



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2018, n. 7.1

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica
Direttori: Enzo Lippolis, Giorgio Rocco
Comitato di Direzione: Luigi Maria Calì, Monica Livadiotti
Redazione: Antonello Fino, Chiara Giatti, Giuseppe Mazzilli, Valeria Parisi, Rita Sassu
Anno di fondazione: 2011

GIOVANNI GAIA, *Il mosaico cosiddetto di Anubi: un catalogo di animali esotici*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

G. GAIA, *Il mosaico cosiddetto di Anubi: un catalogo di animali esotici*,
Thiasos 7.1, 2018, pp. 99-107

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



IL MOSAICO COSIDDETTO DI ANUBI: UN CATALOGO DI ANIMALI ESOTICI

Giovanni Gaia

Keywords: mosaic, Anubis, *Ariminum*, Rimini, cynocephalus, Ctesias.

Parole chiave: mosaico, Anubi, *Ariminum*, Rimini, cinocefalo, Ctesia

Abstract:

The paper focuses on the interpretation of the so-called “Anubis’ Mosaic”. It has been discovered in Rimini during 1948, and it is just in part preserved. Many scholars tried to explain the meaning of the depiction, but the presence of a dog illustrated like a shepherd created some difficulties about the comprehension. That figure is not alone: there are others exotics and originals animals. In conclusion it’s possible that the mosaic represents a catalog of uncommon animals, like some ancient authors seem to suggest.

L’articolo si focalizza sull’interpretazione del cosiddetto mosaico di Anubi, rinvenuto a Rimini nel 1948 e solo parzialmente conservatosi. Diversi studiosi hanno tentato di comprendere il significato della scena riportata nella porzione centrale, ma la presenza di un cane, rappresentato tramite l’iconografia solitamente usata per la figura del pastore, ha creato notevoli difficoltà. Questo personaggio non è isolato, ma tutt’intorno vi è una schiera sparpagliata di animali esotici e immaginari: per la compresenza di questi elementi è possibile che il mosaico riporti un catalogo di animali non comuni, stando anche alle testimonianze di alcuni autori antichi.

Nell’inverno del 1948 a Rimini, in via Fratelli Bandiera n. 16, è venuto alla luce un pavimento mosaicato policromo solo parzialmente conservatosi, che, per via della raffigurazione di un pastore con testa canina, a seguito delle prime interpretazioni, ha assunto la denominazione di “mosaico di Anubi”¹.

La superficie tessellata presenta esternamente una raffinata cornice (fig. 1), compresa tra due bordure (1,75 x 1,43 m): quella interna a foglie trifide disposte a ventaglio a gruppi di cinque e l’altra caratterizzata da una cornice composta da un nastro a cannoncini con prismi obliqui a base quadrata negli spazi di risulta. La fascia centrale della cornice presenta, invece, un lussureggiante festone, sostenuto da un putto e interrotto da un riquadro con *Gorgoneion*, dal quale spuntano anche alcuni volatili. Sullo sfondo è riportato un pesante tendaggio.

Nel campo centrale (2,20 x 2,25 m) è ritratta quella che sembrerebbe la raffigurazione di un ambiente esotico (fig. 2). L’attenzione, per quanto riguarda la porzione giuntaci, è catalizzata dalla rappresentazione di un personaggio con testa canina, vestito di una corta tunica e dotato di un bastone al quale si appoggia, tenendo le gambe incrociate in posizione di riposo. La scena è poi popolata da una variegata schiera di animali, sparsi fra numerosi cespi di acanto. Nel corso degli anni queste creature sono state oggetto di varie identificazioni²; di queste quelle più verosimili potrebbero essere le seguenti, partendo dal basso: una mangusta (*ichneumon*), una iena (*crocotta*), un ippopotamo, una sfinge, una giraffa (*camelopardalis*) e un palmipede.

¹ Per questo mosaico, conservato presso il Museo della Città di Rimini, inv. N. 182 S.A.E., non si hanno informazioni di tipo stratigrafico e architettonico che possano indicare la natura dell’edificio nel quale era inserito. È incerto anche l’esatto luogo di ritrovamento. Si veda

MURGIA 2014, p. 281 nota 2.

² Per una visione complessiva delle identificazioni proposte si veda MURGIA 2014, p. 282 nota 9.



Fig. 1 Mosaico di Anubi. Cornice. Rimini, Museo della Città (foto dell'autore).

Diverse sono anche le interpretazioni e le datazioni proposte per questo mosaico che, per via della figura cinocefala raffigurata negli abiti di un pastore e dei singolari motivi posti a ornamento, non trova esemplari utili ad un confronto. Le discordanti teorie³ dapprima hanno visto nella figura con testa canina una riproduzione di Anubi contestualizzabile in ambito isiaco. Ad avanzare questa possibilità è stato per primo P.E. Arias⁴: la mancanza dei tradizionali strumenti di culto, come la *situla*, il sistro o la palma, e l'ambientazione, che non presenta caratteri che possano rimandare all'ambito isiaco, rendono però quest'ipotesi poco verosimile. Successivamente si è proposto di leggere nel campo centrale del mosaico una rappresentazione dell'Etiopia, descritta da Plinio nella sua *Naturalis Historia*. Nel sostenere questa interpretazione P. Meldini⁵, per ovviare al fatto che nel mosaico la figura cinocefala sia rappresentata nei panni di un pastore, mentre nel passo pliniano sia la stessa popolazione cinocefala ad essere allevata per il latte, propone un'errata interpretazione del brano⁶. A questa ipotesi ha risposto P.L. Nicolò⁷, il quale, dopo aver proposto un'attenta rilettura del passo pliniano, ha messo in luce le aporie presenti nella tesi di Meldini: tra queste, la natura dei cinocefali descritti da Plinio, più simili a scimmie che a uomini con la testa di cane, e la non esatta corrispondenza tra gli animali descritti dall'autore di I secolo d.C. e quelli presenti nel mosaico⁸. Nicolò ha proposto, inoltre, un rapporto di filiazione dal medesimo schema tra la raffigurazione qui presa in considerazione e quella di ambito pastorale presente sul codice Vaticano Latino 3867, lasciando però il giudizio sospeso per quanto riguarda la lettura semantica della scena. Da ultima E. Murgia⁹ ha escluso la sfera culturale isiaca per via della mancanza degli attributi che spetterebbero ad Anubi e soprattutto dell'ambientazione prettamente nilotica, che tale sfera presupporrebbe¹⁰. Inoltre anche questa studiosa ha giudicato difficilmente superabile l'ostacolo interpretativo incontrato da Meldini¹¹. Sulla scorta di un confronto con

³ Per una bibliografia completa: MURGIA 2014, p. 28, nota 3.

⁴ ARIAS 1950, pp. 265-266; ARIAS 1952, pp. 2-9. L'interpretazione di P.E. Arias è stata seguita da diversi autori negli anni successivi alla sua proposizione: MANSUELLI 1962, p. 335; FROVA 1964, p. 511; ZUFFA 1964, p. 516, n. 729; MALAISE 1972, pp. 23-24; BUDISCHOVSKY 1977, pp. 76-77; SUSINI 1978, p. 1200; BOLLINI 1980, p. 293.

⁵ Si veda MELDINI 1984.

⁶ MELDINI 1984, pp. 210.

⁷ Si veda NICOLÒ 1984, pp. 265-278.

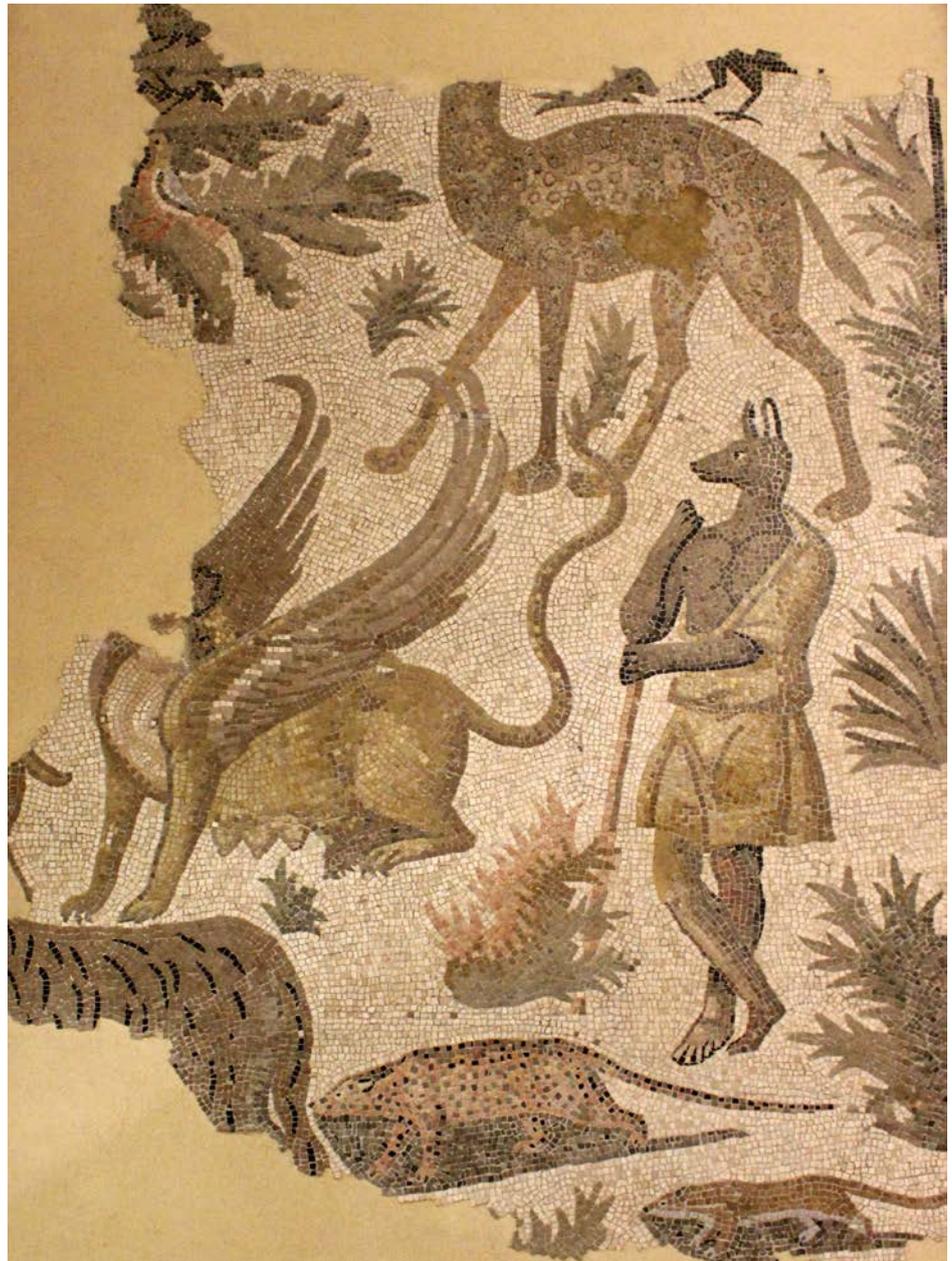
⁸ NICOLÒ 1984, pp. 274-278.

⁹ Si veda MURGIA 2014.

¹⁰ MURGIA 2014, pp. 286-287.

¹¹ MURGIA 2014, pp. 284-285.

Fig. 2 Mosaico di Anubi.
Porzione interna raffigurante
una schiera sparpagliata di
animali esotici tra i quali
spicca la figura cinocefala.
Rimini, Museo della Città
(foto dell'autore).



il mosaico della villa di Jenah, in Libano, datato al V sec d.C., nel quale compare un pastore tra animali, Murgia ritiene che il tessellato riminese sia il frutto culturale dell'epoca tardoantica: in quegli anni, infatti, iconografie tradizionali, ormai in congedo, sarebbero andate incontro ad una rilettura e ad un reinserimento originale, in seguito alle plurime contaminazioni giunte dalle diverse aree geografiche. In questo contesto "fluido" Anubi sarebbe stato associato, per via di una "contaminazione iconografica", alla figura del pastore e ad Orfeo, personaggio legato sia all'ambito funerario, sia a quello pastorale. La rappresentazione si andrebbe ad inserire quindi all'incrocio tra il filone delle scene pastorali e quello delle raffigurazioni dell'*otium* campestre ultraterreno.

Molto discordi sono anche le datazioni proposte. Infatti il mosaico è stato attribuito a varie epoche entro un arco cronologico che va dal II al IV secolo d.C.¹².

P. Arias ha ritenuto che l'opera potesse essere attribuita al II secolo d.C. per motivi stilistici riguardanti la protome gorgonia, la resa dei putti e la scena principale, che troverebbero confronti utili nei sarcofagi e nei mosaici antiocheni di età antonina¹³. M. Zuffa¹⁴ e M. Bollini¹⁵ ritengono più verosimile la seconda metà del III e l'inizio del

¹² Per un elenco completo di tutte le datazioni proposte: MURGIA 2014, p. 282 nota 11.

¹⁴ ZUFFA 1964, p. 516.

¹⁵ BOLLINI 1980, p. 294.

¹³ ARIAS 1952, p. 9.



Fig. 3 Mosaico di Anubi. Cornice esterna formata da un nastro a cannoncini con solidi a base quadrata negli spazi di risulta. Rimini, Museo della Città (foto dell'autore).



Fig. 4 Mosaico di Anubi. *Gorgoneion*. Rimini, Museo della Città (foto dell'autore).

IV secolo d.C.: il primo a causa dei motivi che affollano la cornice esterna, la seconda per via di un confronto con i mosaici di piazza Armerina e di Ravenna. Dal canto suo Nicolò avanza l'ipotesi che si possa trattare di un mosaico di metà III sec. d.C.: questa datazione sarebbe suggerita dal volume delle figure e dalla loro resa prospettica¹⁶. Infine Murgia attribuisce il tessellato riminese al IV sec. d.C., per le peculiarità che caratterizzano la fascia decorativa esterna, in particolare il nastro a cannoncini e il *gorgoneion*¹⁷.

Per datare il mosaico, in mancanza di documentazione stratigrafica, non si può fare altro che analizzarne i motivi decorativi, le particolarità stilistiche ed iconografiche, istituendo, quando sia possibile, confronti con altre opere. Nello studiare le parti che compongono la cornice si ha, partendo dalla fascia esterna, il motivo del nastro a cannoncini con solidi dritti e capovolti negli spazi di risulta (fig. 3) che è un *hapax* sia sul territorio italico, sia nel resto del bacino del Mediterraneo. È evidente come esso sia il frutto dell'unione dei motivi a nastro¹⁸, poco documentati, ma presenti in Nord Africa nel III sec. d.C. e in Giordania tra V e VI sec. d.C., con il motivo a prismi alternatamente dritti e capovolti, attestato a Faenza nella seconda metà del V sec. d.C. con confronti, seppur con varianti, a Pesaro e a Ravenna¹⁹. Elemento altrettanto utile per proporre una datazione è il *gorgoneion* (fig. 4)²⁰ che, presentando un'espressione statica e priva di naturalismo, sembrerebbe rimandare all'epoca tardoantica: confronti utili si hanno solo in ambito extra italico. Sulla scorta di questi elementi, in accordo con quanto già sostenuto da Murgia, potrebbe essere preferibile ritenere il mosaico frutto della temperie culturale ed artistica del tardo impero, più precisamente del IV sec. d.C.

Un ritrovamento avvenuto nel 2002 al n. 24 di via Fratelli Bandiera potrebbe dare ulteriore forza a questa ipotesi di datazione, visto che si tratta di lacerti musivi con motivi decorativi, già attestati a Rimini e in alcune città vicine, databili tra IV e VI sec. d.C. Tali porzioni di mosaico potrebbero essere pertinenti, infatti, allo stesso complesso dal quale proviene l'opera in esame²¹.

Stabilita quella che potrebbe essere la datazione più plausibile, ci si può concentrare sull'interpretazione della scena ritratta nel campo centrale. A tal fine innanzitutto è necessario individuare e rimarcare tutti quegli elementi che concorrono ad eliminare la possibilità che si tratti di una raffigurazione riguardante la sfera isiacca.

Osservando la figura con testa canina, ci si può facilmente rendere conto della totale mancanza degli attributi tipici di Anubi: non vi è traccia infatti della *situla*, della palma, del sistro e del mantello. Non è possibile nemmeno instaurare un rapporto tra il personaggio qui considerato e Hermanubi, la divinità nata dal sincretismo tra Hermes e

¹⁶ NICOLÒ 1984, pp. 270-271.

¹⁷ MURGIA 2014, pp. 282-283.

¹⁸ Variante *Décor* 66a, 66b; PAOLUCCI 2012, pp. 92-93.

¹⁹ Variante *Décor* 99e, 99f, 99h; PAOLUCCI 2012, pp. 90-91.

²⁰ G. Paolucci rimarca la mancanza di confronti in area italica, portando come riferimento un pavimento da Efeso databile al IV sec. d.C. Si veda: PAOLUCCI 2012, pp. 277-279.

²¹ FONTEMAGGI, PIOLANTI 2016, pp. 81,108-109.

Anubi, mancando il caduceo e i *talaria*²². A rimandare alla religione isiacca sono solo l'aspetto teriomorfo della figura e, in maniera più vaga, la presenza della sfinge. Come dimostrato da Murgia, anche l'ambientazione, infatti, più che nilotica sarebbe quella di un ambiente esotico generico²³. Accertato dunque che nel mosaico non vi è la rappresentazione di Anubi, ma la raffigurazione di un figura con testa canina nelle vesti di pastore, contornata da animali esotici e favolosi all'interno di un ambientazione non riconducibile ad un contesto preciso, è il caso di dare una lettura alternativa a questa scena, ripartendo da quanto sostenuto da Meldini. Seppure siano presenti alcune incongruità, è innegabile che le descrizioni presenti nel libro VIII (volume nel quale Plinio tratta gli animali terrestri) della *Naturalis Historia* siano quantomeno compatibili con alcune delle figure riportate sul mosaico. Si possono, infatti, ritrovare la descrizione della giraffa (8. 27), della mangusta (8. 36) e della iena (8. 30). A questi va aggiunto, oltre alla sfinge²⁴, il grande animale in basso a sinistra, nel quale, a differenza di Meldini, che sostiene si tratti di un toro selvatico, potrebbe essere ritratto, per via delle sottili striature presenti lungo il corpo, inserite forse con l'intento di replicare la spessa pelle rugosa, un ippopotamo: anch'esso viene tratteggiato da Plinio nel medesimo libro della sua opera (8. 39). L'autore, quindi, nell'VIII libro stila un elenco di animali da lui conosciuti tramite le sue fonti, creando una sorta di bestiario *ante litteram*.

Se ora si prende in considerazione la scena figurata, negando al personaggio con testa canina la centralità che probabilmente nella versione integra del mosaico non aveva, si può ipotizzare che ad essere rappresentato in modo paratattico non sia altro che un catalogo di animali esotici e fantastici. Ma come inserire in questo contesto la figura con testa di cane rappresentata nelle vesti di un pastore, per nulla compatibile con quanto scritto dall'autore di I secolo d.C.? È il caso quindi di allargare lo spettro della ricerca, sganciandosi dal vincolo geografico introdotto da Meldini²⁵. Dall'analisi delle fonti pliniane ci si accorge di come Ctesia - autore greco vissuto a cavaliere tra il V e il IV sec a.C. presso la corte persiana, la cui opera, *Sull'India*, ci è giunta tramite le epitomi presenti nella *Biblioteca* di Fozio - descriva la popolazione cinocefala come una popolazione di cacciatori e pastori. Tramite il passo riportato da Fozio, apprendiamo, inoltre, che questo popolo allevava pecore e caprini per ottenerne latte. Aggiunge anche che tali creature vestivano pelli conciate e che tra loro la maggiore ricchezza era determinata dal numero di capi di bestiame posseduti. L'erudito bizantino riporta (Fozio, *Biblioteca*, 72, 47b-48ab):

“Ἐν τοῖσδε τοῖς ὄρεσι φασιν ἀνθρώπους βιοτεύειν κυνὸς ἔχοντας κεφαλὴν· ἐσθῆτας δὲ φοροῦσιν ἐκ τῶν ἀγρίων θηρίων, φωνὴν δὲ διαλέγονται οὐδεμίαν, ἀλλ' ὠρύονται, ὥσπερ κύνες, καὶ οὕτω συνιάσιν αὐτῶν τὴν φωνήν. Ὀδόντας δὲ μείζους ἔχουσι κυνός, καὶ τοὺς ὄνυχας ὁμοίους κυνός, μακροτέρους δὲ καὶ στρογγυλωτέρους. Οἰκοῦσι δὲ ἐν τοῖς ὄρεσι μέχρι τοῦ Ἰνδοῦ ποταμοῦ, μέλανες δὲ εἰσι καὶ δίκαιοι πάνυ, ὥσπερ καὶ οἱ ἄλλοι Ἰνδοί, οἷς καὶ ἐπιμίννυνται καὶ συνιάσι μὲν τὰ παρ' ἐκείνων λεγόμενα, αὐτοὶ δὲ οὐ δύνανται διαλέγεσθαι, ἀλλὰ τῇ ὠρυγῇ καὶ ταῖς χερσὶ καὶ τοῖς δακτύλοις σημαίνουσιν, ὥσπερ οἱ κωφοὶ καλοῦνται δὲ ὑπὸ τῶν Ἰνδῶν Καλύστριοι, ὅπερ ἑλληνιστὶ Κυνοκέφαλοι. [...]

“Ὅτι οἱ Κυνοκέφαλοι οἰκοῦντες ἐν τοῖς ὄρεσιν οὐκ ἐργάζονται, ἀπὸ θήρας δὲ ζῶσιν· ὅταν δ' ἀποκτείνωσιν αὐτά, ὅπῳ πρὸς τὸν ἥλιον. Τρέφουσι δὲ καὶ πρόβατα πολλὰ καὶ αἴγας καὶ ὄνους. Πίνουσι δὲ γάλα καὶ ὀξύγαλα τῶν προβάτων, ἐσθίουσι δὲ καὶ τὸν καρπὸν τοῦ σιπταχόρου, ἀφ' οὗ τὸ ἤλεκτρον (γλυκὺς γάρ), καὶ ξηραίνοντες αὐτούς, σπυρίδας συσσάσσουσιν ὥσπερ ἐν τοῖς Ἑλλήσι τὴν ἀσταφίδα. [...] Τούτοις τοῖς κυνοκεφάλοις οὐκ εἰσιν οἰκίαι, ἀλλ' ἐν σπηλαίοις διαιτῶνται. Θηρεύουσι δὲ τὰ θηρία τοξεύοντες, ἀκοντίζοντες, καὶ διώκοντες καταλαμβάνουσι· ταχὺ γὰρ τρέχουσι. [...] Τὴν δὲ ἐσθῆτα ἔχουσιν οὐ δασεῖαν, ἀλλὰ ψιλῶν τῶν μασθλημάτων ὡς λεπτοτάτων καὶ αὐτοὶ καὶ αἱ γυναῖκες αὐτῶν· οἱ δὲ πλουσιώτατοι αὐτῶν λῖνα φοροῦσιν. Οὗτοι δ' εἰσιν ὀλίγοι. Κλίνας δὲ αὐτοῖς οὐκ εἰσιν, ἀλλὰ στιβάδας ποιοῦνται. Οὗτος δ' αὐτῶν πλουσιώτατος νομίζεται εἶναι ὃ ἂν πλείστα πρόβατα ἢ ἢ δὲ ἄλλη οὐσία παραπλησία. Οὐρὰν δὲ ἔχουσι πάντες καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες ὑπὲρ τῶν ἰσχιῶν οἶαν περ κύων, μείζονα δὲ καὶ δασυτέραν. [...]”²⁶

²² MELDINI 1984, pp. 208-209; NICOLÒ 1984, pp. 265-269.

²³ MURGIA 2014, p. 287.

²⁴ Laddove Meldini sostiene che stia parlando della sfinge, in realtà Plinio intende un'ulteriore tipologia di scimmie. Si veda: NICOLÒ 1984, p. 278.

²⁵ Meldini, per rafforzare l'idea che si trattasse di una sorta di bestiario dipendente dal testo pliniano, cita anche un passo del *Liber Monstrorum*, opera alto medievale nella quale i cinocefali sono descritti come esseri con testa canina abitanti dell'India e mangiatori di carne cruda, incapaci di un eloquio articolato (MELDINI 1984, p. 209).

²⁶ “Su queste montagne dicono che vivono uomini con la testa di cane: essi vestono pelli ferine, non parlano alcuna lingua, ma latrano come cani e in questo modo si fanno capire gli uni con gli altri. Hanno denti più pronunciati rispetto a quelli di un cane, le loro unghie sono simili a quelle canine, ma più lunghe e meno acuminate.

Abitano le montagne sino al fiume Indo. La loro carnagione è bruna. Sono estremamente corretti, come d'altronde il resto delle popolazioni indiane con cui si associano. Capiscono la lingua indiana ma sono incapaci di comunicare normalmente: parlano latrando e gesticolando con le mani e le dita in segno di risposta, come i sordomuti. Sono chiamati dagli indiani *Kalystrii*, in greco sono detti *Kynocephaloi*. [...] I Cinocefali vivono sulle montagne non praticando alcun lavoro, ma cacciando. Dopo aver cacciato un animale ne lasciano essiccare la carne al sole. Essi allevano anche grandi greggi di pecore e di capre e bevono il latte che ottengono da esse. Mangiano il frutto della *siptacora*, dal quale (essendo dolce) ricavano anche l'ambra. Lo asciugano e lo tengono in ceste, come i greci conservano l'uva passa. [...] Non hanno case questi Cinocefali, ma vivono nelle caverne. Cacciano le prede facendo uso di arco e giavellotto e, essendo molto veloci, le seguono e in breve raggiungono

A questo punto è abbastanza chiaro come Plinio, servendosi di un'ampia gamma di fonti, abbia mal interpretato il passaggio di Ctesia o abbia scelto, più probabilmente, di seguire una versione diversa²⁷. A differenza di ciò che viene riportato dall'autore latino, dove i cinocefali sono assimilabili ad una particolare tipologia di babbuino, nelle epitomi di Fozio l'idea che si ha di queste creature con testa canina è quella di una popolazione dai tratti assolutamente atipici, ma con usi e costumi vicini a quelli di un'umanità primitiva.

Tenendo conto di come diversi elenchi di esseri mostruosi abbiano conosciuto una certa diffusione in epoca tardoantica e poi nell'alto medioevo²⁸, come testimoniato da Agostino prima e da Isidoro poi, è ancor più probabile che il mosaico rappresenti un catalogo di creature mostruose ed esotiche²⁹ non contestualizzabile in un luogo geografico preciso e non ricollegabile direttamente a Plinio. Probabilmente l'unico vincolo presente tra il mosaico e l'autore latino è il fatto che quest'ultimo, per scrivere la sua *Naturalis Historia*, abbia usato fonti, tra le quali Ctesia, di cui si servirono diversi scrittori di epoca successiva nel redigere elenchi di *mirabilia* o intere opere in cui si raccoglievano descrizioni e curiosità sugli animali, raccolte dalle quali derivano probabilmente alcune figure presenti nella scena qui in esame. Uno di questi autori fu Eliano, il quale all'inizio del III sec. d.C. redasse l'opera *Sulla natura degli animali*, nella quale raccoglie numerose curiosità e notizie circa animali reali e fantastici. Proprio Eliano riporta il passo in cui Ctesia descrive i cinocefali (Eliano, *Sulla natura degli animali*, 4, 46):

“γίνονται δὲ ἐνταῦθα τῆς Ἰνδικῆς, ἔνθα οἱ κἀνθαροὶ, καὶ οἱ καλούμενοι κυνοκέφαλοι, οἷς τὸ ὄνομα ἔδωκεν ἢ τοῦ σώματος ὄψεις τε καὶ φύσις: τὰ δὲ ἄλλα ἀνθρώπων ἔχουσι, καὶ ἡμφιεσμένοι βαδίζουσι δορὰς θηρίων. καὶ εἰσι δίκαιοι, καὶ ἀνθρώπων λυποῦσιν οὐδὲνα, καὶ φθέγονται μὲν οὐδὲ ἐν, ὠρύονται δὲ, τῆς γε μὴν Ἰνδῶν φωνῆς ἐπαῖουσι. τροφή δὲ αὐτοῖς τῶν ζώων τὰ ἄγρια: αἰρούσι δὲ αὐτὰ ῥάστα, καὶ γὰρ εἰσι ὄκιστοι, καὶ ἀποκτείνουσι καταλαβόντες, καὶ ὀπτῶσιν οὐ πυρὶ, ἀλλὰ πρὸς τὴν εἰλην τὴν τοῦ ἡλίου ἐς μοίρας διαξήγαντες. τρέφουσιν δὲ καὶ αἶγας καὶ οἷς, καὶ σίτον μὲν ποιοῦνται τὰ ἄγρια, πίνουσι δὲ τὸ ἐκ τῶν θρεμμάτων γάλα ὧν τρέφουσι. μνήμην δὲ αὐτῶν ἐν τοῖς ἀλόγοις ἐποίησάμην, καὶ εἰκότως: ἔναρθρον γὰρ καὶ εὐσημον καὶ ἀνθρωπίνην φωνὴν οὐκ ἔχουσιν”³⁰.

Eliano e Fozio, riproponendo la descrizione dei cinocefali inserita da Ctesia nella sua opera, testimoniano quindi la sopravvivenza di queste figure, almeno per quanto riguarda la letteratura in lingua greca, nell'immaginario sino all'epoca medievale. Che la tematica inerente a queste creature 'inusuali' non fosse diffusa solo negli scritti, ma anche nei pavimenti musivi, ne abbiamo una testimonianza nel passo del *Civitate Dei* in cui Agostino parla di creature deformi, tra le quali vengono inseriti anche i cinocefali. L'autore afferma infatti di aver visto la raffigurazione di alcuni degli esseri mostruosi da lui menzionati in un tappeto musivo a Cartagine (Agostino, *Civitate Dei*, 16, 8 “*cetera hominum uel quasi hominum genera, quae in maritima platea Carthaginis musiuo picta sunt, ex libris deprompta uelut curiosioris historiae*”).

Le fonti presentate, oltre a darci la chiave interpretativa dei soggetti ritratti, rendono di semplice comprensione anche il perché della scelta di un tale tipo iconografico per la figura cinocefala. Non sorprende infatti che per rappresentare un pastore, seppur dalla testa canina, sia stato scelto uno schema già ben presente nel repertorio dell'arte classica per la raffigurazione di tale categoria. Nel clima di mescolanza culturale dell'epoca tardoantica, già ricordato da Murgia³¹, in cui il repertorio figurativo pagano fu 'rispolverato' talvolta con nuovi significati, il modello utilizzato per la raffigurazione della creatura cinocefala nacque probabilmente dallo schema usato per i personaggi

la loro preda. [...] Sia loro che le loro donne hanno abiti non fatti di pelo, ma di nudo cuoio, conciato e ben rifinito. I più ricchi vestono abiti di lino, ma sono pochi. Non hanno letti, ma si creano giacigli di erba. Chi di loro possiede il maggior numero di pecore è considerato il più ricco, e così per quanto riguarda i loro altri possedimenti. Tutti, sia uomini che donne, hanno la coda sopra i fianchi come i cani, ma più lunga e pelosa.” (trad. dell'autore).

²⁷ Non è questo il luogo di affrontare un tema complicato e ampio come quello dell'uso delle fonti da parte di Plinio il Vecchio. Quello che appare evidente e utile al fine del nostro discorso è la diversa visione che i due autori hanno di queste creature.

²⁸ La questione viene trattata anche da Agostino (*Civitate Dei*, 16, 8) nel IV sec. d.C., e da Isidoro (*Origines*, 11, 3.1-16) nel VII sec. d.C. come segnalato anche da Meldini (MELDINI 1984, pp. 209-210). Per la diffusione di opere costituite da elenchi di descrizioni di animali reali e favolosi si pensi anche all'opera *Collectanea rerum memorabilium* di Solino (III sec. d.C.) e al *Physiologus*, composto probabilmente da un anonimo alessandrino (II-IV d.C.).

²⁹ Questa interpretazione rende di facile comprensione anche la presenza della sfinge.

³⁰ “Nella stessa parte dell'India, come i coleotteri, nascono i cosiddetti Cinocefali, ai quali l'aspetto e la natura del loro corpo ha dato questo nome. Per il resto sono di forma umana e vanno vestiti con le pelli delle bestie; sono onesti e non feriscono nessuno. Non parlano, ma ululano; eppure comprendono la lingua indiana. Gli animali selvatici sono il loro cibo e li catturano con la massima facilità, perché sono estremamente veloci. Una volta catturati li uccidono e li cucinano, non sopra un fuoco ma esponendoli al calore del sole dopo averli fatti a pezzi. Allevano anche capre e pecore, e mentre la carne degli animali selvatici costituisce il loro cibo, la loro bevanda è il latte degli animali di cui si prendono cura. Li ho menzionati insieme a bestie brutali, come è logico, perché non hanno un linguaggio articolato, comprensibile e umano.” (trad. dell'autore).

³¹ Questo discorso si reinserisce parzialmente in quanto affermato da E. Murgia (MURGIA 2014, p. 288).

del mito afferenti alla categoria del pastore, declinato secondo le caratteristiche tipiche di quella popolazione: la testa canina, una folta e scura peluria, e il vestiario costituito da una pelle ferina. Un elemento che ci mostra come tale modalità rappresentativa per la raffigurazione dei cinocefali dovesse essere abbastanza diffusa è la presenza sul nartece del timpano della basilica di Santa Maria Maddalena a Vézelay di due esseri cinocefali, entrambi vestiti di corta tunica. Uno dei due ha le gambe incrociate, in posizione di riposo, esattamente allo stesso modo del 'protagonista' del mosaico qui in esame. Che tale modello fosse diffuso, tanto da essere usato ancora nel XII sec. d.C., è quindi sufficientemente plausibile.

Resta da analizzare il contesto, quello di *Ariminum* nell'età tardoantica, in cui calare la committenza di una tale rappresentazione musiva, non attestata altrove, e se possibile stilare un profilo dell'edificio, nel quale l'opera si trovava, e del proprietario. Il contesto urbano di Rimini, centro multietnico da sempre votato al commercio marittimo, nel IV sec. d.C. doveva essere piuttosto variegato: dopo le incursioni di Alamanni e Jutungi nel 257-258 d.C. e nel 270-271 d.C.³², che portarono alla distruzione di importanti sezioni del reticolo cittadino, come forse testimoniato dal sito della 'Casa del Chirurgo' in piazza Ferrari e dalla *Domus* di Palazzo Diotallevi³³, la città, centro di notevole rilievo con Ravenna negli equilibri commerciali dell'Adriatico, dovette conoscere, anche se non in maniera omogenea, un periodo di rinascita e, molto probabilmente, fu in grado di mantenere efficienti le proprie infrastrutture e la propria rete urbana, anche grazie all'intervento in alcuni casi delle classi più elevate³⁴. Questo periodo di vitalità, diffuso a macchia di leopardo in un tessuto urbano che ormai doveva comunque presentare smagliature, coinvolse diversi edifici a carattere privato sparsi nell'area compresa entro la cinta muraria³⁵, su tutti la *domus* di Palazzo Gioia e, in maniera meno eclatante, quella di Palazzo Palloni. Proprio i *palatia* privati, assieme alle nuove aree di riferimento pubblico-religioso, divennero centrali all'interno della trama cittadina nella gestione dei rapporti economici e sociali. In essi "va individuato quel fenomeno di 'polarizzazione' della città"³⁶, che indirizzò il mantenimento della cosa materiale verso una gestione privatistica. È in un tale contesto cittadino che probabilmente va inserita la realizzazione del mosaico in questione, forse all'interno di un grande ambiente appartenente ad un edificio privato. L'area di rinvenimento si trova in un settore urbano abbastanza centrale, non distante dal decumano massimo (Corso d'Augusto), asse viario ancora molto attivo in epoca tardoantica³⁷.

Spostando l'attenzione dall'edificio sul committente, potrebbe essere utile prendere in considerazione gli altri esempi di edilizia privata di alto livello, appartenuti, secondo le ipotesi, tanto a privati quanto a personaggi con funzioni governative³⁸. Naturalmente più ci si addentra nella ricerca, maggiori sono le difficoltà che si incontrano: ipoteticamente si potrebbe pensare ad una figura appartenente alle fasce socialmente ed economicamente più rilevanti della città, tra la quali sono annoverabili i *possessores* terrieri e i *potentiores* con funzioni amministrative e pubbliche. Focalizzando sulla tematica rappresentata sul mosaico, ci si accorge di come il tema dei cinocefali sia persistente solamente in autori scriventi in lingua greca. Questo dato, pur non escludendo la possibilità che l'argomento fosse presente anche in opere in lingua latina, fa propendere, in via del tutto ipotetica, per una committenza non italiana, forse originaria della parte orientale dell'impero³⁹. Si tratta di niente più che una suggestione, rinforzata però dai temi e dai motivi decorativi riportati nel tappeto musivo, i quali non presentano in quasi nessun caso raffronti sulla penisola italiana. Se poi si prendono in considerazione i culti religiosi testimoniati in territorio riminese, ben si comprende la composizione multietnica della popolazione e la pregnante diffusione di aspetti culturali provenienti dalla parte orientale del bacino del Mediterraneo. È testimoniata, infatti, la diffusione di culti di origine egiziana, come quello di Attis, e soprattutto il culto provenienza siriana di Giove Dolicheno, il quale persiste in modo generalizzato anche nei centri limitrofi⁴⁰.

Ricapitolando, pare abbastanza fondata l'ipotesi secondo la quale nel mosaico cosiddetto di Anubi, databile al IV sec. d.C., sia riportato un catalogo di animali esotici e di creature fantastiche contestualizzabile in un ambiente

³² BRACCESI 2007, p. 199.

³³ *Atria longa schede* 2011, pp. 103-104, *Ariminum* 2, pp. 111-112, *Ariminum* 9.

³⁴ NEGRELLI 2008, p. 17, 29.

³⁵ Sono sei le *domus*, tra le sedici scavate, a presentare una fase tardoantica. Si veda: *Atria longa schede* 2011, p. 103, *Ariminum* 1, pp. 105-106, *Ariminum* 3, pp. 109-110, *Ariminum* 7, pp. 110-111, *Ariminum* 8, p. 114, *Ariminum* 12, p. 117, *Ariminum* 15. Si veda anche GHEDINI 2011, pp. 308-310. Dal punto di vista storico, in merito all'importanza di *Ariminum* in epoca tarda, si ricordi che proprio lì fu ospitato il Concilio indetto da Costanzo II nel 359 d.C.

per risolvere la controversia ariana, al quale dovettero partecipare circa quattrocento vescovi.

³⁶ NEGRELLI 2008, p. 17.

³⁷ NEGRELLI 2008, p. 13.

³⁸ NEGRELLI 2008, p. 10-12.

³⁹ Il primo a parlare dei cinocefali è Erodoto. La descrizione che però meglio collima con la raffigurazione presente sul mosaico è quella che deriva dall'opera di Ctesia, giunta a noi tramite l'erudito bizantino Fozio. Altro autore che riprende Ctesia è Eliano, il quale, pur essendo romano, scriveva in greco.

⁴⁰ CENERINI 2000, pp. 64-67.

culturale, quello tra il III e il IV sec d.C., nel quale si diffusero, anche sotto forma di opera letteraria, raccolte a carattere zoologico, non lontane dal genere della paradossografia: alla base di queste opere, in modo più o meno indiretto, ci furono numerosi autori, tra i quali è stato individuato, prendendo in considerazione la figura cinocefala presente al centro della porzione giuntaci, Ctesia. A conferma del fermento di questi temi in quegli anni, abbiamo l'opera di Eliano e la testimonianza di Agostino: proprio quest'ultimo, oltre a far menzione di tali creature, sostiene di aver visto un tappeto musivo a Cartagine in cui erano rappresentate diverse creature "dall'aspetto quasi mostruoso". Anche lo schema con il quale è stata rappresentata la figura cinocefala, accentuando tale lettura, non sorprende, essendone stato preferito uno già utilizzato per figure mitiche nelle vesti di pastori: Ctesia e Eliano, infatti, spiegano che si trattava di una popolazione che abitava in India praticando la caccia e la pastorizia. Si è tentato anche di contestualizzare il mosaico nella realtà riminese di IV sec. d.C., epoca nella quale la città dovette conoscere una parziale rinascita, dopo le difficoltà affrontate nella seconda metà del III sec. d.C. Per quanto riguarda la committenza, se ne è proposta, in via del tutto ipotetica, una di origine non italica, forse proveniente dalla parte orientale dell'Impero, per via dei temi riportati nel mosaico e per la forte componente multi-etnica della popolazione riminese.

Abbreviazioni Bibliografiche

- ARIAS 1950 = ARIAS P.E., *Mosaico policromo scoperto in Rimini*, in *FA* 3, 1950, pp. 265-266.
- ARIAS 1952 = ARIAS P.E., *Mosaico romano policromo di Rimini*, in *Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi*, Faenza 1952, pp. 2-9.
- Atria longa* 2011 = GHEDINI F., ANNIBALETTO M. (a cura di), *Atria longa patescunt. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana. Saggi*, Roma 2011.
- Atria longa schede* 2011 = GHEDINI F., ANNIBALETTO M. (a cura di), *Atria longa patescunt. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana. Schede*, Roma 2011.
- BRACCESI 2007 = BRACCESI L., *Terra di confine: archeologia e storia tra Marche, Romagna e San Marino*, Roma 2007.
- BOLLINI 1980 = BOLLINI M., *Il mosaico riminese*, in SUSINI G., TRIPPONI A. (a cura di), *Analisi di Rimini antica. Storia e Archeologia per un museo*, Rimini 1980, pp. 285-312.
- BUDISCHOVSKY 1977 = BUDISCHOVSKY M.C., *La diffusion des cultes isiaques autour de la mer Adriatique*, Leiden 1977.
- CENERINI 2000 = CENERINI F., *Gli dei di Rimini*, in FONTEMAGGI A., PIOLANTI O. (a cura di), *Rimini Divina. Religioni e devozione nell'evo antico, Rimini, Museo della Città, 20 ottobre 2000 – 20 maggio 2001*, Rimini 2000, pp. 54-69.
- Décor* = BALMELLE C., BLANCHARD-LEMÉE M., CHRISTOPHE J., DARMON J.-P., GUIMIER-SORBETS A.-M., LAVAGNE H., PROUDHOMME R., STERN H., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, vol. I, Paris 1985.
- FROVA 1964 = FROVA A., *Il mosaico e la pittura*, in VERGNANI, MANSUELLI 1964, pp. 508-515.
- FONTEMAGGI, PIOLANTI 2016 = FONTEMAGGI, PIOLANTI O., *I mosaici di Rimini romana*, Bologna 2016.
- GHEDINI 2011 = GHEDINI F., *Soluzioni e modelli abitativi tra tarda Repubblica e tardo Impero*, in *Atria longa* 2011, pp. 291-332.
- MALAISE 1972 = MALAISE M., *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie*, Leiden 1972.
- MANSUELLI 1962 = MANSUELLI G.A., *I Cisalpini (III sec. a.C. - III d.C.)*, Firenze 1962.
- MELDINI 1984 = MELDINI P., *L'essere dalla testa di cane: una diversa interpretazione del mosaico detto di "Anubis"*, in DELBIANCO P. (a cura di), *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in onore di Mario Zuffa*, Rimini 1984, pp. 207-218.
- MURGIA 2014 = MURGIA E., *Un pastiche iconografico: Anubi pastore tra gli animali*, in FONTANA F., MURGIA E. (a cura di), *Sacrum facere, Contaminazioni: forme di contatto, traduzione e mediazione nei sacra del mondo greco e romano, Atti del II Seminario di Archeologia del Sacro, Trieste, 19-20 aprile 2013*, Trieste 2014, pp. 281-300.
- NEGRELLI 2008 = NEGRELLI C., *Rimini capitale. Strutture insediative, sociali ed economiche tra V e VIII secolo*, Firenze 2008.
- NICOLÒ 1984 = NICOLÒ P.L., *Ancora su "Anubi"*, in *StRomagn* 35, 1984, pp. 265-278.
- PAOLUCCI 2012 = PAOLUCCI G., *Mosaici e pavimenti dell'Emilia Romagna (Regio VIII)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Archeologia, ciclo XXIV.
- SUSINI 1978 = SUSINI G., *I culti orientali nella Cispadana. Fonti e materiali*, in *Hommages a Maarten J. Vermaseren*, III, Leiden 1978, pp. 1199-1216.
- VERGNANI, MANSUELLI 1964 = VERGNANI M., MANSUELLI G.A. (a cura di), *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale, Catalogo della mostra, Bologna Palazzo Archiginnasio, 20 settembre-22 novembre 1964*, Bologna 1964.
- ZUFFA 1964 = ZUFFA M., *Mosaico policromo figurato*, in VERGNANI, MANSUELLI 1964, p. 516.

