

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA  
IN ARCHEOLOGIA**

Ciclo XXI

**Settore/i scientifico disciplinari di afferenza:**

L-ANT/08 ARCHEOLOGIA CRISTIANA E MEDIEVALE

TITOLO TESI

**I SARCOFAGI TRA III E IV SECOLO D. C.:  
PROBLEMI DI ICONOLOGIA**

**Presentata da: Dott. Michele Dall'Aglio**

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Chiar. mo Prof. Lorenzo Quilici**

**Chiar. mo Prof. Sandro De Maria**

**Esame finale anno 2008**

## INTRODUZIONE

### CENNI STORICI<sup>1</sup>

#### 1. A. Il III secolo d. C. dalla morte di Settimio Severo

La presa del potere di Settimio Severo (193 d. C.) aveva ridato una speranza di pace interna all'Impero. Alla sua morte, avvenuta nel 211 a. C. lasciò il trono nelle mani dei due figli Geta e Marco Aurelio Antonino, detto Caracalla.

Quest'ultimo appena giunto a Roma, nel 212 d. C., protestando una congiura fece uccidere il fratello insieme a molti personaggi politici di spicco, tra i quali anche il prefetto del pretorio Emilio Papiniano.

Fin dall'inizio del suo principato, quindi, Caracalla dovette appoggiarsi all'elemento militare. L'anno seguente fu impegnato in lotte difensive contro le popolazioni germaniche, completò il *limes* germano – retico, sconfisse gli Alemanni e pagò i Catti perché abbandonassero i territori occupati all'interno dello Stato romano.

Nello stesso anno promulgò l'editto che avrebbe cambiato radicalmente la società romana: la *constitutio antoniniana de civitate*.

Tale provvedimento concedeva la cittadinanza romana a tutti gli abitanti dell'Impero, fuorché ai *peregrini dediticii*, in modo tale che ci fossero più facilitazioni nell'amministrazione della giustizia, e affinché la *vigesima hereditatum*, da lui raddoppiata, colpisse anche tutti i trapassi successori e le manomissioni dei provinciali.

Alle confische repressive della congiura ordita da Geta si aggiungevano, così, nuovi mezzi per le spese e nuovi incrementi al patrimonio privato dell'imperatore. Nonostante questo grande afflusso di ricchezze nella casse dello Stato, durante il suo principato non fu possibile avere oro monetabile per poter mantenere i rapporti di scambio tra aureo e denario. La conseguenza fu un rincaro costante dei prezzi. Per risolvere questo problema fu coniato un nuovo denario di dimensioni quasi doppie di quelle della moneta fino ad allora in circolazione.

Nel 216, in seguito a falliti tentativi diplomatici e matrimoniali con Artabano, si aprirono le ostilità con i Parti, invadendo la Media e l'Osroene. Proprio durante questo conflitto, l'anno seguente, Caracalla fu assassinato a Carre.

Anche Caracalla tentò di dare alla figura dell'imperatore i caratteri delle monarchie ellenistiche – orientali.

Un disagio generale era provocato dalla crisi economica, dal peso della centralizzazione capitalistica e amministrativa e dalla perdita di supremazia della classe dirigente romano – italica, notevolmente impoverita.

Il successore di Marco Aurelio Antonino fu il prefetto del pretorio M. Opellio Macrino, acclamato dalle truppe, che si alienò ben presto, oltre al senato, per una pace ingloriosa con i Parti, cui pagò un pesante tributo per assicurarsi lo *statu quo* alle frontiere e il protettorato sull'Armenia.

<sup>1</sup> Per questo capitolo si vedano in particolare: S. MAZZARINO, *Trattato di storia romana*, vol. II, Roma, 1962; M. A. LEVI – P. MELONI, *Storia di romana dagli Etruschi a Teodosio*, Varese – Milano, 1968; P. BROWN, *Il mondo tardoantico*, Torino, 1974; G. SUSINI, *Schede per la storia della cultura della tarda antichità*, in "Studi romagnoli", n. 34, Bologna, 1983, pp. 115 - 122; A. CAMERON, *Il tardo impero romano*, Bologna, 1995; S. MAZZARINO, *La fine del mondo antico*, Milano, 1995; H. I. MARROU, *Decadenza romana o tarda antichità? III – VI secolo*, Milano, 1997; H. BRANDT, *L'epoca tardoantica*, Bologna, 2001; P. BROWN, *Genesi della tarda antichità*, Torino, 2001; G. P. BROGIOLO - A. CHAVARRIA ARNAU, *Aristocrazie e campagne nell'Occidente da Costantino a Carlo Magno*, Firenze, 2007. Per le notizie sulla storia della Chiesa si veda: IPPOLITO, *Elenchos*; EPIFANIO, *Panarion*; EUSEBIO, *Storia ecclesiastica*; L. HERTLING, *Storia della Chiesa*, Roma, 1967; V. BO, *Storia della parrocchia*, Roma, 1992; G. FILORAMO – D. MENOZZI (a cura di), *Storia del cristianesimo*, Bari, 1997; A. G. HAMMAN, *La vita quotidiana dei primi cristiani*, Milano, 1998; E. WIPZYSCKA, *Storia della Chiesa nella tarda antichità*, Milano, 2000.

Sotto l'impulso di Giulia Mesa, zia di Caracalla, l'esercito acclamò imperatore suo nipote Vario Avito, detto Elagabalo, e Macrino fu sconfitto e ucciso ad Antiochia.

Giunto a Roma nel 219 il nuovo imperatore si preoccupò di diffondere il culto solare di cui era sacerdote, approfittando del diffondersi di numerosi culti orientali monoteisti, tra i quali il cristianesimo. Due anni dopo adottò il cugino Alessiano e se lo associò nella reggenza dell'Impero. L'anno seguente le varie scelte politiche e religiose dell'imperatore scatenarono la rivolta dei pretoriani che lo uccisero. Rimasto solo, Alessiano, salì al trono con il nome di Marco Aurelio Severo Alessandro.

Sotto di lui si cercò un riavvicinamento tra il *princeps* ed il senato e di disciplinare meglio l'esercito, per poterlo maggiormente controllare. Per far ciò l'amministrazione finanziaria divenne ancora più difficile ed esosa, contribuendo a mettere in ginocchio l'economia dello Stato.

Nel 231 scoppiò una nuova guerra contro il grande rivale di Roma: l'impero persiano dei Sassanidi, saliti con Artaserse I al potere e che avevano strappato le province di Siria e Cappadocia.

Severo Alessandro formò un esercito con truppe fresche e tolte da altre frontiere sguarnendole pericolosamente e riuscì a ricacciare i Persiani oltre l'Eufrate.

Celebrato il trionfo nel 233, passò alla frontiera renana dove si impegnò, anche con il pagamento di tributi a difendere l'Impero dai Germani.

Questo portò un forte malcontento nell'esercito, che si sollevò nel 235, acclamando Massimino.

La sua condotta di governo fu inizialmente volta al reperimento di denaro per continuare la guerra in Germania. Le sue azioni sia in campo religioso che politico corrispondevano agli ideali, agli interessi e alle preferenze delle truppe.

Il malcontento diffuso tra i ceti dei possidenti sfociò nell'acclamazione a imperatore in Africa di M. Antonio Gordiano, che si associò al potere il figlio Gordiano II.

Nonostante il riconoscimento da parte del senato, quest'ultimo fu raggiunto dopo soli ventidue giorni, dai soldati di Massimino che lo uccisero e il padre si suicidò.

Il Tracce, a questo punto, proclamato *hostis*, marciò verso Roma, ma in Italia fu fermato dalla resistenza di Aquileia e dall'ammutinamento del proprio esercito, che gli diede la morte.

Appare chiara da quanto esposto finora la grave crisi politica interna imperiale, in mano soltanto alle truppe delle frontiere.

Il senato, scomparsi dalla scena tutti i possibili pretendenti al trono, elesse imperatori, cercando un ritorno al consolato delle origini, D. Celio Calvino Balbino e M. Clodio Pupieno Massimo.

Siccome il secondo era invisibile all'esercito, per evitare rivolte, designò come successore Gordiano III, appena tredicenne, nipote di Gordiano I.

L'ammutinamento delle truppe non tardò e nell'ottobre dello stesso anno i due *principes* furono uccisi. Il giovanissimo imperatore prese il potere.

Discordie tra le truppe stanziate nelle varie parti dello Stato, le incursioni delle popolazioni germaniche, la conquista persiana della Siria gettavano intanto l'Impero nel caos.

Nel 244, durante la controffensiva vincente romana, il prefetto del pretorio Giulio Vero Filippo, approfittando di un momento di malumore dell'esercito, eliminò Gordiano III prendendone il posto.

Questo giunse rapidamente alla pace con i Persiani, ristabilendo i confini severiani, nel 247 vinse i Carpi in Dacia e, l'anno seguente, celebrò il millenario della fondazione di Roma.

Mentre in Oriente l'imperatore aveva delegati i poteri militari al prefetto del pretorio, suo fratello Giulio Prisco, le truppe danubiane si ribellarono nominando *princeps* Pacaziano. In Cappadocia e in Siria alcuni signori locali tentarono movimenti separatisti, tesi alla fondazione di regni autonomi. I Goti, alleatisi con altri popoli, penetrarono profondamente nella penisola balcanica.

Contro questi fu mandato G. Messio Decio, che, avendo riportato numerose vittorie, fu acclamato imperatore dal suo esercito. Tornato in Italia affrontò, sconfisse ed uccise Filippo presso Verona nel 249.

Decio affidò al senato la direzione dell'amministrazione civile, conservando per sé quella militare.

In campo religioso cominciò una politica ostile e persecutoria contro Ebrei e Cristiani.

Egli impose a tutti i cittadini di sacrificare agli dei dell'Impero e di dare, in un momento di grave difficoltà per lo Stato, testimonianza di fedeltà all'imperatore e alla Nazione.

La persecuzione di Decio, che colpiva il clero e i credenti ma non la Chiesa, provocò molte defezioni, quelle dei cosiddetti *lapsi*, o libellisti, così chiamati per il *libellus* un certificato dell'avvenuto sacrificio.

Questi ultimi, forti dell'impunità statale, cercarono subito di rientrare nel seno del cristianesimo e ciò provocò non poco disordine all'interno della Chiesa, ancora assai divisa.

Nel 250 Decio dovette affrontare i Goti, invasori della Mesia. Qui il comandante G. Treboniano Gallo tradì l'imperatore, che si trovò isolato e fu vinto e ucciso in battaglia l'anno seguente.

Ad aggravare ancor più la situazione vi era il diffondersi della peste, destinata a durare quindici anni. La successione andò al figlio di Decio, Ostiliano, ma Treboniano si fece nominare imperatore e adottò l'erede legittimo, che morì quasi subito di malattia.

L'usurpatore, rimasto solo, concluse la pace con i Goti con la promessa di un pagamento di tributo. Ovviamente il risultato fu che questi, avendo intuito la debolezza dell'Impero, non si attenero mai ai patti, continuando le loro scorrerie.

Nel 252 l'imperatore vedeva perse la Mesopotamia e la Siria, invase dai Persiani, e un rivale nominato dalle truppe sul Danubio: M. Emilio Emiliano.

Quest'ultimo sconfisse Treboniano a *Interamna* nel luglio 253, ma pochi mesi dopo a Roma venne ucciso dai suoi soldati.

Con la peste che mieteva vittime anche tra il senato, le lotte per il trono erano interamente nelle mani dell'esercito.

La scelta di questo cadde sul generale Publio Licinio Valeriano, appartenente al rango senatorio.

Per la prima volta l'Impero venne diviso: il *princeps* tenne per sé la parte orientale mentre lasciò quella occidentale al figlio Gallieno.

Nell'anno 256 si apre uno dei periodi più oscuri della storia di Roma: i Persiani conquistarono Antiochia mentre il sistema fortificato difensivo occidentale cadeva in più punti travolto dai barbari.

Valeriano riprese Antiochia e parte della Mesopotamia. Il sollievo per i suoi successi durò pochissimo perché i Goti arrivati fino a Tessalonica, passarono in Asia Minore e invasero la Bitinia, costringendo i Romani a combattere su due fronti contemporaneamente senza poter avere rinforzi, impegnati sulle frontiere.

Infatti il *limes germanico* era stato travolto da Franchi e Alemanni; in Africa i Berberi fiaccavano le difese delle truppe là stanziate; i Sassoni depredavano le coste galliche.

Nel 257 e nel 258 l'imperatore promulgò due editti molto particolareggiati, che condannavano la Chiesa in quanto tale, nominando esplicitamente i vescovi, i presbiteri, i diaconi e, tra i laici, i senatori, i cavalieri e i palatini, proibendo le riunioni e confiscando i luoghi di culto e di riunione.

Negli stessi anni Gallieno fermò i Franchi sul Reno e gli Alemanni sull'alto Danubio. Nonostante ciò i primi invasero la Gallia e passarono in Spagna ed i secondi nel frattempo dilagavano in Rezia e calavano nella pianura lombardo – veneta. Gallieno ricacciò i Franchi al Reno e sconfisse nel 259 gli Alemanni a Milano.

La peste aveva ripreso a fare vittime in Oriente soprattutto tra le fila dell'esercito di Valeriano, intento a combattere la minaccia sassanide.

L'imperatore venne sconfitto nelle vicinanze di Emessa, in Osroene, e fu preso prigioniero dai Persiani nel 260.

Ad aggravare la situazione vi era anche la crescente crisi economica, che vedeva la moneta sempre più svalutata, date le continue riduzioni di metallo prezioso e i prezzi sempre più alti.

Gallieno si trovava, così, solo al governo di uno Stato allo sbando: la Gallia si era resa indipendente sotto Postumo; Ingenuo e Regaliano si erano ribellati nell'Illirico; in oriente le legioni di Valeriano insorsero al comando di Macriano e Ballista; stessa cosa accadde in Egitto e a Bisanzio; Odenato si era proclamato re di Palmira e aveva continuato vittoriosamente la guerra contro i Persiani.

In queste condizioni la persecuzione anticristiana era solo un ulteriore danno per l'Impero e fu abbandonata nel 262 dopo la sconfitta dei due usurpatori Macriano ed Emiliano. Fu ordinata la restituzione ai vescovi dei luoghi di riunione, di culto e dei cimiteri confiscati; fu anche riconosciuto ai vescovi il diritto di rappresentare le Chiese davanti allo Stato.

Gallieno, poi, cercò un nuovo equilibrio con il senato, limitandone i poteri e in ambito militare ridusse il numero dei reparti di fanteria in favore di quelli di cavalleria, stravolgendo la tradizionale concezione dell'esercito romano.

Nel 267 Odenato veniva assassinato e gli successe la moglie Zenobia. L'imperatore cercò di cogliere l'occasione e mandò un esercito a riconquistare Palmira, ma fu sconfitto. La regina orientale, inorgogliata si associò al potere il figlio e occupò altri territori imperiali.

Nello stesso anno ripresero le invasioni di Goti in Mesia, Illirico, Tracia, Grecia e Asia e di Alemanni in Rezia.

L'anno seguente Gallieno mosse contro i primi e li sconfisse a Naisso. L'entusiasmo durò poco: Aureolo, comandante della cavalleria, stanziata a Milano, si sollevò, d'accordo con Postumo. L'imperatore raggiunse Milano e l'assedì, ma nel 268 fu ucciso dai suoi soldati, che avevano scelto come suo successore Marco Aurelio Claudio.

Questo, risolto la questione milanese, sconfisse gli Alemanni sul lago di Garda, dove erano calati, e, l'anno dopo, vinse i Goti in Mesia.

Nonostante questi successi e il ritorno della Spagna nel seno dell'Impero, la crisi economica era ormai fortissima e nella generale miseria si diffondeva sempre di più la peste, che portò alla morte anche l'imperatore nel 270.

Gli successe per alcuni mesi il fratello Quintillo, voluto dal senato, ma le truppe non lo riconobbero e a Sirmio fu acclamato L. Domizio Aureliano, comandante della cavalleria.

Come prima cosa respinse i Vandali, invasori della Pannonia, poi combatté in Italia gli Alemanni e gli Jutungi, che lo sconfissero nel 271 a Piacenza.

Il panico dilagò dovunque. L'imperatore fuggì a Roma per organizzare le difese mentre gli invasori razziavano il versante adriatico. Tutte le città si misero a costruire in tutta fretta cinte murarie difensive, restringendo, spesso, i propri confini.

Nella capitale l'imperatore repressero alcune rivolte di senatori e poi partì per affrontare i barbari, sconfiggendoli a Fano, a Pavia e, infine, sul Danubio, ove li aveva inseguiti.

Rettificò la frontiera danubiana, sgomberò la Dacia, conquistò il regno di Palmira e riannesse l'Egitto.

Dopo qualche scaramuccia con i Persiani prima e i Carpi dopo, tornò a Palmira, che si era ribellata e la ridusse ad un villaggio miserabile nel 273.

L'anno seguente assorbì l'*Imperium Galliarum* retto da Tetrico. Meritatamente Aureliano si poté fregiare del titolo di *restitutor orbis* e, in quell'occasione, riformò il culto solare facendolo diventare supremo ed ufficiale, conferendogli anche un collegio di pontefici e dedicandogli un tempio. Inoltre si proclamò imperatore per volere della divinità assumendo i titoli di *dominus* e *deus*.

Il culto solare ben si avvicinava a quello cristiano, che fu riconosciuto già nel 270 *religio licita*, grazie ad un arbitrato dell'imperatore.

Con Aureliano ebbe inizio la disciplina e l'obbligo di ereditarietà dei collegi professionali. Non solo, alcune categorie di lavoratori furono anche tenute a prestazioni di servizi gratuiti nelle forniture per lo stato e per l'imperatore. In tal modo lo stato poteva moltiplicare le distribuzioni di pane, olio, vino, carne e vestiario al popolo. Inoltre fu anche intrapresa una dura politica tributaria a carico della proprietà immobiliare, impoverendo, anche a causa delle riforme monetarie, le classi dei possidenti.

Nel 275 Aureliano venne assassinato e per sei mesi il trono rimase vacante fino a quando non venne chiamato al principato un vecchio senatore: M. Claudio Tacito.

L'anno dopo guidò una spedizione contro la Persia, mentre i Goti invadevano l'Asia Minore, i Franchi e gli Alemanni occupavano la Gallia. Il suo fratellastro, prefetto del pretorio, Annio Floriano sconfisse i primi nel Ponto.

Nel marzo dello stesso anno il *princeps* fu assassinato a Tiana. Gli doveva succedere Floriano, ma gli si oppose Probo, governatore di Siria ed Egitto. Questo attaccò il suo rivale a Tarso, esasperandone le truppe, che lo uccisero.

Divenuto imperatore, in due anni liberò le province occidentali dai Franchi, dagli Alemanni, dai Burgundi e dai Senoni. Nel 279 sconfisse i Vandali, repressi una rivolta in Pisidia, respinse i Blemmii nell'Alto Egitto e nel 280 sbaragliò i Bastarni in Tracia. Tutte queste vittorie guadagnarono a Probo un grande trionfo a Roma, celebrato l'anno seguente.

Nel 282 mentre si preparava una spedizione contro la Persia le truppe si ammutinarono, uccisero l'imperatore, acclamando Caro, il prefetto del pretorio.

Questo iniziò l'invasione della Persia, sconfiggendo lungo il cammino i Quadi e i Sarmati. Giunto in Mesopotamia, occupò Ctesifonte, ma ben presto, nel 283, morì in modo misterioso.

Alla sua morte assunsero il potere i figli Carino, per l'Occidente e Numeriano per l'Oriente. Quest'ultimo fu trovato morto nel 284 nella sua lettiga, durante una campagna contro la Persia. Del fatto fu accusato il prefetto del pretorio Apro, già sospettato di aver ucciso Caro. Per ciò fu acclamato imperatore il capo della guardia personale di Numeriano, Diocleziano, e Apro fu condannato a morte.

Nel 285 Carino lasciava la Gallia e l'Italia, dove infuriavano la rivolta dei Bagaudi e le minacce sulle frontiere, per andare a combattere Diocleziano. Giunto in Mesia fu assassinato e Diocleziano rimase solo al potere.

Questo elevò alla dignità di Cesare l'illirico Massimiano e lo inviò in Gallia per reprimere la rivolta dei Bagaudi.

Nel 286 Massimiano riceveva il titolo di Augusto e l'associazione al principato. Le operazioni militari proseguirono senza interruzioni: Diocleziano sul Danubio contro i Sarmati, Massimiano sul Reno contro Franchi e Alemanni. Nello stesso anno Carausio, prefetto della flotta aveva separato dall'Impero la Gallia settentrionale e la Britannia.

I due Augusti si unirono per combattere in Rezia nel 289 e alla fine dello stesso anno si stabilirono a Milano per procedere al nuovo ordinamento statale. Inoltre assunsero il titolo di *Jovius*, il primo, e di *Herculius*, il secondo.

## 1. B. L'età tardo antica dalla tetrarchia alla morte di Teodosio.

Il valore semantico dell'aggettivo "tardo" richiama l'idea della fine di un tempo ben definito con il declino e la decadenza.

L'espressione "tarda antichità" si affermata nella ricerca scientifica dopo che Burckhardt, alla metà dell'Ottocento, in una sua monografia dedicata ai tempi di Costantino, aveva parlato dei "Tempi tardo antichi"<sup>2</sup> con le connotazioni sopra dette.

Ma i secoli tra IV e VII sono davvero da considerarsi l'autunno di un periodo di fioritura durato quasi un millennio e l' "anticamera" del medioevo?

Questa convinzione ha trionfato fino a pochi decenni fa: Diocleziano (284 – 305) ha effettivamente rotto con le tradizioni del principato romano e ha fondato un dominato assolutistico, arrogandosi una posizione divina. I suoi successori si trincerarono dietro ad uno sfarzo di corte al di là di ogni limite umano, allontanandosi sempre di più dalla vita di Stato e di società, caratterizzata da una crescente burocratizzazione e da un maggiore irrigidimento. Ciò accresceva una debolezza interna, che ebbe come conseguenza un calo nelle capacità di reazione e nella forza militare imperiale, decretando la caduta dell'Impero.

Soltanto da pochi decenni tale concezione è passata in secondo piano grazie alle numerose ricerche condotte in materia di problemi politici, ideali di sovranità, società, economia, cultura e religione.

---

<sup>2</sup> J. BURCKHARDT, *L'età di Costantino il Grande*, Firenze, 1957

Resta in sostanza il suo carattere di passaggio e la data con la quale si suole farla iniziare è il 293. In quest'anno Diocleziano fece della diarchia una tetrarchia, subordinando a ognuno dei due Augusti un *partner* più giovane: a Massimiano il Cesare Costanzo Cloro e a Diocleziano Galerio. Escludendo i figli naturali, ci si preoccupò di porre come unici obbiettivi di governo l'efficienza e la lealtà. Con la concezione teocratica del potere toglievano legittimità anche a ogni usurpatore. Inoltre la tanto celebrata concordia tra gli imperatori era rafforzata da legami matrimoniali e di adozione, dato che i Cesari furono adottati dagli Augusti e ne sposarono le loro figlie.

La programmazione del disegno diocleziano è anche dimostrata dalla deliberata abdicazione del 305 e dalla voluta simmetria di governo per i Cesari, che, divenuti Augusti dopo dieci anni, dovevano designare altri due successori.

L'organizzazione dell'Impero venne radicalmente modificata, come ricordato polemicamente da Lattanzio<sup>3</sup>: “... *dividendo la terra in quattro parti, e moltiplicando gli eserciti, ...anche le province furono ridotte a brandelli: molti governatori e numerosi uffici gravavano sulle singole regioni e quasi sulle singole comunità, e così accadeva anche per numerosi addetti agli uffici finanziari, personale dell'amministrazione e vicari dei prefetti.*”

In realtà non è una vera divisione dell'Impero, fu piuttosto una distribuzione degli ambiti di competenza: Diocleziano si concentrò sull'Oriente, Massimiano si concentrò sull'Africa, l'Italia, la Spagna e sulle province occidentali danubiane; Costanzo Cloro si occupò di Gallia e Britannia, mentre Galerio della Grecia e del medio corso del Danubio. L'esercito, per ciò, aumentò di sole 100000 unità, con oneri fiscali tollerabili.

Le province furono raddoppiate di numero e furono create due nuove istanze superiori: le dodici diocesi, sotto i vicari e le quattro prefetture del pretorio.

Il senato fu sostituito dal *consilium principis*, conservando alcune funzioni giudiziarie.

Fu creato anche un sistema monetale completamente nuovo, basato soprattutto su nominali d'argento e d'oro più stabili; la riforma comprendeva anche una nuova moneta spicciola, il *folles* di rame, per gli scambi quotidiani. Furono rivalutate con un decreto le nuove monete argentee con l'editto sui prezzi cercarono di evitare speculazioni da parte dei commercianti.

La separazione tra *principes* e l'umanità fu accresciuta anche dalla pretesa *adoratio* (genuflessione e bacio al mantello) da parte di Diocleziano, che sancì anche un'ulteriore cesura tra dominato ed epoca precedente. Tale autoesaltazione, ovviamente, entrò in conflitto con gli ambienti cristiani, dando il via nel 303 ad una persecuzione di massa.

La prima fase di quest'azione fu l'epurazione militare del 297: all'origine di tale decisione fu una denuncia degli aruspici<sup>4</sup>, che accusarono i cristiani di impedire, con la loro presenza, la manifestazione degli dei attraverso le viscere degli animali sacrificati; Diocleziano ordinò a tutti i presenti di sacrificare ed estese tale obbligo a tutti i palatini e a tutti i soldati: chi non obbediva doveva dare le dimissioni e rinunciare ai benefici del congedo. Il cristianesimo restava *religio licita*, ma la sua professione escludeva dal servizio dello Stato. Fu Galerio a spingere l'imperatore verso una linea intransigente, che sfociò nell'editto del 303 e la persecuzione di massa<sup>5</sup>: fu ordinata la distruzione delle chiese, il rogo delle Scritture, l'*infamia* per gli *honestiores*. Poco dopo, a causa di un incendio scoppiato nel palazzo imperiale di Nicomedia, del quale furono accusati i cristiani, la condotta della persecuzione fu assai più aspra. Con altri due editti dello stesso anno e del 304 si imponeva a tutti i cittadini dell'Impero di sacrificare e libare agli dei pena la morte.

In campo militare vennero sconfitti i Blemmii e domata una rivolta in Egitto, fu abbandonata la Nubia da Diocleziano, che aveva al suo seguito Costantino, figlio di Costanzo. Galerio, intanto, aveva vinto sui Quadi, Jutungi, Carpi e Marcomanni, ma fu sconfitto dai Persiani a Carre nel 296.

Nello stesso anno Costanzo Cloro riconquistava i territori in mano di Carausio.

Nel 298, grazie a vittoriose operazioni militari, si otteneva il protettorato sull'Armenia, la conquista della Mesopotamia.

<sup>3</sup> LATTANZIO, *De mortibus persecutorum*, 7 – 14.

<sup>4</sup> LATTANZIO, *De mortibus cit.*, 9, 12 e 10,1

<sup>5</sup> LATTANZIO, *De mortibus cit.*, 13,1; EUSEBIO, *Storia ecclesiastica cit.*, VIII, 2, 4

Il progetto dei tetrarchi fallì. Le tradizionali strutture e concezioni dinastiche erano troppo radicate per poter essere sopraffatte dalla novità, soprattutto quando si trattava di imporla all'esercito.

Il primo maggio del 305 a Nicomedia, in Bitinia, dopo l'abdicazione degli Augusti, da quanto scrive Lattanzio<sup>6</sup>: "... una solenne parata. Tutti guardavano a Costantino. Non si nutrivano dubbi. I soldati e i migliori dell'esercito...guardavano solo a Costantino in gioiosa attesa...Il vecchio (Diocleziano) ... dice che le sue forze sono esaurite, che cerca riposo dopo le fatiche;... Allora improvvisamente egli designa come Cesari Severo e Massimino. La sorpresa fu generale. Costantino stava in alto sulla tribuna. Si era incerti se per caso non fosse stato sostituito il nome di Costantino, quando Galerio, davanti agli occhi di tutti, tese la mano all'indietro e trasse avanti Daia, respingendo Costantino."

Quest'ultimo, figlio di Costanzo Cloro, era stato scavalcato, insieme a Massenzio, figlio di Massimiano, e la seconda tetrarchia iniziò con gli Augusti Galerio e Costanzo I e con i due Cesari Severo e Massimino Daia.

Gli esclusi dalla successione, però, non sarebbero rimasti a guardare in silenzio.

L'anno seguente Costantino raggiunse il padre in Britannia e, alla morte di questi, il 25 luglio, le truppe lo acclamarono imperatore a *Eboracum*.

Galerio non si oppose apertamente: pur non accettandolo come Augusto, lo riconobbe come Cesare d'Occidente, promuovendo subito al rango di *Augustus* Severo.

Tuttavia la crisi era stata innescata: il 28 ottobre Massenzio fu acclamato imperatore a Roma dai pretoriani e dalle coorti cittadine e si alleò con i cristiani, revocando i provvedimenti dioclezianeî.

I tetrarchi decisero l'intervento militare per eliminare il figlio di Massimiano, ma Severo fallì, trovando la morte.

Massimiano stesso scese in campo nel 307, alleandosi con Costantino, dandogli in moglie la figlia Fausta e concedendogli il titolo di Augusto.

Diocleziano fu costretto dagli eventi a organizzare con Galerio una conferenza a *Carnuntum*, dalla quale nacque la quarta ed ultima tetrarchia. Gli imperatori in carica cooptarono come nuovo membro Licinio, che assunse subito il rango di Augusto accanto a Galerio; i Cesari Costantino e Massimino Daia mantennero i loro posti e Massimiano doveva ritirarsi a vita privata.

Costantino in un primo momento cercò di ricollegarsi agli ideali tetrarchici, ma dopo il 308 si rese palese la sua mira autocratica e la sua politica, coscientemente ma con prudenza, ebbe maggiori accenti personali.

Dal 310 apparve anche del tutto chiaro che il sistema diocleziano di *Iovii* ed *Herculii* era miseramente fallito.

Nel frattempo i Cesari avevano ottenuto il titolo di Augusto, cosicché vi erano quattro imperatori legittimi, più due usurpatori: Massenzio a Roma e Domizio Alessandro in Africa.

Massimiano cercò con un ultimo tentativo di riprendere il potere: costituito un esercito, assediò Marsiglia.

Costantino lo vinse in battaglia e lo costrinse al suicidio, rinnegando ogni legame di parentela con i vecchi tetrarchi e si dichiarò protetto dal dio Sole – Apollo – Mitra e discendente da Claudio Gotico.

Nello stesso anno l'Africa veniva riannessa all'Impero.

Nel 311 moriva, dopo aver emanato l'editto della fine delle persecuzioni contro i Cristiani, Galerio, lasciando, così, tre Augusti legittimi e Massenzio. La divisione dello Stato era così fatta: Costantino ebbe tutto l'Occidente, Massenzio l'Italia e l'Africa, Licinio la regione danubiano – balcanica e Massimino Daia l'Asia Minore e l'Egitto.

Ben presto si formarono due schieramenti con Licinio e Costantino da una parte contro Massenzio e Massimino Daia.

Nel 312 Costantino, sfondando lo sbarramento della Valsusa, invase l'Italia, sbaragliò le truppe di Massenzio a Verona e lo sconfisse definitivamente, uccidendolo, a Roma presso il ponte Milvio.

---

<sup>6</sup> LATTANZIO, *De mortibus cit.*, 19

Il senato fu riconvocato d'urgenza per riconoscere il vincitore come successore di Massenzio e di Massimino Daia, sconfitto da Licinio.

L'anno seguente i due Augusti rimasti si incontrarono a Milano; Licinio sposava Costanza, sorella del collega, e veniva emanato un editto di tolleranza religiosa. Da qui ci fu un progressivo avvicinamento di Costantino al cristianesimo.

Costantino, comunque, pretendeva al primato e nel 314 – 315 si impadronì della regione danubiana, ponendo la capitale a Sirmio.

Nel 317, poi, nominò Cesari i figli Crispo e Costantino II, mentre Licinio fece lo stesso con suo figlio a lui omonimo.

Nel 320 il secondo riprese in Oriente la persecuzione contro i Cristiani, mentre il primo continuava a difenderli: la rottura era vicina.

Tre anni dopo, infatti, arrivarono a guerra aperta e Licinio, dopo una serie di sconfitte, abdicò e fu ucciso.

Costantino, rimasto solo, iniziò la trasformazione di Bisanzio.

Nel 324 la restaurazione del potere statale e dell'unità imperiale riprese senza ostacoli. L'imperatore accentuò il suo carattere autocratico e sacrale assumendo il diadema e cambiando nome e usanze al suo *consilium*, che divenne il *consistorium*, al quale partecipano gli alti funzionari dello stato.

I prefetti del pretorio, troppo pericolosi, vennero privati di qualsiasi funzione militare, divenendo dei semplici ministri o governatori. Per il resto non cambiò nulla dalle modifiche dioclezianee.

In campo finanziario venne immessa maggiore quantità di oro grazie al *solidus*, si irrigidì il sistema di vincolo alle terre, alle professioni, ai mestieri e si aumentò il carico fiscale ai senatori e ai mercanti.

Nel 325 fu indetto il concilio di Nicea per cercare di uniformare il Cristianesimo e di avere come figura di riferimento l'imperatore: le dispute tra Cristiani, infatti, si erano fatte più aspre col passare del tempo fino a diventare una questione di Stato e come tale andavano trattate, se queste infatti non fossero state risolte avrebbero dato un ulteriore impulso centrifugo all'Impero in una fase in cui esso si trovava sulla via della disgregazione.

Lo scopo del concilio era quello di rimuovere le divergenze nella Chiesa di Alessandria, e stabilire la natura di Cristo in relazione al Padre; in particolare stabilire se il Figlio fosse della stessa *ousìa*, o sostanza del Padre. Questo in quanto il Sinodo di Alessandria del 321, convocato da Alessandro, vescovo di Alessandria, pur concludendosi con la scomunica del presbitero Ario non ne aveva fermato la sua attività propagandistica. Infatti Ario, rifugiatosi in Palestina presso il suo antico compagno di scuola, l'influente Eusebio di Nicomedia, creò un centro per l'arianesimo.

Un'ulteriore decisione del concilio fu stabilire una data per la Pasqua, la festa principale della Chiesa. Il concilio stabilì che la Pasqua si festeggiasse la prima domenica dopo il plenilunio successivo all'equinozio di primavera, in modo quindi indipendente dalla Pasqua ebraica, stabilita in base al calendario ebraico. Il Vescovo di Alessandria avrebbe d'allora in avanti stabilito la data e l'avrebbe poi comunicata agli altri vescovi. Con il concilio Costantino auspicava che fosse chiarito, una volta per tutte, un dogma riguardo a una diatriba sorta in un primo momento intorno ad una questione cristologica, ma le cui conseguenti lacerazioni teologiche avevano effetto anche sulla pace dell'Impero, di cui egli si riteneva il custode.

Siccome la disputa ariana nacque e coinvolse le chiese d'Oriente, di lingua greca, la rappresentanza latina al concilio fu ridotta: il papa Silvestro fu rappresentato da due preti. I trecentodiciotto ecclesiastici presenti erano orientali, ad eccezione di quattro europei ed un africano: Marco di Calabria dall'Italia, Cecilio di Cartagine, Osio di Cordova, Nicasio di Digione, Donno di Stridon dalla provincia danubiana.

Il concilio fu tenuto presso il palazzo imperiale, e gli ecclesiastici furono spesati nel viaggio come se fossero stati funzionari di Stato. Il discorso inaugurale fu tenuto da Costantino, al quale stava a cuore l'unità dei sudditi; il documento conclusivo venne firmato prima dal rappresentante imperiale Osio di Cordova, e poi dai rappresentanti del papa. Nonostante la presenza di Ario e soprattutto di Eusebio di Nicomedia, tanto in confidenza con l'imperatore che lo battezzò in punto di morte, la

maggioranza fu contraria alle loro idee anche perchè il comportamento dei due, per nulla conciliante, indispose la fazione moderata, che votò contro di loro. Le decisioni del concilio furono le seguenti: si arrivò ad una dichiarazione di fede, il “*Simbolo niceno*” o “*credo niceno*”, che stabilì esplicitamente la dottrina della consustanzialità del Padre e del Figlio, negando le dottrine ariane secondo le quali il Figlio era stato creato e che la sua esistenza era posteriore al Padre; inoltre, venne ribadita l'incarnazione, morte e resurrezione di Cristo, in contrasto alle dottrine gnostiche, che arrivavano a negare la crocifissione; venne dichiarata ufficialmente la nascita virginale di Gesù, già affermata nel vangelo di Matteo; fu condannata come eretica la dottrina cristologica elaborata da Ario, che sosteneva che Gesù non avesse natura divina come il Padre.

Altre decisioni erano invece di carattere non solo dottrinale ma anche disciplinare, e riguardavano la posizione da tenere in particolare rispetto agli eretici e a coloro che avevano rinnegato il cristianesimo: furono dichiarate eretiche le dottrine del vescovo Melezio di Licopoli; furono stabilite delle regole sul battesimo degli eretici; si presero delle decisioni su coloro che avevano rinnegato il cristianesimo durante la persecuzione di Licinio, i cosiddetti *lapsi*.

L'imperatore fece trasmettere le decisioni del concilio a tutti i vescovi cristiani esortandoli ad accettarle, sotto la minaccia dell'esilio.

Nel 326 Costantino fece uccidere con l'accusa di incesto la moglie Fausta ed il figlio Crispo. Ciò indebolì notevolmente il prestigio dell'Augusto, al punto che i pagani cominciarono a sostenere che il suo avvicinamento al Cristianesimo fosse dovuto solo al fatto, che era l'unica religione che potesse perdonare un delitto familiare<sup>7</sup>, dato che l'accusa non fu supportata da prove concrete.

Quattro anni dopo la rifondazione di Bisanzio con il nome di Costantinopoli era ultimata e divenne la capitale dell'Impero.

Nel 332 furono vinti e pacificati i Goti, che accettarono l'apostolato del vescovo Ulfila e si convertirono al Cristianesimo.

Vinti anche i Sarmati, nel 336 fu iniziata una nuova campagna antipersiana, ma il 22 maggio 337 l'imperatore moriva, dopo essersi fatto battezzare, con l'intenzione di lasciare una tetrarchia retta dai figli Costanzo II e Costantino II come Augusti e dai Cesari Costante, altro suo figlio, e Flavio Delmazio, suo nipote adottivo.

L'incertezza dominante dopo la morte dell'imperatore si rese palese fin dall'inizio dal momento che nessuno dei quattro Cesari assunse il titolo di Augusto. Il decesso stesso di Costantino fu tenuto segreto per tre mesi.

La tensione sfociò in un bagno di sangue tra i parenti dell'imperatore, tra i quali morì anche Delmazio, eseguito dai soldati fedeli a Costanzo II.

A quel punto i tre figli si spartirono lo stato: l'Oriente toccò a Costanzo, già impegnato nella guerra contro i Persiani, Costantino II e Costante ebbero l'Occidente.

Già nel 340 Costantino II marciava contro il fratello che risiedeva a Roma, ma in questa impresa perse la vita.

Rimasero solo due Augusti: Costante in Occidente e Costanzo II in Oriente. Di fatto non fu un governo collegiale, ma separato delle due parti dell'Impero, tra le quali c'erano anche forti divergenze in politica religiosa.

Lo scontento per quest'ultima, molto intransigente verso gli ariani e i pagani in Occidente portò, nel 350, all'assassinio dell'Augusto da parte di Flavio Magnenzio, che usurpò il trono.

Costanzo II marciò contro questo, dopo aver nominato Cesare Gallo, e lo sconfisse, costringendolo al suicidio nel 353.

L'anno seguente Costanzo, preoccupato dai successi del Cesare, lo chiamò a Milano, dove lo fece arrestare, processare e decapitare. Nel 355 prese il posto vacante Giuliano.

In politica interna vennero presi seri provvedimenti repressivi verso i pagani e i grandi attivisti cattolici, prendendo una linea più distensiva verso gli ariani.

Giuliano intanto sconfiggeva nel 357 gli Alemanni, che avevano invaso la Gallia e nel 359 conquistò la Mesopotamia.

---

<sup>7</sup> ZOSIMO, *Storia nuova*, 2.29.1-2

Quando Costanzo, che aveva preso il comando delle operazioni orientali chiese la cessione degli effettivi per trasferirli sul fronte persiano, scoppiò una rivolta militare, che vide l'acclamazione di Giuliano ad Augusto.

Quest'ultimo comunicò l'accaduto al parente, pretendendo di essere riconosciuto *consors imperii*.

Per tutta risposta il cugino gli aizzò contro i barbari: era guerra.

Giuliano dopo aver strappato l'Italia e la regione danubiana venne informato della morte per malattia in Cilicia di Costanzo e rimaneva unico sovrano dello Stato.

Il primo atto fu quello di professarsi pagano, mantenendo una linea avversa ai Cristiani, ridiede prestigio ed autorità al senato a spese del *comitatus* di palazzo, alleviò il carico fiscale, e rimise in circolazione l'argento con una nuova moneta, la *siliqua*.

Nel 363 assunse il comando delle legioni orientali, muovendo contro i Persiani, contro i quali riportò numerose vittorie, ma morì in combattimento.

Le truppe elessero imperatore Gioviano, che si affrettò a concludere una pace non decorosa con i nemici. Per quanto riguarda la politica interna fece appena in tempo ad abrogare tutti gli editti di Giuliano contro i Cristiani, dato che morì stroncato da una malattia l'anno seguente.

A Nicea salì al trono un tribuno di un reparto della guardia: Flavio Valentiniano, che scelse come *consors imperii*, il fratello Valente, al quale lasciò la parte orientale.

Religiosamente i due scelsero politiche diverse: se in Occidente la preferenza era verso l'ortodossia, in Oriente era per l'arianesimo.

Proprio la riapertura verso i cristiani fu motivo di contrasti con la classe senatoria ancora fortemente pagana.

Nel 367 Valentiniano nominò Cesare suo figlio Flavio Graziano.

Dopo aver difeso strenuamente le frontiere da continui tentativi di invasioni, nel 375, mentre si trovava in Pannonia, impegnato contro i Sarmati, morì di apoplezia.

Le truppe preferirono al successore designato il di lui fratello minore Valentiniano II.

Graziano riuscì, comunque, ad impadronirsi del potere, lasciando al secondogenito l'Illirico.

Frattanto, nel 374, Valente non riuscì a impedire che le popolazioni germaniche dilagassero nei Balcani, spinti verso ovest dagli Unni. La Tracia fu, così, abbandonata.

Nel 378 Valente diede battaglia ad Adrianopoli a Unni, Ostrogoti ed Alani: fu un disastro senza precedenti, l'imperatore morì in combattimento e l'Impero non fu capace di reagire in modo tale da capovolgere la situazione, a causa della forte crisi dilagante: demografica, economica, religiosa.

Il 19 gennaio 379 Graziano si associò come Augusto per l'Oriente Teodosio.

Questo nel 380, dopo esser stato battezzato, insieme agli altri due Augusti, Graziano e Valentiniano II, promulgò l'editto di Tessalonica, con il quale la fede cattolica diveniva la religione ufficiale dello Stato. La nuova legge riconosceva esplicitamente il primato delle sedi episcopali di Roma e di Alessandria in materia di teologia; grande influenza avevano inoltre i teologi di Costantinopoli, i quali, essendo sotto la diretta giurisdizione dell'imperatore, erano a volte destituiti e reintegrati in base al loro maggiore o minore grado di acquiescenza ai voleri imperiali.

Inoltre cominciò ad arginare l'alluvione di popoli che dilagavano attraverso la breccia trace, risolvendo il problema, autorizzando i barbari a stanziarsi in determinate località a sud del Danubio e arruolandone in gran numero nei reparti di frontiera, contribuendo, così, alla degenerazione dell'esercito.

I due imperatori, poi, in ambito religioso, favorirono il Cristianesimo ortodosso, perseguendo gli ariani e i pagani.

Nel 383 in Britannia Magno Massimo si ribellò e si proclamò Augusto. Nel mese di agosto Graziano fu ucciso a Lione.

Teodosio riconobbe Massimo Augusto per l'Occidente con l'eccezione dell'Italia e dell'Africa sotto Valentiniano II.

Nel 388 Massimo minacciò apertamente quest'ultimo e Teodosio dovette intervenire, sconfiggendolo ad Aquileia e facendolo uccidere.

Valentiniano II regnò in Gallia fino al 392, quando fu assassinato dall'usurpatore Eugenio.

L'anno dopo Teodosio lasciò a Costantinopoli i due figli Arcadio, nominato Augusto, e Onorio, invase l'Italia e nel 394 sconfisse sul Frigido Eugenio.  
Infine creò Augusto per l'Occidente il secondogenito sotto la tutela del *magister militum* Silicone.  
Nel 395, senza aver disposto esattamente per la successione, Teodosio morì, lasciando l'Impero diviso in due parti indipendenti l'una dall'altra.

## 2. A. Il culto dei morti<sup>8</sup>

Se molto conosciamo dalle fonti letterarie sui riti funerari ad incinerazione, poco conosciamo dei riti successivi, quando si impose l'inumazione, ma probabilmente le cose dovevano essere rimaste, nel corso del tempo, seppur con lievi differenze, le stesse.

Inoltre le usanze dei diversi substrati culturali delle numerose genti dell'Impero influivano notevolmente sulle modalità di sepoltura e di commemorazione se anche S. Agostino scrive che venivano sempre rispettate gli usi e i costumi del luogo<sup>9</sup>.

Il *funus* iniziava quando la persona era in punto di morte. Allora i parenti si raccoglievano presso il defunto per l'ultimo bacio, cercando di cogliere con il suo ultimo respiro l'anima.

Una volta esalato l'estremo soffio vitale, accertatisi della sopraggiunta morte, si chiudevano gli occhi al cadavere e si gridava con dolore il nome del morto.

Il corpo veniva successivamente lavato, unto con unguenti e profumi, vestito ed esposto per tre giorni sul letto funebre, con l'obolo di Caronte, una piccola offerta in denaro per il traghettatore dei morti, in bocca o sul petto anche in ambito cristiano.

Il defunto veniva adagiato sul *feretrum*, il letto da parata<sup>10</sup>, ed era pronto per essere portato nel luogo di sepoltura.

Partiva dalla casa il corteo, interamente vestito di nero, accompagnato dalle prefiche, che lanciavano urla di dolore per la morte ingiusta, mentre in ambito cristiano venivano levate preghiere e cantati i salmi.

In genere<sup>11</sup> le necropoli ed i cimiteri si trovavano per motivi igienici e religiosi, prescritti anche dalle leggi più antiche, come quelle delle XII tavole<sup>12</sup>, fuori dal *pomoerium*, in particolare lungo le strade più frequentate per motivi di rappresentanza delle famiglie. I cimiteri cristiani cominciarono ad essere istituiti tra la fine del II secolo e gli inizi del III ed erano, per lo più, di proprietà della Chiesa per garantire sepoltura a tutti<sup>13</sup> e, nel caso delle catacombe romane, ipogeiche per risparmiare.

Spesso ci si preoccupava della scelta del luogo e della sepoltura da vivi ed è logico, conseguentemente, nell'ambito dei sarcofagi, la volontà di lasciare alle figurazioni scolpite un messaggio ben definito ai propri cari.

Veniva aperto il mausoleo, accese le lucerne e, tra il tenue chiarore di queste ultime veniva adagiato il feretro nella cassa del sarcofago, che, dopo aver depresso alcuni oggetti di corredo, era richiuso con fatica dai custodi mentre i parenti più stretti assistevano alla scena, angosciati, fissando le sculture del monumento, che sembravano muoversi, per le luci tremanti e fioche delle fiammelle. Dopo il momento della sepoltura, i cristiani compievano il sacrificio eucaristico<sup>14</sup>, si teneva un vero e proprio banchetto presso la tomba: il *silicernium*.

Durante il convito, presso la tomba, veniva compiuto il *refrigerium*: la libagione o offerta alimentare al defunto, che prevedeva il nutrimento del morto attraverso un'apertura con condotto

---

<sup>8</sup> Per il funerale ed i riti di commemorazione si veda: R. JONES, *Le usanze funerarie a Roma e nelle province*, in J. WACHER (a cura di), *Il mondo di Roma imperiale, economia, società e religione*, Bari, 1989, pp. 320 – 322; P. ARIE'S – G. DUBY, *La vita privata dall'Impero romano all'anno mille*, Milano, 1993, pp. 170 – 210; M. MARINONE, *I riti funerari*, in L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma, 2000, pp. 71 – 86; M. SIMONETTI, *Classici e cristiani*, Milano, 2007, pp. 29 – 63; E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, 2008, pp. 282 – 307; M. SANNAZARO (a cura di), *La necropoli tardoantica*, Milano, 2008.

<sup>9</sup> AGOSTINO, in *Johanni* 120,4

<sup>10</sup> V. BO, *Storia della parrocchia*, Roma, 1992, p. 350; AMBROGIO, *De excessu fratris Satyri*, 1, 78

<sup>11</sup> B. LANCON, *La vita quotidiana a Roma nel tardo impero*, Milano, 1999, pp. 196 - 198

<sup>12</sup> CICERONE, *De legibus*, II, 23, 58.

<sup>13</sup> V. FIOCCHI NICOLAI, *L'organizzazione dello spazio funerario*, in L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma, 2000, pp. 43 - 57

<sup>14</sup> AGOSTINO, *Confessioni*, IX, 12; PAOLINO DA NOLA, *Epistolae*, XIII, c. 11 – 13; F. BISCONTI, *Linguaggio figurativo e spazio funerario*, in L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma, 2000, p. 59

che dal coperchio della cassa arrivava alla bocca dell'inumato. A tale offerta era anche associato il deposito di stoviglie (fuori dalla tomba frantumato o dentro alla tomba nel momento della sepoltura integro o con frantumazione mistica)<sup>15</sup>.

Non si deve sottovalutare questo tipo di fruizione in cui entrava in gioco un elemento della tomba, che a prima vista può sembrare marginale, poiché il mondo del sacro per gli antichi era assai importante e investiva ogni momento della vita dell'individuo al punto che il culto, soprattutto nella morte, si ritrova pressoché dovunque.

Le tipologie delle coperture possono essere ridotte a tre:

la prima, semplice, è a doppio spiovente, con o senza imitazione delle tegole di un tetto;

la seconda, sempre a doppio spiovente, presenta elementi riconducibili al culto dionisiaco;

la terza presenta un ritratto del defunto a corpo intero, in veste di simposiaste, desto o addormentato.

Questo veniva sigillato con la cassa usando come collante un impasto di terracotta sbriciolata e acqua.

Indifferentemente, poi, al tipo di coperchio, sulla fascia in corrispondenza della chiusura, spesso vi è scolpito un banchetto funebre, spesso connesso con le figurazioni della cassa.

Nel primo come nel secondo caso il doppio spiovente allude alla casa e, conseguentemente, al sepolcro come ultima e definitiva dimora<sup>16</sup>, sicura, protettiva e accogliente.

Per quanto riguarda la seconda categoria, però, si aggiunge una connotazione in più. Spesso ai quattro angoli vengono poste delle maschere teatrali con ghirlande, che le congiungono l'una all'altra, oppure si possono trovare anche soltanto le maschere o i festoni vegetali. Talvolta l'imitazione delle tegole di un tetto è sostituita da strigliature, alludenti alle onde del mosto in fermentazione.

Nell'uno come negli altri casi il tema dionisiaco è ben rappresentato poiché secondo il mito Bacco è il dio giovane che risorge da morte<sup>17</sup> e divinità metamorfica, come il succo di uva stesso, che attraverso la fermentazione, diventa vino.

Nessun culto, evidentemente, rappresentava meglio la speranza di un passaggio da un mondo ad un altro felice<sup>18</sup> e la trasformazione da uno stato ad uno diverso.

Connesso al culto dionisiaco e, in particolare, al banchetto funebre, è la terza categoria di coperture, dove il defunto è rappresentato a figura intera, come convitato.

In questo, come nel caso della fascia scolpita, l'intento è mimetico e di coinvolgimento emotivo – visivo dei parenti che riconoscono nelle sculture un momento presente della loro vita, ricordando istanti passati e felici in cui il defunto, in vita, partecipava a feste familiari.

In queste figurazioni sembra che ci sia una volontà di rendere eterne e immortali delle situazioni che appartengono al passato e che non potranno più ripetersi, come se una fotografia istantanea volesse e avesse il potere di fermare il tempo.

Obbiettivamente e sicuramente il poter vedere il sembiante del parente defunto in salute e felice doveva avere un effetto psicologico non indifferente sui familiari ed amici che lo rivedevano e banchettavano con lui in tutte le feste e ricorrenze previste, doveva essere quella foscoliana

---

<sup>15</sup> La chiesa di fronte a tali pratiche era tollerante pur non approvandole. Nel 336 i *parentalia* furono trasformati dalla Chiesa nella festa *natale Petri de cathedra*. Successivamente Ambrogio, nel 385, vietò i banchetti a Milano. Nel 397 il primo concilio di Cartagine proibì tali pratiche ai vescovi e le sconsigliò ai laici, arrivando a vietarle a tutti nel secondo concilio del 401. Cfr. M. MARINONE, *op. cit.*, pp. 71 – 80; AGOSTINO, *Confessioni cit.*, VI, 2; IX, 12; IX, 32; ID., *Epistolae*, 263, 3; ID., *Sermoni*, 172; 173; ID., *in Jo.* 120,4; V. BO, *Storia della cit.*, Roma, 1992, pp. 350 - 356; AMBROGIO, *De excessu fratris cit.*, 1, 78;

<sup>16</sup> Non è un caso, infatti, che su alcune casse si trovino scolpite soltanto le *fauces*, che troppo spesso sono state identificate con quelle dell'Ade, ma, a ben guardare il sarcofago completo di coperchio, suggeriscono soltanto l'immagine di una *domus* dalle porte socchiuse e, quindi, pullulante di vita e attività.

<sup>17</sup> Da bambino era stato smembrato dai Titani, ma era tornato in vita, dei quali sarebbero memoria lo *sparagmòs* e la *omofagia* nel rito dionisiaco.

<sup>18</sup> Ricordiamo che il vino nella letteratura antica è sempre definito come cura contro gli affanni

“corrispondenza d'amorosi sensi, ... e spesso / per lei si vive con l'amico estinto / e l'estinto con noi...”<sup>19</sup>, che arrecava sollievo a quel parlare “col... cenere muto”<sup>20</sup>.

Tale rito avveniva anche in ambito cristiano, sebbene la Chiesa non lo approvasse ed in alcune città fosse impedito, almeno fino al V secolo, quando venne vietato in tutte le parti dell'Impero e sostituito con l'eucaristia e col soccorso dei poveri.

Sicuramente il sentimento dominante di chi restava in vita nella giornata del funerale doveva essere una profonda tristezza dettata anche dalle varie concezioni personali sull'aldilà: per i pagani la morte era data da un fato ineluttabile ed ingiusto, che portava la *larva* ad una vita fatta di sospiri negli Inferi o, nel migliore dei casi, alla metempsicosi; per i cristiani la morte era vista come una nuova nascita, che portava alla vera vita in un mondo luminoso, gioioso e felice<sup>21</sup>.

Ma in ambito cristiano, come in quello pagano negli altri riti funerari, bisognava lasciare spazio ad altri sentimenti: infatti, da S. Agostino apprendiamo che la tristezza non deve durare troppo a lungo<sup>22</sup>, anche perché si potrebbe impedire all'anima del defunto di arrivare nell'aldilà, divenendo un fuoco fatuo, vale a dire un fantasma di chi, in peccato, era troppo attaccato alla vita terrena<sup>23</sup>.

Nove giorni dopo il funerale, usanza ben presto abbandonata per chi seguiva l'ortodossia cristiana, ma non dai pagani, si teneva la *cena novendialis*, banchetto che concludeva il periodo del lutto, in cui si versava una libagione ai Mani, per propiziarsi, affinché accogliessero bene il trapassato<sup>24</sup>.

Anche nel terzo (anche questa usanza venne abbandonata dai cristiani più osservanti), nel settimo giorno e nel trentesimo o quarantesimo giorno dalla morte ed ogni anno nell'anniversario di morte, per i cristiani, o di nascita, per i pagani, si tenevano dei veri e propri banchetti di commemorazione del defunto presso la tomba, che era addobbata a festa con ghirlande di fiori e primizie. Il pasto era preparato sul luogo, come dimostrano alcune strutture, come forni e pozzi, presenti sia nelle necropoli che nei cimiteri<sup>25</sup> ed anche nelle basiliche funerarie<sup>26</sup>.

Inoltre in concomitanza con tali banchetti veniva sempre eseguito, sul sarcofago, attraverso i condotti di cui abbiamo già trattato, il *refrigerium*.

Inoltre tra il 12 ed il 22 febbraio venivano celebrati i *parentalia*, 10 giorni di lutto che si chiudevano con i *caestia* o *feralia*, in cui vi era la riconciliazione della famiglia riunita intorno alle tombe dei cari<sup>27</sup>, feste istituite, secondo la tradizione, da Enea<sup>28</sup>.

Il 9, l'11 ed il 13 maggio a Roma si celebravano i *Lemuria*: giorni destinati al culto dei *Lemures*, considerati ombre vaganti di uomini morti anzitempo, che periodicamente invadevano il mondo dei vivi, e che quindi dovevano essere controllati mediante riti apotropaici. La tradizione volle che queste feste fossero state istituite da Romolo per placare lo spirito di Remo. In questi giorni, a mezzanotte, il *pater familias* si doveva alzare e, facendo il giro della *domus*, schioccava le dita per allontanare gli spiriti e, infine, si lavava le mani con acqua pura. Dopo aver compiuto queste cose, si metteva in bocca delle fave nere e, aggirandosi scalzo per le stanze della casa, le lanciava dietro di sé, una per una, ripetendo per nove volte la frase: “Con queste fave redimo me e i miei”. Fatto ciò si lavava nuovamente le mani, percuoteva dei recipienti di bronzo e nuovamente ripeteva per nove volte: “Mani paterni andatevene”. Durante tali ricorrenze i templi rimanevano chiusi ed i matrimoni erano vietati<sup>29</sup>.

<sup>19</sup> U. FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 28 - 32

<sup>20</sup> ID., *In morte del fratello Giovanni*, 6

<sup>21</sup> F. BISCONTI, *Linguaggio figurativo cit.*, p. 59

<sup>22</sup> AGOSTINO, *Epistolae cit.*, 263, 3; *Sermoni cit.*, 172; 173; *Confessioni cit.*, 9, 12, 33;

<sup>23</sup> GREGORIO DI NISSA, *De anima et resurrectione*, 3; AGOSTINO, *Confess.*, 9, 12, 33

<sup>24</sup> L. MAGNANI, *L'idea della morte nel mondo romano pagano*, in N. CRINITI, *Lege nunc, viator... Vita e morte nei carmina Latina epigraphica della Padania centrale*, Parma, 1996, p. 37.

<sup>25</sup> AGOSTINO, *Confessioni cit.*, IX, 32

<sup>26</sup> PAUL. NOL., *Epistolae cit.*, XIII, c. 11 - 13

<sup>27</sup> V. BO, *Storia della cit.*, pp. 352 - 356

<sup>28</sup> L. MAGNANI, *L'idea della cit.*, pp. 37 - 38.

<sup>29</sup> OVIDIO, *Fasti*, II, 555 - 567 - V, 429 - 444; M. D. GRMECK, *Le malattie all'alba della civiltà occidentale*, Bologna, 1985, p. 361.

La chiesa di fronte a tali pratiche tollerante ma non le approvava e nel 336 trasformò i *parentalia* nella festa *Natale Petri de cathedra*.

Nel 385 S. Ambrogio vietò i banchetti funebri a Milano, per arrivare ai concili di Cartagine, che, tra il 397 ed il 401 impedirono tali pratiche inizialmente soltanto ai vescovi e successivamente a tutti i fedeli.

Sempre nel IV secolo Ambrogio ed Agostino trasformarono il banchetto del settimo giorno dopo la sepoltura nella commemorazione della resurrezione, che venne gradualmente sostituito, insieme a quello del terzo giorno soltanto da preghiere d suffragio.

Appare, comunque, evidente che il clima dominante nelle feste di commemorazione dei defunti dovesse essere festoso, dal momento che era un'occasione per riunire la famiglia intera in una festa, dove vi era cibo in abbondanza e squisite bevande e, conseguentemente, si spiegano in tali ricorrenze le scelte delle figurazioni dei sarcofagi, spesso simboliche<sup>30</sup> in ambito cristiano, che nel corso di questa ricerca ci siamo proposti di leggere.

---

<sup>30</sup> P. ARIE'S – G. DUBY, *La vita privata dall'Impero romano all'anno mille*, Milano, 1993, pp. 170 - 210

# I I SARCOFAGI PAGANI<sup>31</sup>

## I. 1. I SARCOFAGI CON RILIEVI MITOLOGICI

I sarcofagi di argomento mitologico si diffusero a Roma dal II secolo d. C., periodo in cui per vari motivi si consolidò l'uso funerario dell'inumazione<sup>32</sup>, poiché il marmo di cui erano fatti era una promessa di durata e sinonimo di indistruttibilità<sup>33</sup>. Era un investimento sulla morte per il quale si era disposti a spendere molto denaro, se è vero, come risulterebbe dai calcoli di Klaus Fittschen, il prezzo di un sarcofago ammontavano allo stipendio annuale di un centurione della guardia pretoriana<sup>34</sup>.

D'altra parte se si considera la lunghezza e complessità della fabbricazione di un pezzo con rilievi su tre lati, si comprenderà facilmente il costo alto: bisognava pagare il materiale, il trasporto, gli scultori, i ritrattisti e gli incisori. Durante il III secolo d. C., poi, i costi di realizzazione toccarono l'apice<sup>35</sup>.

Per quanto riguarda la conoscenza delle tematiche mitologiche bisogna supporre che il teatro debba avere avuto un ruolo fondamentale. Le pantomime, assai diffuse in età imperiale, avevano per oggetto quasi esclusivamente i miti. Molti di questi sono quelli riprodotti sui sarcofagi e in alcuni casi è stato possibile accertare il rapporto intercorrente tra figurazioni e spettacoli teatrali. Le pantomime, infatti, costituivano un valido esercizio per riconoscere pose e movimenti peculiari, al punto che gli attori, per farsi meglio identificare li ripetevano sempre<sup>36</sup>.

La vita in compagnia dei miti riguardava, quindi, tutta la popolazione dai ceti più bassi a quelli più alti e acculturati.

Per leggere le figurazioni scolpite sui sarcofagi, quindi, serviva una conoscenza "letteraria" abbastanza superficiale, in quanto era un linguaggio culturalmente ambizioso, ma di assai facile comprensione.

Inoltre la decorazione della tomba con immagini mitologiche era, in particolare per i ceti medio – alti, un'espressione di appartenenza culturale.

Il mito, in seconda istanza, conservava la sua dimensione antropologica, in quanto non erano soltanto storie antichissime di divinità ed eroi, ma erano soprattutto esempi utili a capire l'ordine del mondo e la natura delle cose<sup>37</sup>.

Proprio tale loro caratteristica li faceva così adatti all'allegoria: in base all'ambiente di contesto trattavano delle gioie della vita, di felicità, di infelicità, del fato inevitabile e della morte, fornivano modelli e criteri per tutte le situazioni concepibili.

Bisogna per ciò far parlare le immagini che troviamo scolpite sui sarcofagi, che troppo spesso sono state oggetto di studi esclusivamente iconografici, isolandole dal loro contesto e dal loro pubblico, senza tener conto dell'impatto emotivo e psicologico che dovevano avere sull'osservatore, al chiarore pallido e tremulo delle lucerne.

---

<sup>31</sup> Per i sarcofagi trattati in questo capitolo di vedano anche: A. GIULIANO, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture, voll. I, 7 - I, 8 - I, 10*, Roma, 1984 - 1988

<sup>32</sup> Più che a credenze religiose, che senz'altro dovettero avere il loro peso, era un fenomeno legato al benessere alla nuova sensibilità, che reputava insopportabile la distruzione del corpo dei propri congiunti. STAZIO, *Silv.*, V, 1, 225 – sgg.); I. MORRIS, *Death Ritual and social structure in classical antiquity*, Cambridge, 1991, p. 31; P. ZANKER, *Un'arte per l'impero*, Roma, 2002, p. 157;

<sup>33</sup> H. VON HESBERG, *Il profumo del marmo. Cambiamenti nei riti di seppellimento e nei monumenti funerari nel I secolo d. C.*, in D. VAQUERIZIO (a cura di), *Espacios y usos funerarios en el occidente romano*, Cordoba, 2002, pp. 33 – 50; P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con i miti*, Torino, 2008, p. 28.

<sup>34</sup> K. FITTSCHEN, *Meleager Sarkophag*, Francoforte, 1975.

<sup>35</sup> G. KOCH, *Die mythologischen sarkophage. Meleager*, in ASR, XII, 6, 1975, p. 9.

<sup>36</sup> P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 38; Non bisogna dimenticare anche le spettacolari esecuzioni capitali del circo, che spesso mettevano in scena episodi mitici.

<sup>37</sup> J. GRIFFIN, *The mirror of myth*, Londra, 1986, p. 17

Malgrado la loro varietà i rilievi funerari si possono classificare in due grandi aree tematiche: quella della “consolazione” e quella dell’ “elogio del defunto” o il suo “ritratto ufficiale”<sup>38</sup>.

Spesso le due categorie si fondono. La prima categoria, poi, può essere suddivisa in due classi: quella delle allegorie mitiche, che si riferiscono più o meno direttamente alla morte, e quella di mondi felici o di vita felice.

Accanto a queste allegorie improntate all’oraziano *carpe diem*<sup>39</sup>, vi sono quelle legate alle virtù e qualità del defunto.

In questo caso non si tratta mai di situazioni strettamente biografiche, ma solo di rappresentazioni di caratteristiche morali e qualità, che godevano dell’approvazione generale e che il defunto ha incarnato esemplarmente.

La scelta di un mito era funzionale alla loro qualità paradigmatica che richiedeva l’individuazione di una certa scena e di modellarla secondo le esigenze del caso. A seconda del messaggio che si voleva trasmettere si poteva mettere al centro dell’attenzione un aspetto piuttosto di un altro o un personaggio particolare.

Tale processo selettivo presupponeva osservatori educati alla materia e capaci di plasmarla criticamente. Le piccole sfumature, infatti dimostrano che i committenti e gli artigiani, nonostante la dipendenza da schemi ben precisi, continuavano a vivere con il mito, collegandolo a determinate situazioni esistenziali e a dargli forma in base alla necessità.

Un altro meccanismo di presa emotiva sull’osservatore e di celebrazione del defunto era l’identificazione diretta degli estinti per mezzo di ritratti e acconciature alla moda applicate ai protagonisti della storia del fregio.

Tale tecnica permetteva anche ai parenti in vita di farsi rappresentare e, conseguentemente, di far “parlare di sé”. Inoltre i ritratti permettevano ai messaggi di esplicitarsi meglio.

Ad esempio in un sarcofago del 240 d. C., che si trova a Clivenden, sono raffigurati episodi del mito di Teseo. L’eroe ha l’aspetto giovanile, mentre Arianna appare come un’anziana. Ciò avviene perché la madre Valeria ha comprato il pezzo per il figlio Artemidoro e la volontà è stata quella di paragonare il dolore di Arianna per la perdita di Teseo al proprio.



**Figura 1 Sarcofago di Artemidoro (Clivenden)**

Sempre nello stesso sarcofago è presente anche l’addio al padre, interpretabile nel saluto di Teseo a Egeo.

L’identificazione con i personaggi mitologici attraverso il ritratto era usata soprattutto dalle coppie di sposi, che desideravano essere posti all’interno della stessa cassa. La conseguenza era che vivi e

<sup>38</sup> M. DALL’AGLIO, *Aspetti della fruizione di alcuni tipi di sarcofagi romani*, in “Ocnus” 16, 2008, pp. 203 – 208.

<sup>39</sup> ORAZIO, *Odi*, I, 11, 8

morti agivano insieme come figure mitiche: se i ritratti venivano eseguiti al momento dell'ordinazione del pezzo, quello rimasto in vita si vedeva come un eroe prima ancora della propria morte e, conseguentemente, come tale poteva comunicare direttamente col defunto.

Non avviene raramente che ci siano dei ritratti non eseguiti. Forse per il fatto che venivano prodotti in serie e rimanevano grezzi, in attesa che altri scultori specializzati li finissero.

Ancora oggi, sebbene le numerose ipotesi (timore reverenziale, superstizioso, trascuratezza, etc.), il problema rimane irrisolto.

Altro modo per apporre i ritratti sulle casse era quello di metterli all'interno di tondi (pratica in voga soprattutto nel III secolo d. C.), spesso sorretto da figure mitiche.

## I. 2. LA CADUTA DI FETONTE



Figura 2 Sarcofago di Fetonte (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)

La morte di Fetonte su di un sarcofago fa pensare alla metafora di un incidente mortale. Il protagonista, dubitando che Helios sia suo padre, gli chiede come prova d'amore di lasciargli guidare per un giorno il carro solare.

I timori del padre sull'inesperienza del figlio si rivelarono fondati ed essendo la terra in fiamme, Zeus è costretto ad abbattere il giovane con la folgore.

La scena aveva varie interpretazioni allegoriche sia filosofiche che teologiche. Poteva significare la liberazione dell'anima dal corpo, o, secondo gli stoici, il grande incendio che metteva fine ad un ciclo cosmico, o ancora la rigenerazione del tempo intesa come speranza in una vita eterna dell'anima<sup>40</sup>.

Di solito il mito nel III secolo viene rappresentato il volo mortale al centro della cassa e di una composizione molto agitata e drammatica, con i cavalli che sbandano e il giovane che cade a testa in giù. Ai lati si possono trovare scene più piccole, come in questo caso, dove Fetonte incalza il padre, che gli nega il permesso, mentre i Venti hanno già portato i cavalli. Le Ore appartengono al quadro centrale e rappresentano la terra in fiamme mentre i Dioscuri cercano di domare i cavalli solari imbrozzariti. Dall'altra parte il pianto dei genitori e delle sorelle e la supplica di Hermes a riprendere la vita quotidiana dei doveri. Sotto il carro vi sono altre figure in lutto: il pedagogo, Cicno già trasformato in cigno e la Moira che legge il destino.

L'interpretazione sembra chiara: una tragedia familiare: il compianto sul corpo di un ragazzo morto anzi tempo, al quale partecipa tutto il cosmo. L'afflizione dei familiari è immane e sembra priva di una possibile consolazione.

<sup>40</sup> F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Parigi, 1942, pp. 16 – 17 ; R. TURCAN, *Les exégèses allégoriques des sarcophages « au Phaeton »*, Munster, 1982, pp. 198 – 209 ; P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 86.

L'unico richiamo a riprendere a vivere è solo quello del dovere (Mercurio che richiama Helios ai propri impegni).

Da quanto scrive Ovidio<sup>41</sup> il mito di Fetonte si offriva anche all'interpretazione di rendere omaggio alla fierezza e al coraggio del defunto.

### I. 3. I RAPIMENTI COME CONSOLAZIONE (PLUTONE E PROSERPINA – NINFE E ILA)

Vi sono figurazioni in cui accanto al dolore per la scomparsa del proprio caro si affianca un'idea di sollievo e di consolazione. Tra queste ultime si trovano il "rapimento" ed il "sonno".

Il primo nasce spesso dalla passione di una divinità per un mortale e porta, di norma, alla nascita di un nuovo eroe.

Uno dei motivi ricorrenti e più usati è quello del rapimento di Proserpina da parte di Plutone.



**Figura 3 Ratto di Proserpina (Roma, Musei Capitolini)**

Cosa ancor più comprensibile se si pensa che il rapitore è proprio il dio degli Inferi ed il racconto parla di una fanciulla strappata agli affetti e del dolore inconsolabile di una madre<sup>42</sup>.

Tale mito ricorre su più di un centinaio di sarcofagi ed è uno dei più diffusi in assoluto<sup>43</sup>.

Proserpina raccoglieva fiori e mentre ne stava per cogliere uno particolarmente bello, la terra si apre per far emergere Plutone.

La fanciulla, sebene si opponga, viene rapita.

Cerere, disperata, la cerca e viene a sapere da Elio, che è stato Giove a concedere la fanciulla in sposa a Plutone. Conseguentemente, la dea rinuncia a compiere la sua opera finchè Giove non le concede di poter rivedere la figlia per due stagioni all'anno.

Di solito Plutone è raffigurato al centro mentre rapisce la giovane dea, che cerca di opporre resistenza, Cerere, dai capelli sciolti in segno di lutto, lo insegue sul suo cocchio trainato da serpenti. Sulla scena sono presenti anche altre divinità femminili che parteggiano per l'uno e per l'altra. Col passare del tempo, però, il mito si "ingentilisce": vediamo Plutone che sorprende la ragazza a cogliere fiori e non la rapisce, ma Proserpina sembra docile, lasciandosi anche abbracciare.

Inoltre mostrando i caratteri della defunta si caratterizza ancora di più come sposa del dio dell'al di là.

<sup>41</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 327 - 328

<sup>42</sup> P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 91

<sup>43</sup> G. KOCH – H. SICHTERMANN, *Handbuch der Archäologie. Romische Sarkophage*, Monaco, 1982, pp. 175 – 179; G. KOCH, *Die Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt, 1993, p. 79.

Anche il fatto che la dea mostri il seno nudo, venga assistita da amorini, conferisce al tutto una dimensione maggiormente erotica. La Vittoria, infine, sottolinea il carattere positivo del “rapimento”.

In definitiva anche se la morte ha strappato all’affetto della famiglia una giovane, si augura alla defunta una vita eterna felice nel mondo dei morti, come l’ha avuta Proserpina, diventando la moglie del re degli Inferi.

Un altro rapimento, che appare raffigurato soltanto una volta su di un sarcofago molto particolare di III secolo d. C., ma che ha la stessa valenza consolatoria del precedente, è quello di Ila.



**Figura 4 Ratto di Ila (Roma, Palazzo Mattei)**

Ila era il compagno di Ercole durante il viaggio degli argonauti. Durante una delle discese a terra per i rifornimenti, Ila fu mandato ad attingere acqua ad una fonte. Qui fu rapito dalle ninfe, che si erano innamorate di lui. Nonostante le ricerche Ercole non riuscì a trovarlo ed i suoi lamenti divennero proverbiali.

Anche in questo caso il ritratto viene usato per il protagonista: un uomo non più giovanissimo e barbuto viene catturato da tre ninfe contemporaneamente. Unico segnale del suo nuovo mondo è la canna che tiene in mano. Se si guarda la scena con attenzione si noterà che tutte le figure che compaiono (dalle driadi ad Ercole e Polifemo) sono connotate da ritratti.

Qui una famiglia intera si è fatta raffigurare sulla tomba di un parente. Le ninfe potrebbero essere i congiunti già morti (soprattutto se si prende in considerazione che quella a destra ha un’acconciatura tipicamente maschile), mentre gli uomini che cercano Ila potrebbero essere i familiari rimasti in vita.

Anche in questo caso accanto al motivo del desiderio, vi è quello del rapimento, che vuole essere, qui più che mai, un ricongiungimento degli affetti: la ninfa che sembra più innamorata di Ila (quella a sinistra) verosimilmente, essendo anziana, doveva essere la madre del defunto, mentre il ragazzino / driade, un fratello morto prematuramente.

Anche il lago, teatro dell’agguato, è un luogo bello e tranquillo, potremmo definirlo “paradisiaco”, quindi allusione ad un mondo felice. Tale “felicità” viene anche sottolineata dalla ghirlanda che Ercole (a sinistra) tiene nella mano, alludente al banchetto funebre e, conseguentemente, degli onori per il defunto.

#### I. 4. IL TEMA DEL DISTACCO E L’ESALTAZIONE DELLE VIRTU’ DEL DEFUNTO (MELEAGRO – IPPOLITO - ADONE)

Nella scala di valori della società romana di età imperiale, l’amore coniugale occupa nella sfera della vita privata, la posizione più alta.

Le storie d'amore mitologiche sono i soggetti preferenziali negli ornamenti delle case e delle tombe, anche se il repertorio, nonostante la tradizione letteraria, appaia molto limitato.

Ciò dipendeva dal fatto che artigiani e committenti, in particolare all'inizio dell'arte funeraria, cercassero soggetti in cui la morte avesse la sua parte. Si tratta, infatti, per la maggior parte dei casi, di scene d'addio. La persona che viene abbandonata è sempre la donna mentre l'uomo parte per la caccia o muore eroicamente. Tali scene di addio vanno considerate innanzitutto come scene di compianto funebre.

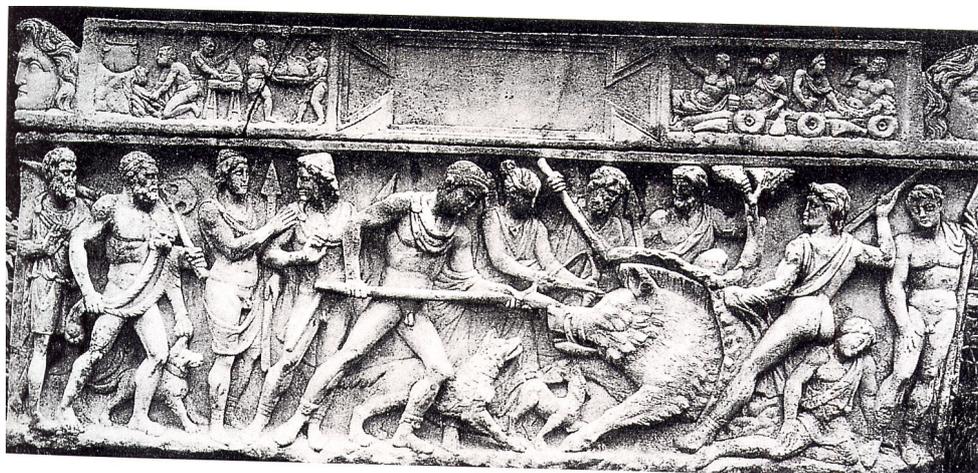
Inoltre va notato che il lutto, in queste figurazioni, sia di stretta competenza femminile, in conformità alle norme sociali, con comportamenti molto vari.

Nelle donne di rango elevato il dolore è espresso in modo pudico e composto mentre in quelle di rango più basso la disperazione è data da gesti plateali e assai dinamici.

In tutte le storie la morte sorprende gli amanti nel pieno della loro vita, arriva inattesa con l'effetto di rendere il distacco traumatico ed il dolore più violento.

Ciò accade anche in sarcofagi che celebrano le doti del defunto come quelli con scene di caccia.

Tra queste la più diffusa è il mito di Meleagro.



**Figura 5 Sarcofago di Meleagro (Roma, Palazzo Doria Pamphilj)**

L'eroe era figlio di Eneo e di Altea, prese parte alla spedizione argonautica e alla caccia del cinghiale caledonio. Nata una contesa tra gli Etoli e i Cureti per disputarsi la pelle del cinghiale, Meleagro, cedendo alle preghiere della moglie, aiutò gli Etoli, facendoli vincere, ma non tornò più. Secondo un mito posteriore le Parche apparvero, quando nacque, alla madre, dicendole che il bambino sarebbe vissuto finché non si fosse consumato il tizzone che stava ardendo sul fuoco. Altea, allora, spense il tizzone e lo nascose in una cassa. Avendo gli Etoli ucciso un fratello di Altea, quest'ultima, quando vide il figlio battersi al loro fianco, furiosa, accese il tizzone, facendolo consumare e causando la morte del figlio<sup>44</sup>. La scena principale è data dall'eroe che uccide il cinghiale, ma le figure di contorno possono cambiare sia per posizione che per scene.

Un primo coinvolgimento dell'osservatore nel mito si ha con i fregi delle alzate dei coperchi, dove sono raffigurati banchetti, come quelli che si tenevano durante le feste precedentemente elencate, dai toni molto familiari, in cui compaiono anche dei bambini, oppure i rituali funerari eseguiti per l'eroe, ma che sono quelli praticati ai tempi dei committenti del pezzo<sup>45</sup>.

Ecco, quindi, che tramite questi fregi avviene un primo riconoscimento ed una preliminare assimilazione del mondo del mito con quello del quotidiano.

<sup>44</sup> F. PALAZZI, *Mythos*, Milano, 1992, p. 170

<sup>45</sup> P. ZANKER, *Un'arte cit.*, p. 163

Tale assimilazione continua anche grazie al ritratto, per mezzo del quale l'eroe diventa il defunto stesso, riassumendone nell'immagine dell'uccisione dell'animale tutte le virtù possedute e il fatto che il morto ha sempre superato eroicamente ogni avversità<sup>46</sup>.

Inoltre bisogna anche notare un altro particolare: Meleagro muore giovane. Il tema della morte prematura viene sottolineato dalla figura di Eneo, che, quando presente, è sempre disperato<sup>47</sup>. Per questo può valere quanto detto dal poeta comico Timocle: *“Chi in vecchiaia è colpito dalla sventura, dovrà vedersela con Eneo. Chiunque rifletta su tutte le sventure già capitate ad altri, non si lamenterà più del proprio destino”*<sup>48</sup>. Si introduce, in tal modo anche il tema dell'ineluttabilità del fato e della sopportazione da parte del saggio delle sventure. Ciò, spesso, viene anche sviluppato dalla presenza (sempre ad una estremità della cassa) di una Parca, segno del fatto che è inutile combattere contro il proprio destino già deciso fin dal giorno della propria nascita<sup>49</sup>. Simile è il contenuto delle figurazioni di Ippolito.

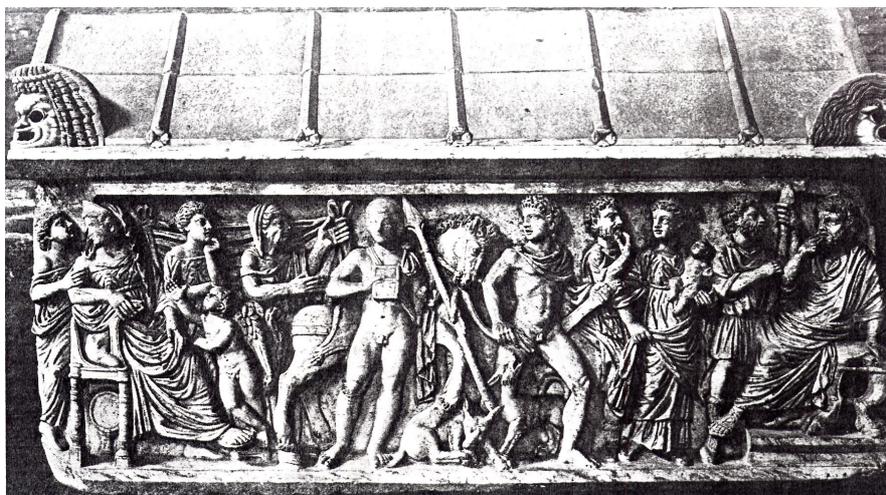


Figura 6 Sarcofago di Ippolito (Roma, Museo Nazionale Romano)

L'eroe era figlio di Teseo. La sua matrigna Fedra si innamorò di lui, ma, venendo respinta, lo calunniò presso il padre, che lo maledì. Morto, il giovane fu riconosciuto innocente e Fedra si uccise per il rimorso. Esculapio avrebbe poi fatto risorgere Ippolito, che sarebbe diventato il mitico re laziale Virbio<sup>50</sup>. Nei fregi Ippolito è sempre al centro e, come in tutti gli altri casi, la ritrattistica lo assimila al defunto, del quale è espressione di tutte le sue virtù, in quanto anch'egli, come Meleagro, è un cacciatore e poi perché è rispettoso del padre e delle leggi. Oltre a ciò torna anche il tema della morte prematura, data dalla disperazione del padre Teseo<sup>51</sup>, ma con l'augurio consolatorio della resurrezione operata da Esculapio, e quello del distacco dalla sposa, riconoscibile nel dolore di Fedra ammalata d'amore, sempre presente ad un'estremità del sarcofago. Nell'esemplare della figura 6 si trovano riuniti in un'unica scena diversi avvenimenti lontani nel tempo e nello spazio: Fedra ammalata d'amore, il commiato per la caccia e Teseo che apprende la notizia della morte del figlio, il tutto rafforzato da quest'ultimo e dalla matrigna agli estremi della cassa.

<sup>46</sup> E. D'AMBRA, *A Myth for a Smith: A Meleager sarcophagus from a Tomb in Ostia*, in "American Journal of Archaeology", 92, 1988, p. 85

<sup>47</sup> G. KOCH, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen, 1975, p. 48.

<sup>48</sup> R. KASSEL – C. AUSTIN, *Poetae Comici Graeci*, VII, Berlin, 1989, p. 758; L. GIULIANI, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlino, 1995, p. 156.

<sup>49</sup> P. ZANKER, *Un'arte cit.*, p. 167

<sup>50</sup> F. PALAZZI, *Mythos cit.*, p. 148

<sup>51</sup> P. ZANKER, *Un'arte cit.*, pp. 184 - 196

Lo specchio sotto il trono di Fedra simboleggia la sua bellezza e l'amorino che si appoggia al suo ginocchio, nella stessa identica posa del Poto di Scopa, il suo desiderio per il giovane. La nutrice e la serva, che guardano Ippolito, ne sottolineano la centralità e il suo dominio della scena.

Inoltre la sua frontalità dà ulteriore risalto alla suo ruolo nella storia.

Il dittico, che l'eroe tiene in mano ovviamente si riferisce alla richiesta della nutrice, ma alludono anche all'alto livello di istruzione del defunto, elemento tipico in molti sarcofagi.

Il fatto che frequentemente, come in questo caso, i visi di Fedra e di Ippolito fossero appena abbozzati dimostra che erano pronti a ricevere i ritratti di coniugi, che volevano, attraverso questo mito, esaltare il loro amore, oppure l'affetto materno per il figlio.

L'importanza del livello culturale del defunto è anche dimostrata dalla assenza della scena di caccia, sostituita dalla scena di Teseo, raffigurato come filosofo.

Anche la romantica storia di Adone con Venere veniva spesso usata come metafora del matrimonio dai ricchi romani. Siccome le scene d'amore e di morte erano sconvenienti su un sarcofago, venivano spesso rimpiazzate con scene di rappresentanza con abbracci molto casti e "cerimoniali", come nel caso dei Musei Vaticani, in cui l'eroe viene curato da un amorino, mentre è assiso in trono.

In quest'ultimo sarcofago il fregio descrive in tre scene il commiato di Adone in partenza per la caccia, l'incidente e le cure prestategli da Venere. Gli episodi non sono in ordine cronologico, dato che "le cure" sono al centro, dove i due protagonisti portano i ritratti dei proprietari.

Questa scena di rappresentanza offre la visione del giovane e della dea assisi in trono, mentre un amorino, inginocchiato, è intento a detergere la ferita del cacciatore. Adone, nonostante passi un braccio attorno alle spalle dell'amata è assai rigido e quest'ultima non corrisponde il gesto, ma tiene, altera e ieratica uno scettro nella sinistra.

La postura eretta di Adone ha l'effetto di banalizzare l'incidente, che viene ulteriormente abbassato come registro dalla presenza del vecchio medico - filosofica, tipica presenza in ogni casa ricca del tempo.

La presenza del filosofo, che cura Adone, che sembra incurante del dolore, potrebbe anche voler dire che la filosofia ha preparato il proprietario della tomba alla morte. L'età giovanile del defunto potrebbe far supporre che il sarcofago è stato commissionato dalla moglie - Venere o dalla madre, sempre da riconoscere nella dea.

In ogni caso è da leggere come il tema di una morte prematura ed atroce di un uomo bello ed amato.



**Figura 7 Adone in trono (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**



**Figura 8 Sarcofago con Adone (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

In un altro sarcofago più tardo, di argomento analogo, sempre presso i Vaticani, la scena d'amore è sostituita con un commiato per la caccia, che fa da contraltare a quella con la morte. In quest'ultimo esempio bisogna aggiungere che l'assenza di sentimento è, probabilmente, dovuta ad una differenza di contesto. La figura interposta tra Venere ed Adone, di età avanzata, farebbe pensare ad una figura paterna, il che porterebbe all'identificazione della dea con la madre del giovane cacciatore, che da amante diverrebbe figlio.

#### I. 5. L'ESALTAZIONE DELLE VIRTU' DEL DEFUNTO (ERCOLE)



**Figura 9 Fatiche di Ercole (Roma, Palazzo Altemps)**

Sui rilievi mitologici dei sarcofagi abbiamo a che fare con una sorta di culto della gioventù, dato che i protagonisti sono sempre giovani.

Con l'unica eccezione di Ercole, gli uomini anziani o di età avanzata, nel contesto narrativo sono sempre figure di contorno.

Solo nel caso del semidio gli scultori hanno dato posto all'invecchiamento esplicito del protagonista.

Mentre all'epoca delle prime gesta l'eroe ha un aspetto giovanile ed imberbe, come Ippolito e Meleagro, nelle ultime fatiche è rappresentato come un uomo di età matura.

Probabilmente gli artisti volevano alludere alle fatiche della vita in chiave allegorica.

Ma l'età avanzata per gli scultori rimane comunque una sorta di tabù perché gli eroi dovevano essere i paradigmi della perfezione sia fisica che morale.

#### I. 6. LA MORTE E IL SONNO (ARIANNA – ENDIMIONE – REA SILVIA)

L'idea del sonno della morte è comune a molte culture per via della loro somiglianza. Nella mitologia classica addirittura sono due fratelli. Spesso la parola "sonno" indicava (ed indica ancora oggi) il trapasso avvenuto in modo dolce e con facilità.

Conseguentemente l'allegoria del sonno, ovviamente mitico, è stata spesso usata anche nell'arte funeraria e non solo con valenza "consolatoria".

Soprattutto in questo caso la lettura presenta ambiguità e la sua attrattiva consiste nell'ambivalenza, dato che, ammesso che il defunto corrispondea all'addormentato, quest'ultimo, al pari del morto, non percepisce più il mondo intorno a sé e ha la possibilità di risvegliarsi e, quindi, di tornare a vivere.

Infatti, ad esempio, in un distico funebre la moglie si rivolge al marito: *Pensami tra gli uomini e porta spesso / una lacrima al sepolcro. E di': Popilia dorma. Perché non sarebbe giusto parlare della morte degli uomini buoni: no, il loro è un dolce sonno.*<sup>52</sup>

Grazie all'immagine del dormiente si aggira la definitività della morte e si può immaginare che i morti prendano ancora parte al mondo dei vivi, anche se solo in sogno, sebbene *"Anche se credessimo di godere così dei sogni più dolci, non ci augureremmo mai il sonno di Endimione. E se questo dovesse accadere, lo riterremo una cosa simile alla morte"*<sup>53</sup>.

I due personaggi addormentati, che troviamo sui sarcofagi, esprimono spesso un'idea serena della morte e consolatoria, perché li mette in contatto con la divinità o, ancora, perché al loro risveglio si troveranno in una condizione di felicità grazie al dio che li prende con sé.

Nel caso di Arianna<sup>54</sup>, la principessa di Creta sedotta da Teseo e da quest'ultimo abbandonata, dopo l'uccisione del minotauro, sull'isola di Nasso<sup>55</sup> nei fregi in cui compaiono entrambi i personaggi con ritratti abbastanza riconoscibili come tali sta a significare il distacco causato dalla morte della moglie dal marito o, nel caso del sarcofago di Artemidoro, del figlio dalla madre.

Se, però, il tema vede il momento successivo al risveglio di Arianna, vale a dire quello del suo pianto disperato per l'abbandono, significa un rovesciamento delle prospettive: chi è morto questa volta è il marito<sup>56</sup>.

In ogni caso va detto che nella prima categoria, come per il ratto di Proserpina, è sempre presente un significato consolatorio di vita felice e migliore nell'aldilà, poiché la donna viene trovata da Bacco e ne diventa la sposa.

Un'altra duplice prospettiva nella dinamica del distacco coniugale dovuto alla morte e sempre intriso di quest'augurio di vita beata negli Inferi si può leggere nel tema di Endimione.



Figura 10 Sarcofago di Endimione (Roma, Palazzo Doria)

<sup>52</sup> ID. – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 102

<sup>53</sup> CICERONE, *De finibus*, V, 20 - 25

<sup>54</sup> Si veda la figura 1

<sup>55</sup> F. PALAZZI, *Mythos cit.*, p. 33

<sup>56</sup> P. ZANKER, *Un'arte cit.*, p. 176; ID. – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 109.

Quest'ultimo era un pastore e cacciatore figlio di Zeus e di Calice, condannato da Era ad un sonno eterno, e veniva visitato ogni notte da Selene, che si era innamorata di lui<sup>57</sup>.

Il suo mito ha conosciuto nella letteratura antica molte interpretazioni di natura filosofica e religiosa, che vanno dall'ipotesi dell'esistenza di un luogo dei beati nella sfera del sole e della luna, alla purificazione dell'anima dalle sue passioni richiesta da Selene per la propria rinascita<sup>58</sup>.

Lo schema iconografico delle raffigurazioni di tale mito sulle casse dei sarcofagi è identico in tutti i più di cento esemplari. Ogni notte la dea visita il suo eternamente giovane innamorato. Il suo eterno ritornare ben rendeva l'immagine di un amore eterno destinato a durare anche oltre la morte.

Anche in questo caso il rapporto diretto con la coppia di sposi, proprietaria del sarcofago, avveniva tramite il ritratto.

L'unico segno del lutto in queste scene è la torcia abbassata degli amorini.

La bellezza del ragazzo seminudo o nudo, attrae Selene, che gli si avvicina leggerissima, per non svegliarlo. La felicità è dipinta sui volti dei due protagonisti: l'uno nei suoi sogni, l'altra nell'attesa. Ma Endimione non si accorge dell'arrivo dell'amata ed entrambi rimangono prigionieri dei loro mondi, senza potersi raggiungere. Un'altra interpretazione può anche essere quella dell'inizio di una notte d'amore, ma il fatto che vengano raffigurati in questo modo è molto significativo.

Un'altra chiave di lettura viene dalle ricerche di psicologia comportamentale sul tema del lutto e dei sogni di chi rimane in vita.

I sogni hanno un ruolo essenziale nell'elaborazione della perdita e soprattutto nell'antichità i sogni erano i veicoli con i quali i morti potevano comunicare con i vivi, spesso avvertendoli di qualche minaccia<sup>59</sup>(dall'ombra di Ettore che avverte Enea della presa di Troia a quella di Giulio Cesare che minaccia di sconfitta Bruto a Filippi e come non citare quell'epigrafe funeraria di II secolo d. C. del bambino che dice: "*Reco sollievo alla poveretta solo nel corto lasso di tempo in cui le compaio in sogno: invece della gioia, l'aurora porta solo nuove lacrime*"<sup>60</sup>).

I rilievi in cui uno dei protagonisti viene raffigurato come un dormiente possono essere intesi anche come accenni all'eventualità di incontrare il defunto in sogno, cosa di cui in letteratura abbiamo numerosissimi esempi, tra i quali Properzio, che scrive: "*I Mani esistono: la morte non estingue tutto, / e la pallida ombra sfugge al vinto rogo. / Infatti Cinzia, da poco sepolta al rumoroso margine / della strada, mi apparve reclinata sul mio letto... Non disprezzare i sogni che giungono dalle porte / dei beati: se vengono, tali sacri sogni, devono avere un / senso. Di notte (noi morti) andiamo vagando, la notte libera le chiuse ombre...*"<sup>61</sup>.

I fregi con tale mito possono significare due cose: Endimione è lo sposo morto, o è lo sposo vivo, che sogna la moglie defunta, come presupporrebbe il fatto che Selene sia vestita da sposa, e la sua espressione felice e serena sarebbe dovuta al superamento del dolore attraverso il ricordo ed il sogno<sup>62</sup>, che è, a grandi linee, ciò che scrive una giovane: "*...Vi prego, Mani santissimi, accogliete bene il mio amato... / affinché io possa ancora vederlo nelle ore della notte...*"<sup>63</sup>.

Bisogna tenere sempre presente, comunque, che l'uso del mito di Endimione non presuppone una rigida distinzione dei ruoli (l'immagine del sonno ha un carattere ambivalente) e che non era usato soltanto da coppie di amanti: vi è un sarcofago di età severiana custodito a New York commissionato da una figlia per la madre ed un altro fatto eseguire da due genitori per il "*filio dulcissimo*"<sup>64</sup>.

<sup>57</sup> F. PALAZZI, *Mythos cit.*, p. 101

<sup>58</sup> Ometteremo le interpretazioni mistiche ed esoteriche, che esulano troppo dal contesto della ricerca. Cfr. R. TURCAN, *Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire*, in H TEMPORINI – W. HAASE (a cura di), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. 16, 2, Berlino, 1978, p. 1707.

<sup>59</sup> M. KOORTBOJIAN, *Myth, meaning and memory on roman sarcophagi*, Berkeley, 1995, p. 100

<sup>60</sup> W. PEEK, *Griechische Grabgedichte*, Berlin, 1960, p. 260

<sup>61</sup> PROPERZIO, *Satire*, IV, 7

<sup>62</sup> P. ZANKER, *Un'arte cit.*, pp. 176 – 178; ID. – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 106

<sup>63</sup> CIL, VI, 18817.

<sup>64</sup> P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 106

Vi è una variante della tipologia di Endimione che traspone l'incontro col defunto in una sorta di sogno ad occhi aperti compiuto dal visitatore della tomba.

Il defunto, coricato, è raffigurato nel tipo di Endimione dormiente, ma senza elementi di contesto mitologico. Nel caso di Palazzo Braschi (Fig. 8) ha gli occhi aperti e guarda il vivo.

Anche qui il protagonista appare in una condizione di felicità, attorniato da un Bacco ebbro e da Venere e Marte, formule semantiche di gioia di vivere ed amore, ed un amorino sta sopra di lui con una ghirlanda, allusione del banchetto.

Il mito di Endimione, comunque, si poteva offrire anche ad un'altra chiave di lettura, che ha nel ricordo di un matrimonio felice il messaggio centrale.



**Figura 11 Sarcofago di Endimione (Roma, Palazzo Braschi)**

Interessante è notare che col passare del tempo la scena dell'incontro tra il giovane e la dea si è sempre più affollata di altre figure con un interesse pressochè unico per la felicità della vita pastorale.

I pastori, con i loro animali, irrompono nella raffigurazione del mito con pochi tipi ricorrenti, che creavano un paesaggio bucolico di contorno.

Tra tutti i soggetti uno dei miti più rappresentati è quello di Ippolito e il fatto che sia di argomento amoroso dovrebbe far riflettere.

Evidentemente per molti familiari era assai più importante sul lungo periodo parlare dei propri sentimenti, dell'amore e del suo perdurare oltre la morte, piuttosto che insistere sul dolore del distacco con immagini di morte e di lamento.

Altre scene molto usate erano quelle del ratto di Proserpina e, come abbiamo detto, del mito di Selene. Il primo, senza ombra di dubbio, per il legame diretto con la morte e per il motivo consolatorio, che porta la dea a diventare sposa di Plutone e ad avere una vita felice negli Inferi; del secondo abbiamo già scritto.

Probabilmente le scene di morte e di compianto funebre sono tra i temi più antichi della scultura funeraria, ma sono anche le prime ad essere abbandonate (già in tarda età antonina) in favore di preferenze del pubblico verso immagini ricche di valore consolatorio, felicità e valori positivi.

Ciò fa anche riflettere sulla funzione delle immagini per i visitatori del sepolcro.

Sicuramente erano scene destinate ad essere viste spesso e per un lungo periodo di tempo: che le immagini positive fossero preferite a quelle negative è assai comprensibile, quindi, e servivano a far superare il dolore a chi era rimasto in vita.

Per meglio sottolineare il messaggio le iscrizioni funerarie, per quanto spesso possano sembrare ciniche e materialiste, raccomandavano ai vivi di godersi la vita<sup>65</sup>.

Per i più non vi erano speranze o dogmi di fede definiti, in quanto il culto aveva poco a che fare con le domande sull'aldilà.

Cosa che doveva essere ben diversa per chi era un iniziato ad un culto misterico, ma non sembra che le loro speranze e aspettative sul mondo dei morti abbia lasciato traccia sui sarcofagi.

Le immagini allegoriche si riferiscono ad ambiti di vita e di esperienze molto diversi tra loro, senza dare regole precise comportamentali, ma continuando a mantenere una fisionomia sfumata proprio a

<sup>65</sup> CIL, VI, 17986q; CE, 1500; CILV, 1813; H. GEIST – G. PFOHL, *Römische Grabinschriften*, Monaco, 1969, p. 164, n. 434; G. BINDER, *Pallida mors*, in B. EFFE (a cura di), *Tod und Jenseits im Altertum*, Trier, 1991, p. 204.

causa dell'assenza di una dottrina religiosa ben precisa. Quindi alle immagini non rimaneva che dare un aiuto, rivolgendosi ai sentimenti degli osservatori: in questo caso il carattere iconografico è esclusivamente privato, trattandosi quasi sempre di rapporti a due o di drammi familiari e, comunque, di quadri domestici.

La differenza fondamentale, poi, che vi è tra i sarcofagi di Endimione e quelli di Arianna è il ruolo della donna: se nel primo è dinamico e attivo, mettendo in moto tutti i meccanismi della storia, nel secondo è assolutamente passivo.

Caso analogo al ruolo di Rea Silvia, la madre dei fatidici gemelli.



**Figura 12 Marte e Rea Silvia (Roma, Palazzo Maffei)**



**Figura 13 Marte e Rea Silvia (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

La scena della donna ammirata e desiderata è presente anche in questo tipo di sarcofagi, in cui da spettatori fanno Venere, tutta una serie di amorini e divinità cosmiche.

Come abbiamo anche già detto, in alcuni casi, come quello dei Vaticani, tale figurazione compariva affiancata a quella di Endimione, se nella cassa erano sepolti i due sposi.

## I. 7. TIASI MARINI E BACCHICI

Accanto ai sarcofagi con immagini di carattere narrativo, vi sono numerosi rilievi con personaggi mitici, che non raccontano una storia, ma si limitano a descrivere situazioni e stati d'animo di felicità. Tali figurazioni si possono dividere in due grandi gruppi: quelle con cortei marini e quelle con il tiaso dionisiaco.

I primi si inseriscono in una lunga tradizione figurativa<sup>66</sup>: nell'arte arcaica e classica accompagnano Teti, mentre porta le armi di Efesto ad Achille, o nel seguito di Nereo, o nel combattimento col quale Peleo costringe Teti a sposarlo; dal V secolo a. C. compaiono sul dorso di delfini e di mostri; in età ellenistica i mostri marini animaleschi cedono il passo a creature semiumane e marine e le Nereidi acquistano i caratteri di Veneri marine nude o seminude.

E' in questa fase che il carosello di coppie prende il sopravvento nelle figurazioni.

In tale traccia si muovono i rilievi dei sarcofagi, sebbene le botteghe utilizzassero, combinandoli, modelli semplici, ed è quindi impossibile ricostruire quali siano stati i modelli archetipi.

Si può, comunque, stabilire quali tipi incontravano i gusti della clientela: se nei monumenti ellenistici le Nereidi indossavano ancora vesti più o meno sottili, ora vengono raffigurate nude come Venere, ostentando la propria bellezza, a cavallo dei loro compagni semiumani, che sono per lo più centauri marini e tritoni, oltre che altri animali ibridi dalle code di pesce.

Il fatto che delle fanciulle intrattengano rapporti affettuosi con questi esseri mostruosi sottolinea il carattere giocoso e spensierato della situazione.

Il contrasto tra il bel corpo liscio delle dee e quello ispido e squamoso dei loro amanti viene sempre accentuato per accrescere l'impatto erotico della scena, aumentato anche dal fatto che tutti portano ghirlande, fiori, strumenti musicali, recipienti ricolmi di frutti, alludendo al banchetto ed alla festa.

Il quieto scivolare delle coppie sulle onde e l'atmosfera lieta e pacifica diventa sui sarcofagi il vero oggetto della rappresentazione: il messaggio augurale è proprio questo stato di beatitudine.

Le attività di queste divinità sono legate alla musica e al canto, con le quali si comporavano le doti artistiche del defunto, come nel caso di un sarcofago del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, in cui la proprietaria della cassa ha in mano lo stesso strumento a corde suonato da una Nereide<sup>67</sup>.

Non si deve pensare che la musica ed il canto siano aspetti secondari nei rilievi, anzi, sono assai importanti se non addirittura centrali: le voci dei cori, le corde pizzicate e il tubare dei flauti si uniscono allo sciabordio delle onde, contribuendo ad esprimere in modo efficace un senso di leggerezza e idilliaco. Come i suoni cupi e bassi si accordano con quelli alti ed acuti di questi "concerti" fondendosi in un'unica voce, allo stesso modo si fondono nell'amore le belle Nereidi e le creature mostruose marine, facendo dell'amore il tema specifico dei rilievi.



**Figura 14** Sarcofago con tritoni e Nereidi (Napoli, Museo Archeologico Nazionale)

<sup>66</sup> J. M. BARRINGER, *Divine escorts. Nereids in archaic and classical art*, Ann Arbor, 1995; A. RUMPF, *Die Meerswesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, in ASVR, V, I, 1939, p. 110; S. MUTH, *Gegenwelt als Glückswelt? Die Welt der Nereiden, Tritonen und Seemonster in der römischen Kunst*, in T. HOLSCHER (a cura di), *Gegenwelten. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, Leipzig, 2000, pp. 467 – 498; H. BRANDENBURG, *Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv. Beiträge zur Interpretation römischer Sarkophagreliefs*, in Jdl, 82, 1967, p. 195

<sup>67</sup> A. RUMPF, *Die Meerswesen cit.*, p. 62

Inoltre il tema permetteva di essere arricchito, secondo le necessità, semplicemente aggiungendo nuovi personaggi, come gli amorini, che, ad esempio, porgendo ghirlande evocavano l'idea del banchetto, gettando un ponte tra la visione felice e l'esperienza diretta del visitatore.

In alcuni casi compaiono bambini senza ali in quadretti, potremmo dire, domestici: senza dubbio sono i figli delle Nereidi.

Il tiaso marino doveva circondare come un lieto corteo festoso l'intero oggetto, di cui rappresentava la decorazione, con una struttura a simmetria centrale sul lato frontale, dove le creature marine, in posizione araldica reggevano clipei o conchiglie in cui vi era il ritratto dei defunti, assai diffusi nel III secolo d. C.

Talvolta in tali sarcofagi possono comparire in posizione centrale Oceano, Nettuno o Venere (spesso nei loro visi si possono riconoscere i defunti), riconducendo il significato della figurazione alla fertilità ed all'eterno rinnovamento dell'acqua e dell'amore, oltre all'esaltazione delle qualità del proprietario del sepolcro.

Infatti, nel caso del sarcofago di Villa Borghese, in cui la defunta è rappresentata come Venere accovacciata, intenta a coprirsi, si sottolineava la sua bellezza e pudicizia.

Altre volte, soprattutto verso la fine del III secolo ed inizi del IV, i centauri – tritoni reggono protomi leonine o di Gorgoni, i custodi della tomba e ammonitori dell'inviolabilità del sonno del morto.



**Figura 15 Sarcophago con Venere accovacciata (Roma, Villa Borghese)**



**Figura 16 Sarcophago con centauri marini (Roma, S. Agnese fuori le Mura)**

Il fatto che quello del tiaso marino abbia avuto così tanta fortuna, forse, per la numerosa letteratura che metteva in relazione l'Aldilà con l'acqua: l'Isola dei Beati oltre l'Oceano, viaggi per mare verso il mondo dei morti.

Certo in questo tipo di sarcofagi non vi sono esplicitate queste credenze, ma sembrano più che altro esaltare le gioie della vita.

Forse il tutto può essere spiegato con la coesistenza, nei familiari del defunto, della memoria retrospettiva e della proiezione fiduciosa nel futuro<sup>68</sup>. Sostanzialmente era un modo per evocare situazioni gioiose e di godimento sensibile, riferendole ai morti in chiave beneaugurale.

Per quanto riguarda il tiaso di Bacco, la sua fortuna è stata dettata dal fatto che il suo culto è sempre stato molto attivo. Bacco era dio della festa, dell'estasi, del vino, era il grande liberatore, partecipe della crescita e della fioritura, il grande forestiero, che faceva saltare gli ordinamenti prestabiliti, i confini della città con la campagna e le convenzioni sociali. Era il dio della follia, al quale le menadi si abbandonavano nella danza rituale, che aggrediva le belve, amante della natura, ma che penetra nella città, sconvolgendola. Del suo seguito facevano parte esseri ibridi, a metà tra l'ordine e la bestialità e animali feroci ammansiti dal vino. I suoi nemici hanno avuto destini orribili di indicibile crudeltà, ma chi si è affidato anima e corpo a lui ha avuto gioia, voluttà, allegria e pienezza di vita. Pur essendo un valente combattente, ha caratteri languidi e a tratti femminili, con forme floride e capelli lunghi, ebbro e inebriante.

Col passare del tempo la conquista indiana di Alessandro si intrecciò al mito bacchico e, a lungo andare, tutti i caratteri oscuri e minacciosi della divinità scomparirono del tutto.

Un esame sistematico dei temi iconografici riconducibili al mito di Bacco non è per nulla facile, in quanto l'oggetto principale delle raffigurazioni è per lo più il tiaso o come corteo festoso, o come gruppi di figure danzanti e musicanti, o, ancora, intento nella vendemmia.

Ciò che interessava agli scultori era l'atmosfera gioiosa del tiaso, al punto che anche un episodio importante, come abbiamo visto, del ritrovamento di Arianna si perde completamente dentro al corteo, affollatissimo di personaggi.

Questo perché, come si è detto anche al riguardo dei cortei marini, per creare immagini il più possibile fitte e gravide di possibilità associative.

Il tiaso festoso canta, suona, danza sfilando in processione trionfale davanti al cocchio di Bacco, che spesso viene trainato da creature non aggregate, proprio per sottolineare la totale licenza e libertà all'interno di esso. Per tutte le figure (satiri, menadi, Pani, centauri, Papposileno, animali feroci ed esotici) esiste un certo numero di tipi e di motivi iconografici fissi, la maggior parte dei quali deriva dal patrimonio ellenistico ed in questi schemi sono fissate le proprietà ed i ruoli delle varie figure.

Secondo il Matz<sup>69</sup>, che ha definito tali tipizzazioni, il ruolo delle menadi e dei satiri era essenzialmente quello di musicisti e danzatori, con gli strumenti propri del tiaso: percussioni e strumenti a fiato. I sileni e i centauri, che non danzano, preferiscono strumenti a corde. È proprio questa musica dai ritmi concitati che fa uscire fuori da sé il tiaso.

Quest'ultimo appare in diversi contesti (corteo trionfale dionisiaco, scorribande sotto l'effetto del vino, il ritrovamento di Arianna, scene di sacrifici campestri), ma sempre in tipi iconografici costanti.

Su di un sarcofago monumentale dell'età tetrarchica, custodito al Museo delle Terme, i movimenti di danza vengono trasposti al tiaso intento alla vendemmia, segno che era impensabile che satiri e menadi non ballassero e non suonassero.

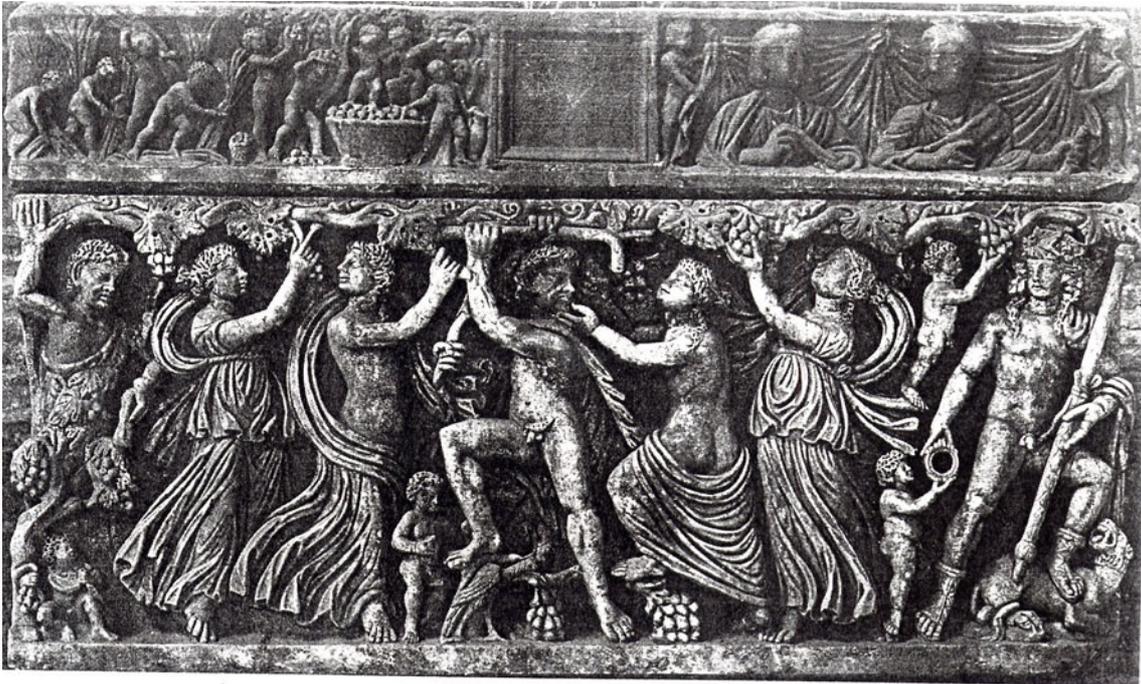
Il repertorio tipologico relativo a Bacco è più articolato, sebbene vengano messi in rilievo soltanto tre suoi aspetti.

Nella cornice dei trionfi indiani, il dio appare come una figura regale: su di un sarcofago del Vaticano viene incoronato da una Vittoria, come un imperatore. Indossa un costume formato da due chitoni sovrapposti, di un tessuto sottile, e da una pelle animale. La chioma è fluente, ricciuta e coronata d'uva e pampini. In questo caso il legame con la vita reale non era tanto il richiamo alla

<sup>68</sup> P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 133

<sup>69</sup> F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, in ASR, IV, 1 – 4, 1968 – 1975.

figura di Alessandro Magno e, conseguentemente, all'imperatore, ma piuttosto agli spettacoli dell'arena, in cui gli animali esotici diventano attori pacifici di un mondo gioioso.



**Figura 17 Sarcofago con tiaseo bacchico, Bacco e Ampelo (Roma, Museo Nazionale delle Terme)**



**Figura 18 Sarcofago con trionfo bacchico (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**



**Figura 19 Sarcofago con Bacco (Città del Vaticano, necropoli di San Pietro)**

Da contraltare vi è un'immagine dal corpo morbido, nudo o seminudo, o, ancora, con abiti e ornamenti femminili. Le botteghe lo concepivano soprattutto come un dio dell'ebbrezza (tipologia assai più ricorrente) e del piacere, della beatitudine e dell'ammirazione contemplativa. Nelle immagini del tiaso colpisce la differenza di età dei componenti, in cui la giovinezza è senz'altro dominante, ma anche l'età matura, con i centauri, e la vecchiaia, con la figura del Papposileno sono prese in considerazione, facendo di Bacco una divinità per tutte le età, che può rendere felici i vecchi ed i giovani. Ciò rende anche più semplice l'identificazione dell'osservatore e del committente del sarcofago. Un'altra figura, che compare ubriaca, su questi sarcofagi, oltre a Bacco e a Sileno è Ercole. Egli prende parte alla marcia trionfale sull'India e, talvolta, al tiaso. In uno schema ricorrente lo si vede completamente ubriaco e inghirlandato, mentre cerca di prendere una Menade trattenuto a stento da satiri. Anche in questo caso l'atmosfera rimandava a quella lieta del banchetto per le commemorazioni dei defunti.



**Figura 20 Ercole ebbro (Napoli, Museo Archeologico Nazionale)**

Altro contesto iconografico dionisiaco è quello degli amori con Arianna. Sui sarcofagi l'amore della coppia divina è raffigurato come una forma di stupore e rapimento alla vista dell'altro, un amore fatto di sguardi. Al momento del ritrovamento di Arianna, Pan o Cupido scoprono la dormiente nuda. Mentre Pan eccitato dalla vista riesce a malapena a trattenersi, Bacco,

sceso dal carro, resta immobile, appoggiandosi ad un satiro, immerso nella contemplazione dell'amata.



**Figura 21 Bacco e Arianna (Roma, Palazzo Borghese)**

In un altro tipo Arianna è già sveglia da tempo ed è diventata la moglie del dio. I due sono sprofondati con lo sguardo l'una nell'altro, senza nemmeno sfiorarsi. Il tiaso li osserva, invitando l'osservatore a fare lo stesso, contemplando il proprio caro dentro al sepolcro. Per evidenziare ancora di più il legame con la morte in questo caso Arianna è abbigliata come una sposa, ma il velo allude al sudario.

Tale vagheggiare amoroso voleva essere indice di una felicità fuori dal tempo.



**Figura 22 Nozze di Bacco (Roma, Museo delle Terme)**

Spesso le immagini del tiaso si concludono con una scena di sacrificio, che si svolge all'aperto ed è officiata, di norma, da sacerdotesse.

Per molto tempo si è creduto di riconoscere nei singoli elementi iconografici un reale riferimento ai culti misterici e ai rituali di iniziazione dionisiaci. Conseguentemente ai sarcofagi con temi bacchici veniva attribuito spesso un messaggio salvifico, dato che il culto di Bacco prometteva agli iniziati una nuova vita nell'aldilà.

Uno studio della Geyer<sup>70</sup> ha confutato la validità di questa teoria, dimostrando che le varie scene non sono rappresentazioni coerenti di un preciso rituale: i singoli motivi iconografici venivano usati come tasselli di un mosaico solo per evocare un'aura di sacralità e di devozione religiosa.

<sup>70</sup> A. GEYER, *Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit*, Würzburg, 1977.

Gli lementi di culto, come alcuni oggetti particolari, che venivano rappresentati sui sarcofagi, avevano il compito di ricordare continuamente che Bacco è un grande dio, vitale, al quale spettano grandi onori religiosi.

L'eventuale assimilazione diretta tramite il ritratto di un defunto con Bacco, o con un satiro, o con un sileno è abbastanza problematica, considerando le norme del tempo, basate sul concetto di moderazione e le immagini di ubriachezza mal si accordavano con i valori civili romani.

Le poche esistenti, probabilmente volevano dare ai familiari l'idea di un aldilà felice privo di preoccupazioni. Inoltre tale assimilazione era usata per i giovani, per i quali l'intemperanza era più giustificata. Per gli adulti, dovendo esaltare anche le loro qualità, se proprio si desiderava rappresentare il morto con un membro del tiaso, si preferiva l'assimilazione con Ercole.



**Figura 23 Defunto assimilato con Bacco (Roma, catacombe di Pretestato)**

Mentre per i defunti di sesso maschile l'identificazione attraverso la ritrattistica con un membro del tiaso, o con la divinità stessa era rara, nel caso delle donne era assai frequente. Infatti veniva identificata con Arianna, protagonista di varie scene, sebbene la preferita fosse quella in cui veniva ritrovata dormiente<sup>71</sup>.

In questo caso la soluzione compositiva può variare e l'eroina può occupare o il margine destro od il centro del sarcofago<sup>72</sup>.

Quello che importa raffigurare sul sarcofago, comunque, non è tanto il ritrovamento in sé, quanto lo stato di beatitudine della ragazza e del dio. Quest'ultimo, abbiamo visto, contempla rapito la bellezza di lei, che è rivolta verso l'osservatore esterno.

In tal modo chi guardava la cassa si veniva a trovare nella stessa condizione della divinità: ammira estasiato le bellezze di Arianna con le fattezze della defunta.

Quest'ultima è addormentata come Endimione ed il suo sonno è altrettanto felice, perché in sogno vede il dio. I due rilievi, immaginandoli appaiati nello stesso mausoleo, dovevano ricordare l'unione felice dei due coniugi, come anche i rilievi, di cui tratteremo più avanti, con Marte e Rea Silvia.

Anche le scene nuziali tra Bacco ed Arianna sono allegorie dell'amore reciproco fra i due coniugi sepolti nel sarcofago<sup>73</sup>.

In questo caso entrambe le teste dei protagonisti erano destinate ad essere rielaborate con un ritratto, stabilendo in tal modo un rapporto diretto con i defunti. I due sposi sono seduti su di un rialzo roccioso in una posa al tempo stesso rilassata ed ufficiale, voltandosi con lo sguardo l'uno verso

<sup>71</sup> H. WREDE, *Consecratio in formam deorum. Vergottlichte Privatpersonen in der romischen Kaiserzeit*, Mainz, 1981.

P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 162.

<sup>72</sup> Vedere fig. 16

<sup>73</sup> Vedere fig. 17

l'altra. Il legame della coppia si esprime negli sguardi, in stato di reciproca ed estatica contemplazione. I satiri e le menadi li contemplan come un'apparizione prodigiosa.

Al di sotto della roccia vi è un piccolo trionfo di Cupido su Pan.

La disposizione dei soggetti è fatta in modo che l'osservatore esterno si unisse al tiaso nella contemplazione della coppia divina.

Un altro caso di identificazione con Arianna, seppure intesa come connotazione aggiuntiva a causa della postura, è in un sarcofago di Napoli.

Il tiaso qui manca e gli amorini non sono intenti solamente a vendemmiare e a cacciare, ma anche in diversi rituali religiosi, che fanno pensare all'avvicinarsi delle stagioni.

In questo caso la lettura della cassa ci suggerisce che la morta possa essere felice per tutto l'anno.



**Figura 24** Sarcofago di Napoli (Napoli, Museo Archeologico Nazionale)

## I. 8. ACHILLE E PENTESILEA

Un altro tema, che esalta l'amore, è senza ombra di dubbio quello di Achille e Penthesilea.

L'eroe è una delle figure eroiche più sfaccettate della mitologia: forte e passionale come nessun altro.

Anch'egli, come molti eroi, è frutto dell'unione di una divinità e di un mortale, la nereide Teti e Peleo. La madre durante la notte, subito dopo il parto, lo immerge nel fuoco per cancellare la natura mortale ereditata dal padre e il giorno seguente lo unge di ambrosia. Scoperta da Peleo, che si oppone a questa pratica atroce, Teti avrebbe abbandonato il marito.

Una tradizione più tarda riferisce che Teti avrebbe immerso Achille appena nato nello Stige, per renderlo invulnerabile, tenendolo per un piede, unico punto debole del futuro guerriero.

Achille, poi, trascorse la sua infanzia sotto la tutela del centauro Chirone. In seguito, Teti, sapendo che il figlio sarebbe morto giovane nella guerra di Troia, lo fa nascondere a Sciro, presso la corte del re Licomede, tra le figlie di quest'ultimo, sotto il falso nome di Pirra.

Qui il giovane, unendosi alla principessa Laodamia, generò Pirro Neottolemo.

Ma il destino beffardo e l'astuzia di Ulisse fanno in modo che Achille parta per la guerra.

Dopo varie vicissitudini, come il ferimento di Telefo ed il sacrificio di Ifigenia, i Greci arrivano nella Troade. Qui Achille uccide il principe Troilo nel santuario di Apollo, suo protettore, scatenandone il desiderio di vendetta, che troverà esito nell'uccisione dell'eroe per mano di Paride.

L'Iliade contiene soltanto il decimo anno di guerra e gli episodi legati all'ira di Achille, vale a dire da quando l'eroe, per un torto subito da parte di Agamennone, si ritira dalle operazioni belliche, per poi tornarvi per vendicare la morte dell'amico Patroclo ed uccidere Ettore.

Nell'Etiopide, poema continuazione del recedente, oggi perduto, venivano raccontate le battaglie successive fino alla morte di Achille. Tra gli episodi narrati vi è anche l'uccisione in battaglia da parte del Pelide di Penthesilea, regina delle Amazzoni, intervenute al fianco dei Troiani. Achille se ne innamora dopo averla ferita a morte. Tersite, che lo schernisce per questa passione, viene immediatamente ucciso.

Achille nelle iscrizioni sepolcrali e nelle orazioni funebri è citato come *exemplum mortalitatis*, ossia come esempio della morte ineluttabile. Il fatto che l'eroe, sebbene fosse invincibile e figlio di una dea, fosse morto giovane era utile a rendere più sopportabile il lutto, ma anche la sua bellezza e l'audacia potevano essere utilizzate per celebrare le qualità del defunto.

Nei sarcofagi romani vengono presi in considerazione vari episodi della vita di Achille, lanciando messaggi ben precisi per tutto il II secolo, ma l'unico ad aver fortuna ancora nel III, in età severiana, è quello della morte di Penthesilea.



Figura 25 Achille e Penthesilea (Città del Vaticano , Musei Vaticani)

L'affollatissimo fregio del sarcofago vaticano narra l'episodio dell'amore infelice di Achille per Penthesilea.

Il formato sovradimensionato dei due protagonisti e la loro collocazione al centro della battaglia li isola dal resto dell'azione. Sono soli e la strage che infuria rimane per un momento un pallido e sordo sottofondo. Achille afferra con entrambe le braccia la regina, il cui corpo inerte minaccia di cadere a terra. Col ginocchio sinistro cerca di sorreggere la moribonda, che appoggia il braccio destro dietro la nuca dell'eroe, ma non riesce a tenersi in piedi. A parte l'elmo sontuoso e il mantello Achille è nudo, mentre Penthesilea ha il tipico costume amazzone, che le lascia scoperto il seno sinistro e stivali di pelle. Il braccio sinistro, inerte, regge lo scudo a petta.

Entrambe i protagonisti portano i ritratti dei proprietari della tomba, che portano acconciature di età severiana, la donna, e del periodo di Massimino Trace (235 – 238 d. C.), l'uomo.

Il fatto che Achille sollevi Penthesilea con entrambe le braccia, ricollega il fregio non tanto ad un gruppo scultoreo, dal medesimo soggetto di età ellenistica, molto famoso, ma a quello, altrettanto noto, in cui Aiace mette al sicuro il cadavere di Achille, detto "del Pasquino". Questo identificherebbe Penthesilea non come una nemica, ma come un'allevata ed una compagna.

Il gruppo mette quindi l'accento innanzitutto sul soccorso fornito dall'eroe alla donna: solo in questo modo poteva fungere da esempio mitico di amore coniugale, che univa i due proprietari del sepolcro.

Il fatto che fosse stato Achille ad uccidere Penthesilea viene cancellato dalla lettura, disarmando l'eroe. Inoltre la nudità eroica del Pelide elogiava la forza e risolutezza del *dominus*.

Il dolore per la perdita dell'amata è data, invece, dalla torsione del capo, che esprime sgomento e sofferenza.

Anche la seminudità dell'amazzone era elogiativa della bellezza della *domina* e ne metteva in risalto anche una sorta di virtù virile.

Il tema dell'amore che vince sulla morte appare ancora più chiaro se supponiamo che sia stato il marito a commissionare il sarcofago per la moglie.

## I. 9. PELOPE ED ENOMAO

Ad Enomao, re dell'Elide e padre di Ippodamia, era stato predetto da un oracolo che sarebbe morto per mano del genero. Per ciò il re cominciò ad uccidere tutti i pretendenti della figlia, col pretesto di una gara di carri, per poi porre le loro teste, come monito, sulla porta del palazzo.

Solo Pelope avrà la meglio, corrompendo Mirtilo, auriga di Enomao. Questi manomette il carro reale: una ruota si stacca durante la gara ed Enomao, rimasto impigliato tra le briglie, muore stritolato. Peope, vincitore, sposa la principessa, diventa re dell'Elide, conquista la regione, che prenderà nome da lui, il Peloponneso, e uccide Mirtilo.

I sarcofagi, che complessivamente sono cinque, sono tutti del secondo quarto del III secolo. Da sinistra a destra mostrano l'arrivo di Pelope dal re, la corsa e il giovane e la principessa sposi.

Quello che importa nella narrazione non è, quindi, la morte di Enomao, come esempio di evento improvviso, ma la *virtus* di Pelope.

L'astuzia di quest'ultimo, la corruzione e uccisione dell'auriga del re vengono taciuti sui sarcofagi.



Figura 26 Pelope (Roma, Villa Albani)

La scena sinistra è un preludio alla gara. Pelope, riconoscibile dal berretto frigio, è entrato nel palazzo reale, accennato dalla struttura architettonica sullo sfondo. Il giovane si volta per guardare il teschio sulla porta di un pretendente ucciso, al quale fa cenno Enomao, assiso in trono. La ruota del carro che si intravede accanto allo scudo, presso il trono, appartiene già alla seconda scena ed è collegata da un timone ad un'altra ruota orizzontale, che si è staccata. In questa scena Enomao è a terra ed ha ancora le briglie in una mano. La sua testa, girata in modo innaturale è una caratteristica delle scene di morti violente. Dietro i due cavalli del cocchio reale si riconoscono tre inservienti. Il cavaliere dal berretto frigio è un accompagnatore di Pelope, che in posa da vincitore, giganteggia sul suo carro, mentre passa con i cavalli al di sopra di *Tellus*.

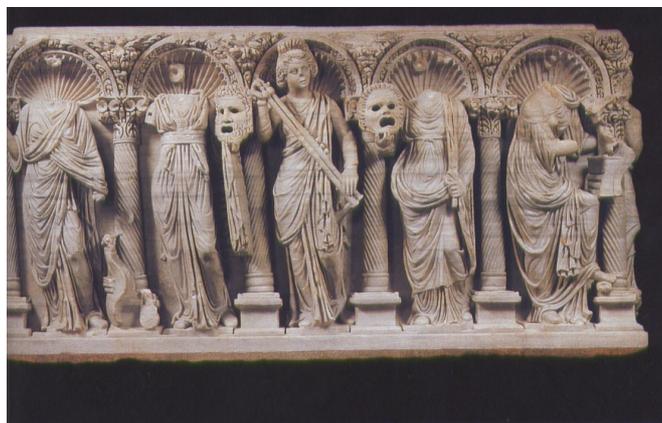
Le fattezze dell'eroe dovevano essere quelle del proprietario di cui si celebravano il coraggio virile e l'attitudine alla vittoria, simboleggiata dalla palma graffita sulla cornice della cassa del sarcofago. Per meglio immedesimare gli osservatori con il mito, la gara è stata raffigurata come una normale corsa di carri del circo, per ciò Ippodamia non è sul cocchio dell'amato, come nel mito, ma osserva il tutto da una loggetta.

Nell'ultima scena vi è il matrimonio, che simboleggia la concordia e l'amore coniugale.

## I. 10. APOLLO E LE MUSE COME AUTOCELEBRAZIONE

In questa categoria rientrano dei sarcofagi, che si trovano a cavallo di due classi: quelli mitologici e quelli di esaltazione della virtù del *dominus*. Questo perché, spesso, capita che il defunto si faccia raffigurare tra le Muse, pur non facendosi rappresentare come Apollo, o tra le personificazioni delle arti e delle scienze.

E' il caso del sarcofago di palazzo Massimo alle Terme, dove le dee sono scolpite a rilievo altissimo e quasi completamente staccate dalla parete di fondo, inserite in nicchie decorate da conchiglie. Gli spazi scanditi da colonnine tortili sono riempiti da elementi vegetali e ogni musa ha il suo attributo<sup>74</sup>.



**Figura 27 Sarcophago delle Muse (Roma, Palazzo Massimo alle Terme)**

E' degno di nota che in questi casi si assiste ad una certa equiparazione tra i sessi in rapporto all'alto valore della cultura, sottolineato dal fatto che spesso nel III secolo l'uomo e la donna sono seduti l'uno di fronte all'altro.

L'unica distinzione è che mentre gli uomini esprimono la propria conoscenza ed il proprio orientamento filosofico leggendo ad alta voce o insegnando, le donne vengono per lo più rappresentate con strumenti musicali a corde.

Questo senz'ombra di dubbio corrispondeva alle usanze delle case aristocratiche fin dall'età tardo repubblicana.

Questo anche perché il canto e la musica in generale facevano leva sui sentimenti, quali l'amore, prerogativa femminile.

I personaggi maschili intenti a leggere o ad insegnare esprimono l'intenzione, sempre più marcata nel III secolo, di andare oltre un'attestazione generica della propria cultura per abbracciare gli standard elevati della prassi filosofica ed adottare una personale disciplina di vita, inclusa l'*ars moriendi*<sup>75</sup>.

Su alcuni sarcofagi la moglie compare al marito - filosofo in vesti di Musa.

Il tema "poesia e cultura" ha un ruolo importante fin dall'inizio dell'arte dei sarcofagi, al punto che si contano più di trecento sarcofagi con Muse ed una tentina con Apollo e Marsia<sup>76</sup>.

Con la sua struttura ordinata e l'assegnazione di ogni musa ad uno specifico ambito dell'arte e del sapere, attraverso gli attributi corrispondenti, il loro coro appare come una messinscena dell'intero sistema delle arti e delle scienze. Nella stessa direzione vanno le presenze quasi costanti di Apollo e Minerva.

La sfida tra Apollo e Marsia, alla presenza delle Muse non è altro che una sottolineatura al tema delle Muse.

Il mito racconta della sfida musicale lanciata dal secondo al primo, conclusasi con la sconfitta e la punizione del satiro. Tale mito, però, ha anche un messaggio ulteriore<sup>77</sup>: il livello più alto dell'arte apollinea in confronto al flauto dionisiaco, istituendo una scala di valori all'interno dell'universo musicale (stessa cosa nei rari rilievi di vittoria delle Muse sulle sirene). Nello stesso tempo il mito di Marsia rimane ciò che era sempre stato: un monito a non sfidare gli dei.

<sup>74</sup> STEFANO ZUFFI (a cura di), *La storia dell'arte. Il mondo classico, vol. 2*, Milano, 2006, pp. 722 – 723.

<sup>75</sup> P. ZANKER, *Un'arte cit.*, p. 261.

<sup>76</sup> G. KOCH, *Die Sarkophage cit.*, 1993, p. 93

<sup>77</sup> P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, p. 237

Nel sarcofago della Galleria Doria Pamphilj, la sfida si svolge alla presenza di due “partiti divini”.



**Figura 28 Apollo e Marsia (Roma, Galleria Doria Pamphilj)**

Accanto ad Apollo si vede Diana, che si dirige verso Latona seduta per annunciare la vittoria del fratello. Come *pendant* della madre del dio, sul lato opposto, vi è *Magna Mater*, alle cui spalle si trova Bacco, entrambi tradizionali sostenitori di Marsia. Che il messaggio sia l'esaltazione dell'arte è dato dal fatto che la punizione, tradizionale significato del mito, occupa un posto di secondo piano e abbastanza sacrificato e dal fatto che gli astanti sono rapiti dalla gara.

Sulle casse, inoltre, sono soprattutto le donne ed i fanciulli ad essere identificati con una delle Muse, o ad aggiungersi al loro coro in qualità di decima Musa, o, ancora, di maestro.

In tal caso non solo si intendeva rafforzare e personalizzare l'elogio generico della cultura, ma rappresentava anche una professione di fede nei valori dello spirito, stessa cosa che si trova nei sarcofagi di filosofi.

Nell'elogio delle virtù infantili lo studio è un tema fondamentale e sui sarcofagi tale tema viene esplicitato in scene di scuola, che possono trovare un esito nella personificazione del bambino in una sorta di Musa o di maestro delle Muse, come nel caso del sarcofago di fanciullo del Vaticano.

Qui troviamo addirittura le dee trasformate in bambini della stessa età del defunto, intento ad ammaestrarle. Clio, inoltre, viene rappresentata intenta nel prendere appunti.

Il protagonista tiene in mano un rotolo nell'atto di interpretazione di un testo, formula di alta rappresentanza poiché riprende la linea dei magistrati giudicanti e dei filosofi docenti.

Sul coperchio o stesso ragazzino viene rappresentato come *togatus* con il *diptychon* accanto, come se avesse appena finito la sua lezione, in qualità di allievo. Sembra quasi che vi sia una contrapposizione col dovere dello studio nel coperchio, e i risultati sperati nella cassa.



**Figura 29 Bambino con Muse (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

## I. 11. CONCLUSIONI

Abbiamo preso in esame le scene mitologiche preferite dal pubblico nei secoli III e IV, e si nota innanzitutto il mutamento dei gusti dei fruitori dei sarcofagi riguardo le figurazioni.

Dai miti di giovani cacciatori ed eroi si passò ben presto a quelli di rapimenti divini, per arrivare a visioni di felicità marine o bacchiche ed il tutto nell'arco di due sole generazioni.

A partire dal decennio 220 – 230 d. C. è rilevante un progressivo abbandono del mito e l'elaborazione di nuovi ambiti iconografici fino ad allora marginali, con il conseguente accantonamento, abbastanza drastico, del tema mitologico.

Nel periodo degli imperatori – soldati si nota una sostituzione di scene di caccia mitica, con scene venatorie, che di mitico non hanno proprio nulla.

La spiegazione si può trovare nel semplice fatto di voler far cadere il “travestimento” aulico per ancor più esaltare la *virtus* del mortale proprietario.

Poiché la maggior parte dei cacciatori raffigurati sui rilievi non erano mai stati a caccia (men che meno a quella di un leone), anche queste scene vanno interpretate allegoricamente come quelle mitologiche.

## II

### NATURA E STAGIONI

Accanto ad i grandi ambiti mitologici dei due tiasi del capitolo precedente era la natura a lanciare un messaggio di vita prospera e pacifica.

Gli aspetti iconografici di questo tema sono due: le stagioni e la vita in un ambiente bucolico.

Entrambi avranno una grande fortuna nel III secolo d. C., sostituendo gradualmente le immagini del tiaso.

Nonostante la varietà iconografica del soggetto, l'idea di fondo rimane invariata: le stagioni portano ai morti i loro doni affinché possano goderne tutto l'anno per l'eternità.

Per quanto riguarda le immagini bucoliche sono ispirate alla vita dei pastori di ovini, ma ovviamente non a quella reale: i committenti di tali sarcofagi non avevano mai vissuto con i pastori, né pensavano di farlo i loro parenti.

Le immagini realistiche di contadini, pastori, pescatori, tutte figure di infimo livello sociale, avevano assunto tratti idilliaci sotto l'influsso della poesia ellenistica.

Nel corso del III secolo il tema pastorale spesso era l'unico tema della figurazione della cassa.

Sul sarcofago a vasca di *Iulius Achilles* vi sono tre pastori con le loro greggi.



Figura 30 Sarcofago di *Iulius Achilles* (Roma, Museo delle Terme)

Lo scultore ha disposto la scena su due piani, per svolgere il tema con la massima ampiezza possibile. Alcuni pastori sono intenti ai loro doveri, ma uno no, simbolo del riposo e della riflessione.

Sullo sfondo una struttura archivoltata dovrebbe significare la città, contrapposta alla vita felice di campagna.

L'idillio è incorniciato da due leoni che dilanano la preda: animali guardiani del sepolcro.

Andando avanti nel tempo, il tema bucolico si intreccia a quello filosofico, arrivando a raffigurare i pastori come filosofi, come in un sarcofago di Ostia.



**Figura 31 Sarcophago di Ostia (Ostia, Isola Sacra)**

Tutte queste visioni di felicità mancano di riferimenti concreti sia temporali che geografici. Qui non vi sono protagonisti e situazioni dialogiche con l'osservatore esterno, attraverso la ritrattistica.

I defunti se appaiono sono all'interno di un tondo al centro della cassa.

Nei contesti bucolici, che andranno via, via, prendendo sempre più piede nel III secolo, come in quelli filosofici, spariscono del tutto le scene di lutto e di cordoglio.

Le immagini dovevano essere un invito a godersi la vita, ma dovevano anche dire qualcosa del defunto. In una visione retrospettiva, forse, si potrebbero intendere come una dichiarazione che il morto, in vita, non si era fatto mancare nulla.

Nel caso opposto, poteva invece essere un augurio ad un'esistenza felice nell'aldilà.

In sostanza in queste immagini di beatitudine non viene proposto nulla di nuovo, di migliore, di perfetto, ma augurano ai defunti di continuare a vivere bene come hanno vissuto, o, in caso contrario, come poteva capitargli di vivere in circostanze migliori.

Nel corso del III secolo, poi, alcuni temi iconografici usati fino ad allora sporadicamente acquistarono un'improvvisa popolarità, come nel caso delle stagioni.



**Figura 32 Sarcophago Barberini (Washington, Dumbarton Oaks College)**

L'iconografia delle stagioni è assai varia. In parte esse vengono rappresentate attraverso i rispettivi doni di natura in ghirlande o offerti in diversi recipienti; altre volte appaiono come putti o di geni con i relativi attributi stagionali. Il legame che si è già visto tra il tema bacchico e quello dionisiaco ha fatto sì che il secondo sostituisse il primo. Alla voluttà bacchica subentra il rigoglio della natura e dei suoi doni e Bacco, se compare, è relegato alla sua sola qualità di dio del vino e, in quanto tale, è facilmente sostituibile da una scena di vendemmia.

Ma oltre al tema dei doni e l'invito a goderne, il tema delle stagioni esprime anche qualcosa di più: la *felicitas temporum* e l'eterno ritorno.

Nel caso del sarcofago Barberini (FIG. 3) questi concetti sono enfatizzati dal ritratto dei defunti entro lo zodiaco.

Il fatto che le immagini bucoliche e le stagioni potessero diventare, intorno alla fine del III sec. d.C. il tema preferito in assoluto dà importanti indicazioni sul clima emotivo che pervadeva il periodo contrassegnato da instabilità politica, dalle prime invasioni barbariche, come ad esempio quella degli Alamanni e Jutungi del 279 d. C., che travolse l'esercito di Aureliano a Piacenza e che fece sì che le città si chiudessero entro cerchie di mura costruite in fretta e furia, contraendosi dimensionalmente, e da una profonda crisi sociale ed economica.

### III

#### L'AUTORAPPRESENTAZIONE DEL DEFUNTO E LA CELEBRAZIONE DELLE PROPRIE VIRTU' – LA DEFINITIVA DEMITIZZAZIONE

Tra i mutamenti notevoli nell'iconografia dei sarcofagi di III secolo d. C. vi è un uso accresciuto del ritratto per la commemorazione ufficiale dei defunti.

Come abbiamo visto in un primo momento compaiono ancora associati ai corpi degli dei, ma col passare del tempo i committenti preferirono farsi raffigurare in abito borghese o filosofico.

Tra i valori ricorrenti, esaltati nei sarcofagi vi è l'amore coniugale espresso dal tema della *dextrarum iunctio*, simbolo del matrimonio.

Tra questi uno dei più pregevoli esemplari di III secolo è quello di Flavio Arabiano, prefetto dell'annona sotto Aureliano. La figura dell'annona è identificabile accanto alla personificazione di *Portus* (con il faro fiammeggiante), dalla tessera delle distribuzioni stretta nella destra<sup>78</sup>.

La celebrazione del defunto avviene anche tramite altre figure come il genio del Senato e le province imperiali. In ogni caso tutte le personificazioni guardano il rito del matrimonio tra Flavio e sua moglie, quasi a voler dire che la prosperità dello Stato derivi dalla fortuna dell'unione dei due personaggi, verosimilmente sepolti entrambi nella cassa.



**Figura 33 Sarcophago di Flavio Arabiano (Roma, Museo Archeologico Nazionale Romano)**

Sostanzialmente il normalissimo gesto, che sanciva il matrimonio, assai ricorrente su numerosissimi sarcofagi, completamente demitizzato, in quanto non più compiuto da eroi o dei, vive in questa cassa un ultimo momento di grandezza, avvenendo tra le personificazioni delle province, dei luoghi strategici annonari e del senato.

Un altro esempio di questo “canto del cigno” in cui si nota il trapasso dal mito alla demitizzazione è il sarcofago dell'imperatore Balbino, assassinato nel 238 d. C., proveniente dalla catacomba di Pretestato.

<sup>78</sup> S. ZUFFI, *La storia dell'arte. Il mondo classico*, vol. 2, Milano, 2006, pp. 720 - 722



**Figura 34 Sarcofago di Balbino (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

Sulla splendida fronte sono rappresentati , a destra, il suo matrimonio con la scena della *dextrarum iunctio*, ed al centro una splendida immagine di sacrificio, dove l'imperatore veste la lorica da generale a squame, con la rappresentazione dell'aquila in volo, munito di scettro, ancora insignito dell'aquila, cinto con una corona d'alloro, posta intorno al capo da una Vittoria, mentre Marte, la dea Roma e l'Abbondanza presiedono all'evento e sottolineano gli ideali di concordia e bellezza incarnati dall'imperatrice, che, come teoricamente doveva accadere nella scena di nozze, guarda negli occhi il marito, simboleggiando l'amore coniugale.

Sul coperchio a *kline* è adagiata la coppia imperiale, così che, accanto al sovrano, è riconoscibile, per la terza volta, l'effigie della moglie, di cui non sappiamo nulla dalle fonti storiche<sup>79</sup>

Uno degli esempi più notevoli è il frammento di un sarcofago colossale, sul quale il defunto è rappresentato come un intellettuale intento alla lettura.

E' circondato da due donne della sua famiglia e da filosofi in veste di consiglieri.

Egli non porta l'abito del saggio, ma la toga e i calzari del ceto equestre: questo per sottolineare la cultura e l'importanza del personaggio.



**Figura 35 Sarcofago (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

<sup>79</sup> F. BISCONTI, *Sarcofagi nel buio*, in "Archeo", n.266, 2007, p. 58

Le forme di questa nuova arte del ritratto sono molteplici. Accanto alla figura intera godeva di fortuna il tondo con il busto, in combinazione alle allegorie più varie.

Per le coppie sposate spesso veniva usata la *dextrarum iunctio* per simboleggiare la concordia.

Per i funzionari di grado elevato si preferiva riprendere i tipi iconografici dell'arte ufficiale e di rappresentanza, facendo contare poche raffigurazioni in abito militare, ma numerose immagini di consolato.

Quello che stupisce e che si differenzia dalla tradizione è il fatto che ora la carica rivestita dal defunto appare una virtù come le altre, ma volutamente sottolineata.

Forse ciò era dovuto ad una volontà di affermazione per denunciare il fatto che non si faceva parte della massa.

Un'altra spiegazione può essere data dall'usanza di porre i sarcofagi in vecchi edifici sepolcrali, costruiti in origine per altre famiglie e proprietari. Conseguentemente il mausoleo diventava una sorta di deposito ed il sarcofago la tomba vera e propria, implicando il ritratto come segno di riconoscimento (il fatto stesso che siano più frequenti anche le iscrizioni con i nomi dei defunti sulle casse sembra essere un indizio a favore di questa ipotesi).

Ultima possibile spiegazione è che l'aumento delle immagini "virtuose" coincide con l'abbandono del mito, segno di un ritorno al concreto dettato anche dal declino della poesia.

La decadenza di quest'ultima si riscontra anche nei sarcofagi delle Muse.

Questi sono strettamente connessi con quelli dei filosofi, dove i defunti appaiono accompagnati da filosofi di professione o dalle muse e indossano l'abito tipico dell'intellettuale.

Era la esaltazione della cultura e di uno stile di vita filosofico.

Nel III secolo spariscono gradualmente le dee delle arti sostituite da mortali, ma il messaggio rimane lo stesso

Nel cittadino intento a leggere e a filosofare viene esaltato un ideale di vita che si realizza nella riflessione sul giusto modo di vivere e non nell'azione.

Anche l'imperatore Gordiano III, del resto, nonostante il periodo dei quaranta anni di anarchia militare, sulla cassa si fece raffigurare in toga in un consesso di filosofi.



**Figura 36 Sarcofago di Gordiano III (Roma, Museo Archeologico Nazionale Romano)**

In questo caso perché si voleva dare maggiore risalto alle doti di saggezza e di buon governo dell'imperatore, sottolineate anche dal fatto che il personaggio barbuto che indica il giovane sovrano non è altro che la personificazione del Senato di Roma.

I filosofi compaiono anche in associazione con pastori. Il significato della rappresentazione adombra in taluni casi la nostalgia per la quiete e la semplicità della vita campestre di colui che ormai vive stabilmente nella città: il pastore, infatti, con la sua vita a contatto con la natura è considerato per antonomasia l'uomo felice. In altri casi si tratta di un desiderio di pace interiore che si credeva di raggiungere attraverso uno stile di vita filosofico. Un *leit motif* dei filosofi d'epoca imperiale è, del resto, proprio la celebrazione della vita in campagna conforme alla natura sul modello di quella dei pastori, contrapposta alla vita cittadina caratterizzata dall'impegno politico e dagli affari, cosa questa che i ceti più elevati potevano tentare di raggiungere abbandonando la città e ritirandosi a vivere nei loro poderi.

Su un sarcofago datato intorno al 300 d.C. ritrovato a Ostia nei pressi dell'isola sacra le due idee sembrano addirittura fondersi in quanto i pastori, ritratti nell'atto di discutere o intenti a riflettere, si atteggiavano a filosofi.



**Figura 5 Sarcofago di Ostia (Ostia, Isola Sacra)**

Il fatto che le immagini bucoliche e filosofiche potessero diventare, intorno alla fine del III sec. d.C. il tema preferito in assoluto dà importanti indicazioni sul clima emotivo che pervadeva il periodo contrassegnato da instabilità politica, dalle prime invasioni barbariche, come ad esempio quella degli Alamanni e Jutungi del 279 d. C., che travolse l'esercito di Aureliano a Piacenza e che fece sì che le città si chiudessero entro cerchie di mura costruite in fretta e furia, contraendosi dimensionalmente, e da una profonda crisi sociale ed economica.

L'aspirazione ad una vita tranquilla, in pace e solitudine doveva essere così diffusa che questo tema decorativo veniva scelto anche da personaggi lontani dalle dissertazioni filosofiche come ad esempio quel procuratore del *Ludus magnus*, il campo di addestramento dei gladiatori prossimo al Colosseo

Al crescente interesse per i valori spirituali e al desiderio di una vita semplice sul modello di quella condotta dai pastori non corrisponde però una semplificazione nell'allestimento funerario.

Il saggio è, in ogni caso, l'antitesi del cacciatore eroico sebbene entrambe le immagini potessero essere presenti sulla cassa e riferite alla stessa persona.

La demitologizzazione è anche segnalata dalla sostituzione del tema delle cacce mitiche con quelle, che di mitico hanno ben poco.

Poiché la maggior parte dei cacciatori raffigurati sui rilievi non erano mai stati a caccia (men che meno a quella di un leone), anche queste scene vanno interpretate allegoricamente come quelle mitologiche.

Tali figurazioni aprivano un ampio spettro di associazioni di idee, che andava dall'imperatore ai giochi del circo, alla passione per la caccia dei grandi latifondisti.

In definitiva si assiste ad una attualizzazione del tema, come nel caso del sarcofago del Museo della Centrale Elettrica di Roma, dove il defunto viene raffigurato tre volte.

Nella prima scena, mentre uccide un cinghiale, memoria di Meleagro, nella seconda a cavallo, con il braccio levato in alto ed un cervo morto tra le zampe della cavalcatura, immagine del condottiero presa dai sarcofagi di battaglie, ed infine intento a rompere la testa ad un altro cervo a mani nude, nella stessa posa e nel medesimo modo delle casse con le fatiche di Ercole.



**Figura 6 Sarcofago di caccia (Roma, Museo della Centrale Elettrica)**

Inoltre quest'ultimo sarcofago è esemplare per un altro fatto: alla fine del III sec. d.C. l'impatto espressivo si riduce con un grande appiattimento e stilizzazione delle figure.

In questo quadro si possono inserire anche i numerosi sarcofagi strigliati, su cui non è più raffigurata alcuna azione narrativa, ma solo figure singole o gruppi che ripetono in parte in forma abbreviata i messaggi del vecchio racconto per immagini.

Per tipologia di posture di alcune figure, come quella del cavaliere protagonista delle scene di caccia, tali figurazioni sono assai simili a quelle dei cosiddetti sarcofagi di battaglia.

Eccettuato quello dell'imperatrice madre Elena, genitrice di Costantino, di cui tratteremo più avanti, tale classe di pezzi, se nel II secolo d. C. era molto in voga, dal III secolo d. C. subisce un brusco calo, arrestandosi con il sepolcro del figlio di Decio, del 260 d. C., Ostiliano.

La creazione di questi soggetti è da legare allo scoppio delle guerre contro i Quadi e i Marcomanni ed all'intenso sforzo bellico causato dalle incursioni barbariche in territorio italiano.

Senza ombra di dubbio i committenti di questi sarcofagi erano gli alti ufficiali dello stato maggiore, che accompagnavano l'imperatore.

Dal punto di vista formale le scene di combattimento prendono le mosse sia dalla realtà che da altri molteplici modelli, che vanno dalle battaglie mitiche (amazonomachie, gigantomachie, varie scene

della guerra di Troia) a quelle reali, riproposte in vari monumenti funerari e pubblici, come le colonne di Traiano e di Marco Aurelio.

Il ciclo di questa classe di pezzi, iniziato sotto Marco Aurelio, vogliono esaltare la *virtus* dei generali, che proviene dalla *virtus Augusti*, che a sua volta si ispira agli eroi mitologici. Il carisma imperiale potrebbe avere allora il valore di un paradigma: l'imperatore funge da modello senza che si possa dire se l'assimilazione fosse consapevole nell'animo del committente.

La battaglia simboleggia la grande lotta tra bene e male nel mondo e la sconfitta dei barbari significa la sconfitta della morte<sup>80</sup>

Per lo più le battaglie si compongono di scene assai concitate e turbinose, come quella rappresentata nel sarcofago di Ostiliano, detto "Il grande Ludovisi".



**Figura 7 Grande Ludovisi (Roma, Palazzo Altemps)**

In questo magnifico esempio, che vuole magnificare la *virtus* virile, il valore guerresco, il coraggio e la *leadership* del defunto porta nella fascia superiore soltanto i Romani vincitori, tranne il cavaliere barbaro alla destra di Ostiliano, a cavallo, accompagnati dai musicisti, che annunciano la vittoria. Al centro vi è il defunto, rappresentato come il generale vittorioso, con il braccio destro teso e la mano aperta nel tipico atteggiamento dell'*imperator*, che incita le truppe. Proprio il braccio teso dà il movimento turbinoso all'insieme, conferendo all'immagine l'idea di un vortice che focalizza il proprio centro proprio sul viso del protagonista, caratterizzato dal simbolo solare mitraico della croce di S. Andrea sulla fronte.

La fascia intermedia raffigura il combattimento vero e proprio tra la guardia pretoriana e l'orda barbarica in un groviglio di corpi e di armi nel quale si coglie sempre la supremazia romana. Sembrano quasi le ultime schermaglie successive alla vittoria: un inferire sul vinto, disumanizzato, oggetto dell'odio del vincitore.

Quest'ultimo, infatti calpesta l'esercito goto sconfitto ridotto ad un ammasso di corpi umani ed equini posto nel registro più basso<sup>81</sup>.

Il fatto che i barbari rappresentino il male da estirpare e che abbiano perso quel carattere da "avversario" che avevano ancora sulla colonna traiana, in cui i Daci sono rappresentati sì più crudeli dai Romani, ma sempre e comunque sul loro stesso piano di dignità, è ben rappresentato anche dal sarcofago di Palazzo Massimo alle Terme.

<sup>80</sup> Y. RIVIERE, *I sarcofagi con scene di battaglia*, in J. J. AILLAGON (a cura di), *Roma e i barbari*, Milano, 2008, pp. 166 – 171.

<sup>81</sup> A. GABUCCI, *Roma*, Milano, 2005, p. 244



Figura 8 Sarcofago di battaglia (Roma, Palazzo Massimo alle Terme)

Qui la battaglia è terminata e viene raffigurato il destino dei vinti, rappresentati ai piedi di due trofei a catasta d'armi anche sul coperchio della cassa, ad inconciare il ritratto del defunto entro una corona d'alloro, retta da due Vittorie in volo, in una apoteosi del generale vittorioso.

La scena di "giudizio" – "battaglia" si apre con un prigioniero ai piedi di un trofeo a manichino, scena ripetuta anche al centro. Su uno scranno siede l'*imperator* in nudità eroica, ma col mantello, a dimostrare *continentia*, che giudica un vinto inginocchiato, mentre un soldato, con la spada sguainata, presolo per i capelli, lo costringe ad abbassare il capo, facendo leva con un ginocchio sulla sua schiena. Gli altri soldati o allestiscono trofei, o assistono alla scena, mentre un altro, a destra, conduce un altro prigioniero al cospetto del generale.

Il senso della figurazione è molto chiaro.

Oltre alla *virtus*, al valore guerresco del defunto, si vuole esaltare la sua saggezza nel trattare i nemici, caratterizzati da una ferocia disumana, al punto che anche un bambino nudo porta una corda legata al collo mentre viene condotto lontano dal padre, a sua volta legato ai piedi di un trofeo.

Il motivo di scene tanto crude e della loro accoglienza da parte del pubblico è spiegabile con quella teoria dell'odio di guerra ben nota in psicologia. Più il nemico è forte e feroce e più aumenta l'aspezzazione e l'odio in chi lo combatte.

Inoltre si deve anche tenere in considerazione che la sconfitta del barbaro, elemento all'epoca considerato senza legge e pari ad una belva, voleva dire salvare l'impero dalla distruzione: era una questione di mera sopravvivenza.

Questo sguardo panoramico alla nuova iconografia dei sarcofagi mostra come le immagini subentrate alle allegorie mitologiche evocano spesso nell'osservatore gli stessi valori o comunque valori simili. Il mutamento dunque riguarda il modo di intendere le immagini più adatte al contesto funerario, e non solo la natura profonda dei valori in questione. Per una interpretazione storica del fenomeno sembra però decisivo il fatto che l'abbandono del mito non vale per tutti gli ambiti dell'iconografia privata. E d'altra parte esso non colpisce solo i rilievi dei sarcofagi.

Marianne Bergmann ha osservato un'evoluzione senz'altro paragonabile a questa nell'ambito dell'arte imperiale<sup>82</sup>. Anche qui la trasfigurazione mitica della persona dell'imperatore, che aveva raggiunto il culmine nell'età di Commodo, in età postseveriana non è più in larga parte alla moda. Secondo la Bergmann il motivo starebbe nel fatto che le raffigurazioni teomorfe dell'imperatore erano percepite dai contemporanei degli "imperatori soldati" come troppo letterarie o troppo "colte". Anche il genere del ritratto imperiale mostra, a partire da Caracalla, un analogo abbandono del paradigma colto, ispirato alla moda greca classica, del ritratto con la lunga barba, acconciature molto curate e in parte altamente stilizzate e lussuose (si pensi ai riccioli di Lucio Vero cosparsi di

<sup>82</sup> M. BERGMANN, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der Kaiserzeit*, Mainz, 1998, p. 290.

polvere dorata). In contrasto con questo modello, dopo il brusco ripudio da parte di Caracalla dei ritratti degli antonimi, la preferenza andò alle fisionomie realistiche di uomini dallo sguardo severo, coi capelli e la barba dal taglio semplice e spesso addirittura grossolano, abbinata ad una mimica che cercava di trasmettere un'impresione di forza e tensione. Invece di identificarsi con le figure del mito i personaggi di rango preferivano, sempre più, nel corso del III sec. d.C., segni concreti di prestigio come la porpora, le pietre preziose e infine il diadema; come anche nuove forme di rituale che accrescevano la distanza tra il signore e il semplice cittadino.

Un possibile denominatore comune tra questi diversi fenomeni potrebbe consistere, come si è già accennato, nell'abbandono almeno parziale del modello umanistico centrato sulla cultura greco-classica, che aveva raggiunto il suo culmine nell'età degli Antonimi e della cosiddetta seconda sofistica. E' come se gli uomini del tempo percepissero le ambiziose e in parte sofisticate e complesse allegorie mitologiche come non più adeguate a ciò che essi volevano dire sulla tomba dei loro familiari defunti, e fossero andati alla ricerca di nuove immagini, più in sintonia con le nuove esigenze.

Questo però non vale per il mito in quanto tale, ma solo per il suo utilizzo nell'iconografia di "rappresentanza". Perché all'interno della casa, il cui ambiente visivo era definito fin dalla cultura delle ville della tarda repubblica dal concetto di *otium* come "godimento colto" e dove rituali domestici come il banchetto solenne erano variamente proposti e raffigurati in trasfigurazioni artistiche, le immagini del mito vennero utilizzate in modi molteplici fino alla fine del mondo tardoantico. Non abbiamo dunque a che fare con un processo generale di "demitologizzazione".

Il venir meno dell'interesse per i temi mitologici sui sarcofagi non rispecchia un declino generale del mito. La "demitologizzazione" va discussa in rapporto al caso specifico dell'arte funeraria.

Si può, tuttavia, supporre che, a seguito, di questi mutamenti nell'iconografia funeraria e della penetrazione del cristianesimo nel cuore della coscienza contemporanea, le immagini mitiche nelle case e nelle ville tendessero ad assumere un nuovo significato. Se prima esse proiettavano un sistema di valori universalmente diffuso e improntato alla religione, nel mondo tardoantico diventano un patrimonio culturale custodito gelosamente e coltivato soprattutto dalla vecchia *élite*, anche dopo il suo passaggio al cristianesimo. A Roma si tratta di quelle famiglie che ancora per tutto il IV secolo continuavano a collezionare nelle loro case e nei loro giardini le antiche statue di soggetto mitologico, che facevano sistemare nelle loro ville i mosaici del vecchio stile, che sui mobili e sui tessuti, nelle argenterie e sui *diptyca* ricordavano i vecchi miti e in certi casi persino i vecchi culti.

Ma ritorniamo all'abbandono del mito sui sarcofagi. Se consideriamo l'espansione del cristianesimo a Roma, ma anche il "monoteismo pagano"<sup>83</sup>, e la generale inclinazione a una forma di vita più rigorosa in senso etico-filosofico, è facile supporre che i cristiani, e i non cristiani interessati a temi iconografici non mitologici, o meglio religiosamente "neutri", abbiano contribuito in modo decisivo ad allontanare via via le allegorie mitologiche dall'arte dei sarcofagi.

E' vero che questa è solo un'ipotesi, perché non abbiamo informazioni precise sulla diffusione della dottrina cristiana e nulla sappiamo sull'interesse dei cristiani per i sarcofagi e sulle loro eventuali disponibilità finanziarie. Ma il fatto che dopo la fine delle persecuzioni anticristiane in età tardo-tetrarchica e protocostantiniana appaiano in un brevissimo arco di tempo tanti sarcofagi con temi cristiani, induce a pensare che questa clientela facesse uso già prima di sarcofagi decorati di rilievi. Non è facile dire se i cristiani, o altri gruppi, abbiano contribuito attivamente a propagare i nuovi temi. Ma come clienti potevano senz'altro influenzare il processo anonimo di selezione, optando per formule non mitologiche, o comunque dai contenuti non problematici.

E' stato osservato da tempo che sui primi sarcofagi cristiani vengono utilizzate volentieri le immagini più "neutre" della vecchia iconografia. Ciò vale soprattutto per i pastori e altri personaggi bucolici, per gli amorini, i filosofi e gli oranti, ma anche per gli esseri marini ridotti spesso a delfini o a pesci. Ma sembra che i cristiani non avessero grossi problemi neanche con certe nudità femminili: il bel sarcofago con esseri marini del Palazzo dei Conservatori, che risale alla prima

<sup>83</sup> P. ATHANASSIADI – M. FREDE (a cura di), *Pagan monotheism in late antiquity*, Oxford, 1999.

metà del III secolo, è stato riutilizzato da cristiani nel IV secolo. Sul *clipeus* presentato da centauri marini fu inserita un'iscrizione in cui il nome del defunto è abbinato a una croce.



Figura 9 Sarcofago di *Promotus* (Roma, Palazzo dei Conservatori)

Al morto dal nome *Promotus*, viene formulato un augurio di pace nel segno della croce cristiana. Probabilmente i suoi familiari ritenevano che quelle figure marine fossero una formula iconografica adatta anche ai loro desideri.

### III. 2. NUOVE IMMAGINI, NUOVI VALORI?

Abbiamo visto che l'abbandono delle immagini mitiche non ha a che fare in un primo tempo, o almeno non ha a che fare anzitutto, con un nuovo sistema di valori, ma piuttosto con un diverso atteggiamento nei confronti della cultura figurativa classica. All'eroe - cacciatore subentra il cacciatore di leoni non mitologico, alla voluttà dionisiaca il rigoglio delle stagioni, alla Musa il filosofo o il defunto stesso nell'atto di studiare e insegnare. Anche la crescita dei sarcofagi con amorini, privi di un riferimento mitologico preciso, non autorizza a parlare di un nuovo sistema di valori: e si potrebbe dire lo stesso, in certa misura, anche delle immagini bucoliche. Perché i singoli motivi bucolici si trovano già prima, e sia pure non come tema principale ma per lo più nel contesto narrativo di un mito. In questo caso i pastori figuravano come i laboriosi abitanti delle campagne, ma in parte anche come allegoria di una vita felice, naturale, libera dai vincoli della società urbana. Il fatto che nel III secolo i motivi bucolici siano così diffusi anche e soprattutto sui semplici sarcofagi strigliati suggerisce che la tematica pastorale tende a imporsi come scenario utopico anche in strati sociali meno colti. Uno scenario che poteva far breccia persino nel circo, ossia nel più tenace bastione della *virtus* virile.

Forse era anche un modo, in un mondo in cui si spopolavano per motivi di sicurezza le campagne, le città tornavano a cingersi di mura, la gente nascondeva quanto di più prezioso aveva, per sottolineare il rimpianto per il bel tempo perduto e quello che non si poteva più avere. La nostalgia per una sorta di perduta età dell'oro, enfatizzata nel ricordo e alla quale si può forse solo ritornare con la morte, oblio totale per i pagani, paradiso terrestre per i cristiani.

Dovremmo dire dunque che sono cambiate le immagini ma i valori no? E' improbabile che le cose stiano proprio così: perché è difficile che un profondo mutamento nella moda o nello stile non comporti un mutamento altrettanto profondo nella coscienza collettiva. Alcuni elementi fanno pensare che, malgrado le continuità e le costanti a cui si è accennato, qualcosa si sia effettivamente modificato nell'atteggiamento di fronte alla morte. Ciò appare in tutta evidenza se ci domandiamo che cosa va perduto, una volta per tutte, con l'abbandono del mito. E qui saltano all'occhio soprattutto due grandi ambiti iconografici che hanno dominato i rilievi dei sarcofagi sino alla fine dell'età dei Severi. Da una parte ci sono le visioni beatamente sensuali del tiaso dionisiaco e degli esseri marini innamorati: immagini di gioia vitale, un tripudio di danza e musica, vino ed erotismo.

Dall'altra ci sono immagini che rispecchiano una cultura dei sentimenti a un alto livello di codificazione. Allegorie mitologiche che parlano di dolore e di morte, di lutto e consolazione, ma soprattutto ancora e sempre di amore e di reciproca dedizione delle coppie defunte.

Non di rado questo avveniva attraverso scene di spiccato interesse sentimentale. In entrambi i casi, dunque, un'antica esaltazione della sensualità e del godimento fisico. E sono proprio queste immagini che in larga misura scompaiono col tramonto delle iconografie del mito, e ciò significa né più né meno il tramonto di quello che era il nocciolo dell'esperienza greco-romana del mondo, di una visione della vita concentrata sull'*hinc et nunc*, non diversa da quella elaborata a suo tempo già dalla Grecia arcaica. Ai corpi e ai sensi subentrano ora immagini che cercano di evocare nell'osservatore associazioni astratte e valori spirituali. Oltre ai pastori felici e ai filosofi seri possiamo aggiungere l'immagine metaforica del ciclo delle stagioni e le continue allusioni all'ordine cosmico.

Se i mutamenti iconografici che abbiamo descritto esprimono un cambiamento di fondo della sensibilità contemporanea, viene spontaneo collegare quest'ultimo alle esperienze storiche negative di quegli anni. Che i contemporanei degli "imperatori soldati" percepissero la situazione dell'impero come critica e pericolosa, almeno in Italia e a Roma, sembra evidente. Si pensi solo alla frenetica rapidità con cui venne costruita la poderosa cinta muraria dell'Urbe sotto Aureliano, dopo il 271 d.C..

Con quest'opera Aureliano reagiva direttamente alle ripetute incursioni degli Alemanni<sup>84</sup>. Il fatto poi che Aureliano costringesse le corporazioni artigianali della città di Roma ad assumere in proprio l'esecuzione dei lavori significa che la popolazione stessa era coinvolta nel pericolo in una misura fino ad allora sconosciuta<sup>85</sup>. Le lagnanze sul declino morale e il crescere dell'empietà si trovano allo stesso modo tra pagani e cristiani. Un miglioramento del clima collettivo si verificò solo verso la fine del secolo, grazie alla restaurazione dell'ordine politico sotto i tetrarchi<sup>86</sup>. Negli ultimi tempi, tuttavia, qualche studioso ha sollevato il dubbio se si possa davvero parlare di "crisi" nel III secolo, e soprattutto se i contemporanei abbiano davvero vissuto la propria epoca come una epoca di crisi<sup>87</sup>. I mutamenti verificatisi nell'iconografia dei sarcofagi possono essere visti come una fonte storica indipendente, che attesta una profonda trasformazione della sensibilità collettiva, almeno nella popolazione urbana di Roma. Qui, infatti, non abbiamo a che fare solo con una svolta stilistica come nell'età tardoantonina, ma con l'affiorare di un nuovo atteggiamento di serietà di fronte al problema della morte.

Per intendere l'evoluzione dell'iconografia nel senso di un cambiamento di mentalità bisogna avere ben presenti quali erano le immagini guida della vecchia arte celebrativa. Fin dall'inizio della monarchia, l'arte di stato celebrava l'impero come un'*aurea aetas* di benessere e sicurezza. Questa ideologia poggiava essenzialmente sull'idea che l'imperatore con i suoi eserciti fosse in grado di assicurare i confini e garantire pace e benessere all'interno, cosa che per un lungo periodo di tempo effettivamente avvenne. La popolazione romana sembrava avere interiorizzato questa prospettiva: in ogni caso l'iconografia domestica trasfigurava la quotidianità con visioni mitologiche di felicità, e anche i defunti erano circondati, nel contesto funerario, dalle stesse immagini di gioia vitale.

Se ne può concludere, che sotto l'impero, e nonostante certi limiti, le condizioni di vita fossero percepite in generale come positive. Viceversa, nell'abbandono delle allegorie mitiche e delle visioni mitiche di felicità e nel passaggio ai temi iconografici delle stagioni, dei pastori e dei filosofi, si potrebbe vedere una reazione psicologica (probabilmente non sempre consapevole) a un'esperienza vissuta come negativa. La *pax aeterna* in chiave pastorale è dunque la cifra di una presa di distanza dall'*hinc et nunc*? Gli atteggiamenti pensosi, lo stile di vita filosofico e lo sguardo consolante all'ordine cosmico prendono il posto di un orizzonte terreno avvertito come sempre più insicuro? In questo sguardo mutato sulla vita e sulla morte possiamo senz'altro vedere delle

<sup>84</sup> *Historia Augusta Aurelianus*, XXI,9

<sup>85</sup> G. PISANI, *Lexicon topographicum urbis Romae*, vol. 3, Roma, 1996, pp. 290 - 300

<sup>86</sup> G. ALFOLDY, *Die krise des romischen reiches*, Stuttgart, 1989.

<sup>87</sup> P. ZANKER, *Die gegenwelt der barbaren und die uberholung der hauslichen lebenswelt*, in T. HOLSCHER (a cura di), *Gegenwelten. Zu den kulturen griechenlands und roms in der antike*, Monaco, 2000, pp. 409 – 433.

strategie per padroneggiare meglio una realtà tradizionale destabilizzata, soprattutto se si considerano i cambiamenti che investono altri ambiti dell'universo figurativo.

## IV

### I SARCOFAGI IMPERIALI DI ELENA E COSTANTINA

Due sarcofagi che devono essere trattati a parte, in quanto secondo alcuni studiosi non si possono far rientrare nelle altre categorie di pezzi, sono quelli di S. Elena e di Costantina, rispettivamente madre e figlia di Costantino il Grande<sup>88</sup>.

In entrambi i casi ci troviamo al cospetto di due sarcofagi porfirei rossi, di ambito cristiano, ma che non presentano alcun contrassegno del Credo delle defunte.

Il primo fu restaurato nel 1778 – 1787 sotto Pio VI con completamenti e rilavorazioni, che portarono alla sostituzione di tutte le teste e dei due bustini dell'imperatore e dell'imperatrice – madre<sup>89</sup>.

Fra i materiali dei Magazzini dei Musei Vaticani vi è la testa di un uomo barbato, che, per tipologia, ha fatto pensare al Delbruek<sup>90</sup> se non proprio a Costanzo Cloro, almeno a qualche personaggio del suo tempo, ritenendo che il pezzo sia stato commissionato dopo il 306 d. C., anno della morte del tetrarca<sup>91</sup>.



**Figura 37 Sarcophago di S. Elena (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

Sulla cassa è raffigurata una vittoria di cavalieri romani sui barbari a combattimento già avvenuto e questi ultimi sono già stati fatti prigionieri, raffigurati a terra o marcianti, curvi e legati. La composizione è caratterizzata soprattutto dalla mancanza assoluta di notazioni ambientali, cosicché tutte le figure si stagliano su di un fondo completamente liscio, sembrando sospese nello spazio, irreali. Tale scena è ripetuta, con varianti, su tutti e quattro i lati e ha fatto supporre che Costantino avesse pensato d'approntare questo sarcofago per sé. Probabilmente dopo la fondazione di Costantinopoli, cambiò idea e si fece seppellire nel proprio mausoleo presso la *Basilica*

<sup>88</sup> G. BOVINI, *Edifici cristiani di culto d'età costantiniana a Roma*, Bologna, 1996, pp. 174 – 178, 297 -

<sup>89</sup> P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Il sarcofago di S. Elena prima dei restauri del secolo XVIII*, in *N. B. A. Cr.*, 1921, p. 15.

<sup>90</sup> P. DELBRUEK, *Antike porphyrwerke*, Berlino, 1932, pp. 21 – 216.

<sup>91</sup> Secondo G. RODENWADT, *Zum Sarkophag der Helena*, in „*Scritti in onore di B. Nogara*“, Città del Vaticano, 1937, pp. 389 – 393, sarebbe databile tra il 315 ed il 350. Secondo E. SJOQUIST – A WESTHOLM, *Zur zeitbestimmung der Helena und Constantiasarkophage*, Lund, 1936, sarebbe del II secolo d. C.

*Apostolorum*, destinando il pezzo a tomba per la madre. Ebersolt<sup>92</sup>, invece, ritiene che il sarcofago fosse stato realizzato per Costanzo Cloro.

Il materiale e la tipica forma architettonica del coperchio a tronco di piramide indica che la provenienza alessandrina del pezzo<sup>93</sup>.

In entrambi i casi l'intenzione era quella di riservare al pezzo un posto di rilievo all'interno del mausoleo, dato che le sculture su tutti i lati fanno presupporre la sua visione da tutti i lati.

Bisogna escludere, però, il fatto che il sarcofago potesse servire da altare durante le funzioni rituali di commemorazione dei defunti, come talvolta accadeva, sia per l'altezza eccessiva del sarcofago sia per la forma del coperchio.

Sicuramente bisogna, quindi, pensare a tutt'altro coinvolgimento del pezzo nei riti per i defunti, che, probabilmente, prevedevano soltanto il sacrificio eucaristico.

Il pezzo, in ogni caso, doveva essere ben visibile all'interno del mausoleo, visibilità ulteriormente data anche dal colore del materiale, in cui è realizzato.

Il rosso allude, logicamente, alla porpora imperiale ed al potere dell'imperatore e, conseguentemente, doveva far subito intuire all'osservatore che chiunque fosse sepolto all'interno del sarcofago doveva appartenere alla famiglia dell'imperatore.

Per quanto riguarda la figurazione della cassa la lettura del messaggio non sembra particolarmente difficoltosa.

Sempre tenendo conto del fatto che il pezzo in questione era stato realizzato per Costanzo Cloro o per Costantino e quindi un Augusto, che aveva calcato più volte i campi di battaglia, non stupisce il tema militare. Il carosello di cavalieri e le posture dei prigionieri presuppongono il fatto che la battaglia ed il giudizio sui vinti si siano già compiuti<sup>94</sup>. Il tema della vittoria giusta sui nemici dell'Impero, identificati con il Male, e quello della somma giustizia del loro destino di prigionieri e, verosimilmente, schiavi già si esplicita nelle figure di questa cassa.

Chiunque ne sia stato il destinatario prima della decisione di seppellirvi Elena, voleva essere ricordato come supremo vincitore e benefattore dello Stato.

L'identificazione dei prigionieri, in questo caso, è da farsi con popolazioni barbariche europee, sebbene l'abbigliamento sia assai neutro. Tale figurazione ben si accorderebbe con i principali teatri di guerra, in cui i due personaggi si sono trovati principalmente ad operare.

Ma come si spiegano la neutralità dei tratti degli sconfitti, l'assenza di sfondo ed il semplice tema della vittoria?

Se partiamo dal presupposto che a partire dalla tetrarchia gli Augusti ed i Cesari divengono delle divinità e, in quanto tali, eterne, il tutto può essere spiegato come una eterna vittoria del sovrano divinizzato sugli altrettanto eterni nemici, barbari o Persiani che fossero, dell'Impero.

Conseguentemente se viene narrato un fatto eterno non servono ulteriori elementi descrittivi alla scena, che la definirebbero nello spazio e nel tempo in circostanze ben determinate.

Un altro elemento che ricondurrebbe le figurazioni ad un concetto di *aeternitas* è l'erote sul fronte del coperchio nella postura assai simile a quella di *Aion*, il Tempo eterno, sull'ara di Antonino Pio e Faustina. Anche i ritratti clipeati presenti sulla cassa, che rimandano al ritratto ed al tema solare.

L'altro sarcofago si trovava sotto il cupolino nella parte terminale del mausoleo di Costantina. Anche in questo caso il materiale è il porfido rosso ed il coperchio ha la medesima forma di quello della nonna, facendo pensare alla stessa officina produttrice.

---

<sup>92</sup> J. EBERSOLT, *Sarcophages imperiaux de Rome et de Constantinople*, in « Byzantinische zeitschrift », 30, 1929 – 1930, p. 582

<sup>93</sup> F. W. DEICHMANN – G. BOVINI – H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich – antiken sarkophage, I*, Roma, Ostia, Wiesbaden, 1967

<sup>94</sup> Si veda quanto detto sui sarcofagi con temi di battaglia.



**Figura 38 Sarcofago di Costantina (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

La decorazione, che corre su tutti e quattro i lati, è data da grandi volute di acanto dalle quali si sviluppano dei viticci, entro i quali vi sono dei putti vendemmianti. Vi sono anche due pavoni, una pecora al pascolo ed un amorino reggighirlanda. Nei lati corti vi sono tre eroti, che pigiano l'uva nel *torcular*, al di sotto del quale sono posti tre orci, destinati alla raccolta del mosto.

Sulla fronte dei lati lunghi del coperchio due festoni sono stretti al centro da una testa femminile, mentre altre ghirlande sono rette da una testa maschile in quelli corti.

La scena non si può dire cristiana o pagana con sicurezza, se non fosse che conosciamo la fede della defunta.

Probabilmente un tema più propriamente cristiano è stato deliberatamente evitato, per non marcare troppo la diatriba religiosa tra la sepolta, cattolica, ed il fratello Costanzo II, ariano<sup>95</sup>, come rilevato dalla Cecchelli.

Il tema della vendemmia, mutuato dai culti dionisiaci, secondo i quali al defunto sarebbe spettata una rinascita in una vita oltremondana, ben si sposava con la religione cristiana, in cui il vino non solo era simbolo del sangue di Cristo, ma era anche sinonimo, attraverso la fermentazione, della resurrezione e, conseguentemente, della nuova vita in Cristo.

In tal modo la defunta si augurava, tramite le figurazioni, una vita felice nell'aldilà in comunione con Dio e la resurrezione nel giorno del giudizio.

<sup>95</sup> M. CECHELLI, *Intorno ai complessi battesimali di S. Pietro e S. Agnese*, in "Quaderni dell'Università di Chieti", Chieti, 1989

V  
*MEDIAE VOCES*

“*Vox media*” è un termine semanticamente neutro, che può assumere significato positivo o negativo a seconda dell'utilizzo contestuale. Conseguentemente nell'ambito della nostra ricerca, con tale espressione si identificano tutti quei pezzi, che presentano figurazioni che valgono tanto per l'ambito pagano che per quello cristiano, e che perciò non sono di facile attribuzione ad un culto particolare.

La motivazione dell'esistenza di queste *mediae voces* va ricercata probabilmente in tre fattori, che non vanno disgiunti l'uno dall'altro.

Innanzitutto una causa può essere il fatto che le officine di artigiani che scolpivano i pezzi erano le stesse che lavoravano per committenti sia cristiani che pagani e, quindi, in secondo luogo, attingevano da un comune patrimonio figurativo dagli innumerevoli significati simbolici, dando in tal modo vita ad un breve ma interessante periodo di unità stilistica anche in soggetti divergenti.

Infine i più antichi sepolcreti cristiani si trovavano comunque in necropoli pagane e, spesso, i mausolei di famiglia ospitavano le tombe di varie persone, che potevano professare religioni diverse.

Non si deve, quindi, ritenere l'arte cristiana una manifestazione autonoma delle altre espressioni artistiche coeve dato che non presenta soprattutto agli inizi caratteristiche dicotomiche rispetto alle espressioni pagane.

La formazione dell'arte cristiana deriva direttamente dalle esperienze dell'arte greco – romana e, conseguentemente, dalla produzione precedente vengono mutuati i simboli e le iconografie, creando una sorta di sincretismo figurativo.

Infine nella estrema frammentarietà della Chiesa del III secolo le autorità ecclesiastiche lasciavano piena libertà sulla scelta dei temi funerari da parte dei privati, in modo, anche per accattivarsi le simpatie e incentivare il proselitismo, carattere fondamentale del cristianesimo, tra chi era ancora pagano.

In tale ottica si pone l'interpretazione delle *mediae voces* in campo artistico, dal momento che, in sostanza, vengono riprese tematiche concernenti idee di salvezza date da immagini positive e liete: temi bucolici con uccelli, ovini, pastori, pescatori, oranti e filosofi.

Inoltre anche temi mitologici pagani venivano rivestiti dai cristiani di nuovi significati legati alla nuova religione.

Tra questi troviamo: Alceste e Admeto, dove il significato si sposta dall'amore coniugale alla resurrezione; Ercole e Minerva, in cui dall'affermazione delle virtù umane, che fanno sì che l'eroe venga assunto tra gli dei, si passa all'accoglimento dell'anima del defunto in Paradiso; Amore e Psiche, in cui si mantiene un analogo significato pagano di amore per la vera filosofia e, conseguentemente, per la Parola di Dio; l'Abbondanza, che mantiene invariato il valore pagano di felicità ultraterrena; il Sole e la Luna, le stagioni, che dal concetto di mera *aeternitas* pagano, si trasforma nell'incorruttibilità dell'anima e nella vita eterna; i fiumi, che mantengono il loro significato di purezza, purificazione e passaggio da uno stato ad un altro tramite il loro attraversamento, ma che diventano anche simbolo di battesimo; i tiasi marini, che alludono al passaggio del mare, con identico significato del precedente tema; Prometeo che crea l'uomo, metafora della genesi; Proserpina, che da speranza di vita felice nell'aldilà, diviene consapevolezza della vittoria dell'anima sulla morte in comunione con Dio; Orfeo, che da semplice immagine di mondo felice ultraterreno e divinità tutelare di alcuni culti misterici, in cui si professava la vita dopo la morte, per analogia diviene simbolo di Cristo; anche il pavone, simbolo di Giunone, e la fenice, che rappresentavano l'incorruttibilità della carne e la resurrezione, vengono utilizzati dai cristiani; i banchetti, infine, se mancano di dettagli descrittivi, tali da riferirli ad un determinato episodio, possono essere variamente interpretati, dai conviti celesti delle anime, a quelli terreni dei parenti presso le tombe dei loro cari, oppure l'ultima cena o, ancora, la moltiplicazione di pani e dei pesci.

La maggior parte del repertorio di queste figurazioni “ibride” lo leggiamo nei cicli pittorici funerari dei mausolei familiari e catacombali, come l’ipogeo di Vibia o la catacomba di Via Latina a Roma, ma alcune *mediae voces* sono riscontrabili anche in scultura, nelle figurazioni dei sarcofagi. Tra questi va sicuramente annoverato il sarcofago di *Promotus*<sup>96</sup>, conservato a Roma in Palazzo dei Conservatori.



**Figura 39** Sarcofago di *Promotus* (Città del Vaticano, Musei Vaticani)

Il rilievo del sarcofago, a simmetria centrale, è costruito intorno al clipeo posto al di sopra di una maschera di Oceano. Ai suoi lati si vedono quattro coppie contrapposte formate da un centauro o un toro marino ed una nereide. La simmetria dei quattro gruppi è interrotta dall’orientamento parallelo delle due nereidi di sinistra e dal fatto che il centauro che regge lo scudo a destra si volta indietro. Ne risulta una maggior concentrazione sul clipeo.

La presenza degli esseri marini è funzionale allo scudo in tributo di onori al defunto. Questo tema è rafforzato dalla corona d’alloro che incornicia il clipeo.

Il rapporto tra le figure maschili e femminili è improntato ad affetto ed intimità.

In due delle quattro coppie marine vediamo gesti di affettuosa confidenza: il centauro di sinistra posa il braccio sulla spalla della nereide col bambino, mentre la dea di destra afferra con una mano il corno del toro e con l’altra gli accarezza il muso. Il tutto avviene in un mare popolato di amorini e delfini. Le altre due nereidi si fanno portare all’amazzone sul dorso dei loro compagni: quella di destra si occupa della propria bellezza, mentre l’altra suona la lira.

Se le dee portano oggetti femminili legati alla cosmesi e alla musica, i centauri reggono strumenti per la navigazione, come ancore, conchiglie ed un timone.

Sul carattere ferino e umano dei protagonisti del fregio abbiamo già detto. Il tema erotico della figurazione è sottolineato dalle fasce pettorali, dal bracciale a forma di serpente e dagli oggetti per la bellezza delle nereidi, oltre che dall’atmosfera, che pervade la scultura.

Una forte nota di intimità familiare è introdotta dal neonato, figlio di una nereide e di un centauro, di cui porta già i capelli arruffati e vuol dare l’idea della “maternità felice”.

La tematica pagana può essere “cristianizzata”, come vorrebbe la croce scolpita nel clipeo, secondo varie chiavi di lettura.

La prima, connessa, al passaggio del mare, come viaggio dell’anima in un aldilà felice paradisiaco, al quale alludono le divinità spensierate della cassa; la seconda potrebbe essere la purificazione dell’anima attraverso l’acqua battesimale da tutti i peccati e, conseguentemente, il raggiungimento del Paradiso.

<sup>96</sup> P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con i miti*, Torino, 2008, pp. 124 – 125; pp. 327 – 329.

Il sarcofago romano “dei tre pastori”<sup>97</sup> presenta sulla facciata anteriore una festa bacchica in cui i geni alati volteggiano attorno a tre figure in piedi che occupano il centro e le due estremità del gruppo scultoreo.



**Figura 40 Sarcofago dei tre pastori (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

Questi ultimi sono rappresentati con una tunica corta, ghette e stivali, un bastone in mano e una bisaccia appesa al collo; portano tutti una pecora sulle spalle e sono issati su piedistalli finemente decorati. Il pastore al centro ha la barba, mentre i due che delimitano l’edicola hanno il volto con cui venivano tradizionalmente rappresentati gli efebi. La vendemmia non presenta alcun segno distintivo cristiano. I tralci di vite si popolano di geni intenti al loro compito. Psiche compare tra loro reggendo tra le mani un cesto pieno di grappoli. I tini disposti al suolo in riga aspettano la pigiatura. La festa prosegue ai lati dove sono rappresentate le quattro stagioni intente ai lavori dell’anno: l’uva per l’autunno, le olive per l’inverno, i fiori per la primavera, le spighe per l’estate. La ieraticità dei tre pastori compensa l’eccentrica danza dei geni coltivatori. La delicatezza pastorale tempera la celebrazione bacchica e l’immagine annuncia l’ebbrezza cristiana<sup>98</sup>.

Il tema della vendemmia, che allude alla resurrezione, così come sono tornati a nuova vita Bacco e Cristo, e al vino – sangue di Gesù, è di per sé assai ambiguo.

Inoltre qui si aggiunge il motivo stagionale, che richiama quello dell’*aeternitas* e della conseguente immortalità dell’anima in un ambiente paradisiaco, che letto in connessione alla figura di Psiche, potrebbe assumere il significato che la vita oltre la morte è resa possibile soltanto grazie all’amore per la vera filosofia, vale a dire la Parola di Dio.

L’ambiguità, però, aumenta con i tre pastori in primo piano. Se si trattasse, infatti, di uno solo e giovane, il richiamo al Buon Pastore – figlio di Dio sarebbe assai più semplice, ma in questo caso si pone il problema dell’età matura della figura centrale e del numero tre.

Forse si tratta soltanto del tema dell’ambiente bucolico e felice e della *felicitas temporis*, ma se si interpretasse il tutto in chiave cristiana, probabilmente, saremmo di fronte ad uno dei primi, timidi e poco fortunati tentativi di raffigurare la Trinità, dove sarebbe da identificare nel pastore più vecchio il Padre e negli altri due il Figlio e lo Spirito Santo.

Un caso analogo viene dal Genovese, dalla Pieve di S. Nicolò del Boschetto, presso Cornigliano.

<sup>97</sup> C. M. KAUFMAN, *Manuale di archeologia cristiana*, Roma, 1908, pp. 439 – 440; S. ZUFFI (a cura di), *La Storia dell’Arte*, vol. 3, Milano, 2006, pp. 17 – 107.

<sup>98</sup> M. A. CRIPPA – M. ZIBAWI, *L’arte paleocristiana*, Milano, 1998, p. 134



**Figura 41 Sarcofago (Cornigliano, Pieve di S. Nicolò del Boschetto)**

Il sarcofago<sup>99</sup> in questione è sempre stato ritenuto senz'ombra di dubbio di ambito cristiano, ma nulla sembra sostenere chiaramente questa ipotesi.

Oltre al clipeo, simbolo solare di *aeternitas*, con il ritratto dei coniugi, dove il marito, abbigliato con la toga *contabulata*, segno del rango senatorio, guarda la moglie, indice dell'amore coniugale, sono presenti due cornucopie colme dei frutti di stagione, simboli di eternità e di felicità.

La *renovatio* e la vita oltremondana sono, invece, simboleggiate dalle strigilature dei due pannelli ai lati, che evocano le onde del mosto durante la fermentazione.

Alle estremità due figure di pastori criofori fanno pensare all'ambiente bucolico felice piuttosto che al Buon Pastore.

Anche in questo caso, quindi, siamo nel dubbio se ascrivere il monumento ad ambiente cristiano o pagano.

Forse l'ambiguità di questo monumento era voluta e rientra nel periodo di crisi del dominio di Giuliano l'Apostata, quando furono prese misure restrittive nei confronti dei cristiani. Se letto in quest'ottica il sarcofago genovese va inteso come un dichiarare con un filo di voce la propria appartenenza alla religione cristiana, in un momento in cui la classe senatoria era ancora dominata dal paganesimo, rilanciato dall'imperatore filosofo.

Simile è un altro pezzo dei Musei Capitolini, dove il Buon Pastore è al centro della cassa, tra due pannelli strigilati e due geni alati con fiaccole abbassate.



**Figura 42 Sarcofago (Roma, Musei Capitolini)**

Anche in questo caso l'imbarazzo di attribuire il pezzo ad un culto piuttosto che ad un altro è grande.

I due geni alati, simbolo di lutto e morte, per via delle fiaccole abbassate, affondano le loro origini nella tradizione di *Attis* e dei demoni alati etruschi, denunciando la loro origine pagana.

Ma le strigilature bacchiche che si accompagnano al pastore crioforo solitario aumentano l'ambiguità.

Gli elementi pagani coesistono con quelli cristiani senza che gli uni o gli altri prevalgano.

<sup>99</sup> A. FRONDONI ( a cura di ), *Christiana signa*, Genova, 1998

La marcata stereotipizzazione della cassa daterebbe il pezzo all'età tetrarchica, quando le persecuzioni nei confronti dei cristiani divennero più violente e pesanti. Conseguentemente, vi sarebbe da intravedere una voluta ambiguità nella esecuzione delle figurazioni.



Figura 43 Sarcophago (Città del Vaticano, Musei Vaticani)

Un altro sarcofago<sup>100</sup> assai neutro è quello dei Musei Vaticani, appartenuto ad una coppia di coniugi di rango senatorio.

Il senatore, a destra, è abbigliato con la toga *contabulata* ed è accompagnato dal genio del Senato, che sottolinea il suo rango di alto funzionario. La conferma del suo *status* è comprovata anche dalla piccola figura ai suoi piedi: uno *scriba*. La moglie, come il marito, è nella postura dell'orante, con *Pietas* alle sue spalle e un'ancella ai suoi piedi.

Oltre al richiamo alla classe sociale, all'amore coniugale e alla religiosità, il contesto associa la coppia ad una serie di altre figure simboliche, che alludono al successo, come le Vittorie alate, alla felicità, all'abbondanza e all'eternità, come i due geni con le cornucopie e gli amorini stagionali sulla porta.

Quest'ultima, sovrastata da un timpano, che le conferisce valore sacrale, può essere intesa sia come l'ingresso della *domus* che come quello dell'oltretomba.

Il fatto che ci si sia concentrati sulla *pietas* dei due coniugi ha messo in secondo piano la loro religione.

Infine il sarcofago di Prometeo di Napoli a prima vista sembrerebbe non lasciare spazio ad ambiguità di lettura, ma i livelli di significato cambiano da ambito pagano a quello cristiano.

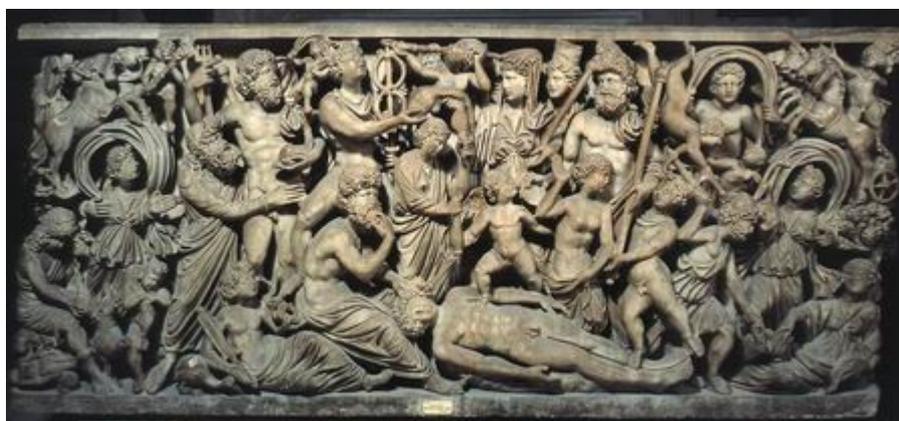


Figura 44 Sarcophago di Prometeo (Napoli, Museo Archeologico Nazionale)

<sup>100</sup> P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con cit.*, pp. 185 – 187.

Con il mito della creazione dell'uomo, da parte di Prometeo, e della donna, fabbricata da Vulcano, si apre un parallelismo con la Genesi, venendo ad identificare il donatore del fuoco con Dio.

Le divinità presenti all'evento dovrebbero essere, quindi, intese come una sorta di Trinità allargata e ordine cosmico, al servizio dell'umanità.

In ogni caso, sia che il defunto fosse pagano o cristiano era comunque un messaggio di vita, secondo il quale il ciclo vitale e le generazioni sarebbero state eterne, come evidenziato dai cocchi lunare e solare ai due angoli in alto.

Per lo più il fenomeno della *media vox* è da circoscrivere al III – IV secolo, quando l'*élite* culturale e finanziaria era in prevalenza pagana.

Non stupisce, quindi, che in un periodo di persecuzioni e di paganesimo “forte” i committenti abbiano optato per figurazioni neutre: in parte per non dichiararsi apertamente contrari alla religione di Stato, ma soprattutto perché tali temi erano più familiari ai committenti stessi ed in secondo luogo lo erano anche per i parenti, non cristiani, che avrebbero visitato la tomba.

Inoltre proprio perciò il messaggio della nuova religione poteva raggiungere un pubblico più vasto ed essere meglio assimilato.

Rappresentavano, quindi, una sorta di “lingua franca” per scambi di messaggi sulla vita e sulla morte.

## I SARCOFAGI CRISTIANI

La prima età aurea della cultura cristiana non ha lasciato alcuna testimonianza artistica. In un mondo in cui permane largamente l'usanza del culto degli idoli, l'arte cristiana dei primordi si affaccia timidamente due secoli dopo l'avvento del Messia. La testimonianza patristica non rivela nessun interesse per la scultura e la pittura. I testi dei Padri della Chiesa dei primi due secoli non contengono alcuna considerazione sulla natura e sulla funzione delle immagini; un aspetto che rimanda all'interdizione della rappresentazione disseminata qua e là nei libri dell'Antico Testamento.

Nel decalogo dell'Esodo Dio dice: "Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra" (Es 20, 4).

Nel Deuteronomio le esortazioni di Mosè rinnovano e rafforzano l'interdizione: "Poiché dunque non vedeste alcuna figura, quando il Signore vi parlò sull'Oreb dal fuoco, state ben in guardia per la vostra vita, perché non vi corrompiate e non vi facciate l'immagine scolpita di qualche idolo, la figura di maschio o femmina, la figura di qualunque animale, la figura di un uccello che vola nei cieli, la figura di una bestia che striscia sul suolo, la figura di un pesce che vive nelle acque sotto la terra" (Dt 4,15 – 18).

Solo l'immagine di due angeli fa eccezione. Dio ordina a Mosè di porre due cherubini d'oro alle due estremità del coperchio dell'arca: l'unica immagine che solo i sacerdoti possono guardare<sup>102</sup>.

L'immagine d'oro che ricopre l'arca sottolinea l'impossibilità di rappresentare la gloria del Creatore. I due angeli delimitano uno spazio vuoto, espressione apofatica di una presenza ancora invisibile, la presenza del volto di dio; l'immagine è figlia dell'idolatria<sup>103</sup>.

Il discorso di Paolo davanti all'Areopago non dimentica le parole del profeta: "Essendo noi dunque stirpe di dio, non dobbiamo pensare che la divinità sia simile all'oro, all'argento e alla pietra, che porti l'impronta dell'arte e dell'immaginazione umana" (At 17,29).

All'epoca di Tertulliano quell'invito era ancora attuale: "Il demonio ha ispirato nel mondo i fabbricanti di statue, di immagini e di ogni genere di rappresentazioni. In tal modo l'arte di fabbricare idoli è diventata l'origine stessa dell'idolatria. Ha poca importanza che sia uno scultore a

<sup>101</sup> Si veda in particolare: C. M. KAUFMAN, *Manuale di archeologia cristiana*, Roma, 1908; C. SIGNORELLI, *Arte italiana dal periodo paleocristiana alla fine dell'800*, Milano, 1929, sezz. 4 - 5; G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani*, Città del Vaticano, 1949; I. KOLLOWITZ, *Il problema del sarcofago ravennate detto di Liberio*, in "C. A. R. B.", n. 3, Ravenna, 1956; R. FARIOLI CAMPANATI, *Sarcofagi paleocristiani "ad alberi"*, in "C. A. R. B.", n. 13, Ravenna, 1966, pp. 353 – 390; F. W. DEICHMANN – G. BOVINI – H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich – antiken sarkophage*, I, Roma, Ostia, Wiesbaden, 1967, n. 43, 450, 680, 747, 771, 777; A. SAGGIORATO, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna, 1968; M. LAWRENCE, *The sarcophagi of Ravenna*, Roma, 1970; A. MALRAUX – G. SALLES (a cura di), *Il mondo della figura*, Milano, 1975; H. SICHTERMANN, *Der Jonaszyklus*, in ID. (a cura di), *Spatantike und fruhes Chrstentum*, Francoforte, 1983, pp. 241 – 248; G. SENA CHIESA (a cura di), *Milano capitale dell'impero romano. 286 – 402 d. C.*, Milano, 1990; T. F. MATHEWS, *The clash of gods. A reinterpretation of early christian art*, Princeton, 1993; P. ZANKER, *Die maske des Sokrates. Das bild des intellektuellen in der antiken kunst*, Monaco, 1995, pp. 269 – 300; B. BRENK (a cura di), *Innovation in der spatantike*, Wiesbaden, 1996; A. DONATI (a cura di), *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, Milano, 1996; A. R. SAGGIORATO – R. BUDRIESI – C. RIZZARDI, *Esercitazioni di archeologia cristiana*, Bologna, 1996; M. A. CRIPPA – M. ZIBAWI, *L'arte paleocristiana*, Milano, 1998; A. FRONDONI (a cura di), *Christiana signa*, Genova, 1998; A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano, 1999; F. BISCONTI, *I sarcofagi: officine e produzioni*, in L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma, 2000; G. KOCH, *Fruhchristliche sarkophage*, Monaco, 2000, pp. 29 – 297; F. BISCONTI – H. BRANDENBURG, *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*, Città del Vaticano, 2004; A. DONATI – G. GENTILI, *Costantino il Grande*, Milano, 2005; T. F. MATHEWS, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, 2005; S. ZUFFI, *La storia dell'arte*, vol. 3, Milano, 2006, pp. 17 – 206; F. BISCONTI – G. GENTILI (a cura di), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Milano, 2007.

<sup>102</sup> *Esodo*, 25,20 - 22

<sup>103</sup> *Isaia* 2,8; 2, 20 – 21.

modellarla, un cesellatore a plasmarla un tessitore a tesserla. Poco importa la materia, gesso, colori, pietra, bronzo, argento, o filo di cui è fatto l'idolo. Parimenti, poca importanza ha anche ciò che viene rappresentato, perché non bisogna credere che l'abbia unicamente se si tratta di un idolo dedicato ad un soggetto antropomorfo. Se così non fosse, un popolo sarebbe meno idolatra se consacrasse l'immagine di un vitello al posto di quella di un uomo"<sup>104</sup>.

Alle immagini statiche e morte si oppongono le immagini viventi di Dio: i cristiani, la cui anima è pervasa dalla bellezza divina. Da S. Paolo a Origene, i Padri invitano i fedeli a forgiare su di loro l'immagine di Dio. L'uomo è chiamato a conquistare attraverso la fede la "prova di ciò che non si vede" (Eb. 11,1).

"Se anche il nostro uomo esteriore si va disfacendo, quello interiore si rinnova di giorno in giorno. Infatti il ... peso della nostra tribolazione, ci procura una quantità smisurata ed eterna di gloria, perché noi non fissiamo lo sguardo sulle cose visibili, ma su quelle invisibili. Le cose visibili sono d'un momento, quelle invisibili sono eterne"<sup>105</sup>. "Niente di ciò che è visibile è bello" diceva S. Ignazio di Antiochia<sup>106</sup>.

Anche Giustino sottolineava l'inermità degli idoli; la materia "bruta e senza vita" non può restituire l'aspetto della divinità<sup>107</sup>. Dio dona tutto e non ha alcun bisogno dei doni materiali offerti dall'uomo: il vero culto di Dio è privo di doni materiali. L'uomo partecipa allo splendore divino, che perde, poi, in seguito alla caduta. Incarnato, Cristo riunisce "in sé la carne estratta dalla terra, salvando così l'opera da lui stesso modellata"<sup>108</sup>: "fece apparire l'immagine in tutta la sua verità diventando lui stesso quella che era la sua immagine... rendendo l'uomo del tutto simile al Padre invisibile per mezzo del Verbo da quel momento visibile"<sup>109</sup>. Riscattato e rianimato dal sangue di Cristo, il fedele è chiamato a conservare in lui il modello per lasciare alle mani del Creatore il compito di rivestire la creta dei suoi gioielli luminosi. Da ciò appare chiara la manifesta avversione per i Padri della Chiesa per le arti figurative.

D'altra parte, concordemente, si ritiene che, mentre già nel II secolo esistono artigiani specializzati che affrescano le catacombe con immagini di carattere cristiano, per la produzione dei sarcofagi marmorei la comunità cristiana abbia inizialmente fatto ricorso, e solo nell'avanzato III secolo, alle botteghe di sarcofagi operanti nell'Urbe per la vasta classe dei committenti pagani.

Ciò si spiega con il limitato potere economico della nascente comunità<sup>110</sup>.

Si potrebbe dire che i primi sarcofagi cristiani costituiscono la versione scolpita della pittura catacombale per arrivare, dal dominato di Costantino fino al V secolo, a prendere a piene mani dal repertorio dell'arte imperiale per sancire la potenza e la gloria del Re dei re: Dio<sup>111</sup>.

Grabar ha indicato due fasi nella formulazione dell'immaginario cristiano: la prima precostantiniana, quando la cristianità viveva sotto un'alternata minaccia di persecuzione e l'arte cristiana era privata (in questa fase le immagini cristiane si limitavano a poche scene); l'altra da Costantino in poi, quando i cristiani si appropriarono dell'arte della propaganda imperiale, forti del fatto che l'imperatore era della loro stessa fede.

Così, molti soggetti che nel tempo erano divenuti predominanti, quali le immagini bucoliche e pastorali, le scene marine e quelle stagionali, impiegate per rappresentare l'aspettativa di una vita beata nell'aldilà o, ancora, figure quali il buon pastore, l'orante, il filosofo, che raffiguravano la *pietas* e la *philanthropia* del defunto, erano accolte senza problemi anche dal committente cristiano che poteva acquistare uno dei costosi sarcofagi marmorei, fabbricati ormai in gran quantità e con

<sup>104</sup> TERTULLIANO, *Sull'idolatria*, II, 2 – 3; J. DANIELOU, *L'Eglise des premiers temps*, Parigi, 1985, p. 190.

<sup>105</sup> PAOLO, *Prima lettera ai Corinzi*, 4,16 – 18.

<sup>106</sup> IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Romani*, 3, 3.

<sup>107</sup> GIUSTINO, *I Apologia*, 9.

<sup>108</sup> IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie*, III, 22,2.

<sup>109</sup> *Ibidem*, V, 16,2.

<sup>110</sup> M. SAPELLI, *I sarcofagi paleocristiani. Forme e contenuti*, in P. PASINI (a cura di), *387 d. C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa*, Milano, 2003, p. 128; P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, 1966, p. 312.

<sup>111</sup> A. GRABAR, *Le vie cit.*, p. 64

sistemi organizzativi quasi da “produzione di massa” dalle innumerevoli botteghe urbane. Sarà il contesto del rinvenimento, cioè il luogo e le caratteristiche della sepoltura, quando non una chiara menzione epigrafica, a mettere eventualmente in luce la fede del defunto.

Abbiamo notato come nel III secolo, ma soprattutto a partire dal IV, l’arte ufficiale si stava avviando verso una contrazione del naturalismo per preferire forme austere, colossali, bloccate, meno espressive dettate da una diversa concezione del potere imperiale.

Nelle comunità cristiane si sperimentano nuovi temi figurativi e soluzioni iconografiche inedite.

I committenti pagani e cristiani si rivolgevano alle stesse botteghe di artisti.

Le maestranze illustrano indifferentemente miti classici ed episodi delle Sacre Scritture, dando in tal modo vita ad un breve ma intenso periodo di unità stilistica in soggetti divergenti.

Le prime manifestazioni figurative cristiane sicuramente attendibili risalgono alla fine del II – inizio III secolo: per i primi due secoli di diffusione della nuova religione, infatti, non si riscontra una specificità iconografica, ma una commistione di elementi che si fondono con la tradizione pagana, dando vita anche a tutte quelle cosiddette *mediae voces* di difficile collocazione ed identificazione. Inoltre anche quando la religione cristiana si esprime con forme proprie non abbandona il sostrato della tradizione romana, sfruttando apparati decorativi e gli schemi compositivi contemporanei. Vengono utilizzati gli elementi figurativi già presenti in ambito pagano, quali temi mitologici o allusivi alla morte, oppure viene rappresentata la vita dei defunti.

Le tematiche più frequenti si riferiscono ad un’idea salvifica che esclude quasi completamente le scene di violenza e di martirio, in favore di immagini positive e liete: temi bucolici, paradisiaci, pastorali, di pesca, figure in preghiera, filosofi e santi. Le iconografie chiaramente pagane coesistono con episodi biblici.

Nell’iconografia cristiana assumono un grande valore i simboli, che collegano in modo conciso e duttile immagini visibili a concetti teologici. Il repertorio dei simboli non è vasto, ma è comunque basato su momenti fondamentali della vita del fedele. Alcuni di essi sono mutuati dalla tradizione pagana e inizialmente mantengono valori generici per colmarsi via via di significati più prettamente cristiani. Fin dai primi tempi del cristianesimo i simboli più frequenti alludono a Cristo.

Il pesce è il simbolo più eclettico, per le implicazioni evangeliche e teologiche. Inoltre la parola greca con questo significato è l’acronimo della frase “Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore”. Il pesce appare spesso in connessione con un cesto di pane e una coppa di vino, caricandosi ulteriormente di significati sacramentari ed eucaristici. Oppure viene raffigurato insieme all’ancora, allusione alla salvezza e alla vita come navigazione.

Un altro simbolo assai utilizzato è il monogramma con lettere greche *X* e *P*, iniziali di *Christos*. Ai lati spesso sono apposte le lettere apocalittiche alfa e omega, che indicano l’inizio e la fine di tutto. Il monogramma è talvolta posto entro una corona di alloro o gemmata.

La figura del “buon pastore” è il simbolo cristologico per eccellenza<sup>112</sup>, ma è anche il più difficile da riconoscere come tale, se si trova da solo, senza altri temi cristiani o se si trova più di uno sulla stessa cassa, dato che, come abbiamo visto, si riferiva alla tematica etico – morale della filantropia e della religiosità. E’ sempre crioforo, isolato o circondato dal gregge.

Tra gli altri simboli più ricorrenti troviamo tutta una serie di personaggi biblici.

Uno dei più rappresentati è il profeta Giona, che essendo stato tre giorni nel ventre della pistrice, è interpretato come anticipazione della resurrezione di Cristo<sup>113</sup>. Le scene che lo vedono protagonista sono normalmente tre, poste in sequenza, non sempre cronologica: Giona gettato in mare ed ingoiato dal mostro, che poi lo vomita sulla spiaggia ed infine sdraiato sotto un pergolato di zucche. A queste, raramente, si aggiunge Giona sulla barca prima di essere buttato fuori bordo. Negli schemi compositivi sono evidenti i richiami classici.

Altri messaggi di salvezza erano insiti in “Noè scampato al diluvio”, “i tre fanciulli nella fornace babilonese”, “Susanna e i vecchioni”, “Daniele nella fossa dei leoni”, “la resurrezione di Lazzaro”, “la guarigione del paralitico, del cieco e dell’emorroissa”, “la moltiplicazione dei pani e dei pesci”.

<sup>112</sup> *Salmi*, 23,2; IS., 40,11; EZECHIELE, 34,2 – 15,16 – 34,23 – 24 – LUCA 15.5; APOLLO, *Lettera agli Ebrei*, 13,20.

<sup>113</sup> MATTEO, 18,3.

E' interessante in queste scene di miracoli il fatto che Cristo, quando compie prodigi su morti o oggetti inanimati, usi una bacchetta mentre quando agisce sui vivi, li tocchi direttamente: ciò può essere spiegato con il fatto che Cristo stesso è la vita per eccellenza e conseguentemente non può entrare in contatto diretto con la morte. Tra questi un altro tema interessante è quello dei "tre fanciulli ebrei nella fornace"<sup>114</sup>, martirizzati da Nabuchodonosor: è uno dei temi preferiti per tutto il III secolo, che<sup>4</sup> esprimeva la certezza della salvezza e i mezzi per poterla raggiungere.

Di norma la rappresentazione è molto concisa con i tre giovani oranti tra le fiamme, ma tra la fine del III e l'inizio del IV secolo, al simbolismo semplice e immediato, subentra gradualmente un intento più storico, sollecitato da una maggiore presa di coscienza delle comunità, ormai stabilmente organizzate, e dal maturarsi di avvenimenti politici e religiosi, che portarono all'ultimo scontro frontale tra cristianesimo e Impero. A quell'epoca all'espressione metaforica successe lentamente l'affermazione dottrinale, sostituendo immagini cristologiche allusive e simboliche con composizioni, che in termini espliciti esaltavano il mistero della redenzione e la regalità di Cristo. In questa temperie i temi biblici si moltiplicarono e quelli già noti, come quello dei giovani ebrei si arricchirono notevolmente di complementi descrittivi.



Figura 45 Sarcofago di S. Lorenzo (S. Lorenzo, Firenze)

L'immagine del martirio, in questo caso, viene sostituito dal tema del rifiuto di venerare gli dei pagani.

Su una serie di sarcofagi, come quello di S. Lorenzo di Firenze vediamo il re assiso sulla sella curule e vestito di una lunga tunica cinta e *paludamentum*, che tiene nella sinistra un lungo scettro e col braccio destro intima l'atto di adorazione di un idolo, che riproduce le fattezze del sovrano nei minimi particolari. I tre giovani, atteggiati nel gesto del rifiuto, conservano solo il *pileus* del consueto abbigliamento orientale, quale viene descritto nel testo biblico<sup>115</sup>. Per il resto indossano una lunga tunica manicata, fermata in vita da un largo *cinctum*. La scena rimane inalterata, se non per la postura del re, seduto o in piedi, per tutto il III secolo, ma dal IV si aggiungono il soldato che li porterà nella fornace e l'accusatore caldeo dei fanciulli<sup>116</sup> fino a fondere la scena con quella del supplizio.

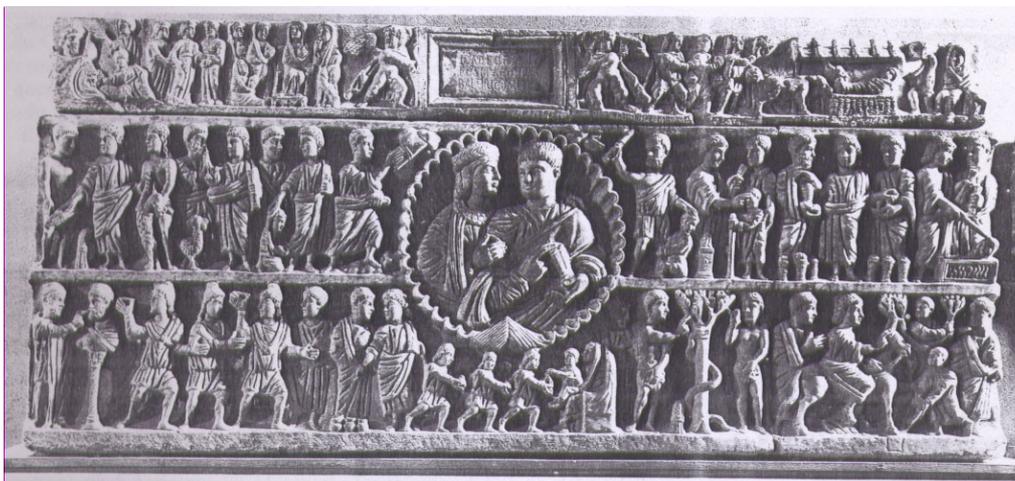
La perfetta identità tra il volto di Nabuchodonosor e quello dell'idolo è un elemento extrabiblico e la sua introduzione è da ricercarsi nella particolare situazione religiosa e politica che si andava manifestando tra la fine del III e l'inizio del IV secolo. Né la si può ridurre ad un fenomeno puramente materiale, legato all'estro degli artigiani delle botteghe, dato che ovunque ed in tutti gli esemplari succede la stessa cosa. Le prime testimonianze di questo fatto risalgono, infatti, all'ultimo periodo dell'età tetrarchica, epoca in cui il culto imperiale tocca il suo apogeo. Le pretese divine degli imperatori si esasperano in occasione della persecuzione diocleziana ed è in tale atmosfera che nascono le prime rappresentazioni del rifiuto.

<sup>114</sup> DANIELE, 3, 19-23 – 49; C. CARLETTI, *Sull'iconografia dei tre giovani ebrei di Babilonia di fronte a Nabuchodonosor*, in "AAAd", n. 6, Udine, 1974, pp. 17 - 30

<sup>115</sup> DANIELE, 3,21

<sup>116</sup> Ibidem, 3,8 – 3,20.

Proprio questa scena fu spesso usata in contrapposizione sugli stessi monumenti con l'adorazione dei Magi per rappresentare il rinnegamento degli "dei falsi e bugiardi" per l'adorazione del vero Dio, come nel caso del siracusano sarcofago di Adelfia<sup>117</sup>.



**Figura 46 Sarcofago di Adelfia (Siracusa, Museo Nazionale)**

Anche il "discorso della montagna" occupa, spesso, sui sarcofagi un posto di rilievo, riprendendo lo schema di Apollo tra le Muse e del maestro con i discepoli, composizione anche della corte imperiale.

Anche il tema dell'acqua vivificante è proposto attraverso il "battesimo di Cristo", "Mosè e la rupe del deserto", il pescatore, la "Samaritana al pozzo" ed il "miracolo di Pietro".

Quasi del tutto assenti, se non in rari casi "il giudizio di Pilato", gli episodi della Passione.

Al contrario è diffuso il tema dell' "adorazione dei Magi", che ricalca lo schema dei barbari che omaggiano l'imperatore.

Altri temi ricorrenti sono quelli di "Adamo ed Eva e l'albero", preso dalle figure di barbari dolenti accanto al trofeo, "Davide con la fionda", "Tobia con il pesce", "Elia assunto in cielo", "la caduta della manna" ed il "sacrificio di Isacco".

Anche Pietro e Paolo, separati o insieme, in vari atteggiamenti e situazioni compaiono spesso. Oltre al "miracolo di Pietro", al quale ho già accennato, anche la prigionia, la conversione dei suoi carcerieri, la *traditio legis*, dove Pietro riceve da Gesù il rotolo dell'insegnamento, la *traditio clavium* e la scena del tradimento dell'apostolo.

Infine vi sono tutta una serie di figure tratte dal repertorio pagano, che, spesso, vengono trasposte in monumenti cristiani: dall'orante a Orfeo, dal mito di Alceste e Admeto a quello di Amore e Psiche, dal pavone alla fenice, dal ciclo stagionale a scene di banchetto.

Nei contesti cristiani sono presenti anche immagini legate alla vita quotidiana del defunto e al suo mestiere.

Per quanto riguarda l'iconografia del Cristo<sup>118</sup> nell'arte paleocristiana sono due i tipi con i quali è stato ritratto Gesù: quello giovanile e quello anziano, lungichiomato e barbato. Il primo ha la sua prima testimonianza nel II secolo d. C. nelle catacombe di Priscilla. A tale forma ha contribuito lo gnosticismo, che introdusse in atti pseudo apostolici la figura di Gesù giovane. Ma più che altro il fattore di tale tipologia va ricercato nell'arte ellenistica, che raffigurava la divinità giovane e bella.

Questo tipo, poi, quando la religione romana si polarizzò sul sincretismo soale come elemento di unificazione religiosa dei culti dell'Impero, divenne un perfetto contrapposto di *Helios* ed altre divinità solari pagane, questo perché i cristiani vedevano in Gesù il "*sol novus noster*". Restando

<sup>117</sup> G. MANSUELLI, *La fine del mondo antico*, Torino, 1988, pp. 98 – 100.

<sup>118</sup> C. CECHELLI, *Iconografia del Cristo nell'arte paleocristiana e bizantina*, in "C. A. R. B.", n. 3, Ravenna, 1956, pp. 43 - 46

nell'ambito del tipo giovanile vi è anche l'accezione apocalittica, dove il Figlio, seduto sul mondo, giudica i vivi e i morti.

Il tipo anziano appare agli inizi del III secolo nell'ipogeo degli Aurelii. In questo caso siamo di fronte ad un Cristo filosofico, giovio, ispirato a Giove per far capire che il Figlio era in possesso della somma divinità. Non è un caso che a questa tipologia si riferisca il Cristo pantocratore, barbato, sul trono in atto di *adlocutio*. Non è altro che il Verbo di Dio espresso agli uomini. Per far ciò si fece uomo e servo dell'umanità, attraverso la Passione, che vede sempre Gesù barbato, in quanto manifestazione di Dio creatore, per diventare nelle scene di resurrezione il *kyrios* barbato e potente.

Proprio per tutte queste valenze il tipo barbato prevalse e soppiantò il Cristo giovanile di eredità ellenistica.

La Angiolini Martinelli<sup>119</sup> distinse i "ritratti" di Cristo in otto gruppi, basandosi sulla capigliatura e l'espressione del volto.

Anche in ambito cristiano i committenti dei sarcofagi dovevano essere facoltosi e si rivolgevano a botteghe, che trattavano con fedeli di diversi credo religiosi, inizialmente, ma, a partire dal IV secolo, si vennero a creare officine esclusivamente cristiane, anche se le differenze dai pezzi pagani sono soltanto di argomento.

Per il resto, composizione, stile, non vi sono differenze al punto che anche i primi pezzi, risalenti al III secolo, si inseriscono pienamente nella tradizione stilistica coeva.

Le tematiche dei sarcofagi, inizialmente, si mescolano con le iconografie pagane nell'utilizzo di immagini generiche legate ad un simbolismo adatto per entrambi gli ambienti.

Nella seconda metà del III secolo, come dimostra il sarcofago di Santa Maria Antiqua a Roma le generiche figure centrali, il filosofo e l'orante, sono affiancate da iconografie bibliche, come il ciclo di Giona, il buon pastore e scene di battesimo.



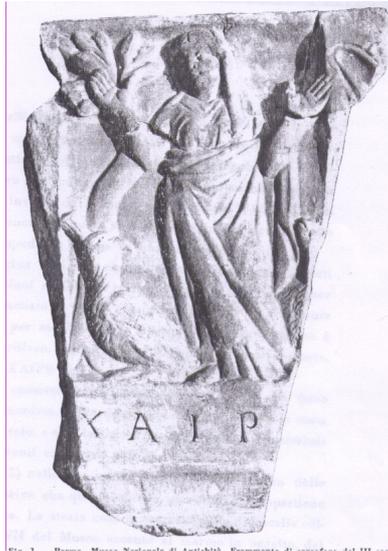
**Figura 47 S. Maria Antiqua (Roma, S. Maria Antiqua)**

Anche in questo caso nelle figure centrali dovevano trovare posto i ritratti della coppia di sposi, dei quali si voleva mettere in risalto la *pietas* e la saggezza, che gli avevano permesso di salvarsi e di giungere alla vita eterna, come Giona da una parte e del battezzato dall'altra, in un mondo paradisiaco di pace, dato dal buon pastore.

Un altro esempio di immagini di questo tipo è dato da un frammento di cassa, databile al III secolo, conservata al Museo Archeologico Nazionale di Parma, in cui la defunta, di mezza età, in

<sup>119</sup> P. ANGIOLINI MARTINELLI, *L'immagine di Cristo nell'antica arte ravennate*, in "C. A. R. B.", n. 17, Ravenna, 1970, pp. 7 – 18.

atteggiamento da orante è immersa in un paesaggio naturale affiancata da un pavone e da un agnello<sup>120</sup>.



**Figura 48 Frammento di cassa (Parma, Museo Archeologico Nazionale)**

Dalla fine del III secolo le scene pastorali sono assai più frequenti e gli elementi vegetali, come gli alberi, scandiscono le varie figurazioni.

A cavallo tra il III ed il IV secolo si pone il sarcofago di Giona.



**Figura 49 Sarcofago di Giona (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

Il centro è scandito dalle spire della pistrice, reiterato due volte in modo quasi simmetrico, nell'intenzione di rappresentare due momenti del racconto.

Le scene, su due registri, sono raccordate mediante due diagonali convergenti verso il centro, rappresentate dalla vela della nave a sinistra e da Giona sotto il pergolato a destra. La posizione delle scene continua a rievocare la consueta bipartizione delle zone. Nel registro superiore si riconosce il miracolo della fonte operato da Pietro e la sua cattura.

In questo sarcofago si nota anche un'altra peculiarità della produzione successiva: la maggiore plasticità della figura umana.

<sup>120</sup> G. BOVINI, *Sulla cronologia di due frammenti scultorei paleocristiani conservati nel Museo Nazionale di Antichità di Parma*, in "Felix Ravenna", 14 (LXV), 1954, pp. 37 – 40.

In concomitanza con l'editto di Milano del 313 e la liberalizzazione del cristianesimo, i sarcofagi cristiani assumono un ruolo di primo piano e vengono decorati quasi esclusivamente con tematiche bibliche e cristologiche.

Prima di quell'epoca può capitare di trovare immagini giudeo-cristiane connesse a simboli "neutri" di pace e felicità, come in quello di Santa Maria Antiqua, e scene pagane interpretabili anche in senso cristiano come i tiasi marini e il mito di Prometeo.

D'altra parte anche i miti conosciuti vennero considerati immagini travisate del Vangelo: tra Cristo ed i figli di Giove si stabilì una strana analogia, secondo la quale il figlio di Dio venne assimilato a Mercurio, dato che non nacque da atto carnale, a Perseo, in quanto generato da una vergine, ad Esculapio, per le sue qualità taumaturgiche di guaritore, a Bacco, perché ucciso e risorto.

I motivi cristiani si trovano qui per lo più in posizione subordinata ai margini o sui coperchi: vi figurano accanto ai temi consueti delle stagioni, dei pastori, dei filosofi e alle scene di banchetto. I cristiani non intendevano affatto tagliare i ponti con l'iconografia tradizionale, se è vero che potevano riferire a se stessi anche i simboli non mitologici di felicità. Si nota anzi il tentativo di adattare i contenuti della storia sacra agli schemi iconografici consueti.

Così, per esempio, della storia di Giona salvato dal ventre della pistrice si amava raffigurare la scena del riposo sotto una pianta dopo lo scampato pericolo, e la scena era intesa come un'immagine di pace bucolica e simile a quella di Endimione dormiente: come Endimione anche la figura di Giona poteva essere riferita al defunto. Ancora più istruttiva è la creazione dei primi uomini da parte di Prometeo e Atena, che trova il suo *pendant* nella creazione di Adamo ed Eva, raffigurati quasi di nascosto sul "Dogmatico Vaticano".

Se in questi primi rilievi con motivi cristiani abbiamo a che fare con tentativi ancora molto incerti, insicuri, di mettere in scena il proprio repertorio collegandolo per quanto possibile ai temi usuali, dopo la fine delle persecuzioni i cristiani commissionavano sarcofagi con fregi ricchi di figure, in cui le scene dell'antico e del Nuovo Testamento si affollavano così fitte da rendere spesso problematico il passaggio dall'una all'altra<sup>121</sup>.



**Figura 50 Sarcofago di Marco Claudiano (Roma, Palazzo Massimo alle Terme)**

Sul sarcofago romano di Marco Claudiano, ben conservato insieme al suo coperchio (anche se di epoca ormai tardo-costantiniana), sono raffigurati, accanto a un'orante, i miracoli di Cristo e scene dalla vita di San Pietro. Sul coperchio vediamo invece, a destra (come sui sarcofagi mitologici) un ritratto del defunto, "*v(i)r p(erfectissimus)*", a cui l'amico *L(ucius) v(ir) c(larissimus)* ha comprato il sarcofago.

Guardando il coperchio, la cosa più interessante di questo sarcofago è la scena della natività. Il Vangelo più antico in cui si fa menzione del bue e dell'asinello che stavano vicino al Bambino Gesù subito dopo la sua nascita nel mondo è il Vangelo dello Pseudo-Matteo. Una parte della

<sup>121</sup> G. KOCH, *Fruhchristliche Sarkophage*, Monaco, 2000, pp. 29 – 202; P. ZANKER – B. C. EWALD, *Vivere con i miti*, Torino, 2008, pp. 246 - 266

tradizione cattolica più antica, che faceva capo a Gerolamo, attribuiva la redazione di questo vangelo al Manicheo Leucio. La critica moderna, al contrario, tende a vedere in questo Vangelo e nella lettera di Gerolamo che lo accompagna dei falsi composti in epoca molto tarda, risalenti probabilmente all'VIII°-IX° secolo d. C.<sup>122</sup>. Risulta evidente che *Marcus Claudianus* conosceva il Vangelo dello Pseudo-Matteo e che questo Vangelo è stato compilato con ogni probabilità prima del IV. Gli spunti gnostici presenti nel Vangelo dello Pseudo-Matteo non sono casuali: il coperchio rappresenta una prova della presa delle tradizioni esoteriche espresse dal Cristianesimo Gnostico popolare sugli ambienti aristocratici della Roma del periodo. L'evangelista Matteo nel suo Vangelo dell'Infanzia ha voluto semplicemente trasmettere il cuore del proprio insegnamento esoterico servendosi della raffigurazione della scena della nascita di Gesù, che rispecchia i tratti tipici della vita quotidiana della povera gente nel mondo antico. Non devono sorprendere scene come quelle raffigurate nel Presepe, perché negli ambienti rurali del mondo antico era normale che le famiglie vivessero insieme agli animali: nella stessa casa da una parte vivevano gli animali e dall'altra viveva la famiglia. E' evidente che sul piano dell'interpretazione gnostica il Bambino Gesù rappresenta il fanciullo pneumatico che si risveglia alla luce della Vita, mentre il bue e l'asino rappresentano rispettivamente il popolo degli psichici e degli ilici. Gli stessi vaghi accenni al bue e all'asinello, visti come simboli del popolo ebreo (psichico) e dei pagani (ilici), rinvenibili in Origene, attestano la dipendenza di una certa tradizione della "Gnosi Cattolica" di Origene sui temi della natività dal Vangelo dello Pseudo-Matteo e dai temi gnostici tradizionali. Se consideriamo in dettaglio le scene sulla cassa, troviamo a sinistra dell'orante, che doveva portare i tratti della moglie del defunto, il miracolo delle nozze di Cana, la guarigione del lebbroso fusi in un'unica scena, e poi la cattura di Pietro e il miracolo della sorgente compiuto in carcere, che anticipa il battesimo dei suoi compagni di cella; a destra dell'orante vediamo la moltiplicazione dei pani, il cieco guarito, la vocazione e il tradimento di Pietro (fusi anch'essi in un'unica scena), e ancora la resurrezione di Lazzaro. Sul lato sinistro del coperchio si affollano poi le storie più diverse, qui dell'antico testamento: la consegna a Mosè delle Tavole della Legge, il sacrificio di Isacco impedito dall'Angelo, la guarigione dell'emoressa e, come già detto, la nascita di Gesù nella stalla di Betlemme. Evidentemente i committenti erano molto interessati a proporre il maggior numero possibile di scene dell'Antico e del Nuovo Testamento. A queste si aggiungevano, in un gruppo di sarcofagi a cui appartiene anche il nostro, le storie di Pietro, che ricordano la sua persecuzione e il ruolo eminente dell'Apostolo per la Chiesa di Roma. La frequenza con cui viene raffigurato l'episodio del rinnegamento e del canto del gallo può essere intesa come un motivo di conforto per i fedeli indeboliti dalle persecuzioni e come un monito ai detrattori<sup>123</sup>.

La scelta del tema del tradimento petrino potrebbe essere anche letta in ben altro modo: in un periodo in cui si era costretti a sacrificare agli dei, pena in caso contrario l'arresto e, nel peggiore dei casi, la condanna a morte per alto tradimento, molti cristiani avevano abiurato il loro credo, divenendo "libellisti" e scomunicati dalle Chiese<sup>124</sup> più intransigenti, cercando, in seguito, di rientrare in seno alla religione cristiana, scatenando non pochi problemi, anche a livello politico.

Nonostante i tentativi fatti, non è possibile ricondurre la scelta delle scene bibliche di questo sarcofago e su altri simili, a un programma coerente. Accanto ai miracoli spettacolari, colpiscono le molte scene di salvataggio miracoloso, a cominciare da quello di Giona. Sul sarcofago di Claudiano e su molti altri la presenza dell'orante al centro fa pensare che l'intera sequenza vada intesa come una preghiera per immagini, in cui gli esempi biblici di aiuto divino vengono evocati per esprimere la speranza nella propria salvezza personale e nel Paradiso.

Allo stesso genere della preghiera "per esempi" appartengono le preghiere per i morti, di cui conosciamo però versioni più tarde. In questo caso è l'anima che viene raccomandata a Dio: che il

<sup>122</sup> M. CRAVERI, *I Vangeli apocrifi*, Torino, p. 63.

<sup>123</sup> G. STULFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen kunst*, Berlino – Lipsia, 1925; E. STOMMEL, *Beitrage zur ikonographie der konstantinischen sarkophagplastik*, Bonn, 1954.

<sup>124</sup> Nel III secolo non esiste ancora un'unica Chiesa e rimando per completezza: Per questo capitolo si vedano: L. HERTLING, *Storia della Chiesa*, Roma, 1967; G. FILORAMO – D. MENOZZI (a cura di), *Storia del cristianesimo*, Bari, 1997; E. WIPZYSCKA, *Storia della Chiesa nella tarda antichità*, Milano, 2000.

Signore voglia salvarla dalla dannazione eterna, come ha salvato un tempo Noè, Abramo, Giobbe, Isacco, i tre adolescenti nella fornace o Susanna dalle calunnie dei due vecchi. Sono in parte, gli stessi *exempla* che troviamo anche sui sarcofagi.

Perciò si potrebbe identificare l'orante sul sarcofago di Claudiano con la moglie del defunto, intenta a pregare per la salvezza della sua anima. Ma si può anche immaginare che l'anima stessa del defunto si presenti di fronte a Dio armata di questi esempi.

E si possono intendere le immagini della storia della salvezza come una generica professione di fede e di speranza. E poi naturalmente, come nelle prediche esegetiche, i singoli episodi sono suscettibili di interpretazioni diverse e possono dar luogo ad associazioni diverse.

Il desiderio di evocare nel contesto sepolcrale il maggior numero possibile di scene miracolose e di salvezza risulta ancora più chiaro nei sarcofagi, anch'essi di epoca costantiniana, con due ordini di fregi sovrapposti. Insieme alle immagini del coperchio troviamo qui fino a tre serie di immagini in sequenza. Anche il ricordo dei defunti e del loro *status* sociale svolge su questi sarcofagi un ruolo non indifferente. Soprattutto sui sontuosi sarcofagi a due ordini si trovano non di rado coppie appartenenti alla classe dirigente in abito elegante: il marito con la *toga contabulata*, la moglie col trucco e complicate acconciature. Almeno sui sarcofagi, la professione di cristianesimo da parte delle classi alte non si accompagna a gesti di umiltà, ma alla tradizionale messinscena del proprio rango sociale.

Nella prima metà del IV secolo i sarcofagi a due registri, anche grazie alle grandi dimensioni, presentano composizioni articolate ed equilibrate, con la possibilità di un raccordo mediante una figura centrale<sup>125</sup>.

Nella scelta delle tematiche e nella disposizione delle scene si rivela una meditata impostazione teologica, che ben si addice alle controversie dottrinali del tempo.



Figura 51 Sarcofago dogmatico (Città del Vaticano, Musei Vaticani)

Nel sarcofago Dogmatico Vaticano, del 330 – 340, le opere scultoree si sovrappongono a “narrazione continua” intorno al ritratto incompiuto di una coppia di sposi.

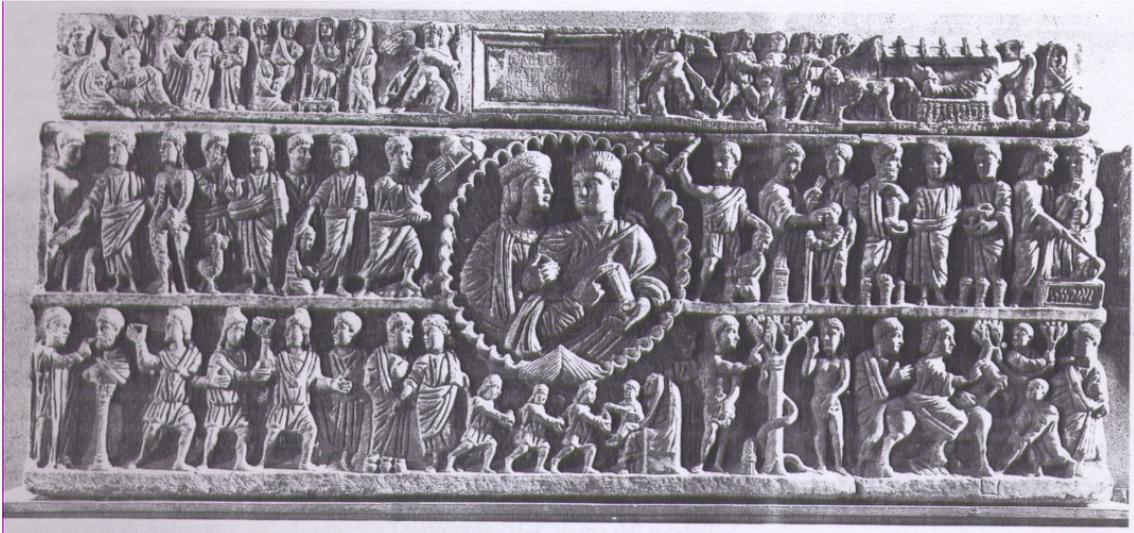
Sul registro superiore è rappresentata la Trinità, che compare assai di rado: tre figure maschili, dalle medesime sembianze, nell'atto di creare Eva; seguono la suddivisione del lavoro dopo la caduta, scene di miracoli e la trilogia petrina.

Sul secondo registro vi sono raffigurate l'adorazione dei Magi, la guarigione del cieco, Daniele nella fossa dei leoni, l'annuncio del rinnegamento di Pietro e l'atto del colpire la roccia.

Gli stessi temi ed una simile composizione si riscontrano nel sarcofago di Adelfia<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> F. GERKE, *Christus in der spatantiken plastik*, Berlino, 1940

<sup>126</sup> S. L. AGNELLO, *Il sarcofago di Adelfia*, Città del Vaticano, 1956



**Figura 52 Sarcofago di Adelfia (Siracusa, Museo Archeologico Nazionale)**

Come spesso accade al centro sono scolpiti i ritratti dei due coniugi, Adelfia e Valerio, entro una conchiglia, che, grazie all'acconciatura "a turbante" della donna, fanno risalire il sarcofago all'età tetrarchica.

Nel registro superiore vi sono raffigurati la distribuzione del lavoro ai progenitori in atteggiamento dolente, ripreso dalle innumerevoli figurazioni di barbari prigionieri; vi è l'annuncio del rinnegamento di Pietro con il gallo; la terza scena rappresenta la guarigione dell'emorroissa. Come nel sarcofago "dei due fratelli" lo spazio triangolare dato dai ritratti dei proprietari ha fatto sì che nei due spazi adiacenti venissero raffigurato le mani divine nel conferimento delle leggi a Mosè e di bloccare il sacrificio di Isacco. Segue la guarigione del cieco, la moltiplicazione dei pani e dei pesci, la resurrezione del figlio della vedova di Naim, sepolto dentro ad un sarcofago strigilato.

Nel registro inferiore il rifiuto dei giovani ebrei, gettati nella fornace, contrapposti all'adorazione dei Magi della terza scena. Nella seconda il cambiamento dell'acqua in vino, la caduta dei progenitori e infine l'ingresso di Cristo in Gerusalemme, al modo dell'ingresso del nobile ai propri fondi, dal momento che Cristo era visto dai notabili romani come uno di loro.

Sul coperchio vi sono scene ancora oggi controverse: forse il miracolo di Pietro o Mosè che fa scaturire la fonte dalla roccia, rappresentata come una divinità fluviale, o, ancora l'annunciazione di Maria secondo il *Protovangelo di Giacomo*, l'accoglimento della defunta in cielo o un episodio apocrifo della vita di Maria. Dall'altra parte della tabella iscritta vi è la adorazione dei Magi.

I medesimi temi si riscontrano anche sul sarcofago Albani, del 325 circa.

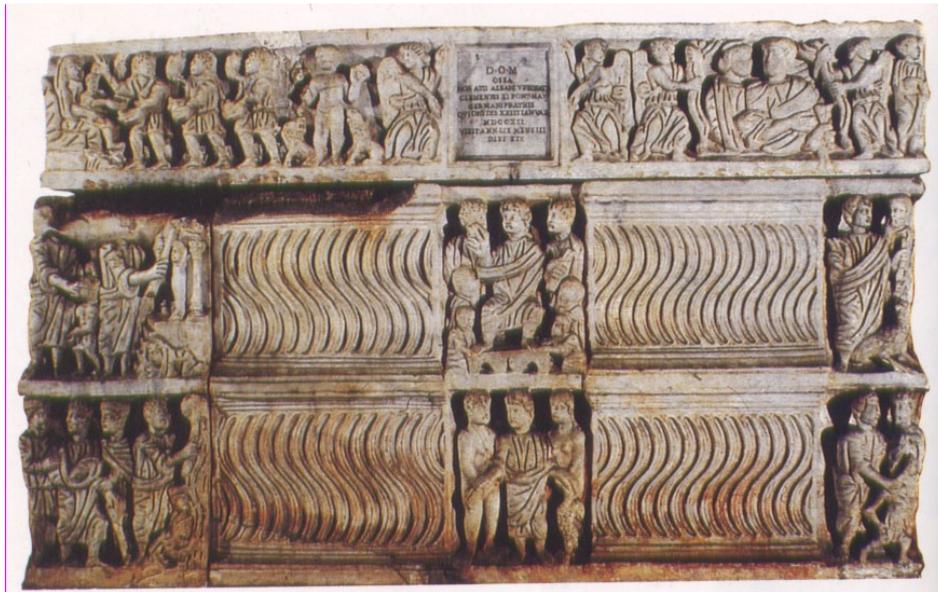


Figura 53 Sarcophago Albani (Roma, Catacombe di S. Sebastiano)

Questo sarcofago si compone di cinque pannelli, di cui due strigilati, su doppio registro. Nella zona centrale viene sottolineata la regalità di Cristo rappresentato fra apostoli o fedeli adoranti ai suoi piedi.

In età post – costantiniana accanto a sarcofagi a fregio sviluppati sia su un solo sia su doppio registro, e accanto ai più ordinari esemplari strigilati, con raffigurazioni ristrette al pannello centrale ed eventualmente ai due stretti pannelli laterali della fronte, si introduce una nuova iconografia nella quale viene inserita una netta scansione verticale, ottenuta mediante la presenza di colonne che formano edicole architettoniche oppure alberi, per cui la narrazione diviene episodica e le singole scene o figure, inquadrate in nicchie o archi arborei, assumono una dimensione astratta, quasi paradigmatica.

Le novità compaiono, in tale ambito, non solo per quel che riguarda la struttura, che è accompagnata da uno stile fiorito ed elegante, ma anche nei temi, con l'introduzione della Passione del Cristo, raffigurato con la *crux invicta* nella nicchia centrale, a rappresentare la vittoria sulla morte.

Tra gli esemplari più importanti di questa fase della produzione urbana va senz'altro ricordato: il sarcofago del Laterano "dei due fratelli", che mostra l'allargamento della tematica neotestamentaria a scene precedentemente non presenti, quali la scena di Pilato che si lava le mani.



Figura 54 Sarcophago dei due fratelli (Città del Vaticano, Musei Vaticani)

I due fratelli, posti in una conchiglia decorata, occupano il centro di una superficie suddivisa in due registri. La scene dei due Testamenti si susseguono sul fregio, e niente pare separare gli atti successivi. Col capo chino, la sorella di Lazzaro bacia la mano di Cristo. Gesù ricompare accanto a Pietro e la presenza di un gallo ai suoi piedi fa presagire l'annuncio dei rinnegamenti: "Pietro, io ti dico: non canterà oggi il gallo prima che tu per tre volte avrai negato di conoscermi" (LC 22,34).

Seguono due scene veterotestamentarie: la mano di Dio compare due volte per porgere i comandamenti a Mosè e per impedire il sacrificio di Isacco, che, con le mani legate, sembra guardare Gesù affrontato a Pilato; un personaggio porta al governatore un orcio d'acqua per lavarsi le mani. L'azione prosegue sul secondo registro, con Pietro che indica con la mano "l'acqua che zampilla per la vita eterna" (Gv 4,13). Daniele raffigurato come un orante nudo, si alza con le braccia levate tra due leoni ammansiti.. Pietro compare ancora immerso nello studio della Legge divina, poco interessato ai soldati giunti per arrestarlo. Il ciclo si conclude con due miracoli cristici: Gesù guarisce il cieco e benedice il pane dei viventi.. I busti dei due fratelli dominano il gruppo: gravi e sereni al contempo sembrano essere i testimoni delle numerose epifanie in cui Dio, invisibile, interviene, libera e salva gli uomini.

L'ampliamento dei temi, anche con nuove scene quali l'entrata in Gerusalemme e il martirio dei principi degli apostoli, porta alla diffusione di un vero e proprio gruppo tipologico di sarcofagi, cosiddetti "di passione", che esprimono l'intenzione di esaltare il valore trionfante della fede e nel contempo, con l'accento sul parallelismo tra Cristo e Pietro, di sottolineare la vittoria della Chiesa in terra<sup>127</sup>, come quello "ad alberi" dei Vaticani.

Lo strumento del supplizio, sormontato da un monogramma di Cristo circondato da una corona, è presentato come un trofeo: l'iconografia non evoca la sofferenza di Gesù e quindi la crocifissione non viene rappresentata, ma viene scolpito il suo esito.

La celebrazione di questa gloria è data anche da due uccelli affrontati sul braccio orizzontale della croce, trasformandola in un albero della vita che darà un frutto incorruttibile.



Figura 55 Sarcofago di Passione (Città del Vaticano, Musei Vaticani)

I sarcofagi la cui fronte è scompartita da alberi che ritmicamente separano una scena dall'altra e la inquadrano con l'unione delle reciproche fronde costituiscono una categoria particolare con scene isolate l'una dall'altra. Le rappresentazioni, come in quelli "a colonne" non sono più narrativi, ma mitico ed astratto e le figure sono in un'atmosfera di immutabilità.

<sup>127</sup> A. SAGGIORATO, *I sarcofagi di passione*, Bologna, 1968; A. NICOLETTI, *I sarcofagi di Bethesda*, Milano, 1981.

L'isolamento delle scene avviene spontaneamente e la loro azione, il cui significato è più adombrato che esplicitato, e non sono altro che momenti della preghiera. Il loro contenuto è molteplice dall'orante, alla Passione.

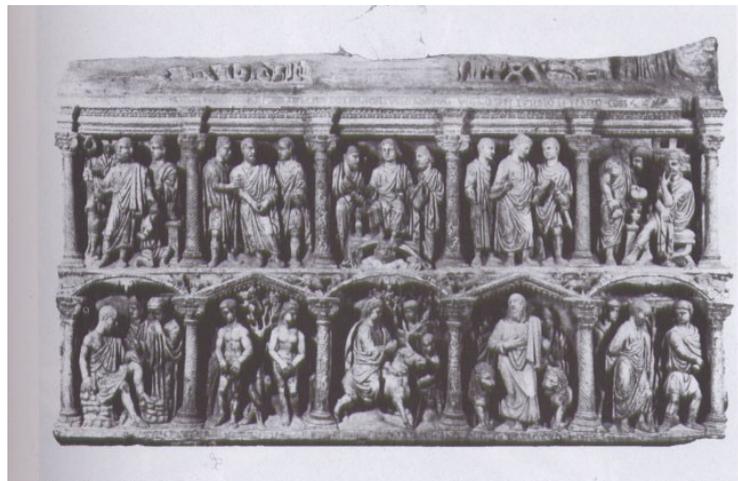
Lo stesso trofeo del sarcofago "ad alberi" dei Musei Vaticani si ritrova al centro del sarcofago di Domitilla<sup>128</sup>: tre scene evocano il calvario di Cristo senza mai mostrarlo. La Passione si trasforma in un canto trionfale, in cui la corona compare in quattro delle cinque edicole della parte anteriore e Gesù è rappresentato davanti a Pilato; i ruoli appaiono invertiti: mentre l'accusato conserva l'aspetto solenne di un sapiente insegnante, il legislatore volta perplesso il capo in senso di confusione.

L'apposizione della corona di spine corrisponde all'incoronazione dell'imperatore, ove la corona d'alloro ha preso il posto di quella di spine. La scena della Passione corrisponde alla marcia trionfale: seguendo il modello convenzionale dell'iconografia imperiale Simone il Cireneo avanza, sospinto da un soldato romano. Una piccola croce posta sulla spalla sostituisce lo strumento del supplizio a cui viene appeso il condannato a morte. Sospesa in cima all'edicola, la "corona della gloria che non appassisce" (1 Pt 5,4) rimane sopra i due personaggi. Tutto il male è cancellato dalla gloria.



**Figura 56 Sarcofago di Domitilla (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

La più alta espressione della produzione del ventennio tra 340 e 360 d.C. è costituita dal sarcofago di Giunio Basso, presente nei sotterranei di San Pietro e databile con precisione, grazie all'iscrizione consolare sul coperchio, al 359.



**Figura 57 Sarcofago di Giunio Basso (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

<sup>128</sup> U. M. FASOLA, *La catacomba di Domitilla e la basilica dei martiri Nereo ed Achilleo*, Città del Vaticano, 1980, p. 60.

Tale esemplare, che rappresenta fortunatamente, proprio per questo, anche uno dei pochissimi punti fissi nella cronologia dei sarcofagi della parte centrale del secolo, assomma, al più alto livello formale e stilistico, temi e scelte ornamentali dell'epoca, presentando, con un gusto decisamente ellenizzante, scene vetero e neotestamentarie, articolate in cinque edicole per ognuno dei due registri, con la figura del Cristo seduto in atteggiamento di docente, nell'edicola superiore centrale.

La bottega che creò questo sarcofago, destinato alla sepoltura di un prefetto urbano neofita e, presumibilmente, figlio del console Giunio Basso cui appartenne la dimora sull'Esquilino di cui si conosce la celebre aula decorata da tarsie marmoree, doveva essere la più importante dell'Urbe e attiva per la committenza più elevata; probabilmente, l'artefice di tale opera aveva lavorato in connessione con la bottega del ricordato sarcofago "dei fratelli", creato circa due decenni prima<sup>129</sup>.

Su questo pezzo vi sono dieci scene bibliche delimitate da un colonnato; il Cristo occupa le due posizioni centrali. L'entrata messianica del Salvatore su di un somarello, alla maniera del nobile romano in visita ai suoi feudi, è sormontata dal regno del Re regnante sopra il velo celeste del dio del cielo. I testimoni dell'Antica alleanza si alternano a quelli della Nuova. La mano celeste interviene a salvare Isacco, due soldati interrogano Pietro, Gesù è condotto davanti al tribunale, Pilato si accinge a lavarsi le mani. Giobbe si accoccola sul mucchio di letame, i progenitori si coprono le pudenda, Daniele nella fossa dei leoni e il supplizio di Paolo. Le colonne sono minuziosamente decorate: geni vendemmiatori traspaiono su quelle delle nicchie, che ospitano il Cristo.

Il tema del trionfo di quest'ultimo sulla morte, presente anche nel sarcofago a nicchie degli *Anicii*, si sviluppa nel periodo immediatamente successivo.



**Figura 58 Sarcophago degli *Anicii* (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

Qui la struttura frontale a cinque nicchie, delimitate da colonne, arricchisce le figure poste sullo sfondo di ulteriori notazioni architettoniche, tanto da alludere alla reggia celeste, ove il Cristo e i suoi apostoli compaiono quasi alla stregua dell'imperatore e dei suoi consiglieri più prossimi. Tale elemento si svilupperà in breve, nella tarda età teodosiana, su un gruppo di sarcofagi ristretto per numero, ma eccellente per impegno monumentale e qualità artistica, denominati "a porte di città".

Tra questi ultimi particolare importanza ha quello cosiddetto "di Stilicone", sebbene non sussista alcuna prova dell'identità del defunto con il grande generale<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> P. TESTINI, *Le catacombe cit.*, p. 333

<sup>130</sup> G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani: determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Città del Vaticano, 1949; R. SANSONI, *I sarcofagi paleocristiani a porte di città*, Bologna, 1969.



Figura 59 Sarcofago di Stilicone (Milano, S. Ambrogio)

Con estrema probabilità il coperchio è stato girato in modo che la sua fronte sovrastasse il retro della cassa. Sullo sfondo sono rappresentate delle mura merlate e delle porte urbiche. Sulla fronte è raffigurato al centro Cristo, barbato e con i capelli lunghi, sulla montagna, circondato dai dodici apostoli in piedi, nell'atto della *traditio legis* a Pietro. Ai suoi piedi, in scala ridotta, inginocchiati, la coppia di coniugi, proprietari del sarcofago. La figura di Gesù è inquadrata in una nicchia nella cui parte superiore è inserita una conchiglia verso il basso. Nel fregio di fondo si vedono due file di sei agnelli, che escono da due porte urbiche e convergenti verso l'*agnus Dei*. Il fregio sommitale è a palmette e svastiche, richiamando il concetto di *aeternitas*. Il tergo rappresenta Cristo, imberbe, e dai capelli corti, seduto attorniato dagli apostoli in atto di insegnamento.. Per alcuni sarebbe una scena di giudizio universale. A parte il baldacchino alle spalle di Gesù, sullo sfondo vi è il consueto motivo a porte di città. Ai suoi piedi i proprietari e gli agnelli. Sui lati: a sinistra Elia assunto in cielo e i progenitori; sul destro Isacco e quattro personaggi virili<sup>131</sup>.

Le mura rappresentano quelle della Gerusalemme celeste, e hanno la funzione di scandire gli spazi sulla cassa. Un'altra caratteristica fondamentale di questa classe di sarcofagi è il grande rilievo, che viene dato alla scena sulla fronte, che è sempre la *Maiestas Domini*.

Questi ultimi temi si troveranno a più riprese nella produzione urbana dell'età valentiniana e teodosiana, che, tuttavia va sensibilmente restringendosi per quantità verso la fine del secolo, soprattutto a seguito del progressivo impoverimento e abbandono di Roma quale residenza imperiale<sup>132</sup>.

Un altro gruppo iconografico, nella produzione scultorea di Roma, è costituito in quest'epoca dalla ristretta serie, di circa 20 esemplari, dei sarcofagi con scene del passaggio del Mar Rosso da parte degli Ebrei condotti da Mosè, tema che allude alla miracolosa salvazione attraverso la fede e che per l'impostazione formale si ispira al rilievo con la battaglia di Ponte Milvio sull'Arco di Costantino<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> Altri esempi sono il sarcofago di Gorgonio in Ancona, quello di S. catervio, Severina e Basso a Tolentino ed altri esemplari frammentari a Roma.

<sup>132</sup> G. KOCH, *Fruhchristliche Sarkophage* cit., pp. 297 – 332.

<sup>133</sup> C. RIZZARDI, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza, 1970.



**Figura 60 Sarcofago con passaggio del Mar Rosso (Roma, Villa Doria Pamphilj)**

Un altro ancora, è il gruppo dei sarcofagi cosiddetti di “Bethesda” sui quali una serie costante di scene neotestamentarie si snoda su uno sfondo derivato dai sarcofagi con colonne e mura urbane.



**Figura 61 Sarcofago di Bethesda (Città del Vaticano, Musei Vaticani)**

Più tardi accanto a questi schemi compositivi compariranno motivi simbolici, che prevarranno soprattutto nel V secolo.

E' interessante notare come col passare del tempo, a partire dal dominato di Teodosio, le figure assumano una maggiore ieraticità ed i loro sguardi siano fissi a simboleggiare un distacco dalla natura umana e dal contesto terreno, arrivando a rappresentare tutta una serie di trionfi cristologici più o meno simbolici.

Tale sviluppo del linguaggio formale porta in realtà a una progressiva semplificazione e a un appiattimento plastico che, nei suoi esiti della fine del secolo, è assai vicino al contemporaneo sviluppo osservabile nella scultura della nuova capitale orientale, Costantinopoli.

Si assiste, infatti a un progressivo annullamento dei piani sfumati e a un irrigidimento dei corpi, coperti da panneggi duri e ieratici, e dei volti, che diventano sferoidi, con capigliature a casco e con occhi a mandorla dalla pupilla forata: nei rilievi prevale un'aura di maestà e fissità che paiono funzionali a una rappresentazione fortemente simbolica sia della divinità di Cristo sia del primato della sua Chiesa.

I sarcofagi cristiani si distinguono da quelli precedenti non solo nel contenuto ma anche nella forma.

Vale dunque la pena di chiedersi, retrospettivamente, quali novità abbiano apportato le immagini cristiane di salvezza in rapporto al discorso funerario, se le confrontiamo con quanto abbiamo appreso in questo libro.

Il quadro che ne risulta è quello di un cambiamento radicale nel pensare la morte. Sui sarcofagi cristiani scompare ogni traccia di lutto o di lamento funebre. Il defunto appare tutt'al più col suo ritratto ufficiale o come orante. Scompare il discorso sui meriti e le virtù dei defunti in forma di allegorie mitologiche, scompaiono le immagini della *visus virile* come quelle dell'amore e della dedizione reciproca tra uomo e donna. Scompaiono soprattutto le belle immagini sensuali della gioia e della voluttà, gli esseri marini innamorati e il gaio tiaso di Dioniso ebbro.

Non si parla più di sentimenti e di gioie terrene, ma solo di fede e di speranza. Alle allegorie mitiche subentrano immagini, che intendono evocare la storia della salvezza, salvezza che si ottiene attraverso Cristo, il taumaturgo, e il suo potere ultraterreno. L'immagine virtuosa del vivo come del defunto si esaurisce nella sua professione di fede, nella sua adesione fedele ai modelli biblici. Alla identificazione con le figure mitiche si sostituisce la nuova coscienza del battezzato. Ciò non

impediva ai cristiani di elevata condizione sociale di mantenere in vita il genere tradizionale del tondo col busto-ritratto del defunto. Non si tratta più solo però di una nuova seriosità, come sui sarcofagi con scene pastorali e immagini di filosofi, ma di una fede, che, nella sua assolutezza, non tollera dubbi o punti di vista alternativi di fronte alla morte.

Voluttà sensuale e gioia di vivere, compianto funebre e celebrazione affettuosa dell'amore vissuto non hanno più alcuno spazio. Le nuove immagini ambiscono a una validità universale e indubitabile, si tratti dei miracoli, delle prove, o delle dottrine predicate da Cristo e dagli apostoli. Per contro, le allegorie mitologiche rimanevano aperte a interpretazioni e associazioni diverse e divaganti rispetto alle quali il singolo era libero e a cui poteva abbandonarsi secondo l'umore fiducioso o anche disperato del momento.

Dio che in passato ha salvato tutte quelle pie persone, farà altrettanto per questo defunto<sup>134</sup>.

Come vanno dunque intesi i sarcofagi cristiani?

Fino ad oggi si è sempre ipotizzato che le sculture di questi pezzi avevano un intento prettamente didascalico.

Sicuramente bisogna supporre che a partire dal IV secolo la Chiesa, che aveva ormai una struttura consolidata già da qualche tempo, giocasse un ruolo fondamentale nella scelta di alcune tematiche piuttosto che di altre e influenzasse notevolmente i gusti dei committenti, anche perché proprio a partire dal III secolo, esistevano, ormai, cimiteri esclusivamente cristiani.

Non per questo, però, si deve connettere le sculture dei sarcofagi ad uno scopo prettamente didascalico, come mezzo per istruire i nuovi fedeli, dato che esisteva la possibilità che i pezzi potevano essere posti in costruzioni familiari.

In sostanza se da un lato le sculture funerarie dovevano istruire e, perché no, convertire al cristianesimo i parenti del defunto mediante la narrazione degli episodi delle Sacre Scritture, dall'altro fornivano anche esempi comportamentali, come nel caso del "rifiuto dei giovani Ebrei" e le scene di passione, di fronte agli atti sacrileghi degli imperatori persecutori.

Tali sculture erano una preghiera per i morti: gli esempi di salvazione e i simboli di virtù dovevano essere una sorta di credenziali del defunto mediante le quali si era procurato la Grazia di Dio per andare in Paradiso.

Infine i fregi avevano un'altra funzione affatto diversa da quelli che troviamo in ambito pagano: quel dialogare tra il mondo dei vivi e quello di chi non è più, quella foscoliana "corrispondenza di amorosi sensi" che tiene in vita nel cuore di chi resta i morti.

Le virtù che erano del proprietario del sepolcro lo richiamavano alla mente di chi visitava la tomba e le immagini di miracoli e di episodi biblici ed evangelici non sono altro che un messaggio di speranza per i vivi in un aldilà di felicità e serenità tanto quanto lo erano quelle con i rapimenti mitici, gli ambienti bucolici, i tiasi bacchici e marini, le stagioni.

---

<sup>134</sup> A. GRABAR, *Le vie cit.*, p. 28

## VII

### CONCLUSIONI

“*A egregie cose il forte animo accendono / l'urne de' forti*”<sup>135</sup> scrive il Foscolo ed è una verità assodata.

La tomba è l'ultima traccia che lasciamo di noi e appare evidente e giustificata la grande cura che, soprattutto nell'antichità, portava le persone ad occuparsi della propria ultima dimora quando ancora erano vive.

Il sepolcro è il tentativo di lasciare un'immagine di noi, per scampare all'oblio della morte, che tutto distrugge e strappa alla vita, agli affetti ed alle passioni.

Il poter lasciare il proprio nome ai posteri è un estremo tentativo di restare in vita anche quando chi ci ha conosciuto ci avrà seguito nell'ultimo viaggio in un'estrema, quanto disperata, “artigliata” alla vita.

Conseguentemente è logico che in un mondo, dove tra la sfera sacra e quella umana non vi era un confine netto e dove le anime dei trapassati continuavano in un modo o in un altro, come *larvae* o come *lemures*, a vivere sulla terra, chi costruiva per sé o per la propria famiglia il sepolcro volesse dare una propria immagine particolare e ben connotata, per emergere dalla massa anonima dei defunti.

Il ricordo, la fama erano gli ultimi baluardi per un'immortalità nella mente di chi restava in vita, estranei o familiari che fossero.

Se fino al II secolo d. C. ciò che interessava ai proprietari delle tombe era quello di autocelebrarsi per glorificare, indirettamente, la famiglia di appartenenza, a partire dal III secolo, sotto l'influsso anche dei culti orientali e per la crisi della religione tradizionale assai positivista, la morte assume una fisionomia intima e l'interesse si sposta dal pubblico al privato, rivolgendosi ai parenti ed agli amici.

Sono queste ultime le persone che visiteranno la tomba, che guarderanno il sarcofago, che cercheranno di parlare con il caro estinto, sottoponendogli dubbi, preoccupazioni, sogni, speranze, dolori e felicità, divisi tra questi ultimi sentimenti, a seconda delle circostanze e dei caratteri.

Quella che veniva cercata attraverso il monumento funerario era “*Celeste... corrispondenza d'amorosi sensi, ... e spesso / per lei si vive con l'amico estinto / e l'estinto con noi*”<sup>136</sup>.

Vivere nel cuore di chi ci aveva conosciuto attraverso i ricordi era l'obbiettivo, ma come raggiungerlo?

Ecco il mezzo: le sculture del sarcofago.

Se il coperchio portava il ritratto a tutto tondo del defunto, in veste di simposiaste, per renderlo ancora più presente durante le celebrazioni per i defunti e per sentirlo più vicino, le figurazioni della cassa e i rilievi del coperchio erano un suo messaggio ai vivi o un augurio di questi ultimi a lui.

Nel primo caso era un invito a godersi i piaceri della vita, nel secondo una speranza di una vita ultraterrena migliore o di ritrovare gli antenati benigni e pronti ad accoglierlo.

In ambito cristiano, poi, era una preghiera per la salvezza in Cristo e l'arrivo in Paradiso e una volontà di tranquillizzare e sedare il dolore dei superstiti con la certezza di un aldilà in comunione con Dio.

In ogni caso sulle casse troviamo sempre un inno alla vita e alle qualità del defunto, ma, soprattutto, in tutti gli ambiti religiosi vi è sempre un carattere comune dominante: la speranza, che non muore mai.

La speranza di rivedere il proprio caro in sogno, come nei sarcofagi con scene di sonno, di pace e felicità futura, di eternità e, conseguentemente di vincere la morte per vivere per sempre al fianco di chi è rimasto.

---

<sup>135</sup> U. FOSCOLO, *Dei sepolcri*, vv. 151 - 152

<sup>136</sup> *Ibidem*, vv. 29 - 33

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, 1983 - 1988
- S. L. AGNELLO, *Il sarcofago di Adelfia*, Città del Vaticano, 1956
- ID., *Chiese siracusane del VI secolo*, in “C. A. R. B.”, n. 27, Ravenna, 1980
- G. ALFOLDY, *Die krise des romischen reiches*, Stuttgart, 1989
- P. ANGIOLINI MARTINELLI, *L'immagine di Cristo nell'antica arte ravennate*, in “C. A. R. B.”, n. 17, Ravenna, 1970
- EAD., *I sarcofagi paleocristiani con figure o protomi leonine*, in “C. A. R. B.”, n. 19, Ravenna, 1972
- EAD., *I beni della civiltà bizantina e altomedievale*, in *Atlante dei beni culturali dell'Emilia Romagna*, Bologna, 1994
- M. ARMELLINI, *Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia*, Roma, 1893
- P. ARIE'S – G. DUBY, *La vita privata dall'Impero romano all'anno mille*, Milano, 1993
- E. ARSLAN, *Milano e Ravenna: due momenti dell'architettura paleocristiana*, in “C. A. R. B.”, n. 8, Ravenna, 1961
- ID., *La basilica milanese di S. Simpliciano*, in “C. A. R. B.”, n. 8, Ravenna, 1961
- ID., *Ancora sulla basilica di S. Simpliciano a Milano*, in “AAAd”, n. 6, Udine, 1974
- P. BACCINI LEOTARDI, *Nuove testimonianze sul commercio dei marmi in età imperiale*, Roma, 1989
- J. J. BACHOFEN, *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli, 1989
- I. BALDINI LIPPOLIS, *Un capitello tardoantico figurato dal palazzo di Teoderico a Ravenna*, in “Felix Ravenna”, n. 151 – 154, Faenza, 1991 – 1992
- EAD., *Cultura figurativa: dall'età dei Severi alla dinastia costantiniana*, in M. MARINI CALVANI (a cura di), *Aemilia*, Venezia, 2000
- X. BARRAL I ALTET, *Alto medioevo*, Colonia, 1998
- J. M. BARRINGER, *Divine escorts. Nereids in archaic and classical art*, Ann Arbor, 1995
- J. BAYET, *La religione romana*, Torino, 1959
- B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze, 1953
- M. BERGMANN, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der Kaiserzeit*, Mainz, 1998
- G. BERMOND MONTANARI, *Marmi mal noti ed ignoti del Museo Nazionale di Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 24, Ravenna, 1977
- L. BERTACCHI, *Edilizia civile nel IV secolo ad Aquileia*, in “AAAd”, n. 22, Udine, 1982
- F. BERTI, *Materiali dai vecchi scavi del palazzo di Teodorico. I le sculture*, in “Felix Ravenna”, n. 107- 108, Faenza, 1974
- EAD., *Materiali dai vecchi scavi del palazzo di Teodorico. II elementi di decorazione architettonica*, in “Felix Ravenna”, n. 109- 110, Faenza, 1975
- R. BIANCHI BANDINELLI, *La fine dell'arte antica*, Milano, 1970
- ID. – M. TORELLI, *Etruria Roma*, Torino, 1976
- G. BINDER, *Pallida mors*, in B. EFFE (a cura di), *Tod und Jenseits im Altertum*, Trier, 1991
- F. BISCONTI, *La rappresentazione dei defunti nelle incisioni sulle lastre funerarie paleocristiane aquileiesi e romane*, in “AAAd”, n. 30, Udine, 1987
- ID., *Linguaggio figurativo e spazio funerario*, in L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma, 2000
- ID., *I sarcofagi: officine e produzioni*, in L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma, 2000

- ID. – H. BRANDENBURG, *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*, Città del Vaticano, 2004
- F. BISCONTI – G. GENTILI (a cura di), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Milano, 2007
- ID., *Sarcofagi nel buio*, in “Archeo”, n.266, 2007
- V. BO, *I secoli delle origini*, Roma, 1992
- ID., *Storia della parrocchia*, Roma, 1992
- M. BONFIOLI, *Soggiorni imperiali a Milano e ad Aquileia da Diocleziano a Valentiniano III*, in “AAAd”, n. 4, Udine, 1973
- S. BOTTARI, *Il battistero della cattedrale di Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 7, Ravenna, 1960
- G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani*, Città del Vaticano, 1949
- ID., *I sarcofagi paleocristiani: determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Città del Vaticano, 1949
- ID., *Il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Città del Vaticano, 1950
- ID., *Su due antichi frammenti scultorei del Museo Nazionale di Ravenna*, in “Studi romagnoli”, n. 4, Bologna, 1953
- ID., *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna – Tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano, 1954
- ID., *Sulla cronologia di due frammenti scultorei paleocristiani conservati nel Museo Nazionale di Antichità di Parma*, in “Felix Ravenna”, 14 (LXV), 1954
- ID., *Ravenna: sue origini e sua importanza in età romana*, in “C. A. R. B.”, n. 3, Ravenna, 1956
- ID., *Il mausoleo di Teodorico. I Il monumento*, in “C. A. R. B.”, n. 6, Ravenna, 1959
- ID., *Il mausoleo di Teodorico. II Problemi e discussioni*, in “C. A. R. B.”, n. 6, Ravenna, 1959
- ID., *Gli edifici di culto milanesi d'età pre – ambrosiana*, in “C. A. R. B.”, n. 8, Ravenna, 1961
- ID., *Il complesso monumentale di S. Lorenzo maggiore a Milano*, in “C. A. R. B.”, n. 8, Ravenna, 1961
- ID., *La “basilica apostolorum” e la “basilica martyrum” di Milano*, in “C. A. R. B.”, n. 8, Ravenna, 1961
- ID., *La “basilica maior” di Milano ed il suo battistero*, in “C. A. R. B.”, n. 8, Ravenna, 1961
- ID., *Sculture un tempo nella chiesa di S. Agnese*, in “C. A. R. B.”, n. 10, Ravenna, 1963
- ID., *“Cristo vincitore delle forze del male” nell'iconografia paleocristiana ravennate*, in “C. A. R. B.”, n. 11, Ravenna, 1964
- ID., *I principali monumenti paleocristiani del Museo Arcivescovile di Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 11, Ravenna, 1964
- ID., *Memorie cristiane scomparse dell'antica città di Classe*, in “C. A. R. B.”, n. 12, Ravenna, 1965
- ID., *La chiesa paleocristiana sottostante S. Mariadella piazza di Ancona*, in “C. A. R. B.”, n. 13, Ravenna, 1966
- ID., *La “memoria antiqua S. Stephani” e l'oratorio paleocristiano di Corso Garibaldi di Ancona*, in “C. A. R. B.”, n. 13, Ravenna, 1966
- ID. – H. BRANDEBURG, *Repertorium der christlichantiken Sarkophage*, Berlino, 1967
- G. BOVINI, *S. Giovanni evangelista di Ravenna: il problema della sua forma nel primitivo edificio placidiano*, in “C. A. R. B.”, n. 14, Ravenna, 1967

- ID., *Coemeteria – basilicae d'età costantiniana a Roma*, in “C. A. R. B.”, n. 15, Ravenna, 1968
- ID., *L'ecclēsia episcopalis di Roma: S. Giovanni in Laterano*, in “C. A. R. B.”, n. 15, Ravenna, 1968
- ID., *Saggio di bibliografia su Ravenna antica*, Bologna, 1968
- ID., *Una chiesa ravennate scomparsa dell'età di Onorio: S. Lorenzo in Cesarea*, in “C. A. R. B.”, n. 15, Ravenna, 1968
- ID., *S. Michele in Africisco di Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 16, Ravenna, 1969
- ID., *Il simbolismo della corona nella scultura e nei mosaici di Ravenna d'età paleocristiana*, in “Bollettino Economico”, n. 8, Ravenna, 1969
- ID., *Edifici di culto d'età teodoriana e giustiniana a Ravenna*, Bologna, 1970
- ID., *Il complesso paleocristiano delle aule cultuali teodoriane di Aquileia*, in “C. A. R. B.”, n. 19, Ravenna, 1972
- ID., *La basilica post – teodoriana meridionale di Aquileia*, in “C. A. R. B.”, n. 19, Ravenna, 1972
- ID., *La basilica post – teodoriana settentrionale di Aquileia*, in “C. A. R. B.”, n. 19, Ravenna, 1972
- ID., *La basilica di Piazza della Vittoria a Grado ed il suo battistero*, in “C. A. R. B.”, n. 20, Ravenna, 1973
- ID., *La basilica di S. Eufemia a Grado*, in “C. A. R. B.”, n. 20, Ravenna, 1973
- ID., *Due sarcofagi paleocristiani riminesi*, in “AAAd”, n. 6, Udine, 1974
- ID., *Le “tovaglie d'altare” ricamate ricordate da Andrea Agnello nel Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, in “C. A. R. B.”, n. 21, Ravenna, 1974
- ID., *L'immagine della Vergine nelle opere d'arte ravennate d'età paleocristiana*, in “C. A. R. B.”, n. 22, Ravenna, 1975
- ID., *Edifici cristiani di culto d'età costantiniana a Roma*, Bologna, 1996
- ID., *Il significato delle “mani velate” nell'antica arte ravennate*, in “Bollettino economico”, n. 12, Ravenna, 1996
- H. BRANDENBURG, *Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv. Beitrage zur Interpretation romischer Sarkophagreliefs*, in Jdl, 82, 1967
- ID., *Spolia ed elementi architettonici originali nella chiesa di S. Stefano Rotondo e nell'architettura tardoantica a Roma*, in “C. A. R. B.”, n. 41, Ravenna, 1994
- ID., *Le prime chiese di Roma*, Milano, 2004
- H. BRANDT, *L'epoca tardoantica*, Bologna, 2001
- B. BRENK (a cura di), *Innovation in der spatantike*, Wiesbaden, 1996
- E. BRIZIO, *Sepolcreto cristiano scoperto presso Classe*, in “Notizie degli Scavi”, 1904, pp. 177 – 192.
- G. P. BROGIOLO – G. CANTINO WATAGHIN (a cura di), *Sepulture tra IV e VIII secolo*, Mantova, 1998
- G. P. BROGIOLO - A. CHAVARRIA ARNAU, *Aristocrazie e campagne nell'Occidente da Costantino a Carlo Magno*, Firenze, 2007
- P. BROWN, *Il mondo tardoantico*, Torino, 1974
- ID., *Il culto dei santi*, Torino, 1983
- ID., *Genesi della tarda antichità*, Torino, 2001
- T. S. BROWN, *La Chiesa di Ravenna durante il regno di Giustiniano*, in “C. A. R. B.”, n. 30, Ravenna, 1983
- R. BUDRIESI, *Le origini del Cristianesimo a Ravenna*, Ravenna, 1970
- EAD., *Ravenna e il Montefeltro: le sculture*, in “C. A. R. B.”, n. 31, Ravenna, 1984
- EAD., *Elementi di scultura esarcale*, in “Felix Ravenna”, n. 127 – 130, Faenza, 1985

- M. BUORA, *Il sarcofago di Firmina nel Museo di Portogruaro e la decorazione a ghirlanda nei sarcofagi aquileiesi*, in “AAAd”, n. 25, Udine, 1984
- J. BURCKHARDT, *L'età di Costantino il Grande*, Firenze, 1957
- G. BUSTACCHINI, *Ravenna*, Bologna, 1987
- M. CAGIANO DE AZEVEDO, *I palatia imperiali di Treviri, Milano e Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 25, Ravenna, 1978
- ID., *S. Ambrogio e l'arte*, in “C. A. R. B.”, n. 25, Ravenna, 1978
- J. P. CAILLET – H. N. LOOSE, *La vie d'éternité*, Parigi – Ginevra, 1990
- M. CALVANI MARINI, *Origine e tradizione romana di decorazioni architettoniche altomedievali*, in “Palladio”, n.1, Roma, 1962
- EAD. ( a cura di ), *Guida al Museo Archeologico Nazionale di Parma*, Ravenna, 2001
- A. CAMERON, *Il tardo impero romano*, Bologna, 1995
- F. CANCIANI, *I sarcofagi di Aquileia*, in “AAAd”, n. 29, Udine, 1987
- S. CARREA, *Ravenna nella tarda antichità: problematiche relative alle sepolture urbane dal IV secolo all'età teodoriana*, Ravenna, 2000
- C. CARLETTI, *Sull'iconografia dei tre giovani ebrei di Babilonia di fronte a Nabuchodonosor*, in “AAAd”, n. 6, Udine, 1974
- S. CARLETTI, *Le chiese di Roma illustrate*, Roma, 1972
- M. CATARSI DALL'AGLIO, *La città tra tardoantico e altomedioevo*, in A. BIANCHI – M. CATARSI DALL'AGLIO ( a cura di ), *Il museo diocesano di Parma*, Parma, 2004
- G. CAVALLO, *L'uomo bizantino*, Roma, 1992
- C. CECHELLI, *Iconografia del Cristo nell'arte paleocristiana e bizantina*, in “C. A. R. B.”, n. 3, Ravenna, 1956
- ID., *Iconografia della Madonna e degli altri Santi nell'arte paleocristiana e bizantina*, in “C. A. R. B.”, n. 3, Ravenna, 1956
- M. CECHELLI, *Intorno ai complessi battesimali di S. Pietro e S. Agnese*, in “Quaderni dell'Università di Chieti”, Chieti, 1989
- P. CESARETTI, *Ravenna. Gli splendori di un impero*, Bologna, 2005
- H. CHERAMY, *Les catacombes romaines*, ?, 1932
- G. CORTESI, *La chiesa di S. Croce di Ravenna alla luce degli ultimi scavi e ricerche*, in “C. A. R. B.”, n. 25, Ravenna, 1978
- ID., *Le chiese ravennati di S. Eufemia e la loro problematica*, in “C. A. R. B.”, n. 25, Ravenna, 1978
- ID., *I principali edifici sacri ravennati in funzione sepolcrale nei secc. V e VI*, in “C. A. R. B.”, n. 29, Ravenna, 1982
- ID., *Due basiliche ravennati del VI secolo: S. Maria Maggiore. S. Stefano Maggiore*, in “C. A. R. B.”, n. 30, Ravenna, 1983
- M. CRAVERI, *I Vangeli apocrifi*, Torino
- M. A. CRIPPA – M. ZIBAWI, *L'arte paleocristiana*, Milano, 1998
- P. CROCE DA VILLA, *Recenti scoperte archeologiche del periodo tardoantico nell'area di Concordia Sagittaria*, in “AAAd”, n. 31, Udine, 1987
- EAD., *Motivi del repertorio simbolico pagano nell'iconografia paleocristiana*, in “AAAd”, n. 39, Udine, 1992
- F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Parigi, 1942
- G. CUSCITO, *Le iscrizioni paleocristiane di Aquileia*, in “AAAd”, n. 24, Udine, 1984
- ID., *La basilica paleocristiana di Jesolo*, in “AAAd”, n. 27, Udine, 1985
- M. DALL'AGLIO, *Aspetti della fruizione di alcuni tipi di sarcofagi romani*, in “Ocnus” 16, 2008

- E. D'AMBRA, *A Myth for a Smith: A Meleager sarcophagus from a Tomb in Ostia*, in "American Journal of Archaeology", 92, 1988
- J. DANIELOU, *L'Eglise des premiers temps*, Parigi, 1985
- G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'architettura del periodo costantiniano in occidente ed in oriente*, in "C. A. R. B.", n. 3, Ravenna, 1956
- ID., *Un enigma risolto: il completamento del mausoleo teodoriciano*, in "C. A. R. B.", n. 7, Ravenna, 1960
- ID., *Studi ravennati*, Ravenna, 1962
- ID., *Tipologia architettonica dei battisteri paleocristiani*, in "C. A. R. B.", n. 10, Ravenna, 1963
- ID., *La chiesa di S. Angelo di Perugia*, in "C. A. R. B.", n. 13, Ravenna, 1966
- ID., *Architettura paleocristiana a Milano e ad Aquileia*, in "AAAd", n. 4, Udine, 1973
- ID., *La basilica di S. Maria Maggiore a Ravenna e le dimore sovrane nella II Regio*, in "C. A. R. B.", n. 21, Ravenna, 1974
- ID., *L'aula regia del distrutto palazzo imperiale di Ravenna*, in "C. A. R. B.", n. 23, Ravenna, 1976
- ID., *I due poli dell'architettura paleocristiana nell'alto Adriatico: Aquileia e Ravenna*, in "AAAd", n. 13, Udine, 1978
- L. DE BRUYNE, *Il "sarcofago di Lot" scoperto a S. Sebastiano*, in "R. A. Cr", XXVII, Roma, 1951
- J. G. DECKERS – G. MIETKE – A. WEILAND – C. CARLETTI, *Die Katakombe Commodilla, I – II – III voll.*, Città del Vaticano, 1988
- IIDD., *Die Katakombe "Anonima di Via Anapo", 1 – 2 – 3 Voll.* Città del Vaticano, 1991
- G. DE FRANCOVICH, *I primi sarcofagi cristiani di Ravenna*, in "C. A. R. B.", n. 4, Ravenna, 1957
- ID., *Studi sulla scultura ravennate. I sarcofagi*, in "FR", 1958 – 1959.
- L. DE GIOVANNI, *L'imperatore Costantino e il mondo pagano*, Calata Trinità Maggiore (NA), 2003
- F. W. DEICHMANN, *Il capitello paleocristiano*, in "C. A. R. B.", n. 3, Ravenna, 1956
- ID., *L'architettura bizantina a Costantinopoli*, in "C. A. R. B.", n. 3, Ravenna, 1956
- ID. – G. BOVINI – H. BRANDEBURG, *Repertorium der christlich antiken Sarkophage, vol. I Rom und Ostia*, Wiesbaden, 1967
- F. W. DEICHMANN, *Intorno alla basilica di San Giovanni evangelista*, in "C. A. R. B.", n. 16, Ravenna, 1969
- ID., *L'architettura dell'epoca costantiniana*, in "C. A. R. B.", n. 16, Ravenna, 1969
- ID., *Il materiale di spoglio nell'architettura tardoantica*, in "C. A. R. B.", n. 23, Ravenna, 1976
- ID., *La corte dei re goti a Ravenna*, in "C. A. R. B.", n. 27, Ravenna, 1980
- ID., *Costantinopoli e Ravenna: un confronto*, in "C. A. R. B.", n. 29, Ravenna, 1982
- ID., *Archeologia cristiana*, Roma, 1993
- R. DELBRUECK, *Antike Porphyrwerke*, Berlino, 1932
- C. DELVOYE, *La sculpture byzantine jusqu'à l'époque iconoclaste*, in "C. A. R. B.", n. 8, Ravenna, 1961
- ID., *L'architecture paleobyzantine à Constantinople aux IV et V siècles*, in "C. A. R. B.", n. 23, Ravenna, 1976
- E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, 2008
- G. B. DE ROSSI, *Il primitivo cimitero cristiano di Ravenna presso S. Apollinare in Classe*, in "Bullettino di Archeologia Cristiana", 3, serie IX (1879)

- E. DOBERER, *Frammenti scolpiti dei pulpiti patriarcali di Grado*, in “AAAd”, n. 17, Udine, 1980
- A. DONATI (a cura di), *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, Milano, 1996
- EAD. ( a cura di ), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano, 2000
- EAD. – G. GENTILI (a cura di), *Deomene. L’immagine dell’orante fra oriente e occidente*, Milano, 2001
- EAD. – G. GENTILI (a cura di), *Costantino il Grande*, Milano, 2005
- J. DRESKEN – WEILAND, *Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani*, in “C. A. R. B.”, n. 41, Ravenna, 1994
- E. DUPRE’ – THESEIDER, *La questione dell’autocefalia della Chiesa di Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 4, Ravenna, 1957
- ID., *Ravenna capitale*, in “C. A. R. B.”, n. 4, Ravenna, 1957
- F. DURRENMATT, *Romolo il Grande*, Padova, 2006
- N. DUVAL, *Les palais impériaux de Milan et d’Aquilée réalité et mythe*, in “AAAd”, n. 4, Udine, 1973
- E. DYGGVE, *Mausoleo di Teodorico: le origini della cupola*, in “C. A. R. B.”, n. 4, Ravenna, 1957
- A. EFFENBERGER, *Frammento di pannello votivo*, in A. EFFENBERGER (a cura di), *Konstantinopel: scultura bizantina dai musei di Berlino*, Roma, 2000
- S. ENSOLI – E. LA ROCCA ( a cura di ), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, 2000
- J. EBERSOLT, *Sarcophages impériaux de Rome et de Constantinople*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 30, Berlino, 1929 /1930
- G. FABRI, *Ravenna ricercata, ovvero compendio storico delle cose notabili dell’antica città di Ravenna*, Bologna, 1678.
- L. FAEDO, *Il complesso monumentale del foro di Teodosio a Costantinopoli*, in “C. A. R. B.”, n. 29, Ravenna, 1982
- R. FARIOLI CAMPANATI, *Ravenna paleocristiana scomparsa*, Ravenna, 1961
- EAD., *Chiarificazioni sulla topografia delle necropoli nella zona di Classe (RA)*, in “Atti del primo congresso internazionale di Archeologia dell’Italia settentrionale”, Torino, 1963
- EAD., *Frammenti di plutei paleobizantini inediti del Museo Nazionale di Ravenna e del territorio ravennate*, in “Studi romagnoli”, n. 14, Bologna, 1963
- EAD., *Sarcofagi paleocristiani “ad alberi”*, in “C. A. R. B.”, n. 13, Ravenna, 1966
- EAD., *I sarcofagi di Ravenna: principali problemi*, in “C. A. R. B.”, n. 15, Ravenna, 1968
- EAD., *L’arte bizantina delle origini*, in “C. A. R. B.”, n. 19, Ravenna, 1972
- EAD., *I sarcofagi ravennati con segni cristologici: contributo per un completamento del “Corpus” II*, in “Felix Ravenna”, n. 113- 114, Faenza, 1977
- EAD., *Problemi ravennati*, in “C. A. R. B.”, n. 25, Ravenna, 1978
- EAD., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d’Italia dal VI all’XI secolo*, in G. PUGLIESE CARRATELLI (a cura di), *I Bizantini in Italia*, Milano, 1982
- EAD., *Ravenna, Costantinopoli: considerazioni sulla scultura del VI secolo*, in “C. A. R. B.”, n. 30, Ravenna, 1983
- EAD., *Un’ inedita fronte d’altare paleocristiano e una nuova ipotesi sulla cattedrale di Parma*, in “Felix Ravenna”, n. 127 – 130, Faenza, 1985
- EAD., *Il patrimonio artistico tardoantico di Ferrara e del ferrarese*, in N. ALFIERI (a cura di), *Storia di Ferrara*, Padova, 1988.
- EAD. ( a cura di ), *Studi in memoria di G. Bovini, vol. I*, Ravenna, 1989

- EAD. ( a cura di ), *Studi in memoria di G. Bovini, vol. II*, Ravenna, 1989
- EAD., *Il pyrgus dell'arcivescovo Agnello e la sua datazione*, in "C. A. R. B.", n. 41, Ravenna, 1994
- EAD., *Ravenna e territorio*,. in "Felix Ravenna", n.145 – 148, Faenza, 1994
- EAD., *Ravenna – Costantinopoli: la scultura*, in A. EFFENBERGER (a cura di), *Konstantinopel: scultura bizantina dai musei di Berlino*, Roma, 2000
- U. M. FASOLA, *La catacomba di Domitilla e la basilica dei martiri Nereo ed Achilleo*, Città del Vaticano, 1980
- ID., *Pietro e Paolo a Roma*, Roma, 1980
- M. FAVA, *Gli altari della cattedrale*, in A. BIANCHI – M. CATARSI DALL'AGLIO ( a cura di ), *Il museo diocesano di Parma*, Parma, 2004
- I. FAVARETTO – E. VIO – S. MINGUZZI – M. DA VILLA URBANI ( a cura di ), *Marmi della basilica di San Marco. Capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, Milano, 2000
- P. FERRUA, *Due mausolei da pagani a cristiani presso S. Sebastiano*, in "R. A. Cr", XXVIII, Roma, 1952
- ID., *Tre sarcofagi importanti da S. Sebastiano*, in "R. A. Cr", XXVII, Roma, 1951
- G. FILORAMO – D. MENOZZI (a cura di), *Storia del Cristianesimo*, Bari, 2001
- V. FIOCCHI NICOLAI, *I cimiteri paleocristiani del Lazio – Etruria meridionale*, Città del Vaticano, 1988
- EAD., *L'organizzazione dello spazio funerario*, in L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma, 2000
- K. FITTSCHEN, *Meleager Sarkophag*, Francoforte, 1975
- G. FOGOLARI, *La maggior basilica paleocristiana di Concordia*, in "AAAd", n. 6, Udine, 1974
- B. FORLATI, *Recenti testimonianze dell'arco esarcale adriatico*, in "C. A. R. B.", n. 29, Ravenna, 1982
- U. FOSCOLO, *Dei sepolcri*
- ID., *In morte del fratello Giovanni*
- R. I. FOX, *Pagani e cristiani*, Bari, 1991
- P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Il sarcofago di S. Elena prima dei restauri del secolo XVIII*, in "N. B. A. Cr.", Roma, 1921
- C. FRANZONI – N. DOLCI, *Contributo allo studio dei sarcofagi pagani della bassa valle del Po*, in "Felix Ravenna", n. 121 – 122, Faenza, 1983
- A. FRONDONI ( a cura di ), *Christiana signa*, Genova, 1998
- P. B. FUENTES HINOJO, *Gala Placidia*, San Sebastian, 2004
- A. GABUCCI, *Roma*, Milano, 2005
- H. GEIST – G. PFOHL, *Romische Grabinschriften*, Monaco, 1969
- F. GERKE, *Der sarkophage des Iunius Bassus*, Berlino, 1936
- ID., *Christus in der spatantiken plastik*, Berlino, 1940
- ID., *La scultura paleobizantina in oriente*, in "C. A. R. B.", n. 6, Ravenna, 1959
- ID., *La scultura paleocristiana in occidente*, in "C. A. R. B.", n. 6, Ravenna, 1959
- ID., *La "metamorfosi" nell'arte protobizantina*, in "C. A. R. B.", n. 7, Ravenna, 1960
- G. GEROLA, *I monumenti di Ravenna bizantina*, Milano, ?
- ID., *Sarcofagi ravennati inediti*, in "Studi Romani", II (1914), pp. 401 – 410.
- A. GEYER, *Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit*, Wurzburg, 1977
- F. GHEDINI, *Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani*, in "Rivista di Archeologia", 14, 1990

- R. GIORDANI, *Di un controverso rilievo funerario critiano con presunta rappresentazione della "cena di Emmaus"*, in "C. A. R. B.", n. 42, Ravenna, 1995
- L. GIULIANI, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin, 1995
- A. GIULIANO, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture, voll. I, 7 - I, 8 - I, 10*, Roma, 1984 - 1988
- K. GOLDMANN, *Die ravenatischen sarkophage*, Strasburgo, 1906
- A. GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano. Dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano, 1966
- ID., *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano, 1999
- J. GRIFFIN, *The Mirror of Myth*, London, 1986
- A. GRILLI, *Ausonio: il mondo dell'impero e della corte*, in "AAAd", n. 22, Udine, 1982
- M. D. GRMECK, *Le malattie all'alba della civiltà occidentale*, Bologna, 1985
- M. GUARDUCCI, *Pietro in Vaticano*, Roma, 1984
- A. GUILLOU, *Ravenna e Giustiniano*, in "C. A. R. B.", n. 30, Ravenna, 1983
- A. G. HAMMAN, *La vita quotidiana dei primi cristiani*, Milano, 1993
- M. HEINZELMANN – J. ORTALLI – P. FASOLD – M. WITTEYER (a cura di), *Culto dei morti e costumi funerari romani*, Wiesbaden, 2001
- H. HERDEJURGEN, *Stadtrömische und Italische Girlanden – sarkophage, Die antiken Sarkophagreliefs*, VI, 2.1, Berlin, 1996
- L. HERTLING, *Storia della Chiesa*, Roma, 1967
- L. HERTLING – E. KIRSCHBAUM, *Le catacombe romane e i loro martiri*, Roma, 1949
- A. M. IANNUCCI, *S. Apollinare in Classe a Ravenna: contributi all'indagine dell'area presbiteriale*, in "C. A. R. B.", n. 29, Ravenna, 1982
- M. IOLI, *Il sarcofago paleocristiano di Catervio nel duomo di Tolentino*, Bologna, 1971
- R. JONES, *Le usanze funerarie a Roma e nelle province*, in J. WACHER (a cura di), *Il mondo di Roma imperiale, economia, società e religione*, Bari, 1989
- E. JOSI, *Scoperte nella Basilica Costantiniana al Laterano*, in "R. A. Cr", XI, Roma, 1934
- ID. – R. KRAUTHEIMER – S. CORBETT, *Note Lateranensi*, in "R. A. Cr", XXXIII, Roma, 1957
- E. JOSI – R. KRAUTHEIMER – S. CORBETT, *Note Lateranensi*, in "R. A. Cr", XXXIV, Roma, 1958
- H. JURSCH, *Tradizione e nuova creazione nell'iconografia paleocristiana*, in "C. A. R. B.", n. 7, Ravenna, 1960
- R. KASSEL – C. AUSTIN, *Poetae Comici Graeci*, VII, Berlin, 1989
- C. M. KAUFMAN, *Manuale di archeologia cristiana*, Roma, 1908
- T. KIRILOVA KIROVA, *Cenni sulle chiese paleocristiane di Vercelli con particolare riguardo a S. Eusebio*, in "AAAd", n. 6, Udine, 1974
- T. KLAUSER, *Die Konstantinischen Altaere der Lateransbasilica*, in R. Q., Berlino, 1935
- G. KOCH, *Die mythologischen sarkophage. Meleager*, in ASR, XII, 6, 1975
- ID., *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen, 1975.
- G. KOCH – H. SICHTERMANN, *Handbuch der Archäologie. Römische Sarkophage*, Monaco, 1982
- G. KOCH, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt, 1993
- ID., *Fruhchristliche sarkophage*, Monaco, 2000
- I. KOLLOWITZ, *Il problema del sarcofago ravennate detto di Liberio*, in "C. A. R. B.", n. 3, Ravenna, 1956
- ID., *La cronologia dei primi sarcofagi cristiani di Ravenna*, in "C. A. R. B.", n. 3, Ravenna, 1956
- M. KOORTBOJIAN, *Myth, meaning and memory on roman sarcophagi*, Berkeley, 1995

- R. KRAUTHEIMER, *Roma. Profilo di una città. 312- 1308*, Roma, 1981
- ID., *Tre capitali cristiane*, Torino, 1987
- ID., *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino, 1994
- B. LANÇON, *La vita quotidiana a Roma nel tardo impero*, Milano, 1999
- L. LAURENZI, *L'evoluzione del concetto di forma plastica dall'arte greca all'arte della tarda romanità*, in "C. A. R. B.", n. 3, Ravenna, 1956
- ID., *Composizioni plastiche del tardo – antico*, in "C. A. R. B.", n. 7, Ravenna, 1960
- M. LAVERS, *I cibori di Aquileia e di Grado*, in "AAAd", n. 6, Udine, 1974
- M. LAWRENCE, *The sarcophagi of Ravenna*, New York, 1945
- ID., *The sarcophagi of Ravenna*, Roma, 1970
- G. LETTICH, *Itinerari epigrafici aquileiesi*, Trieste, 2003
- E. LE BLANT, *Sarcophage chretien de Ravenne*, in "Gazette Archeologique", 7 (1881 – 82), pp. 131 – 132.
- M. A. LEVI – P. MELONI, *Storia di romana dagli Etruschi a Teodosio*, Varese – Milano, 1968
- A. LIPINSKY, *La "crux gemmata" e il culto della Santa Croce nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali*, in "C. A. R. B.", n. 7, Ravenna, 1960
- A. LOISY, *Le origini del Cristianesimo*, Torino, 1942
- P. LOPREATO, *Un ritratto di Costanzo Gallo dagli scavi di Aquileia*, in "AAAd", n. 22, Udine, 1982
- EAD., *Grado. La stele con ritratto di un magistrato tardoantico*, in "AAAd", n. 30, Udine, 1987
- H. P. L'ORANGE, *L'origine ellenistico – romana del ritratto bizantino*, in "C. A. R. B.", n. 17, Ravenna, 1970
- ID., *Forme artistiche e vita civile dell'impero romano dal III al VI secolo*, Milano, 1998
- L. LUSCHI, *Il circo di Massenzio e la sua decorazione scultorea: nuovi contributi dalla collezione Torlonia*, in "C. A. R. B.", n. 42, Ravenna, 1995
- S. G. MACCORMACK, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino, 1995
- A. R. MAGANZI SAGGIORATO – R. BUDRIESI – C. RIZZARDI, *Esercitazioni di archeologia cristiana*, Bologna, 1970
- L. MAGNANI, *L'idea della morte nel mondo romano pagano*, in N. CRINITI, *Lege nunc, viator... Vita e morte nei carmina Latina epigraphica della Padania centrale*, Parma, 1996
- M. G. MAIOLI, *Caratteristiche e problematiche delle necropoli di epoca tarda a Ravenna e in Romagna*, in "C. A. R. B.", n. 35, Ravenna, 1988
- F. MALLEGGNI – M. RUBINI (a cura di), *Recupero dei materiali scheletrici umani in archeologia*, Roma, 1994
- A. MALRAUX – G. SALLES (a cura di), *Il mondo della figura*, Milano, 1975
- D. MANETTI – S. ZUFFI (a cura di), *Gesù. Il racconto dei Vangeli Apocrifi*, Milano, 2006
- C. MANGO, *La civiltà bizantina*, Roma, 1991
- G. A. MANSUELLI, *L'espressione artistica provinciale e il problema del tardo – antico e dell'arte paleobizantina*, in "C. A. R. B.", n. 12, Ravenna, 1965
- ID., *I sarcofagi romani ravennati*, in "C. A. R. B.", n. 23, Ravenna, 1976
- ID., *Problemi urbanistici delle sedi imperiali d'occidente*, in "C. A. R. B.", n. 25, Ravenna, 1978
- ID., *Constantinus – Apollo e una statua frammentaria da mensa matelica nel Museo Nazionale di Ravenna – un'ipotesi*, in "Felix Ravenna", n. 127 – 130, Faenza, 1985
- ID., *La fine del mondo antico*, Torino, 1988
- G. MARCHESAN CHINESE, *La basilica di Piazza della Vittoria a Grado*, in "AAAd", n. 17, Udine, 1980

- A. M. MARCHESE, *Osservazioni sui sarcofagi in pietra lavica di Catania*, in “AAAd”, n. 6, Udine, 1974
- M. MARINONE, *I riti funerari*, in L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma, 2000
- H. I. MARROU, *Decadenza romana o tarda antichità?*, Milano, 1997
- D. MARUCCHI, *Manuale di archeologia cristiana*, Roma, 1923
- T. F. MATHEWS, *The clash of gods. a reinterpretation of early christian art*, Princeton, 1993
- ID., *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, 2005
- F. MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage, Die antiken Sarkophagreliefs*, V, 1 – 4, Berlin, 1968 - 1975
- M. MAURO (a cura di), *Ravenna romana*, Ravenna, 2001
- S. MAZZARINO, *Trattato di storia romana*, vol. II, Roma, 1962
- ID., *La fine del mondo antico*, Milano, 1995
- D. MAZZOLENI, *L'epigrafia paleocristiana a Concordia*, in “AAAd”, n. 31, Udine, 1987
- ID., *Natale con i primi cristiani*, Milano, 1987
- M. MAZZOTTI, *Sculture ravennati erratiche*, in “Miscellanea mons. Giulio Belvederi”, Città del Vaticano, 1954
- ID., *Il cosiddetto “palazzo di Teodorico”*, in “C. A. R. B.”, n. 3, Ravenna, 1956
- ID., *La basilica apostolorum in Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 6, Ravenna, 1959
- ID., *La basilica di San Vittore in Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 6, Ravenna, 1959
- ID., *La basilica ravennate di Sant'Andrea Maggiore*, in “C. A. R. B.”, n. 6, Ravenna, 1959
- ID., *Gli altari paleocristiani degli edifici di culto ravennati*, in “C. A. R. B.”, n. 7, Ravenna, 1960
- ID., *La basilica di Santa Maria Maggiore in Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 7, Ravenna, 1960
- ID., *La basilica ravennate di Sant'Agata Maggiore*, in “C. A. R. B.”, n. 14, Ravenna, 1967
- ID., *Il nuovo complesso paleocristiano della “casa bianca” nella zona di Classe*, in “C. A. R. B.”, n. 15, Ravenna, 1968
- ID., *San Severo di Ravenna e la basilica a lui dedicata nel territorio di Classe*, in “C. A. R. B.”, n. 15, Ravenna, 1968
- ID., *Santa Giustina in capite porticus in Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 18, Ravenna, 1971
- ID., *Sculture inedite di S. Giovanni evangelista di Ravenna*, in “Felix Ravenna”, n. 105 – 106, Faenza, 1973
- G. C. MENIS, *La basilica paleocristiana nelle regioni delle Alpi orientali*, in “AAAd”, n. 9, Udine, 1976
- L. MERCANDO, *Testimonianze tardoantiche nell'odierno Piemonte*, in G. SENA CHIESA – E. A. ARSLAN (a cura di), *Felix temporis reparatio*, Milano, 1990
- K. MIHAILOWSKI, *Zum Sarkophag aus S. Costanza*, in “R. M.”, 43, Berlino, 1928
- S. MINGUZZI, *Le transenne del matroneo della basilica di S. Marco in Venezia*, in “C. A. R. B.”, n. 41, Ravenna, 1994
- M. MIRABELLA ROBERTI, *Architetture e mosaici paleocristiani di Grado*, in “AAAd”, n. 1, Udine, 1972
- ID., *Gli edifici della sede episcopale di Aquileia*, in “AAAd”, n. 1, Udine, 1972
- ID., *Architettura civile tardoantica fra Milano e Aquileia*, in “AAAd”, n. 4, Udine, 1973
- ID., *Il battistero paleocristiano di Cividale*, in “AAAd”, n. 7, Udine, 1975
- ID., *La basilica paleocristiana di S. Giovanni del Timavo*, in “AAAd”, n. 10, Udine, 1976
- ID., *Apporti orientali nell'architettura paleocristiana della metropoli di Aquileia*, in “AAAd”, n. 12, Udine, 1977
- ID., *Architettura tardoantica fra Milano e Treviri*, in “C. A. R. B.”, n. 25, Ravenna, 1978

- ID., *Edilizia e architettura ambrosiana a Milano*, in “C. A. R. B.”, n. 25, Ravenna, 1978
- ID., *I battisteri dell’arco adriatico*, in “AAAd”, n. 13, Udine, 1978
- ID., *Architettura tardoantica fra Aquileia e l’occidente*, in “AAAd”, n. 19, Udine, 1981
- ID., *La basilica paleocristiana di Concordia*, in “AAAd”, n. 31, Udine, 1987
- R. MOLLO, *Aosta. Necropoli romana ed edifice funerary paleocristiani fuori Porta Decumana*, Aosta, 1979
- I. MORRIS, *Death – Ritual and Social Structure*, in “Classical Antiquity”, Cambridge, 1992
- S. MUTH, *Gegenwelt als Gluckswelt? Die Welt der Nereiden, Tritonen und Seemonster in der romischen Kunst*, in T. HOLSCHER (a cura di), *Gegenwelen. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, Leipzig, 2000
- A. NEGRIOLI, *Sepolcreto dei bassi tempi imperiali scoperto presso la basilica di S. Apollinare in Classe*, in “Notizie degli scavi”, 1915, pp. 151 – 155.
- A. NICOLETTI, *I sarcofagi di Bethesda*, Milano, 1981
- P. NOVARA PIOLANTI, *Elementi architettonici di reimpiego nella cripta della chiesa di S. Pietro Maggiore (S. Francesco) in Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 41, Ravenna, 1994
- F. PALAZZI, *Mythos*, Milano, 1992
- L. PANI ERMINI (a cura di), *Christiana loca*, Roma, 2000
- A. PAREDI, *Ambrogio, Graziano, Teodosio*, in “AAAd”, n. 22, Udine, 1982
- S. PASI, *L’iconografia regale in età teodericiana*, in “C. A. R. B.”, n. 36, Ravenna, 1989
- P. PASINI (a cura di), *387 d. C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell’Europa*, Milano, 2003
- L. PASQUINI VECCHI, *Elementi orientali – costantinopolitani nelle decorazioni a stucco di S. Vitale*, in “C. A. R. B.”, n. 41, Ravenna, 1994
- EAD., *Osservazioni sulla scultura ravennate. Il sarcofago Ariosti – Fontana nel S. Francesco di Ferrara*, in “C. A. R. B.”, n. 44, Ravenna, 1997
- L. PASSI PITCHER, *Riti e sepolture tra Adda e Oglio*, Soncino (CO), 1990
- F. PATINI, *I luoghi di sepoltura dei vescovi ravennati nel Liber Pontificalis” di Andrea Agnello*, Ravenna, 1968
- C. PAVIA, *Roma mitraica*, Udine, 1986
- ID., *Roma la città sotterranea*, Roma, 1988
- W. PEEK, *Griechische Grabgedichte*, Berlin, 1960
- P. PERGOLA, *Le catacombe romane*, Roma, 1997
- G. PIRANESI, *Le antichità romane, vol. I*, Roma, 1756
- ID., *Le antichità romane, vol. II*, Roma, 1756
- ID., *Le antichità romane, vol. III*, Roma, 1756
- ID., *Vedute di Roma*, Roma, 1778
- G. PISANI, *Lexicon topographicum urbis Romae*, vol. 3, Roma, 1996
- S. PIUSSI, *Bibliografia aquileiese*, Udine, 1978
- ID., *Le basiliche cruciformi nell’area adriatica*, in “AAAd”, n. 13, Udine, 1978
- ID., *Note sulle mense “copte” gradesi*, in “AAAd”, n. 17, Udine, 1980
- P. PORTA, *Il sarcofago paleocristiano frammentario “a colonne” del Museo Cristiano di Brescia*, in “AAAd”, n. 6, Udine, 1974
- EAD., *Il sarcofago di S. Vitale a Bologna*, in “Felix Ravenna”, n. 111- 112, Faenza, 1976
- EAD., *Testimonianze artistiche di età tardoantica ed altomedievale nella città di Imola*, in “Studi romagnoli”, n. 29, Bologna, 1978
- EAD., *Marmi erratici e reimpiegati a Bologna*, in “Il Carrobbio”, n. 12, Bologna, 1986
- EAD., *Sculture architettoniche medievali nell’Esarcato*, in “C. A. R. B.”, n. 41, Ravenna, 1994
- S. PRICOLO (a cura di), *La preghiera dei Cristiani*, Milano, 2000

- G. PURPURA, *Il "Colosso di Barletta" ed il Codice di Teodosio II*, in Atti del IX Convegno Internazionale dell'Accademia Costantiniana, Spello, 1989
- A. QUACQUARELLI, *Il salmo 90 (91) nei riflessi dell'arte ravennate del V secolo*, in "C. A. R. B.", n. 21, Ravenna, 1974
- F. REBECCHI, *Il sarcofago dei canonici della cattedrale e la bottega del maestro del sarcofago di Aurelia Eutychia*, in "Felix Ravenna", n. 116, Faenza, 1978
- ID., *Sarcofagi romani dell'arco adriatico*, in "AAAd", n. 13, Udine, 1978
- ID., *L'utilizzo dei sarcofagi pagani, tra IV e VI secolo d. C.: esempi cisalpini per un problema archeologico*, in *Winckelmann Program*, Marburgo, 1983 – 1984
- ID., *Reimpiego di sarcofagi romani nell'età delle signorie: il caso di Modena*, in *Winckelmann Program*, Marburgo, 1983 – 1984
- ID., *Sulla relazione Traina*, in *Winckelmann Program*, Marburgo, 1983 – 1984
- ID., *Nota sulla cornice c. d. norico – pannonica in Cisalpina*, in *Winckelmann Program*, Marburgo, 1983 – 1984
- ID., *Appunti per una storia di Modena nel tardo – impero: monumenti e contesto sociale*, in "M. E. F. R. A.", n. 98, Roma, 1986
- Y. RIVIERE, *I sarcofagi con scene di battaglia*, in J. J. AILLAGON (a cura di), *Roma e i barbari*, Milano, 2008
- C. RIZZARDI, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza, 1970
- EAD., *Il rilievo marmoreo con l'immagine della cosiddetta Madonna greca in S. Maria in Porto di Ravenna*, in "Felix Ravenna", n. 113- 114, Faenza, 1977
- EAD., *Motivi sassanidi nell'are di Ravenna del V secolo e VI secolo*, in "C. A. R. B.", n. 38, Ravenna, 1991
- EAD., *Ravenna in età esarcale. Aspetti e problemi artistici*, in "C. A. R. B.", n. 39, Ravenna, 1992
- EAD., *L'architettura di epoca teodericiana a Ravenna: aspetti e problematiche*, in "C. A. R. B.", n. 41, Ravenna, 1994
- EAD. (a cura di), *Il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, Modena, 1996
- EAD., *Ravenna fra Roma e Costantinopoli: l'architettura del V e VI secolo alla luce dell'ideologia politico – religiosa del tempo*, in "Ocnus", n. 12, Bologna, 2004
- G. RODENWALDT, *Zum Sarkophage der Helena*, in *Scritti in onore di B. Nogara*, Città del Vaticano, 1937
- A. RUMPF, *Die Merweesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, *Die antiken Sarkophagreliefs*, V, 1, Berlin, 1939
- A. RUSCONI, *La basilica di S. Maria di Compulteria presso Savignano*, in "C. A. R. B.", n. 14, Ravenna, 1967
- ID., *La chiesa di S. Sofia di Benevento*, in "C. A. R. B.", n. 14, Ravenna, 1967
- L. V. RUTGERS, *Subterranean Rome*, Leuven, 2000
- A. R. SAGGIORATO, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna, 1968
- EAD. – R. BUDRIESI – C. RIZZARDI, *Esercitazioni di archeologia cristiana*, Bologna, 1996.
- M. SANNAZZARO, *La necropoli tardoantica*, Milano, 2002
- R. SANSONI, *I sarcofagi paleocristiani a porte di città*, Bologna, 1969
- M. SAPELLI, *I sarcofagi paleocristiani. Forme e contenuti*, in P. PASINI (a cura di), *387 d. C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa*, Milano, 2003
- G. SENA CHIESA ( a cura di ), *Milano capitale dell'impero romano. 286 – 402 d. C.*, Milano, 1990

- H. SICHTERMANN, *Der Jonaszyklus*, in ID. (a cura di), *Spatantike und fruhes Chrstentum*, Francoforte, 1983
- C. SIGNORELLI, *Arte italiana dal periodo paleocristiana alla fine dell'800*, Milano, 1929
- M. SIMONETTI, *Classici e cristiani*, Milano, 2007
- E. SJOQUIST – A. WESTHOLM, *Zur Zeitbestimmung der Helena – und Constantiasarkophage*, Lund, 1936
- F. SOGLIANI, *Scultura di Verona alla fine della tarda antichità. L'urnetta marmorea del Museo di Castelvechio*, in “C. A. R. B.”, n. 42, Ravenna, 1995
- M. SORDI, *Magno Massimo e l'Italia settentrionale*, in “AAAd”, n. 22, Udine, 1982
- EAD., *I cristiani e l'impero romano*, Milano, 1984
- E. STEVENSON, *Scoperte di alcuni edifizii al Laterano*, in “Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica”, Roma, 1877
- E. STOMMEL, *Beitrage zur ikonographie der konstantinischen sarkophagplastik*, Bonn, 1954
- G. STULFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen kunst*, Berlino – Lipsia, 1925
- G. SUSINI, *I monumenti dei culti orientali nel ravennate*, in “C. A. R. B.”, n. 12, Ravenna, 1965
- ID., *Le officine lapidarie romane di Ravenna*, in “C. A. R. B.”, n. 12, Ravenna, 1965
- ID., *Schede per la storia della cultura della tarda antichità*, in “Studi romagnoli”, n. 34, Bologna, 1983
- G. TABARRONI, *Il mausoleo di Teodorico. Riflessioni e proposte*, in “C. A. R. B.”, n. 29, Ravenna, 1982
- S. TAVANO, *Aquileia cristiana*, Udine, 1972
- ID., *Aquileia cristiana e patriarcale*, in “AAAd”, n. 1, Udine, 1972
- ID., *Basiliche minori di Aquileia*, in “AAAd”, n. 1, Udine, 1972
- ID., *La basilica patriarcale*, in “AAAd”, n. 1, Udine, 1972
- ID., *Costantinopoli, Ravenna e l'alto Adriatico: la scultura architettonica dall'antichità al medioevo*, in “AAAd”, n. 13, Udine, 1978
- ID., *Rilievi paleocristiani di Grado*, in “AAAd”, n. 17, Udine, 1980
- ID., *Sculture e mosaici tardoantichi a Concordia Sagittaria*, in “AAAd”, n. 31, Udine, 1987
- P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, 1966
- ID., *Su una discussa figurazione del sarcofago detto del profeta Eliseo o Pignatta*, in “Felix Ravenna”, n. 113- 114, Faenza, 1977
- P. THROCKMORTON – A. J. PARKER, *Un milione di tonnellate di marmo*, in “Atlante di archeologia subacquea”, Novara, 1988
- F. TOLOTTI, *Il cimitero di Priscilla*, Città del Vaticano, 1970
- G. TRAINA, *Sul reimpiego di sarcofagi antichi in Aquileia*, in “AAAd”, n. 23, Udine, 1983
- G. TROVABENE BUSSI, *Due frammenti d'ambone del lapidario del duomo di Modena*, in “Felix Ravenna”, n. 111- 112, Faenza, 1976
- R. TURCAN, *Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire*, in H. TEMPORINI – W. HAASE (a cura di), *Aufstieg und Niedergang der romischen Welt*, vol. 16, 2, Berlino, 1978
- ID., *Les exégèses allégoriques des sarcophages « au Phaeton »*, Munster, 1982
- R. UBALDINI, *Scultura tardoantica in Aquileia: i rilievi cristiani*, in “AAAd”, n. 23, Udine, 1983
- F. VACCA, *Memorie di varia antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, Roma, 1594

- P. VERZONE, *Il palazzo arcivescovile e l'oratorio di S. Andrea di Ravenna*, in "C. A. R. B.", n. 13, Ravenna, 1966
- ID., *Ipotesi di topografia ravennate*, in "C. A. R. B.", n. 13, Ravenna, 1966
- W. F. VOLBACH – M. HIRMER, *Arte paleocristiana*, Firenze, 1958
- H. VON HESBERG, *Il profumo del marmo. Cambiamenti nei riti di seppellimento e nei monumenti funerari nel I secolo d. C.*, in D. VAQUERIZIO (a cura di), *Espacios y usos funerarios en el occidente romano*, Cordoba, 2002
- J. WARD PERKINS, *Constantine and the origins of the Christian Basilica*, in "Papers of British School", 22, Londra, 1954
- K. WESSEL, *Il ritratto imperiale dalla metà del V secolo all'età giustiniana*, in "C. A. R. B.", n. 8, Ravenna, 1961
- H. WREDE, *Consecratio in formam deorum. Vergottlichte Privatpersonen in der romischen Kaiserzeit*, Mainz, 1981
- E. WIPSZYCKA, *Storia della Chiesa nella tarda antichità*, Milano, 2000
- P. ZANKER, *Die maske des Sokrates. Das bild des intellektuellen in der antiken kunst*, Monaco, 1995
- ID., *Die gegenwelt der barbaren und die uberholung der hauslichen lebenswelt*, in T. HOLSCHER (a cura di), *Gegenwelten. Zu den kulturen griechenlands und roms in der antike*, Monaco, 2000
- ID., *Un'arte per l'impero*, Roma, 2002
- ID. – B. C. EWALD, *Vivere con i miti*, Torino, 2008
- R. ZANOTTO GALLI, *I reimpieghi di scultura architettonica nei campanili ravennati*, in "C. A. R. B.", n. 41, Ravenna, 1994
- EAD., *Reimpieghi di scultura architettonica e rapporti con l'antico: il caso di Ravenna*, in "C. A. R. B.", n. 42, Ravenna, 1995
- EAD., *Vetusta servare*, Ravenna, 2005
- L. ZEPPEGNO, *Alla scoperta di Roma sotterranea*, Roma, 1980
- S. ZUFFI (a cura di), *La storia dell'arte, vol. 2*, Milano, 2006
- ID. (a cura di), *La storia dell'arte, vol. 3*, Milano, 2006
- ID. (a cura di), *La storia dell'arte, vol. 8*, Milano, 2006

#### FONTI:

- AGOSTINO, *Confessiones*
- ID., *Epistolae*
- ID., *In Johanni*
- ID., *Sermoni*
- AMBROGIO, *De excessu fratris Satyri*
- CICERONE, *De finibus*
- ID., *De legibus*
- *Corpus Epigraphicum*
- *Corpus Inscriptionum Latinarum*
- EPIFANIO, *Panarion*
- EUSEBIO, *Storia ecclesiastica*
- GIUSTINO, *I Apologia*
- GREGORIO DI NISSA, *De anima et resurrectione*
- *Historia Augusta*
- IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Romani*
- IPPOLITO, *Elenchos*

- IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie*
- LATTANZIO, *De mortibus persecutorum*
- ORAZIO, *Odi*
- OVIDIO, *Fasti*
- ID., *Metamorfosi*
- PAULINO DA NOLA, *Epistolae*
- PROPERZIO, *Satire*
- *Sacra Bibbia Cei Ueci*
- STAZIO, *Silvae*
- TERTULLIANO, *Sull'idolatria*
- ZOSIMO, *Storia nuova*

N. B.: Tutte le immagini presenti in questa ricerca sono state tratte dai libri citati in questa bibliografia.

## INDICE

Introduzione: Cenni storici.....	p. 1
Introduzione: Il culto dei morti.....	p. 12
I capitolo: I sarcofagi pagani.....	p. 16
II capitolo: Natura e stagioni.....	p. 42
III capitolo: L' autorappresentazione del defunto e la celebrazione delle proprie virtù – la definitiva demitizzazione.....	p. 45
IV capitolo: I sarcofagi imperiali di Elena e Costantina.....	p. 56
V capitolo: <i>Mediae voces</i> .....	p. 59
VI capitolo: I sarcofagi cristiani.....	p. 65
VII capitolo: Conclusioni.....	p. 83
Bibliografia.....	p.84