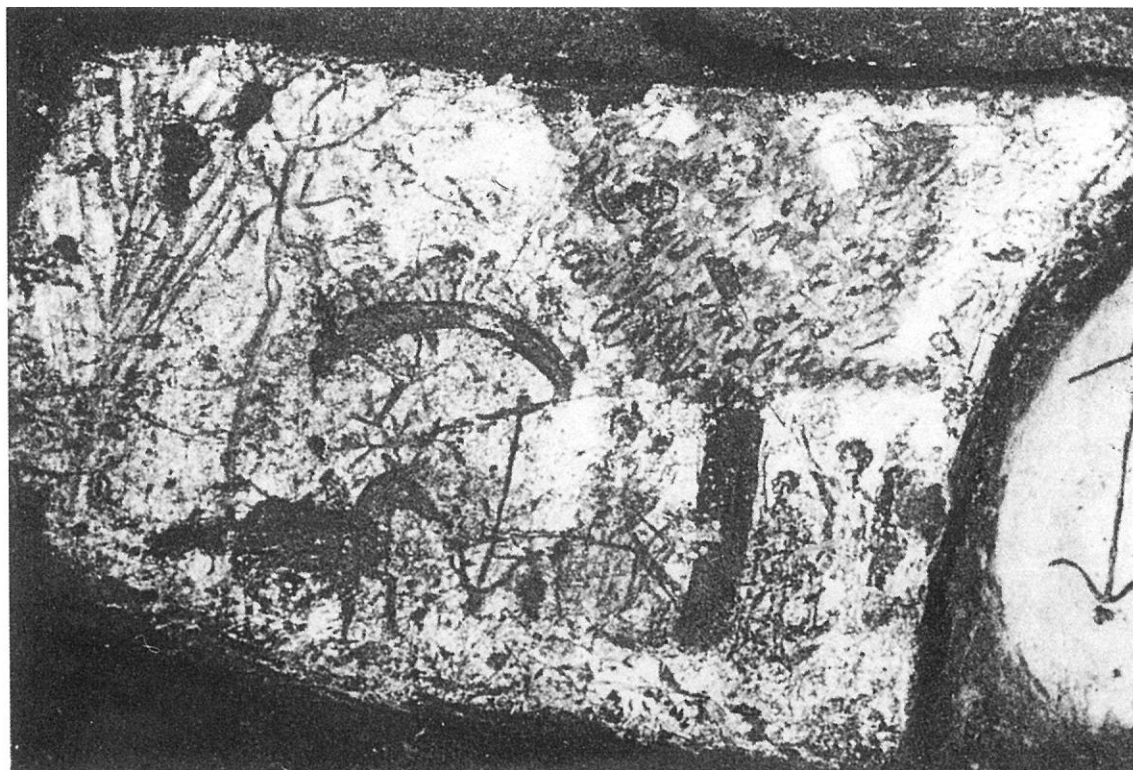


Fig. 23. - Roma, S. Sebastiano, arenario (da P. STYGER, *Römische Martyrergrüfte*, Berlin 1935, tav. 32).



Fig. 24. - Roma, Ipogeo di Vibia (Pont. Comm. Arch. Sacra, Vib. B1).

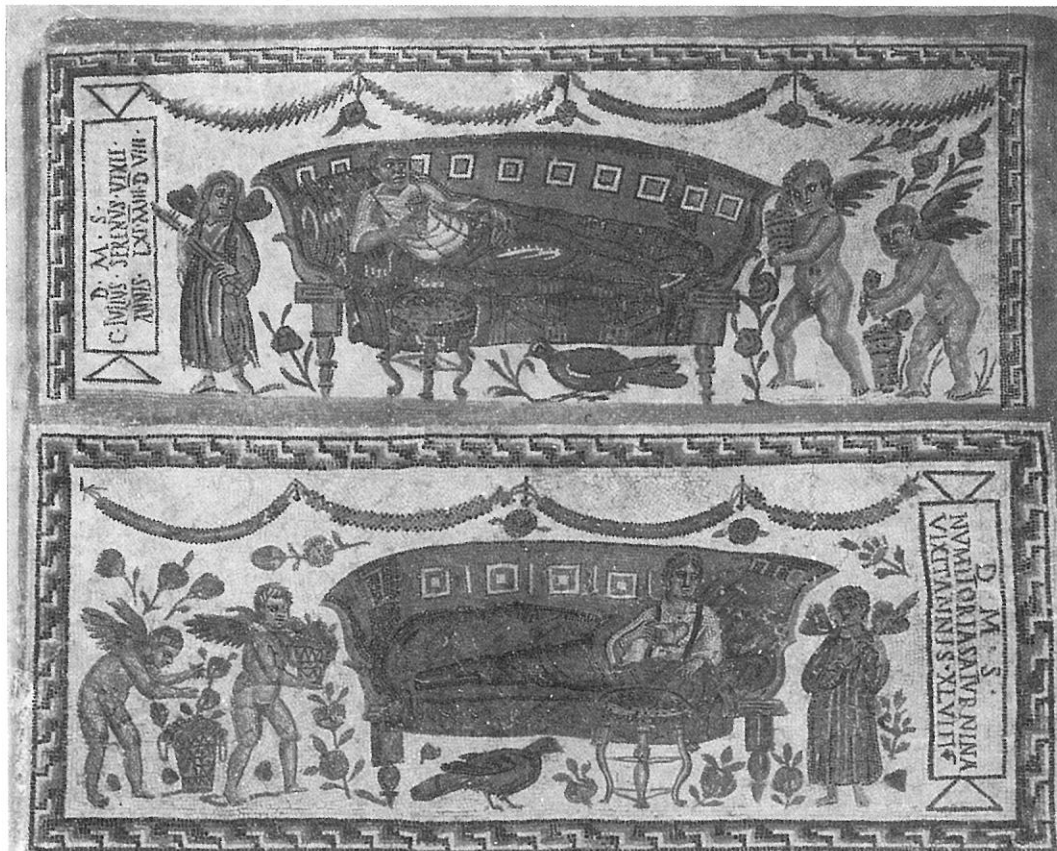


Fig. 25. - Sousse, Museo, mosaico funerario da *Thenae* (D.a.I.R., 64.558).



Fig. 26. - Roma, Villa Doria Pamphili, colombario (da G. BENDINELLI, *Le pitture del colombario di Villa Doria Pamphili*, in *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, Roma V, Roma 1941, tav. II, 1).

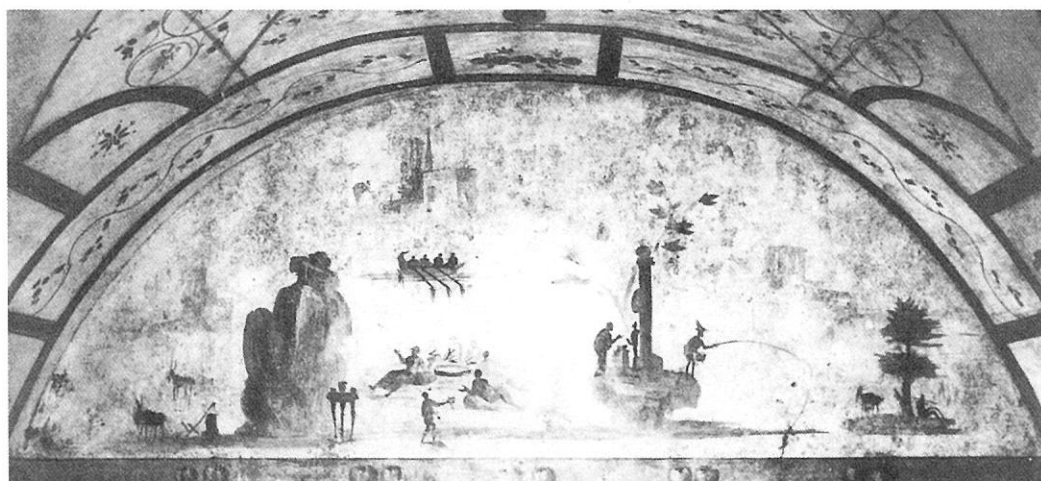


Fig. 27. - Caivano, Ipogeo (da: F. WIRTH, *Römische Wandmalerei*, Berlin 1934, tav. 18).



Fig. 28. - Pompei, casa di Cornelio Tegete (da: A. MAIURI, *Le pitture delle case di M. Fabius Amandio, del sacerdos Amandus e di P. Cornelius Tegetes*, in *Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia*, III, 2, Roma 1938, tav. V, 2).



Fig. 29. - Roma, Museo Nazionale Romano, lastra Campana (da: A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, Roma 1959, fig. 123).



Fig. 30. - Tunisi, Museo del Bardo, da El Alia (da: L. FOUCHER, *Les mosaïques nilotiques africaines*, in *La mosaïque gréco-romaine*, Paris 1963, Paris 1965, p. 137 ss., fig. 13).



Fig. 31. - Antiochia, Villa Costantiniana (da: LEVI, *op. cit.*, tav. LX b).



Fig. 32. - Antiochia, mosaico di Megalopsychia, particolare del bordo (da: LEVI, *op. cit.*, tav. LXXIX a).



Fig. 33. - Napoli, Museo Nazionale, altare funerario di Antonia Panace (da: K.M.D. DUNBAIN, *Sic erimus cuncti...*, in "J.d.I.", 101, 1986, fig. 52).



Fig. 34. - Vidy-Lausanne, Museo, frammento di coppa con bollo Xanthus (da: DUNBAIN, *op. cit.*, fig. 33).