



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA, TERRITORIO E PATRIMONIO CULTURALE

XXIX
CICLO DELLA FORMAZIONE DOTTORALE

I Sarcofagi della passione. Stile, iconografia e diffusione

I Tomo

Dottoranda
Alessandra Lazzara

Docente Guida
Fabrizio Bisconti

Indice

Introduzione	4
1 Osservazioni sul contesto storico-artistico dei sarcofagi della passione.....	6
1.1 Storia degli studi	6
1.2 Indagini relative alla tettonica.....	12
2 Questioni inerenti alla produzione e alle officine	17
2.1 Produzione romana e provinciale: influenze, punti di contatto e divergenze	17
2.1.1 Roma	23
2.1.2 Arles	33
2.1.3 Marsiglia	45
3 Riflessioni sugli apparati figurativi.....	54
3.1 Narrazione della <i>passio Christi</i>	54
3.1.1 L'arresto di Gesù e il giudizio di Pilato	64
3.1.2 Coronazione di spine.....	80
3.1.3 Simone di Cirene.....	89
3.2 Ciclo petrino e paolino	97
3.2.1 La lavanda dei piedi	104
3.2.2 Arresto petrino	122
3.2.3 <i>Decollatio Pauli</i>	135
3.2.4 Episodi paolini desunti dai testi apocrifi.....	148
3.3 <i>Traditio legis e Maiestas Domini</i>	161
3.4 Il Trionfo dell' <i>Anastasis</i>	172
Conclusioni	187
Catalogo	194
Bibliografia	418
Tabelle.....	474
Tavole.....	478
Indice illustrazioni.....	519

Introduzione

Il mio studio si propone di esaminare, nell'ambito della produzione della plastica funeraria tardoantica, la curiosa classe dei sarcofagi della passione, così chiamati in quanto hanno per oggetto le raffigurazioni inerenti alla *passio Christi* e agli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli. Questa particolare tipologia scultorea, che va dai decenni centrali del IV secolo a non oltre il terzo decennio del V secolo, è assai meno studiata e conosciuta rispetto alla coeva imponente produzione costantiniana.

La prima fase della mia ricerca si è concentrata sulla storia degli studi, ovvero sull'indagine dettagliata della bibliografia esistente, affinché potessi comprendere le problematiche su cui dovermi particolarmente soffermare. Il materiale pervenuto è andato a confluire all'interno del catalogo ragionato contenente, secondo me, tutte quelle opere che, grazie al loro specifico apparato iconografico, rientrano a pieno diritto nella cerchia dei cosiddetti sarcofagi della passione. I molteplici esemplari, oggi conservati nei più disparati poli museali del mondo, offrono innumerevoli spunti per una corretta e, spero, completa lettura dell'intera classe scultorea. Ho cercato di far interagire le informazioni desunte, a seguito della schedatura delle varie opere, con le ipotesi interpretative relative all'esegesi dell'arte cristiana delle origini, tenendo sempre in considerazione il contesto politico, sociale, religioso ed artistico del periodo preso in esame.

Le nuove tematiche si dispongono in quinte sceniche, scandite da alberi e da elementi mistilinei, coronate da nicchie conchigliate che ne accrescono la solennità. La narrazione, dunque, si trasforma da "continua" ad "episodica" e mostra un contenuto prettamente cristocentrico. Il simbolo dell'*Anastasis* trova la sua massima applicazione in questa tipologia di manufatti, ma non solo, in quanto sullo scorcio del IV secolo, in corrispondenza del rinnovamento teodosiano, vengono concepite anche le cosiddette sepolture a "stelle e corone" in cui gli apostoli convergono verso la *crux invicta*. Gli studiosi hanno sempre ritenuto opportuno trattare le questioni riguardanti la venerazione apostolica della Croce, solo ed esclusivamente, in relazione alla classe scultorea dei sarcofagi a stelle e corone, come se fosse una peculiarità connotativa esclusiva di tali prodotti.

Non si intuì, invece, a mio avviso, il sottile ma chiaro legame con le altre opere qui prese in esame; basti pensare che, in realtà, il *Signum salutis*, fulcro decorativo della maggior parte dei sarcofagi della passione, non è solo l'emblema della Resurrezione, bensì il simbolo per eccellenza della vittoria di Cristo sulla morte mediante il martirio. Proprio per tale motivo ho ritenuto necessario inserire lo studio dei rilievi a stelle e corone nella più ampia indagine concernente i manufatti della passione, sebbene questi non presentino alcun episodio legato al martirio cristologico o a quello dei principi degli apostoli. Mostrano, invece, un'evoluzione più consapevole

e matura, visto anche l'avanzare dei tempi, delle tematiche "terrene" della passione, andando così a porre l'attenzione sul significato intrinsecamente simbolico della *passio Christi*.

La produzione romana, a seguito dello slancio sotto Costantino, domina la scena per tutta la parte occidentale dell'impero con una massiccia esportazione di sarcofagi, anche a carattere passionale, in particolar modo in Gallia, per tutto il IV secolo; fino ad esaurirsi totalmente nei primi decenni del V secolo, lasciando così il posto allo sviluppo sempre maggiore di opere locali, che propongono soluzioni innovative sia per ciò che riguardava le tematiche raffigurate che i materiali adoperati per la realizzazione delle sepolture.

Ho ritenuto opportuno cercare di contestualizzare i sarcofagi della passione all'interno del più complesso e generico ambito della plastica del IV-V secolo, per individuare le modalità e le cause per cui i manufatti romani abbiano, imprescindibilmente, ispirato ed influenzato il sorgere di nuove correnti stilistiche, che si diversificarono rispetto ai prototipi di partenza, nelle varie province. Ho tentato di comprendere anche tutte quelle intricate questioni legate alla produzione artistica delle officine e alla circolazione delle maestranze, che rivestirono un ruolo primario per la diffusione delle tematiche e dello stile propriamente romano. I sarcofagi della passione testimoniano come esistesse una sorta di continuità e, al contempo, interazione tra l'attività scultorea svolta a Roma e quella proposta nelle botteghe provinciali.

Nella seconda parte della mia ricerca ho passato in rassegna i molteplici episodi appartenenti a questa sorprendente classe scultorea al fine di evidenziare quali fossero le dinamiche che portarono determinati *ateliers*, a riproporre in maniera seriale, specifici temi come: il giudizio di Pilato, l'arresto di Cristo e di Pietro o ancora la *decollatio Pauli*. Altre scene, invece, non godettero della stessa fortuna, presentando dei soggetti che vennero replicati solo una volta negli apparati figurativi, per rimanere, dunque, dei veri e propri *unica*, come ad esempio: l'incoronazione di spine del Salvatore, Simone di Cirene costretto a trasportare il *patibulum* di Gesù per l'ultimo tratto del Calvario, oppure quegli episodi, presenti su alcune opere esposte nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, incentrati sorprendentemente sui racconti apocriefi di Paolo. Naturalmente le suddette considerazioni sono supportate anche da valutazioni stilistiche e tecniche, inerenti all'esecuzione pratica delle opere, e da un'accurata analisi iconografica, in base alla quale si propongono dettagliati e pertinenti confronti, rapportati al più ampio quadro delle arti figurative della tarda antichità.

1 Osservazioni sul contesto storico-artistico dei sarcofagi della passione

1.1 Storia degli studi

Per lungo tempo i cosiddetti sarcofagi della passione sono stati considerati esclusivamente in relazione al più ampio e generico ambito dei sarcofagi cristiani del IV secolo, senza essere analizzati come una vera e propria classe scultorea. Numerosi gli studi fondamentali incentrati sulla plastica paleocristiana che indirettamente focalizzano l'attenzione anche su tali manufatti, prendendo in considerazione esclusivamente le questioni di carattere iconografico.

Le pubblicazioni più datate¹, sebbene ampiamente superate, rimangono ancora oggi inevitabilmente il punto da cui partire, in quanto contengono essenziali ed importantissime informazioni inerenti ai ritrovamenti delle sepolture, allo stato conservativo in cui versavano al momento della loro scoperta, ai molteplici restauri subiti nel corso degli anni, oltre che alla descrizione di ogni singolo rilievo, anche di quelli andati perduti.

I sarcofagi della passione trovano posto anche all'interno dei tre fondamentali repertori sulle sepolture cristiane realizzati da Friedrich Wilhelm Deichmann, Giuseppe Bovini, Hugo Brandenburg² nel 1967, da Jutta Dresken-Weiland³ nel 1998 e infine da Brigitte Christern-Briesenick⁴ nel 2003. Le opere, distinte per regioni, vengono analizzate accuratamente dal punto di vista iconografico e datate in base a valutazioni desunte sia dallo stile che dalla tecnica d'esecuzione; al contempo, però, non viene fatta alcuna distinzione o precisazione sulle tematiche inerenti alla *passio Christi* oppure al martirio dei principi degli apostoli.

Il primo a realizzare un vero e proprio studio monografico sui sarcofagi della passione è Hans von Campenhausen⁵ nel 1929. Egli, basando la sua ricerca esclusivamente su criteri iconografici, senza soffermarsi estesamente sul dato cronologico, raggruppò tali opere in sei diversi cicli:

¹ Si veda essenzialmente: GARRUCCI 1872-1880; LE BLANT 1878; LE BLANT 1886; FICKER 1890; MARUCCHI 1910; WILPERT 1929-1936.

² *Repertorium der christlich antiken Sarkophage. I. Rom und Ostia*, Weisbaden 1967.

³ *Repertorium der christlich antiken Sarkophage. II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz am Rhein 1998.

⁴ *Repertorium der christlich antiken Sarkophage. III, Frankreich, Algerien, Tunisie*, Mainz am Rhein 2003.

⁵ VON CAMPENHAUSEN 1929.

- Ciclo di Cristo, Pietro e Paolo
- Ciclo di Cristo e Pietro
- Ciclo di Cristo e Paolo
- Ciclo con l'offerta di Abramo
- Ciclo di Cristo
- Ciclo di Pietro e Paolo

Nel 1932 Marion Lawrence⁶ fece la prima critica a tale pubblicazione, ritenendo opportuno unire i primi due gruppi definiti dal von Campenhausen in un unico grande raggruppamento, incentrato sulle vicende di Cristo, di Paolo e di Pietro, che inserì nella produzione del cosiddetto *Atelier 1*. La Lawrence ha cercato di dimostrare, al contrario di quanto sostenuto da molti altri studiosi - come Gerhart Rodenwaldt⁷, Joseph Wilpert⁸, Friederich Gerke⁹ - che i sarcofagi della passione “ad alberi” e “a colonne”, realizzati nella Gallia del Sud, non dipendevano affatto dalla produzione romana, bensì mostravano una chiara origine asiatica. Tali manufatti, in realtà, giunsero a Roma solo in un secondo momento, per essere così replicati nelle molteplici botteghe, secondo le soluzioni figurative già adottate dalla produzione gallica¹⁰. La Lawrence basò la sua teoria sull'analisi dei sarcofagi di Sidamara¹¹ che, dalla fine del III secolo, si distinguono per le decise soluzioni coloristiche derivanti dalla decorazione dei timpani con motivi fitomorfi, che divenendo sempre più abbondanti e corposi danno l'impressione che ci si trovi di fronte a veri e propri racemi vegetali¹².

L'opera più autorevole e completa sui sarcofagi della passione venne realizzata nel 1939 da Friedrich Gerke¹³. Lo studioso, prendendo in esame tutto il materiale allora edito e conosciuto, compresi gli ultimi ritrovamenti, propose una rilettura dell'intera classe scultorea. Decise di soffermarsi sia su ciò che riguardava lo stile e la tecnica d'esecuzione, che la valenza simbolica e l'intento escatologico che si celava dietro alle immagini scelte. Diversamente dai suoi predecessori adoperò per la propria ricerca un metodo di tipo cronologico, senza tuttavia tralasciare il dato iconografico, specie per gli esemplari più antichi. Rispetto alla classificazione postulata da von

⁶ LAWRENCE 1932, pp. 103-185.

⁷ RODENWALDT 1923-1924, pp. 1-40.

⁸ WILPERT 1921, pp. 337-369.

⁹ GERKE 1959ab, pp. 49-78.

¹⁰ WEIGAND 1934, pp. 158-160; DE FRANCOVICH 1958, p. 29; FERRARI 1966, pp. 14-15.

¹¹ STRZYGOWSKI 1901, pp. 40-61; MOREY 1921, pp. 64-70; STOHLMAN 1921, pp. 223-232; MOREY 1923, pp. 69-70; MOREY 1924; LAWRENCE 1951, pp. 115-166; DE FRANCOVICH 1958, pp. 26-29; FERRARI 1966, pp. 83-86.

¹² LAWRENCE 1932, pp. 103-121.

¹³ GERKE 1939.

Campanhausen, il Gerke ritenne opportuno suddividere gli esemplari in questione in tre specifiche classi: Classe di Cristo-Paolo-Pietro, Classe di Pietro-Paolo, Classe di Cristo-Pietro, eliminando, dunque, il raggruppamento appartenente ad un ipotetico ciclo di Cristo-Paolo e quello contenente l'episodio dell'offerta di Abramo, in quanto per lui non costituivano in realtà nessuna vera e propria classe tipologica a cui poter rimandare alcun manufatto.

Per quanto riguarda la produzione dei sarcofagi provenienti dalla Gallia, risultano assai utili le informazioni offertaci da Edmond le Blant¹⁴ alla fine dell'800, in quanto ci attestano come molteplici opere, distrutte a seguito della furia iconoclasta della Rivoluzione Francese, fossero all'epoca ancora riconoscibili seppur, in molti casi, fortemente frammentarie¹⁵. Assolutamente essenziale è lo studio di Fernand Benoit¹⁶ sulle sepolture paleocristiane d'Arles e Marsiglia¹⁷ del 1954 in cui per la prima volta lo studioso, analizzando in particolar modo l'attività scultorea degli *ateliers* arelatensi, si rese conto di come doveva esistere un fortissimo legame con la produzione romana che, per un ventennio circa, aveva influenzato e condizionato pesantemente le officine provenzali mediante l'importazione dei materiali, dei modelli scultorei, delle tematiche e naturalmente anche delle maestranze. Soltanto a partire dall'ultimo trentennio del IV secolo è possibile, secondo Friederich Gerke, parlare di una produzione locale, gallica, sempre più indipendente rispetto ai modelli romani. In un primo momento si assiste all'introduzione di scene che esulano da quelle fin allora proposte dai repertori della passione delle botteghe romane e, a partire dalla fine del IV secolo, all'uso sempre più consistente di marmi e pietre locali, rispetto alle importazioni di marmi italici o del proconnesio¹⁸. Il Gerke¹⁹ identificò questo periodo con il termine "paleoprovenzale" indicando dunque tutta la produzione scultorea gallica che, per le suddette peculiarità, si differenziava nettamente dai prototipi di riferimento importati da Roma²⁰.

Il contributo più recente incentrato esclusivamente su questa classe scultorea è opera di Annarosa Saggiorato e risale al 1968; la studiosa tentò di recuperare quanto era stato scritto fino a quel momento rinnovando così l'interesse verso quelle problematiche ancora irrisolte, tutte da definire. Tuttavia l'opera risulta essere molto sintetica e in parte lacunosa, in quanto i sarcofagi presi in esame sono il frutto di una scelta puramente soggettiva, e molto discutibile, della stessa Saggiorato, che preferì illustrare determinati esemplari piuttosto che altri. Tale ricerca non può quindi essere considerata come un'opera esaustiva di questa classe scultorea, bensì come un buon studio iniziale da cui necessariamente partire per ulteriori considerazioni.

¹⁴ LE BLANT 1878; LE BLANT 1886.

¹⁵ Sulla produzione provenzale si veda: CAILLET, LOOSE 1990; CAILLET 1993, pp. 127-138.

¹⁶ BENOIT 1954.

¹⁷ Per i sarcofagi di Marsiglia si veda in particolar modo: BORRACCINO 1973.

¹⁸ GERKE 1959ab, pp. 49-78.

¹⁹ GERKE 1959a, p. 60.

²⁰ Sulla produzione scultorea arelatense si tratterà in maniera particolareggiata nel paragrafo 2.1.2.

Numerosi gli studi²¹, sia precedenti che successivi alla pubblicazione della Saggiorato, ancorati all'analisi prettamente iconografica e stilistica degli apparati figurativi di questi manufatti in relazione alla plastica funeraria del IV secolo. Si tratta per lo più di valutazioni, o semplici riflessioni, su ogni singola opera, considerata come se fosse un caso a se stante, che andarono ad arricchire le diverse riviste e periodici scientifici o i molteplici cataloghi redatti in occasione di mostre.

Fondamentali le ricerche di Klaus Eichner²² sulla realizzazione tecnica e l'attività scultorea dei marmorari e lapicidi del IV secolo. Egli riuscì, infatti, ad individuare ben nove fasi di lavorazione e produzione degli elementi marmorei che componevano le singole parti dei sepolcri, arrivando alla conclusione che la città di Roma fosse identificabile come il centro primario per eccellenza per la creazione e diffusione dei sarcofagi cristiani. Egli giunse persino a dubitare dell'esistenza di altri importanti sedi produttive nelle province dell'impero, come appunto in Gallia.

Anche Dagmar Stutzinger²³ nel 1982, prese in considerazione i cosiddetti sarcofagi della passione, nel più ampio ambito della classificazione della plastica funeraria del IV secolo, sulla base delle analogie e naturalmente delle differenze mostrate dagli apparati decorativi, ma anche dalla tettonica dei molteplici manufatti marmorei del periodo in questione. La studiosa esaminò le sepolture realizzate ad Arles ponendole, però, sullo stesso piano di quelle provenienti dall'Italia settentrionale, dalla Spagna o dall'Africa del Nord, ovvero dalle altre province dell'impero particolarmente dedite alla produzione scultorea.

Guntram Koch²⁴ ha pubblicato nel 2000 un'imponente opera sui sarcofagi paleocristiani, in cui naturalmente incluse anche gli esemplari qui presi in considerazione nella sua meticolosa raccolta e classificazione di più di 2500 pezzi. Egli cercò di analizzare tutte le fasi evolutive della plastica funeraria cristiana di Roma e delle sue province, provando a risolvere alcune questioni alquanto spinose come la provenienza delle varie sepolture, le produzioni locali e il fenomeno dell'importazione di prodotti, già semilavorati, dai molteplici e variegati centri produttivi. In alcuni casi lo studioso giunge a conclusioni ardite e assai poco condivisibili, ad esempio sostenendo che i sarcofagi a rilievo figurato presenti a Ravenna nel V secolo, a seguito del trasferimento nella città della capitale occidentale dell'impero nel 402, fossero quasi completamente importati da

²¹ Tra i tanti contributi a cui si farà riferimento nel corso dei capitoli seguenti si veda: WILPERT 1928, pp. 31-35; GERKE 1933, pp. 307-329; DE BRUYNE 1955, pp. 173-179; OSTROWSKI 1972, pp. 203-207; OSTROWSKI 1974, pp. 63-74; GENNACCARI 1996, pp. 153-286; GENNACCARI 1997, pp. 49-50; MAZZEI 2000, pp. 210-211; MAZZEI 2007, p. 228; MAZZEI 2009, pp. 188-189; SAPELLI 2003, p. 398, n. 190; SPINOLA 2000, pp. 207 n. 48, 208 n. 49; UTRO 2009, pp. 122-124, n. 10; 189-190, n. 62; BRACONI 2011-2012, pp. 27-70.

²² EICHNER 1977; EICHNER 1981, pp. 85-113.

²³ STUTZINGER 1982, pp. 168-169.

²⁴ KOCH 2000.

Costantinopoli²⁵. Questa ipotesi è alquanto inverosimile viste le peculiarità tettoniche, stilistiche ed iconografiche che differenziano nettamente tali sepolture dalla produzione costantinopolitana; tale discorso potrebbe comunque essere condiviso solo per pochi esemplari e non di certo per l'intera classe scultorea ravennate²⁶.

Secondo Koch la tendenza a concentrare la produzione funeraria nelle botteghe romane si accentua dalla seconda metà del III secolo. Sebbene Roma, a partire dal IV secolo, possa essere indiscutibilmente considerata come il più importante centro di lavorazione della plastica funeraria, bisogna comunque mettere in evidenza, secondo lo studioso, come la parte sud-occidentale della Gallia fosse egualmente interessata dall'ingente attività svolta dalle officine provinciali, come quelle presenti, ad esempio, a Marsiglia. Questi *ateliers*, infatti, dovevano essere produttivi sia prima che dopo la scomparsa delle importazioni romane, tendenzialmente collocabile nei primi decenni del V secolo²⁷.

Per quanto riguarda la Gallia meridionale, da cui provengono molteplici sarcofagi della passione, Koch ritiene che una gran parte delle sepolture cristiane sia imputabile a una lavorazione propriamente locale, riprodotte solo parzialmente le soluzioni figurative e tettoniche dei manufatti realizzati a Roma. Alle maestranze galliche si deve la particolarità di aver introdotto tematiche totalmente avulse dai rilievi romani, eseguite secondo uno stile propriamente locale. Al contrario di tutti gli altri studiosi, egli giunse a supporre l'esistenza di una vera e propria esportazione dei prodotti gallici, tra cui anche i cosiddetti sarcofagi della passione²⁸.

Numerosi gli studi che si sono concentrati nel corso degli anni proprio sulle questioni inerenti alla produzione e alla circolazione delle sepolture con decorazione a rilievo nella tarda antichità. Tra tutti si ricordano, in particolar modo, le ricerche di Mat Immerzeel e Peter Jongste²⁹ sull'attività locale delle botteghe francesi, senza comunque tralasciare l'imponente importazione dei materiali, per lo più già sbizzati, da Roma. I due studiosi si soffermarono a lungo sulla disquisizione delle problematiche legate allo stile, alla tecnica d'esecuzione e all'iconografia, andando, dunque, ad identificare le opere frutto di maestranze autoctone, oppure propriamente romane³⁰.

La produzione scultorea paleocristiana della parte Sud-Est della Gallia venne analizzata in particolar modo a seguito del Seminario *Les sarcophages d'Aquitaine* tenutosi a Ginevra tra il 27 e

²⁵ KOCH 2000, pp. 397-400; 440-442.

²⁶ BRANDENBURG 2004, p. 16.

²⁷ DRESKEN-WEILAND 1998, pp. 16-18; KOCH 2000, pp. 223, 339; BRANDENBURG 2002, pp. 21-23; BRANDENBURG 2004, p. 15.

²⁸ KOCH 2000, pp. 471, 491.

²⁹ IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, pp. 135-148; IMMERZEEL, JONGSTE 1993b, pp. 77-92; IMMERZEEL 1994, pp. 233-249; IMMERZEEL 1995, pp. 855-863; IMMERZEEL 1996; IMMERZEEL 2002, pp. 119-127.

³⁰ Su queste questioni si ritornerà dettagliatamente nei paragrafi successivi.

il 29 ottobre del 1991, i cui atti sono stati poi pubblicati nel primo numero di *Antiquité Tardive* del 1993. Jean-Pierre Caillet³¹ si soffermò sui sarcofagi realizzati in Provenza tra il III e V secolo, andando a spiegare in maniera chiara e concisa le problematiche attinenti alla localizzazione dei molteplici *ateliers* gallici, dislocati in prevalenza tra le città di Arles³² e Marsiglia³³.

I sarcofagi animati dagli episodi pertinenti alla *passio Christi* e agli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli sono stati considerati solo ed esclusivamente in relazione al più vasto quadrante della plastica funeraria paleocristiana del IV secolo, con un interesse, come si è visto³⁴, per lo più iconografico, riguardante appunto gli apparati figurativi e la tecnica di lavorazione dei materiali adoperati per la realizzazione delle sepolture.

Manca tutt'oggi uno studio d'insieme che cerchi di chiarire questa breve, ma intensa, produzione scultorea che nasce, si sviluppa e cessa di esistere in un arco di tempo assai limitato, che va dal secondo quarto del IV secolo al terzo-quarto decennio del V secolo.

³¹ CAILLET 1993, pp. 127-146.

³² Sulle tematiche inerenti al materiale da costruzione adoperato per le sepolture arelatensi e le varie fasi di lavorazione del marmo per l'esecuzione di tali opere è stato di estrema importanza il *Colloque International de l'Association for the Study of Marble of Other Stones used in Antiquity* tenutosi a Aix-en-Provence il 12-18 giugno del 2006. A tal proposito si veda il contributo di GAGGADIS-ROBIN, MANIATIS, POLYKRETI 2006, pp. 663-667.

³³ La scultura funeraria paleocristiana di Marsiglia è concentrata tutta nel sito dell'abbazia di San Vittore - dove si contano anche tre sarcofagi appartenenti alla cosiddetta classe scultorea della passione - e mostra una sorprendente vitalità delle maestranze locali, non solo negli ultimi decenni del IV secolo, ma anche per tutto il V secolo, al contrario di quanto si attesta ad Arles. La produzione massiliota prevede l'ampliamento dei repertori della passione, con l'introduzione di scene assenti nei rilievi romani, e l'utilizzo non solo del marmo di Carrara o proconnesio, ma, specie in corrispondenza del V secolo, della pietra di Cassis, un materiale estratto nelle cave calcaree adiacenti all'abbazia stessa. Si veda in particolar modo: GAGGADIS-ROBIN 2009, pp. 69-88; FIXOT, PELLETIER 2009.

³⁴ A tal proposito risultano indispensabili le opere di: VON SCHÖNEWOLT 1907; GERKE 1948; SOTOMAYOR 1962; KLAUSER 1966; SCHRENK 1995; KOCH 2000.

1.2 Indagini relative alla tettonica

Per comprendere appieno questa nuova classe scultorea è assolutamente essenziale inquadrare il momento storico ed artistico, in cui si inseriscono tali manufatti. Infatti la tipologia plastica del fregio continuo vede la sua massima fioritura in età costantiniana, tanto che la fronte dei sarcofagi e le loro coperture vengono interessate, in maniera davvero preponderante, da innumerevoli episodi biblici che, moltiplicandosi alla metà del secolo, determinano l'introduzione dell'utilizzo delle casse scandite da un doppio registro, in cui si succedono, con un ritmo frenetico ed incalzante, episodi desunti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento.

Proprio in questo specifico contesto, tra gli anni 40-60 del IV secolo, si sviluppano i cosiddetti sarcofagi della passione, che apportano un notevole cambiamento all'impianto tettonico delle sepolture. Le scene, infatti, non sono mai numerose e l'isolamento delle figure nello spazio ne enfatizza la solennità; la narrazione si trasforma da "continua" ad "episodica"³⁵. Non si tratta solo di un'evoluzione tematica, ma anche tettonica, difatti le nuove tematiche passionali avevano bisogno di maggior spazio e respiro le une dalle altre, tanto che si decise di adottare l'espedito delle pause ritmiche, ottenute mediante la suddivisione dello spazio compositivo, con elementi architettonici mistilinei o vegetali³⁶. Si crea volontariamente una discontinuità narrativa, al fine di permettere al fedele di focalizzare l'attenzione su ogni singolo episodio, affinché potesse meditare sul loro intrinseco significato simbolico.

I sarcofagi della passione hanno per lo più una forma a cassa allungata, ad unico registro, con la decorazione a rilievo delle testate laterali per quanto riguarda le opere galliche³⁷, mentre se ne contano solo due esemplari a Roma³⁸.

In alcuni casi, però, persiste l'utilizzo della tipologia del fregio continuo in quelle sepolture, a duplice registro, che andarono ad ospitare, per la prima volta, all'interno dei propri programmi figurativi le scene della *passio Christi*, ovvero il cosiddetto giudizio di Pilato³⁹. Tale tematica conclude sempre la narrazione all'estrema destra del primo registro, come si può vedere nel sarcofago dei due fratelli⁴⁰ (Figura 1), nella sepoltura della casta Susanna⁴¹ (Figura 2) e nel s

³⁵ GERKE 1940, pp. 239-240.

³⁶ Nell'ambito della scultura paleocristiana la scansione della fronte delle sepolture, mediante tali elementi, non è certo una novità, ma, al contrario, erano delle soluzioni figurative già riproposte ad esempio dai cosiddetti sarcofagi paradisiaci, in cui scene filosofiche, pastorali, ed oranti presentano una decorazione non più narrativa, ma episodica, in cui ormai ogni figura è una realtà a se stante. FARIOLI 1966, pp. 353-354.

³⁷ Cfr. schede nn.: 3, 4, 13, 14, 18, 22, 49, 50, 51.

³⁸ Cfr. schede nn.: 44, 46.

³⁹ Cfr. *infra* par. 3.1.1.

⁴⁰ Cfr. scheda n. 36.

⁴¹ Cfr. scheda n. 1.

perduto manufatto di Poitiers⁴², mentre, al contrario, solo in un caso tale episodio è attestato al centro del secondo registro, ossia nel sarcofago frammentario proveniente dalla chiesa di S. Onorato ad Arles⁴³.

La fronte dei sarcofagi della passione può essere scandita da una successione di cinque⁴⁴ (Figura 3), o più raramente, di sette nicchie⁴⁵ (Figura 4), a volte possono essere coronate da conchiglie⁴⁶, con il muscolo rivolto verso l'alto, e delimitate lateralmente da alberi, oppure molto più frequentemente da colonne lisce, scanalate o tortili, che tramite capitelli compositi o corinzi, sostengono degli elementi architettonici di vario tipo, come archi oppure architravi⁴⁷. Di solito la decorazione architettonica è molto particolareggiata, specie nella definizione dei molteplici motivi che connotano le colonne. Queste presentano, in più casi, delle basi attiche caratterizzate da un duplice decoro per i tori e la scozia, infatti possono prevedere elementi a fusarola⁴⁸ ed archi concentrici⁴⁹, a stringa con decorazioni vegetali⁵⁰, oppure un motivo traforato perlinato⁵¹, ovoidale⁵², a nastro attorcigliato⁵³, una treccia a due capi con occhiello⁵⁴ ed, infine, ovuli troncati alternati a punte tangenti⁵⁵.

Anche gli archi ribassati, le trabeazioni e i timpani triangolari, che definiscono superiormente le nicchie, sono caratterizzate da una minuziosa lavorazione del marmo, mediante il sapiente utilizzo del trapano, si riscontrano per lo più sinuosi decori nastriformi⁵⁶, di tipo geometrico⁵⁷ o vegetale⁵⁸ con foglie d'acanto⁵⁹. La nicchia mediana, a volte, è definita da un'aquila imperiale, le cui ali espanse definiscono la sommità dello spazio compositivo, mentre con il becco sorregge la corona laurata contenente il monogramma costantiniano⁶⁰.

Negli spazi di risulta tra le varie arcate si dispongono di solito: tritoni, intenti a soffiare in una conchiglia⁶¹, piccole colombe con ceste di frutta rovesciate⁶², delfini posti simmetricamente ai

⁴² Cfr. scheda n. 22.

⁴³ Cfr. scheda n. 2.

⁴⁴ Cfr. schede nn.: 4, 6, 9, 11, 14, 18, 19, 24, 25, 30, 39, 40, 41, 45, 46, 49, 50, 53, 55.

⁴⁵ Cfr. schede nn.: 10, 16, 44, 51.

⁴⁶ Cfr. schede nn.: 4, 9, 10, 14, 15, 18, 21, 49, 50, 51, 54, 55.

⁴⁷ SAGGIORATO 1968, pp. 2-3.

⁴⁸ Cfr. schede nn.: 4, 39.

⁴⁹ Cfr. scheda n.: 4.

⁵⁰ Cfr. schede nn.: 10, 25.

⁵¹ Cfr. schede nn.: 11, 39, 44, 49.

⁵² Cfr. schede nn.: 25, 39, 46.

⁵³ Cfr. schede nn.: 39, 49, 51.

⁵⁴ Cfr. scheda n.: 46.

⁵⁵ Cfr. scheda n.: 46.

⁵⁶ Cfr. schede nn.: 4, 6, 9, 10, 14, 15, 18, 46, 51.

⁵⁷ Cfr. schede nn.: 44, 46.

⁵⁸ Cfr. schede nn.: 21, 44, 46, 54, 55.

⁵⁹ Cfr. schede nn.: 11, 49.

⁶⁰ Cfr. schede nn.: 6, 18, 19, 25, 39, 49, 50, 53.

⁶¹ Cfr. schede nn.: 4, 6.

⁶² Cfr. schede nn.: 6, 14, 18, 45, 49, 51.

lati di una conchiglia⁶³, solo una conchiglia⁶⁴, corone lemniscate⁶⁵, lettere apocalittiche⁶⁶ e genietti⁶⁷. Di solito, invece, nei pennacchi relativi all'intercolunnio centrale si riconoscono le personificazioni del sole e della luna⁶⁸.

Talvolta in alcuni esemplari scultorei viene utilizzata una soluzione di tipo più decorativa-naturalistica, in quanto le colonne vengono sostituite da alberi, le cui fronde, unendosi nella parte alta del rilievo, creano delle nicchie sceniche, all'interno delle quali si dispongono i vari personaggi⁶⁹ (Figura 5). Gli alberi svolgono sia una funzione architettonica, definendo lo spazio compositivo, che ornamentale; essi risultano vivacizzati da decisi effetti chiaroscurali, ottenuti grazie all'imponente e accurato impiego del trapano nella definizione delle chiome, e da piccoli volatili che si dispongono tra i vari rami. Così nel sarcofago⁷⁰ proveniente dalla *confessio* di San Paolo fuori le Mura, tra i folti racemi d'ulivo, lavorati a giorno, si riconoscono varie colombe intente nel cibarsi con i frutti che gli stessi alberi offrono, mentre alle estremità del rilievo si distribuiscono due nidi, da cui fuoriescono piccoli uccellini, che vengono imbeccati amorevolmente dalla propria madre.

Alcune opere, invece, presentano ulteriori animali, oltre alle colombe, come lucertole e lumache che si arrampicano sui vari racemi ciò è riscontrabile nel sarcofago frammentario⁷¹ presente nel Museo delle Sculture di San Sebastiano, oppure sul lacerto marmoreo⁷², oggi a Berlino, di origine ignota. Molteplici gli elementi decorativi che arricchiscono l'ambientazione della sepoltura⁷³ custodita all'interno della cappella di Notre-Dame-de-Confession, nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, in cui, oltre ai molteplici nidi scolpiti tra le fronde e la lumaca, sul secondo fusto a partire da sinistra, due serpenti si attorcigliano simmetricamente attorno ai tronchi degli alberi più esterni del rilievo, in corrispondenza dei nidi scolpiti tra il fogliame soprastante (Figura 6).

Si ricorre alla scansione dello spazio mediante elementi vegetali, anche per la rappresentazione di un sarcofago⁷⁴ incentrato sulla devozione apostolica della Croce, in cui i discepoli di Cristo offrono, con le mani velate, dal proprio pallio, la *coronam vitae*, procedendo di

⁶³ Cfr. schede nn.: 4, 21, 49, 54.

⁶⁴ Cfr. schede nn.: 18, 54.

⁶⁵ Cfr. schede nn.: 14, 19, 45, 51, 54, 55.

⁶⁶ Cfr. scheda n.: 15.

⁶⁷ Cfr. scheda n.: 39.

⁶⁸ Cfr. schede nn.: 11, 18, 39.

⁶⁹ I sarcofagi ad alberi sono riscontrabili in sette esemplari. Cfr. schede nn.: 7, 16, 27, 29, 30, 41, 42.

⁷⁰ Cfr. scheda n. 41.

⁷¹ Cfr. scheda n. 30.

⁷² Cfr. scheda n. 7.

⁷³ Cfr. scheda n. 16.

⁷⁴ Cfr. scheda n. 42.

gran passo verso la *crux invicta*, che si erge, come di consueto, nella nicchia centrale⁷⁵ (Figura 7). In alcuni casi, invece, gli intercolunni di questa specifica classe scultorea sono definiti da colonne tra le quali si dispongono uno o due apostoli con le corone del martirio strette nelle loro mani, è il caso della sepoltura custodita nella chiesa di Saint-Piat⁷⁶ (Figura 8) e del manufatto frammentario⁷⁷ esposto nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia.

La maggior parte dei cosiddetti sarcofagi a stelle e corone, in realtà, ascrivibili agli ultimi decenni del IV secolo, prevedono il ricorso alla narrazione a fregio continuo, in quanto la fronte risulta essere animata da due teorie di sei apostoli per lato, che convergono con un ritmo incalzante verso il simbolo dell'*Anastasis*. Tali esemplari non sono altro che l'ultima fase evolutiva, assai complessa e decisamente matura, dei sarcofagi della passione a colonne e ad alberi, in cui la venerazione del *Signum salutis*, inteso come simbolo per eccellenza del trionfo di Cristo sulla morte, ha preso il posto degli episodi relativi al martirio di Gesù e dei principi degli apostoli⁷⁸.

Solo in un caso si riscontra una narrazione continua, ad unico registro, incentrata sulla *passio Christi* e sugli ultimi momenti di vita di Pietro e Paolo, si tratta del sarcofago, incompiuto, rinvenuto nella basilica romana di San Valentino⁷⁹ databile all'ultimo terzo del IV secolo (Figura 9). L'opera presenta una soluzione figurativa estremamente originale a cui fa eco una decisa diversificazione dai repertori iconografici adoperati, in quanto, per la prima volta, in questi specifici manufatti, viene introdotto il tema dell'acclamazione dei discepoli del Salvatore, come si è appena visto, tipica dei successivi rilievi teodosiani⁸⁰.

Le sepolture galliche, dell'ultimo trentennio del IV secolo, mostrano una netta divergenza dai prototipi romani di riferimento, sia per ciò che riguarda l'impianto figurativo dei soggetti trattati che la loro resa formale. I sarcofagi ad alberi, come si può vedere dalla presunta sepoltura di Crisanto e Daria⁸¹, nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, perdono la profondità spaziale che doveva connotare le varie nicchie, tanto che si ha più l'impressione di trovarsi oramai di fronte a un pergolato continuo, sotto al quale le figure faticano ad distaccarsi dal fondo della composizione. Gli alberi, estremamente alti ed elisi, sono caratterizzati da innaturali radici divaricate, dunque sempre più lontani dalle soluzioni naturalistiche adottate dalla plastica romana, e dall'uso estremamente sintetico della lavorazione del marmo mediante il trapano⁸².

⁷⁵ BOVINI 1960, pp. 221-222; FARIOLI 1966, p. 376.

⁷⁶ Cfr. scheda n. 51.

⁷⁷ Cfr. scheda n. 15.

⁷⁸ SAGGIORATO 1968, pp. 133-134.

⁷⁹ Cfr. scheda n. 34.

⁸⁰ GERKE 1939, pp. 76-81.

⁸¹ Cfr. scheda n. 16.

⁸² FARIOLI 1966, pp. 374-375.

Anche il senso architettonico delle nicchie viene totalmente a mancare; gli esemplari riferibili a questo frangente cronologico, mostrano la caratteristica ornamentazione dell'arte teodosiana in cui le colonne, eccessivamente assottigliate, non svolgono più una funzione portante ma solo ornamentale, sostenendo, mediante i capitelli compositi, gli archi ribassati, animati da un motivo vegetale sommariamente trapanato. Conchiglie, a bassissimo rilievo, coronano i vari intercolunni, mentre il rilievo, oramai superficiale, è legato in maniera indissolubile con il fondo marmoreo, tanto che i vari personaggi risultano essere privi di plasticità; i corpi, innaturalmente allungati, risultano essere ancora più piatti per via dalla resa del panneggio delle vesti a negativo⁸³.

Solo quattro esemplari, dell'intera cerchia dei cosiddetti sarcofagi della passione, presentano la scansione della fronte mediante pannelli strigilati, è il caso della sepoltura romana oggi conservata a Gerusalemme⁸⁴ (Figura 10) e riferibile al 330-340, per via delle capigliature di cui sono muniti i due coniugi nel clipeo centrale, e di tre⁸⁵ manufatti, molto più tardi, che si collocano, in realtà, sul crinale del IV secolo, se non addirittura nei primi decenni di quello successivo.

⁸³ GERKE 1959b, p. 69.

⁸⁴ Cfr. scheda n. 12.

⁸⁵ Cfr. schede nn.: 33, 43, 56.

2 Questioni inerenti alla produzione e alle officine

2.1 Produzione romana e provinciale: influenze, punti di contatto e divergenze

L'imponente produzione dei sarcofagi cristiani si è spostata nel tempo da Roma, centro primario, alle province dell'impero, dove sorsero numerose piccole botteghe, che diedero alla luce anche a notevoli opere artistiche.

La Gallia del Sud, data la sua posizione geografica, fu il luogo più prolifico e, al contempo, più sensibile agli influssi della capitale da cui, a partire del 300, si assistette a una grande circolazione di marmi italici ed opere già lavorate, per poi essere portate a compimento, secondo lo stile imperiale romano. Dalla metà del secolo, per circa un ventennio, gli *ateliers* provenzali ripropongono i temi della passione importando le sepolture, a volte sbazzate, direttamente da Roma, per essere terminate *in loco* nelle botteghe locali, sulla base dei canoni tipologici e figurativi promulgati dalle fabbriche romane. In alcuni casi, invece, i sarcofagi furono realizzati direttamente nelle molteplici officine autoctone, grazie alla presenza di disegni preparatori, riproducenti in maniera chiara e decisa gli apparati iconografici degli episodi della passione, e naturalmente all'intensa circolazione di maestranze. Molti artisti attivi a Roma si spostarono, nel corso dei decenni, nelle città provinciali al seguito della corte imperiale, come nel caso di Arles, o giungendo in nuovi e lontani centri abitativi grazie alle considerevoli attività commerciali, che andarono ad interessare anche le parti più remote dell'impero romano.

In questo periodo si ricorse, per la realizzazione delle casse, per lo più al marmo di Carrara e a quello proconnesio che venivano importati da Roma o direttamente dalle cave da cui venivano estratti⁸⁶. L'eccezionale qualità del materiale marmoreo e soprattutto il suo trasporto comportavano, inevitabilmente, un costo molto elevato per i committenti, tanto che si assiste in tutta la Gallia all'utilizzo non solo di blocchi monolitici, assai rari, ma, per lo più, di lastre e frammenti

⁸⁶ A Roma, fin dall'inizio dell'età imperiale, erano confluite ingenti quantità di marmi provenienti dai paesi conquistati che venivano poi adoperati nelle botteghe per molteplici scopi. Le cave erano poste sotto il controllo dell'imperatore e ciò permetteva di estrarre i blocchi marmorei a un prezzo conveniente. Questi potevano essere esportati grezzi, così come venivano estratti, o già semilavorati dai marmorai direttamente *in loco*, attraverso il trasporto marittimo nelle province dell'impero dove c'era maggior domanda. Molti blocchi marmorei, recanti impressi un marchio, sono stati rinvenuti nei pressi del Tevere vicino l'Aventino, ad Ostia, a Teos, a *Docimium*, a Synnada e in Tripolitana e testimoniano come lo sfruttamento di queste cave fosse limitato in un arco temporale davvero ristretto, identificabile dall'età neroniana a quella di Settimio Severo. Dopo tale periodo si assiste a specifici fenomeni di reimpiego di materiali scultorei provenienti da altri manufatti e dalla rifunzionalizzazione degli edifici non più adoperati. Bisogna sempre tener in considerazione che oltre all'ampia circolazione dei prodotti marmorei c'era anche un grande movimento di maestranze che, giungendo di città in città, portandosi dietro il proprio bagaglio culturale, andavano ad influenzare pesantemente l'attività scultorea delle officine in cui questi prendevano servizio, terminando dunque le parti più aggettanti dei rilievi, troppo fragili per essere già completate, oppure i ritratti dei defunti nel caso fossero previsti. FERRARI 1966, pp. 17-23; PENSABENE 1995; PENSABENE 1998, pp. 333-362.

marmorei⁸⁷ tenute assieme da staffe metalliche e colature di piombo⁸⁸ (Figura 11). Non è per nulla raro individuare in questi manufatti marmi di reimpiego, in quanto era prassi comune, come anche a Roma, riadoperare il materiale proveniente dagli antichi sarcofagi, oppure molto spesso anche dagli edifici preesistenti, che, non adempiendo più a una particolare funzionalità, venivano utilizzati come cave per l'estrazione dei materiali, subendo così una vera e propria rifunzionalizzazione⁸⁹.

Un'altra caratteristica, che differenzia nettamente la produzione gallica da quella romana, è data dalla decorazione dei lati minori delle casse, peculiarità quasi totalmente assente nei manufatti romani, ad eccezione del sarcofago di Giunio Basso⁹⁰ e del cosiddetto lateranense 174⁹¹. Il decoro può essere aniconico con un motivo a peltre, come mostrano le testate laterali del sarcofago presente all'interno della chiesa di Saint Piat⁹² (Figura 12), nell'omonima città, e di quello a colonne affisso nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia⁹³, mentre la sepoltura di Nîmes⁹⁴ propone da un lato un semplice motivo ad intreccio e dall'altro un imponente grifone. Altre volte la decorazione diviene più articolata e complessa, come nei due sarcofagi della passione custoditi nella cripta della cattedrale di Saint-Maximin-le-Sainte-Baume pertinenti, secondo la tradizione, alla sepoltura della Maddalena⁹⁵ e di Saint Sidone⁹⁶. Quest'ultima sepoltura mostra non solo un'accurata lavorazione dei pannelli laterali, ma anche una struttura singolare, infatti, mentre il fianco sinistro ha una terminazione a cassa, con angoli retti, quello destro mostra una lavorazione a vasca (Figura 13). Il rilievo sinistro è incentrato sul miracolo della resurrezione di Tabitha (*At* 9, 36-46) ad opera di Pietro⁹⁷ (Figura 14). La raffigurazione riproduce fedelmente quanto riportato dal passo biblico; ciò denota la piena conoscenza dell'artista, o meglio della committenza, dell'episodio rappresentato, ad esempio tra Pietro e Tabitha si ergono due donne, simili a delle matrone, con il capo coperto dalla palla, identificabili con le vedove che implorano l'apostolo d'intervenire per salvare la vita alla loro compagna. Ai piedi del letto sono presenti, in modulo minore, tre personaggi supplicanti con le mani congiunte nel gesto della preghiera. L'artista ha meticolosamente riprodotto anche molteplici elementi decorativi ed architettonici che caratterizzano la stanza in cui avvenne la

⁸⁷ Come si può ben vedere nei lati minori dei due sarcofagi provenienti dalla chiesa di S. Onorato ed oggi esposti nel Musée de l'Arles Antique (cfr. schede nn. 3 e 4) o nella sepoltura a colonne dell'abbazia di Marsiglia, costituita da due blocchi marmorei sovrapposti, il cui taglio è visibile, in senso orizzontale, al centro della fronte e sulle testate laterali (cfr. scheda n. 14).

⁸⁸ KOCH 2000, p. 670.

⁸⁹ PENSABENE 1994, pp. 111-203.

⁹⁰ Cfr. scheda n. 46.

⁹¹ Cfr. scheda n. 44.

⁹² Cfr. scheda n. 51.

⁹³ Cfr. scheda n. 14.

⁹⁴ Cfr. scheda n. 18.

⁹⁵ Cfr. scheda n. 50.

⁹⁶ Cfr. scheda n. 49.

⁹⁷ Questa tematica ritorna anche in un'altra opera provinciale, ossia nel sarcofago presente nella cripta della cattedrale di Fermo, in cui ben due distinte nicchie sono incentrate sulla guarigione miracolosa effettuata da Pietro (cfr. scheda n. 11).

guarigione miracolosa: tre imponenti tende, raccolte ed annodate, definiscono la parete di fondo, mentre a sinistra l'accesso all'ambiente in questione è definito da una colonna scanalata, munita di capitello composito e base attica, che sostiene un arco con motivo nastriforme. Attraverso la porta si intravede un organo, finemente definito, che simboleggia la musica per la defunta; è la prima volta che tale strumento viene riprodotto in questo contesto e ciò ci testimonia come, molto probabilmente, si era soliti accompagnare la veglia funebre con salmi e inni cantati supportati anche dalla musica.

Il rilievo della fiancata destra, invece, vede per protagonista una donna orante disposta tra due alberi d'ulivo, carichi di frutti, dal fusto nodoso e dalle radici innaturalmente divaricate che creano una tipica ambientazione paradisiaca (Figura 15). Il capo, velato, è rivolto verso sinistra, mentre ai suoi piedi si erge una cassa, probabilmente contenente dei *volumina*, chiusa e provvista di serratura. È un'opera molto accurata caratterizzata da una grande eleganza e raffinatezza nella descrizione dei dettagli, sicuramente realizzata da un *artifex* romano contraddistinto da ottime capacità artistiche, probabilmente databile all'ultimo terzo del IV secolo.

Le testate laterali del sarcofago della Maddalena, al contrario di quello di Saint Sidone, presentano un rilievo molto meno incisivo e particolareggiato nella resa dei panneggi delle vesti o nella definizione degli elementi accessori dell'opera stessa⁹⁸.

Il sarcofago a stelle e corone⁹⁹ della chiesa di Notre-Dame di Manosque è caratterizzato da una decorazione figurativa a bassorilievo, i cui personaggi mostrano delle corporature sgraziate e goffe, assai differenti rispetto a quelle che animano la fronte della sepoltura (Figura 16). Il fianco sinistro è incentrato sull'episodio del peccato originale con Adamo ed Eva, affrontati, posti simmetricamente ai lati di un albero su cui si insinua il serpente (*Gen* 3,1-5). Il fianco opposto, invece, vede la presenza dei tre fanciulli di Babilonia condannati, per non aver voluto adorare l'idolo con le sembianze di Nabucodonosor, al *vivicomburium* (*Dn* 3,19-100). Anania, Azaria e Misael, abbigliati all'orientale, sono infatti raffigurati oranti, con il volto girato verso sinistra, all'interno della fornace, realizzata in blocchi di bugnato, da cui si innalzano le fiamme alimentate dalla legna gettata nei tre fori, che si aprono alla base della struttura.

Questa tematica¹⁰⁰ ritorna anche sul lato minore destro del sarcofago, oggi perduto, di Soissons¹⁰¹, di cui si conserva solo una modesta porzione dell'estremità sinistra del pannello, vista

⁹⁸ Delle problematiche legate all'identificazione delle tematiche raffigurate sui lati minori del sarcofago della Maddalena si parlerà più avanti in relazione al paragrafo inerente alla produzione di Marsiglia. Cfr. *infra* par. 2.1.3.

⁹⁹ Cfr. scheda n. 13.

¹⁰⁰ I tre fanciulli condannati da Nabucodonosor dovevano connotare anche il fianco sinistro del sarcofago di Poitiers, oggi distrutto, di cui Agen Beaumèni realizzò un disegno di ciò che ancora sussisteva del rilievo nella sua epoca, infatti il lato minore sinistro, così come quasi tutta la porzione sinistra della cassa erano già andate perdute alla metà del 1700. Egli raffigurò solo un giovane, in abiti orientali, collocato all'estremità sinistra del pannello, delimitato da una colonna, e la fornace sottostante, alimentata da tre cavità per poter inserire la legna. Il lato destro, invece, prevedeva tre personaggi maschili, muniti di tunica manicata corta, succinta, posti di tre quarti e di spalle rispetto allo spettatore, intenti ad indicare qualcosa di non ben definito, in quanto assente nel disegno di Beaumèni. Joseph Wilpert vi riconobbe i tre magi colti nell'atto di scorgere la stella in cielo (cfr. scheda n. 22).

la presenza del listello che incornicia sia lateralmente che superiormente la scena stessa. La fronte del sepolcro e parte delle testate laterali vennero riprodotte in un'incisione, pubblicata all'inizio del XVIII secolo, da J. Mabillon¹⁰² (Figura 17). Dei tre fanciulli di Babilonia condannati al *vivicomburium*, se ne conserva solo uno, orante, con il capo rivolto verso destra, munito del tipico abbigliamento orientale costituito dalla tunica corta, cinta in vita, dal mantello affisso sulla spalla destra, da una fibbia rotonda, e dal berretto frigio in capo. La mano sinistra si sovrappone a quella del compagno che lo affianca, mentre l'altra fuoriesce dallo spazio compositivo, interrompendo andamento della cornice del riquadro. Gli arti inferiori sono andati perduti, mentre si conservano solo due fiamme che dovevano innalzarsi dalla fornace sottostante che, secondo l'incisione settecentesca, era realizzato in bugnato con alcune aperture per l'alimentazione del fuoco (Figura 18).

Del lato minore sinistro non sussiste alcun frammento marmoreo, quindi per la lettura della tematica raffigurata bisogna basarsi esclusivamente sul disegno di Mabillon, secondo il quale doveva esserci la rappresentazione di Daniele nella fossa dei leoni. Il martire, nudo, ha il corpo in pieno prospetto, mentre il capo e i piedi sono volti di profilo verso l'estremità sinistra della scena. Egli non presenta, come di consueto, il tipico gesto dell'*expansis manibus*, ma, al contrario, le sue braccia sono distese inerti lungo il corpo, mentre un leone si erge al suo fianco¹⁰³. Non è da escludere la possibilità che tale anomalia sia imputabile a una licenza dell'incisore stesso che, nel riprodurre il rilievo, abbia interpretato in maniera errata la gestualità del protagonista dell'episodio veterotestamentario.

Ad Arles ben due sarcofagi¹⁰⁴ provenienti dalla chiesa di S. Onorato presentano le medesime tematiche, a carattere battesimale, su entrambe le testate laterali delle sepolture. Le soluzioni figurative adottate per la rappresentazione delle scene inerenti al miracolo della fonte petrina e al battesimo di Cristo mostrano delle analogie difficilmente spiegabili se non con il fatto che, probabilmente, dovevano sussistere una serie di cartoni, con i disegni preparatori di queste specifiche tematiche, che gli artisti, nelle varie botteghe locali, erano soliti utilizzare per la realizzazione di tali rilievi¹⁰⁵.

Gli apparati figurativi che connotano i lati minori dei sarcofagi della passione della Gallia sono contraddistinti, come si è visto, tutti da bassorilievi molto meno aggettanti rispetto alle figure presenti sulla fronte della cassa, ma, al contempo, da una rilevante varietà iconografica, a cui corrisponde, talvolta, anche una notevole maestria tecnica. Tutto ciò dimostra come, in realtà, fosse

¹⁰¹ Cfr. scheda n. 53.

¹⁰² J. Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti* I, 1703, p. 622.

¹⁰³ È noto come tale tema nasca con uno schema iconografico già fortemente definito e maturo, che prevede la figura del profeta in atteggiamento orante, stante tra due fiere. A tal proposito si veda: WACKER 1954; MINASI 2000, pp. 162-163; SÖRRIES 2006; SANTAGATA 2006, cc. 887-889; LAZZARA 2013, pp. 313-325.

¹⁰⁴ Si tratta del sarcofago a stelle e corone (cfr. scheda n. 3) e della sepoltura a colonne (cfr. scheda n. 4).

¹⁰⁵ Su questa specifica tematica si ritornerà in maniera più approfondita nel paragrafo 2.3.

pratica comune la decorazione di questi campi compositivi, che non venivano affatto considerati come secondari ma, al contrario, erano rivestiti da una ragguardevole attenzione nella definizione dei particolari compositivi.

Bisogna anche tenere in considerazioni che molte sepolture galliche, a seguito della furia iconoclasta della Rivoluzione Francese, sono andate distrutte o versano in uno stato conservativo alquanto frammentario, con la totale perdita non solo dei lati minori, ma anche, in molteplici esemplari, del fondo e della porzione posteriore della sepoltura. È possibile, quindi, che ci fossero molti più manufatti connotati da una decorazione a rilievo che interessava ben tre lati della cassa.

La lavorazione dei sarcofagi cristiani a Roma diminuisce sensibilmente dopo il 400 e cessa quasi completamente di esistere verso il primo terzo del V secolo; la medesima situazione è riscontrabile anche in altri centri di produzione, come ad esempio Milano¹⁰⁶. Oltre tale periodo le uniche sepolture munite di una decorazione a rilievo, si identificano nella penisola italiana solo a Ravenna¹⁰⁷ e raramente altrove. Queste presentano delle peculiarità sia strutturali che tematiche che non derivano affatto dall'attività scultorea romana, bensì mostrano palesi soluzioni riferibili all'area microasiatica e, in particolar modo, costantinopolitana¹⁰⁸. È proprio Costantinopoli, al contrario di ciò che accade a Roma, la città più proficua per la produzione dei sarcofagi connotati dalla decorazione figurativa a rilievo tra il V e VI secolo, con alcune attestazioni animate da un apparato simbolico, anche oltre questo specifico limite cronologico¹⁰⁹.

A differenza di Roma tali prodotti, sia a Ravenna che a Costantinopoli, nascono solo ed esclusivamente in relazione alla presenza della corte imperiale, sono dunque destinati ad accogliere le spoglie di una ristretta cerchia di individui, identificabili soprattutto con i dignitari della corte, mentre nel IV secolo erano appannaggio di una classe sociale assai più ampia e variegata.

La Gallia meridionale è sicuramente la provincia dell'impero in cui si produsse il più alto numero di sarcofagi cristiani, basti pensare che tra Arles e Marsiglia se ne contano più di 300 esemplari, tra cui anche i numerosi sarcofagi detti della passione. Solo a partire dall'ultimo trentennio del IV secolo si assiste a un cambiamento della plastica funeraria gallica, sempre più distante dai prototipi romani di riferimento, di sicura pertinenza locale, con l'adozione di soluzioni figurative, tematiche e, in alcuni casi, anche di materiali totalmente innovativi. Si ricorre sempre più spesso al marmo di San B at, proveniente dalle cave dei Pirenei, ai materiali alternativi e meno

¹⁰⁶ BRANDENBURG 1987, pp. 90-149; BRANDENBURG 2000, p. 15.

¹⁰⁷ Ravenna, residenza prima degli imperatori, poi del luogotenente dell'imperatore di Costantinopoli alla fine del V secolo ed infine, con la caduta del regno degli Ostrogoti, sede del *dux* bizantino, diventa il luogo per eccellenza della produzione dei sarcofagi con raffigurazioni a rilievo per tutto il V secolo, con una modesta continuazione di fregi contraddistinti da tematiche simboliche fino ad oltre il VI secolo. BRANDENBURG 2000, pp. 15-16; KOCH 2000, pp. 379-389; DRESKEN-WEILAND 2003, p. 19.

¹⁰⁸ BRANDENBURG 2000, p. 7.

¹⁰⁹ KOCH 2000, pp. 399-432.

preziosi come la pietra di Cassis o le pietre calcaree estratte dalle cave collocate nei pressi dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia¹¹⁰.

La forte dipendenza dimostrata dalla plastica funeraria gallica a quella romana comporta inevitabilmente che nei primi decenni del V secolo, a seguito della conclusione della produzione scultorea negli *ateliers* romani, anche in Gallia si riscontri un notevole calo nella realizzazione di sarcofagi con decorazioni a rilievo. È probabile che il commercio dei prodotti marmorei continuò con le importazioni, non più da Roma, bensì da Costantinopoli in particolar modo a Marsiglia, che portarono alla creazione di tipologie scultoree e tematiche totalmente avulse dal contesto romano. Ne è un esempio la fronte del sarcofago custodita nella chiesa di S. Trophyme ad Arles¹¹¹ che rivela tutte le influenze dovute ai contatti con l'attività scultorea costantinopolitana nel frangente cronologico identificabile appunto con i decenni iniziali del V secolo¹¹².

¹¹⁰ Su questo punto si parlerà in maniera più approfondita nei paragrafi successivi.

¹¹¹ LE BLANT 1878, p. 44 n. 33, tav. 27; GARRUCCI 1979, V, p. 68, tav. 342,5; BENOIT 1954, p. 44, n. 37, tav. 8,1; SOTOMAYOR 1962, pp. 128, 173, n. 8; FÉVRIER 1976, pp. 345-347, fig. 23; BRENK 1977, tav. 361; IMMERZEEL 1995, pp. 855-863; KOCH 2000, pp. 104, 132, 409, 442, 469, 472, 472, 498, fig. 67,1; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, n. 120, pp. 75-76, tav. 33,4-7.

¹¹² BRANDENBURG 2000, p. 19.

2.1.1 Roma

La produzione della plastica funeraria, tra gli ultimi decenni del III secolo e i primi del IV secolo, mostra un profondo sentore di rinnovamento per ciò che concerne i repertori figurativi dei sarcofagi cristiani. All'età costantiniana risale la singolare novità di aver introdotto, all'interno del più canonico repertorio paleocristiano, impianti iconografici complessi ed articolati, dalla valenza semantica ed ermeneutica altamente simbolica¹¹³.

Le raffigurazioni parusiache¹¹⁴ e bucoliche lasciano il posto a una narrazione concitata, che si snoda in un lungo fregio continuo, con un ritmo incalzante, anche su più registri. Il Cristo diviene il centro pulsante della decorazione attorno a cui ruotano concatenate molteplici scene miracolose frutto della sua attività taumaturgica¹¹⁵.

Per la prima volta con i sarcofagi della passione si decise di dare spazio non solo ai miracoli cristologici e petrini, ma anche alla rappresentazione degli episodi inerenti alla *passio Christi* e al martirio dei principi degli apostoli. Non bisogna dimenticare come queste tematiche fossero state accuratamente evitate nei primi secoli del cristianesimo, affinché non compromettessero la serenità dei programmi decorativi. In tali opere, al contrario, gli artisti lasciano da parte le raffigurazioni vetero e neotestamentarie -ad eccezione del sacrificio di Abramo, di Caino e Abele che offrono a Dio i simboli del loro lavoro e di Giobbe nutrito dalla moglie, in quanto prefigurazioni del martirio del Salvatore- assai poco conciliabili con i nuovi soggetti, che esigevano, invece, differenti metodi narrativi. Le scene della passione, infatti, avevano bisogno di maggiore spazio e separazione l'una dall'altra, tale isolamento consentiva allo spettatore di poter posare l'attenzione su ogni singolo episodio, affinché solo dopo un'accurata osservazione potesse meditare sulla propria fede.

Roma fu il cuore pulsante di questa specifica classe scultorea che si sviluppò in maniera improvvisa adottando delle soluzioni figurative che vennero replicate innumerevoli volte, sempre con le medesime peculiarità iconografiche, lasciando quindi supporre l'esistenza di specifici cartoni in uso nelle molteplici botteghe attive nella capitale, per poi essere diffusi anche nelle varie province, specie nella Gallia meridionale.

È possibile che i sarcofagi della passione siano nati dall'esigenza di una determinata parte della comunità cristiana, appartenente per lo più all'*entourage* aristocratico o all'alta borghesia, di venerare e, al contempo, esaltare tutti quegli episodi che mostravano come per il fedele il vero scopo da perseguire nella vita non era la morte in sé, bensì la sua serena e completa accettazione sull'esempio di Cristo e dei suoi discepoli. Proprio per tale motivo le tematiche che vennero

¹¹³ SAPELLI 2005, pp. 167-173.

¹¹⁴ BISCONTI 2004, pp. 53-74.

¹¹⁵ STUTZINGER 1982, pp. 37-87; KOCH 2000, pp. 258-260; UTRO 2016, pp. 935-956.

riproposte maggiormente, con uno schema compositivo fortemente codificato, sono relative alla comparizione del Figlio di Dio all'interno del tribunale di Pilato per apprendere la sua inevitabile sorte¹¹⁶, a Pietro condotto al luogo designato per la sua condanna a morte¹¹⁷ e alla *decollatio Pauli*¹¹⁸.

Tutte queste scene ruotavano attorno al simbolo dell'*Anastasis*¹¹⁹ che domina con una posizione di assoluto rilievo la maggior parte dei programmi decorativi dei sarcofagi della passione. La *crux invicta*, in quanto supremo emblema della Resurrezione del Redentore, venne assunta dai fedeli come vero e proprio segno propiziatorio per la loro Salvezza, se avessero vissuto seguendo i precetti cristologici.

Le tematiche della passione vengono introdotte gradualmente all'interno dei repertori figurativi paleocristiani a partire dai decenni centrali del IV secolo, affinché, probabilmente, tali novità venissero comprese, elaborate ed infine accettate dai committenti, abituati a vedere le sepolture animate dai più classici e conosciuti episodi biblici. Il giudizio di Pilato¹²⁰ è la prima scena della passione ad essere raffigurata all'interno di una narrazione a fregio continuo, ad uno o più registri. Il più antico esemplare è costituito dal frammento marmoreo¹²¹, oggi esposto nel Museo Pio Cristiano, rinvenuto nella catacomba di San Callisto (Figura 19), a cui fanno seguito il cosiddetto sarcofago dei due fratelli¹²², custodito nel medesimo museo, e quello della casta Susanna¹²³ realizzato sicuramente in una bottega romana, per poi essere esportato in Gallia, in particolar modo ad Arles, dove ancora oggi si trova¹²⁴.

In questi primi manufatti risulta essere totalmente assente la scena inerente all'arresto di Cristo da parte dei due soldati, incaricati di scortarlo fino dinnanzi al governatore della Giudea, cosa che invece diventerà quasi una costante nei decenni successivi, tanto ad arrivare ad un'estrema sintesi dei due differenti episodi in unica grande composizione, che trova posto all'interno dell'ultimo intercolunnio all'estrema destra della fronte dei sarcofagi. Al contempo però gli *artifices*, o chi per loro progettava i complessi apparati figurativi, avevano compensato tale mancanza inserendo, all'interno del medesimo registro, la raffigurazione del sacrificio di Isacco per mano di Abramo, prefigurazione del sacrificio del Figlio di Dio¹²⁵. Infatti Isacco non si ribellò alla

¹¹⁶ Cfr. *infra* par. 3.1.1.

¹¹⁷ Cfr. *infra* par. 3.2.2.

¹¹⁸ Cfr. *infra* par. 3.2.3.

¹¹⁹ Cfr. *infra* par. 3.4.

¹²⁰ MARTÌ AIXALÀ 1994, pp. 1-14.

¹²¹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. scheda n. 37.

¹²² Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. scheda n. 36.

¹²³ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. scheda n. 1.

¹²⁴ Anche il perduto sarcofago di Poitiers (cfr. scheda n. 22) prevedeva il giudizio di Pilato alla conclusione del primo registro.

¹²⁵ Questa tematica tornerà anche nel sarcofago a colonne, chiamato anche lateranense 174, esposto nelle Grotte Vaticane. Al sacrificio di Isacco, collocato nella nicchia posta all'estrema sinistra della cassa, fa eco l'episodio del

decisione del Padre di ucciderlo, sulla base di ciò che aveva detto il Signore, così come poi Cristo accettò impassibile il suo destino per il bene dell'umanità, non fuggendo dalla sua inevitabile morte mediante la crocifissione¹²⁶.

Il primo sarcofago della passione¹²⁷ a carattere totalmente cristologico, rinvenuto nel sopraterra di Domitilla, nella tenuta di Tor Marancia della duchessa Marianna di Savoia Chablais, presenta una suddivisione dello spazio compositivo della fronte in cinque nicchie mistilinee; all'interno delle quali si dispongono, per la prima ed unica volta, quattro distinti episodi che hanno per oggetto la *passio Christi* (Figura 20). Mentre la porzione destra della fronte è connotata dall'arresto di Gesù e da Pilato che si lava le mani, quella sinistra prevede la coronazione di spine¹²⁸ e Simone di Cirene¹²⁹ colto nell'atto di trasportare la croce sulle proprie spalle. Queste due rappresentazioni verranno tendenzialmente sostituite, nei successivi sarcofagi, con l'arresto petrino e il martirio paolino, andando così a creare una ripartizione della decorazione a rilievo in due distinte aree tematiche, incentrate da un lato sulla figura del Messia e dall'altro sulle vicende dei principi degli apostoli¹³⁰.

A volte, invece, tali scene si dispongono ai lati dell'intercolunnio mediano, in cui si erge il maestoso simbolo dell'*Anastasis*, si tratta in particolar modo di una soluzione figurativa utilizzata per la creazione dei cosiddetti sarcofagi ad alberi come si può ben vedere dal manufatto frammentario¹³¹ (Figura 21), esposto nel Museo delle Sculture di San Sebastiano, e nella sepoltura¹³² rinvenuta nella *confessio* della chiesa di San Paolo fuori le Mura

Ritornando all'origine dei nostri discorsi, il sarcofago della passione del Museo Pio Cristiano può essere infatti considerato come il capostipite di questa classe scultorea, in cui vengono meno tutti quei temi propri della coeva produzione funeraria, ma si percepisce ancora un chiaro richiamo alla plastica costantiniana. Le figure mostrano delle proporzioni alquanto tozze, come si può ben vedere dal Cristo incoronato, e da gestualità rigide e convenzionali come quelle espresse da Pilato; i rilievi sembrano uscire a fatica dalla parete di fondo¹³³. La perforazione della pupilla, mediante il trapano è, però, indice innegabile di un'arte nuova, così come l'espressione

giudizio di Pilato. In tal caso queste due scene sembrano affrontarsi l'un l'altra, aprendo e, al contempo, concludendo l'apparato figurativo (cfr. scheda n. 44).

¹²⁶ Tertulliano, *Adversus Iudaeos* 10,6; 13, 20-22 (CCL 2, 1376; 1388-1389); Ireneo di Lione, *Contra Haereses* 4,5,4 (PG 7, 986); Origene, *In Genesim Homilia* 8 (PG 12, 208); Agostino, *De Civitate Dei* 16, 32 (CCL 48, 536-538).

¹²⁷ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 39.

¹²⁸ Cfr. *infra* par. 3.1.2.

¹²⁹ Cfr. *infra* par. 3.1.3.

¹³⁰ È il caso del sarcofago rinvenuto nel Mausoleo XVIII di San Sebastiano (cfr. scheda n. 24), del sarcofago a colonne fortemente frammentario custodite nel Museo delle sculture di San Sebastiano (cfr. scheda n. 25) e della sepoltura a fregio continuo di San Valentino (cfr. scheda n. 34).

¹³¹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 30.

¹³² Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 41.

¹³³ GERKE 1939, p. 72.

sempre più severa che connota il volto del Cristo. Si gettano le prime basi di quel vasto fenomeno che, alla fine del IV secolo in poi, genererà composizioni astratte e alquanto intense¹³⁴, che ben si addicevano alle tematiche della passione e che saranno poi il punto nevralgico delle sepolture teodosiane¹³⁵.

L'opera nel complesso è finemente realizzata, non sono presenti elementi incompiuti o non rifiniti, tutto è stato progettato ed eseguito nei minimi dettagli, dalla scelta delle tematiche alla loro realizzazione pratica. Il rilievo è pervaso da un sentimento trionfalistico altamente celebrativo della figura del Salvatore, sebbene questi sia effigiato mentre un soldato pone sul suo capo una corona, non più di spine, come apprendiamo dai vangeli sinottici¹³⁶, bensì d'alloro, simbolo per eccellenza di vittoria e di gloria¹³⁷. La scena di dolore viene così trasformata in una di trionfo e proprio questa sarà la caratteristica dominante di tutti i sarcofagi della passione, in cui non si percepiscono mai sentimenti di paura e di preoccupazione per la propria sorte, oppure di dolore e sofferenza per il martirio subito, ma, al contrario, i personaggi mostrano delle espressioni serene, pacate, a volte fisse in punti indefiniti che sembrano estraniare le figure stesse dal contesto in cui sono calate.

I successivi esemplari di questa classe scultorea presentano in maniera standardizzata, come già si è detto, la comparizione del Salvatore nel tribunale di Pilato ma, al contempo, anche quegli episodi incentrati sugli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli. Dovevano quindi essere presenti nelle diverse botteghe romane specifici cartoni contenenti i disegni preparatori per queste tematiche, in quanto sia i manufatti creati dalle più importanti officine attive nei pressi della basilica di San Pietro che quelle sorte nelle vicinanze del complesso catacombale di San Sebastiano mostrano le medesime peculiarità iconografiche. Doveva, dunque, esserci una vera e propria circolazione di modelli, a cui corrispondeva, naturalmente, anche un grande movimento delle maestranze non solo negli *ateliers* romani, ma anche con quelli sorti nelle varie province dell'impero.

Ben nove sarcofagi, sia integri che frammentari, provengono dall'area di San Sebastiano dove, molto probabilmente, doveva essere attiva una grande bottega, che nel corso della seconda metà del IV secolo, generò sepolture animate dalle tematiche della passione e contraddistinte da diverse soluzioni tipologiche e figurative, tra cui sicuramente: due¹³⁸ sarcofagi ad alberi, cinque¹³⁹

¹³⁴ Un esempio di quanto appena detto ci viene offerto dal sarcofago a colonne proveniente dal mausoleo XVIII sorto nei pressi della basilica di San Sebastiano (cfr. scheda n. 24), in cui il *Signum crucis* è stato sostituito dalla raffigurazione di un Cristo maturo, con il viso incorniciato da un'importante barba e lunghi capelli che voluminosi scendono, bipartiti al centro del capo, fino all'altezza delle spalle. Lo sguardo è fisso in un punto lontano, non ben definito, che ne accresce la solennità, a cui probabilmente dovevano fare eco la profondità dei suoi pensieri e delle azioni espresse.

¹³⁵ GERKE 1948, pp. 37, 85; FARIOLI 1966, p. 357; SAGGIORATO 1968, p. 86.

¹³⁶ *Mt* 27,28; *Mc* 15,17; *Gv* 19,2.

¹³⁷ BISCONTI 2000e, p. 156.

¹³⁸ Cfr. schede nn.: 29 e 30.

manufatti a colonne, un sepolcro¹⁴⁰ a stelle e corone con narrazione continua e un lacerto marmoreo di difficile attribuzione¹⁴¹.

Proprio da San Sebastiano proviene il più antico esemplare¹⁴² contenente la rappresentazione della *decollatio Pauli*¹⁴³ (Figura 22). Si tratta di un lacerto marmoreo, databile tra il 350-360, in cui l'apostolo e il suo carnefice si rendono protagonisti di un intenso confronto, affrontandosi nell'attimo appena precedente all'esecuzione vera e propria della condanna a morte. Da questo momento in poi la suddetta tematica viene riproposta più volte nei sarcofagi della passione, sia romani che provinciali, mostrando sempre le medesime peculiarità figurative nei tratti fisionomici del *doctor gentium*, ed apportano solo, talvolta, esili modifiche sulla gestualità, la posizione delle figure, oppure circa la presenza o meno di determinati elementi accessori che servono a connotare topograficamente l'ambientazione in cui si cala l'episodio stesso¹⁴⁴.

Sebbene si tratti di una scena alquanto cruenta con il soldato pronto a sguainare la spada dal fodero, per recidere, con un fendente mortale, il capo dell'apostolo; il prigioniero non mostra alcun timore o paura dinnanzi al sopraggiungere della morte. È probabile che nell'ideare questo apparato compositivo gli artisti si rifecero a un modello preesistente, già fortemente presente nell'immaginario contemporaneo, ossia ai rilievi della colonna di Marco Aurelio, in cui si narra la decapitazione efferata dei Quadri ribelli per mano dei soldati romani¹⁴⁵. I prigionieri vengono trattenuti con la forza dai *militēs* costringendoli a piegarsi in avanti, tenendogli le braccia dietro alla schiena, affinché, mostrando la testa, facilitassero la decapitazione. L'arte ufficiale romana prevedeva l'autocelebrazione dei propri imperatori e delle vittorie riportate nelle campagne militari mediante l'enfaticizzazione delle virtù che connotavano, naturalmente, in senso più che positivo i vincitori, di conseguenza rappresentati come i giusti, a cui, quindi, si contrapponevano i vinti, i traditori, ovvero i condannati¹⁴⁶.

Nella *decollatio Pauli* gli *artifices*, evitano qualsiasi particolare violento¹⁴⁷ che potesse accentuare la drammaticità della scena stessa, ma, al contrario, compiono un vero e proprio capovolgimento dei ruoli, così per la comunità cristiana è l'apostolo, il prigioniero, a ricoprire il

¹³⁹ Cfr. schede nn.: 10, 24, 25, 26, 28.

¹⁴⁰ Cfr. scheda n. 23.

¹⁴¹ Cfr. scheda n. 27.

¹⁴² Cfr. scheda n. 29.

¹⁴³ Per la tematica della *decollatio Pauli* cfr. *infra* par. 3.2.3.

¹⁴⁴ Sull'identificazione delle diverse varianti figurative e il relativo riconoscimento dei disegni preparatori di riferimento, si parlerà in maniera dettagliata nel paragrafo incentrato esclusivamente sulla decapitazione di Paolo (cfr. *infra* par. 3.2.3).

¹⁴⁵ HUET 2000, pp. 107-130; COARELLI 2008, pp. 64-65, 235-237, tav. LXI; BRACONI 2011-2012, pp. 31-33.

¹⁴⁶ ZUNKER 2000, pp. 163-174; ROBERT 2000, pp. 175-196.

¹⁴⁷ L'unico ricordo della condanna dei Quadri è riscontrabile nel fatto che ancora Paolo presenta le braccia legate dietro alla schiena, ma, invece, di essere drammaticamente piegato su se stesso, torcendo il capo in maniera innaturale per favorire il fendente mortale, egli si erge ritto, solennemente in piedi, con il volto leggermente inclinato verso il basso spontaneamente, senza costrizioni aspettando il compiersi del suo inevitabile destino.

ruolo dell'innocente, del giusto, condannato a morte per mano del soldato che, eseguendo il mandato imperiale, diviene egli stesso il colpevole, l'antieroe della narrazione.

Al contrario dall'area della basilica costantiniana, in particolare dalla necropoli vaticana e al di sotto del piano pavimentale della basilica stessa, sono stati rinvenuti sette sepolture¹⁴⁸, un esemplare a fregio continuo ad unico registro¹⁴⁹ e ben sei appartenenti alla tipologia dei sarcofagi a colonne. Due di questi manufatti presentano una specifica venerazione per la figura di Pietro, in quanto viene introdotta una nuova scena che vede l'apostolo protagonista, ossia la lavanda dei piedi petrini da parte di Cristo. Si tratta dell'opera incompiuta ritrovata nel cimitero vaticano nel 1607 e poi riutilizzata per contenere le spoglie di Pio II¹⁵⁰ (Figura 23) e del sarcofago¹⁵¹ (Figura 24), anch'esso in parte non terminato, rinvenuto un secolo dopo, durante gli scavi condotti da Giovanni Bottari, in un altro settore della necropoli vaticana. Questa tematica, copiosamente affrontata dalla letteratura patristica¹⁵², è, invece, proposta solo quattro¹⁵³ volte nella produzione della plastica funeraria dei sarcofagi della passione a colonne, per essere, totalmente omessa dal più generico ambito dell'arte tardoantica.

La scena chiude sempre l'apparato figurativo della porzione sinistra della fronte e prevede l'apostolo assiso su un'alta seduta, con i piedi poggianti su un *suppedaneum*, attonito per quello che il Salvatore si sta apprestando a svolgere. Egli, infatti, si avvicina al discepolo con un panno di lino appoggiato sulla spalla sinistra, mentre ai suoi piedi un piccolo recipiente, contenente l'acqua, è già pronto per effettuare il suddetto lavacro. L'opera, conosciuta anche con la denominazione lateranense 151, probabilmente, a causa del fatto che si tratti di un lavoro incompiuto, non presenta altri personaggi all'infuori dei due protagonisti, al contrario del sarcofago di Pio II -così come le altre due sepolture presenti in Gallia, ossia il sarcofago di Nîmes¹⁵⁴ e quello rinvenuto dietro l'altare maggiore della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps ad Arles¹⁵⁵ - in cui un'ulteriore figura virile, intesa come l'estrema sintesi di tutti i discepoli di Gesù che parteciparono all'ultima cena, sovrintende all'evento.

È possibile che all'interno di questa bottega si siano create delle sepolture commissionate da specifici acquirenti che avendo avuto piena coscienza delle Sacre Scritture, scelsero di rifarsi in

¹⁴⁸ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. le schede nn.: 8, 9, 36, 40, 44, 45, 46.

¹⁴⁹ Si tratta del sarcofago rinvenuto al di sotto del piano pavimentale della basilica di San Pietro e ridotto nel corso dei secoli ad esili frammenti custoditi tra il Museo Pio Cristiano e il Museo Narodowe di Cracovia. L'originario apparato figurativo è stato riprodotto da Antonio Bosio (BOSIO 1632, fig. 63) prima della completa distruzione della sepoltura stessa (cfr. scheda n. 8).

¹⁵⁰ Cfr. scheda n. 45.

¹⁵¹ Cfr. scheda n. 40.

¹⁵² A tal proposito si rimanda al paragrafo 3.2.1 per tutte le disquisizioni riguardanti le problematiche inerenti al significato della lavanda dei piedi.

¹⁵³ Cfr. schede nn.: 4, 18, 40, 45.

¹⁵⁴ Cfr. scheda n. 18.

¹⁵⁵ Cfr. scheda n. 4.

particolar modo al passo evangelico di Giovanni¹⁵⁶ per la realizzazione dell'episodio della lavanda dei piedi. La fortuna limitata di questa scena è sicuramente dovuta agli intricati e complessi risvolti semantici che si celavano dietro all'effettiva pratica liturgica di questo rito, dal forte significato battesimale.

Venne quindi elaborato un unico schema compositivo che venne replicato due volte nella medesima bottega e altre due volte in opere galliche, senza apportare sostanziali modifiche, forse proprio per la complessità del soggetto espresso. Si desume così che anche nelle officine provinciali doveva essere presente lo stesso identico disegno preparatorio, utilizzato dagli artisti locali su specifica richiesta di una committenza particolarmente devota alla figura di Pietro. In realtà il sarcofago a colonne esposto nel Musée de l'Arles Antique non è altro che una fedele replica, sicuramente più rifinita e meglio eseguita, dell'originale romano, ovvero del sarcofago di Pio II esposto nelle Grotte Vaticane. Il manufatto arelatense è, forse, il frutto dell'attività svolta *in loco* da maestranze giunte da Roma, che dunque conoscevano a fondo tutti gli apparati figurativi di riferimento.

È sorprendente che tutti gli esemplari contenenti la lavanda dei piedi presentino all'estremità opposta della fronte, nell'ultima nicchia all'estrema destra, il giudizio di Pilato. Le due scene si affrontano l'un l'altra rivelando il ripetersi di schemi compositivi fortemente codificati e la chiara volontà, probabilmente della committenza, di creare delle soluzioni di equilibrio sia dal punto di vista figurativo che narrativo, in cui l'elemento che unisce, imprescindibilmente, i due episodi è identificabile con l'acqua, trattandosi, infatti, di due lavacri¹⁵⁷.

Un'altra particolarità che connota la produzione dei sarcofagi della passione, delle botteghe sorte nei pressi di San Pietro, è dato dal fatto che nessun esemplare presenta il simbolo dell'*Anastasis* al centro dei molteplici programmi decorativi, bensì questo risulta essere stato sostituito da alcune rappresentazioni dal carattere espressamente teofanico come la *Traditio legis* e la *Maiestas Domini*¹⁵⁸.

La sepoltura di Giunio Basso¹⁵⁹ ospita per la prima volta al centro del registro superiore una rappresentazione dall'alto significato dogmatico, che può essere intesa come il primo tentativo di sviluppo della consegna della Legge a Pietro, ancora naturalmente lontana dall'impianto figurativo d'età teodosiana. Cristo, seduto frontalmente rispetto allo spettatore su un imponente seggio dalle zampe leonine, solleva la mano destra nel gesto della parola, mentre con l'altra consegna un *volumen* semisvolto all'apostolo, che lo riceve con le mani velate dalla propria veste; Paolo

¹⁵⁶ Gv 13, 4-5.

¹⁵⁷ SAGGIORATO 1968, pp. 127-128.

¹⁵⁸ Cfr. *infra* par. 3.3.

¹⁵⁹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 46.

acclamante assiste alla scena. Non si tratta ancora del Cristo Parusiaco, maturo, in piedi sul monte paradisiaco, ma, al contrario, di un Cristo-fanciullo con il volto imberbe e lunghi capelli ricci, acconciati nella tipica pettinatura a paggio¹⁶⁰, sotto ai cui piedi si scorge la personificazione del Cielo.

Il tema del Figlio di Dio assiso sul trono celeste anima anche la nicchia mediana del sarcofago a colonne rinvenuto, all'epoca di Antonio Bosio¹⁶¹, nella necropoli vaticana ed oggi collocato nelle Grotte Vaticane¹⁶² (Figura 25). Visto le sorprendenti analogie figurative¹⁶³ è possibile che questa sepoltura fosse stata realizzata nel medesimo *atelier* che, decenni prima, aveva prodotto il sepolcro di Giunio Basso, dimostrando così una maturità iconografica del tutta nuova, frutto dell'inevitabile avanzare dei tempi e della piena coscienza da parte degli artisti delle tematiche passionali. Alla scena della *Traditio legis* si decise di concedere maggior spazio andando a sviluppare la suddetta tematica nei tre intercolunni centrali, costringendo di fatto l'*artifex* a scandire la fronte del sarcofago in sette, e non più cinque, nicchie compositive, affinché non dovessero essere sacrificate le altre scene.

Il Cristo maturo della Parusia, in piedi sul monte paradisiaco, è attestato, tra le opere provenienti dal complesso della basilica petrina, sia nella sepoltura di Pio II¹⁶⁴ che nel sarcofago a fregio continuo andato quasi totalmente perduto, ad eccezione di una serie di piccoli lacerti marmorei, ma riprodotto in un disegno da Antonio Bosio¹⁶⁵. Proprio quest'ultima rappresentazione della *Traditio legis* mostra, sorprendentemente, delle forti assonanze con quella presente al centro dell'apparato decorativo del manufatto arelatense proveniente da S. Onorato. Tale sarcofago è dunque caratterizzato da una duplice particolarità, in quanto da un lato riproduce fedelmente le scene che animano la fronte della sepoltura di Pio II, ma dall'altro, invece, la *Traditio legis* è più simile a quella che si erge al centro del disegno del Bosio.

Agli ultimi decenni del IV secolo risale il sarcofago¹⁶⁶ lateranense 151, oggi al Museo Pio Cristiano, che mostra una decisiva riduzione dello spazio dedicato alla tematica della consegna della Legge, la scena viene di nuovo collocata solo all'interno della nicchia mediana. Al medesimo frangente cronologico si può ascrivere anche la fronte di un sarcofago a colonne¹⁶⁷, oggi ridotta solo

¹⁶⁰ GERKE 1939, p. 70; GERKE 1948, p. 41; GERKE 1959a, p. 59.

¹⁶¹ BOSIO 1632, pp. 85-87.

¹⁶² Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 44.

¹⁶³ Per il confronto tra queste due sepolture si rimanda a paragrafo 3.2.2.

¹⁶⁴ Cfr. scheda n. 45.

¹⁶⁵ BOSIO 1632, fig. 63.

¹⁶⁶ Cfr. scheda n. 40.

¹⁶⁷ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. scheda n. 9.

alle tre nicchie centrali¹⁶⁸, in cui per la prima volta appare l'immagine del Cristo vincitore che svetta imponente sul monte paradisiaco, con una maestosa croce gemmata stretta nella mano destra¹⁶⁹. Il volto, apollineo, è contraddistinto dal nimbo e da corposi capelli che terminano in una serie di volute, ma, al contempo, è pervaso da un'altissima dignità dovuta al fatto che tale raffigurazione vuole affermare il dominio del Salvatore sull'intero mondo terreno, ottenuto mediante la vittoria per eccellenza sulla morte, attraverso il martirio e la sua serena accettazione¹⁷⁰.

Non è assolutamente un caso che la tematica della *Traditio legis* oltre a comparire numerosa nei sarcofagi provenienti dall'area della basilica di S. Pietro, sia presente anche nel sarcofago a colonne di San Sebastiano¹⁷¹ (Figura 26), ossia in due dei maggiori luoghi cultuali del suburbio romano. Si dimostra così la particolare devozione rivolta ai principi degli apostoli da parte di una committenza che, visto i complessi apparati figurativi scelti per le proprie sepolture, doveva godere di notevoli risorse economiche, ma anche di una conoscenza approfondita dei testi Sacri, e dunque potrebbe collocarsi nell'*entourage* aristocratico o ecclesiastico di Roma.

Come si è potuto vedere fino a questo momento, i sarcofagi romani della passione prediligono essenzialmente la tipologia a colonne¹⁷², seguiti dalle sepolture a narrazione continua¹⁷³ e poi da quei manufatti il cui spazio compositivo risulta essere scandito da alberi¹⁷⁴. Ma alla fine della produzione dei suddetti esemplari, collocabile tra la fine del IV secolo e i primi decenni del V secolo, si assiste ad una estrema *reductio* di tutti gli apparati figurativi che avevano avuto come oggetto la *passio Christi* e gli ultimi momenti di vita di Pietro e Paolo, con la realizzazione della sola *crux invicta* che si erge al centro di due sepolture a campi strigilati. Il primo sarcofago¹⁷⁵, proveniente dalla catacomba di Commodilla, risulta, in realtà, essere un'opera incompiuta, in quanto i due pannelli disposti ai lati del simbolo dell'*Anastasis* non presentano alcun elemento decorativo, oltre alla cornice che ne delimita la superficie. È possibile che l'opera fosse stata solo in parte realizzata quando venne acquistata, probabilmente in tutta fretta, senza dare la possibilità agli *artifices* di terminare il rilievo con la definizione degli strigili.

L'ultimo esemplare¹⁷⁶ che conclude la classe scultorea romana dei sarcofagi con scene della passione è costituito da un frammento marmoreo, di provenienza ignota, custodito nella collezione del Museo Pio Cristiano (Figura 27). La cassa doveva essere composta da due pannelli strigilati, di

¹⁶⁸ Questo lacerto marmoreo è oggi custodito nel Museo Pio Cristiano, mentre il pannello relativo all'ultima nicchia all'estrema destra della cassa, realizzata su una lastra marmorea differente rispetto alla fronte, è oggi esposta nel Museo Narodowe di Cracovia.

¹⁶⁹ Tale argomento viene affrontato in maniera più dettagliata nel paragrafo 3.2.2.

¹⁷⁰ GERKE 1939, p. 96.

¹⁷¹ Cfr. scheda n. 24.

¹⁷² Cfr. schede nn.: 9, 10, 24, 25, 26, 28, 39, 40, 44, 45, 46, 47.

¹⁷³ Cfr. schede nn.: 8, 23, 34, 36, 37, 38.

¹⁷⁴ Cfr. schede nn.: 29, 30, 41, 42.

¹⁷⁵ Per la bibliografia e la descrizione dell'opera cfr. la scheda n. 33.

¹⁷⁶ Per la bibliografia e la descrizione dell'opera cfr. la scheda n. 43.

cui sussiste solo un'esile porzione di quello sinistro, posti ai lati del campo centrale contenente il *Signum salutis*, il quale però mostra una sorprendente evoluzione della tematica che porterà a scrivere la parola fine al suo intenso, ma breve, utilizzo. La croce latina, oramai gemmata, non è più sormontata dalla corona d'alloro contenente il monogramma costantiniano, ma prevede una terminazione a forma di *Rho*, mentre sul braccio trasversale si riconoscono le lettere apocalittiche A e Ω. Tornano ancora per l'ultima volta anche i due *milites*, incaricati di sorvegliare il Santo Sepolcro, che si dispongono, come di consueto, simmetricamente ai lati della croce. I soldati, abbigliati con il tipico vestiario militare, costituito da una tunica corta manicata, cinta in vita, clamide ed elmo in capo, si appoggiano pesantemente ai loro scudi, piantati a terra, con le gambe incrociate, mentre una mano è portata sotto il mento, in segno di profonda meditazione.

2.1.2 Arles

La città di Arles può essere considerata come il vero e proprio centro di rinnovamento della plastica funeraria della Gallia. La sua eccellente posizione geografica, vista la presenza del fiorente commercio fluviale e gli ottimi collegamenti con il mare, aveva promosso ed incentivato innumerevoli scambi culturali, artistici e, naturalmente, anche commerciali con le città limitrofe e le altre province dell'impero¹⁷⁷.

L'innegabile sviluppo che questa ebbe nel IV secolo era dovuto al fatto che la città svolse un'importante funzione politica durante il regno di Costantino; infatti nel 308 l'imperatore vi stabilì la sua residenza e il 1 agosto del 314 vi convocò il primo concilio indetto dopo la cosiddetta Pace della Chiesa. Nel 396 fu scelta come prefettura del pretorio delle Gallie (*praefectura Galliarum*); sotto Onorio divenne sede dell'assemblea del concilio delle sette province e, infine, capoluogo di tutta la Gallia¹⁷⁸. Ciò spiegherebbe il gran numero delle importazioni di blocchi di marmo di Carrara e proconnesio, già sbozzati, probabilmente provenienti per lo più dalle officine romane, per essere destinati alla lavorazione dei sarcofagi degli alti funzionari della corte imperiale e a tutto il suo *entourage*. Le sepolture - come si è detto, già in parte semilavorate - venivano portate a termine nelle botteghe arelatensi, secondo lo stile imperiale romano, con le medesime tematiche di moda a quel tempo a Roma, proponendosi dunque come vere e proprie repliche di opere già esistenti.

Edmond Le Blant¹⁷⁹ è stato il primo studioso ad ipotizzare che i sarcofagi cristiani realizzati nella *Gallia Narbonensis*, in particolar modo ad Arles, avessero subito la pesante influenza delle officine romane; al contempo cercò di identificare quei manufatti che, al contrario, sembravano essere il prodotto finale di una corrente artistica prettamente locale. Nel 1954 Fernard Benoit¹⁸⁰ pubblicò un catalogo con tutti i sarcofagi allora noti, compresi quelli di passione, sia di Arles che di Marsiglia¹⁸¹, affermando che la maggior parte di questi manufatti provenisse proprio da Roma e che gli *ateliers* locali, scarsi numericamente e dalle modeste dimensioni, furono attivi solo dalla fine del IV secolo in poi. Tale ipotesi è per lui supportata dal fatto che in tale periodo si ricorse sempre più all'utilizzo del marmo dei Pirenei e al materiale estratto dalle cave calcaree, che sorgevano numerose nelle zone limitrofe ai centri abitativi, come ad esempio nella città massiliota nei pressi dell'abbazia di San Vittore.

¹⁷⁷ LOSEBY 1996, pp. 45-70; GAGGADIS-ROBIN, MANIATIS, POLYKRETI 2006, p. 663; LONG, DUPERRON 2013, pp. 125-167; LONG, SPADA 2015, pp. 117-139.

¹⁷⁸ BRANDENBURG 2004, p. 18; HEIJMANS 2004, pp. 43-62.

¹⁷⁹ LE BLANT 1886, p. 11.

¹⁸⁰ BENOIT 1954, pp. 8-9.

¹⁸¹ Dal catalogo di Benoit si evince che i sarcofagi presenti ad Arles risultavano essere 101, mentre a Marsiglia 21. A questi andrebbero però aggiunti i molteplici ritrovamenti successivi alla stesura della suddetta opera.

Fondamentale il contributo del 1977 di Klaus Eichner¹⁸² per la completa conoscenza di tutti gli aspetti relativi alla plastica funeraria del IV secolo; egli fu molto abile nell'individuare tutte le differenti fasi di lavorazione dei manufatti marmorei, giungendo alla conclusione che, nei primi decenni del IV secolo, la maggior parte dei sarcofagi venisse prodotta a Roma. Ma, non prendendo in considerazione in alcun modo i manufatti arelatensi, giunse a dubitare dell'esistenza di vere e proprie officine attive nella Gallia Narbonense¹⁸³.

Tali dubbi sono stati poi condivisi anche da Dagmar Stutzinger¹⁸⁴ che, nel 1982 tentando di classificare i sarcofagi del IV secolo, sulla base della presenza dei diversi stilemi, appurò come il centro primario della produzione scultorea cristiana fosse identificabile nella città di Roma. I molteplici gruppi scultorei identificati si dimostrarono totalmente indipendenti gli uni dagli altri, in quanto si diversificavano sia per la tettonica che per la distribuzione geografica dei manufatti stessi. La studiosa dispose le sepolture di Arles accanto alle opere provenienti dall'Italia settentrionale, dalla Spagna e dall'Africa del nord - non incluse gli esemplari già ritenuti, indiscutibilmente da Benoit come prodotti locali - riconoscendovi uno sviluppo costante fino all'inizio del V secolo, senza però evidenziarne le differenti fasi evolutive¹⁸⁵.

Guntram Koch¹⁸⁶, invece, ritenne che una parte dei sarcofagi cristiani della Gallia meridionale fosse imputabile a una produzione propriamente locale, atta a riprodurre le caratteristiche tettoniche, le tematiche e le peculiarità stilistiche della plastica funeraria delle altre città metropolitane¹⁸⁷. Infatti tali sepolture non dovevano essere classificate come semplici repliche di opere romane, in quanto, al contrario, erano prodotte in specifiche officine galliche e lì immagazzinate, per poi essere comperate dagli acquirenti o appositamente personalizzate, in base alle particolari richieste della committenza.

Al contrario di tutti gli altri studiosi egli giunse a supporre l'esistenza di una vera e propria esportazione dei prodotti gallici vista la presenza negli apparati figurativi di tematiche avulse dai rilievi romani¹⁸⁸. Un esempio su tutti è costituito dal sarcofago del passaggio del Mar Rosso a Split¹⁸⁹ (Figura 28), che secondo Koch mostra degli innegabili paralleli con i sarcofagi locali della Gallia. Il manufatto, dunque, doveva essere stato realizzato proprio ad Arles, per poi essere esportato, in un secondo momento, a Salona. Secondo lo studioso tutto ciò era facilmente

¹⁸² EICHNER 1977, pp. 161-162.

¹⁸³ EICHNER 1981, pp. 85-113.

¹⁸⁴ STUTZINGER 1982, pp. 168-169.

¹⁸⁵ STUTZINGER 1982, p. 37.

¹⁸⁶ KOCH 2000, pp. 468-472.

¹⁸⁷ Lo stesso studioso afferma che sarebbe appropriato procedere con uno studio intensivo dei sarcofagi ancora conservati, vedere i rilievi a una distanza ravvicinata, sebbene in molti casi questo non sia possibile, e recuperare tutta la documentazione fotografica che li riguarda, per poter avere così un'idea più chiara del fenomeno artistico che li interessa.

¹⁸⁸ KOCH 2000, pp. 471, 491.

¹⁸⁹ Per la bibliografia precedente si veda: DRESKEN-WEILAND 1998, II, n. 146, pp. 51-52, tavv. 53,3-6, 54,1-6.

immaginabile se si considerava il fatto che innumerevoli sepolcri pagani erano stati diffusi in tutto il Mediterraneo mediante la pratica delle attività commerciali a lungo raggio e, in secondo luogo, la navigazione da Arles alla Dalmazia era solo poco più lunga rispetto a quella che la separava da Roma.

Più studiosi¹⁹⁰ hanno ritenuto poco probabili le teorie postulate da Guntram Koch, in particolar modo rispetto al sarcofago di Split, il quale non è affatto pertinente, da un punto di vista geografico, alla Gallia, ma che, al contrario, può essere considerato come uno delle ultime sepolture ad essere state realizzate a Roma¹⁹¹.

I sarcofagi di Arles, così come anche quelli di Marsiglia, erano dunque realizzati, almeno in un primo momento, con il marmo bianco a grana fine, arricchito da sottili venature, o bande più larghe ad andamento trasversale, di colore grigio, estratto dalle montagne di Carrara, oppure dal marmo a grana media attraversato da spessi tratti di colore blu, attribuibili alle cave di proconnesio del Mar di Marmara¹⁹². La scelta di questi materiali, qualitativamente eccellenti, era dovuta da un lato alla specifica volontà della committenza di far riprodurre non solo le tematiche presenti sui prodotti romani, ma l'opera in quanto tale; dall'altro ad esigenze propriamente economiche. Bisogna, infatti, tenere in considerazione il fatto che proprio l'entità della produzione e della distribuzione su larga scala di questi marmi ne garantivano l'economicità; di conseguenza, per rimanere tali, i suddetti materiali dovevano avere un mercato notevolmente sviluppato, sia nel settore pubblico che in quello privato. È dunque l'entità della domanda a determinare il costo non elevato dei marmi, facendo così diventare assai poco economico il ricorso a quei blocchi non adoperati, che giacevano accumulati nei magazzini oppure a ridosso delle cave stesse. Esistono anche alcuni marmi il cui sfruttamento, su scala regionale, comporta dei costi di utilizzo meno gravosi rispetto a quelli internazionali, per via della loro distribuzione a livello capillare nelle province limitrofe ai luoghi di estrazione, connotati da un sistema organizzativo fortemente sviluppato¹⁹³.

Secondo Mat Immerzeel e Peter Jongste il ricorso al marmo dei Pirenei, come materiale di costruzione delle sepolture galliche era stato decisamente sopravvalutato da Fernard Benoit, il quale riconobbe come marmo di Saint Béat anche il marmo di Carrara di cattiva qualità o riferibile a quei sarcofagi che versavano in un pessimo stato di conservazione. Per i due studiosi non è molto probabile che il materiale proveniente dalla cave della valle di Garonne sia stato adoperato in maniera intensiva in tutta la *Gallia Narbonensis* fino al tardo IV secolo, perché se così fosse ci si

¹⁹⁰ Anche Jutta Dresken-Weiland ha contraddetto le teorie avanzate da Koch. Cfr. DRESKEN-WEILAND 2002, pp. 40-43.

¹⁹¹ BRANDENBURG 2000, p. 18, nota 116.

¹⁹² IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, p. 137.

¹⁹³ Sui modelli di distribuzione dei prodotti marmorei delle cave si veda: PENSABENE 1995, pp. 311-315.

aspetterebbe un continuo approvvigionamento dei blocchi marmorei, cosa di cui invece non si ha testimonianza¹⁹⁴. È possibile, al contrario, che il suo impiego sia effettivamente avvenuto, ma in una misura notevolmente più ridotta rispetto a quanto si era sostenuto fino a quel momento, per via anche delle problematiche legate al suo trasporto. Le cave di Saint Béat, collocate alle pendici dei Pirenei, a circa 10 km dal confine dalla Spagna, entrarono in funzione già all'inizio dell'ultimo quarto del I secolo a.C., come ci testimoniano le numerose iscrizioni rinvenute nei dintorni delle cave stesse e il trionfale monumento, dedicato all'imperatore Augusto e ad Agrippa, a Saint-Bertrand-de-Comminges¹⁹⁵ - l'antica città romana conosciuta con il nome di *Lugdunum Convenarum* - realizzato interamente in marmo di Saint Béat.

Le estrazioni di questo calcare marmoreo bianco, dalla struttura cristallina¹⁹⁶, incontrarono il periodo più fiorente sotto Traiano e continuarono per tutto il III secolo¹⁹⁷. La valle di Geronne era attraversata da un importante asse viario romano, che divideva la *Gallia* dall'*Hispania*, e da un fiume il cui corso venne assiduamente utilizzato per il trasporto del materiale estratto, in tutte le colonie della regione che esso lambiva¹⁹⁸.

Per Robert Bedon¹⁹⁹, al contrario, il commercio del marmo dei Pirenei verso le città della Provenza, in particolar modo Arles, Marsiglia e Lione, era garantito via terra da tre assi stradali il cui utilizzo, però, prevedeva dei lunghi tempi di percorrenza ed elevati costi economici, per via della difficoltà del trasporto del pesante carico. Proprio per questi motivi secondo Mat Immerzeel e Peter Jongste, in realtà, le botteghe presenti nella Gallia meridionale preferirono importare grandi quantità sia di marmo di Carrara che di proconnesio. I blocchi, giungendo mediante il commercio marittimo al porto di Marsiglia o nelle zone costiere limitrofe ad Arles, prevedevano un costo assai minore e dei tempi di rifornimento più stretti, rispetto al sistema di trasporto via terra. Anche se i sarcofagi, presumibilmente già semilavorati, fossero stati importati da Roma, la cui distanza era davvero notevole, il tempo necessario per effettuare tale viaggio sarebbe stato sicuramente inferiore a quello previsto per il trasporto mediante la strada che collegava le cave di San Bèat con Marsiglia²⁰⁰.

Solo dall'ultimo trentennio del IV secolo si può parlare di una vera e propria produzione locale della Gallia meridionale, indipendente dai suoi prototipi di riferimento, che Friedrich Gerke ha soprannominato "paleoprovenzale". Da questo momento si ricorre non solo a materiali importati, ma anche, sempre più frequentemente, a marmi e pietre autoctone, con cui si realizzarono apparati

¹⁹⁴ IMMERZEER, JONGSTE 1993a, p. 138.

¹⁹⁵ PICARD 1947, p. 41; BEDON 1984, pp. 35-36.

¹⁹⁶ BEDON 1984, p. 36.

¹⁹⁷ BRAEMER 1962, pp. 351-358; BEDON 1984, p. 64.

¹⁹⁸ IMMERZEER, JONGSTE 1993a, p. 138.

¹⁹⁹ BEDON 1984, p. 139, fig. 14.

²⁰⁰ IMMERZEER, JONGSTE 1993a, pp. 139-140.

iconografici innovativi, che si differenziano sempre di più dai canonici programmi decorativi proposti dalle officine romane, ampliandone di fatto i repertori della passione²⁰¹.

Nella prima fase della produzione gallica si riproducono le medesime soluzioni figurative proposte dalle sepolture romane, realizzando così manufatti talvolta inferiori, qualitativamente e stilisticamente, rispetto ai modelli di riferimento, con l'accostamento di scene arbitrariamente discutibili. A volte, però, grazie alla circolazione delle maestranze provenienti da Roma, oltre che alla presenza dei disegni preparatori, che giravano di bottega in bottega, si raggiunsero risultati sorprendenti ed ottimali²⁰².

Due sarcofagi custoditi oggi nel Musée l'Arles Antique prevedono una narrazione continua che si snoda su un duplice registro, secondo la più canonica tipologia dei rilievi d'età costantiniana. Il primo è il cosiddetto sarcofago della casta Susanna²⁰³, così chiamato per via delle scene che animano la sua fronte, rinvenuto nella cripta della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps. Presenta innumerevoli episodi tratti quasi totalmente dal Vecchio Testamento, che si dispongono ai lati del clipeo centrale, dal forte spessore, in cui sono ritratti i busti appena abbozzati dei due defunti, a cui doveva appartenere la sepoltura.

In questo manufatto si può riconoscere uno dei primi tentativi d'inserimento, all'interno degli apparati figurativi già perfettamente codificati, di nuove scene che traevano ispirazione dalla *passio Christi*. Proprio per tale motivo viene raffigurato un episodio desunto dal Nuovo Testamento, ovvero il giudizio di Ponzio Pilato (Figura 29): il prefetto conclude la narrazione del primo registro, disponendosi all'estrema destra del rilievo, secondo un'iconografia che verrà riproposta innumerevoli volte nei cosiddetti sarcofagi della passione, denotando l'utilizzo di cartoni che riproducevano, in maniera chiara e coincisa, non solo la struttura della composizione, ma anche la gestualità e le peculiarità di ogni singolo personaggio, protagonista dell'evento narrato²⁰⁴. Come prova inconfutabile di quanto appena detto si può citare il sarcofago romano dei due fratelli²⁰⁵, esposto nel Museo Pio Cristiano, che presenta il medesimo schema figurativo dell'opera arelatense, pur mostrando piccole variazioni come il numero dei soldati al cospetto del prefetto, la struttura del tavolino su cui l'insergente ha posato il cratere biansato, per la raccolta dell'acqua, ed infine la struttura architettonica raffigurante il *praetorium*, assente nella scena romana.

Il giudizio di Pilato conclude sempre il programma decorativo della porzione destra della fronte dei sarcofagi della passione, ad eccezione del secondo esemplare, a duplice registro,

²⁰¹ GERKE 1959a, p. 60.

²⁰² SAGGIORATO 1968, p. 123.

²⁰³ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 1.

²⁰⁴ Per una più ampia panoramica sulle questioni relative alla tematica del giudizio di Pilato cfr. *infra* par. 3.1.1.

²⁰⁵ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 36.

proveniente, come si diceva dalla chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps²⁰⁶ (Figura 30). L'opera, oggi estremamente frammentaria a causa della devastazione subita a seguito della Rivoluzione Francese, è custodita nei magazzini del museo di Arles e mostra la suddetta scena in una posizione atipica, ossia al centro del registro inferiore della fronte. Si intravede ancora Pilato, acefalo, assiso di profilo sulla *sella curulis*, con i piedi poggiati su un alto *suppedaneum*; con la mano sinistra stringe il proprio mantello, mentre la destra, perduta, doveva essere sollevata nel gesto della parola. Di fronte a lui si scorge ancora il tripode, su cui è appoggiato il cratere, ma delle altre figure che dovevano arricchire la scena si possono solo intuire le gestualità, conservandosi solo gli arti inferiori e parte delle loro vesti.

Complessivamente i rilievi di questo sarcofago sono assai logori, tanto che nessuna testa risulta essere integra; sarebbe quindi davvero difficile procedere con una corretta lettura dei vari episodi se Nicolas-Claude Fabri de Peiresc²⁰⁷ non avesse lasciato, nel XVII secolo, una precisa descrizione dell'apparato figurativo della sepoltura - che all'epoca versava in uno stato conservativo migliore - supportata poi nel 1783 dal disegno del copista Agen Beauméni²⁰⁸. Tale sarcofago è sicuramente il prodotto di un'officina arelatense della fine del IV secolo, in cui lavorarono *artefices* con una profonda conoscenza degli apparati figurativi in uso nelle fabbriche romane, realizzando così uno dei più imponenti e articolati cicli cristologici dell'epoca. Vi si alternano rappresentazioni caratterizzate dalle forme già definitivamente standardizzate, tanto da essere riproposte in maniera seriale, come ad esempio l'episodio relativo al tribunale di Pilato, i tre fanciulli di Babilonia o ancora l'adorazione dei magi, a scene molto più rare come il sogno di Giuseppe, l'apparizione del Risorto alle pie donne o l'Ascensione, ed episodi dalle peculiarità uniche come il bacio di Giuda bifronte e l'impiccagione di quest'ultimo, oppure la consegna della legge a Mosè di fronte al popolo d'Israele. È probabile che tale opera, vista la moltitudine delle tematiche proposte, non fosse solo il frutto di un improvviso atto artistico, ma che, invece, dovesse rispondere alle precise richieste di una specifica committenza. La particolarità delle scene raffigurate e la loro successione concitata lascia pensare che si trattasse di qualcuno contraddistinto da un'ottima conoscenza delle Sacre Scritture, che proprio per questo motivo potrebbe essere ricercato all'interno del più elevato *entourage* aristocratico, o ancor di più nella gerarchia ecclesiastica, di Arles.

Questi due sarcofagi mostrano, come si è già detto, il primo tentativo da parte delle botteghe romane, imitate poi da quelle provinciali, d'inserire nei classici repertori iconografici paleocristiani uno dei temi della passione, ossia il Giudizio di Pilato, che sarà poi riproposto con maggior frequenza nel corso del IV secolo. È probabile che i tempi non fossero ancora pronti per poter

²⁰⁶ Per la bibliografia e una completa descrizione dell'apparato figurativo dell'opera cfr. la scheda n. 2.

²⁰⁷ De PEIRESC *Paris, Bibl. Nat. Ms. f. lat. 6012, f. 46.*

²⁰⁸ DE BEAUMÉNI 1783.

tollerare il totale stravolgimento degli apparati decorativi della plastica funeraria, incentrata ancora sulla narrazione continua degli episodi neo e veterotestamentari; si decise, così, di procedere per gradi con l'inserimento di un argomento cristologico che di fatto non urtava con ciò che veniva raffigurato, ma, al contrario, vi si addiceva perfettamente.

Le tematiche della passione, come già si è visto²⁰⁹, esigevano differenti metodi narrativi, difatti ad Arles, oltre alla soluzione più comune e riproposta dei sarcofagi a fregio continuo, ad unico o duplice registro, si sviluppò anche la cosiddetta tipologia dei sarcofagi a colonne, all'interno delle cui nicchie, definite da elementi architettonici mistilinei, si disponevano scene inerenti agli ultimi momenti di vita del Redentore e di Pietro e Paolo, o i singoli apostoli acclamanti, che convergevano in due distinte teorie verso il centro della cassa, dominato dalla presenza della *crux invicta* o talvolta dal Cristo Parusiaco²¹⁰.

Un esempio di quanto appena detto è visibile nel sarcofago²¹¹ frammentario custodito in parte nel Musée Lapidaire di Avignone e in parte nel Musée de l'Arles Antique, la cui fronte è scandita in cinque intercolunni mediante sei colonne tortili, in senso inverso, che sostengono archi ed elementi timpanati arricchiti da una decorazione a nastro. Negli spazi di risulta tra le varie arcate si dispongono, partendo dall'esterno verso l'interno della composizione, due tritoni intenti a soffiare in una conchiglia²¹², cui fanno seguito piccole colombe colte nell'atto di beccare della frutta contenuta in ceste di vimini rovesciate.

La composizione è perfettamente bilanciata sia dal punto di vista figurativo che strutturale; la fronte del sarcofago, infatti, si chiude esternamente con due episodi incentrati sulla vita di Pietro: da un lato si riconosce il *ter negabis*²¹³ e dall'altro la consegna delle chiavi all'apostolo²¹⁴; in entrambi i casi la scena è animata da due personaggi. L'intercolunnio centrale è contraddistinto, come di consueto, dal simbolo dell'*Anastasis*²¹⁵, di cui rimane solo parte della corona d'alloro, contenente un'esile traccia del monogramma costantiniano, e le gambe dei due soldati posti alla guardia del Santo Sepolcro. Ai lati della nicchia mediana si dispongono, invece i due episodi inerenti al martirio dei principi degli apostoli, in cui è chiaro come l'artista abbia preferito non rappresentare la *decollatio Pauli*²¹⁶, ma il momento subito precedente al martirio vero e proprio,

²⁰⁹ Cfr. *infra* par. 1.2.

²¹⁰ GERKE 1959a, p. 61.

²¹¹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 6.

²¹² Il piccolo frammento dell'angolo destro con il tritone è conservato a Ginevra, nel Musée d'Art et d'Histoire.

²¹³ Per la bibliografia precedente si veda: CANETRI 2006, pp. 159-200.

²¹⁴ POESCHKE 1972, cc. 82-85; SPERA 2000, pp. 288-293.

²¹⁵ Cfr. *infra* par. 3.4.

²¹⁶ Sulle questioni inerenti alla tematica della *decollatio Pauli* cfr. *infra* par. 3.2.3.

sull'esempio dell'arresto petrino²¹⁷. Anche in questo caso l'*artifex* ha voluto rispettare le regole della simmetria, animando ogni scena con tre personaggi.

Dall'analisi stilistica del rilievo è possibile che a tale opera vi abbiano lavorato più artisti, in quanto tutti gli individui che animano il lato destro del rilievo mostrano un modulo maggiore rispetto alle figure collocate sul lato sinistro della fronte. Difatti, nell'episodio del martirio di Paolo, i vari protagonisti sembrano essere contenuti a fatica dagli elementi architettonici che delimitano lo spazio compositivo, riempiendo così ogni angolo a disposizione. Al contrario, nell'arresto di Pietro le figure virili risultano essere più proporzionate e meno massicce; i corpi, per via delle dimensioni minori, si muovono con più libertà all'interno della nicchia stessa. I gesti sono freddi e meccanici, i volti evidenziano espressioni di assoluta fissità, dovute alla perforazione centrale della pupilla e dell'angolo interno dell'occhio, il quale viene innaturalmente allungato verso la tempia ed enfatizzato dall'andamento dell'arco sopraccigliare; i panneggi delle vesti sono caratterizzati da ampie pieghe definite da netti e profondi solchi. Tutte queste caratteristiche inducono a datare l'opera all'ultimo trentennio del IV secolo.

I sarcofagi di Arles, così come più in generale l'intera produzione gallica, risultano essere caratterizzati, in questo frangente cronologico, dall'utilizzo non solo di quelle tematiche particolarmente in voga a Roma, ma anche di alcuni episodi totalmente estranei ai repertori della passione adoperati dalle officine romane, come ad esempio il *ter negabis*. Un altro episodio neotestamentario presente in un sarcofago della passione²¹⁸ corrispondente alla tipologia a colonne, è riscontrabile nell'opera frammentaria custodita nei magazzini del museo arelatense, ossia la guarigione del servo del centurione di Cafarnao²¹⁹ (Figura 31). Il rilievo vede la presenza di un giovane imberbe munito di tunica e pallio con la mano destra sollevata nel gesto della parola; ai suoi piedi si pone un secondo personaggio maschile, di modulo minore, abbigliato con il tipico vestiario militare, costituito dalla tunica manicata, cinta in vita, e dalla clamide fissata con una spilla sulla spalla destra, all'altezza dell'omero. L'uomo è rappresentato nell'atto di toccare un lembo della veste di Cristo, di cui oggi si conservano solo i piedi e una porzione ridotta della tunica e del pallio.

Lo spazio compositivo del rilievo doveva essere scandito da un numero non ben precisato di nicchie²²⁰ definite da colonne a sostegno di una trabeazione modanata, arricchita superiormente con un motivo vegetale, che in corrispondenza dell'intercolunnio mediano si incurva, dando vita ad una forma absidata. I lati sono definiti da due colonne i cui fusti risultano essere quasi totalmente celati

²¹⁷ Sulle questioni inerenti alla tematica dell'arresto petrino cfr. *infra* par. 3.2.2.

²¹⁸ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 5.

²¹⁹ *Mt* 8, 5-13; *Lc* 7, 1-10.

²²⁰ Secondo la ricostruzione proposta da Joseph Wilpert lo spazio compositivo doveva essere scandito da una successione di ben sette nicchie. Cfr. WILPERT 1929, I, tav. 123,1.

dietro alle figure dei vari personaggi. Il simbolo dell'*Anastasis* è andato completamente perduto, forse a seguito della distruzione della sepoltura stessa, ma sussistono ancora gli attacchi della *crux invicta* con i nastri che pendevano da quest'ultima e la parte superiore del corpo dei due soldati, stanti, muniti del tipico armamentario militare, costituito dall'elmo in capo, clamide e scudo, incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro. La particolarità di questo sarcofago non è data solo dall'inserimento di episodi neotestamentari all'interno del suo apparato decorativo, come si può ben intuire dall'unica scena conservata nella porzione sinistra della fronte, ma anche dalla presenza di alcuni elementi architettonici che contraddistinguono nettamente tale manufatto da quelli coevi. Infatti di solito i sarcofagi a colonne, incentrati sulle tematiche della passione, non presentano una suddivisione dello spazio compositivo della fronte mediante nicchie sormontate da un timpano triangolare, tranne nel caso del frammento marmoreo²²¹, di provenienza ignota, oggi esposto nel Museo delle Bell Arti di A. S. Puskina (Figura 32). In questo caso l'intercolunnio è scandito da una colonna scanalata con capitello decorato da foglie d'acanto, mentre nell'elemento timpanato del frontone del sarcofago arelatense si erge una corona d'alloro dai nastri svolazzanti. All'interno della nicchia sottostante si dispongono tre personaggi maschili, abbigliati con tunica e pallio; tali individui, identificabili con gli apostoli, dovevano essere raffigurati nel gesto dell'*adclamatio* con la mano destra, perduta, sollevata²²². Tutte le originali peculiarità connotative di questa sepoltura hanno indotto Guntram Koch²²³ a ritenere, giustamente, che si tratti di un'opera teodosiana prodotta in un *atelier* arelatense sull'esempio dei prototipi romani, che vennero rielaborati e tradotti mediante nuove soluzioni figurative, dimostrando così una netta contaminazione tra le molteplici tipologie scultoree della plastica funeraria dell'epoca²²⁴.

Nel Musée de l'Arles Antique è custodito un altro sarcofago²²⁵ che, pur non ospitando specifiche scene relative alla *passio Christi* o al martirio dei principi degli apostoli, rientra a tutto diritto nella categoria dei sarcofagi della passione²²⁶. Il fulcro decorativo dell'intero rilievo ruota attorno al *Signum salutis* e alla devozione dimostrata dagli apostoli che convergono, acclamati, in due distinte teorie verso la *crux invicta*, emblema per eccellenza della vittoria del Redentore sulla

²²¹ Cfr. scheda n. 17.

²²² Chiaro richiamo ai sarcofagi di acclamazione di età teodosiana.

²²³ KOCH 2000, p. 486.

²²⁴ Al contrario, secondo Brigitte Christern-Briesenick tale sarcofago è sicuramente riconducibile ad una bottega romana operante nell'ultimo quarto del IV secolo. Cfr. CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 51-52, n. 67, tav. 25,5-6.

²²⁵ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 3.

²²⁶ Per lungo tempo il tema della venerazione apostolica dinanzi alla croce non è stata considerata pertinente alla categoria dei cosiddetti sarcofagi della passione e proprio per questo motivo venne considerata come una tematica a se stante, che andava identificata nei cosiddetti sarcofagi a stelle e corone. Ritengo invece che all'interno della classe scultorea dei soprannominati sarcofagi della passione si debbano necessariamente inserire sia i manufatti incentrati sulla narrazione degli ultimi momenti di vita di Cristo, di Pietro e di Paolo, sia quelle opere che, al contrario, mostrano un'evoluzione più consapevole delle tematiche "terrene" dalla passione, andando a porre invece l'attenzione sulle raffigurazioni simboliche del concetto stesso della *passio Christi*.

morte, mediante il martirio²²⁷ (Figura 33). Il sarcofago presenta una decorazione figurativa a bassissimo rilievo anche sui lati minori della cassa, caratteristica questa quasi totalmente estranea ai manufatti romani, mentre molto utilizzata, come si è già visto²²⁸, nella plastica gallica. Il fianco sinistro è incentrato sul battesimo del Figlio di Dio, il quale viene raffigurato, come di consueto²²⁹, totalmente sprovvisto degli abiti e in modulo minore, immerso nelle acque, mentre rivolge lo sguardo verso il fiume Giordano che sgorga da alcune rocce collocate a ridosso della cornice superiore del pannello (Figura 34). Giovanni Battista, munito di una tunica esomide di pelle, ha il corpo in pieno prospetto con il piede sinistro e il capo volti di profilo. Egli è colto nell'atto di imporre la mano destra sulla testa di Cristo, mentre l'altra è sollevata; la discesa dello Spirito Santo viene sancita dalla presenza della colomba. All'evento miracoloso assiste anche un apostolo, in tunica e pallio, con un *volumen* stretto nelle mani²³⁰.

Il fianco destro, più lavorato rispetto all'altro²³¹, è caratterizzato, invece, dalla presenza a sinistra di un personaggio virile che trattiene un lembo del proprio pallio con la mano sinistra, mentre con l'altra sembra toccare, mediante la *virga*, una roccia dalla quale sgorga un rivolo d'acqua (Figura 35). Di fronte a lui si dispongono due uomini muniti del tipico abbigliamento militare costituito dalla tunica corta manicata, clamide affissa sulla spalla destra all'altezza dell'omero e dal *pileum* in capo. Mentre il soldato di destra, acefalo, tiene nella mano sinistra il bastone del comando e solleva l'altra nel gesto della parola, il suo compagno si accinge a bere l'acqua. Ci troviamo di fronte all'episodio miracoloso in cui, secondo gli Atti apocrifi²³², Pietro, durante la sua prigionia, avrebbe convertito al cristianesimo, e dunque battezzato, i suoi carcerieri Processo e Martiniano, proprio grazie all'acqua che fece scaturire all'interno della sua cella.

È chiaro quindi come il filo conduttore che unisce queste due scene sia riconducibile al sacramento del battesimo, identificato simbolicamente nell'elemento dell'acqua, che domina lo

²²⁷ Riguardo a questa tematica cfr. *infra* par. 3.4.

²²⁸ Cfr. *infra* par. 2.1.

²²⁹ JENSEN 2011, pp. 162-164.

²³⁰ DE MARIA 2000, pp. 136-137.

²³¹ Tale sarcofago secondo Mat Immerzeel presenta tutte le molteplici fasi di lavorazione a cui veniva sottoposto il blocco marmoreo da cui si doveva ricavare una cassa provvista del rilievo figurativo. Il procedimento di fabbricazione prevedeva: l'appiattimento della superficie; l'incisione del disegno preparatorio sulla base del modello proposto dai cartoni; l'elaborazione grossolana nel bassorilievo; la precisazione dei volumi maggiormente aggettanti; la definizione, mediante l'utilizzo del trapano, degli occhi e di tutti quei particolari che prevedevano una netta incisione, infine il livellamento e la lucidatura del rilievo e della parete di fondo.

Il rilievo è stato secondo lo studioso progettato nell'analogia maniera di quello connotante il cosiddetto sarcofago di S. Cassiano tanto da presentare delle sorprendenti analogie sia stilistiche che formali, sebbene siano evidenti le differenze. Ad esempio l'andamento delle pieghe dell'abito di Pietro nella scena del battesimo richiamano l'andamento del pannello dell'apostolo collocato nella seconda nicchia del sarcofago massiliota, ed ancora il personaggio testimone del battesimo di Cristo somiglia fortemente all'apostolo acclamante disposto all'estrema destra nel rilievo del sarcofago di S. Cassiano. Per Immerzeel queste assonanze sono spiegabili solo con il fatto che i due manufatti dovevano essere stati realizzati nella medesima officina, negli anni '80 del IV secolo, ponendosi sulla scia della più tradizionale produzione scultorea delle botteghe romane. IMMERZEEL 1994, pp. 236-238.

²³² *Acta Ss. Iul. I*, pp. 303-304; FRANCHI DE' CAVALIERI 1953, pp. 3-52; AMORE 1968, cc. 1138-1140; AMORE 2013, pp. 257-259.

spazio compositivo con una posizione di assoluto rilievo, dividendo quasi simmetricamente i pannelli in due distinte parti. L'artista ricorse a tale espediente per cercare di mimetizzare il fatto che il sarcofago fosse, in realtà, composto da due differenti blocchi marmorei, congiunti, tramite modanature longitudinali, proprio lungo i lati minori, mediante delle staffe in metallo. Si possono vedere ancora sul fianco sinistro le due aperture rettangolari, che si crearono nel pannello nel momento in cui le grappe metalliche vennero meno²³³. In tal modo si ovviava anche a un secondo problema di ordine pratico: nessun personaggio sarebbe stato intaccato dalla giuntura dei due blocchi marmorei, permettendo quindi di realizzare una composizione funzionale e gradevole esteticamente²³⁴.

Le stesse tematiche e il medesimo espediente tecnico ritornano anche nei lati minori dell'ultimo sarcofago²³⁵ della passione custodito nel museo arelatense²³⁶ (Figura 36). È dunque chiaro come queste due sepolture, provenienti entrambi dalla chiesa di S. Onorato, pur differenziandosi nettamente per la decorazione della fronte, ma mostrando le stesse soluzioni figurative a bassorilievo sulle testate laterali, non possono che riferirsi al medesimo prototipo, probabilmente di origine gallica. Doveva quindi esistere un disegno preparatorio specifico per i lati minori dei sarcofagi, che in questo particolare caso godette di una sorprendente fortuna, essendo riproposto più volte, apportando solo esili variazioni²³⁷. È possibile supporre che queste due opere fossero state commissionate, visto l'utilizzo del marmo bianco di Carrara e l'ottima realizzazione tecnica-stilistica, da alcuni membri dell'aristocrazia locale, da poco convertiti alla nuova dottrina, che per questo motivo scelsero di far rappresentare le due tematiche battesimali, per ribadire come la vita eterna fosse raggiungibile per chiunque, grazie alla fede e, appunto, al sacramento del battesimo²³⁸. Ma, al contempo, vengono espressi anche i dogmi più complessi legati alla Salvezza e alla Resurrezione, come risulta chiaro dalla presenza del *Tropaion* nel sarcofago a stelle e corone e della consegna della Legge a Pietro, da parte del Redentore, nella sepoltura a colonne.

La fronte di quest'ultimo sarcofago arelatense, contenente le tematiche della passione, presenta all'interno dell'intercolunnio mediano il Cristo della Parusia che si erge sul monte paradisiaco tra i principi degli apostoli, mentre all'interno delle molteplici nicchie, scandite da colonne ed elementi mistilinei, si dispongono le palme dattilifere, eccelso emblema

²³³ KOCH 2000, p. 483.

²³⁴ DRESKEN-WEILAND 2010, pp. 118-119.

²³⁵ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 4.

²³⁶ GAGGADIS-ROBIN, MANIATIS, PLYKRETI 2006, p. 669.

²³⁷ I due episodi, relativi a Pietro che battezza i suoi carcerieri Processo e Martiniano e il battesimo di Cristo, da parte del Battista, ritornano anche nel perduto sarcofago di Soissons, disponendosi però lungo la decorazione della fronte e non più sui lati minori. Denotando comunque come tali tematiche fossero ben presenti nell'immaginario contemporaneo (cfr. scheda n. 53).

²³⁸ FAUSONE 1982, pp. 199-204.

dell'ambientazione oltremondana²³⁹. Il Redentore consegna il *volumen* semisvolto della Legge a Pietro, che lo riceve con le mani velate dalla propria veste, mentre dall'altro lato Paolo, acclamante, solleva la mano destra²⁴⁰. La composizione si chiude lateralmente con l'episodio della lavanda dei piedi da parte di Cristo a Pietro²⁴¹, a cui corrisponde all'estremità opposta il giudizio di Pilato²⁴². Ancora una volta ritorna il tema dell'acqua che come un filo conduttore unisce tali episodi: si tratta, infatti, di due lavacri; tuttavia, mentre il primo rappresenta un atto di umiltà del fedele verso il proprio compagno di fede, l'altro indica solo la volontà meschina e la miseria di colui che non sa prendere una decisione per paura delle sue conseguenze.

La composizione, da cui emerge il concetto delle regalità coniato in termini cristiani, è caratterizzata da una forte severità che viene trasmessa dalle espressioni dei volti dei personaggi, i cui movimenti monotoni sono rivolti sempre verso l'intercolumnio mediano; i corpi sono straordinariamente allungati e disposti secondo le regole della simmetria all'interno delle varie nicchie.

È possibile che il sarcofago, la cui cassa è il frutto dell'assemblaggio di vari pezzi marmorei, come era d'uso comune nelle officine galliche, fosse stato realizzato in una bottega locale da maestranze provenienti da Roma o da artisti dalle ottime qualità tecniche, che conoscevano perfettamente la tradizione scultorea romana, riproducendo fedelmente i prototipi di riferimento di cui erano in possesso, forse per specifica richiesta della committenza. Non è da escludere che questa sia individuabile in un alto funzionario giunto ad Arles a seguito della corte imperiale e lì stabilitosi con la propria famiglia, ma, al contempo, non si può escludere che la fronte sia giunta già semilavorata da Roma, per poi essere solo conclusa in un'officina arelatense²⁴³.

Tale opera documenta l'eccezionale vitalità di cui godettero gli *ateliers* alla fine del IV secolo, in un momento in cui la maestosa produzione della plastica funeraria romana stava volgendo al termine, lasciando il posto al sorgere di innumerevoli piccole officine, dislocate nelle varie province dell'impero, come appunto accade nella Gallia meridionale. Queste diedero nuovo impulso all'attività scultorea, introducendo molteplici novità legate inevitabilmente al lavoro delle maestranze locali che dovevano rispondere ad esigenze differenti, come l'approvvigionamento dei materiali o le richieste di una committenza ben diversa da quella romana.

²³⁹ Tale sarcofago risulta essere una vera e propria copia della sepoltura romana incompiuta, detta di Pio II, custodita nelle Grotte Vaticane (cfr. scheda n. 45), da cui differisce per la minuta lavorazione del trapano e per una resa formale sostanzialmente diversa.

²⁴⁰ Per una trattazione più dettagliata e ampia sulla tematica in generale della *Traditio legis* e in particolare sulle peculiarità iconografiche relative al sarcofago qui preso in esame cfr. *infra* par. 3.3.

²⁴¹ Cfr. *infra* par. 3.2.1.

²⁴² Cfr. *infra* par. 3.1.1.

²⁴³ KOCH 2000, p. 483.

2.1.3 Marsiglia

A Marsiglia nei primi decenni del V secolo si sviluppa una nuova, se pur limitata, produzione scultorea locale, assai esigua alla fine del secolo precedente, così come scarsa era anche l'importazione dei manufatti già terminati. Gli *ateliers* di Marsiglia, rispetto a quelli presenti ad Arles, pur essendo inferiori dal punto di vista qualitativo, mostrano una maggiore indipendenza dallo stile imperiale romano e proprio per questo motivo sono estremamente importanti per la storia della plastica provenzale²⁴⁴.

Dagli studi di Ferdinand Benoit sui sarcofagi di Arles e Marsiglia²⁴⁵ emerge come la produzione arelatense fosse estremamente ricettiva a tutte quelle peculiarità sia stilistiche che tematiche proprie dell'arte romana, oltre che alle influenze provenienti dall'Oriente, che portano, tra la fine del IV inizi del V secolo, a dar vita ad opere dai tratti decisamente indipendenti da Roma, espressione invece di una corrente puramente locale²⁴⁶.

Marion Lawrence²⁴⁷, a seguito dell'analisi di alcuni avori tardoantichi²⁴⁸ e dei sarcofagi massilioti, ipotizza l'esistenza di una scuola di San Vittore collocabile a Marsiglia, in cui si condensavano sia i caratteri romani che quelli orientali. Secondo la studiosa proprio Marsiglia, per l'estrema importanza rivestita dal suo porto²⁴⁹, uno dei più importanti del Mediterraneo, luogo per eccellenza di incontri e scambi commerciali-artistici, crocevia di molteplici culture e artisti differenti, avrebbe accolto per prima le novità provenienti dall'Oriente, che vennero rielaborate nelle officine locali, per poi, in un secondo momento, andare ad influenzare la produzione scultorea delle botteghe romane, mediata però da quella gallica.

La posizione estremamente innovativa della Lawrence non venne condivisa dagli altri studiosi²⁵⁰, sebbene fosse innegabile riconoscere l'esistenza di un intenso scambio non solo culturale, ma anche politico ed amministrativo, mediante le grandi vie del commercio che dall'Impero Orientale, passando per la Gallia, giungevano nell'Italia settentrionale e in Spagna²⁵¹.

Friederich Gerke²⁵² nel suo studio sull'arte teodosiana dimostra l'inammissibilità delle teorie postulate da Marion Lawrence, ritenendo impossibile sostenere una diretta influenza sull'arte romana di quella orientale ma, al contempo, propende nel riconoscere una generale ispirazione

²⁴⁴ GERKE 1959b, pp. 65-78.

²⁴⁵ BENOIT 1886; BENOIT 1894.

²⁴⁶ BENOIT 1954, p. 30.

²⁴⁷ LAWRENCE 1932, pp. 103-185.

²⁴⁸ SMITH 1918.

²⁴⁹ Sulla vitalità portuale di Marsiglia si veda: LOSEBY 1998, pp. 203-229; AUGENTI 2010, pp. 50-53; mentre a proposito della struttura e dei ritrovamenti archeologici si veda: HESNARD 2004, pp. 175-204.

²⁵⁰ SOPER 1938, p. 185; MÂLE 1950, pp. 236-281.

²⁵¹ BORRACCINO 1973, p. 13.

²⁵² GERKE 1934, pp. 1-34.

ellenistica che aveva avvicinato e in egual modo unificato la cultura artistica di tutte le province dell'impero. Per lo studioso le tarde officine occidentali "si possono comprendere soltanto se si riconosce il loro legame con Roma, la loro lotta con Roma e il loro distacco da Roma, come tappe cronologiche del loro sviluppo stilistico"²⁵³.

Ben tre sarcofagi della passione provengono dall'abbazia di San Vittore e sono oggi conservati nei vari ambienti in cui si snoda l'antica cripta (Figura 39; Figura 40). Sul muro della cappella di Notre-Dame-de-Confession²⁵⁴ è affissa la fronte di una sepoltura ad alberi²⁵⁵ (Figura 39), fortemente frammentaria a causa dei danni riportati a seguito della Rivoluzione Francese. Secondo un'antica tradizione locale il sepolcro avrebbe ospitato le reliquie dei martiri Crisanto e Daria²⁵⁶ e proprio per tale motivo fu particolarmente venerato nel corso dei secoli. È probabile che tale convinzione sia nata in relazione alla notizia riportata da Gregorio di Tours²⁵⁷, secondo il quale nel 590 papa Pelagio II donò le reliquie dei due martiri al diacono Agiulfo della Gallia, il quale, grazie al prezioso dono e alle cospicue preghiere, riuscì a superare indenne la violenta tempesta che colpì la sua nave durante il viaggio di ritorno a Marsiglia²⁵⁸.

Lo spazio compositivo è scandito da alberi alti ed esili che, grazie al congiungimento delle loro fronde, creano sette nicchie poco profonde entro cui si dispongono i vari personaggi. In realtà più che a singole arcate sembra di trovarsi di fronte a un pergolato continuo, in cui gli elementi vegetali sono caratterizzati da innaturali radici divaricate. La lavorazione del fogliame, mediante il trapano, è approssimativa e puramente decorativa, resa con incisioni parallele e rettilinee che non creano i decisi effetti coloristici dei sarcofagi ad alberi di Roma²⁵⁹. Questo rilievo si differenzia totalmente dalla produzione romana, in quanto non ospita più le scene desunte dal Vecchio Testamento, come Giobbe afflitto dai patimenti e Caino e Abele di fronte a Dio con i simboli del lavoro, ma presenta la precisa volontà di suddividere la fronte compositiva in due differenti aree tematiche: quella posta a sinistra è incentrata su due episodi inerenti alla vita di Paolo, la sua condanna a morte e presumibilmente un episodio tratto dagli Atti Apocrifi di Paolo e Tecla²⁶⁰,

²⁵³ GERKE 1959b, p. 50.

²⁵⁴ FIXOT, PELLETIER 2009, pp. 278-280.

²⁵⁵ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 16.

²⁵⁶ SIMONELLI 1964, cc. 300-305; CIPOLLONE 2002, pp. 594-603.

²⁵⁷ Gregorio di Tours, *In Gloria martyrum* I, 82 (MGH I, 543-544).

²⁵⁸ È altamente probabile che il diacono si sia personalmente recato in visita al luogo legato al loro culto nel cimitero di Trasonne, al primo miglio della via *Salaria nova*, venendo così a conoscenza delle leggende e delle tradizioni legate alla venerazione dei due martiri e che Gregorio di Tours, proprio grazie al suo resoconto, poté descrivere il santuario realizzato sul luogo del loro martirio. Sulla questione relativa al santuario di Crisanto e Daria si rimanda per la bibliografia precedente a CIPOLLONE 2002, pp. 587-610.

²⁵⁹ Basti pensare al sarcofago rinvenuto nella *confessio* della basilica di S. Paolo fuori le Mura (cfr. scheda n. 43) e alla sepoltura frammentaria proveniente dal complesso di San Sebastiano (cfr. scheda n. 30).

²⁶⁰ ERBETTA 1966, II, pp. 258-269.

mentre il lato destro ha un carattere petrino, come denunciano l'episodio del *ter negabis* e il primo arresto subito a Roma dall'apostolo.

Tale sarcofago può essere dunque considerato come uno degli ultimi esempi della classe ad alberi. Molteplici le novità e le contaminazioni tematiche: il simbolo dell'*Anastasis*, posto tra i cervi che bevono dai fiumi che sgorgano dal monte paradisiaco, non può che richiamare il Cristo parusiaco sulla montagna e, al contempo, la tematica battesimale, così il simbolo per eccellenza della Resurrezione si unisce al sacramento del battesimo (Figura 40). Tale elemento non trova alcun confronto figurativo nella produzione romana, mentre ritorna anche in un altro sarcofago di passione, ovvero nel sepolcro di Valencia²⁶¹ (Figura 41), in cui al di sotto del braccio trasversale della croce si dispongono simmetricamente un cervo e un agnello. Anche questo manufatto provinciale è ascrivibile al medesimo frangente cronologico, identificabile sul crinale del IV secolo.

Il motivo dei due cervi che si abbeverano dai fiumi che sgorgano dal monte paradisiaco, su cui svetta l'*Agnus Dei* tra due palme, anima anche il coperchio del sarcofago a colonne, comunemente denominato dei compagni di S. Ursula, riferibile alla metà del V secolo, esposto in un differente ambiente della cripta di San Vittore²⁶² (Figura 42). Altri due cervi, raffigurati con la stessa gestualità, dovevano connotare la parte centrale del manufatto, fortemente frammentario, custodito ancora una volta nell'abbazia di Marsiglia, il cui coperchio, in un miglior stato di conservazione, mostra due teorie di agnelli che, uscenti dalle due porte di città, convergono verso il cristogramma centrale²⁶³ (Figura 43).

Ritornando all'origine del nostro discorso, ovvero al sepolcro ad alberi, gli apostoli ai lati dell'intercolunnio mediano accennano sorprendentemente ai sarcofagi di acclamazione di età teodosiana, mentre sono totalmente estranei ai repertori romani dei sarcofagi della passione gli episodi della prima cattura di Pietro²⁶⁴ e dell'annuncio del suo rinnegamento²⁶⁵ (Figura 44), il cui

²⁶¹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 56.

²⁶² DE RUFFI 1696, p.127; GARRUCCI V, p. 56, tav. 332,1; LE BLANT 1889, I, pp. 38-40, n. 52, tav. 12,4; LE BLANT 1886, p. 38, n. 32; LE BLANT 1894, pp. 71-73, n. 36; WILPERT 1929, I, pp. 19, 185, tav. 17,2; LAWRENCE 1932, p. 171, n. 67; WARD-PERKINS 1938, pp. 83-87; BENOIT 1966, p. 59; BENOIT 1954, pp. 9-10, 28-30, 71, n. 111, tavv. 43,2; 44; FÉVRIER 1956, pp. 187, 197; SOTOMAYOR 1962, p. 177, n. 83; BORRACCINO 1973, pp. 53-58, n. 17; DROCOURT 1974, p. 151, fig. 149; POST 1984, p. 41, n. E4; DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 47-57, fig. 47-53; CAILLET, LOOSE 1990, fig. 49, 79; IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, p. 146; SCHRENK 1995, pp. 120, 122, tav. 33c; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, pp. 150-151, n. 300, tav. 77,1; GAGGADIS-ROBIN 2009, pp. 79-80, fig. 17.

²⁶³ DE RUFFI 1696, pp. 123, 125; LE BLANT 1886, pp. 36, n. 50; 37, n. 51; 48, n. 62; WILPERT 1929, I, p. 19; GERKE 1939, pp. 357, n. IV 18, 364 n. V 50; BENOIT 1954, p. 75, n. 115, tav. 48,2; BORRACCINO 1973, pp. 80-82, n. 24; DROCOURT 1974, p. 151; DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 95-99, fig. 95-96; CAILLET 1993, p. 135, fig. 8; IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, p. 146; IMMERZEEL 1995, p. 862; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, pp. 151-152, n. 301, tav. 77,2.3; GAGGADIS-ROBIN 2009, pp. 83-86, fig. 25.

²⁶⁴ DULAEY 2008, pp. 299-346.

²⁶⁵ CANETRI 2006, pp. 159-200.

uso, invece, diviene preponderante nelle scuole locali intente ad ampliare, estendere e modificare gli apparati figurativi in uso²⁶⁶.

La seconda scena a sinistra è invece un vero e proprio *unicum* iconografico, che verrà proposto solo in questa opera, in quanto vi è rappresentato l'apostolo arrestato da un personaggio maschile, munito di penula, tramite una doppia fune stretta al collo, mentre una donna, Plautilla o Tecla a seconda dell'identificazione della scena stessa²⁶⁷, assiste all'evento (Figura 45).

Dal punto di vista stilistico le nicchie sono appiattite, il senso spaziale è indicato soltanto dall'inclinazione del piano su cui poggiano le figure che sembrano emergere a fatica dalla parete di fondo. I gesti dei personaggi sono convenzionali e sottolineati dalle pieghe degli abiti rese in negativo. Le teste, dalle proporzioni maggiorate rispetto ai corpi sottostanti, evidenziano espressioni di assoluta fissità, che secondo il Gerke²⁶⁸ preludono già al medioevo, dovute alla perforazione mediante il trapano del centro della pupilla e dell'angolo interno dell'occhio, che viene innaturalmente allungato verso la tempia. Tutte queste caratteristiche stilistiche e tecniche inducono a datare il sarcofago agli ultimi decenni del IV secolo sebbene siano ancora persistenti alcuni tratti tipici dell'iconografia romana, come ad esempio l'acconciatura²⁶⁹ della donna partecipe all'episodio paolino o il *pileus* indossato dal soldato che arresta Pietro, e venga utilizzato un marmo di importazione, probabilmente di Carrara, dalla grana fine²⁷⁰.

L'opera risulta essere il frutto di un intento artistico totalmente diverso rispetto a quanto veniva proposto da gli altri sarcofagi della passione, ponendosi così come l'inizio di qualcosa di nuovo, in quanto gli apparati figurativi e lo stile imperiale vengono interpretati e mediati in una sintassi locale per cui il repertorio narrativo, rispetto a quanto proposto da Roma, viene decisamente ampliato²⁷¹.

Il sarcofago a colonne²⁷² oggi esposto nell'antica sacrestia della cripta dell'abbazia di San Vittore è fortemente frammentario a seguito della distruzione dovuta alla Rivoluzione Francese,

²⁶⁶ GERKE 1939, pp. 89-90.

²⁶⁷ Nel paragrafo 3.2.4 ci si soffermerà dettagliatamente sulle varie interpretazioni iconografiche della scena presa in esame.

²⁶⁸ GERKE 1959b, pp. 77-78.

²⁶⁹ Tale pettinatura diventò di moda grazie ad Elena, la madre dell'imperatore Costantino, come si vede nel medaglione in bronzo di Nicomedia, del Gabinetto Numismatico di Londra, contenente il suo ritratto maturo databile al 329 (BOVINI 1949, p. 212, fig. 224; CALZA 1972, p. 169, n. 159, tav. LI) e in una serie di statue riferibili all'Augusta (CALZA 1972, pp. 170-172, tav. LII-LV). I capelli sono artificiosamente ondulati ripiegati sulla nuca e bloccati mediante una larga fascia costituita da trecce che cinge l'intero capo. La medesima capigliatura venne riproposta anche in un secondo momento nella plastica funeraria per indicare per lo più un'iconografia muliebre, come ad esempio nella figura della moglie di Giobbe nel già citato sarcofago di Giunio Basso e nel sarcofago ad alberi del Museo Pio Cristiano proveniente dalla *confessio* di San Paolo fuori le Mura (cfr. scheda n. 43), nel sarcofago di Villa Pamphili (RIZZARDI 1970, pp. 103-105, n. 28) appartenente alla tipologia del Mar Rosso, in cui la pettinatura si ripete ben quattro volte, e infine nella figura della samaritana del sarcofago di San Giovanni in Valle a Verona (DRESKEN-WEILAND 1998, II, pp. 60-62, n. 152, tav. 64, 1-3). Cfr. DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 28-30.

²⁷⁰ LEROUX *et alii* 2009, p. 90.

²⁷¹ FARIOLI 1966, pp. 374-375; BORRACCINO 1973, pp. 85-86.

²⁷² Per la bibliografia e una descrizione più dettagliata dell'opera cfr. la scheda n. 15.

venne un tempo reimpiegato come materiale di costruzione per l'abbazia stessa (Figura 46). Il frammento sinistro della fronte fu custodito prima nel vestibolo della cripta per poi essere definitivamente condotto negli ambienti della cripta vera e propria dal canonico Béranger. La porzione destra del manufatto invece non godette della stessa fortuna, in quanto fu rinvenuta durante gli scavi condotti nei primi anni del 1970, a un metro di profondità rispetto al piano di calpestio, in corrispondenza della porta d'accesso della galleria nord che metteva in comunicazione l'abbazia con il relativo chiostro.

Lo spazio compositivo del sarcofago è scandito da nicchie definite lateralmente da colonne tortili in senso inverso che sorreggono, mediante capitelli compositi, archi caratterizzati dalla decorazione a nastro, mentre alla sommità si intravedono delle conchiglie, incomplete, dalle nervature esili. È sorprendente come nei due spazi di risulta tra le arcate della nicchia mediana si dispongano le lettere apocalittiche, che al contrario di solito trovavano posto ai lati della *crux invicta*; dell'Alfa si intravedono solo i tratti inferiori, mentre l'Omega risulta essere intatta. All'interno delle nicchie si dispongono singoli personaggi, identificabili con gli apostoli, caratterizzati da una gestualità variegata, i cui corpi, caratterizzati da un rozzo modellato e mancanti della parte inferiore, risultano quasi privi di forma, in quanto i panneggi, realizzati a negativo, appesantiscono ed appiattiscono le figure, annullandone la naturale plasticità. Le mani sono tozze dalle proporzioni maggiorate rispetto ai corpi, che le rendono fortemente innaturali. L'uso del trapano è quasi nullo, tanto da risultare del tutto assente nella decorazione a nastro delle arcate. I volti dei discepoli di Cristo sono poco espressivi per via degli occhi grandi e allungati verso le tempie; solo la pupilla della figura virile presente a destra del *Signum crucis*, probabilmente identificabile, grazie ai tratti fisionomici, con Paolo, è priva della perforazione del trapano, mentre è presente negli altri individui.

Nella cappella di Saint-Mauront²⁷³ è conservato un sarcofago a colonne che secondo un'antica tradizione, riportata nell'800 da Edmond Le Blant²⁷⁴, ma di cui non si conosce l'origine, avrebbe ospitato le reliquie dei compagni di San Maurizio (Figura 47). Il sarcofago venne pubblicato per la prima volta nel 1696 da Antoine De Ruffi²⁷⁵ (Figura 48), il quale provvide a realizzare un disegno della cassa provvista del coperchio, oggi perduto. Difficile affermare con certezza se la copertura appartenesse davvero alla sepoltura in questione o se provenisse da un precedente sarcofago pagano. Mentre la porzione destra della fronte è caratterizzata, come di consueto, all'episodio della comparizione del Salvatore di fronte al tribunale di Pilato, il lato sinistro ospita due scene totalmente nuove che hanno causato non pochi problemi d'interpretazione.

²⁷³ PELLETIER, VALLAURI 2009, pp. 125-140.

²⁷⁴ LE BLANT 1886, pp. 44-45.

²⁷⁵ DE RUFFI 1696, II, p. 126.

È probabile che sia raffigurata l'apparizione di Cristo a Paolo sulla via per Damasco, cui fa seguito la lapidazione che l'apostolo subì a Listra ad opera dei giudei durante uno dei suoi innumerevoli viaggi.

Le figure non hanno quasi più forma, le teste presentano delle proporzioni maggiorate rispetto ai corpi sottostanti; i panneggi, realizzati ancora una volta a negativo, appesantiscono le corporature, annullandone le volumetrie. Tutto ciò induce a pensare che tale sarcofago sia un'opera prodotta dalla tarda scuola gallica alla fine del IV secolo, da artisti che volevano ancora in parte rifarsi ai repertori figurativi romani, ben radicati nell'immaginario contemporaneo, ma anche introdurre scene nuove che rispondessero alle loro specifiche necessità, seppure venne scelto un marmo bianco, forse proconnesio, e non la pietra locale.

Tale sepoltura -come anche l'altro sarcofago di passione appartenente alla tipologia a colonne²⁷⁶ esposto nell'antica sacrestia della cripta dell'abbazia- mostra la caratteristica ornamentazione dell'epoca teodosiana con l'appiattimento delle nicchie definite da colonne tortili in senso inverso che, mediante capitelli compositi, sorreggono archi ribassati ornati da un motivo a foglie trapanate, mentre la sommità dell'arco stesso risulta essere arricchita da conchiglie a bassissimo rilievo. Negli spazi di risulta tra le arcate si dispongono ceste di frutta rovesciate, colombe e corone lemniscate²⁷⁷.

Tutti e tre gli esemplari di San Vittore presentano un rilievo fortemente superficiale che emerge a fatica dal fondo, tanto che le figure risultano essere piatte, prive di plasticità, ed eccezionalmente allungate, a causa della lavorazione delle pieghe delle vesti a negativo. I volti sono contraddistinti da espressioni astratte, rigide, ma, al contempo, un sentore di paura pervade lo sguardo dei principi degli apostoli, di solito caratterizzati da una stoica tranquillità, denotando così una fanatica volontà di martirio totalmente assente negli esemplari romani. Non esistono indizi esterni che possano permetterci di ipotizzare una datazione più precisa e sicura di questi tre sarcofagi. Dagli elementi desunti dallo studio della struttura, dell'iconografia e dello stile è possibile supporre semplicemente come la produzione dei sarcofagi della passione a Marsiglia si sviluppi negli ultimi decenni del IV secolo e non oltre l'inizio del V secolo, in quanto la plastica funeraria sarà in seguito contraddistinta da evidenti differenze dovute all'attività degli *artifices* autoctoni.

Sebbene i sarcofagi della passione custoditi a San Vittore mostrino tutti i caratteri di una produzione locale, che porterà poi alla realizzazione, ad esempio, del sarcofago del Cristo sulla

²⁷⁶ Cfr. scheda n. 15.

²⁷⁷ BORRACCINO 1973, p. 89.

montagna²⁷⁸ (Figura 49) ricavato da un tufo presente nella periferia di Marsiglia²⁷⁹, probabilmente identificabile con la pietra di Cassis²⁸⁰ o con il calcare di Saint-Victor²⁸¹, ancora per queste tre opere si preferì ricorrere a marmi di importazione provenienti dalle montagne di Carrara²⁸² e dall'isola del Proconneso nel Mar di Marmara²⁸³. Tale fenomeno è spiegabile con il fatto che la distanza esistente tra Marsiglia e le cave di Saint Béat²⁸⁴, poste sulle pendici delle montagne d'Arri nella valle di Garone, a circa 10 km dal confine tra la Francia e la Spagna, è di circa 450 km, ovvero la stessa che intercorre tra la città massiliota e le montagne di Carrara. Il trasporto del marmo di Saint Béat verso Marsiglia, ma anche Arles e Lione, era estremamente difficoltoso e lento per via degli insormontabili problemi inerenti al trasporto via terra, mentre nelle altre colonie della regione i blocchi marmorei venivano agevolmente trasportati mediante il fiume che scorreva nei pressi delle cave. L'importazione del marmo di Carrara, sebbene qualitativamente superiore a quello estratto dalle cave dei Pirenei, aveva un costo minore per la facilità del suo trasporto via mare. Nello studio di Mat Immerzeel e Peter Jongste²⁸⁵ si sottolinea come addirittura l'importazione di blocchi o sarcofagi già sbozzati da Roma a Marsiglia fosse più veloce e meno dispendiosa economicamente rispetto ad un carico di materiale che doveva percorrere la strada che collegava la città di Marsiglia con le cave di Saint Béat.

Ritornando all'origine dei nostri discorsi, il nuovo linguaggio stilistico detto "paleoprovenzale" da Friederich Gerke, dopo essere stato irradiato da Arles approdò anche in altre città, interessando, come si è appena visto, oltre a Marsiglia, anche Avignone, Nîmes, Narbonne e Saint Maximin, riflettendo i caratteri del provincialismo dell'arte imperiale romana e conseguentemente tutti i tratti dell'evoluzione della produzione della plastica funeraria.

La cripta della cattedrale di Saint-Maximin ospita, in un pessimo stato di conservazione, il cosiddetto sarcofago a colonne di Sainte Madeleine²⁸⁶ (Figura 50), in cui si ritrova la tipica ripartizione della fronte in cinque scomparti tramite colonne tortili, decorate al centro da tralci di

²⁷⁸ MÂLE 1950, p. 256; BORRACCINO 1973, pp. 59-65, n. 18; DROCOURT 1974, pp. 147-153; DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 81-87, figg. 80, 82, 84, 86; CAILLET, LOOSE 1990, fig. 17; IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, p. 146, tav. 13,5; IMMERZEEL 1995, pp. 862, tav. 110c; KOCH 2000, p. 498; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, pp. 149-150, n. 299, tav. 76,1-6; GAGGADIS-ROBIN 2009, p. 83, fig. 22; FIXOT, PELLETIER 2009, pp. 220-221, fig. 172.

²⁷⁹ LEROUX *et alii* 2009, p. 91.

²⁸⁰ L'uso della pietra di Cassis è attestato solo a Marsiglia a partire dal V secolo. Cfr. DROCOURT 1974, p. 152.

²⁸¹ La pietra di Cassis è un calcare compatto cretaceo tipico della regione, mentre il cosiddetto calcare di Saint-Victor è un calcare bianco duro e poroso, contenente del quarzo, estratto da antiche cave che sorgevano proprio nei pressi nell'abbazia di San Vittore.

²⁸² Il marmo di Carrara a grana fine si riconosce nel sarcofago di Crisanto e Daria (cfr. scheda n. 16).

²⁸³ Il sarcofago frammentario con il simbolo dell'*Anastasis* (cfr. scheda n. 15), è composto da un marmo bianco, a grana grossa, con grandi venature scure parallele e denota la presenza di pirite, riconducibile al proconnesio; le medesime venature scure sono riconoscibili anche nel marmo bianco a grana media del sarcofago a colonne nella cappella di Saint-Mauront (cfr. scheda n. 14), sebbene l'aspetto dei grani potrebbe far pensare anche al marmo estratto dalle cave dei Pirenei.

²⁸⁴ WARD PERKINS 1963, pp. 119-124.

²⁸⁵ IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, pp. 139-140.

²⁸⁶ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 50.

vite alternati a putti. Le scene mantengono la consueta disposizione, ovvero, partendo dall'estremità sinistra, si riconoscono la *decollatio Pauli*, l'arresto di Pietro da parte di due *milites*, il simbolo dell'*Anastasis*, distrutto della furia iconoclasta della Rivoluzione Francese, e la comparizione del Salvatore nel tribunale di Pilato. Questo sarcofago è una chiara opera di lavorazione non romana, bensì provinciale, creato in un momento in cui le officine galliche non svolgono ancora un'attività autonoma, ma riproducono i modelli e le tematiche desunte delle fabbriche romane, apportando delle variazioni, forse sulla base di esplicite richieste da parte della committenza. Questo spiegherebbe come mai siano presenti alcune impostazioni figurative notevoli - derivanti appunto dalle opere presenti nelle botteghe di Roma e riprodotte nelle Gallie grazie alla circolazione dei cartoni e delle maestranze nei vari *ateliers* - in un manufatto di qualità sicuramente non ottimale, sebbene il rilievo non sia giudicabile, poiché rovinato dall'eccessiva devozione dimostrata dai fedeli.

Al contempo, però, il sepolcro presenta una peculiarità estranea alla plastica romana, ovvero la decorazione figurativa dei fianchi minori della cassa. Da un lato si riconosce il bacio che Cristo diede a Giuda annunciando il suo tradimento (Figura 51), mentre dall'altro lato ci si trova di fronte a una scena di difficile interpretazione: al di sotto di una struttura architettonica richiamante una porta di città, siede con le gambe accavallate di profilo un Cristo apollineo, abbigliato con tunica, pallio e sandali, mentre solleva la mano destra nella direzione di due soldati, muniti di lancia, scudo ed elmo, che gli si pongono di fronte. Joseph Wilpert²⁸⁷ è stato l'unico studioso a cercare di capire cosa raffigurasse in realtà tale scena, giungendo alla conclusione che l'artista avesse voluto rappresentare uno specifico momento narrato solo nel Vangelo di Matteo (*Mt* 26,55), ovvero la cattura di Cristo nel podere di Getsemani a seguito del tradimento di Giuda, il Messia stupitosi di ciò che sta avvenendo, afferma: "come se fossi un ladro siete venuti a prendermi con spade e bastoni. Ogni giorno sedevo nel tempio a insegnare, e non mi avete arrestato". Wilpert credette, sebbene non esista alcun elemento utile per supportare tale ipotesi, che l'episodio in questione sia identificabile con una delle molteplici orazioni che il Figlio di Dio tenne di fronte al tempio di Gerusalemme, sotto lo sguardo vigile dei soldati.

Assai simile al sepolcro della cripta della cattedrale di Saint-Maximin, se non addirittura una copia, è ritenuto il sarcofago a colonne comunemente detto di Narbonne²⁸⁸, ma, forse, in realtà proveniente da Nîmes, oggi perduto, del quale ci rimane il ricordo grazie al disegno di Anne Rulman²⁸⁹. Per quanto sia difficoltoso avanzare qualsiasi ipotesi sulla base di una semplice e non accurata riproduzione è sorprendente come siano evidenti le assonanze iconografiche con il

²⁸⁷ WILPERT 1932, II, pp. 315-316, tav. 217,3.

²⁸⁸ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 19.

²⁸⁹ RULMAN 47 MITTE.

sarcofago di Saint-Maximin, e proprio per questo motivo tale sepoltura può essere ascrivibile al medesimo frangente cronologico, ovvero la fine del IV secolo.

Un esemplare ancora coerente alla tradizione romana, prima della svolta in chiave autoctona della produzione gallica, è identificabile nel sarcofago a colonne rinvenuto a Valence fortemente frammentario²⁹⁰. Joseph Wilpert²⁹¹ ricostruì interamente la fronte della cassa sulla base dei paragoni effettuati con il sarcofago romano denominato anche come lateranense 164²⁹², di cui era sicuramente una replica. La cui unica, ma netta, differenza è data dal fatto che le scene sono separate da colonne e non da alberi.

L'ultima fase della produzione massiliota mostra degli innegabili punti di contatto con la scultura visigota²⁹³ come risulta evidente dall'analisi della sepoltura di S. Cassiano²⁹⁴ (Figura 52), realizzata con il marmo di Saint Béat²⁹⁵, e del sarcofago a colonne²⁹⁶ in pietra di Cassis²⁹⁷, presente nella cappella di Notre-Dame-de-Confession, con il Cristo nimbato assiso sul monte paradisiaco (Figura 53).

²⁹⁰ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 55.

²⁹¹ WILPERT 1928c, p. 253; WILPERT 1929, I, pp. 164-165.

²⁹² Cfr. scheda n. 43.

²⁹³ WARD PERKINS 1938, p. 82.

²⁹⁴ LE BLANT 1886, pp. 41-43, n. 54, tav. 16,2; LE BLANT 1894, pp. 70-71, n. 35; WILPERT 1932, II, p. 336, tav. 244,1; LAWRENCE 1932, p. 167, n. 12; GERKE 1939, p. 124; BENOIT 1954, pp. 9, 28, 74, n. 112; BORRACCINO 1973, pp. 72-74, n. 21; DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 58-62; CAILLET, LOOSE 1990, pp. 27, 46, 77, 102, 108; CAILLET 1993, pp. 131-133; IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, pp. 144-145, tav. 11,2 12,4; IMMERZEEL 1994, p. 236; IMMERZEEL 1995, pp. 861-862; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, pp. 146-147, n. 296, tav. 74.6; GAGGADIS-ROBIN 2009, pp. 80-81, fig. 18.

²⁹⁵ Il marmo di Saint Béat è contraddistinto da una grana media e da colore bianco vivo, in questo caso è anche arricchito da due larghe venature grigio chiaro, che si sviluppano in senso diagonale. Cfr. LEROUX *et alii* 2009, p. 90.

²⁹⁶ LE BLANT 1886, p. 47, n. 59, tav. 11,1; LE BLANT 1894, p. 68, n. 33; WILPERT 1929, I, p. 49, tav. 27,6; PERKINS 1938, pp. 84, 87; GERKE 1939, p. 292 nota 1, 354 n. IV 20; BENOIT 1954, pp. 9, 74, n. 113; GERKE 1959b, pp. 70-72; SOTOMAYOR 1962, p. 177, n. 81; BORRACCINO 1973, pp. 68-71, n. 20; DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 64-69, figg. 63-67; CAILLET 1993, pp. 130, fig. 7; IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, p. 146; IMMERZEEL 1995, p. 862; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, pp. 148-149, n. 298, tav. 75, 4-5; GAGGADIS-ROBIN 2009, p. 81, fig. 19.

²⁹⁷ Il sarcofago risulta composto di un calcare compatto duro dal colore grigio, contenente fossili di rudiste. Cfr. LEROUX *et alii* 2009, p. 90.

3 Riflessioni sugli apparati figurativi

3.1 Narrazione della *passio Christi*

L'ultimo atto della vita terrena del Cristo si apre con la sua comparizione, a seguito dell'arresto, nel tribunale di Pilato. Secondo le relazioni evangeliche Gesù viene arrestato di notte nel podere, detto Getsemani, ai piedi del monte degli Ulivi, per essere sottoposto a un primo e frettoloso processo nel palazzo dei sommi sacerdoti, Anna e Caifa, che terminerà con la sua condanna a morte a opera del prefetto Ponzio Pilato.

Le modalità dell'arresto e la gran fretta con cui è avvenuta la condanna, da parte della corte ebraica, lasciano molto riflettere, in quanto non vennero rispettate le norme allora vigenti nel Sinedrio e contenute nel *Sanhedrin*²⁹⁸, un trattato rabbinico appartenente alla Talmud Babilonese²⁹⁹, in cui è chiaramente scritto come i processi capitali dovessero essere svolti esclusivamente di giorno e nella sede ufficiale del Sinedrio. Il Sinedrio³⁰⁰, dal greco *synèdrion* ovvero assemblea, era l'unico organo politico-religioso le cui decisioni avevano valore di legge e dunque venivano riconosciute dall'autorità romana da cui dipendeva l'amministrazione della Giudea. Le riunioni, a cui partecipavano settanta membri, avvenivano in un'ala del tempio di Gerusalemme ed erano presiedute dal sommo sacerdote; potevano essere affrontate questioni inerenti l'ordine pubblico oltre a tutte quelle cause per le quali era applicabile la Legge Giudaica.

Si era soliti giungere al processo dopo l'arresto del presunto colpevole, che doveva avvenire sempre di giorno, a meno che non fosse colto in flagranza di reato; si procedeva dunque con il sentire i vari testimoni, a cui seguiva il cosiddetto esame dell'accusato ed infine veniva emessa la sentenza, che andava da una semplice sanzione pecuniaria alla pena di morte per i reati più gravi. Le cause capitali, secondo il *Sanhedrin* (cap. 4 foglio 32a)³⁰¹, si potevano concludere il giorno stesso in cui era iniziato il processo, se era chiara l'assoluzione dell'imputato, talora l'esito fosse ancora oscuro, queste dovevano riprendere il giorno seguente, ma concludersi entro la fine della medesima giornata. Era indispensabile che tali processi non fossero mai eseguiti alla vigilia di un sabato o di una qualsiasi festività, il rispetto della legge sabbatica era un precetto fondamentale ed

²⁹⁸ Il *Sanhedrin* è uno dei trattati di cui è composto il *Seder Nezikin*, una parte della *Nishnah* e quindi del Talmud stesso. Sulle questioni inerenti al *Sanhedrin* si rimanda a: KRAUSS 1909; KRAUSS 1933; BURKILL 1956, pp. 80-96; JAUBERT 1965, pp. 1-33; BURKILL 1956, pp. 80-96; SCHÜRER 1979, II, pp. 199-226.

²⁹⁹ CHIARINI 1831; RUBENSTEN 2003; VIDAS 2014.

³⁰⁰ FELTEN 1913, pp. 15-28; HOLZMEISTER 1938, pp. 43-58. 151-174; HOLZMEISTER 1950, pp. 160-171; NÖTSCHER 1940, pp. 120-121; RICCIOTTI 1941, pp. 74-78; PENNA 1953, XI, cc. 697-698;

³⁰¹ KRAUSS 1933, kapitel IV, pp. 141-168.

indiscutibile per il mondo ebraico. In *Esodo* 31, 12-17³⁰² si legge che la violazione di tale dettame comportava la condanna a morte del trasgressore, mentre nel Talmud Babilonese si specifica che chi si fosse macchiato di tale peccato sarebbe stato punito mediante la lapidazione³⁰³.

È assai probabile che Gesù, molto prima dell'arresto e della relativa condanna, si fosse decisamente inimicato la comunità ebraica violando infatti, in più occasioni, la Legge mosaica inerente il sabato: ad esempio i vangeli sinottici riportano l'episodio della guarigione della mano inaridita avvenuta, nella città di Cafarnaò, proprio di sabato all'interno della sinagoga³⁰⁴. Invece che apprezzare il miracolo accaduto, i farisei e gli erodiani si riunirono per decidere la prassi da seguire per far uccidere colui che affermava che neppure l'istituzione divina del riposo sabbatico avesse un valore assoluto, ma che, al contrario, doveva sottostare alla carità e alla sua autorità giacché lui, in quanto Messia, poteva interpretare come meglio credeva la Legge mosaica.

La forte indignazione dei Giudei di fronte alla violazione del giorno di riposo da parte di Cristo torna anche nell'episodio della guarigione di un infermo alla piscina di Betzàt³⁰⁵ e ancora una volta è chiaro come si cercasse un espediente per uccidere colui che "chiamava Dio suo Padre, facendosi uguale a Dio".

Si cercò la maniera di trovare dei capi d'imputazione che non solo riguardassero la violazione della Legge mosaica ma che, in realtà, mettessero in discussione l'autorità romana; per tal motivo i sommi sacerdoti si adoperarono per farsi dire da Gesù cosa ne pensasse della questione del pagamento del tributo a Cesare³⁰⁶, istituito nel 6 d.C., dopo la morte di Erode il Grande, con il passaggio della Giudea sotto l'amministrazione romana. La domanda non sortì gli effetti sperati in quanto la risposta fu molto evasiva, mentre decisamente dura è l'invettiva che ne segue contro l'intera casta sacerdotale di Gerusalemme svolta di fronte a una cospicua folla che lo considerava un profeta³⁰⁷, scoraggiando così i sommi sacerdoti dall'ucciderlo per evitare i tumulti e le varie problematiche che ne potevano derivare, dato l'avvicinarsi della festa della Pasqua ebraica³⁰⁸.

L'arresto del Figlio di Dio³⁰⁹ avvenne grazie al tradimento di uno dei dodici apostoli, Giuda Iscariota, per trenta monete d'argento; egli, conoscendo perfettamente le abitudini dei suoi compagni e del Messia, approfittò del fatto che sapesse che questi fossero riuniti in piena notte in un

³⁰² "Osserverete dunque il sabato, perché per voi è santo. Chi lo profanerà sia messo a morte; chiunque in quel giorno farà qualche lavoro, sia eliminato dal suo popolo. Per sei giorni si lavora, ma il settimo giorno vi sarà riposo assoluto, sacro al Signore. Chiunque farà un lavoro in giorno di sabato sia messo a morte. Gli Israeliti osserveranno il sabato, festeggiando il sabato nelle loro generazioni come un'alleanza perenne. Esso è un segno perenne fra me e gli Israeliti: infatti il Signore in sei giorni ha fatto il cielo e la terra, ma nel settimo ha cessato e ha preso respiro." (*Es* 31, 12-17).

³⁰³ *Sanhedrin* cap 7, ff. 53a e 53b; KRAUSS 1933, kapitel VII, pp. 207-240.

³⁰⁴ *Mt* 12, 9-14; *Mc* 3, 1-6; *Lc* 6, 6-11.

³⁰⁵ *Gv* 5, 1-18.

³⁰⁶ *Mt* 22, 15-17.

³⁰⁷ *Mt* 23, 1-39; *Mc* 12, 38-40; *Lc* 11, 39-52; 20, 45-57.

³⁰⁸ *Mt* 26,1-5; *Mc* 14,1-2; *Lc* 22, 1-2.

³⁰⁹ *Mt* 26, 47-50; *Mc* 14, 43-52; *Lc* 22, 47-53; *Gv* 18, 1-11.

luogo non molto frequentato, ovvero nel giardino di Getsemani, per sopraggiungere scortato da una gran folla di individui muniti di spade e bastoni mandati dai sommi sacerdoti, dagli scribi e dagli anziani³¹⁰.

Secondo Matteo³¹¹ e Marco³¹² Gesù venne arrestato irregolarmente in piena notte e condotto nel palazzo del sommo sacerdote per essere sottoposto, probabilmente, ad un primo e non ufficiale interrogatorio. L'increscioso episodio accadde sicuramente durante un orario notturno, visto che alcuni soldati ed inservienti sentirono l'esigenza di accendere un fuoco per potersi riscaldare nel cortile del palazzo in questione; alle medesime fiamme si accostò anche Pietro, che cercava di seguire a una debita distanza il suo Maestro. Giovanni³¹³ è l'unico apostolo a riferire che Cristo fu portato al cospetto di Anna, sommo sacerdote dal 6 al 15 d.C. e suocero di Caifa, l'attuale sommo sacerdote, e che solo all'alba del giorno seguente, come testimonia anche Luca³¹⁴, avvenne il vero e proprio consiglio degli anziani, sacerdoti e scribi nel pretorio al cospetto del procuratore romano.

In realtà Gesù alla corte di Anna e Caifa non si era macchiato di alcun reato che potesse riguardare le autorità romane, benché dei falsi testimoni provarono a screditarlo mediante accuse di sedizione e distruzione del tempio. Ma l'accusa più grave che pendeva sulla sua testa era quella di blasfemia, in quanto egli si arrogò il diritto di riconoscersi non come il Messia umano tradizionale, bensì come il Messia davidico, il "Signore" del Salmo 110³¹⁵, e il "Figlio dell'uomo" messianico di origine celeste intravisto da Daniele giungere "con le nubi del cielo"³¹⁶. Il sommo sacerdote nell'apprendere che Cristo si identificava nel "Figlio dell'uomo seduto alla destra di Dio" si stracciò le vesti in segno di profonda disperazione per l'infamia udita e l'intera assemblea fu concorde nel condannarlo a morte. Difatti Gesù era perseguibile non solo come falso profeta, ma anche per aver bestemmiato rivendicando la sua dignità alla condizione divina. I giudei dovevano, però, ricorrere al governatore per poter ottenere la conferma e quindi l'effettiva esecuzione della loro sentenza.

Due specifici fatti avvenuti durante il governo di Pilato in Giudea sono dei precedenti essenziali da tenere in considerazione per comprendere a pieno il suo atteggiamento durante il

³¹⁰ Secondo Giovanni era un gruppo di persone costituito da soldati e alcune guardie munite di fiaccole lanterne ed armi. Tali parole lasciano pensare che fosse stato inviato un vero e proprio distaccamento della guarnigione romana di Gerusalemme.

³¹¹ *Mt* 26, 57.

³¹² *Mc* 14, 53.

³¹³ *Gv* 18, 12-14.

³¹⁴ *Lc* 22, 66-71.

³¹⁵ "Di Davide. Salmo. Oracolo del Signore al mio Signore: Siedi alla mia destra finché io ponga i tuoi nemici a sgabello dei tuoi piedi. Lo scettro del tuo potere stende il Signore da Sion: domina in mezzo ai tuoi nemici! A te il principato nel giorno della tua potenza tra santi splendori; dal seno dell'aurora, come rugiada, io ti ho generato. Il Signore ha giudicato e non si pente: Tu sei sacerdote per sempre al modo di Melchisedek. Il Signore è alla tua destra! Egli abatterà i re nel giorno della sua ira, sarà giudice fra le genti, ammucchierà cadaveri, abatterà teste su vasta terra; lungo il cammino si disseta al torrente, perciò solleva alta la testa".

³¹⁶ "Guardando ancora nelle visioni notturne, ecco venire con le nubi del cielo uno simile a un figlio d'uomo; giunse fino al vegliardo e fu presentato a lui. Gli furono dati potere, gloria e regno; tutti i popoli, nazioni e lingue lo servivano: il suo potere è un potere eterno, che non finirà mai, e il suo regno non sarà mai distrutto" (*Dn* 7, 13-14).

processo a Gesù. Nel 26 d.C., secondo Giuseppe Flavio³¹⁷, appena arrivato nella nuova provincia affidatagli, Pilato ordinò ai soldati romani di portare in piena notte da Cesarea a Gerusalemme alcuni stendardi con sopra impresse le raffigurazioni degli imperatori romani. Roma aveva concesso il privilegio alla Giudea di poter rispettare le sue tradizioni religiose, per le quali era proibito esporre tutte quelle immagini finalizzate ad un culto di tipo idolatrico, come quello appunto dell'imperatore³¹⁸. Il prefetto dovette cedere e far rimuovere i vessilli dopo che i Giudei, per cinque giorni e cinque notti, si erano distesi a terra nella sua residenza a Cesarea Marittima proclamandosi pronti a morire piuttosto che subire tale oltraggio.

Pochi anni più tardi è Filone d'Alessandria³¹⁹ che ci testimonia come Pilato si fosse di nuovo reso protagonista di un episodio simile; egli infatti fece appendere nel suo palazzo a Gerusalemme alcuni scudi d'oro privi di immagini, ma comunque dedicati a Tiberio in quanto divinità. Anche in questo caso il prefetto dovette demordere e abbandonare i suoi propositi, poiché i giudei si erano rivolti direttamente all'imperatore, che aveva ordinato la rimozione di tutti quegli oggetti che potessero essere considerati idolatrici³²⁰. Egli era totalmente irrispettoso nei confronti della religione e di conseguenza della Legge ebraica.

Da questi episodi si può desumere che quando nel 33 d.C. Ponzio Pilato si trovò dinnanzi al Sinedrio, per discutere del processo di Gesù, fosse ben consapevole che la sua autorità era stata già fortemente minata e che i giudei non avevano alcun rispetto per la sua podestà, ma, al contrario, si sentivano rafforzati nei loro atteggiamenti da Tiberio stesso.

La vicenda del processo del Figlio di Dio è narrata in maniera abbastanza omogenea dai sinottici, seppur con qualche differenza sull'aggiunta o meno di determinati particolari o sulla successione degli episodi. L'accusato venne condotto legato nel pretorio all'alba del venerdì, dopo il processo ufficioso del sinedrio, almeno secondo le versioni di Matteo³²¹, Marco³²² e Giovanni³²³. Gesù venne presentato dai suoi accusatori come Re dei giudei, ma il procuratore si dimostrò alquanto perplesso, vista l'insolita causa che gli si prospetta di giudicare. I sacerdoti avevano la necessità di descrivere Cristo come un rivoltoso, un re usurpatore e di conseguenza un nemico di Roma; dall'altro lato Pilato si preoccupò unicamente di mantenere la pace e l'ordine pubblico.

Il processo risulta molto coinciso: il governatore cercò di attestare la reale colpa del condannato, ma dal breve scambio di battute rimase più che costernato, in quanto sostenne di non scovare nulla in Gesù per cui condannarlo a morte. Matteo accenna all'usanza pasquale di rilasciare

³¹⁷ Giuseppe Flavio, *De bello Iudaico* 2,169-174; *Antiquitates Iudaicae* 18,55-59 (MORALDI 2006).

³¹⁸ FAZZO 1977; BISCONTI 1989, pp. 367-412; BISCONTI 1999, pp. 23-108.

³¹⁹ Filone d'Alessandria, *De legatione ad Caium* 38, 299-305.

³²⁰ RICCIOTTI 1941, p. 439.

³²¹ *Mt* 27,2.

³²² *Mc* 15, 1.

³²³ *Gv* 18,28.

un carcerato a scelta del popolo, e per l'occasione i sommi sacerdoti, supportati da tutta la folla raccolta nel pretorio, chiesero la liberazione di Barabba e la crocifissione di Cristo³²⁴. Matteo incrementa il racconto con due particolari essenziali che ne arricchiscono il dato narrativo, il primo riguarda la moglie di Pilato, Claudia Procula, che lo invita a non prendere decisioni sul giusto che gli si pone di fronte, perché le era apparso in sogno, in una specie di rivelazione celeste³²⁵. Il secondo episodio si svolge verso la fine del processo e riguarda il lavacro delle mani del prefetto³²⁶, che attraverso tale gesto vuole scaricare tutta la responsabilità, per l'imminente condanna a morte, esclusivamente sul popolo; a quel tempo in Giudea se ci si imbatteva in un cadavere si era soliti lavarsi le mani con l'acqua per affermare che non si era colpevoli di quell'uccisione³²⁷.

Sia Matteo³²⁸ che Marco³²⁹, in un unico e coinciso versetto, ci dicono che Pilato provvide a far rilasciare Barabba³³⁰ e che dopo aver fatto flagellare Cristo lo consegnò ai soldati, affinché lo crocifiggesero.

Solo Luca³³¹ ci informa che il prefetto, prima di emettere la sentenza, non ancora convinto dalle accuse rivolte dai giudei al prigioniero, decise di mandarlo da Erode Antipa, figlio di Erode il Grande, re della Galilea, che in quei giorni si trovava anche egli a Gerusalemme, affinché fosse lui a districare l'intricata matassa. Erode Antipa dopo aver rivolto molteplici domande a Gesù e non aver udito risposta lo insultò, lo rivestì di una splendida veste e lo rimandò da Pilato senza aver decretato alcuna condanna a morte. Anche secondo il testo lucano Pilato provò a calmare la folla ripetendo più volte che non aveva trovato nulla in quell'uomo per cui potesse essere ucciso e così fu costretto ad abbandonarlo alla loro volontà per sedare gli animi, divenuti tumultuosi.

Dai testi evangelici sembra che si cerchi di giustificare il comportamento del governatore accusando il popolo ebraico di non aver permesso di poter mettere in atto una soluzione differente dalla condanna capitale a Gesù. Molti Padri della Chiesa ed Apologisti riproposero, nelle loro opere, tale atteggiamento giustificazionista, come ad esempio Tertulliano³³² ed Origene³³³.

³²⁴ CENTINI 1994, p. 30.

³²⁵ Mt 27, 19.

³²⁶ Mt 27, 24.

³²⁷ "Allora tutti gli anziani di quella città che sono i più vicini al cadavere, si laveranno le mani sulla giovenca a cui sarà stata spezzata la nuca nel torrente. Prendendo la parola diranno: Le nostre mani non hanno sparso questo sangue e i nostri occhi non l'hanno visto spargere." (Dt 21, 6-7).

³²⁸ Mt 27, 26.

³²⁹ Mc 15,15.

³³⁰ Marco (15,6-8) e Luca (23,18) specificano che Barabba si trovava in carcere assieme ad altri ribelli che durante un tumulto avevano ucciso una persona. Non ci viene offerta nessuna altra informazione che ci permetta di identificare con più precisione il tumulto di cui si parla, è possibile che ci si possa riferire a uno di quei episodi repressi duramente durante il mandato di Pilato. A tal proposito cfr. par. 3.1.1.

³³¹ Lc 23, 4-12.

³³² *Ea omnia super Christo Pilatus, et ipse iam pro sua conscientia Christianus, Caesari tunc Tiberio nuntiavit. Sed et Caesares credidissent super Christo, si aut Caesares non essent necessarii saeculo, aut si et Christiani potuissent esse Caesare* (Tertulliano, *Apologeticum* 21,24, CCL 1, 127).

Secondo Matteo³³⁴ e Marco³³⁵ Pilato consegnò il condannato, dopo averlo fatto flagellare, ai soldati affinché fosse crocifisso; questi però provvidero prima a deriderlo spogliandolo e a ricoprendolo con un mantello purpureo, poi gli posero una corona di spine in capo e una canna di giunco nella mano destra. Inginocchiandosi dinnanzi a lui lo schermirono apostrofandolo “re dei giudei”, per poi percuoterlo; infine lo rivestirono dei suoi abiti e lo condussero al luogo stabilito per la sua esecuzione.

In Giovanni³³⁶ l'unica differenza nella narrazione del suddetto episodio è data dalla successione stessa degli eventi: infatti secondo il passo giovanneo, Cristo fu sottoposto dal prefetto alla flagellazione, alla coronazione di spine e agli scherni dei soldati nel vano tentativo di placare l'ira funesta dei sommi sacerdoti. Giovanni³³⁷ offre maggiori indicazioni sul dialogo avvenuto tra Pilato e il Messia, altrove molto più stringato; da cui comunque non emergono motivi validi per supportare le accuse dei giudei e quindi procedere con una sentenza di morte. Secondo l'evangelista il governatore fu comunque costretto, contro la propria volontà, a procedere con la condanna alla crocifissione per non essere lui stesso accusato di essere un nemico di Cesare³³⁸; la sentenza venne pronunciata nel *Lithostrotos*³³⁹, in ebraico *Gabbatà*, che designava un luogo lastricato con grosse pietre collocato fuori dal pretorio dove si disponeva il tribunale in cui fu interrogato Cristo³⁴⁰.

Da questa testimonianza evangelica il governatore sembra del tutto sottomesso agli anziani della comunità ebraica, ma, al contempo, non si piegò alla richiesta di modificare il *titulus*, composto in ebraico, latino e greco, apposto alla croce “Gesù il Nazareno. Il re degli Giudei”, ritenuto dai più inappropriato, fornendo una risposta inappellabile “Quel che ho scritto ho scritto” (*Gv* 19, 19-22)³⁴¹.

In base alle informazioni desunte dai passi evangelici si può ipotizzare che Gesù venne crocifisso il 14 *Nisan*, il venerdì prima della Pasqua giudaica. In particolare Giovanni³⁴² specifica che la sentenza di morte venne emessa da Ponzio Pilato nella *Parasceve* della Pasqua a mezzogiorno. In tal giorno si era soliti preparare la cena pasquale che doveva essere consumata dopo il tramonto del sole, come ricordava anche l'*Esodo* (12,6), e proprio dall'ora sesta, ovvero da

³³³ Origene, *Contra Celsum* 2, 34 (SCh 132, 368-369); *Commentarium in Evangelium Matthaei* 119 (GCS 38, 252-253).

³³⁴ *Mt* 27, 27-31.

³³⁵ *Mc* 15, 16-20.

³³⁶ *Gv* 19, 2-3.

³³⁷ *Gv* 18, 29-40.

³³⁸ I sommi sacerdoti pur di far condannare a morte il falso profeta si prestano a una pubblica sottomissione all'autorità romana affermando di fronte a Pilato : “[...] Non abbiamo altro re che Cesare [...]” (*Gv* 19,15).

³³⁹ *Gv* 19, 13.

³⁴⁰ Sappiamo che i sommi sacerdoti non potevano entrare nel pretorio in quanto rischiavano di contaminarsi e di conseguenza non poter partecipare alle celebrazioni per la Pasqua giudaica (*Pesah*), che cadeva la sera del 14 di *Nisan*.

³⁴¹ NARDONI 1977; CENTINI 1994, p. 33.

³⁴² *Gv* 19,14.

mezzogiorno, tutti i cibi fermentati dovevano lasciare il posto agli azzimi. Infatti, secondo il vangelo apocrifo di Pietro³⁴³, Cristo venne consegnato al popolo da Pilato proprio il giorno prima degli Azzimi, la loro festa.

Il prigioniero, sotto il gravoso peso del *patibulum* ligneo, si diresse verso il Golgota; pur procedendo con passo lento e insicuro non si lamentò in alcun momento, né provò a difendersi dalle innumerevoli ingiurie ricevute. Lungo il percorso il condannato cominciò a soccombere per l'eccessiva fatica, così i soldati, per preservarlo ad una morte più cruenta, mediante la crocifissione, costrinsero un tale di nome Simone, proveniente da Cirene, a portare sulle sue spalle la croce per l'ultimo tratto del Calvario³⁴⁴.

Nel Vangelo apocrifo di Nicodemo³⁴⁵ ritroviamo tutte le informazioni contenute nei testi evangelici e si pone l'attenzione sul fatto che Simone di Cirene incontrò casualmente Cristo, mentre ritornava dai campi; si può ipotizzare che questo accadde in quanto egli aveva anticipato la fine del suo consueto orario lavorativo, ovvero il crepuscolo, forse per potersi dedicare alla preparazione della vigilia di Pasqua. I soldati, costringendolo a portare il *patibulum*, strumento di morte e tortura, gli impedirono di fatto di partecipare alle festività pasquali³⁴⁶.

Giunti al luogo detto Golgota al condannato venne offerto del vino mescolato con fiele, ma egli si limitò solo ad assaggiarlo secondo Matteo³⁴⁷, mentre lo rifiutò completamente nella versione di Marco³⁴⁸, in quanto aveva delle proprietà capaci di attenuare la sofferenza fisica, infatti secondo

³⁴³ Frammento di Akhmim 5: “ Erode disse: Fratello Pilato, anche se nessuno lo avesse chiesto, lo avremmo seppellito noi; splende infatti il sabato. Poiché sta scritto nella legge «Non tramonti il sole sopra un ucciso!» E lo consegnò al popolo il giorno prima degli azzimi, la loro festa.” (MORALDI 1971, I, p. 510).

Nel 1887 durante alcuni scavi archeologici condotti dal francese Gréban in città di Akhmim in Egitto, all'interno di una tomba di monaco fu rinvenuto un manoscritto redatto in greco, composto da 66 pagine. Dalla seconda fino alla dodicesima pagina si riconosce il cosiddetto vangelo apocrifo di Pietro (*P. Cair 10759*). Il testo non è che un'esigua porzione di un vangelo dalle dimensioni sicuramente più corpose; la narrazione inizia subito dopo il lavaggio delle mani di Pilato e giunge fino all'apparizione del Cristo risorto agli apostoli presso il lago di Tiberiade. Il frammento è pervaso da un chiaro sentimento anti giudaico che porta a scagionare il prefetto, per la morte del Messia, ed ad accusare i romani in particolar modo Erode Antipa.

Il cosiddetto frammento di Akhmim fu pubblicato per la prima volta da M. Bouriant con il titolo *L'Évangile de Pierre* nel 1892 in *Mémoires publiées par les membres de la mission archéologique française au Caire*, IX. Per la bibliografia di riferimento si veda: LODS 1892; ROBINSON-JAMES 1892; VON HARNACK 1893; SEMERIA 1894, pp. 522-560; VAGANAY 1930; MARA 2003.

³⁴⁴ *Mt 27,32-33; Mc 15,21-27; Lc 23,26-34; Gv 19,17-24.*

³⁴⁵ Testo greco B, X, 1, : “ [...] i Giudei per il desiderio che avevano di crocifiggerlo al più presto possibile, gli tolsero la croce e la diedero a un tale, che per caso si era imbattuto in loro, mentre tornava dai campi, di nome Simone, il quale aveva anche due figli, Alessandro e Rufo, ed era della città di Cirene. Diedero dunque la croce a costui, non per compassione di Gesù e per alleggerirlo del peso, ma desiderando, come si è detto, giustiziarlo più in fretta. Costrinsero dunque questo cireneo a prendergli la croce e menarono lui al luogo detto Golgotha, il che, interpretato, vuol dire il luogo del teschio ” (CRAVERI 2005, p. 338).

³⁴⁶ MESSORI 1992, p. 185.

³⁴⁷ *Mt 27,34.*

³⁴⁸ *Mc 15,23.* In realtà Marco non parla di vino mescolato con il fiele bensì di mirra, è probabile che nel vangelo di Marco sia presente una reminiscenza del Salmo 69,22 in cui il termine vino venne sostituito nella recensione antiochena con la parola aceto.

il Talmud le donne giudee, animate da compassione³⁴⁹, erano solite offrire tale bevanda ai condannati per mitigarne il dolore.

All'ora terza del mattino³⁵⁰, ovvero alle nove, i soldati crocifissero Gesù assieme ai due ladroni e si spartirono le sue vesti³⁵¹. Giovanni è il meno avaro di notizie, in quanto specifica che i *militēs* divisero gli abiti di Cristo in quattro parti uguali, una per ciascuno di loro, ma dovettero tirare a sorte per stabilire a chi spettasse la tunica, priva di cuciture e dunque indivisibile, senza doverla stracciare.

Alle tre del pomeriggio, dopo essere stato bersaglio di innumerevoli insulti e oltraggi da chi, passando sotto alla sua croce, lo derideva per non essere in grado di salvare se stesso, emise lo spirito, “il velo del tempio si squarciò in due, da cima a fondo, la terra tremò, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi, che erano morti, risuscitarono”³⁵². I centurioni, come tutti coloro con lui facevano la guardia a Gesù, alla vista di quanto accadde, presi da un grande timore, lo riconobbero come il vero Figlio di Dio.

Sopraggiunta la sera, ovvero la vigilia del sabato, Giovanni³⁵³ racconta come i giudei chiesero a Pilato che fossero spezzate le gambe ai condannati per velocizzarne la morte, affinché non ci fossero corpi sulle croci il sabato santo. I soldati giunti al luogo della condanna trovarono Cristo già morto, dunque non era affatto necessario spezzare alcuna gamba, ma, al contrario, uno dei soldati decise di colpire con la lancia il fianco esaminate da cui uscì sangue ed acqua.

Giuseppe d'Arimatea, membro autorevole del Sinedrio, che si oppose alla decisione presa dai suoi compagni, in quanto discepolo di Gesù, di condannare il presunto profeta, si recò da Pilato per chiedere di poterne seppellire il corpo. Il prefetto, stupitosi che Gesù fosse già morto, dopo averne avuto conferma da un centurione, concesse il favore³⁵⁴. Secondo il passo giovanneo³⁵⁵ Giuseppe d'Arimatea venne aiutato da un altro fariseo di nome Nicodemo, che provvide a portare trenta chili di una mistura di mirra e di aloe con cui prepararono il corpo prima di avvolgerlo in un lenzuolo e deporlo nel sepolcro, nuovo, che Giuseppe si era fatto scavare direttamente nella roccia. All'evento assistettero Maria di Magdala e Maria madre di Giacomo, una volta chiusa l'entrata della sepoltura con un'imponente pietra, andarono a preparare gli unguenti e i profumi con cui si sarebbero di nuovo recate alla santa tomba dopo aver rispettato il riposo sabbatico.

³⁴⁹ *Lc* 23,27-32.

³⁵⁰ L'orario della crocifissione è riportato solo dal testo di *Mc* (15,25).

³⁵¹ *Mt* 27,35; *Mc* 15,24; *Lc* 23,34; *Gv* 19,23-24.

³⁵² *Mt* 27,51-53.

³⁵³ *Gv* 19,31-37.

³⁵⁴ *Mt* 27, 57-58; *Mc* 15,42-43; *Lc* 23,50-51; *Gv* 19,38.

³⁵⁵ *Gv* 19,39.

Il Vangelo di Matteo³⁵⁶ è l'unico a riportare un evento che vide ancora per protagonista Ponzio Pilato; infatti il giorno seguente la *Parasceve* i sommi sacerdoti e i farisei si riunirono alla corte del governatore per ricordargli che Gesù in vita aveva pubblicamente dichiarato che se fosse morto dopo tre giorni sarebbe risorto. Era dunque necessario organizzare per i suddetti giorni una vera e propria vigilanza della sepoltura per evitare che i discepoli trafugassero il corpo del proprio maestro e gridassero così al miracolo.

L'ingresso della tomba, dopo essere stato sigillato con una pietra, venne accuratamente sorvegliato da alcune guardie fino all'alba del primo giorno della settimana giudaica, quando un angelo del Signore, sceso dal cielo, ne liberò l'accesso e annunciò alle pie donne, giunte per venerare il loro maestro, che colui che cercavano non si trovava più in quel luogo, ma era risorto³⁵⁷.

Con questo episodio si conclude il racconto della passione di Gesù; sebbene la tradizione letteraria sia estremamente abbondante nel trattare tali tematiche, solo alcune di esse vengono riproposte negli apparati decorativi dei sarcofagi della passione con più o meno frequenza, mentre altre non trovano alcun corrispettivo figurato. È il caso, ad esempio, dell'episodio della crocifissione³⁵⁸ del Figlio di Dio che non verrà mai rappresentata in alcun sarcofago, preferendo dare spazio al gruppo simbolico dell'*Anastasis*, in quanto chiaro emblema della Resurrezione, intesa come vittoria o trionfo del Messia sulla morte, e che dunque ben si contrappone alle scene di passione vere e proprie che lo circondano.

Jutta Dresken-Weiland³⁵⁹ ha voluto riconoscere in tempi recenti la prima raffigurazione della crocifissione di Cristo in un frammento di sarcofago³⁶⁰, a duplice registro, custodito nel Museo Pio Cristiano (Figura 54). La studiosa è arrivata a questa ipotesi notando come i tre personaggi stanti sul fondo, privi della barba, fossero rivolti verso sinistra, due di loro sono colti nell'atto di sorreggere il proprio pallio, mentre l'altro indica con un dito della mano sinistra qualcosa di straordinario, oggi perduto, che si doveva ergere di fronte a lui. Davanti a queste figure virili, identificabili con gli apostoli, si dispongono due soldati muniti del tipico armamentario militare; quello di destra, con lo sguardo rivolto leggermente verso l'alto, sembra alzare il braccio sinistro, mancante, di cui rimangono solo gli attacchi -forse riferibili più a ciò che doveva stringere nella mano- mentre l'altro, acefalo, sta per estrarre il proprio *gladius* dal fodero. I due *milites* secondo la Dresken-Weiland sembrano fare un passo indietro, come se fossero spaventati, o comunque minacciati, da ciò che sta accadendo dinnanzi a loro. Sulla base del confronto iconografico con la scena della crocifissione presente nell'avorio Maskell del British Museum (Figura 55), la studiosa

³⁵⁶ Mt 28,62-66.

³⁵⁷ Mt 28,1-8; Mc 16,1-8; Lc 24,1-10; Gv 20,1-10.

³⁵⁸ Su questa tematica si ritornerà in maniera più dettagliata nel paragrafo 3.4.

³⁵⁹ DRESKEN-WEILAND 2013, pp. 133-148.

³⁶⁰ WILPERT 1932, II, p. 330, fig. 208.

ritiene di identificarvi il momento in cui il soldato sta per trafiggere il fianco di Gesù, oppure l'attimo immediatamente successivo. Ciò spiegherebbe l'atteggiamento additante e il coinvolgimento emotivo degli apostoli.

Joseph Wilpert³⁶¹, seguito poi anche da Guntram Koch³⁶², propose invece una differente interpretazione del piccolo lacerto; egli infatti era sicuro che ci fosse raffigurata la visione di Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio, sebbene non esistano altre attestazioni figurative sull'esistenza di questa tematica, che rimarrebbe un vero e proprio *unicum* iconografico.

Tali ipotesi, per quanto possano essere molto suggestive ed affascinanti, ritengo che siano al contempo altamente improbabili, perché frutto di una lettura azzardata, priva di qualsiasi fondamento. È più probabile, infatti, che il frammento marmoreo appartenga alla cosiddetta tipologia dei sarcofagi incentrati sulla raffigurazione del passaggio del Mar Rosso³⁶³ o ad una scena non meglio precisabile, viste le esigue dimensioni del lacerto in questione.

Le tematiche della *passio Christi* che godettero di una maggiore fortuna sono identificabili nell'arresto del Salvatore e nella sua comparizione di fronte al tribunale di Pilato, per essere sottoposto al giudizio finale³⁶⁴. E proprio il giudizio del prefetto del pretorio è il primo indiscusso episodio della passione ad essere stato introdotto nei repertori figurativi della produzione, della plastica funeraria già in epoca costantiniana. Ma le novità proposte non furono subito ben recepite: basti pensare che l'arte cristiana delle origini fosse connotata da un linguaggio iconografico estremamente positivo e gaio, in cui figure parusiache ed auliche si alternavano ad episodi Neo e Veterotestamentari incentrati sull'attività evergetica o taumaturgica dei suoi protagonisti.

I temi della passione di Cristo, così come quelli inerenti ai principi degli apostoli, necessitavano di un clima e di soluzioni compositive assai differenti, le prime opere che accolsero queste novità sono i cosiddetti sarcofagi del "bello stile" per poi giungere ad una radicale trasformazione, non solo tematica, in quanto gli episodi biblici, a parte qualche rara eccezione, vennero del tutto abbandonati, ma soprattutto tettonica, con la realizzazione del sarcofago rinvenuto nel sopraterra del cimitero di Domitilla, oggi esposto nel Museo Pio Cristiano³⁶⁵.

³⁶¹ WILPERT 1938, pp. 225-226, fig. 127.

³⁶² KOCH 2000, pp. 28, 327, 352.

³⁶³ Su tale punto si rimanda a RIZZARDI 1970.

³⁶⁴ Su queste tematiche si ritornerà in maniera più dettagliata nel prossimo paragrafo (3.1.1) spiegandone sia i tratti iconografici distintivi, che l'evoluzione figurativa che subì nel corso dei decenni.

³⁶⁵ Cfr. la scheda n. 39.

3.1.1 L'arresto di Gesù e il giudizio di Pilato

Ponzio Pilato³⁶⁶ fu il quinto prefetto della provincia romana della Giudea, della Samaria e dell'Indumea; prima di tale carica, che durò dal 26 al 37 d.C., non si conosce quasi nulla che lo riguardi, tranne che venne nominato dall'imperatore Tiberio e che presumibilmente proveniva dalla nobile *gens Pontia*³⁶⁷ d'origine sannitica³⁶⁸. Egli rivestì tale incarico fino al 36-37 d.C., anno in cui fu deposto e costretto a tornare a Roma per giustificare il suo operato, discutibile, di fronte all'imperatore. Infatti, dopo la condanna di Gesù, sicuro della sua posizione politica, si vide costretto a prendere dei duri provvedimenti contro un gruppo di Samaritani che, incitati da un loro profeta, erano saliti sul monte sacro Garizim per trovare i vasi sacri di Mosè. I Samaritani si radunarono nel villaggio di Tirathana³⁶⁹ alle pendici dell'altura per assistere alla riscoperta delle preziose reliquie, ma lì giunsero anche le forze armate romane. Gli innumerevoli arresti e le condanne a morte portarono i Samaritani ad aspre proteste contro il suo operato presso il legato di Siria, Lucio Vitellio, che provvide molto probabilmente a destituirlo e mandarlo a Roma³⁷⁰.

Questo episodio, che segna inesorabilmente la fine della carriera di Pilato, ci viene raccontato da Giuseppe Flavio nelle sue *Antichità Giudaiche*³⁷¹. Dal 37 d.C., dunque, non si hanno più notizie storiche sulla figura del *praefectus Iudaeae*; al contempo si diffusero innumerevoli leggende agiografiche e testimonianze apocrife sin dal II secolo. Giustino³⁷² menziona l'esistenza degli *Atti del processo a Gesù* compilati sotto Ponzio Pilato, in cui si cerca di alleggerire il ruolo del prefetto per la condanna emessa, incentrando la colpa invece su Erode e sui giudei. È chiaro l'intento apologetico che si pone alla base di tali componimenti, che in qualche modo cercano di riabilitare la reputazione del governatore³⁷³.

Tertulliano³⁷⁴ ed Eusebio³⁷⁵ riferiscono dell'esistenza di una serie di lettere scambiate dal prefetto con l'imperatore Tiberio³⁷⁶, Claudio³⁷⁷ ed Erode Agrippa³⁷⁸ inerenti ai fatti accaduti nella

³⁶⁶ DAHL 1939, XIV,1, cc. 1042-1053; LAVAGNINO 1952, cc. 1471-1478; LÉMONON 1981; BOND 1998; TREVIANO 2008, cc. 4089-4092.

³⁶⁷ Il gentilizio *Pontius* viene attestato per la prima volta in letteratura nel IV sec a.C. (Tito Livio, *Ad urbe condita*, I, 9,1), in relazione a un certo *Caius* che, guidando i Sanniti, sconfisse i Romani nel 321 a *Caudium*. Purtroppo la totale mancanza del prenome non permette di poter identificare tale personaggio con uno degli innumerevoli *Pontii* citati nelle epigrafi o nei testi antichi. A tal proposito si rimanda a: DI STEFANO MANZELLA 1997, pp. 212-213.

³⁶⁸ CENTINI 1994, pp. 15-26; OTRANTO 2009, p. 495.

³⁶⁹ SCHÜRER 1973-1987, p. 386, n. 142.

³⁷⁰ NARDONI 1987, pp. 129-130; BALESTRA 2016, pp. 54-55.

³⁷¹ Giuseppe Flavio, *Antiquitates Iudaicae* 18, 85-87 (in MORALDI 2006).

³⁷² Giustino, *I Apologia*. 35,9; 48,3 (PG 6, 384; 400).

³⁷³ OTRANTO 2009, p. 498.

³⁷⁴ Tertulliano, *Apologeticum* 5,21 (CCL 1, 95).

³⁷⁵ Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica* II, 2, 1-2 (PG 20, 155).

³⁷⁶ “Gesù Cristo, del quale ti scrissi recentemente, è stato ormai ucciso contro la mia volontà. Mai s'era visto un uomo così pio e austero, né più si vedrà. Ebbe del meraviglioso la tensione del suo popolo e il consenso di tutti gli scribi, principi e anziani sicché -nonostante le controverse testimonianze dei loro profeti, delle Sibille diremmo noi- questo

provincia romana e all'intensa attività taumaturgica di Cristo, lasciando intuire così come l'autore delle missive fosse cristiano e come queste siano state composte con lo scopo di far sì che il governatore non fosse più visto solo come uno spietato carnefice, bensì come un testimone pagano della divinità del Messia³⁷⁹. Eusebio di Cesarea³⁸⁰ dichiara di essere venuto a conoscenza dell'esistenza di alcuni *Atti di Pilato*, dalla linea prettamente anticristiana, fatti stampare dall'imperatore Massimino Daia durante la persecuzione del 311-312 e diffusi nelle scuole provinciali dell'impero, affinché fossero studiati a memoria dagli studenti³⁸¹.

È possibile che proprio in relazione a tali opere furono composte le prime versioni degli *Atti di Pilato* coniati in senso cristiano³⁸². Questi *Atti di Pilato* sono giunti ai nostri giorni con il nome di *Evangelium Nicodemi*³⁸³, un testo apocrifo redatto in greco, copto e latino, in cui vengono riportati alcuni brani dei vangeli sinottici e si definiscono le accuse mosse dai giudei al Figlio di Dio, riguardanti la violazione della legge del riposo sabbatico e la sua nascita impura da fornicazione. Si tentò di alleggerire così il ruolo di Pilato, che fu costretto ad emettere la nefasta sentenza contro il suo volere. Questo componimento conosciuto già nel IV secolo, come ci testimonia Epifanio³⁸⁴, era ancora perfettamente in uso nel VI secolo, tanto che Gregorio di Tours³⁸⁵ lo cita diverse volte, ed influenzò considerevolmente i programmi figurativi cristiani dell'epoca.

Tra i molteplici testi apocrifi incentrati sulla figura di Pilato ebbe una particolare fortuna la *Paradosis Pliati*³⁸⁶, ovvero un'ipotetica tradizione delle vicissitudini che contraddistinsero la vita

ambasciatore della verità fu crocifisso. Mentre pendeva dalla croce apparvero segni soprannaturali che, a parere dei filosofi, minacciavano la rovina del mondo [...]". MORALDI 1971, I, pp. 707-709.

³⁷⁷ “[...] mentre dunque mi trovavo nella Giudea come preside degli Ebrei, i demoni lo chiamavano figlio di Dio, egli dava la vista ai ciechi, mondava i lebbrosi, guariva i paralitici, scacciava i demoni dagli uomini, risuscitava i morti, sanava gli ammalati con la parola, comandava ai venti e ai flutti, andava a piedi sulle onde del mare, compiva molte altre cose meravigliose davanti al popolo, si diceva Dio figlio di Dio; ma contro di lui si posero i principi dei sacerdoti degli Ebrei, lo catturarono, dissero di lui ogni falsità e me lo consegnarono asserendo: Agisce contro la nostra legge. Io credetti loro: lo feci flagellare e poi lo consegnai al loro arbitrio. Essi lo crocifissero, e, dopo averlo sepolto, misero dei soldati a fargli la guardia per vedere se sarebbe risorto, misero dei soldati a fargli la guardia per vedere se sarebbe risolto dai morti; e nel terzo giorno, mentre i soldati gli facevano la guardia, egli risorse [...]” (MORALDI 1971, I, pp. 733-734).

Della lettera di Pilato a Claudio ci parla anche Tertulliano, *Apologeticum* 21, 24 (CCL 1, 127), Eusebio di Cesarea *Historia Ecclesiastica* II, 2, 1-2 (PG 20, 155), Mosé di Chorene, *Historia Armena* 2, 33 (THOMSON 1978).

³⁷⁸ La lettera di Pilato a Erode, con la relativa risposta, ci è pervenuta in greco mediante due versioni siriane, di cui una sicuramente databile al VI o VII secolo. Dalla narrazione apocrifa apprendiamo che a seguito dell'apparizione del Cristo risolto in Giudea, Pilato aveva spedito alcuni soldati, tra cui si ricorda il centurione Longino, e sua moglie Procla per verificare la veridicità di quelle apparizioni. Gesù si manifestò prima drappello dei soldati e poi al prefetto che pentendosi per il male compiuto fu proclamato beato. Si veda: MORALDI 1971, I, pp. 703-706.

³⁷⁹ MORALDI 1971, I, pp. 703-716.

³⁸⁰ Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica* I, 9,3-4; IX, 5,1; IX, 7,1-2 (PG 20,107; 806; 810).

³⁸¹ TREVIANO 2008, c. 4091.

³⁸² Risulta estremamente complessa e intricata la questione riguardante la tradizione testuale e la composizione letteraria degli *Atti di Pilato* per tanto si rimanda a: VON TISCHENDORF 1876, pp. 210-332; CONYBEARE 1896, pp. 59-130; RAHMANI 1908; VANNUTELLI 1938; MARTÌ AIXALÀ 1994, pp. 5-6; GIULIANI 2000, pp. 260-261.

³⁸³ WESTCOTT 1914; VANDONI, ORLANDI 1966; CAZZANIGA 1968; pp. 535-548; MORALDI 1971, I, pp. 519-653.

³⁸⁴ Epifanio, *Adversus Haereses* 50,1 (PG 41, 885).

³⁸⁵ Gregorio de Tours, *Historia Francorum*, 1, 21,24 (PL 71, 171-172).

³⁸⁶ MORALDI 1971, pp. 717-720.

del *praefectus* dopo la morte di Cristo. Secondo questo scritto, redatto in greco, Pilato, ritornato a Roma, viene sottoposto a un duro processo da Tiberio in cui cerca di respingere la pesante accusa di aver condannato alla pena capitale il vero Figlio di Dio. Egli si difende riconoscendo la divinità di Gesù e fa cadere tutte le colpe sui giudei³⁸⁷. La sua ignoranza, però non viene perdonata e così viene condannato a morte mediante la decapitazione; prima che questa avvenga chiede perdono e una voce proveniente dal cielo lo proclama beato, in quanto sarà testimone di Dio nella sua prossima venuta. Sua moglie Procula vide un angelo del Signore prelevare la testa, ormai decapitata, del marito, e provò una gioia così immensa che conseguentemente emise l'ultimo respiro; la coppia venne sepolta assieme per specifica benevolenza di Gesù³⁸⁸.

Proprio sulla morte di Ponzio Pilato i componimenti apocrifi si differenziano in modo considerevole, proponendo anche fantasiose e, al contempo, macabre alternative, ad esempio per Malalas³⁸⁹ il governatore fu decapitato da Nerone; al contrario secondo Eusebio di Cesarea³⁹⁰ sarebbe stato esiliato a Vienne nelle Gallie e lì, colpito da innumerevoli disgrazie, si suicidò tra il 39 e il 40; tale notizia viene riportata anche da Paolo Orosio³⁹¹ e poi Adone³⁹². Nella *Morte di Pilato che condannò Gesù*, un testo molto popolare nel Medioevo, si racconta che egli si sarebbe suicidato con un pugnale nella cella in cui era stato relegato dall'imperatore Tiberio. Il suo corpo fu gettato nel Tevere, ma poco dopo si sentì la necessità di doverlo recuperare, in quanto rendeva pericolosa la navigazione attirando gli spiriti maligni. I resti vennero trasportati a Vienne ed immersi nel Rodano, ma ancora una volta si dovette procedere con il loro recupero per via degli eventi nefasti che si verificavano nelle loro vicinanze. Le spoglie vennero traslate a Losanna ed infine gettate in un pozzo naturale tra le montagne³⁹³.

³⁸⁷ “(9) [...] Signore, non mi confondere con questi miserabili Ebrei in una comune distruzione. Giacché se io ho elevato le mani contro di te, l'ho fatto forzato da quella folla di ebrei che mi tormentavano: ma tu sai ch'io ho agito così per ignoranza. Non condannarmi dunque per questa mancanza, ma perdonami e così pure perdona la tua serva Procla che si trovava con me in quel paese d'onde mi viene la morte e che tu hai destinato ad essere crocifissa: non condannarla a causa della mia mancanza. Uniscici invece e pesaci insieme nella bilancia della tua giustizia [...]”.

³⁸⁸ I copti ancora oggi venerano Pilato in quanto martire, poiché terminò la propria vita nel pentimento e nell'esercizio dei precetti cristiani; anche la chiesa etiopica riconosce la sua santità mentre infine i cattolici greci venerano la moglie di Pilato Claudia Procula come santa. VOLKOFF 1969-1970, pp. 165-175; CERULLI 1973, pp. 141-158.

³⁸⁹ *Pilato quoque iratus imperator Nero, caput ei amputari iussit; eo quod Dominum Christum, virum inculpatum et mirificum, Judaeis tradidisset. Si enim, inquit, discipulus talia potuerit, quam potens tandem fuerit ipse!* (Malalas, *Chronographia*, 10, 256, PG 97, 390).

³⁹⁰ *Neque vero illud praetereundum est, Pilatum ipsum qui Servatorem nostrum morti addixit, postmodum imperante Caio, cujus nunc tempora prosequimur, in tantas incidisse calamitates, ut mortem sibi consciscere, suorumque ipse scelerum vindex esse coactus fuerit. divina scilicet iustitia in illum, ut par erat, saeviente. Idque a Graecis scriptoribus proditum est, qui olympiadum seriem et quae quihusque temporibus gesta sunt, conscripsere.* (Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica*, II, 7, PG 20, 155).

³⁹¹ *Pilatus autem praeses, qui sententiam damnationis in Christum dixerat, postquam plurimas seditiones in Hierosolymis excepit ac fecit, tantis inrogante Gaio angoribus coartatus est, ut sua se transverberans manu malorum compendium mortis celeritate quaesierit.* (Paolo Orosio, *Historiae* 7, 8, CSEL 5, 445-446).

³⁹² [...] *Pilatus, qui sententiam damnationis in Christum dixerat, et ipse perpetuo exsilio Viennae recluditur; tantisque ibi irrogante Caio langoribus coartatus est, ut sua transverberans manu malorum compendium mortis celeritate quaesierit [...]* (Adone, *Chronicon in Aetes sex divisum* 6, PL 123, 77).

³⁹³ MORALDI 1971, I, pp. 721-724.

Di fronte alla grande produzione e diffusione di testi apocrifi e leggende risultano assai scarse le notizie storiche su Ponzio Pilato. Nel 1961 venne ritrovata l'unica testimonianza epigrafica attestante la reale storicità del *praefectus Iudaeae* durante una campagna di scavo diretta da Antonio Frova³⁹⁴ nel teatro romano di Cesarea Marittima in Palestrina. L'iscrizione, reimpiegata come gradino della scala dell'orchestra, è stata realizzata su un blocco calcareo³⁹⁵ e risulta erasa, parzialmente mancante della sezione sinistra, tanto da generare non pochi dubbi sull'effettivo scioglimento del testo stesso³⁹⁶:

[...]s Tiberieum
 [...]Po]ntius Pilatus
 [...]praef]ectus Iuda [ae]e
 [...] + [...]

È possibile, secondo Ivan Di Stefano Manzella³⁹⁷, che il testo in realtà occupasse una superficie più vasta, composta da più lastre contigue e che potesse contenere maggiori informazioni rispetto a quelle che leggiamo oggi. Difatti le uniche notizie certe che si ricavano dalla lettura di questa iscrizione sono il nome *Tiberieum*, il gentilizio *Pontius*, il *cognomen Pilatus* e la carica rivestita di *praefectus* svolta in Giudea. Lo studioso, in base alle integrazioni proposte, suppone che Pilato fece costruire il *Tiberieum* dedicandolo ai genitori di Tiberio, Livia Drusilla e Augusto, definiti *Dii Augusti*³⁹⁸ e ritenne più che plausibile la proposta formulata da Attilio Degrassi circa l'integrazione del testo:

[Dis Augusti]s Tiberieum
 [-Po]ntius Pilatus
 [praef]ectus Iuda[ae]e
 [fecit d] e [dicavit].

Non tutti gli studiosi concordarono con tale lettura, in quanto ritennero più plausibile che il prefetto avesse restaurato o monumentalizzato il *Tiberieum*, edificato già da Erode tre decenni prima, per via della profonda devozione che provava verso Tiberio³⁹⁹.

³⁹⁴ FROVA 1961, pp. 419-434.

³⁹⁵ La lastra di pietra calcarea proviene dalla cava di Kebbara a nord di Cesarea e misura 82x68x21 cm.

³⁹⁶ BARTINA 1962, pp. 170-175; VARDAMAN 1962, pp. 70-71; LIFSHITZ 1963, p. 783; CALDERINI 1963, pp. 8-10; 15-18; DEGRASSI 1964, pp. 59-65; YELNITSKY 1965, pp. 142-146, n. 93; GUEY 1965, pp. 38-39; STAUFFER 1966; VOLKMANN 1968, pp. 124-135; LÉMONON 1981, pp. 23-32; PRANDI 1981, pp. 25-35; BETZ 1982, pp. 33-36; LABBÈ 1991, pp. 277-297; LÉMONON 1992, pp. 741-778; BOFFO 1994, pp. 217-233.

³⁹⁷ DI STEFANO MANZELLA 1997, pp. 209-215.

³⁹⁸ DI STEFANO MANZELLA 1997, p. 211.

³⁹⁹ WEBER 1971, pp. 194-200; GATTI 1981, pp. 13-21; ALFÖLDI 1999, pp. 85-108; ALFÖLDI 2002, pp. 133-148; ALFÖLDI 2005, pp. 216-242.

Dalle fonti letterarie apprendiamo dei dati significativi circa il carattere del *praefectus Iudeae*; infatti secondo il filosofo giudeo Filone d'Alessandria⁴⁰⁰, che riporta la descrizione dettagliata, contenuta nella lettera di Erode Agrippa I, sul governo di Pilato in Giudea, egli era sprezzante, collerico, codardo, inflessibile, testardo e crudele, capace solo di violenze, furti, brutalità, torture ed esecuzioni senza processi. Il suo attaccamento al comando doveva essere direttamente proporzionale al suo servilismo verso i suoi superiori⁴⁰¹. Dalla descrizione offertaci da Filone si ha la percezione di trovarsi di fronte a un personaggio privo di umanità, caratterizzato esclusivamente da peculiarità deleterie; bisogna però tener conto che il filosofo era solito rappresentare tutti i nemici dei giudei con il medesimo stereotipo narrativo per cui ricorreva assiduamente a termini prestabiliti come: corrotto, inflessibile, crudele, oltraggioso, pur di stigmatizzare o umiliare le virtù dei nemici della Giudea⁴⁰².

Flavio Giuseppe⁴⁰³ lo descrive come un governatore privo di tatto e abilità diplomatica nei confronti del popolo giudaico e del rispetto della sua legge, mentre era abile e collaborativo con le autorità sacerdotali. Le sue doti non possono che riferirsi a quelle tipiche di un prefetto militare rude, risoluto e decisamente netto nelle sue decisioni⁴⁰⁴.

Tutte queste peculiarità che lo connotano in senso caratteriale e politico contrastano non poco con i racconti evangelici che ci offrono un ritratto più benevolo di Pilato durante il processo a Gesù. Secondo Matteo, il prefetto è alquanto indifferente nei confronti di Cristo e accetta di proclamarne la condanna a morte solo per accontentare i sommi sacerdoti, ma, al contempo, declina ogni responsabilità su tale gesto, spostando così l'attenzione proprio sui giudei. Per Luca è la debolezza il tratto saliente della sua personalità, che lo porta a condannare un innocente solo perché sopraffatto dalla pressione a cui era sottoposto. Al contrario, secondo Marco e Giovanni, Pilato non era affatto debole, bensì un abile politico, che riuscì a manipolare una situazione particolarmente spinosa a suo favore, ottenendo il favore della folla, il rispetto dei rappresentati della comunità ebraica e la sottomissione al potere imperiale degli anziani che senza alcun problema dissero pubblicamente di riconoscere Cesare come unico re⁴⁰⁵.

Proprio l'episodio del giudizio del prefetto è uno degli avvenimenti che viene raffigurato con più frequenza negli apparati figurativi dei sarcofagi della passione⁴⁰⁶, mentre è sorprendentemente assente nei repertori iconografici delle pitture catacombali⁴⁰⁷. Viene così

⁴⁰⁰ Filone d'Alessandria, de *Legatione ad Caium*, 38, 299-306.

⁴⁰¹ CENTINI 1994, p. 14.

⁴⁰² BOND 2000, pp. 62-63.

⁴⁰³ Flavio Giuseppe, *De bello Iudaico* 2, 169-177; *Antiquitates Iudaicae* 18, 55-59, 60-62 (in MORALDI 2006).

⁴⁰⁴ BALESTRA 2016, pp. 56-58.

⁴⁰⁵ TREVIJANO 2008, c. 4090.

⁴⁰⁶ MARTÌ AIXALÀ 1994, pp. 1-14.

⁴⁰⁷ TREVIJANO 2008, c. 4092.

introdotta una nuova scena inerente alla *passio Christi*, la cui iconografia rimane costante fino all'epoca teodosiana; infatti le uniche variazioni riguardano il numero dei personaggi che animano la scena, la gestualità dei protagonisti e i molteplici particolari che ne arricchiscono la narrazione⁴⁰⁸.

La riproduzione seriale di tale raffigurazione, nonché la sua impressionante fortuna nella riproposizione nei rilievi funerari, induce a pensare che dovesse esistere un modello comune, un cartone, che girando nelle molteplici scuole e botteghe, era ben conosciuto dagli artisti e al quale questi erano soliti rifarsi, apportando più o meno modifiche in base anche all'esigenza della committenza o alla qualità artistica dello stesso *artifex*.

Il più antico esempio di questa tematica è riconoscibile in un frammento marmoreo⁴⁰⁹, rinvenuto nella catacomba romana di San Callisto -oggi conservato nel Museo Pio Cristiano- che appartenne fino al 1935-1936 alla collezione personale di Joseph Wilpert⁴¹⁰ (Figura 56). Il giudizio di Pilato si colloca sull'estremità destra della cassa di un sarcofago a fregio continuo che risale al primo-secondo quarto del IV secolo. Il rilievo fortemente piatto sembra uscire a fatica dal fondo marmoreo, i corpi sono totalmente privi di volume e plasticità per via della lavorazione delle vesti, le cui pieghe, realizzate mediante profondi e netti solchi del trapano, ne annullano ogni movimento nello spazio. Gli arti superiori dei personaggi sono poco rifiniti ed eccessivamente maggiorati, in particolar modo le mani, rispetto ai corpi sottostanti, lasciando così intuire come molto probabilmente tale opera sia frutto di un *artifex* dalle limitate qualità artistiche e tecniche, che forse era abituato a realizzare per lo più ritratti; i migliori risultati, infatti, sono conseguiti nella lavorazione dei tre volti che animano la scena.

Il governatore della Giudea è raffigurato assiso di profilo, con il capo -impreziosito da una corona d'alloro- rivolto a destra e il corpo girato nella direzione opposta. Con la mano destra stringe un lembo della propria clamide, mentre l'altra è posta sotto il mento. Alla sua destra si riconosce una figura virile, imberbe, totalmente avvolta nella clamide, con le mani intrecciate attorno alle ginocchia; questo personaggio è identificabile con l'*adessor*, ossia colui che aiutava il prefetto durante l'emissione delle sentenze e al contempo svolgeva la funzione di garante giuridico. La composizione si conclude con la raffigurazione di un soldato munito di lancia, di cui si conserva soltanto la punta a forma di diamante, alle spalle del *praefectus Iudaeae*.

Il giudizio di Ponzio Pilato appare già nei rilievi d'età costantiniana a fregio continuo, a duplice registro, con clipeo centrale -come nel caso del sarcofago della casta Susanna⁴¹¹, dei due

⁴⁰⁸ SCHILLER 1968, p. 71.

⁴⁰⁹ Cfr. scheda n. 37.

⁴¹⁰ WILPERT 1932, II, p. 319, tav. 217,5.

⁴¹¹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 1.

fratelli⁴¹² e di Poitiers⁴¹³ - caratterizzati da programmi desunti dal Nuovo e dal Vecchio Testamento, in cui ancora non è del tutto esplicito il ciclo della *passio Christi*.

Ad esempio, nel cosiddetto sarcofago della casta Susanna, esposto nel museo dell'antichità di Arles, il rilievo figurativo del primo registro della cassa si conclude con il giudizio di Pilato (Figura 57). Il prefetto è abbigliato con una tunica corta manicata, con la clamide sulle spalle e una corona d'alloro in capo; egli siede di profilo con le gambe incrociate, rivolto verso sinistra, su una sedia coperta da un drappo, mentre la testa è rappresentata frontalmente. La mano sinistra è portata al volto, la destra invece stringe il mantello militare che giunge fino all'altezza dei fianchi. Alle sue spalle si erge una struttura architettonica richiamante il *praetorium*, mentre alla sua destra si colloca l'*adessor* raffigurato, in abiti militari, con la testa china e nel gesto di stringersi le ginocchia con le mani incrociate, segno di profondo dolore. Di fronte ai due personaggi si dispone un giovane, purtroppo acefalo, abbigliato con una tunica esomide, colto nell'atto di versare l'acqua, con cui il prefetto si laverà le mani, dall'*urceus* alla *patera*, mentre ai suoi piedi è raffigurato un cratere biancato appoggiato su un piccolo tripode dalle protomi leonine, che servirà a sua volta a raccogliere l'acqua utilizzata per il lavacro⁴¹⁴. Infine la scena è arricchita dalla presenza di un soldato, privo della barba, che si erge sullo sfondo, tra l'inserviente e l'assessore, con la clamide appuntata sulla spalla destra, all'altezza dell'omero, mediante una fibula ovale.

Ritroviamo questa composizione, con il medesimo schema figurativo, nel sarcofago dei due fratelli (Figura 58), benché ci siano tre considerevoli particolari che differenziano i due rilievi: il primo è dato dal numero dei *milites* presenti al cospetto del prefetto; infatti nella sepoltura custodita nel Museo Pio Cristiano sono raffigurati ben tre soldati alle spalle dell'*adessor* e del governatore, mentre nell'altra opera solo uno tra l'inserviente e l'assessore. La seconda differenza è data dalla struttura del tavolino su cui è appoggiato il cratere: infatti nel manufatto arelatense si riconosce un tripode dalle protomi leonine, mentre l'altro è molto più semplice, con il supporto definito da una sola colonnina scanalata con capitello a stampella. Infine, alle spalle del Pilato raffigurato nel sarcofago della casta Susanna si intravede un edificio, una sorta di torre merlata, chiaro riferimento al *praetorium* - luogo dove avvenne il processo a Gesù-; al contrario, tale elemento è totalmente assente nella sepoltura dei due fratelli dove non vi è alcuna rappresentazione di un edificio o di uno scorcio paesaggistico.

Già da questi primi esemplari si può dunque notare come di solito Ponzio Pilato fosse munito di abiti militari e sieda, con le gambe incrociate, su un podio rivestito da un drappaggio. Egli può essere colto nell'atto di poggiare il mento e la guancia sulla mano sinistra, in segno di profonda

⁴¹² Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 36.

⁴¹³ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 22.

⁴¹⁴ Mt 27, 24-25.

meditazione ed imbarazzo nel giudicare la causa che gli si prospetta, o di rivolgere la propria attenzione verso un punto non ben precisato, posto al di fuori del fulcro narrativo della medesima scena⁴¹⁵. Infatti il capo, a volte cinto dal diadema⁴¹⁶, non è mai in asse con il corpo⁴¹⁷, tende ad essere rivolto di profilo o di tre quarti verso l'esterno della cassa. Innumerevoli volte accanto al prefetto è raffigurato l'*adsessor* seduto, ma, talvolta, è presente anche un secondo *adsessor* stante⁴¹⁸. Tale personaggio, come già si è detto, svolgeva la funzione di consultore e garante giuridico durante i processi⁴¹⁹.

Di fronte a Pilato si erge la figura di un inserviente, il cosiddetto *camillus*, munito di tunica esomide, a volte privo dei calzari e il capo adorno da una corona d'alloro⁴²⁰, addetto alla lavanda delle mani. Egli è quasi sempre raffigurato mentre è intento a versare dell'acqua da una patera a un *urceus*, che una volta adoperata verrà depositata in un cratere posto su un piccolo tavolino costituito da una semplice colonnina a stampella⁴²¹ o da un tripode con protomi leonine⁴²².

Un'evoluzione iconografica dell'episodio del giudizio di Pilato si riscontra chiaramente a partire dall'età costantiniana avanzata, ovvero quando trova posto in una delle nicchie che suddividono lo spazio compositivo dei cosiddetti sarcofagi a colonne; l'*artifex* lo raffigura nell'ultimo intercolumnio all'estrema destra⁴²³ della cassa ed è preceduto, quasi sempre, dalla scena

⁴¹⁵ È più raro imbattersi nel prefetto girato con il volto verso sinistra, ovvero in direzione degli altri protagonisti del rilievo, come nel caso del sarcofago a fregio continuo proveniente da San Valentino (cfr. scheda n. 34), dell'ex lateranense 151 (cfr. scheda n. 40) e del cosiddetto sarcofago di Pio II (cfr. scheda n. 45).

⁴¹⁶ La capigliatura di Ponzio Pilato è impreziosita da un diadema nel sarcofago arelatense proveniente dalla chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps (cfr. scheda n. 4), nella sepoltura a colonne custodita nella cripta di San Vittore a Marsiglia (cfr. scheda n. 14), nel frammento rinvenuto nella Tricora del cimitero romano di San Callisto (cfr. scheda n. 31) e nel sarcofago a colonne proveniente dal sopraterra di Domitilla (cfr. scheda n. 39). In altri due casi, invece, è attestata una corona d'alloro che si sostituisce al diadema, ossia nel cosiddetto sarcofago della casta Susanna (cfr. scheda n. 1) e nel frammento marmoreo rinvenuto nel cimitero romano di San Callisto (cfr. scheda n. 37).

⁴¹⁷ Ad eccezione del cosiddetto sarcofago ex lateranense 174 (cfr. scheda n. 44) in cui il prefetto è seduto su un seggio, che si erge al di sopra di un alto podio, in posizione frontale con il capo in asse con il busto sottostante. Bisogna però tenere in considerazione che sia il volto, così come alcune dita della mano destra, sono il risultato di un restauro settecentesco e che quindi l'originaria movenza della testa potrebbe essere stata sostanzialmente modificata dalla sua forma iniziale.

⁴¹⁸ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 8.

⁴¹⁹ GIULIANI 2000, p. 261.

⁴²⁰ La corona d'alloro è riscontrabile nel sarcofago a colonne, custodito nel museo dell'antichità d'Arles, (cfr. scheda n. 4) e nel manufatto rinvenuto all'inizio del settecento nella necropoli Vaticana (cfr. scheda n. 40); infine nel sarcofago dalla passione, esposto nel Museo Pio Cristiano, il capo del giovane inserviente è impreziosito da una corona d'alloro con gemma centrale.

⁴²¹ Come già si è detto nel sarcofago dei due fratelli (cfr. scheda n. 36).

⁴²² I tripodi con le terminazioni a protomi leonine sono presenti in un numero abbastanza consistente di esemplari, infatti, si riscontrano nel sarcofago esposto nel Musée de l'Arles Antiques (cfr. scheda n. 4), nel manufatto ritrovato al di sotto del pavimento della basilica di San Pietro, riprodotto in un disegno da Antonio Bosio (BOSIO 1962, fig. 63) prima di essere ridotto a frammenti (cfr. scheda n. 8), nella sepoltura a colonne custodita nella cripta di San Vittore a Marsiglia (cfr. scheda n. 14) e nel sarcofago collocato nella cappella di Saint-Mauront nella cripta dell'abbazia massiliota di San Vittore (cfr. scheda n. 25).

⁴²³ In realtà anche nelle opere a fregio continuo il giudizio di Pilato chiude il programma decorativo della narrazione del primo registro come nel caso dei sarcofagi nn.: 1, 8, 22, 34 e 36. L'unica eccezione è rappresentata dalla sepoltura, a fregio continuo, a duplice registro, proveniente dalla chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps ma fortemente frammentaria a causa dei danni imputabili alla Rivoluzione Francese (cfr. scheda n. 2). La scena si colloca al centro dell'apparato figurativo che connota il registro inferiore della fronte.

dell'arresto di Cristo. Quest'ultimo episodio è totalmente assente nei primi sarcofagi della passione⁴²⁴, ma tale mancanza viene compensata con la raffigurazione del sacrificio di Isacco, prefigurazione del sacrificio cristologico⁴²⁵. Isacco, così come poi Gesù, non si oppone alla sua morte per mano di Abramo, personificazione di Dio Padre, che acconsente al sacrificio del proprio figlio per un bene superiore⁴²⁶.

Solo in epoca tarda assistiamo alla comparsa del Salvatore scortato da due soldati di fronte al prefetto del pretorio. Anche questa tematica, così come quella pilatiana, è connotata da un preciso schema compositivo che viene riproposto innumerevoli volte, apportando piccole e non sostanziali variazioni. Così di solito il prigioniero è raffigurato con il corpo frontale e il capo girato verso destra, tranne nel caso del frammento marmoreo custodito nel cimitero teutonico e del sarcofago a colonne, esposto nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia⁴²⁷, in cui sorprendentemente il Messia si volta verso il soldato che lo segue con fare interlocutorio. A volte i piedi, sono raffigurati in movimento, atti a procedere verso destra, andando così incontro inevitabilmente alla sua sorte nel tribunale del prefetto del pretorio.

Gesù è connotato quasi sempre dalla medesima gestualità, infatti trattiene con la mano sinistra un lembo del pallio, mentre con la destra compie il gesto della parola⁴²⁸; capelli lunghi e ricci delimitano il volto apollineo e una frangia di piccole ciocche ne incornicia la fronte. Due soldati⁴²⁹ lo accompagnano verso il luogo designato per la sua condanna, sono abbigliati con il tipico vestiario militare che prevede una tunica corta cinta in vita e la clamide, allacciata sulla spalla destra all'altezza dell'omero da una spilla. Uno dei due è munito della lancia, con la punta a forma

⁴²⁴ Si veda il sarcofago della casta Susanna (cfr. scheda n. 1) e il sarcofago dei due fratelli (cfr. scheda n. 36).

⁴²⁵ *Itaque inprimis Isaac, cum a patre hostia duceretur lignumque ipse sibi portans, Christi exitum iam tunc denotabat in victimam concessi a patre et lignum passionis suae baiulantis Ioseph et ipsum Christum figurat vel hoc solo, ne cursum demorer, quod persecutionem a fratibus passus est et venundatus in Aegyptum ob dei gratiam, sicut et Christus ab Israëel, a carnaliter fratribus, venundatur, a Iuda cum traditur* (Tertulliano, *Adversus Iudaeos* 10,6, CCL 2, 1376). *Alios enim lapidaverunt, alios fugaverunt, plures vero ad necem tradiderunt, quod negare non possunt. Hoc lignum sibi et Isaac, filius Abrahae, ad sacrificium ipse portabat, cum sibi eum deus hostiam fieri praecepisset. Sed quotiam haec fuerant sacramenta, quae temporibus Christi percipienda servabantur, et Isaac tum ligno solutus est, ariete oblato in vepre corni bus haerente, et Christus suis temporibus lignum humeris suis partavit inhaerens cornibus crucis, corona spinea capiti eius circumdata. Hunc enim oportebat pro omnibus gentibus fieri sacrificium, qui tamquam ovis ad victimam ductus est et, velut agnus coram tondente se sine voce, sic non aperuit os suum* (Tertulliano, *Adversus Iudaeos* 13,20-22, CCL 2, 1388-1389).

⁴²⁶ Melitore di Sardi, *Excerpt.* 6 (PG 5, 1216-1217); Ireneo di Lione, *Contra Haereses* 4,5,4 (PG 7, 986); Origene, *In Genesim Homilia* 8 (PG 12, 208); Agostino, *De Civitate Dei* 16,32 (CCL 48,536-538).

⁴²⁷ Cfr. scheda n. 14.

⁴²⁸ Il sarcofago, incompiuto, custodito in uno dei mausolei annessi alla basilica romana di San Sebastiano, presenta due singolarità nella figura del Cristo: questi, infatti, ha il volto girato di tre quarti verso sinistra con lo sguardo fisso in un punto lontano, astratto, invece di essere rivolto verso il tribunale di Pilato, ed ha le braccia incrociate, con le mani congiunte, all'altezza del proprio ventre.

⁴²⁹ Nel sarcofago a colonne rinvenuto nella tenuta di Tor Marancia della duchessa Marianna di Savoia Chablais (cfr. scheda n. 39) e nella sepoltura scoperta, secondo Antonio Bosio, tra il 1586 e il 1590 nell'area sepolcrale vaticana (cfr. scheda n. 44) Cristo viene scortato da un solo soldato.

di diamante rivolta verso il basso o verso l'alto, l'altro, invece, indica al prigioniero il cammino da seguire, mentre impugna con la mano opposta il bastone del comando.

Il Redentore non è rappresentato come un comune condannato, non si percepisce alcuna tensione o paura, ma viene proposta un'iconografia più simile a quella di un re, proprio come egli stesso si definisce durante il colloquio con il prefetto [...] *tu dicis, qui rex sum ego* [...] (Gv 18,33-38)⁴³⁰. Nella scena -pervasa, come l'intera opera, da un sentimento trionfalistico- viene enfatizzata la dignità regale di Gesù anche sulla base delle testimonianze letterarie come i sinottici⁴³¹ e i testi apocrifi⁴³², in cui si sottolinea come il Redentore abbia mostrato un atteggiamento ineguagliabile.

In alcune opere l'arresto di Cristo e il giudizio di Pilato si fondono in un'unica scena, grazie al fenomeno della *reductio* che prevede l'estrema sintetizzazione di episodi differenti in un unico spazio, così il momento del giudizio diventa una semplice lavanda delle mani a cui assiste anche l'accusato⁴³³ (Figura 59).

In età teodosiana vengono apportate piccole modifiche all'iconografia pilatiana; il prefetto indossa, al di sotto della clamide, una corazza militare lavorata a scaglie⁴³⁴, talvolta abbinata a dei calzari stringati dai risvolti finemente dentellati⁴³⁵, ed è assiso su un *suppedaneum*, a cui in molteplici casi corrisponde, all'estremità opposta della cassa, quello su cui è seduto Pietro per la lavanda dei piedi⁴³⁶ ad opera del Figlio di Dio⁴³⁷.

Proprio per la costante presenza del *camillus* che versa l'acqua sarebbe più appropriato parlare non dell'episodio del "Giudizio di Pilato" bensì, del "lavaggio delle mani di Pilato". Sebbene tale avvenimento sia narrato solo da Matteo⁴³⁸ -infatti risulta totalmente omesso dagli altri evangelisti- ebbe una considerevole fortuna, dovuta probabilmente al fatto che tale tematica fosse ben presente nell'immaginario della comunità cristiana dell'epoca, in quanto narrata da importanti testi apocrifi come l'*Evangelium Petri*⁴³⁹ (1,1) e gli *Acta Pilati*⁴⁴⁰ (9,4) e citata da innumerevoli

⁴³⁰ GERKE 1939, p. 73.

⁴³¹ Mt 27,11-12; Mc 15,2; Lc 23,3.

⁴³² *Acta Pilati* 1, 3-4.

⁴³³ L'accorpamento delle due scene in un unico episodio è visibile nei sarcofagi nn.: 4, 45 e 54.

⁴³⁴ Questo elemento è riscontrabile nei sarcofagi nn.: 4, 26, 27 e 40.

⁴³⁵ I calzari finemente lavorati sono presenti nei sarcofagi nn.: 9, 26, 40 e 50.

⁴³⁶ SCHILLER 1968, p. 73.

⁴³⁷ Cfr. *infra* par. 3.2.1.

⁴³⁸ Mt 27, 24-25.

⁴³⁹ "Dei giudei però nessuno si lavò le mani: né Erode né alcuno dei suoi giudici. E non avendo voluto lavarsi, Pilato si alzò". (ERBETTA 1975, I,1, p. 140).

⁴⁴⁰ "[...] Pilato allora, presa dell'acqua, si lavò le mani di fronte al sole, esclamando: «Sono innocente del sangue di questo giusto; vedetevela voi!» Ma i giudici gridarono di nuovo: «Il suo sangue cada su noi e sui nostri figli!»" (ERBETTA 1981 I,2, p. 244).

scrittori cristiani come Tertulliano⁴⁴¹, Melitone di Sardi⁴⁴², lo Pseudo Cipriano⁴⁴³, Origene⁴⁴⁴ e Cirillo di Gerusalemme⁴⁴⁵.

L'atto di lavarsi le mani doveva essere una chiara immagine di un concetto alquanto più complesso che ben si addiceva ai programmi figurativi dell'arte cristiana, che era solita esprimere concetti e dogmi, di difficile comunicazione, con un linguaggio estremamente sintetico e mediante simboli o raffigurazioni decisamente concise. Così, attraverso una semplice scena si vuole rappresentare lo specifico momento storico in cui il prefetto è chiamato, dalla comunità ebraica, ad emettere la sentenza sul prigioniero, ma anche come, al contempo, la decisione fosse già stata presa prevedendo la condanna a morte⁴⁴⁶. Infatti il gesto di lavarsi le mani simboleggia la non volontarietà del prefetto a prendere parte al processo e, in particolar modo, il non voler affatto arrogarsi il merito di aver ucciso colui che si autoproclamava il Messia, ma, al contrario, la colpa per quell'atto nefasto andava ricercata altrove.

Un vero e proprio *unicum* iconografico è rappresentato dal sarcofago spagnolo di Berja⁴⁴⁷ in cui non si ha più la figura del Cristo condotta dinnanzi al *praefectus Iudaeae*, tutti i protagonisti della scena sono stati sostituiti in una chiave simbolica dal chiaro significato ecclesiologico, così sono i principi degli apostoli, Pietro e Paolo, a presentarsi al cospetto di Nerone per essere sottoposti al suo giudizio.

Ritornando alla nostra tematica, in alcuni casi l'artista ha provveduto ad arricchire la composizione del processo presieduto da Ponzo Pilato realizzando una sorta di ambientazione, di quinta scenica all'episodio ambientato, secondo i sinottici, nel *praetorium*. Alle spalle del prefetto e dell'*adessor* si erge una struttura architettonica richiamante una torre terminante con le estremità

⁴⁴¹ *Numquam sine aqua Christus, sine dubio aqua in Christo baptismum videmus benedici. Quanta aquae gratia penes deum et Christum eius (est) ad baptismi confirmationem! Numquam sine aqua Christus! Liquide et ipse aqua tingitura, prima rudimenta potestatis suae vocatus ad nuptias aqua auspicatur, cum sermonem facit sitientes ad aquam suam invitat sempiternam, cum de agape docet aquae calicem pari oblatum inter opera dilectionis probat, ad puteum vires resumit, super aquam incedit, libenter transfretat, aquam discenti bus ministrat. Perseverat testimonium baptismi usque ad passionem: cum deditur in crucem aqua intervenit: sciunt Pilati manus; cum vulneratur aqua de latere prorompi: scit lancea militis!* (Tertulliano, *De Baptismo* 9,4, CCL 1, 284).

Id cum scrupulosius percontarer et rationem requirerem, comperi commemorationem esse Pilati: eum manus abluisse in Domini deditioe. Nos Dominum adoramus, non dedimus, immo et adversari debemus deditoris exemplo nec propterea manus abluere, nisi ob aliquod conversationis humanae inquinamentum conscientiae causa. Ceterum satis mundae sunt manus, quas cum toto corpore in Christo semel lavimus (Tertulliano, *De Oratione* 13, 2, CCL 1, 264-265).

⁴⁴² Melitone di Sardi, *Oratione de Pascha* 92 (SCh 123, 112-115).

⁴⁴³ *Pilatus exterae gentis iudex saecularis potestate temporalis purificavit manus et abluere scelus necessitatis dicens: immunis et innocens sum ab huius sanguine* (Pseudo Cipriano, *Adversus Iudaeos* 4,4, CSEL 3/3, 137).

⁴⁴⁴ [...] *Accepit enim aquam in conspectu omnium, et lavans manus suas dixit: innocens ego sum a sanguine iusti huius; vos videritis [...]* (Origene, *Commentarium in Evangelium Matthaei* 124, GCS 38,259).

⁴⁴⁵ Cirillo di Gerusalemme, *Catecheses Illuminandorum* 5,2,5 (SCh 126 bis, 148-148).

⁴⁴⁶ L'arte cristiana delle origini tende ad abbreviare e sintetizzare così tanto episodi biblici, la cui storia a volte è molto lunga e articolata, tanto da creare delle vere e proprie incongruenze nella narrazione della storia stessa. Cfr. FERRI 1948, pp. 61-65; BISCONTI 2000, pp. 26-27.

⁴⁴⁷ WILPERT 1926, pp. 1-9; BOVINI 1954, pp. 150-155; GERKE 1959, p. 75; SOTOMAYOR 1975, pp. 105-106; PATITUCCI UGGERI 2010b, pp. 225-228; UTRO 2011, p. 37; JANSSENS 2011, pp. 167-168.

superiori merlate⁴⁴⁸. Nell'opera frammentaria di Poitiers⁴⁴⁹ e nella sepoltura proveniente dal sopraterra di Domitilla⁴⁵⁰ tale edificio è costituito da blocchi sovrapposti di bugnato ed arricchito da uno o più aperture archiformi⁴⁵¹.

Nel sarcofago incompiuto a fregio continuo di San Valentino⁴⁵² l'attenzione di Pilato non è rivolta come sempre verso l'esterno della cassa, bensì nella direzione opposta, dove si erge la moglie, Claudia Procula, tra il servitore e il milite che scorta Cristo per sostenere il processo. È probabile che si sia voluto raffigurare uno specifico episodio biblico, narrato solo da Matteo⁴⁵³ nel suo vangelo, ovvero il momento in cui Procula chiese al marito di non condannare quell'innocente che si trova dinnanzi a lui, in quanto le era apparso in sogno la notte precedente e ciò non poteva che presagire qualcosa di grave se non avesse seguito la sua impressione [...] *sedente autem illo (Pilato) pro tribunali, misit ad eum uxor eius dicens: Nihil tibi et iusto illi, multa enim passa sum hodie per visum propter eum*⁴⁵⁴.

La moglie del prefetto appare assai raramente nei repertori figurativi, tanto che se ne serba solo un altro esempio nell'esemplare distrutto di Poitiers⁴⁵⁵, in cui ella risulta essere accompagnata da un'ancella (Figura 60).

La tematica pilatiana, oltre a trovar posto sui sarcofagi della passione, nella seconda metà del IV secolo la si ritrova espressa anche su uno dei pannelli che costituiscono i lati della cassetina eburnea⁴⁵⁶ del British Museum di Londra acquisita nel 1856 dalla collezione privata di William Maskell⁴⁵⁷. Ritorna il medesimo schema iconografico che connota l'apparato figurativo dei sarcofagi della passione, così Pilato, munito di tunica e clamide, fissata sulla spalla destra da una fibula rotonda, siede frontalmente su un'alta cattedra, con i piedi poggianti su un *suppedaneum*, mentre è colto nell'atto di lavarsi le mani con l'acqua che un inserviente, in tunica lunga discinta e sandali, gli sta versando (Figura 61).

⁴⁴⁸ La struttura del *praetorium* si riconosce nei sarcofagi nn.: 1; 4; 8; 22; 34; 39 e 46.

⁴⁴⁹ Cfr. scheda n. 22.

⁴⁵⁰ Cfr. scheda n. 39.

⁴⁵¹ Altri due esemplari di torri merlate, caratterizzate dalla presenza di archi che ne alleggeriscono la struttura, sono riscontrabili nel sarcofago della casta Susanna (cfr. scheda n. 1) e nella sepoltura esposta nel Musée de l'Arles Antiques, proveniente dalla chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps (cfr. scheda n. 4).

⁴⁵² Cfr. scheda n. 34.

⁴⁵³ Mt 27, 19.

⁴⁵⁴ ERBETTA 1981, p. 241; Origene, *Commentarium in Evangelium Matthaei* 6 (GCS 40, 257).

⁴⁵⁵ Cfr. scheda n. 22.

⁴⁵⁶ GARRUCCI 1881, pp. 67-68, tav. 446, 1-4; DALTON 1901, pp. 49-50, n. 291; SOPER 1938, p. 153; KITZINGER 1955, pp. 100-101; OTTOLENGHI 1955, p. 19; DELBRUECK 1952, pp. 95-98; BECKWITH 1958, pp. 31-34, fig. 41; KOLLWITZ 1959, pp. 1119-1121; VOLBACH, HIRMER 1961, pp. 329-30, fig. 98; VOLBACH 1976, pp. 82-83, n. 116; KITZINGER 1977, p. 47; KÖTZSCHE 1979, pp. 502-504, n. 452; BUCKTON 1983, pp. 30, 114; STUTZINGER 1983, pp. 690-691, n. 267; BUCKTON 1994, n. 45, p. 58; KÖTZSCHE 1994, pp. 80-90; MAC CORMACK 1995, p. 166; POTTER 1996, p. 239, n. 108; AVERY-QUASH 2000, pp. 108-111, n. 43; HARLEY 2007, pp. 229-232, n. 57.

⁴⁵⁷ MASKELL 1877.

Il lavacro delle mani del *praefectus Iudeae* anima anche il coperchio della lipsanoteca eburnea di Brescia⁴⁵⁸, risalente alla fine del IV-inizi V secolo. Nei due registri sovrapposti, in cui è suddivisa la copertura, al di sotto di una fascia decorata con sei colombe, affrontate, in coppia, e un velo richiamante un motivo a festone si narra la *passio Christi*, in cui inevitabilmente spicca, al centro del programma decorativo del secondo registro, l'episodio pilatiano. Il governatore assiso su un'imponente cattedra, collocata su un alto podio, tra ben quattro *milites*, non è raffigurato nel classico atteggiamento riflessivo -ovvero con una mano apposta al volto e lo sguardo fisso in un punto non ben precisato, indicante la sua preoccupazione del giudicare la difficile causa che gli si prospetta- bensì in movimento, con il corpo rivolto verso sinistra e le braccia protese verso l'inserviente che sta versando l'acqua in un bacile.

Uno schema più canonico estremamente simile a quello proposto nei rilievi dei sarcofagi ci è offerto dalla formella lignea della porta della chiesa di S. Sabina⁴⁵⁹ a Roma in cui Pilato, seduto sulla *sella curulis* all'estremità sinistra della scena, invece che, come di consueto, su quella opposta, tiene la mani congiunte sulle proprie gambe, mentre la sua attenzione è rivolta nella direzione opposta dell'inserviente intento a preparare il contenitore con l'acqua, per il lavacro delle sue mani. Il prestigioso portale di S. Sabina prevede, in una distinta formella, anche l'episodio del processo che Gesù subì nel Sinedrio alla corte di Caifa e Anna⁴⁶⁰; questa caratteristica accoppiata tematica ritorna sia nel coperchio della Lipsanoteca di Brescia⁴⁶¹ che nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna⁴⁶² (Figura 62). Nell'ultimo esempio citato ci troviamo ormai nella prima metà del VI secolo e il Cristo, condotto dinnanzi al *praefectus Iudeae*, non dai soldati bensì dai sacerdoti ebrei, ha il capo nimato crucisignato; il volto è caratterizzato da lunghi capelli e da un'importante barba, ed indossa una tunica purpurea. Il suo sguardo sembra rivolto a ciò che sta succedendo alla sua sinistra, mentre Ponzio Pilato seduto su una cattedra rivestita da drappo bianco è intento a lavarsi le mani, alle sue spalle tre *milites* fanno da sfondo alla medesima scena⁴⁶³.

Nei mosaici ravennati si assiste a un vero e proprio ciclo narrativo della passione di Cristo che, snodandosi lungo la parete destra della navata centrale, prevede: la preghiera nell'orto di Getsemani, il bacio di Giuda, Gesù accompagnato dagli apostoli e condotto in giudizio davanti al Sinedrio, Cristo che annuncia a Pietro il suo imminente tradimento; Pietro che rinnega Gesù; Giuda

⁴⁵⁸ KOLLWITZ 1933 (si veda la bibliografia precedente); DELBRÜECK 1952; BOVINI, OTTOLENGHI 1956, n. 9, pp. 24-25, fig. 17; VOLBACH 1952, n. 107, p. 56, tav. 31; PANAZZA 1968, p. 57; VOLBACH 1976, n. 107, pp. 77-78, tav. 57; PILLINGER 1985; STELLA 1987, pp. 73-77; STELLA 1990, n. 5b.li, pp. 344-346; BRENK 2001-2004, pp. 57-73; BISCONTI 2004, pp. 120-127.

⁴⁵⁹ BERTHIER 1892, pp. 23-29; GRISAR 1899, pp. 427-461; BERTHIER 1910, pp. 157-164; DARSY 1961, p. 76; JEREMIAS 1980, n. 17, pp. 57-59, tavv. 49-51; DE MARIA 2002, p. 1694.

⁴⁶⁰ JEREMIAS 1980, n. 18, pp. 56-57, tav. 48. DE MARIA 2002, p. 1694.

⁴⁶¹ Veda nota n. 459.

⁴⁶² OTTOLENGHI 1955, pp. 5-53; BOVINI 1958, pp. 114-125; BOVINI 1970, pp. 59-81; CORTESI 1975; OTRANTO 2009, p. 505; MUSCOLINO 2012.

⁴⁶³ FARIOLI 1977, p. 104.

che restituisce le monete a Caifa; Pilato che si lava le mani; Gesù che va verso il Golgota con Simone di Cirene che trasporta la croce; le Marie al sepolcro vuoto con l'angelo; gli apostoli sulla strada per Emmaus ed, infine, Gesù che riappare agli apostoli.

La vicenda di Pilato viene evocata anche dalle miniature del *Codex purpureus Rossanensis*⁴⁶⁴, un evangelario redatto in lingua greca, probabilmente d'area siriana, del pieno VI secolo. Ben due fogli -n. 15 e n. 16- sono incentrati sul processo del Salvatore di fronte al governatore della Giudea (Figura 63). Queste pagine del *Codex* sono suddivise in due registri sovrapposti ed entrambe le illustrazioni occupano la sezione superiore. La prima miniatura in alto a sinistra si apre con un'iscrizione greca che indica chiaramente ciò che è appena accaduto: "lo legarono e lo condussero al governatore Pilato". Al centro della scena si erge la figura di Pilato assiso su un voluminoso cuscino posizionato su una cattedra dall'alto schienale completamente rivestita da un telo chiaro. A differenza delle altre raffigurazioni, qui il prefetto mostra una fisionomia più attempata per via della barba bianca e la stempiatura in capo, egli stringe con la mano destra un rotolo, poggiato sotto al mento, mentre l'altra, posata sul ginocchio, è celata alla vista dalla clamide. Alle sue spalle due giovani sostengono le insegne imperiali dallo sfondo azzurrino, le stesse immagini dovevano un tempo arricchire il drappo frangiato che riveste il tavolo posto di fronte a lui, su cui sono appoggiati tre calamai e un contenitore per l'inchiostro con cui verrà scritta la sentenza finale.

La scena si conclude con due gruppi di personaggi posti simmetricamente ai lati del tavolo, a destra sono presenti cinque personaggi muniti di clamide, forse identificabili con gli addetti ai tribunali, mentre a sinistra due figure virili sembrano voler introdurre Gesù al cospetto del tribunale. I due uomini, uno più giovane, come si può vedere dai capelli e dalla barba scura, e l'altro più anziano non sono altri che i sommi sacerdoti Caifa e Anna che accusarono pubblicamente il Messia invocando l'intervento del prefetto⁴⁶⁵.

Il foglio seguente si apre in alto a sinistra sempre con un'iscrizione in greco in cui veniamo a sapere come mai nella scena sottostante manchi la figura dell'imputato: "E saputo che (Gesù) era della giurisdizione di Erode, lo mandò ad Erode il quale, in quei giorni, si trovava a Gerusalemme". L'impianto figurativo è molto simile a quello della miniatura precedente: Pilato si erge al centro dello spazio compositivo, ma questa volta la mano con il rotolo non si trova più al di sotto del mento, bensì sul ginocchio sinistro, segno che la decisione finale era stata già presa. Ai suoi lati due folti gruppi di persone sono caratterizzati da una vivace gestualità; è probabile che vi si possano riconoscere coloro che, secondo i sinottici, chiesero a gran voce al prefetto di condannare il falso

⁴⁶⁴ HASELOFF 1898; MUÑOZ 1907; RUSSO 1952; DE MAFFEI 1980, pp. 121-264; CAVALLO 1987; DE MAFFEI 1989, pp. 365-376; SANTORO 1974; OTRANTO 2009, pp. 506-514.

⁴⁶⁵ SANTORO 1974, p. 109, tav. XIII; OTRANTO 2009, p. 508.

profeta. Un giovane funzionario, abbigliato con tunica, clamide e alti calzari, è colto nell'atto di verbalizzare il processo su due tavolette di cera con cornice lignea

La figura del Cristo torna nel registro sottostante disposta tra due soldati, di cui uno stringe nelle mani un fascio di verghe, assieme a quella di Barabba rappresentato piegato in avanti, con le mani legate dietro alla schiena, i piedi incatenati e una corda avvolta attorno al collo, la cui estremità è sorretta da un inserviente che sembra aspettare l'ordine del governatore per liberalo o tenerlo ancora prigioniero.

Secondo William C. Loerke⁴⁶⁶ nel *Codex* mancherebbe un'altra miniatura inerente alla tematica pilatiana e riferibile all'episodio più conosciuto e riproposto dall'arte cristiana delle origini, ossia la lavanda delle mani. Per lo studioso è possibile che questa raffigurazione fosse andata semplicemente perduta e che prevedesse un apparato compositivo molto simile a quello espresso dall'ultima tavola dei Canoni del vangelo di Rabbula⁴⁶⁷. Al contrario, per Giorgio Otranto⁴⁶⁸ è assai arduo sostenere questa tesi, in quanto i due componimenti mostrano delle impostazioni totalmente differenti, tanto da rendere molto difficoltosa la comparazione tra le varie miniature. La scena del lavacro era invece intrinsecamente espressa nel foglio n. 16 del *Codex*, con sua soluzione formale decisamente più significativa ed incisiva sia dal punto di vista iconologico che iconografico. Un'ulteriore conferma a questa ipotesi è data dal fatto che l'ipotetico lavacro, secondo la narrazione matteana, doveva essere posizionato tra la prima e la seconda scena di giudizio, che, in realtà, però si trovavano sul *recto* e sul *verso* del medesimo foglio, dimostrando definitivamente che del cosiddetto ciclo di Pilato non manca alcuna scena⁴⁶⁹.

Il motivo pilatiano ritorna ancora nel VI secolo nel Codice di Rabbula⁴⁷⁰ con l'immagine del condannato, con la corona di spine già in capo e una tunica purpurea indosso, che si rivolge al prefetto con un gesto oratorio. Sul margine destro della pagina Pilato è accomodato su un sedile dal cuscino verde, modificato in un'epoca non ben precisata al posto di un faldistorio a forma di stella, di fronte ad una cattedra rivestita da un bianco drappo. Il governatore, munito di una tunica grigia con *segmentum* quadrato celeste scuro e clamide rosa, compie il gesto di allocuzione verso Gesù, mentre un inserviente, abbigliato con una corta tunica celeste scuro, sopraggiunge da destra stringendo nelle mani una brocca e una bacinella per il lavacro delle mani del suo padrone.

Infine, sempre al VI⁴⁷¹ secolo risale l'unico esempio di scultura architettonica rappresentante il giudizio di Pilato, questo è identificabile nella colonna di ciborio della chiesa di S. Marco⁴⁷² a

⁴⁶⁶ LOERKE 1987, p. 90.

⁴⁶⁷ BERNABÒ 2008, p. 105, figg. 59-50.

⁴⁶⁸ OTRANTO 2009, pp. 510-511.

⁴⁶⁹ OTRANTO 2009, p. 513.

⁴⁷⁰ CECHELLI, FURLANI, SALMI 1959, pp. 9, 66-67; LEROY 1964, p. 150; SEVRUGIAN 1990, p. 70; SÖRRIES 1993, p. 98; LENZI 2000, p. 152; BERNABÒ 2008, pp. 104-105, tav. XXIV, figg. 59-50.

⁴⁷¹ Sebbene la datazione sia molto incerta.

Venezia. L'episodio trae ispirazione direttamente dagli *Acti Pilati* da cui sono tratti ben tre differenti scene, tutte caratterizzate da arcate continue e didascalie esplicative. La narrazione inizia con il prefetto che interroga il prigioniero per accertare la veridicità delle accuse a lui rivolte dalla comunità ebraica. Nella seconda rappresentazione l'*artifex* ha introdotto nella medesima scena anche la moglie di Pilato, Procula, affacciata da una finestrella che si apre alle spalle del *prefectus Iudaeae*, infine l'ultimo episodio prevede proprio il lavacro delle mani del governatore.

⁴⁷² LUCCHESI PALLI 1942, pp. 72-83.

3.1.2 Coronazione di spine

La coronazione di spine del Figlio di Dio è una tematica assai poco utilizzata negli apparati decorativi dell'arte cristiana delle origini. Basti pensare che ricorre una sola volta nei repertori iconografici dei sarcofagi della passione, infatti l'unico esemplare noto nella plastica funeraria si riferisce al rilievo che adorna la sepoltura⁴⁷³, conosciuta anche la denominazione lateranense n. 171, proveniente da Tor Marancia, in un luogo non ben precisato del sopraterra del cimitero romano di Domitilla⁴⁷⁴ (Figura 64).

La scena si svolge a sinistra dell'intercolumnio centrale e prevede la figura imponente del Cristo, giovane e imberbe, con il volto girato di tre quarti verso il centro della cassa, mentre il corpo, frontale rispetto allo spettatore, mostra la gamba destra leggermente piegata in avanti, con il piede rivolto nella direzione opposta, ovvero verso sinistra. Le braccia sono congiunte sulla tunica e con la mano sinistra stringe saldamente il rotolo della Legge. Il Redentore viene incoronato con una corona di alloro - e non di spine - con gemma centrale da un centurione romano contraddistinto dal tipico abbigliamento militare, costituito dalla tunica corta cinta in vita, clamide sulle spalle, elmo in capo e la spada chiusa nel fodero.

Per la prima volta nei sarcofagi della passione viene introdotto l'elemento figurativo dell'elmo, allacciato al di sotto del mento mediante due lunghe stringhe, al posto del più tradizionale *pileus pannonicus* di età tetrarchico-costantiniana⁴⁷⁵ (Figura 65). L'elmo diventerà una peculiarità connotativa dei due *militēs* disposti simmetricamente ai lati del simbolo dell'*Anastasis*, mentre tutti gli altri soldati risulteranno privi di qualsiasi copricapo⁴⁷⁶.

I Padri della Chiesa vedono nell'incoronazione di spine il castigo e la redenzione dei superbi, così Isidoro Pelusiota scrive: "la messe della terra, dopo la prima rivolta, non era che una prunaia. Gesù si pose le spine sul capo e per la sua misericordia se ne fece corona. Egli è il re trionfatore del peccato: è il vincitore incoronato di tutti i dolori delle anime pentite"⁴⁷⁷. Ancora, Tertulliano afferma: "Col tormento di questa corona, Gesù ripara i peccati di tutti gli uomini"⁴⁷⁸, ma sottolinea anche come i cristiani erano soliti adornare con i fiori le proprie capigliature, tipica prassi invece tra i pagani: "Questo capo incoronato di spine ha salvato il tuo capo - ti ha salvato dalla morte eterna. - Rendigli, dunque, questo tuo capo, facendo simile al suo che per te egli l'ha offerto.

⁴⁷³ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 39.

⁴⁷⁴ È ipotizzabile che il sarcofago, rinvenuto nel 1817-1821 dalla duchessa di Chablais, nella sua tenuta di Tor Marancia, potesse far parte di uno degli innumerevoli sepolcreti che si ergevano sul sopraterra del cimitero romano di Domitilla.

⁴⁷⁵ GERKE 1939, p. 74.

⁴⁷⁶ SAGGIORATO 1968, p. 87.

⁴⁷⁷ Isidoro Pelusiota, *Epistole*, I, 95 (PG 78,247).

⁴⁷⁸ Tertulliano, *De Corona* VIII, (CCL II, 1052).

Che se non sai coronarli di spine, non coronarli almeno di fiori, poiché di fiori puoi bene non farti corona”⁴⁷⁹.

L'artista ha preferito non rappresentare l'atto cruento del soldato romano che percuote il Redentore⁴⁸⁰, ma ha trasformato la scena di dolore in una di trionfo: così il milite alza solennemente una corona di alloro, simbolo di vittoria e gloria, sul capo di Cristo, evitando accuratamente ogni gesto o espressione che possa esprimere violenza o sforzo fisico⁴⁸¹. Per lo stesso motivo è probabile che il Salvatore non sia stato munito dell'umiliante clamide purpurea, come ci riportano i vangeli sinottici⁴⁸², ma della tunica con sopra il pallio filosofico, veste che più si addiceva alla figura solenne del Cristo-Imperatore. Anche il Redentore condotto di fronte a Pilato, nel medesimo sarcofago, non è rappresentato come un comune condannato, ma propone un'iconografia più simile a quella di un re⁴⁸³.

L'opera è pervasa da un sentimento trionfalistico, altamente celebrativo, per il ruolo svolto dal Figlio di Dio incoronato vincitore, come accadeva ai grandi generali dopo aver riportato un'importante vittoria in battaglia, dunque egli non è più protagonista della cosiddetta *Via crucis* bensì della *Via triumphalis*⁴⁸⁴. La tematica pagana del trionfo imperiale viene qui riproposta rivestendola di un nuovo significato: l'incoronazione di Cristo simboleggia la vittoria finale sulla morte e viene percepita come un vero e proprio trionfo terreno⁴⁸⁵. Il momento decisamente solenne, se non addirittura aulico, del riconoscimento del ruolo rivestito dal Salvatore, è ancora più enfatizzato dalla presenza delle corone d'alloro che dominano le nicchie dal coronamento timpanato, che chiudono lateralmente la fronte stessa del sarcofago⁴⁸⁶.

La tematica della coronazione di spine trova un unico confronto nell'affresco presente nel cubicolo, detto appunto della *coronatio*⁴⁸⁷, della catacomba romana di Pretestato, sulla via Appia Pignatelli (Figura 60). La pittura mostra due uomini, posti di profilo, rivolti verso destra, abbigliati con tuniche corte cinte in vita e clamide sulle spalle. Il soldato posto a sinistra stringe nella mano destra un oggetto poco riconoscibile, a causa dello stato di conservazione della pittura stessa⁴⁸⁸, che

⁴⁷⁹ Tertulliano, *De Corona* XIV, 4 (CCL II, 1064).

⁴⁸⁰ BISCONTI 2000, p. 156.

⁴⁸¹ DE BRUYNE 1944-1945, p. 277.

⁴⁸² [...] *et exuentes eum, clamidem coccineam circumdederunt ei* [...] (*Mt* 27,28); [...] *ei induunt eum purpura* [...] (*Mc* 15, 17); [...] *et veste purpurea circumdederunt eum* [...] (*Gv* 19,2).

⁴⁸³ [...] *tu dicis, quia rex sum ego* [...] (*Gv* 18,37).

⁴⁸⁴ SAGGIORATO 1968, p. 88.

⁴⁸⁵ GERKE 1939, p. 73.

⁴⁸⁶ BRACONI 2011-2012, pp. 35-36.

⁴⁸⁷ BACCI 1908, pp. 30-41; WILPERT 1938, pp. 49-40; GIORDANI 1992, pp. 231-244; NESTORI 1993, n. 3, p. 91; BISCONTI 1997, pp. 7-49.

⁴⁸⁸ Il cubicolo della *coronatio* già nel 1850, ovvero nel momento della sua scoperta, mostrava evidenti segni d'alterazioni delle pitture parietali e profondi danni al supporto degli affreschi tanto che tra la primavera e l'estate del 1996, si rese necessario intervenire con un'importante campagna di restauro, sotto la direzione del professore Fabrizio

richiama la forma di un bastone viatorio⁴⁸⁹ o, meno probabilmente, di un *volumen*⁴⁹⁰. Il personaggio seguente è raffigurato nell'atto di toccare con una canna, stretta nella mano destra, il capo di un'ulteriore figura maschile, collocata alla sua sinistra, con il corpo raffigurato in pieno prospetto e la testa lievemente inclinata verso i due *milites*. L'uomo, munito di una semplice tunica, ma privo di qualsiasi calzatura, tiene la mano destra appoggiata in modo molto naturale contro il suo petto, mentre con la sinistra sostiene un lembo del proprio pallio.

La scena è interrotta da una lacuna, causata dalla caduta dell'intonaco, a cui segue un alberello su cui è posata una colomba con le ali spiegate e la testa volta verso il basso⁴⁹¹. Nel corso degli anni, mentre si sviluppavano innumerevoli teorie sul dipinto raffigurante l'ipotetica coronazione di spine, la scena stessa subì molteplici vicissitudini che portarono ad irreparabili danni per via dello spostamento di alcuni frammenti pittorici, tra cui quello inerente alla colomba.

Padre Marchi e Giovanni Battista de Rossi⁴⁹² diedero una spiegazione estremamente concisa e sbrigativa della scena riconoscendovi l'incoronazione di spine del Salvatore, al contrario Raffaele Garrucci⁴⁹³ fu sicuro d'identificarvi l'episodio relativo al battesimo di Cristo che ebbe luogo sulle rive del Giordano. Matteo⁴⁹⁴ narra che Giovanni Battista vide discendere dal cielo lo Spirito Santo, sotto forma di colomba, sopra al capo di Gesù; Luca⁴⁹⁵ specifica che il miracolo accadde di fronte a tutti coloro che erano giunti per essere battezzati assieme al Figlio di Dio, il quale, mentre stava pregando, fu investito dallo Spirito Santo dalla parvenza corporea di una colomba.

Lo studioso giustificò tale ipotesi sostenendo che le pennellate presenti attorno al capo di Cristo non rappresentino una corona di spine, bensì l'acqua del Giordano adoperata per il battesimo, e il piccolo frammento pittorico con la colomba non poteva certo riferirsi al pretorio, dove presumibilmente si svolse l'incresciosa coronazione. Dunque i due giovani, che affiancano il Salvatore con le canne palustri nelle mani, non sono altro che il Battista e la personificazione del popolo che assistono all'evento.

Sia Raffaele Garrucci⁴⁹⁶ che Louis Perret⁴⁹⁷ realizzarono delle riproduzioni grafiche dell'affresco del cubicolo della *coronatio* assai poco fedeli alla realtà, basandosi più su proprie supposizioni interpretative che sull'effettivo stato dei fatti.

Bisconti, il quale coordinò il lavoro delle restauratrici Stella Calcioli, Paola Ruggieri Droghetti e Tiziana Brighindi. A tal proposito si veda: CALCIOLI, MAZZEI, PATRIZI 1997, pp. 51-63.

⁴⁸⁹ WILPERT 1903, I, p. 226.

⁴⁹⁰ MARUCCHI 1909, p. 179.

⁴⁹¹ GIORDANI 1992, p. 232.

⁴⁹² DE ROSSI 1872, pp. 62-80.

⁴⁹³ GARRUCCI 1873, pp. 45-46.

⁴⁹⁴ *Baptizatus autem Jesus confestim ascendit de aqua: et ecce aperit sunt ei coeli et vidit spiritum Dei descendentem sicut columbam et venientem super se (Mt 3,16).*

⁴⁹⁵ *Factum est autem cum baptizaretur omnis populus et Jesus baptizato et orante, apertum est coelum et descendit spiritus sanctus corporali specie sicut columba in ipsum (Lc 3, 21-22).*

⁴⁹⁶ GARRUCCI 1873, tav. 39a.

Joseph Wilpert⁴⁹⁸ studiando il dipinto, dopo che per lungo tempo una frana ne aveva impedito la diretta visione, vi identificò la coronazione compiuta dai soldati a i danni di Cristo, il quale però, al contrario della narrazione evangelica, non indossa la clamide purpurea, bensì tunica e pallio filosofico. Tale errore sarebbe imputabile a un *lapsus penicilli* del pittore che, invece, munì il Cristo in colloquio con la samaritana presso il pozzo del manto scarlatto. Infine l'albero su cui è posata la colomba con le ali spiegate è considerato dal Wilpert come un particolare di "indole secondaria", sul quale non bisognava affatto soffermarsi.

Nel 1908-1909 Orazio Marucchi⁴⁹⁹ diede una spiegazione totalmente nuova della scena ricollegandosi in parte a quella proposta dal Garrucci. Egli, infatti, era convinto che non vi fosse affatto dipinta la *coronatio*, poiché l'arte cristiana delle origini era totalmente estranea a tutte quelle rappresentazioni che contemplassero la sofferenza e l'umiliazione del Figlio di Dio. Non era possibile, a suo avviso, che l'*artifex* avesse spontaneamente dato vita a una pittura così originale, mentre ancora erano particolarmente vive le parole di Paolo⁵⁰⁰ che nella *I Lettera ai Corinzi* affermava che la passione di Cristo era stata uno scandalo per i giudei e una stoltezza per i pagani.

Marucchi basò la sua ipotesi sul fatto che l'albusto non potesse in alcun modo riferirsi al pretorio di Pilato o all'*atrium praetorii*, come sostenuto dall'evangelista Marco, ma che al contrario indicasse chiaramente un ambiente agreste in cui collocare il fatto narrato. L'albero è dunque importante non solo per l'identificazione dell'ambientazione della pittura, ma anche per la presenza della colomba con le ali spiegate verso il Salvatore; per lo studioso tale volatile non aveva alcun significato storico o simbolico collegabile con l'episodio qui preso in esame.

Marucchi nel suo studio cercò di smontare la spiegazione postulata da Joseph Wilpert argomentando nella maniera più precisa possibile perché non si potesse trattare della coronazione di spine: se il dipinto in questione avesse rappresentato tale tematica, come sostenuto dal Wilpert, il pittore avrebbe raffigurato i *milites percutiebant caput eius arundine*⁵⁰¹ ai lati del condannato nell'atto di percuotere entrambi il capo con una canna, mentre, in realtà, nella nostra scena i due presunti soldati sono posti alla destra del personaggio centrale e uno dei due stringe nelle mani un oggetto assai poco identificabile. Lo studioso avanzò molti dubbi anche sull'effettiva identificazione dei due uomini con dei *milites*, in quanto sprovvisti di armi e di calzature; nell'arte cristiana antica i soldati sono sempre raffigurati con i calzari e mai con i piedi nudi. Così l'uomo con la canna in mano e il personaggio virile che lo affianca non sono per lui identificabili con coloro che percossero Gesù, come non deve essere riconosciuta una corona di spine sul capo del

⁴⁹⁷ PERRET 1851, tav. 80.

⁴⁹⁸ WILPERT 1903, pp. 208-210, tav. 18.

⁴⁹⁹ MARUCCHI 1908, pp. 131-142.

⁵⁰⁰ 1Cor 1,23.

⁵⁰¹ Mc 15,19.

Salvatore, in quanto i tratti con cui essa è resa richiamano preponderantemente le foglie di una canna palustre e non spine aguzze⁵⁰².

Infine Marucchi si focalizzò sul fatto che il pittore avrebbe dovuto dare al Salvatore un manto scarlatto, il cui colore doveva evocare per derisione la porpora reale, che, invece, è presente nella scena del colloquio con la samaritana. Egli ritenne inammissibile la spiegazione del Wilpert di riconoscervi un errore dell'artista che, suggestionato dalla scena della *passio* e dal colore rosso della veste di Cristo, la rappresentò impropriamente nell'altro affresco biblico presente nel cubicolo⁵⁰³.

Tutte queste opposizioni furono molto convincenti tanto che Joseph Wilpert rivide la sua teoria e ne espose un'altra, supportata poi anche da Augusto Bacci⁵⁰⁴. Così vi riconobbe un ulteriore episodio relativo alla *passio Christi*, ovvero la derisione del Messia nel pretorio di Pilato ad opera dei soldati. L'episodio, narrato dai sinottici Matteo (27,27-31), Marco (15,19-20) e Giovanni (19,1-3), si riferisce al momento in cui i *militēs* derisero Gesù chiamandolo Re dei Giudei e piegandosi sulle ginocchia si prostrarono dinnanzi a lui; dopo averlo schernito lo spogliarono della porpora e gli rimisero le sue vesti per condurlo al luogo designato per la crocifissione.

Dai testi evangelici si capisce chiaramente, secondo Orazio Marucchi, che il Cristo nel momento della coronazione di spine e della derisione fosse nudo, coperto solo dal manto purpureo, ma poiché il personaggio dell'affresco di Pretestato era, al contrario, munito di tunica e pallio filosofico non si potevano ritenere assolutamente valide le ipotesi proposte dal Wilpert.

Marucchi sostenne che la pittura si riferisse ad un preciso avvenimento della vita di Cristo svoltosi sulle rive del Giordano, come alluderebbe l'alberello palustre su cui è posta la colomba, da non confondere con il battesimo per opera del Battista. Egli pensò che fosse raffigurato un momento molto più solenne del battesimo stesso, ovvero la seconda epifania di Gesù, la pubblica testimonianza che Giovanni Battista rese al Redentore quando lo indicò come l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo. L'episodio, riportato solo dal Vangelo di Giovanni⁵⁰⁵, riferisce come il Battista fosse solito svolgere tale sacramento nell'acqua, rappresentata simbolicamente dalla canna palustre, ma che Cristo avrebbe battezzato nello Spirito Santo⁵⁰⁶. Il giorno seguente al battesimo, il Battista appena vide Gesù esclamò *Ecce Agnus Dei* e rese testimonianza di aver visto lo Spirito Santo, dalle sembianze di una colomba, discendere dal cielo e posarsi su di lui *quia vidi Spiritum descendentem quasi columbam de coelo*.

⁵⁰² MARUCCHI 1908, pp. 136-147.

⁵⁰³ MARUCCHI 1909, pp. 165-166.

⁵⁰⁴ BACCI 1908, pp. 30-41.

⁵⁰⁵ Gv 1,19-34.

⁵⁰⁶ Poiché lo Spirito Santo è sceso su di lui, Cristo potrà comunicarlo agli altri, realizzando così la profezia di Ezechiele (36,26-27), ma tale effusione potrà avvenire solo dopo che il figlio di Dio sarà stato glorificato ed elevato alla destra del Padre, il giorno della Pentecoste.

Così Marucchi identificò Giovanni nel personaggio con la canna palustre stretta nella mano destra, e un suo compagno o discepolo, munito di un *volumen* o di un bastone viatorio, in colui che lo affiancava. L'*artifex* ha voluto rappresentare Gesù nella sua dignità di Messia con un abito regale e degno, come il pallio filosofico, per la scena della sua glorificazione in quanto Figlio di Dio, mentre nell'episodio della samaritana egli venne munito di una veste corta viatoria per indicare appunto la sua condizione di *fastigatus ex itinere* (Gv 4,6)⁵⁰⁷.

Per lo studioso l'identificazione nella scena in questione con il *testimonium Johannis* ha un importantissimo significato, in quanto si pone in perfetta armonia con le altre pitture presenti nel cubicolo del cimitero romano, come la resurrezione di Lazzaro⁵⁰⁸ e il colloquio con la samaritana⁵⁰⁹. Sono tutti episodi narrati solo dal Vangelo di Giovanni e il loro accostamento nel medesimo ambiente catacombale per lo studioso non poteva essere fortuito, bensì nascondeva una precisa volontà dell'artista, o della committenza, di rendere nota la divina missione di Cristo in quanto vero Messia e Redentore del mondo.⁵¹⁰ In questo contesto la presunta scena inerente alla *passio Christi* si trovava in netto disaccordo con il programma decorativo dell'intero cubicolo, rendendo assai poco sostenibile l'ipotesi di una sua reale identificazione.

Augusto Bacci⁵¹¹ si dimostrò molto scettico nei confronti della spiegazione postulata dal Marucchi affermando che tutte le scene di battesimo, allora conosciute, prevedevano la colomba in volo al di sopra delle teste dei vari personaggi, mentre nel dipinto in questione è colta nell'atto di spiccare il volo da un albero, creato, probabilmente, come elemento riempitivo dello spazio compositivo. Ma, al contempo, non ritenne possibile che fosse rappresentata la coronazione di spine del Figlio di Dio: la figura del prigioniero non sembra sofferente, ma vigorosa, il suo capo non è contraddistinto da una corona di spine, bensì di foglie, infine non indossa l'umiliante clamide purpurea, ma tunica e pallio.

Lo studioso credette che questa scena rappresentasse il momento posteriore alla coronazione, come aveva già ipotizzato il Wilpert, ovvero quando il condannato fu fatto rivestire dei propri abiti. Non si stupì della presenza dell'albero e della colomba nel pretorio, considerandoli come particolari di indole secondaria, che vennero eseguiti da un artista particolarmente generoso nella realizzazione di elementi decorativi, come si poteva ben vedere nella volta. Era certo che il pittore volesse eseguire nel cubicolo un vero e proprio ciclo di pitture relative alla passione di Cristo e che la clamide rossa fosse stata realizzata nell'episodio della samaritana non per errore, ma volutamente, in quanto se fosse stata una svista si sarebbe potuto rimediare, anche in un secondo

⁵⁰⁷ MARUCCHI 1909, pp. 173-180.

⁵⁰⁸ Gv 11,1-44.

⁵⁰⁹ Gv 4,4-42.

⁵¹⁰ MARUCCHI 1908, pp. 141-142.

⁵¹¹ BACCI 1908, pp. 30-41.

momento, e sicuramente l'*artifex* mentre dipingeva questo inusuale soggetto doveva avere ben presente la narrazione dei sinottici.

Nel corso degli anni il dibattito intorno alla pittura in questione si alimentò di interpretazioni fantasiose e improbabili, come quelle proposte da Anton de Waal⁵¹², il quale, sicuro che non ci fosse raffigurata la coronazione di spine, propose quattro alternative, tutte inappropriate, come il pastore di Erma, la storia di Giona, i cantici di Salomone ed infine il mito di Mitra.

Durante l'adunanza del 1 marzo del 1945 della Società dei Cultori di Archeologia Cristiana, Carlo Cecchelli si soffermò sui dipinti del cubicolo detto della *coronatio* e notò come l'artista, contraddistinto da una maniera impressionista, non abbia affatto raffigurato una colomba sull'albero, ma che in realtà questa era da intendersi come una macchia di colore, così come la figura identificata erroneamente dell'emorroissa.

La polemica attorno a questa tematica si protrasse per anni con continue ritrattazioni o modifiche delle molteplici tesi proposte. Secondo Roberto Giordani l'ipotesi che il dipinto raffiguri la coronazione di spine era sicuramente la più suggestiva e affascinante da sostenere, ma, al contempo era contrastata da molteplici dati storici ed elementi figurativi. Ad esempio dal punto di vista esclusivamente iconografico non è possibile che il pittore, volendo indicare un luogo chiuso, come il pretorio, abbia invece dipinto una pianta palustre sormontata da una colomba e che l'abbigliamento dei due presunti *milites* in realtà poteva anche essere adoperato in ambito civile e dunque non riferirsi a dei soldati. Per tutti questi motivi lo studioso fu molto restio nell'identificarvi l'episodio di passione, così come mostrò molteplici perplessità nel sostenere l'ipotesi del *testimonium Johannis*, in quanto tale tema sarebbe stato un vero e proprio *unicum* di cui non sussistono ulteriori esempi neanche di epoca posteriore. Per Giordani l'unica spiegazione logica era quella inerente al battesimo di Cristo, sebbene si trattasse di un'iconografia assai precoce del del soggetto in questione⁵¹³. È probabile che il pittore si sia rifatto alla narrazione lucana in base alla quale tra il battesimo vero e proprio e la discesa dello Spirito Santo ci fu un lasso di tempo più lungo rispetto al testo di Marco, e ciò spiegherebbe come mai il Cristo sia già rivestito dei propri abiti.

Il cubicolo fu soggetto a continue ricerche e indagini durante le quali tornò alla luce un nuovo frammento pittorico riferibile ad un'ampia scena, dalla forma rettangolare, in cui sono visibili due uomini volti verso sinistra (Figura 61). La figura più avanzata è contraddistinta da una tunica corta con la clamide purpurea fissata sulla spalla sinistra, mentre con la mano destra impugna

⁵¹² DE WAAL 1911, pp. 3-18.

⁵¹³ Le scene inerenti al battesimo cristologico risalenti al III secolo sono molto poche, se ne riconoscono tre in pittura: nel cubicolo doppio X-Y delle cripte di Lucina e nel cubicolo A3 nella regione dei Sacramenti nel cimitero di San Callisto e nel cubicolo 17 nella catacomba dei San Pietro e Marcellino, e una nella plastica funeraria nel sarcofago di Santa Maria Antiqua.

un'arma o una *virga*, del secondo uomo si conserva solo il braccio destro con il medesimo gesto ed oggetto stretto nella mano del suo compagno. I due personaggi possono essere identificati con i due *milites* protagonisti dell'arresto di Cristo o dei principi degli apostoli.

Tale frammento si collega alle ipotesi, a questo punto neanche troppo fantasiose, proposte da Joseph Wilpert⁵¹⁴ secondo cui negli intercolunni tra i loculi, oggi privi di pitture, un tempo avrebbero trovato posto alcune scene desunte dalla *passio Christi*, probabilmente l'arresto di Gesù o Simone di Cirene costretto a portare la croce.

Tornando ora alla scena della coronazione di spine presente sul sarcofago romano, custodito nel Museo Pio Cristiano, possiamo affermare con certezza che, assieme alle altre raffigurazioni che connotano l'intero apparato iconografico che si snoda sulla fonte del manufatto, dà vita ad un'opera unica nel suo genere, dal carattere esclusivamente cristocentrico, che non verrà più riproposta nella successiva produzione dei sarcofagi della passione. Non a caso tale sepolcro può essere considerato, per molteplici ragioni⁵¹⁵, come il vero e proprio capostipite di questa particolare classe scultorea da cui si attingerà per trarre ispirazione per i repertori decorativi incentrati non solo sulla *passio Christi*, ma anche sugli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli. La coronazione di spine di Cristo così come il trasporto del *patibulum* da parte di Simone di Cirene, verranno sostituiti dalla *decollatio Pauli* e dall'arresto petrino, mentre, invece, la comparizione del Salvatore nel tribunale di Pilato e il suo giudizio, come già si è ampiamente visto nel paragrafo precedente⁵¹⁶, verranno riproposte innumerevoli volte.

Per Friederich Gerke⁵¹⁷ il sarcofago del Museo Pio Cristiano è un atto creativo unico e improvviso, che non dipende affatto dai primi esemplari⁵¹⁸ dei sarcofagi della passione, riconducibili all'età costantiniana, in cui si cerca di introdurre per la prima volta il giudizio di Pilato, ma dovuto, in realtà, all'esistenza di un ciclo di Passione che si sviluppò a partire 340-350. Lo studioso ipotizza l'esistenza di ben due cicli basati sulla *passio Christi*: un ciclo "storico" e un ciclo "simbolico". Il primo ciclo, basandosi esclusivamente sulla Bibbia, per gli episodi che vanno dall'Orazione di Cristo nell'Orto degli Ulivi all'Ascensione, è proprio delle arti minori. Tali tematiche trovano posto nei codici miniati, negli avori, nelle formelle delle porte lignee, nelle lipsanoteche, ma tendono a non influenzare - se non in minima parte - la grande produzione dei sarcofagi, dove, al contrario, si sviluppa il ciclo "simbolico" della Passione. Questo, basandosi più sulla rappresentazione letterale dei passi delle Sacre Scritture, si focalizza esclusivamente nel dare

⁵¹⁴ WILPERT 1903, pp. 208-211.

⁵¹⁵ Si rimanda alla scheda n. 39.

⁵¹⁶ Cfr. *infra* par. 3.1.1.

⁵¹⁷ GERKE 1939, pp. 117-119.

⁵¹⁸ Frammento relativo alla metà destra della fronte di una sepoltura rinvenuta nel cimitero di San Callisto (cfr. scheda n. 31); il sarcofago detto dei due fratelli (cfr. scheda n. 36); il sepolcro della casta Susanna custodito ad Arles (cfr. scheda n. 1) e infine l'opera fortemente frammentaria di Poitiers (cfr. scheda n. 22).

forma ai significati dogmatici, intrinseci degli stessi episodi. Queste due correnti artistiche pur essendo tra loro parallele e contemporanee non si influenzano a vicenda, se non raramente, come accade secondo Gerke proprio nel sarcofago in questione.

Il ciclo figurativo “storico” della Passione può essere considerato come la traduzione plastica del repertorio pittorico a lui anteriore: un esempio su tutti è riconoscibile nel cubicolo della *coronatio* di Pretestato, dove, oltre alla già discussa scena di coronazione di spine, era probabile che trovassero posto ulteriori scene relative alla *passio Christi*.

3.1.3 Simone di Cirene

Assolutamente unica nel suo genere è la rappresentazione dell'episodio incentrato su Simone di Cirene⁵¹⁹ costretto, contro la sua volontà, a trasportare lo strumento del martirio di Cristo per l'ultimo tratto del Calvario. Tale raffigurazione viene proposta una sola volta nei repertori figurativi della plastica funeraria, ovvero nel cosiddetto sarcofago lateranense 171⁵²⁰, oggi esposto nel Museo Pio Cristiano, proveniente dal sopraterra del cimitero di Domitilla a Tor Marancia⁵²¹ (Figura 62). La scena è costituita da un giovane, munito di tunica corta, manicata e cinta in vita, che trasporta a piedi nudi, verso l'esterno della cassa, la croce, mentre un soldato, posto alle sue spalle, abbigliato con tunica corta e clamide, affibbiata all'altezza dell'omero, lo sprona a procedere.

In passato si è pensato di riconoscere la medesima tematica anche in una scena pertinente al sarcofago romano, a fregio continuo, rinvenuto nell'area della basilica di San Valentino⁵²², su viale dei Parioli (Figura 63). Il primo studioso che diede notizia del ritrovamento fu Orazio Marucchi⁵²³, che ipotizzò che vi fosse raffigurato il Salvatore, affiancato dal cireneo, intento a portare la croce; poco dopo, Joseph Wilpert⁵²⁴ diede la giusta interpretazione riconoscendovi l'apostolo Pietro condotto da due militi al luogo designato per la sua condanna a morte.

Dal punto di vista figurativo l'episodio in questione godette di una notevole fortuna a partire dall'epoca medievale nell'accezione della *Via Crucis*, ma nel periodo tardoantico venne riproposto pochissime volte; lo ritroviamo nell'apparato decorativo dei mosaici teodericiani che animano la navata centrale della chiesa ravennate di Sant'Apollinare Nuovo⁵²⁵ (Figura 64). Sulla parete destra, tra i vari riquadri inerenti agli episodi della *passio Christi*, è ben riconoscibile il Figlio di Dio condotto al martirio da un nutrito stuolo di persone capeggiato proprio da Simone di Cirene, il quale, contraddistinto da una tunica rossa e dalla croce, rivolge a Gesù uno sguardo preoccupato, intenso, ma, al contempo, intrinsecamente umile.

Secondo i vangeli sinottici⁵²⁶ Simone di Cirene è colui che fu obbligato dai soldati romani a trasportare il *patibulum* di Cristo fino al luogo scelto per il martirio, in quanto il Redentore, provato dai tormenti subiti, non era più in grado di procedere. I soldati usarono il loro diritto di coercizione scegliendo tra la folla chi potesse aiutare il condannato: non furono certo mossi da un sentimento di

⁵¹⁹ FONCK 1912, pp. 513-528, 641-650; FILLION 1934, pp. 442-443; RICCIOTTI 1941, pp. 139-140; DAEL 1950, XV,1, cc. 1458-1459; STANO 1953, XI, cc. 634-635.

⁵²⁰ Per la bibliografia e la descrizione iconografica cfr. la scheda n. 39.

⁵²¹ Il sarcofago fu rinvenuto tra il 1817-1821 durante gli scavi promossi dalla duchessa di Chablais nella sua tenuta ed è ipotizzabile che appartenesse ad uno dei tanti sepolcreti che connotavano l'intera area.

⁵²² Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 34.

⁵²³ MARUCCHI 1927, pp. 265-267.

⁵²⁴ WILPERT 1927, pp. 135-155; WILPERT 1928, pp. 31-35.

⁵²⁵ OTTOLENGHI 1955, pp. 5-53; BOVINI 1958, pp. 114-125; BOVINI 1970, pp. 59-81; CORTESI 1975; MUSCOLINO 2012.

⁵²⁶ *Mc* 15,21; *Mt* 27,32; *Lc* 23,26.

compassione ma, al contrario, lo fecero per prolungare al Cristo le sofferenze serbandolo così alla morte più cruenta mediante la crocifissione⁵²⁷. In epoca romana questa era la pena capitale inflitta agli schiavi o a chi si rendeva colpevole dei peggiori crimini⁵²⁸; di conseguenza la croce⁵²⁹ aveva una valenza prettamente negativa, alludendo simbolicamente alla morte. Con il sacrificio del Messia cambia radicalmente il significato del *Signum crucis*⁵³⁰ divenendo così l'emblema del trionfo e della vittoria sulla morte⁵³¹.

I vangeli non forniscono molte altre informazioni sulla figura del Cireneo, salvo che aveva due figli maschi: Alessandro e Rufo. Marco è il meno avaro di notizie, in quanto è l'unico a riportarne i nomi: [...] *et angariaverunt praetereuntem quempiam Simonem Cyreneum venientem de villa patrem Alexandri et Rufi ut tollet crucem eiu*; Matteo sinteticamente dice che *exeuntes autem invenerunt hominem cyreneum nomine Simonem hunc angariaverunt ut tolleret crucem eius* [...], mentre nel testo di Luca è presenta una piccola variazione: *et cum ducerent eum adprehenderunt Simonem quendam Cyrenensem venientem de villa et inposuerunt illi crucem portare post Iesum*. Dalle parole di Marco e Matteo si capisce chiaramente come Simone fu costretto a portare la croce e che, come apprendiamo da Luca, lo fece procedendo dietro al Cristo⁵³².

L'unico passo evangelico in cui sono presenti i nomi di Alessandro e Rufo - come si è detto - è quello di Marco; ciò è assai sorprendente poiché tale evangelista ha riportato nella sua opera⁵³³ pochissimi nomi propri: forse ha voluto citarli espressamente in quanto testimoni del fatto narrato. Si può supporre così che, nel momento in cui compose il Vangelo, Alessandro e Rufo fossero ancora in vita e ben noti alla comunità cristiana a cui l'apostolo si rivolge. Non è difficile pensare che Simone di Cirene, dopo aver partecipato e condiviso la sofferenza di Cristo, abbia ricevuto il dono della fede e si convertì, insieme ai suoi figli, al cristianesimo⁵³⁴. Non è da escludere, infatti, che egli, prima di abbracciare la nuova fede, professasse la religione ebraica, in quanto la città di Cirene, già dal IV sec a. C., ospitò una nutrita comunità ebraica che secondo Giuseppe Flavio⁵³⁵,

⁵²⁷ GROSSI 2006, cc. 1295-1298.

⁵²⁸ HALL 2007, pp. 119-121.

⁵²⁹ FELLE 2000, pp. 158-162; PILARA 2013, pp. 173-186.

⁵³⁰ CAVALCANTI, CASARTELLI NOVELLI 1994, pp. 529-536.

⁵³¹ CECHELLI 1954.

⁵³² Ciò richiama direttamente le parole di Lc (9,23): *dicebat autem ad omnes si quis vult post me venire abneget se ipsum et tollat crucem suam cotidie et sequatur me* [...] riguardanti l'importanza da parte del discepolo a partecipare alla sofferenza del Cristo, non deve però essere mosso solamente da un sentimento di pentimento o dolore, ma, al contrario, il suo atteggiamento deve essere ispirato dall'amore.

⁵³³ BARBAGLIO 2004, pp. 78-80.

⁵³⁴ Gli *Atti degli Apostoli* (11, 19-20) ci testimoniano come alcuni cirenei, convertitisi precocemente al cristianesimo, si dedicarono alla diffusione del Verbo anche tra coloro che non erano ebrei: *et illi quidem, qui dispersi fuerant a tribulatione, quae facta fuerat sub Stephano, parambulaverunt usque Phoenicem, et Cyprum, et Antiochiam, nemini loquentes verbum, nisi solis Iudaei. Erant autem quidam ex eis viri Cyprii, et Cyrenaei, qui cum introissent Antiochiam, loquebantur et ad Graecos, annuntiantes Dominum Iesum*.

⁵³⁵ Flavio Giuseppe, *Antiquitates Iudaicae*, 14, 7 (in MORALDI 2006).

citando indirettamente Strabone⁵³⁶, costituiva più di un quarto dell'intera popolazione. Gli ebrei di Cirene mantennero stretti rapporti con Gerusalemme tanto che gli *Atti degli Apostoli*⁵³⁷ ci attestano come questi giunsero nella città Santa in occasione delle principali festività e che una comunità di oriundi cirenei vi si stabilì in pianta stabile, frequentando anche una propria sinagoga⁵³⁸.

Può stupire come un episodio così importante inerente agli ultimi momenti di vita del Salvatore non trovi posto tra i programmi figurativi tardoantichi, ma ciò, in realtà, può essere messo in relazione con il fatto che a partire dal II secolo cominciarono a circolare una grande quantità di versioni della *passio Christi*, dall'alta valenza dogmatica e dal contenuto eretico, in cui il cireneo svolge un ruolo dominante.

Nella letteratura patristica Simone di Cirene viene menzionato per la prima volta da Ireneo di Lione nel suo *Adversus Haereses*⁵³⁹. L'autore ne parla in maniera estremamente sintetica in relazione all'esposizione dei precetti relativi alla dottrina eretica creata da Basilide⁵⁴⁰, sviluppatesi dalla metà del II secolo. Tale dottrina presenta tutti i caratteri tipici del docetismo gnostico⁵⁴¹ e il cireneo sembra esserne il protagonista, in quanto vi era la credenza che Cristo non morì, come un uomo qualunque, tramite la crocefissione, ma fece in modo che un'altra persona prendesse il suo posto, assumendone i tratti fisionomici, nel momento di maggior sofferenza. Fu Simone, un tale di Cirene, secondo quanto riporta Ireneo, che, dopo aver portato il *patibulum* del condannato, fu crocefisso per ignoranza ed per errore dagli uomini e Cristo, acquisitene le sembianze, rise di coloro che lo avevano condannato al martirio⁵⁴². Per Basilide non fu l'Intelletto, mandato da Dio per ovviare alla rovina di tutti, a perire, ma un semplice uomo, mentre il Redentore ritornava da colui che lo aveva generato⁵⁴³. Ireneo riporta l'episodio in maniera asettica, senza commentare nulla, tralasciando anche i nomi dei figli di Simone, probabilmente non perché non li conoscesse, ma piuttosto in quanto, nel 24° capitolo del primo libro della sua opera, si limita esclusivamente ad esporre i precetti delle dottrine eretiche proposte da Saturnino e da Basilide. Ciò sarebbe

⁵³⁶ Strabone, *Geografia* XVII, 3, 20 (in KRAMER 1844-1852).

⁵³⁷ *Errant autem in Ierusalem habitans Iudaei, viri religiosi ex omni natione, quae sub caelo est. Facta autem hac voce, convenit multitudo, et mente confusa est, quotiam audiebat unisquisque lingua sua illos eloquente. Stupebant autem omnes, et mirabantur, dicentes: Nonne ecce omnes isti, qui loquuntur, Galilae sunt, et quomodo nos audivimus unisquisque linguam nostram, in qua nati sumus? Parthi, et Medi, et Aelamitae, et qui habitant Mesopotamiam, Iudaeam, et Cappadociam, Pontum, et Asiam, Phrygiam, et Pamphylia, Aegyptum, et partes Libyae, quae est circa Cyrenem, et advenae Romani (At 2,5-11).*

⁵³⁸ [...] *Surrexerunt autem quidam de synagoga, quae appellatur Libertinorum, et Cyrenensium, et Alexandrinorum, et eorum qui errant a Cilicia, et Asia, disputantes cum Stephano (At 6,9).*

⁵³⁹ Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, I, 24, 4 (PG 7, 676-677).

⁵⁴⁰ QUISPÉL 1948, pp. 89-139; MÉTROPE 2003; BIONDI 2005; MONACI CASTAGNO 2006, cc. 721-722.

⁵⁴¹ PÈTREMONT 1984.

⁵⁴² Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, I, 24, 4 (PG 7, 676-677): *Quapropter neque passum eum, sed Simonem quendam Cyrenaeum angariatum portasse crucem eius pro eo: et hunc secundum ignorantiam et errorem crucifixum, transfiguratum ab eo, uti putaretur ipse esse Jesus: et ipsum autem Jesum Simonis accepisse formam, et stantem irrisisse eos.*

⁵⁴³ MORALDI 1982, p. 24.

confermato dal *Diatesseron*⁵⁴⁴ di Taziano, opera contemporanea o di poco precedente a quella di Ireneo, in cui vengono riportati i nomi di Simone, proveniente dalla città di Cirene, e dei suoi due figli, Alessandro e Rufo; risulta chiaro che l'autore dell'*Adversus Haereses* doveva esserne a conoscenza, ma preferì non parlarne.

Al contrario di Ireneo di Lione e di Taziano, Ippolito di Roma nella *Refutatio omnium Haeresium*⁵⁴⁵, e Clemente di Alessandria nei *Stromata*⁵⁴⁶, pur trattando della dottrina cristologica di Basilide, non fanno alcun riferimento al cireneo. Eusebio di Cesarea riporta nella sua *Historia Ecclesiastica* ciò che aveva appreso su Basilide dall'opera di Ireneo⁵⁴⁷ e da Agrippa Castore⁵⁴⁸, uno scrittore a noi sconosciuto di cui l'opera è andata perduta, ma non accenna alle problematiche legate alla figura di Simone di Cirene.

Al contrario, il nome del cireneo ritorna nel *Libellus Adversus Omnes Haereses*⁵⁴⁹ dello Pseudo Tertulliano, in quanto, nel primo capitolo del trattato, l'autore afferma che Basilide non riteneva possibile che il Figlio di Dio fosse morto per mano dei giudei, ma che, al contrario, fosse stato crocifisso al suo posto Simone, senza che nessuno si fosse reso conto dell'accaduto.

Un pensiero assai simile a quello di Basilide è presente nel trattato gnostico conosciuto con il nome di *Secondo Discorso del Grande Seth*⁵⁵⁰, appartenente al cosiddetto Codice VII di Nag Hammadi. Nella versione di Luigi Moraldi il passo in questione viene tradotto in tale modo: “Questa mia morte che essi pensavano fosse avvenuta, (avvenne) su di loro. Nel loro errore e nella loro cecità, inchiodarono (sulla croce) il loro uomo; così lo consegnarono alla morte. I loro pensieri non mi vedevano: essi erano sordi e ciechi. Facendo questo, essi condannarono se stessi. In verità, costoro mi videro e punirono. Non io, ma il loro padre, fu colui che bevette il fiele e l'aceto. Non io fui percosso con la canna. Era un altro colui che portò la croce sulle spalle, cioè Simone. Era un altro colui sul cui capo fu posta la corona di spine. Io, nelle altezze, mi divertivo di tutta (l'apparente) ricchezza degli arconti, del seme del loro errore, della loro boriosa gloria. Ridevo della loro ignoranza⁵⁵¹”.

⁵⁴⁴ Taziano, *Diatesseron*, LI, 15-18.

⁵⁴⁵ Ippolito *Refutatio omnium Haeresium* VII, 20-27 (GCS 3, 195-208).

⁵⁴⁶ Clemente Alessandrino, *Stromata* II, 113, 3-114,1; III, 1, 1-3,2; IV, 81, 1-83, 1; 86, 1; VI, 53, 2-5 (PG I, 1375-1399).

⁵⁴⁷ “Ireneo dice che per gran parte Saturnino professava le stesse menzogne di Menandro e che, col pretesto dei misteri, Basilide liberò senza limite la sua fantasia, inventando miti meravigliosi per la sua empia dottrina” (Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica*, IV, 7, PG 20, 515).

⁵⁴⁸ “Di queste a noi è giunta quella di Agrippa Castore, lo scrittore più illustre fra quelli del suo tempo e valente confutatore di Basilide, abile nel mettere a nudo quanto fosse terribile l'arte ingannatrice di quest'uomo” (Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica*, IV, 7, PG 20, 518).

⁵⁴⁹ *Hunc passum apud Iudaeos non esse, sed vice ipsius Simonem crucifixum esse; unde nec in eum credendum esse, qui sit crucifixus, ne quis confiteatur in Simonem credidisse. Martyria negat esse facienda* (Tertulliano, *Adversus Omnes Haereses*, I,5, CSEL XLVII, p. 215).

⁵⁵⁰ NHC VII, 49, 10-70,12; MORALDI, 1982, pp. 306-329.

⁵⁵¹ MORALDI, 1982, pp. 319-320.

Dal testo si apprende chiaramente come non fu Cristo a subire il martirio e a perire sulla croce, ma fu sostituito da una creatura degli arconti, ovvero gli uomini, e mutato d'aspetto ride dall'alto della sua grandezza dell'ignoranza e della "boriosa gloria" degli esseri umani. L'unica differenza con il trattato di Basilide è data dal fatto che nel *Secondo Discorso del Grande Seth* non viene mai detto esplicitamente che Simone di Cirene morì al posto del Figlio di Dio, ma che questi trasportò solo la croce sulle proprie spalle. Di fatto non viene aggiunta alcuna nuova informazione sulla figura del cireneo, in quanto tale opera dipende profondamente dalla narrativa sinottica di cui l'autore era chiaramente a conoscenza⁵⁵².

Origene, eccelso conoscitore dei passi evangelici, della letteratura paolina e giovannea, nel suo *Commento a Matteo* puntualizza come, a differenza di Luca, Marco e Matteo, Giovanni non menzioni affatto il personaggio in questione e che, al contrario, per lui fu lo stesso Cristo a portare la croce fino al Golgota⁵⁵³. Origene coniuga le due versioni presenti nei vangeli in tal modo: "Sono infatti convinto che ogni azione dell'uomo perfetto costituisca una testimonianza a Gesù Cristo, e che l'astensione da ogni peccato sia un rinnegamento di se stessi che conduce dietro a Gesù. Un tale uomo è stato crocifisso col Cristo, prende la sua croce e segue lui che porta la sua per noi, secondo quanto è detto in Giovanni: «Presala, dunque, la posero su di lui», fino a: «dove lo crocifissero», con quanto segue. Ma il Gesù giovanneo (se così posso chiamarlo), portava la croce per se stesso, e portandola uscì, mentre quello matteano, marciano e lucano non la prende per se stesso: è Simone di Cirene a portarla. E costui forse rappresenta noi, che abbiamo preso la croce per Gesù, mentre Gesù la prende per se stesso. E così ci sono due modi di intendere la croce: una croce è quella che porta Simone di Cirene, l'altra quella che Gesù porta per se stesso⁵⁵⁴».

È assai probabile che i Padri della Chiesa, compreso il pericolo che si celava dietro la figura di tale personaggio, preferirono non trattarne alcun aspetto per evitare tutte le problematiche connesse al docetismo gnostico, fortemente presente nelle comunità cristiane dell'epoca; l'episodio del cireneo venne così omesso dai programmi decorativi, dall'alta valenza catechetica, per non comprometterne la serenità⁵⁵⁵.

È evidente come tutto ciò venga meno nella proposta figurativa del sarcofago del Museo Pio Cristiano⁵⁵⁶ in cui, oltre all'episodio del cireneo, trovano posto nell'apparato figurativo anche la coronazione di spine del Salvatore⁵⁵⁷ e il giudizio di Pilato⁵⁵⁸. È chiaro quindi l'intento dell'artista o

⁵⁵² MORALDI, 1982, p. 307.

⁵⁵³ Origene, *Commentarium in Evangelium Matthaei*, 12, 24-25 (PG 13, 1038-1039).

⁵⁵⁴ MORALDI 1982, p. 24.

⁵⁵⁵ BISCONTI 1995a, pp. 247-292; BISCONTI 1995b, pp. 552-558; BISCONTI 2005, pp. 33-54.

⁵⁵⁶ FONCK 1912, pp. 513-528; 641-650; FILLION 1934, pp. 442-443; RICCIOTTI 1941, pp. 139-140; DA CL 1950, XV,1, cc. 1458-1459; STANO 1953, XI, cc. 634-635.

⁵⁵⁷ Per la scena della *coronatio* cfr. 3.1.2.

⁵⁵⁸ Per la scena del colloquio con il prefetto cfr. 3.1.1.

del committente di focalizzare l'attenzione sugli ultimi attimi di vita del Figlio di Dio, ma, al contempo, vengono rigorosamente evitati quei gesti o quelle espressioni che possano esprimere dolore o violenza. L'opera risulta così pervasa da un sentimento trionfalistico, altamente celebrativo, del ruolo del Cristo, la cui solennità è ancor più enfatizzata dalla presenza delle corone laurate, chiaro rimando all'arte imperiale⁵⁵⁹, che svettano nelle due nicchie timpanate della composizione⁵⁶⁰.

Si è sempre fortemente sostenuto che l'arte cristiana delle origini avesse completamente estromesso dai propri repertori tutte quelle scene cruente dalla valenza martiriale, ma le eccezioni presenti in questo sarcofago, e non solo, lasciano supporre come, probabilmente si sentì la necessità di raffigurare la sofferenza di Cristo e dei principi degli apostoli in modo ciclico, tramite una narrazione ben lontana dal canonico linguaggio ermeneutico e simbolico proprio del repertorio figurativo paleocristiano⁵⁶¹. È probabile che tali scene abbiano avuto poca fortuna per la complessità esegetica del soggetto trattato, tanto da non essere più riproposte, ma, allo stesso tempo, non possiamo assolutamente escludere che tali tematiche siano andate semplicemente perdute nel corso dei secoli, tanto che non se ne serba alcuna traccia, tranne alcuni flebili esempi nelle cosiddette arti minori.

A tal proposito risulta estremamente importante il confronto con la cassetta eburnea, conservata al British Museum di Londra⁵⁶², composta da quattro pannelli animati da un vero e proprio ciclo della *passio Christi* (Figura 65):

- Negazione di Pietro; Pilato colto nell'atto di lavarsi le mani; Cristo trasporta la croce
- Morte di Giuda; crocefissione di Cristo
- Le Marie al sepolcro
- L'incredulità di Tommaso

I corpi mostrano una lavorazione morbida e flessuosa, le linee sono arrotondate, i drappaggi sottilmente modellati, tanto da rendere percepibili le forme anatomiche dei corpi sottostanti. In alcuni tratti si avverte la ricerca per la realizzazione della profondità spaziale, come nell'episodio di Pietro, e il desiderio di recuperare lo stile classico, ma ciò si scontra fortemente con la resa stilistica

⁵⁵⁹ BEARD 2007; LIVERANI 2007, pp. 385-400.

⁵⁶⁰ LAZZARA 2016, pp. 2309-2313.

⁵⁶¹ BISCONTI 1997, pp. 48-49.

⁵⁶² DALTON 1901, pp. 49-50, n. 291; SOPER 1938, p. 153; DELBRUECK 1952, pp. 95-98; KITZINGER 1955, pp. 100-101; OTTOLENGHI 1955, p. 19; BECKWITH 1958, pp. 31-34, fig. 41; KOLLWITZ 1959, pp. 1119-1121; VOLBACH, HIRMER 1961, pp. 329-30, fig. 98; VOLBACH 1976, pp. 82-83, n. 116; KITZINGER 1977, p. 47; KÖTZSCHE 1979, pp. 502-504, n. 452; BUCKTON 1983-1984, pp. 30, 114; STUTZINGER 1983, pp. 690-691, n. 267; BUCKTON 1994, p. 58, n. 45; KÖTZSCHE 1994, pp. 80-90; MAC CORMACK 1995, p. 166; POTTER 1996, p. 239, n. 108; AVERY-QUASH 2000, pp. 108-111, n. 43; HARLEY 2007, pp. 229-232, n. 57, tav. 57a-d.

dei vari personaggi caratterizzati da corporature tozze, bloccati in atteggiamenti alquanto goffi, che faticano, in alcuni casi, ad emergere dal fondo. Tutto ciò potrebbe spiegarsi, non solo con il livello qualitativo dell'artista, ma proprio con il fatto che non si era soliti rappresentare tali scene dalla valenza così realistica e dal forte impatto emotivo.

Esplicita e cruenta, infatti, è la rappresentazione dell'impiccagione di Giuda, con il capo rivolto verso l'alto, il corpo, ormai esanime, appeso con una corda all'albero, sotto il quale giace riversa la borsa con i trenta denari per cui ha tradito Cristo. È lo stesso Salvatore che porta lo strumento del suo martirio, affiancato da un soldato che, più che spintonarlo verso il luogo designato per la condanna, sembra accompagnarlo ed incitarlo a procedere, come dimostra la mano destra posta sulla spalla del condannato⁵⁶³.

La cassetta viene comunemente datata tra il 420-430, in base a dei paragoni stilistici con altri prodotti eburnei collegabili a tali anni, come il dittico dei Lampadii⁵⁶⁴ a Brescia e le tavolette laterali del dittico diviso tra Berlino e Parigi⁵⁶⁵.

Simone di Cirene con il *patibulum* di Cristo anima anche una formella lignea del portale di S. Sabina⁵⁶⁶ a Roma. In realtà il pannello in questione non è incentrato esclusivamente su quest'unica tematica, bensì è diviso in due distinti episodi inerenti alla condanna di Gesù, così mentre a sinistra Pilato si lava le mani, a destra l'imputato, oramai condannato alla pena di morte, è colto nell'atto di uscire dal tribunale con le mani legate affiancato dal cireneo, fortemente restaurato dall'intervento del 1836, con la croce sulla spalla destra.

La raffigurazione dell'episodio del trasporto della croce per l'ultimo tratto del Calvario è dunque estremamente rara sia nelle arti maggiori, dove compare unicamente nel sarcofago romano a colonne e i mosaici teodoriciani di S. Apollinare Nuovo, che in quelle minori, tra le quali si possono annoverare la cassetta eburnea del British Museum e la formella di S. Sabina, mentre ebbe una notevole fortuna a partire dal periodo medievale nei codici miniati.

Mi riferisco, in particolare, al *Codex*⁵⁶⁷ realizzato agli inizi del VII secolo per il monaco Agostino di Canterbury per volere di Gregorio il Grande (590-604) a Montecassino (Figura 66). Il foglio 125r precede il vangelo di Luca ed è caratterizzato da ben dodici differenti scene inerenti alla passione del Salvatore, che vanno dal suo ingresso a Gerusalemme al cireneo che trasporta il *patibulum*. Tali episodi non provengono esclusivamente dal testo lucano bensì, come per il vangelo

⁵⁶³ VOLBACH, HIRMER 1958, p. 77; VOLBACH 1977.

⁵⁶⁴ CARRÀ 1966, pp. 60-61; VOLBACH 1976, n. 54, tav. 18.

⁵⁶⁵ VOLBACH 1976, n. 112 e 113, tav. 34.

⁵⁶⁶ BERTHIER 1892, p. 43-45; WIEGAND 1900, pp. 39-43, tav. 8; DARSY 1961, p. 76; JEREMIAS 1980, n. 17, p. 57-58, tav. 49; TUMMINELLO 2003.

⁵⁶⁷ *Corpus Christi College Ms. 286*.

di Rabbula, non sono altro che il risultato armonizzato di tutti e quattro i sinottici, costituente un vero e proprio ciclo della *passio Christi*.

Nell'ultimo riquadro in basso a destra Cristo sembra soccombere sotto il pesante carico della croce tanto da dover essere aiutato per giungere nel luogo designato per il suo martirio. È abbigliato con tunica e pallio purpureo, mentre il capo è coronato dall'elemento del nimbo crucisignato; il corpo mostra delle proporzioni maggiorate rispetto alle figure che lo affiancano per sottolinearne l'importanza rivestita nella medesima scena. Simone di Cirene si erge alle sue spalle, sotto il gravoso peso del nefasto legno, munito di una semplice, corta cinta in vita, dal colore intenso. I due protagonisti sono seguiti, in secondo piano, da un piccolo drappello di soldati costituito da tre *militēs* contraddistinti dal tipico abbigliamento militare, costituito da tuniche corte, calzari, scudi e lance, ed estremamente attenti a ciò che si stava svolgendo dinnanzi a loro⁵⁶⁸.

Infine, un'ulteriore testimonianza figurativa dell'episodio che vede per protagonista il cireneo è data dal *Codex Egberti* (*Ms. 24, fol. 83v*)⁵⁶⁹ della fine del X secolo, composto dalla scuola di Echternach (Figura 67). Le miniature rivelano le inconfondibili peculiarità stilistiche dell'arte ottoniana, con le singole scene trattate in maniera estremamente sintetica e concisa; vengono meno anche i più comuni tratti paesaggistici, tanto che i personaggi sembrano delle figure irreali, fluttuanti in uno spazio non ben definito, apposte contro un cielo rosato e un colore verdognolo, indicante il terreno al di sotto dei loro piedi. Cristo, privo di calzature, è costretto con la forza da tre uomini a procedere spedito dietro a Simone di Cirene, il quale, nonostante il peso della croce aurea lo costringa a piegarsi in avanti, ha già distaccato notevolmente il corteo principale. Gesù ha le fattezze di un giovane privo della barba e dai lunghi capelli che gli scendono fino all'altezza delle spalle; ha le braccia protese in avanti rispetto al corpo, in quanto un uomo le trattiene con vigore, mentre altri due individui sembrano spingerlo dalle spalle costringendolo, dunque, a recuperare il divario esistente con colui che apre la triste processione.

⁵⁶⁸ WEITZMANN 1977, p. 112, tav. 41; SCHILLER 1968, p. 89, fig. 11.

⁵⁶⁹ KRAUS 1884, p. 25, tav. XLIX; SCHILLER 1968, p. 90, fig. 284; RONIG 1993, pp. 23-24, tav. 48.

3.2 Ciclo petrino e paolino

Gli episodi relativi agli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli sono tra le tematiche preponderanti degli apparati figurativi dei sarcofagi della passione. In molteplici casi, però, si ricorse, oltre alla raffigurazione del martirio, anche ad ulteriori scene inerenti alla loro attività taumaturgica ed evangelica, traendo così spunto sia dalle Sacre Scritture che dai testi apocrifi.

L'iconografia apostolica, contraddistinta da tutte quelle peculiarità fisionomiche che connotano e distinguono la figura di Pietro da quella di Paolo, appare dall'età tetrarchica in poi; sia in pittura che nella plastica funeraria la ritrattistica petrina fu molto più precoce nel definirsi di quella paolina⁵⁷⁰.

Eusebio di Cesarea⁵⁷¹ afferma che in Oriente già agli inizi del IV secolo era molto diffusa la pratica di riprodurre su un supporto ligneo i ritratti dei due apostoli come se fossero delle vere e proprie icone; non si conserva alcuna attestazione di tali immagini riferibili a un'epoca così antica, ad eccezione degli affreschi del battistero della *domus ecclesiae* di Dura Europos risalenti alla prima metà del III secolo⁵⁷². Con una narrazione estremamente concisa e semplice viene riprodotto l'episodio in cui Pietro viene salvato dai flutti da Gesù. Il volto dell'apostolo non mostra ancora alcun tratto fisionomico caratteristico, proponendosi, dunque, come una qualsiasi altra figura anonima; ciò è evidenziato ancora di più dal fatto che ci troviamo di fronte all'inserimento, per la prima volta, di Pietro in una narrazione dalla valenza esclusivamente cristologica⁵⁷³.

Una vera e propria iconografia petrina è riconducibile al registro superiore del sarcofago romano di Giona⁵⁷⁴, databile all'inizio del IV secolo, in cui egli diviene il protagonista di ben due differenti episodi, ovvero il miracolo della fonte⁵⁷⁵ e l'arresto subito da parte di due soldati⁵⁷⁶, entrambi desunti dalla tradizione letteraria apocrifa degli Atti di Pietro⁵⁷⁷. In un apparato decorativo densamente popolato da raffigurazioni bibliche, elementi bucolici e pastorali si dispongono per la prima volta due di quelle tre o quattro scene che comporranno poi il cosiddetto ciclo petrino.

⁵⁷⁰ BISCONTI 2000f, pp. 240-241; BISCONTI 2000g, pp. 258-259.

⁵⁷¹ "E non v'è niente di straordinario nel fatto che un tempo i pagani beneficiati dal Salvatore nostro abbiano fatto questo, poiché abbiamo saputo che anche dei suoi apostoli Pietro e Paolo e di Cristo stesso si conservano le immagini in dipinti, come è naturale, giacché gli antichi erano soliti onorarli incautamente in questo modo come salvatori, secondo l'uso pagano esistente tra loro" (Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica* VII, 18, 4, PG 20, 679).

⁵⁷² KRAELING 1967; PERKINS 1973.

⁵⁷³ TESTINI 1968, p. 100; BISCONTI 1999b, p. 134; BISCONTI 2000a, pp. 45-46; BISCONTI 2003, pp. 252-253.

⁵⁷⁴ Per la bibliografia precedente si rimanda a DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, pp. 30-32, n. 35, tav. 11; ENGEMANN 1973, pp. 72-74; KOCH 2000, p. 239, n. 14; BISCONTI 2004b, pp. 58-59; BISCONTI 2005d, pp. 379-380; UTRO 2006, pp. 168-169.

⁵⁷⁵ DRESKEN-WEILAND 2012, pp. 109-110.

⁵⁷⁶ DULAEY 2008, pp. 299-346; DRESKEN-WEILAND 2012, pp. 120-123.

⁵⁷⁷ ERBETTA 1966, II, pp. 142-177.

Il miracolo della fonte si riferisce alla conversione dei due carcerieri di Pietro, Processo e Martiniano⁵⁷⁸, che abbracciarono la nuova dottrina grazie alle parole dell'apostolo imprigionato, il quale riuscì a battezzarli facendo scaturire miracolosamente dell'acqua dalla roccia che rivestiva il carcere Mamertino⁵⁷⁹. Tale scena godrà di una notevole fortuna, venendo riproposta innumerevoli volte nelle opere appartenenti sia alle arti maggiori che a quelle minori, in pittura come in scultura, secondo uno schema già ben codificato, in quanto noto dal miracolo effettuato da Mosè nel deserto (*Es* 17,1-6)⁵⁸⁰. I due episodi mostrano delle analogie sia dal punto di vista meramente iconografico che per il significato intrinseco dall'alto valore battesimale. Per non indurre in confusione lo spettatore, gli *artifices* ricorsero all'espedito di munire gli uomini che si dissetano nel prodigio petrino del tipico vestiario militare, ossia tunica corta, clamide e *pileus pannonicus* in capo o della didascalia con il proprio nome a corredare il capo del protagonista⁵⁸¹.

Mentre la scena del miracolo della fonte è totalmente avulsa dai repertori figurativi della passione, l'altra, raffigurante l'arresto dell'apostolo, occupa, invece, una posizione estremamente importante. In realtà nel caso del sarcofago di Giona assistiamo al momento antecedente all'arresto vero e proprio, ovvero quando - secondo gli Atti apocrifi di Pietro⁵⁸² - un gran numero di fedeli, compresi i due carcerieri, lo pregavano di fuggire dalla prigione e da Roma per trovar rifugio lontano dalle ire di Nerone, o secondo altre testimonianze letterarie⁵⁸³ dal prefetto Agrippa.

Nel corso del IV a questi episodi si aggiunse la scena della negazione di Pietro⁵⁸⁴ (*Mt* 26,34; *Mc* 14,30; *Lc* 22,61; *Gv* 13,38), divenendo così parte integrante dei repertori iconografici adoperati per la decorazione delle sepolture a fregio continuo, dando vita alla cosiddetta trilogia petrina. Questa tematica compare anche in molteplici sarcofagi della passione nonostante si collochi al di fuori degli episodi propriamente passionali, viene introdotta in uno specifico frangente storico, ossia a cavallo tra le persecuzioni di Decio e Valeriano e quelle di Diocleziano, per far fronte al problema dei *lapsi*. Coloro che per paura delle ritorsioni avevano rinnegato la propria fede durante le persecuzioni, per poter essere riammessi nella Chiesa, dovevano subire severe conseguenze come attestano i concili di Nicea del 325, di Elvira del 306, di Ancira e Arles del 314⁵⁸⁵. La raffigurazione del *ter negabis* - che non si riferisce solo al rinnegamento di Pietro, ma anche al suo pentimento e

⁵⁷⁸ *Acta Ss. Iul.* I, pp. 303-304; FRANCHI DE' CAVALIERI 1953, pp. 3-52; AMORE 1968, cc. 1138-1140; AMORE 2013, pp. 257-259.

⁵⁷⁹ LUGLI 1932, pp. 232-244; LE GALL 1939, pp. 60-80; COARELLI 1993, pp. 236-237; DE SPIRITO 1995, p. 261; *La Passione di Pietro dello Ps. Lino* 5 (ERBETTA 1966, II, p. 172).

⁵⁸⁰ BISCONTI 2000d, pp. 44-45; DRESKEN-WEILAND 2012, pp. 109-117.

⁵⁸¹ BISCONTI 1999b, pp. 135-136; BISCONTI 2000a, pp. 46-48.

⁵⁸² ERBETTA 1966, II, pp. 170-177.

⁵⁸³ Ps. Lino, *La passione di Pietro* 8, 5-10 (ERBETTA 1966, II, pp. 171-172).

⁵⁸⁴ DASSMANN 1980; JEREMIAS 1980, pp. 54-56; CANETRI 2006, pp. 159-200; DRESKEN-WEILAND 2012, pp. 127-139.

⁵⁸⁵ GALTER 1948.

riammissione all'interno della comunità - è dunque la traduzione figurativa del paradigma della remissione dei peccati, nonché una vera e propria professione di fede⁵⁸⁶.

Alla metà del secolo la trilogia petrina venne arricchita da una quarta scena, dal forte sentore enigmatico, la cosiddetta *cathedra Petri*, probabilmente riferibile ancora agli scritti apocrifi incentrati sulla vicenda di Processo e Martiniano. I due soldati, muniti dell'inconfondibile abbigliamento militare assistono alla lettura di un rotolo semisvolto da parte di un personaggio d'età avanzata, identificabile con l'apostolo, seduto su un accumulo roccioso. Tale episodio, presente anche nel sarcofago della passione detto dei due fratelli⁵⁸⁷, oggi esposto nel Museo Pio Cristiano, ha indotto molti studiosi ad ipotizzare come, al di là del più chiaro significato catechetico, fosse necessario effettuare una lettura più articolata della scena stessa, collegandola con la festività del *natale Petri de cathedra* che si celebrava il 22 febbraio, per ricordare il potere episcopale e il primato di Pietro all'interno delle Chiesa⁵⁸⁸.

Contemporaneamente alla diffusione di queste tematiche si va definendo anche l'iconografia propria dell'apostolo contraddistinta da un'importante presenza figurativa e forza espressiva: i tratti del volto, dalla forma vagamente ovale, sono marcati e netti, i capelli corti ma voluminosi fanno eco ad una barba riccia, ma ben curata⁵⁸⁹. Queste peculiarità fisionomiche si contrappongono decisamente a quelle caratterizzanti il ritratto paolino di cui abbiamo una precisa descrizione contenuta negli Atti apocrifi di Paolo e Tecla⁵⁹⁰. L'apostolo delle genti incarnava il prototipo del pensatore, del filosofo colto nei propri pensieri, secondo la cosiddetta tipologia di Plotino, caratterizzata dal volto esangue allungato, gli zigomi pronunciati, le guance incavate, la barba lunga e incolta, il naso importante, gli occhi accentuati dalle forti arcate sopraccigliari, mentre un'incipiente calvizie lascia scoperta la fronte e le tempie⁵⁹¹.

Nei sarcofagi della passione alla scena dell'arresto di Pietro corrisponde la *decollatio Pauli*; le due tematiche sono di solito disposte simmetricamente ai lati del simbolo dell'*Anastasis* oppure relegate alla porzione sinistra della fronte della sepoltura, mentre la destra acquisisce una valenza prettamente cristologica, essendo contraddistinta solo da episodi desunti dalla *passio Christi*.

La decapitazione di Paolo è uno degli episodi più drammatici dell'intero repertorio figurativo dell'arte paleocristiana con il martire pronto, con la testa leggermente inclinata verso il

⁵⁸⁶ SOTOMAYOR 1962, pp. 70-80; GIORDANI 1986, pp. 290-297; RAMIERI 1989, pp. 69-75.

⁵⁸⁷ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 36.

⁵⁸⁸ STYGER 1913, pp. 45-52; STUHLFAUTH 1925, pp. 35-50; POST 1984, pp. 86-88; BISCONTI 1992, pp. 171-179; BISCONTI 1999a, p. 393; BISCONTI 1999b, p. 137; BISCONTI 2000a, p. 48; BISCONTI 2000d, p. 46; DRESKEN-WEILEND 2012, pp. 123-127.

⁵⁸⁹ BISCONTI 2000a, p. 46; EVANS 2006, p. 203.

⁵⁹⁰ "Camminava verso la Via Regia che porta a Listra, si fermava ad attenderlo e osservava i passanti secondo la descrizione di Tito. Finalmente scorse Paolo venire: piccolo di statura, testa calva, gambe curve, corpo ben formato, sopracciglia congiunte, naso un po' sporgente, pieno di bontà. Alle volte sembrava un uomo, alle volte aveva la faccia d'un angelo" (*Acta Pauli et Theclae* 4, in ERBETTA 1966, II, pp. 258-259).

⁵⁹¹ BISCONTI 2000a, p. 44; EVANS 2006a, p. 203; BISCONTI 2009, p. 163.

basso, per ricevere il fendente mortale dal suo carnefice con una pacatezza d'animo encomiabile. Come si vedrà successivamente⁵⁹² ciò che unisce le due raffigurazioni degli ultimi istanti di vita di Pietro e di Paolo è dato dall'assenza di qualsiasi elemento che possa rendere noto il dolore, la sofferenza o semplicemente la paura dei due apostoli per quanto stanno per subire. Sull'esempio del loro maestro accettano la morte con estrema dignità, non sottraendosi in alcun modo all'arresto o alla condanna vera e propria.

Paolo fu protagonista anche di una serie di scene, proposte ciascuna un'unica volta, di difficile identificazione, in quanto traevano spunto dai numerosi racconti apocrifi incentrati sulla sua vita come la cattura a Iconio per mano di Tamiri, il promesso sposo della giovane Tecla da lei rifiutato⁵⁹³, l'incontro dell'apostolo con Plautilla sulla via verso il martirio⁵⁹⁴, la lapidazione che subì a Listra⁵⁹⁵ oppure l'apparizione di Cristo sulla via per Damasco che lo portò ad accettare la nuova dottrina⁵⁹⁶.

È sorprendente come queste tematiche si sviluppino esclusivamente in relazione a prodotti realizzati nelle botteghe galliche, dove forse la comunità cristiana, al contrario di quella romana, era più propensa dal punto di vista devozionale ad onorare entrambi gli apostoli e non solo Pietro⁵⁹⁷. Sebbene la figura di Paolo fece molta più fatica a definirsi, tanto che è attestato molte meno volte rispetto agli episodi petrini, alla fine del IV secolo rappresentava un elemento fondamentale della *renovatio Urbis*, di cui la raffigurazione della *concordia apostolorum* non è che il vero e proprio manifesto politico⁵⁹⁸. I principi degli apostoli si ritrovano protagonisti di un interessante faccia a faccia che andò ad animare vetri dorati, medaglioni e lastre funerarie⁵⁹⁹.

Proprio nel medesimo periodo tende a svilupparsi anche il singolare episodio incentrato sull'abbraccio tra Pietro e Paolo che alludeva simbolicamente all'unità della chiesa d'Oriente con quella d'Occidente, ovvero alla coesione dell'*ecclesia ex gentibus* con quella *ex circumcissione*⁶⁰⁰. La più precoce testimonianza di quanto appena detto è individuabile nell'affresco del cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio⁶⁰¹ del tardo IV secolo, in cui è raffigurato l'abbraccio che i due apostoli si sarebbero scambiati alle porte di Roma, poco prima del martirio, secondo la *Attii di Pietro e*

⁵⁹² Cfr. *infra* par. 3.2.2 e 3.2.3.

⁵⁹³ *Acta Pauli et Theclae*, 15 (ERBETTA 1966, II, p. 261).

⁵⁹⁴ *Acta Pauli et Theclae*, 14,15-25 (ERBETTA 1966, II, p. 294).

⁵⁹⁵ *At* 14,19.

⁵⁹⁶ *At* 9,1-7; *At* 22,6-10.

⁵⁹⁷ Tali scene sono contenute nel sarcofago ad alberi esposto nella cappella di Notre-Dame-de-Confession (cfr. scheda n. 16) e nella sepoltura a colonne affissa nella cappella di Saint-Mauront nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia (cfr. scheda n. 14).

⁵⁹⁸ PIETRI 1961, pp. 275-322; HUSKINSON 1982; BISCONTI 2002, pp. 1648-1650.

⁵⁹⁹ BISCONTI 1998d, pp. 80-81; EVANS 2006a, p. 204.

⁶⁰⁰ BISCONTI 1998a, pp. 152-153.

⁶⁰¹ KESSLER 1987, pp. 265-275; BISCONTI 1995c, pp. 71-93.

*Paolo dello Pseudo Marcello*⁶⁰², per suggellare la riconciliazione a seguito dei conflitti teologici che avevano minato la pace della comunità cristiana per via del rispetto del riposo sabbatico e della pratica della circoncisione⁶⁰³.

Il primo segnale della necessità di ricomporre armoniosamente la comunità cristiana, non solo mediante la celebrazione del *primatus Petri*, bensì con la devozione, in egual maniera, dei principi degli apostoli, si riconosce già nel sarcofago di Giunio Basso⁶⁰⁴, in cui, oltre a creare delle corrispondenze tematiche, come abbiamo già detto, tra l'arresto petrino e la *decollatio Pauli*, i due apostoli, contraddistinti dai tipici tratti fisionomici, vengono raffigurati nella nicchia centrale del registro superiore, ai lati del Cristo seduto in trono, poggiante i piedi sulla personificazione del cielo. Ci troviamo di fronte a una delle prime raffigurazioni di *Maiestas Domini*⁶⁰⁵, ovvero dell'estrema sintesi figurativa del più articolato concetto dei collegi apostolici, in cui - sebbene la forma sia molto meno articolata rispetto al modello originario - l'intrinseca valenza simbolica è rimasta la medesima. La scena di *Maiestas Domini* tornerà più volte ad animare i repertori figurativi dei sarcofagi della passione sostituendosi, nell'intercolumnio centrale, al simbolo dell'*Anastasis*. In alcuni casi, tuttavia, si preferì ricorrere alla rappresentazione della *Traditio legis*⁶⁰⁶, ovvero al momento in cui il Cristo maturo, parusiaco, si appresta solennemente a consegnare il rotolo della Legge a Pietro che lo riceve con le mani velate dalla propria veste, secondo una gestualità che non può non richiamare alla memoria il cerimoniale imperiale⁶⁰⁷.

Le storie dei principi degli apostoli non erano però presenti solo nella plastica funeraria o nelle pitture catacombali; è probabile, infatti, che i sarcofagi abbiano riproposto i cicli pittorici esistenti un tempo nelle antiche basiliche e nei *martiria* del sopraterra, andati poi inevitabilmente

⁶⁰² “Mentre Paolo esponeva loro queste e simili materie, i Giudei si recarono da Pietro e gli dissero: è giunto Paolo l'ebreo e t'invita ad andare da lui, perché quelli che l'hanno condotto dicono che non può accostare chi vuole prima d'aver riferito la cosa a Cesare. Quando Pietro lo seppe, si rallegrò grandemente. Si levò subito e andò da lui. Vedendosi, piansero dalla gioia e, abbracciatisi a lungo, s'inumidirono l'un l'altro di lacrime” (*Ps. Marcello, Atti di Pietro e Paolo* 24, ERBETTA 1966, II, p. 182).

⁶⁰³ “Anzi, visto che a me era stato affidato il Vangelo per i non circoncisi, come a Pietro quello per i circoncisi poiché colui che aveva agito in Pietro per farne un apostolo dei circoncisi aveva agito anche in me per le genti e riconoscendo la grazia a me data, Giacomo, Cefa e Giovanni, ritenuti le colonne, diedero a me e a Barnaba la destra in segno di comunione, perché noi andassimo tra le genti e loro tra i circoncisi. Ci pregarono soltanto di ricordarci dei poveri, ed è quello che mi sono preoccupato di fare. Ma quando Cefa venne ad Antiochia, mi opposi a lui a viso aperto perché aveva torto. Infatti, prima che giungessero alcuni da parte di Giacomo, egli prendeva cibo insieme ai pagani; ma, dopo la loro venuta, cominciò a evitarli e a tenersi in disparte, per timore dei circoncisi. E anche gli altri Giudei lo imitarono nella simulazione, tanto che pure Barnaba si lasciò attirare nella loro ipocrisia. Ma quando vidi che non si comportavano rettamente secondo la verità del Vangelo, dissi a Cefa in presenza di tutti: Se tu, che sei Giudeo, vivi come i pagani e non alla maniera dei Giudei, come puoi costringere i pagani a vivere alla maniera dei Giudei?” (*Gal 2, 7-14*).

⁶⁰⁴ Si veda la scheda n. 46 (cfr. scheda n. 46).

⁶⁰⁵ VAN DER MEER 1938.

⁶⁰⁶ KOLLWITZ 1940; BUDDENSIEG 1959, pp. 157-200; TESTINI 1969a, pp. 61-93; SCHUMACHER 1959, pp. 1-39; DAVIS-WEYER 1961, pp. 7-25; MONTANARI 1969, pp. 337-369; TESTINI 1973-1974, pp. 718-740; KITZINGER 1976, pp. 34-45; CHRISTE 1976, pp. 42-55; BISCONTI 2003, pp. 251-270; MORETTI 2006, pp. 87-90.

⁶⁰⁷ GRABAR 1968, pp. 37-51; BISCONTI 2002, pp. 1642-1643.

perduti. È suggestivo, infatti, pensare che proprio al di sopra dei colonnati⁶⁰⁸ delle navate centrali di S. Pietro in Vaticano⁶⁰⁹ e di S. Paolo fuori le Mura si sviluppasse quelle vicende, forse con una narrazione continua o episodica, scandita proprio da elementi architettonici come le colonne, che delimitano lo spazio compositivo della maggior parte dei sarcofagi della passione. In seguito i singoli fedeli li fecero riprodurre, come atto devozionale, sulle proprie sepolture, ottenendo risultati più o meno soddisfacenti, legati in parte alla disponibilità economica dei singoli committenti⁶¹⁰.

Per la basilica paolina sono essenziali le testimonianze grafiche di artisti che documentarono nel corso dei vari secoli il ciclo pittorico andato distrutto nell'incendio del 1823, di cui si serba il ricordo anche grazie all'esiguo lacerto musivo, raffigurante il volto di Pietro⁶¹¹, che doveva essere collocato nell'arco trionfale⁶¹². Mediante lo studio dei numerosi disegni, degli acquerelli⁶¹³ e attraverso il confronto con i mosaici della basilica di Monreale⁶¹⁴ si può effettivamente ricostruire la successione delle scene che si snodavano lungo la navata maggiore e il transetto, potendo così constatare l'esattezza di quell'ipotesi affascinante secondo cui molti degli episodi presenti nei repertori figurativi dell'arte paleocristiana erano un tempo identificabili anche nei luoghi di culto maggiormente frequentati dai fedeli.

⁶⁰⁸ Sulle questioni legate all'antico apparato figurativo delle basiliche di San Pietro e San Paolo di rimanda a: PROVERBIO 2016.

⁶⁰⁹ Nel 1606 il pittore Domenico Tasselli realizzò in una tavola ciò che rimaneva dell'antica basilica costantiniana, dal pavimento fino alla copertura. Al di sopra del colonnato della navata maggiore si intravedono degli ampi riquadri animati da una narrazione ciclica. A questa importante testimonianza fa seguito, tra il 1618-1619, l'affresco eseguito da Giovan Battista Ricci per la cappella della madonna della Bocciata nelle Grotte Vaticane, da cui apprendiamo che i pannelli erano in realtà disposti su due registri sovrapposti definiti superiormente e inferiormente da cornici modanate e lateralmente da pilastri. Estremamente importante risulta anche la descrizione, degli inizi del Seicento, dello stato in cui versava la basilica realizzata dal notaio apostolico Giacomo Grimaldi. Egli fu incaricato da Papa Paolo V di documentare e censire tutte le opere d'arte presenti all'interno dell'edificio che sarebbero andate distrutte durante i lavori di ricostruzione. Tasselli si occupò di realizzare una serie di tavole per riprodurre ciò che il notaio descrive nel suo rapporto; i disegni originali sono contenuti nel f. 13r del codice A64 *ter* dell'Archivio capitolare di San Pietro, mentre le copie, con le varie annotazioni di Grimaldi, sono custodite nel *Cod. Barb. Lat.* 2733, ff. 104v-105v. Dall'analisi di tutte queste testimonianze si può affermare che all'interno della basilica Vaticana fossero presenti 46 pannelli, disposti su un duplice registro, incentrati sugli episodi desunti dal Vecchio Testamento. Cfr. PROVERBIO 2016, pp. 36; 47-53.

⁶¹⁰ DE MARIA 2004, pp. 131-148; BISCONTI 2007, p. 456.

⁶¹¹ MATHER 1923, pp. 17-18; ANDALORO 1989, pp. 11-118; MONCIATTI 2000, pp. 811-820; BORDI 2006a, pp. 416-418; ZANDER 2007, pp. 226-227; UTRO 2009c, pp. 126-127, n. 13.

⁶¹² Si conserva anche parte del busto di Cristo contornato dal simbolo del tetramorfo e dai ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse con i principi degli apostoli acclamanti nei piedritti ai lati dell'arco; la medesima tematica doveva essere raffigurata sulla facciata costantiniana di San Pietro. Per la bibliografia si veda: KESSLER 1985, pp. 25-37; ANDALORO 1992, pp. 571-578; CHRISTE 1996, pp. 72-74; BORDI 2006b, pp. 395-402; BORDI 2006c, pp. 406-407; UTRO 2009d, pp. 127-128, n. 14.

⁶¹³ Il documento più completo per la ricostruzione dell'intero apparato figurativo è costituito dal *Cod. Barb. Lat.* 4406, ff. 1-140r contenente i disegni a penna ed acquerello fatti eseguire per volere del cardinale Francesco Barberini da Antonio Eclissi nel 1635. Lungo la navata maggiore la decorazione si sviluppava su tre ordini sovrapposti: le figure di profeti dovevano svettare tra le finestre; nel settore sottostante, al disopra dei tondi contenuti i ritratti papali, sulla parete destra si snodavano gli episodi veterotestamentari, mentre sulla parete opposta scene di argomento apostolico. La passione di Cristo doveva trovar posto, assieme ai quattro evangelisti, nella controfacciata (PROVERBIO 2016, pp. 39-40; 53-57).

⁶¹⁴ KITZINGER 1960; BISCONTI 1995c, pp. 86-87.

È ormai chiaro che esistessero dei contatti tra l'arte propriamente funeraria e le decorazioni degli edifici monumentali del sopraterra, tanto che le tematiche vennero riprodotte secondo un impianto compositivo ben codificato e dunque standardizzato innumerevoli volte. Potrebbe essere il caso della raffigurazione della *Traditio legis* presente nell'antica abside di S. Pietro in Vaticano, al posto della sfuggente *camera fulgens*⁶¹⁵, come ci inducono a pensare le medesime rappresentazioni realizzate sul coperchio della capsella di Samagher⁶¹⁶ e sul vetro dorato della Biblioteca Vaticana⁶¹⁷. Anche la decorazione originaria della basilica costantiniana andò completamente perduta a seguito del restauro voluto da papa Innocenzo III che volle munire la conca absidale di una imponente scena riguardante la *Maiestas Domini*⁶¹⁸. Ma, ancora, i due affreschi provenienti dal complesso cimiteriale di San Sebastiano nel settore dell'ex Vigna Chiaraviglio, raffiguranti l'abbraccio tra Pietro e Paolo e una scena di *Maiestas Domini* con i principi degli apostoli ai lati del Cristo benedicente sul monte paradisiaco⁶¹⁹, inducono a pensare che non siano altro che riproposizioni di qualcosa di molto più monumentale, forse una megalografia, probabilmente presente all'interno della soprastante basilica circiforme, dedicata ad entrambi gli apostoli⁶²⁰.

Le raffigurazioni di Pietro e Paolo vengono dunque introdotte negli apparati decorativi dell'arte tardoantica per promuovere il primato della Chiesa di Roma, sottolineando, però, l'uguale importanza rivestita dai due apostoli che, mediante il martirio, avevano reso testimonianza della loro fede sull'esempio di Cristo. È possibile che anche tutti quegli episodi accuratamente evitati nelle prime testimonianze figurative dell'arte paleocristiana, in quanto connessi con la violenza, il martirio e la passione di Cristo e dei suoi seguaci, fossero in realtà ben presenti a partire dalla metà del IV secolo non solo nei sarcofagi della passione, ma anche nei programmi decorativi delle grandi basiliche funerario del *sub divo*. Una prova su tutte è data proprio dal ciclo della *passio Christi* un tempo presente sulla controfacciata di San Paolo fuori le Mura, che la critica riferisce ora concordemente a papa Leone Magno⁶²¹.

⁶¹⁵ GUARDUCCI 1981, pp. 799-817; DE BLAAUW 1994, pp. 116-117; ANDALORO, ROMANO 2000, pp. 93-98; BISCONTI 2000h, pp. 452-459; BISCONTI 2000i, pp. 186-187; BISCONTI 2005c, p. 181.

⁶¹⁶ VOLBACH 1952, pp. 62-63 n. 120; BUDDENSIEG 1959, pp. 157-200; GUARDUCCI 1978; BIDDLE 1996a, p. 327, n. 251; RAVAGNAN 1999, pp. 22-30; TRIVELLONE 1999, p. 436, n. 256; BOWERSOCK 2005, pp. 5-15; LIVERANI 2005a, pp. 255-257; EVANS 2006b, pp. 154-156; LONGHI 2006; BISCONTI 2009a, pp. 217-231.

⁶¹⁷ MOREY 1959, p. 78, tav. XIII.

⁶¹⁸ BAV, *Cod. Barb. Lat.* 4406, ff. 158-159; RUYSSCHAERT 1967-1968, pp. 171-190; KESSLER 1999, p. 3.

⁶¹⁹ Il medesimo schema compositivo è presente in un vetro dorato della Biblioteca Vaticana (per la bibliografia precedente si rimanda a VATTUONE 2000, p. 223, n. 90).

⁶²⁰ BISCONTI 1995c, pp. 71-93; BISCONTI 1998c, pp. 253-282; BISCONTI 2002, pp. 1650-1653.

⁶²¹ BAV, *Cod. Barb. Lat.* 4406, ff. 129-134; BAV, *Cod. Vat. Lat.* 9843, f. 5r; ROSSINI 1989, p. 99; LADNER 1941, pp. 175-179; TRONZO 2001, pp. 457-487; ROMANO 2002, pp. 615-630; VISCONTINI 2006, pp. 368-371.

3.2.1 La lavanda dei piedi

L'episodio della lavanda dei piedi da parte di Gesù ai suoi discepoli, tra cui Pietro, viene narrato soltanto dal Vangelo di Giovanni⁶²². Durante l'ultima cena, sapendo già dell'imminente tradimento di Giuda, Cristo "si alzò, depose la veste, preso un panno di lino, se lo cinse. Poi versò dell'acqua nel catino e cominciò a lavare i piedi dei discepoli e ad asciugarli con il panno di lino di cui si era cinto" (Gv 13, 4-5). Giovanni si oppose a tale gesto ritenendolo inopportuno, ma, solo dopo che il Figlio di Dio ebbe finito di lavare i piedi a tutti gli apostoli, riuscì a comprendere perché fosse così importante "vi ho dato infatti l'esempio, perché come ho fatto io, facciate anche voi. In verità, in verità vi dico: un servo non è più grande del suo padrone, né un apostolo è più grande di chi lo ha mandato. Sapendo queste cose, sarete beati se le metterete in pratica" (Gv 13,13-18).

A lungo gli studiosi si sono interrogati se il lavacro si fosse svolto durante la cena oppure alla sua conclusione a causa del fatto che la Vulgata aveva tradotto *coena facta* così come alcune edizioni in lingua italiana delle Bibbia, come quella di Diodati, e anche alcuni autori antichi, come Origene, Giovanni Crisostomo e Cirillo di Gerusalemme. Oggi, invece, si preferisce tradurre in una differente maniera, ovvero con "mentre si svolgeva il pasto". Gesù, infatti, era probabilmente sdraiato, come era d'uso durante i pasti, e dovette sollevarsi per compiere il lavaggio dei piedi; una volta effettuato, ritornò nella medesima posizione, offrendo un boccone a Giuda, segno evidente che la cena non fosse ancora conclusa⁶²³.

Nel mondo antico era assai diffusa la pratica di lavare i piedi da parte degli schiavi ai loro padroni o agli ospiti in visita al momento dell'ingresso in casa. Così Platone nel *Convivio*⁶²⁴ narra che il lavacro avveniva subito dopo essere entrati nella dimora di Agatone e, necessariamente, prima di accomodarsi sui triclini; ancora, Petronio nel *Satyricon*⁶²⁵ riporta come i servi lavarono i piedi di coloro che giunsero alla villa di Trimalcione per prendere posto nel *triclinium*. Da queste testimonianze apprendiamo che l'atto era solito essere svolto dagli inservienti, ma, in alcuni casi, quando ci si trovava di fronte a un ospite contraddistinto da una notevole importanza e gli si voleva rendere omaggio, era lo stesso padrone di casa a compiere il lavacro, com'è documentato da Plutarco nell'opera intitolata *Focione*⁶²⁶.

Nelle Sacre Scritture la tematica della lavanda dei piedi torna più volte in concomitanza del passaggio da un ambiente esterno a uno interno: è lo stesso Salvatore a rimproverare Simone, in

⁶²² Gv 13,1-18.

⁶²³ BROWN 1979, p. 654; SCHNACKENBURG 1979, p. 17; THOMAS 1992; DESTRO, PESCE 1996, pp. 11-12.

⁶²⁴ "Un servo lo lavava perché si sdraiasse" Platone, *Convivio* 175a.

⁶²⁵ "Come finalmente ci mettemmo a giacere, alcuni valletti d'Alessandria ci diedero acqua gelata alle mani, e altri ci seguirono ai piedi, nettando l'unghie con infinita destrezza" Petronio, *Satyricon*, 31.

⁶²⁶ "Focione stesso avendo attinto acqua dal pozzo gli lavò i piedi" Plutarco, *Focione* 18,3.

quanto padrone di casa, a non aver provveduto a fornirgli dell'acqua per lavarsi i piedi all'arrivo nella sua dimora⁶²⁷. Abramo è il protagonista di ben due passi della Genesi in cui torna questa tematica: nel primo, il patriarca una volta individuati tre uomini accanto alla sua tenda, prima di permettergli di riposare, chiede ai suoi servi di portare dell'acqua affinché si potessero lavare i piedi⁶²⁸. Nel secondo passo all'inserviente di Abramo, giunto nella casa di Rebecca, viene offerta dell'acqua per sé e per i suoi uomini, prima di accomodarsi a mangiare⁶²⁹.

In tutti questi casi la pratica del lavacro dei piedi mostra un inscindibile legame con la prassi dell'accoglienza, che può coincidere con il semplice riposo o con il mangiare; purtroppo tali racconti, non rivelando alcuna informazione su chi effettuò tale pratica, non risultano particolarmente utili per comprendere a fondo il testo giovanneo⁶³⁰.

È possibile che Giovanni abbia collocato il suddetto episodio durante il convivio proprio per sottolineare l'importanza e l'unicità dell'evento stesso, in quanto se il gesto di Gesù - ossia il lavare i piedi dei suoi discepoli - si fosse svolto prima del banchetto non avrebbe sorpreso nella medesima maniera, mentre così assume la valenza di un vero e proprio gesto simbolico, altamente evocativo delle vere intenzioni del Figlio di Dio⁶³¹.

Dunque tale lavacro non può che essere inteso come un esempio di umiltà da dover perseguire, emblema di quell'amore che Gesù stesso aveva concesso e rivolto ai suoi allievi, senza pretendere nulla in cambio, affinché questi si amassero vicendevolmente⁶³². Allo stesso tempo nel breve scambio di battute tra lui e Pietro si capisce appieno che, in realtà, all'apostolo non è dato di capire le vere motivazioni che incorrono sotto quel gesto, ma che tutto gli diventerà chiaro dopo la morte e la relativa resurrezione del Messia, grazie all'effusione dello Spirito Santo che consentirà agli apostoli di comprendere tutte quelle azioni cristologiche connotate da un fitto velo di mistero⁶³³.

Adriana Destro e Mauro Pesce⁶³⁴ propongono un'interpretazione altamente singolare dell'intera tematica, vedendo nella lavanda dei piedi un rito di inversione, proposto per specifica volontà dal redattore del testo evangelico, per sottolineare l'importanza della subordinazione degli individui e l'amicizia che li lega. Proprio per questo motivo avviene un capovolgimento di *status*,

⁶²⁷ “ Sono entrato nella tua casa: tu non mi hai dato acqua sui piedi” (*Lc* 7, 44).

⁶²⁸ “Si vada a prendere un po' d'acqua, lavatevi i piedi e accomodatevi sotto l'albero. Permettete che vada a prendere un boccone di pane e rinfrancatevi il cuore; dopo potrete proseguire” (*Gn* 18, 4-5).

⁶²⁹ “Allora l'uomo entrò in casa e quegli tolse il basto ai cammelli, fornì paglia e foraggio ai cammelli e acqua per lavare i piedi a lui e ai suoi uomini. Quindi gli fu posto davanti da mangiare” (*Gn* 21, 32-33).

⁶³⁰ DESTRO, PESCE 1996, pp. 13-14.

⁶³¹ MATEOS, BARRETO 1982, p. 555.

⁶³² *Gv* 13, 34-35.

⁶³³ Questa tematica della rivelazione torna più volte nel vangelo giovanneo: cfr. *Gv* 2,22; 12,16; 13,19,36; 14, 26,29; 16,12,23,25.

⁶³⁴ DESTRO, PESCE 1996, pp. 18-24.

limitato solo al tempo in cui si svolge il rito⁶³⁵, per cui Cristo, pur rivestendo il ruolo di maestro-Signore, si abbassa a compiere il gesto del lavaggio dei piedi che di solito spettava agli inservienti, agli schiavi o alle donne, facendo così elevare d'importanza i suoi discepoli, rivestendoli dunque di una dignità pari alla sua.

Un'altra considerazione fondamentale che si evince da questo dialogo é che Giovanni realizzi un chiaro rimando al sacramento del battesimo quando Pietro, saputo che con quel lavacro avrà parte del Salvatore con sé, chiede a Gesù che non gli vengano lavati solo i piedi, ma anche le mani e il capo, ma il Messia gli risponde che “chi ha fatto il bagno, non ha bisogno, ma è tutto puro”⁶³⁶. Da queste parole si desume che solamente il lavacro dei piedi era considerato strettamente necessario per il conseguimento dello scopo finale, ovvero della purificazione, requisito indispensabile per potere accedere al Regno di Dio⁶³⁷.

Nel cristianesimo primitivo, secondo la testimonianza lasciataci da Ireneo di Lione⁶³⁸, è esistito un tipo particolare di battesimo messianico costituito dalla sola lavanda dei piedi; questa liturgia venne adottata dai quartodecimani, seguaci della tradizione giovannea, che si contrapponevano alla corrente battista di alcuni gruppi giudaici che, invece, praticavano il battesimo mediante il rito dell'immersione⁶³⁹. Secondo la tradizione quartodecimana, basata sul quarto vangelo, il principio salvifico del battesimo non era identificabile con l'elemento dell'acqua, bensì con lo Spirito fuoriuscito, assieme all'acqua e al sangue, dal costato del Cristo crocifisso. Lo Spirito, grazie all'avvenuta resurrezione del Messia, entra in comunicazione con i neofiti mediante il rito del lavaggio dei piedi, affinché si concretizzi la remissione dei peccati, avvenuta solo grazie al sacrificio cristologico e della presa di coscienza dell'importanza dell'umiltà e dell'amore reciproco.

Ireneo di Lione è l'ultimo importante rappresentante della tradizione quartodecimana asiatica che testimonia come alla fine del II secolo, il rito del lavacro dei piedi con valenza battesimale, fosse ancora in uso presso le comunità galliche di cui aveva notizia. A partire dal III secolo, con la scomparsa delle comunità quartodecimane, cominciò a venire meno il nesso che

⁶³⁵ Tutto ciò si riferisce ad un limitato arco temporale che va dal momento in cui Gesù, alzandosi dal banchetto, depose il mantello a quando, dopo aver compiuto il lavacro, egli si accinse a rimetterselo (Gv 13, 4-12); senza il mantello, abbigliato solo con una tunica, si identifica, e, dunque, agisce come uno schiavo qualsiasi.

⁶³⁶ Gv 13,10.

⁶³⁷ BOISMARD 1964, pp. 8-10; BEATRICE 1983, pp. 13-22.

⁶³⁸ *In novissimis autem temporibus, cum venit plenitudo temporis (Gal. 4,4) libertatis, ipsum Verbum per semetipsum sordes abluit filiarum Sion (Is 4,4), manibus suis lavans pedes discipulorum (Io. 13,5). Hic est finis humani generis, heredificantis Deum, uti, quemadmodum in initio per primos omnes in servitute redacti sumus debito mortis, sic in ultimo per novissimos omnes qui ad initio discipuli, emundati et abluti quae sunt mortis, in vitam veniant Dei* (Ireneo di Lione, *Adversus Haereses* IV, 22,1, SCh 100/2, 684-686).

⁶³⁹ Su questo punto si rimanda allo studio di BEATRICE 1983, pp. 37-58.

univa, secondo la liturgia giovannea, il rito del battesimo con la lavanda dei piedi e le celebrazioni della Pasqua quartodecimana⁶⁴⁰.

La lavanda dei piedi si sviluppò con delle modalità ed esiti totalmente differenti nella parte orientale ed occidentale dell'Impero. Ciò è dovuto al fatto che in Siria c'era una netta prevalenza della tradizione quartodecimana di tipo sinottico, per cui il battesimo era somministrato mediante il rito dell'immersione, sull'esempio di quello di Gesù nel fiume Giordano. Per questo motivo la pratica del lavacro dei piedi non venne mai integrata nel rito ufficiale e nella *Demonstratio XII* di Afraate Siro è chiaro come tale gesto cristologico "prefigurava il battesimo di cui egli stesso sarebbe morto di lì a poco, e subito dopo diede loro anche il suo corpo e il suo sangue"⁶⁴¹. Tale battesimo non è da intendersi nel significato attuale del termine, ma, al contrario, indica il battesimo della passione di Cristo, ovvero la partecipazione del fedele, con tale lavacro, alla morte del Salvatore. È probabile che questo rapporto tra la lavanda dei piedi e il sacramento del battesimo sia dovuto alla conoscenza del *Diatessaron* di Taziano, riprodotto una tradizione concordista ed armonizzatrice. La testimonianza offertaci da Afraate, benché non sussista alcuna traccia dell'esistenza di un vero rito battesimale della lavanda dei piedi, evidenzia come egli in realtà conoscesse molto bene tale pratica in connessione all'effettiva prassi liturgica, cosa invece totalmente assente in Ireneo di Lione che mostra di ricordare solo l'interpretazione teologica del lavacro, non contestualizzandola in relazione della tradizione quartodecimana giovannea⁶⁴².

La medesima presa di posizione di Afraate torna ancora nel IV secolo in Efrem, il quale considera il lavaggio degli arti inferiori come il gesto supremo d'umiltà compiuto da Gesù per gli uomini⁶⁴³, capace di cancellare i peccati e di purificare le anime sull'esempio del battesimo⁶⁴⁴; infatti Gesù, avendo lavato i piedi dei suoi discepoli, ne purificò anche il corpo, prefigurando la nascita della comunità d'amore⁶⁴⁵. Anche qui non riscontriamo l'esistenza di un vero e proprio rito battesimale in cui venisse praticato tale lavacro ma, come ha anche sottolineato E. Beck⁶⁴⁶ per Efrem, il modello da perseguire per il battesimo per eccellenza è dato da quello di Cristo nel Giordano⁶⁴⁷.

Una situazione ben differente si attesta in occidente in cui è ben documentata l'esistenza del rito della lavanda dei piedi nell'ambito battesimale. Il primo documento inerente a tale pratica

⁶⁴⁰ BEATRICE 1983, pp. 225-226.

⁶⁴¹ Afraate, *Demonstrationes* 12, 10 (PS I,1 527).

⁶⁴² BEATRICE 1983, pp. 59-65.

⁶⁴³ Efrem, *Commento al Diatessaron* 18,13 (Sch 121,312); *De fide* 19,1; 24,9 (CSCO 155,56; 67).

⁶⁴⁴ Efrem, *Hymnen De nativitate* 18,7 (CSCO 187,84).

⁶⁴⁵ Efrem, *Hymnen de Crucifixione* 3,8 (CSCO 249,40).

⁶⁴⁶ BECK 1956, p. 112.

⁶⁴⁷ Anche Cirillona, nipote di Efrem, alla fine del IV secolo ritorna ancora una volta sul medesimo significato battesimale della lavanda dei piedi in due distinti inni. A tal proposito si rimanda a: VONA 1963; BEATRICE 1983, pp. 68-70.

riguarda la sua abolizione al concilio di Elvira in Spagna all'inizio del IV secolo⁶⁴⁸: nel canone 48 si narra come tale decisione fu necessaria a seguito dell'abuso di molti rappresentanti del clero, che erano soliti amministrare il sacramento del battesimo dietro compenso; il battezzato, una volta terminata la liturgia, doveva lasciare nella vasca la somma monetaria pattuita⁶⁴⁹. Il canone contiene anche un'altra importante informazione, ossia la proibizione ai vescovi e ai preti di lavare i piedi dei neofiti; non viene però riportata alcuna motivazione che spieghi perché si rese necessario aggiungere tale norma. È molto probabile che il lavacro dei piedi dei neofili facesse parte della liturgia post-battesimale ispanica già dalla metà del III secolo, se non prima, le cui origini però sono ancora sconosciute. Franco Beatrice⁶⁵⁰ ritiene che la Spagna, avendo subito l'influenza della liturgia quartodecimana, abbia adottato oltre al rito giovanneo della lavanda dei piedi anche il battesimo sinottico per immersione, il quale relegò ben presto il lavacro dei piedi a una posizione secondaria, tra i riti post battesimali, fino a causarne la totale scomparsa. In tal caso agli inizi del IV secolo ad Elvira si sarebbe anticipata la prassi che si diffuse nell'VIII secolo anche in altri luoghi, ovvero l'abolizione del lavaggio dei piedi dalla liturgia dell'iniziazione. È possibile che tutto ciò nacque da un'esigenza di eliminare i conflitti sorti a causa delle diverse tradizioni liturgiche e per conformarsi ad un'unica direttiva: ancora un secolo dopo il canone 48, infatti, Agostino afferma come tale lavacro fosse stato abolito in alcuni luoghi "affinché non sembrasse che il rito era intrinsecamente collegato al sacramento del battesimo"⁶⁵¹, rendendo così noto come le polemiche tra i sostenitori della lavanda dei piedi e del battesimo per immersione avessero raggiunto toni molto accesi.

Estremamente importante risulta essere il Sermone XV, *De lavatione pedum*⁶⁵², di Cromazio di Aquileia in cui il lavacro effettuato da Gesù ai suoi discepoli, nel corso dell'ultima cena, viene presentato come un *exemplum humilitatis* che deve essere seguito e imitato da tutti i fedeli. In quel semplice gesto, in realtà, sarebbe racchiuso il mistero della redenzione del Cristo stesso, che viene comunicato, grazie al suo sacrificio mediante la croce, nel momento in cui si compie il battesimo. Il rito del lavaggio dei piedi non è che la prefigurazione dell'azione purificatrice del battesimo: in quanto atto a rimuovere il peccato originale, è dunque parte dello stesso sacramento battesimale. Sebbene Cromazio identifichi tale pratica con il lavacro battesimale, secondo il modello esegetico proposto dalla tradizione quartodecimana giovannea, non può comunque essere considerato un quartodecimano, poiché tra la fine del IV e gli inizi del V secolo ad Aquileia era in uso la celebrazione della Pasqua mobile domenicale. È dunque più appropriato pensare che si tratti della

⁶⁴⁸ Per il concilio di Elvira si veda: MEIGNE 1975, pp. 361-387; RAMOS-LISSÒN 1979, pp. 181-186.

⁶⁴⁹ *Emendari placuit ut hi qui baptizantur, ut fieri solebat, numos in concha non mittant, ne sacerdos quod gratis accepit pretio distrahere videatur. Neque pedes eorum lavandi sunt a sacerdotibus vel clericis* (HEFELE, LECLERCQ 1907, p. 249).

⁶⁵⁰ BEATRICE 1983, pp. 81-85.

⁶⁵¹ Agostino, *Epistola* 55,18,33 (CSEL 34/2, 208).

⁶⁵² Cromazio, *Sermo* XV (SCh 154, 246-258).

sopravvivenza del significato battesimale quartodecimano della lavanda dei piedi all'interno della nuova liturgia della Pasqua domenicale, che ad Aquileia comportava lo svolgimento di un vero e proprio rito inserito nella più ampia iniziazione della notte pasquale⁶⁵³. Sebbene Cromazio non ci abbia lasciato una descrizione precisa della prassi battesimale, dalle sue omelie capiamo che il lavaggio dei piedi appartenesse ai riti pre-battesimali, preciso antecedente del battesimo, a cui il catecumeno doveva sottoporsi prima dell'immersione e di ricevere l'imposizione delle mani che comunicava il sopraggiungere dello Spirito Santo⁶⁵⁴. È così chiaro che lo svolgimento della lavanda dei piedi rivestisse un ruolo di primaria importanza, precedendo di fatto il battesimo vero e proprio e che, quindi, si praticasse il sabato santo e non durante la liturgia del giovedì santo, come si è per lungo tempo ipotizzato⁶⁵⁵.

Non abbiamo altre informazioni relative all'utilizzo del rito della lavanda dei piedi nell'Italia del nord, oltre che a Milano, in cui secondo quanto riportato da Ambrogio era ormai, alla fine del IV secolo, uso comune effettuare tale pratica dopo che i neofiti si erano immersi nella vasca. Egli però attesta una situazione assai più complicata rispetto a quella narrata da Cromazio, sebbene lo preceda cronologicamente di alcuni anni, a causa dei conflitti che erano sorti attorno a tale rito circa la sua origine e funzionalità. Per Ambrogio, infatti, la lavanda dei piedi è strettamente connessa con il lavacro battesimale, in quanto in entrambi i riti viene adoperata l'acqua, ovvero l'elemento purificatore per eccellenza, che permette di eliminare in una sola volta tutti i peccati⁶⁵⁶. Egli parla abbondantemente di questa pratica sia nel *De sacramentis* che nel *De mysteriis* inerente alla celebrazione stessa del rito del battesimo: questa era amministrata dopo l'unzione post-battesimale ma prima che il fedele potesse rivestirsi con gli abiti bianchi e gli fosse conferito il sigillo dello Spirito Santo. Durante il rito si leggeva il testo giovanneo di riferimento; questa prassi è documentata per la prima volta proprio grazie ad Ambrogio⁶⁵⁷. L'interpretazione ambrosiana di questa consuetudine liturgica presuppone la piena conoscenza della teologia del peccato originale e della caduta di Abramo, infatti il suo scopo era quello di eliminare l'iniquità del calcagno, ovvero la malvagità ereditata da Abramo per divenire uomini virtuosi⁶⁵⁸. Il vescovo di Milano dovette

⁶⁵³ BEATRICE 1983, pp. 85-95.

⁶⁵⁴ *Nos pedes corporis lavamus [...] Nos aqua corpus tingimus [...] Nos in terra manus imponimus* (Cromazio, *Sermo* 15, 15,6, SCh 154,256).

⁶⁵⁵ LEMARIÉ 1962, pp. 220-223; QUARINO 1967, pp. 50-58. Per lo svolgimento dei riti della notte pasquale si veda: LEMARIÉ 1973, pp. 249-270; CUSCITO 1977, pp. 39-62.

⁶⁵⁶ *Aqua est ergo, qua caro mergitur, ut omne ablatur carnale peccatum. Sepelitur illic omne flagitium* (Ambrogio, *De mysteriis* 3,11, CSEL 73,93). *Volo ergo et ego pedes lavare fratrum meorum, volo domini implere mandatum. Voluit me non veecundari, non dedignari, quod ipse prlus fecit. Bonum mysterium humilitatis, quia dum aliens sordes lavo, meas abluo* (Ambrogio, *De Spiritu Sancto* I, Prol. 15, CSEL 79,21).

⁶⁵⁷ *Ascendit de fonte, memento evangelicae lectionis Etenim dominus noster Iesus in evangelio lavit pedes discipulis suis* (Ambrogio, *De mysteriis* 6,31, CSEL 73,301).

⁶⁵⁸ *Meritoque dominus, qui pro nobis universa sescepit. Lavemus, iniquit, et pedes, ut calcanei lubricum possimus auferre, quo fida statio possit esse virtutum nec paterno quis errore labatur, qui suo paratus est stare proposito, non metuat lubricum hereditatis, qui capit vestigium tenere virtutis. Iniquitas ergo calcari nostri praevaricatio est Adae, per*

affrontare non pochi problemi visto il sorgere di aspre dispute sviluppatesi attorno alla lavanda dei piedi e alla questione dell'adeguamento liturgico alla tradizione romana. Questi problemi di inconciliabilità della prassi liturgica sono documentati anche dalla lettera che papa Siricio scrisse a Imerio di Tarragona in Spagna il 2 febbraio 385, in cui si dichiara con fermezza che l'amministrazione del battesimo poteva avvenire solo durante la celebrazione della Pasqua e non in momenti differenti dell'anno come Natale, Epifania, feste degli apostoli e via dicendo. Il sacramento doveva essere concesso solo a coloro che avevano intrapreso i riti preparatori come gli esorcismi, le preghiere quotidiane e i digiuni⁶⁵⁹.

È dunque probabile che queste problematiche liturgiche dovettero essere presenti anche a Milano, tanto che Ambrogio si vide costretto a giustificare l'uso e l'importanza che attribuiva a questo rituale post-battesimale, assente a Roma, nel *De sacramentis*, mentre nel *De mysteriis*, destinato a un più vasto pubblico, preferì non affrontare affatto il problema per non creare tensioni con Roma. Benché egli sostenesse l'inconfutabile necessità di praticare la lavanda durante il sacramento battesimale, questa finirà per perdere il suo iniziale significato, legato alla purificazione dal peccato originale, per assumere una valenza totalmente differente, di minor importanza, relegandola a un semplice rito d'ospitalità e d'umiltà, privo quindi di qualsiasi connotazione battesimale, forse a causa delle convinzioni che si svilupparono in seno agli ambienti monastici orientali, poi trapiantati nell'Occidente latino⁶⁶⁰.

Agostino si discosta totalmente dal pensiero del suo maestro Ambrogio, portando alla creazione di una concezione della lavanda dei piedi così differente tanto da causarne la sua scomparsa nella prassi liturgica. Egli afferma in una lettera⁶⁶¹ scritta nel 400 a Gennaro che in specifiche località tale rito, in realtà, non era mai stato adoperato per il cerimoniale d'iniziazione come ad esempio ad Alessandria, Cartagine, Costantinopoli, Antiochia e soprattutto Roma⁶⁶². Egli era totalmente convinto che questo rito non avesse nulla a che vedere con il sacramento del battesimo, ma che, al contrario, se da un lato doveva essere visto come il simbolo per eccellenza

quam pro lapsus est in contemptum et dissimulationem coelestium mandatorum (Ambrogio, *Explanatio* 48,9, CSEL 64,366).

⁶⁵⁹ Siricio, *Epistola ad Himerium episcopum Tarraconensem* 2,3 (PL 13, 1134-1136).

⁶⁶⁰ BEATRICE 1983, pp. 104-127.

⁶⁶¹ Agostino, *Epistola* 55,18,33 (CSEL 34/2, 207-208).

⁶⁶² In alcune chiese il rito della lavanda dei piedi venne direttamente soppresso come nel caso del concilio di Elvira, in altre invece si preferì distinguere nettamente i tempi liturgici del battesimo e del lavacro dei piedi, tanto che quest'ultimo rito venne praticato nella settimana post-pasquale, di solito il martedì o la domenica dell'ottava, come ci testimoniano i sermoni dello Pseudo Fulgenzio per l'Africa nel VI secolo. I sermoni *De pedibus lavandis* venivano pronunciati una domenica di ottava pasquale e riferiscono che in tal giorno si era soliti lavare i piedi agli eletti, ovvero gli infanti battezzati la precedente domenica pasquale (PL 65, 890-894). Grazie a questo rito, che in realtà non aveva subito alcuna modifica rispetto a quello antico post-battesimale per adulti, il neofita veniva rivestito di una sorta di protezione contro il veleno del serpente demoniaco, al contempo tale pratica non doveva essere rivestita di una valenza battesimale né essere considerata come una ripetizione del battesimo stesso, ma era intesa solo come simbolo di umiltà e carità (BEATRICE 1983, pp. 138-141).

dell'umiltà cristiana, *l'exemplum humilitatis* che Gesù stesso aveva insegnato ai suoi discepoli, dall'altro, per la prima volta, riconosce una valenza prettamente penitenziale dell'atto stesso. Proprio questa seconda interpretazione avrà molto successo in epoca medievale, ad esempio con Bernardo da Chiaravalle⁶⁶³ che intese la lavanda dei piedi come il *sacramentum* della remissione dei peccati quotidiani, poiché i piedi identificano le passioni dell'anima che possono continuare ad agire anche a seguito della purificazione battesimale. Giovanni Cassiano⁶⁶⁴ a Marsiglia, nei primi decenni del V secolo, narrando le usanze e i precetti del monachesimo orientale, apprese durante i suoi numerosi viaggi, parla anche del rito della lavanda dei piedi praticato, appunto, dalle comunità monastiche alla chiusura del servizio settimanale, la domenica sera. I fratelli si lavavano vicendevolmente gli arti inferiori sull'esempio del *mandatum Christi* e accompagnavano tale gesto con una preghiera. La medesima pratica è poi riscontrabile nel VI e VII secolo nelle numerose Regole monastiche dell'Occidente latino come la Regola di Benedetto o quella ispanica di Fruttuoso⁶⁶⁵.

La lettura proposta da Agostino assieme alle consuetudini liturgiche del monachesimo portarono alla definitiva scomparsa del significato battesimale della lavanda dei piedi. Sebbene questa tematica sia stata copiosamente affrontata dalla letteratura patristica, è sorprendente come in realtà sia stata riproposta solo in quattro sarcofagi della passione, mentre la sua raffigurazione è stata totalmente omessa dalla più ingente e generale produzione plastica tardoantica. Si tratta del sarcofago incompiuto scoperto nel 1607 nel cimitero vaticano e poi riutilizzato per le spoglie di papa Pio II nelle Grotte Vaticane⁶⁶⁶ (Figura 68), del manufatto ritrovato nel 1707 nella necropoli vaticana, a seguito degli scavi condotti da Giovanni Bottari, ed oggi conservato nel Museo Pio Cristiano⁶⁶⁷ (Figura 69), della bellissima fronte di sarcofago, provvista anche dei lati minori, rinvenuta dietro l'altare maggiore della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps ad Arles⁶⁶⁸ (Figura 70) e, infine, della sepoltura custodita nella cappella di Saint-Baudille a Nîmes (Figura 71), oggi priva della decorazione dell'intercolumnio centrale e di quasi tutti i volti dei personaggi, a causa della furia iconoclasta della Rivoluzione Francese⁶⁶⁹.

La scena si colloca sempre all'estremità sinistra della fronte, nell'ultima nicchia che chiude l'apparato figurativo; è emblematico che tale episodio ricorra solo ed esclusivamente in quei sarcofagi appartenenti alla cosiddetta tipologia a colonne: in tre casi su quattro, le nicchie sono definite superiormente da archi a sesto ribassato, mentre solo una volta si riscontra una trabeazione

⁶⁶³ Bernardo di Chiaravalle, *Sermo de coena domini* (PL 183, 271-274).

⁶⁶⁴ Giovanni Cassiano, *De Coenobiorum Institutis* 4, 19,2 (SCh 109, 146).

⁶⁶⁵ BEATRICE 1983, pp. 150-155.

⁶⁶⁶ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 45.

⁶⁶⁷ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 40.

⁶⁶⁸ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 4.

⁶⁶⁹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 18.

continua, tanto che non se ne serba alcun ricordo nelle sepolture ad alberi o in quelle a fregio continuo. Pietro, in tunica e pallio, è raffigurato attonito con le braccia sollevate e i palmi delle mani ben distesi, nel classico gesto che indica uno stato di stupore⁶⁷⁰. Ha il capo sempre rivolto di tre quarti verso l'interno della scena, tranne nel caso del sarcofago di Arles in cui, al contrario, è rappresentato in pieno prospetto, mentre il corpo sottostante è raffigurato sempre nello stesso modo, ovvero con il busto posto frontalmente rispetto allo spettatore e le gambe di profilo. L'apostolo siede su un alto sgabello con i piedi appoggiati su un *suppedaneum*; il piede sinistro, già sprovvisto del sandalo, è proteso verso il contenitore sottostante colmo d'acqua. In due casi⁶⁷¹ l'*artifex* ha realizzato tante piccole linee ondulatorie per ricreare l'effetto realistico del movimento dell'acqua all'interno del piccolo catino. Di fronte a Pietro si erge Cristo, apollineo, con lunghi capelli inanellati e il volto imberbe, pronto ad asciugarlo con il panno disposto sulla sua spalla sinistra. Alla scena sovrintende un ulteriore personaggio, probabilmente un apostolo, estrema sintesi di tutti i discepoli presenti all'ultima cena, a volte munito di barba e dalle proporzioni maggiorate come nella sepoltura di Nîmes, altre volte, invece, imberbe come nei sarcofagi di Arles e di Pio II, mentre è totalmente assente nel manufatto conosciuto anche come lateranense 151, forse per il fatto che si tratta di un'opera incompiuta.

È palese come si siano precisamente tradotte in scultura le parole del passo giovanneo; sono infatti presenti tutti gli elementi essenziali del testo evangelico: Gesù, abbigliato con la sola tunica, si accinge a lavare i piedi, come indica il catino colmo d'acqua, e poi ad asciugarli, con il panno di lino, a Pietro che sembra voler fermare il proprio maestro, non riuscendo a capire il perché di quel gesto, come si è ampiamente visto all'inizio dei nostri discorsi. Ciò lascia pensare che chi commissionò questo episodio conoscessero nei minimi dettagli il vangelo di Giovanni (13, 4-5) e volle quindi che l'artista riproducesse nella maniera più chiara possibile questa importante tematica, al contempo estremamente controversa per gli intrinseci risvolti semantici.

Fu realizzato un unico schema compositivo a cui corrispose un solo cartone che non subì modifiche durante la sua riproduzione e diffusione nelle differenti botteghe; ciò induce a pensare che, al contrario di altri episodi, si sentisse la specifica necessità di non apportare alcun cambiamento iconografico, forse per non alterarne la lettura e dunque il valore simbolico espresso.

È davvero sorprendente come a tutti e quattro gli esemplari in cui compare la lavanda dei piedi faccia eco l'episodio del lavaggio delle mani di Pilato. Queste due scene sembrano affrontarsi l'una con l'altra disponendosi alle estremità della cassa, seguendo schemi ripetitivi e ben codificati.

⁶⁷⁰ WILPERT 1929, I, p. 158.

⁶⁷¹ Le onde sono presenti nel sarcofago esposto nel Musée de l'Arles Antique (cfr. scheda n. 4) e nella sepoltura di Nîmes (cfr. scheda n. 18).

Infatti, mentre la tematica pilatiana, come abbiamo già visto⁶⁷², conclude l'apparato figurativo del lato destro della fronte del sarcofago, il lavacro petrino si colloca nella medesima posizione, ma all'estremità sinistra dello spazio compositivo.

È chiara quindi la volontà dell'artista - ma forse più della committenza - di creare delle soluzioni di equilibrio sia dal punto di vista figurativo che narrativo. La lavanda dei piedi di Pietro fa da specchio al lavaggio delle mani di Pilato: al prefetto seduto e volto, con il corpo, verso l'interno della composizione, corrisponde l'apostolo con la medesima gestualità. Il filo conduttore di queste scene, trattandosi di due lavacri, è l'acqua presente nel piccolo bacile ai piedi di Pietro, a volte percepibile grazie all'andamento ondulatorio di alcune linee, e nella *patera* sorretta dall'insergente nel *praetorium*; tuttavia, mentre l'umiltà domina l'atto apostolico, l'indolenza anima quello di Pilato⁶⁷³.

Considerando i quattro sarcofagi nella loro composizione totale si può constatare che soltanto le due scene collocate alle estremità della fronte rimangono costanti, mentre le altre presentano delle peculiarità riconducibili all'utilizzo di due differenti cartoni, riproducenti probabilmente due diversi archetipi. Uno identificabile nel sarcofago arelatense - che non è altro che la copia del sarcofago romano di Pio II - e l'altro nell'opera conservata nel Museo Pio Cristiano e in quella di Nîmes. Il primo prototipo prevede la scena della *Traditio legis* nelle tre nicchie centrali: nell'intercolumnio mediano, infatti, si erge la figura del Cristo parusiaco in piedi sul monte paradisiaco, da cui sgorgano quattro fiumi, mentre consegna il *volumen* della Legge a Pietro. Il Redentore, munito di tunica con larghe maniche e pallio, è caratterizzato da lunghi capelli inanellati e barba folta; nel caso del sarcofago di Pio II, ai suoi piedi si ergono le figure di un uomo, abbigliato con una tunica corta manicata e clamide, e di una donna, con il capo velato, nell'atto toccare con reverenza le gambe del Figlio di Dio. I due personaggi rappresentati con un modulo minore rispetto agli altri protagonisti del rilievo dovrebbero essere i coniugi proprietari della sepoltura, raffigurati in un gesto assai consueto, di cui si hanno attestazioni da tutta l'antichità classica, che simboleggia la loro premura nel pregare o supplicare qualcuno, in questo caso Cristo. Il sarcofago di Arles invece mostra una differente soluzione figurativa. Ai piedi del Salvatore si riconoscono le figure dell'*Agnus Dei*, con il capo un tempo coronato da una croce, oggi distrutta, e due pecore, alle sue spalle svettano due palme. Altre palme completano l'ambientazione delle due nicchie laterali in cui si muovono a destra Pietro che riceve il *volumen* con le mani velate dalla propria veste, mentre tiene sulla spalla sinistra ciò che resta del suo *patibulum*, alla presenza di un giovane apostolo acclamante. Dall'altro lato Paolo ed un ulteriore apostolo sembrano convergere verso il Redentore con la medesima gestualità; tra di loro si scorge una palma carica di datteri su cui si è appoggiata

⁶⁷² Cfr. *infra* par. 3.1.1.

⁶⁷³ SAGGIORATO 1968, pp. 127-128.

una fenice, oggi priva della testa. Il rilievo romano rispetto a quello arelatense risulta privo degli elementi fitomorfi che connotano lo sfondo di tutti e tre gli intercolunni; forse tale mancanza potrebbe essere imputabile al fatto che l'opera è incompiuta, come si può notare da alcune figure leggermente sbazzate, tanto che Giovanni Bottari la definì un "lavoro oltre ogni credere infelicissimo"⁶⁷⁴.

La fronte del sarcofago esposta nel Museo Pio Cristiano, come quella della sepoltura di Nîmes, mostra al contrario un apparato compositivo assai differente da quello appena preso in considerazione: l'intercolunnio mediano ospita, infatti, l'imponente figura del Cristo parusiaco raffigurato in pieno prospetto, con il volto incorniciato da lunghi capelli fluenti e da un'imponente barba. Si erge, abbigliato con tunica e pallio, sul monte del Paradiso, la mano destra è sollevata mentre con la sinistra consegna il *volumen* della Legge a Pietro, che lo riceve con le mani velate dal pallio; Paolo plaude all'evento. I principi degli apostoli sono raffigurati con un modulo minore rispetto al Salvatore e presentano tutti i tratti fisionomici tipici dell'iconografia paolina e petrina. Al contrario, l'intercolunnio centrale del sarcofago di Nîmes, fortemente frammentario, è coronato da un'aquila imperiale, dalle ali espanse, nel cui becco stringe un esiguo tratto della corona lemniscata che doveva contenere il monogramma costantiniano. Del simbolo dell'*Anastasis* si riconoscono solo gli attacchi del braccio trasversale della croce e dei nastri della corona, mentre dei due *militēs*, posti alla guardia del Santo Sepolcro, si conserva solo la porzione inferiore del loro corpo. I due soldati sono raffigurati con la medesima gestualità, ovvero stanti, con le gambe leggermente divaricate e un braccio appoggiato sullo scudo piantato a terra, mentre con la mano opposta dovevano tenere le lance rivolte verso la *crux invicta*⁶⁷⁵.

Eccetto questa unica differenza, le due sepolture riproducono le stesse tematiche negli spazi contigui alla scena appena presa in esame: a destra della nicchia centrale è raffigurato un episodio

⁶⁷⁴ BOTTARI 1737, I, pp. 93-98, tav. 24.

⁶⁷⁵ Joseph Wilpert proprio grazie alla sepoltura di Nîmes riuscì a ricostruire ipoteticamente la fronte di un sarcofago a colonne da tre esigui frammenti marmorei, provenienti da San Sebastiano, grazie alle forti somiglianze presenti tra le due opere. Nel lacerto marmoreo più grande sono rappresentati due personaggi virili acefali, uno munito di tunica e pallio e l'altro, invece, contraddistinto dal tipico abbigliamento militare, ovvero tunica corta e clamide. Il soldato appoggia la mano sinistra sulla spalla di colui che lo affianca; tale iconografia richiama molto da vicino lo schema figurativo proposto da Pietro condotto al luogo del martirio da due centurioni. Il secondo frammento, di dimensioni più modeste, raffigura uno dei due *militēs* posti alla guardia del Santo Sepolcro: la figura acefala non è rappresentata seduta, ma stante; proprio come nel sarcofago di Nîmes, il braccio destro è appoggiato sul proprio scudo, piantato a terra, mentre con la mano sinistra impugna la lancia. L'ultimo pezzo si riferisce alla porzione inferiore di un gruppo figurativo composto da tre personaggi, di cui si conservano solo i piedi, forse pertinenti alla scena dell'arresto di Cristo. Wilpert notò che non solo le tematiche erano state replicate dal manufatto gallico, ma anche le pieghe dei panneggi erano state perfettamente duplicate, sebbene il rilievo romano fosse caratterizzato da una resa indubbiamente superiore dal punto di vista stilistico. Lo studioso, nel disegnare l'intera fronte del sarcofago di San Sebastiano sistemò la lavanda dei piedi da parte di Gesù a Pietro nell'ultima nicchia all'estrema sinistra della composizione; purtroppo la frammentarietà del manufatto e l'assenza di qualsiasi altra informazione fanno sì che tali considerazioni siano pertinenti solo all'intricato mondo delle ipotesi. Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera si rimanda alla scheda n. 28 del catalogo. Cfr. essenzialmente WILPERT 1929, I, pp. 161, 168, tav. 16,1; GERKE 1939, p. 91; SOTOMAYOR 1962, pp. 105, 109, 111; SAGGIORATO 1968, pp. 72-73, n. 27.

molto comune nei sarcofagi della passione, ossia il momento in cui due militi si accingono a condurre Gesù di fronte a Pilato⁶⁷⁶, dall'altro lato si riconosce Pietro diretto al luogo designato per il suo martirio. L'apostolo, in tunica e pallio, è scortato da un soldato, con tunica corta e clamide, che lo trattiene per il braccio, mentre un altro personaggio trasporta sulle proprie spalle la croce. La scena non mostra alcuna drammaticità in quanto è lo stesso apostolo ad indicare ai suoi carcerieri la direzione da percorrere; il suo sguardo è impassibile, fisso in un punto non ben precisato e non rivela alcuna paura o tensione per il suo imminente destino, in quanto per il fedele la vera vittoria non è data dalla morte in sé, ma dalla sua serena accettazione, sull'esempio di quanto aveva fatto appunto Cristo. Edmond le Blant⁶⁷⁷ studiando i rilievi del sarcofago di Nîmes identificò erroneamente quest'ultima scena con Simone di Cirene costretto contro la sua volontà a trasportare la croce del Redentore per l'ultimo tratto del Calvario.

È possibile che il manufatto romano incompiuto, rinvenuto nel 1707 nella necropoli vaticana, sia stato realizzato nella medesima bottega da cui uscì l'opera contenente le spoglie di Pio II, per via delle somiglianze tecniche e stilistiche dei rilievi - le figure, alte e snelle, sembrano emergere a fatica dal fondo marmoreo, in quanto le pieghe delle vesti, rigide e larghe, realizzate con solchi profondi, creano una sorta di appiattimento dei corpi sottostanti, gli occhi sono allungati verso le tempie e definiti da un tratto netto - sebbene non si possano fare molte valutazioni poiché le due opere risultano essere incompiute.

Sulla base di quest'ultima considerazione si può dunque ipotizzare con a Roma fu ideato il modello figurativo della lavanda dei piedi di Pietro, che poi venne riprodotto anche nelle officine galliche, probabilmente da maestranze romane o da artisti pienamente consapevoli della maniera in voga a Roma, sempre sulla base del medesimo impianto compositivo. Tale episodio venne ospitato in due differenti cartoni rappresentanti due diversi apparati figurativi in cui la tematica della *Traditio legis*, ad eccezione dell'opera di Nîmes, era certamente il fulcro compositivo dell'intero rilievo. Non è appunto un caso che questo tema fosse presente in una bottega operante nei pressi della basilica costantiniana di S. Pietro⁶⁷⁸. È probabile che esistessero ulteriori esemplari contenenti la lavanda dei piedi, andati poi semplicemente perduti nel corso dei secoli, in quanto sono connotati da peculiarità iconografiche ben codificate e dunque facilmente riconducibili a specifici prototipi.

Sebbene ben due sarcofagi su quattro contenenti il lavacro petrino siano usciti da una bottega romana, è emblematico che proprio a Roma non si abbia alcuna notizia sul suo effettivo utilizzo liturgico, anzi al contrario in base alle parole di Ambrogio⁶⁷⁹, ribadite poi da Agostino, la

⁶⁷⁶ Cfr. *infra* par. 3.1.1.

⁶⁷⁷ LE BLANT 1886, p. 108, n. 128, tav. 28,2.

⁶⁷⁸ Di questa tematica si tratterà approfonditamente nel paragrafo 3.2.3.

⁶⁷⁹ Ambrogio, *De sacramento* III, 1,5 (CSEL 73,41).

chiesa di Roma era una di quelle comunità che non aveva mai adoperato la lavanda dei piedi nella liturgia dell'iniziazione. Dagli inizi del III secolo con la *Traditio Apostolica* di Ippolito⁶⁸⁰ fino al 500 con l'*Epistola* del diacono Giovanni a Senario di Ravenna⁶⁸¹ non sussiste alcun accenno a Roma di tale pratica né tra i riti liturgici pre-battesimali come ad Aquileia, o tra quelli post-battesimali come a Milano. La liturgia romana si dimostra assolutamente estranea alla tradizione quartodecimana di origine asiatica che influenzò, come abbiamo visto, l'Italia del Nord, la Spagna e la Gallia meridionale⁶⁸². D'altro canto, però, sebbene non esistano dei riscontri liturgici o letterari sull'effettivo svolgimento di questo lavacro simbolico, è indubbio che il passo giovanneo fosse ben conosciuto da una determinata committenza romana, forse particolarmente devota a Pietro, tanto da esigere la sua raffigurazione su alcuni sarcofagi a colonne.

Al contrario, la presenza di questa singolare tematica non ci sorprende affatto in Gallia dove sappiamo con certezza che la pratica del lavaggio dei piedi, in quanto rito post-battesimale, venne effettuata fino all'avvento dell'era carolingia, subendo necessariamente una rivisitazione della sua valenza intrinseca, che comportò la totale perdita dell'originario significato battesimale. La lavanda dei piedi subì la forte influenza della teologia agostiniana dell'umiltà cristiana e della sempre più comune prassi monastica di effettuare tale rito ai pellegrini in segno di ospitalità. Tre documenti liturgici, databili tra VII e VIII secolo, conservano le varie formule relative alla celebrazione della lavanda dei piedi in area gallicana: il *Missale Bobbiense*⁶⁸³, il *Missale Gothicum*⁶⁸⁴ e il *Missale Gallicanum Vetus*⁶⁸⁵, cui va aggiunto anche il *Stowen Missal*⁶⁸⁶, un messale celtico. Dall'analisi di tutti i passi si deduce che tale rito venisse inteso solo ed esclusivamente in connessione con la virtù cristiana dell'umiltà, mentre non aveva più nulla a che fare con il sacramento battesimale, tranne per il fatto che venisse svolto dopo questo⁶⁸⁷.

Cesario di Arles nei suoi sermoni invitava spesso i fedeli a lavare i piedi dei pellegrini come simbolo dell'umiltà e della misericordia cristiana, in particolar modo tale gesto doveva avvenire durante il periodo quaresimale⁶⁸⁸ in quanto consentiva di cancellare i peccati veniali che venivano commessi quotidianamente⁶⁸⁹ e, talvolta, anche quelli mortali⁶⁹⁰.

⁶⁸⁰ Ippolito, *Traditio Apostolica* 21 (in BOTTE 1963).

⁶⁸¹ *Iohannis diaconi ad Senarium* (in WILMART 1933, pp. 170-179).

⁶⁸² BEATRICE 1983, pp. 133-134.

⁶⁸³ *Cod. Paris, Bibl. Nat. Lat.* 13.246 (LOWE 1920, p. 75, nn. 251-252).

⁶⁸⁴ BAV, *Cod. Vat. Reg. Lat.* 317 (MOHLBERG 1961, p. 67).

⁶⁸⁵ BAV, *Cod. Vat. Palat. Lat.* 493 (MOHLBERG, EIZENHÖFER, SIFFRIN 1958, p. 42).

⁶⁸⁶ WARNER 1915, p. 32 (CLLA n. 101).

⁶⁸⁷ BEATRICE 1983, pp. 157-168.

⁶⁸⁸ *Castitatem ante omnia per totam quadragesimam et usque ad finem Paschae etiam cum propriis uxori bus custodite, peregrinos excipite, nec vos pigeat eorum pedes abluere: non erubescat exercere Christianus quod implere dignatus est Christus* (Cesario di Arles, *Sermo* 86,5, CCL 103,356).

⁶⁸⁹ *Et quia crimina capitalia, id est homicidium, adulterium, furtum, falsum testimonium, non solum nomine de coelo iactant, sed ad inferna transmittunt, reliqua cotidiana peccata quae numquam desunt, adsiduis alimosinis sarciamus... Ante omnia peregrinos excipite, hospitibus pedes lavate* (Cesario di Arles, *Sermo* 19,2, SCh 175, 484).

Visto il profondo legame esistente tra la liturgia battesimale e la lavanda dei piedi non è dunque un caso che il sarcofago di Arles, rinvenuto nella chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps, sia provvisto sui lati minori di due raffigurazioni, parzialmente frammentarie, dalla chiara valenza battesimale: a sinistra, infatti, si riconosce il miracolo della fonte, mentre a destra il battesimo di Cristo. I due rilievi, seppur lacunosi, possono essere facilmente identificati a seguito di un confronto iconografico con i pannelli laterali del sarcofago a stelle e corone, anch'esso custodito nel Musée de l'Arles Antique⁶⁹¹. Le due sepolture provengono entrambe dalla chiesa di S. Onorato e differiscono solo per la decorazione della fronte, mentre sono perfettamente uguali le tematiche collocate nelle testate laterali, chiaro indizio dell'esistenza nella bottega, da cui uscirono questi manufatti, di uno specifico cartone per le scene destinate ai lati minori dei sarcofagi che godette di una notevole fortuna⁶⁹².

L'episodio miracoloso in cui Pietro fa sgorgare l'acqua dalla roccia, affinché possa battezzare i suoi carcerieri, Processo e Martiniano, e il battesimo di Cristo da parte del Battista ritornano anche nel perduto sarcofago di Soissons⁶⁹³, oggi conosciuto grazie all'incisione di J. Mabillon pubblicata all'inizio del XVIII secolo⁶⁹⁴. Le due scene, però, in questo caso non sono più visibili sulle testate, bensì chiudono l'apparato decorativo della fronte, disponendosi in due distinte nicchie alle estremità della cassa. È chiaro come il filo conduttore di tutte queste raffigurazioni sia identificabile nell'elemento dell'acqua, intesa come salvezza ultraterrena e raggiungimento della vita eterna, mediante il sacramento del battesimo⁶⁹⁵.

L'episodio della lavanda dei piedi gode in un'ottima fortuna negli apparati figurativi delle cosiddette arti minori, in particolar modo nei codici miniati e nei prodotti eburnei, mentre è sorprendentemente assente non solo, come abbiamo già visto, nella plastica funeraria, ma, anche più in generale, in tutte le accezioni delle arti maggiori, tra cui le pitture catacombali, le decorazioni musive o i cicli pittorici⁶⁹⁶.

In realtà questa tematica potrebbe essere stata presente nell'absidiola nord-est del battistero degli ortodossi a Ravenna, della quale oggi non rimane che l'iscrizione musiva che corre lungo estradosso e che recita: *Ubi deposuit Ie(su)s vestimenta sua et misit aquam in pelvem et labit pedes discipulorum suorum*⁶⁹⁷. È chiaro come queste parole evocano la prassi della lavanda dei piedi,

⁶⁹⁰ *Inclinemus nos potius ad sanctorum vel peregrinorum vestigia: quia cum hoc cum sancta humilitate complemus, illorum quidem pedes minibus nostris tangimus, sed aniarum nostrarum sordes set maculas per fidem et humilitatem abluimus, et non solum minuta sed etiam capitalia peccata purgamus.* Sermo 202, 1 (CCL 104,814-815).

⁶⁹¹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 3.

⁶⁹² Su questo punto cfr. *infra* al par. 2.1.2.

⁶⁹³ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 53.

⁶⁹⁴ *Annales ordinis S. Benedicti* I, 1703, p. 622.

⁶⁹⁵ DRESKEN-WEILAND 2012, pp. 118-120.

⁶⁹⁶ DACL 1929, VIII, 2, cc. 2002-2009; CATTANEO 1951, VII, cc. 967-968; JOSI 1951, VII, cc. 968-969.

⁶⁹⁷ RICCI 1931, p. 33; KOSTOF 1967, pp. 61-62; BOVINI 1974, pp. 106-107; BISCONTI 2001, p. 430.

secondo il testo giovanneo, connessa indiscutibilmente con la liturgia battesimale, visto che ci troviamo in un edificio dove veniva somministrato proprio questo sacramento⁶⁹⁸. Spiro Kostof⁶⁹⁹, proprio sulla base di questa iscrizione, suppose che a Ravenna ci fosse l'usanza del lavaggio rituale degli arti inferiori, ma ciò comporterebbe una differenza significativa con l'uso romano; il fatto che non esista nessun'altra iscrizione o immagine relativa alla lavanda dei piedi in edifici battesimali, lascia supporre che questa venisse praticata a Ravenna nella notte di Pasqua. In particolare Ivan Foletti pensa che tale rito fosse effettuato dopo che il neofita avesse ricevuto il battesimo mediante l'immersione, sebbene non esista alcun dato o informazione a supporto di questa ipotesi. La sua ricostruzione dei fatti si basa essenzialmente sulla presenza di un ipotetico asse liturgico ovest-est, che il fedele doveva percorrere durante la pratica liturgica, visto che l'abside con l'iscrizione inerente alla lavanda dei piedi è disposta ad est del fonte battesimale. Egli suppone, dunque, che il rito del battesimo a Ravenna fosse molto simile a quello milanese conosciuto nei minimi dettagli grazie al racconto di Ambrogio⁷⁰⁰.

Forse un tempo tale scena doveva trovar posto anche tra quegli episodi appartenenti al ciclo di affreschi che decoravano la basilica funeraria di S. Pietro, in quanto è forte la suggestione che tutte le scene presenti nei molteplici sarcofagi della passione romani riproducessero in scultura i programmi pittorici degli edifici basilicali, che si dispiegavano con una narrazione continua, o più probabilmente intervallata da elementi architettonici al di sopra dei colonnati delle navate maggiori⁷⁰¹. La lavanda dei piedi è raffigurata nella medesima pagina - f. 3a - dell'ultima cena nel *Codex purpureus Rossanensis*⁷⁰² (Figura 72). Il lavacro, collocandosi nella porzione destra del foglio, è sormontato da un'iscrizione in greco "(Pietro) ribatté: Mai e poi mai tu mi laverai i piedi". La scena prevede il Cristo, con la vita cinta dal panno bianco di lino e il mantello abbassato dalle spalle, prostrato, colto nell'atto di lavare i piedi dell'apostolo immersi in un catino colmo d'acqua. Pietro, come specifica l'iscrizione soprastante, cerca di fermare il suo maestro dal compiere tale gesto, mentre alle sue spalle si dispongono gli altri dieci apostoli, tutti abbigliati con tunica e pallio, con lo sguardo rivolto verso un ulteriore discepolo posto di fronte a loro. L'uomo, dal capo calvo e dalla folta barba bianca, sembra intrattenerli con le sue parole, tanto da estraniarli completamente da ciò che sta succedendo dinnanzi a loro⁷⁰³.

⁶⁹⁸ FOLETTI 2008, pp. 124-127.

⁶⁹⁹ KOSTOF 1967, p. 61.

⁷⁰⁰ Ambrogio, *Sermo* III, 4-5, (BA 17, 75-76); FOLETTI 2008, pp. 130-131.

⁷⁰¹ BISCONTI 2007, p. 456.

⁷⁰² HASELOFF 1898; MUÑOZ 1907; RUSSO 1952; DE MAFFEI 1980, pp. 121-264; CAVALLO 1987; DE MAFFEI 1989, pp. 365-376; SANTORO 1974.

⁷⁰³ GEBHARDT-HARNACK 1880, p. 38; tav. VIII; HASELOFF 1898, pp. 100-102, tav. V; MUÑOZ 1907, p. 14; SANTORO 1974, p. 75, tav. V; SCHILLER 1968, p. 54, fig. 69.

La stessa tematica è raffigurata al centro del foglio 125r. del *Ms. 286 del Corpus Christi College*⁷⁰⁴, un *codex* degli inizi del VII secolo⁷⁰⁵ (Figura 73). Il Cristo, che mostra delle indubbe affinità iconografiche con quello del codice rossanese, ha il panno bianco di lino annodato attorno alla vita ed è inchinato per lavare gli arti inferiori a un personaggio giovane, imberbe, seduto di profilo su una cattedra con i piedi immersi in un bacino dalle notevoli proporzioni. Gli apostoli, disponendosi in parte dietro il Figlio di Dio e in parte alle spalle del loro compagno, sembrano guardarsi intensamente, mentre un candelabro a quattro braccia suddivide simmetricamente la scena in due porzioni uguali. La raffigurazione si apre in alto con un'iscrizione in latino, richiamante appunto il rito del lavacro dei piedi come era descritto nel testo giovanneo. Questa miniatura è l'unica in tutta la pagina, assieme a quella soprastante, inerente all'ultima cena, a non avere alcun elemento decorativo che connoti l'ambientazione paesaggistica in cui è calata la scena stessa, accrescendo così il senso di ieraticità che, oltre a quello di simmetria, domina l'intera composizione⁷⁰⁶.

Alla seconda metà del IX secolo risale il Salterio miniato di Chludov⁷⁰⁷ di produzione costantinopolitana, oggi al Museo Statale di Storia a Mosca, la cui miniatura del lavacro dei piedi da parte di Gesù ai suoi discepoli è reso con uno schema fortemente sintetico e conciso (Figura 74). Cristo, barbato e con un panno di lino legato in vita come se fosse un grembiule, si accinge a piegarsi in avanti per poter compiere il lavacro dei piedi di un personaggio seduto di fronte a lui, che viene mostrato di profilo su uno sgabello, con le gambe accavallate e il piede destro proteso all'interno del recipiente, dall'inconsueta forma a coppa. Egli solleva il braccio destro fino a coprirsi la fronte mostrando un forte stato di ansia, un turbamento emotivo che lo agita; alle sue spalle la composizione è chiusa da altri due discepoli che assistono al rito⁷⁰⁸.

Un'ulteriore testimonianza della persistenza di questa tematica nei codici miniati è fornita dalla miniatura presente nel *Codex Egberti*⁷⁰⁹ della fine del X secolo, in pieno periodo ottoniano, proveniente dallo *scriptorium* dell'abbazia benedettina di Echternach⁷¹⁰ (Figura 75). La scena è caratterizzata, come di consueto, da personaggi innaturalmente allungati simili a figure irreali, che si scagliano contro un cielo rosato, e da una struttura architettonica caratterizzata da quattro colonne sorreggenti una trabeazione dentellata, su cui si erge un frontone in muratura dai toni del grigio

⁷⁰⁴ *Corpus Christi College Ms. 286.*

⁷⁰⁵ Come si è già visto in relazione al paragrafo 3.1.3 inerente alla raffigurazione di Simone di Cirene che trasporta il *patibulum* di Cristo.

⁷⁰⁶ WEITZMANN 1977, p. 112, tav. 41; SCHILLER 1968, p. 54, fig. 119.

⁷⁰⁷ Mosca, *Hist. Mus. Ms. D.* 129.

⁷⁰⁸ SCHILLER 1968, p. 54, fig. 120.

⁷⁰⁹ *Ms. 24, f. 83v.*

⁷¹⁰ Per ulteriori spiegazioni circa il *Codex* si rimanda al paragrafo 3.1.3 dedicato all'episodio che vide per protagonista Simone di Cirene, costretto contro la propria volontà a portare sulle sue spalle la croce di Cristo per l'ultimo tratto del Calvario.

chiaro. Pietro, seduto di tre quarti su un imponente seggio, privo dello schienale, ha già il piede sinistro immerso nel catino pieno d'acqua, mentre sembra rivolge a Cristo tutte le sue titubanze per ciò che sta per subire. Il Salvatore, giovane e imberbe, è privo dei calzari e solleva la mano destra del gesto della parola, probabilmente per tranquillizzare il suo discepolo, mentre alle sue spalle un altro seguace si sta preparando a ricevere il medesimo rito⁷¹¹. Lo stesso identico schema compositivo, arricchito di maggiori particolari per ciò che riguarda la quinta architettonica che fa da sfondo alla lavanda stessa, torna anche più tardi alla fine del X secolo nell'Evangelario di Ottone III⁷¹².

La lavanda dei piedi è il primo episodio che apre la densa narrazione della *passio Christi* della cosiddetta valva "a" del dittico della passione di Milano⁷¹³ (Figura 76). Appena al di sotto della cornice animata da foglie d'acanto intagliate a giorno, si riconosce la tematica qui presa in esame, con Cristo, munito del panno di lino annodato all'altezza del petto con un cappio sul dorso, colto nell'atto di sollevare la mano destra nel tipico gesto della parola, mentre con l'altra lava il piede sinistro di un apostolo dal volto imberbe profondamente attonito, alle cui spalle si dispongono tutti gli altri undici apostoli. Un edificio architettonico, munito di tetto a doppio spiovente, tre finestre lungo il fianco maggiore ed un ingresso connotato da una struttura archiforme, ne arricchisce lo sfondo.

Il medesimo apparato compositivo si riscontra nella cosiddetta Situla Basilewsky, datata circa al 980, del Victoria and Albert Museum di Londra, una vera e propria copia dell'avorio milanese. Ben dodici scene affollate, inerenti alla passione e alla resurrezione di Cristo, vengono distribuite con estrema abilità dall'artista nei due registri in cui si suddivide l'esigua superficie curva del secchiello⁷¹⁴.

La lavanda dei piedi è anche uno degli episodi presente nel ciclo pittorico della chiesa abbaziale di San Giovanni a Müstair⁷¹⁵, realizzato attorno agli anni trenta del IX secolo con storie dell'Antico e del Nuovo Testamento. Le pitture, fortemente danneggiate a causa dei pessimi restauri a cui furono sottoposte, hanno la particolarità di essere disposte sulle pareti secondo un ordine tipologico e non rispettando, dunque, la narrazione cronologica degli eventi, in quanto si vuole dimostrare la corrispondenza esistente tra i due Testamenti. Le scene veterotestamentarie, infatti, non sono altro che prefigurazioni degli episodi cristologici. La scena della lavanda - sebbene mostri

⁷¹¹ KRAUS 1884, p. 24, tav. 44; GÉZA *et alii* 1970, c. 70; SCHILLER 1968, p. 56, fig. 131.

⁷¹² SCHILLER 1968, p. 56, fig. 132.

⁷¹³ WESSEL 1951, pp. 125-138; CINOTTI 1973, pp. 240-241; CINOTTI 1976, p. 38; WEITZMANN 1973, p. 29; LUCCHESI PALLI 1942, p. 117; DE FRANCOVICH 1942-1944, pp. 149-150, 152-157, 251; SCHILLER 1968, p. 56, fig. 276; DAVID 2007, p. 305; VOLBACH 1976, pp. 136-137, n. 232; BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 50, tav. 2a-b.

⁷¹⁴ BECKWITH 1963; LITTLE 1986, pp. 447-448; CRIVELLO, GRAZZINI 1999, pp. 199-220; CASTELFRANCHI VEGAS 2002, p. 45.

⁷¹⁵ BIRCHLLER 1954, p. 211; GIRARD 1958, pp. 102, 241; SCHILLER 1968 pp. 56-57, fig. 129; GÉZA *et alii* 1970, c. 70; DAVIS-WEYER 1987, pp. 216-217; HIRSCH, GOLL 2007, p. 163.

alcune lacune - è ancora perfettamente leggibile e prevede un Cristo apollineo, con il nimbo crucisignato, intento, come di consueto, a lavare i piedi del giovane personaggio seduto di fronte a lui.

La lavanda dei piedi torna, ancora, all'inizio del XI secolo, nei mosaici del narcece del complesso monastico di Hosios Loukas⁷¹⁶, nei pressi dell'antica città di Stride, ed infine nel ciclo pittorico del 1100 di Sant'Angelo in Formis⁷¹⁷, presso Capua, in cui le storie di Cristo, dall'Annunciazione fino alla Passione, si distribuiscono sulla parete sinistra della navata maggiore.

La raffigurazione del lavacro giovanneo come si è potuto vedere non trovò posto solo nei sarcofagi della passione, che ebbero comunque il merito di aver introdotto negli ultimi decenni del IV secolo un argomento così importante, specchio delle problematiche liturgiche del suo tempo, ma venne utilizzato abbondantemente nella decorazione dei codici miniati, di cui qui si è presa in esame solo una minima parte cronologicamente vicina ai nostri discorsi; nei prodotti eburnei; negli apparati musivi ed, infine, nei cicli pittorici del IX-X secolo.

La tematica si dimostra, così, molto adattabile a forme artistiche e contesti liturgici estremamente variegati tra loro, conservando però sempre le stesse caratteristiche figurative: ne costituisce un'ulteriore testimonianza un'icona della prima metà del X secolo proveniente dal monastero di S. Caterina del Sinai - forse appartenente all'antica decorazione di un epistilio - che ripropone ancora il medesimo impianto compositivo che abbiamo visto in tutti gli altri esemplari presi in considerazione⁷¹⁸.

⁷¹⁶ SCHILLER 1968, p. 55 fig. 125.

⁷¹⁷ SCHILLER 1968, p. 55 fig. 126.

⁷¹⁸ SCHILLER 1968, p. 55 fig. 123; CONCINA 2002, p. 181.

3.2.2 Arresto petrino

Molteplici sarcofagi della passione sono caratterizzati dalla scena relativa a Pietro, arrestato, condotto da uno o due *milites* al luogo designato per la sua condanna a morte. Questo episodio così importante nella storia devozionale petrina è totalmente assente nelle fonti neotestamentarie, al contrario, decisamente dettagliate nel riportare le vicende e i miracoli di cui l'apostolo si rese protagonista durante la sua attività evergetica; basti pensare che la tradizione ecclesiastica attribuisce alla predicazione del discepolo prediletto di Cristo il vangelo di Marco, ritenuto da molti studiosi il più antico⁷¹⁹, e che buon parte degli Atti degli Apostoli narrino le innumerevoli vicissitudini che dovette affrontare. Alla fine del I secolo risalgono le fonti che attestano la presenza di Pietro a Roma; si fa riferimento, in particolar modo, alla lettera che Clemente di Roma scrisse, intorno al 96, per la chiesa di Corinto⁷²⁰ in cui parla della morte dei principi degli apostoli che a causa dell'invidia e della discordia furono condannati, ma grazie alla loro fede e al martirio poterono raggiungere la gloria che gli aspettava⁷²¹.

Pietro venne arrestato a seguito della persecuzione contro i cristiani voluta da Nerone: secondo la leggenda⁷²², fu rinchiuso nel carcere Mamertino, dove convertì e battezzò i suoi carcerieri Processo e Martiniano con l'acqua che fece scaturire miracolosamente dalla rupe⁷²³. Ma durante la sua fuga, avvenuta grazie ai due soldati divenuti cristiani, venne nuovamente arrestato e condannato a morte. Secondo Eusebio di Cesarea⁷²⁴ tale condanna venne eseguita probabilmente intorno al 67, per preciso volere dell'imperatore Nerone, e che il sepolcro petrino, così come quello di Paolo, era ancora perfettamente riconoscibile in Vaticano all'epoca del presbitero romano Gaio, vissuto al tempo di papa Zefirino. Eusebio riferisce anche che fu Pietro a scegliere volutamente di

⁷¹⁹ Sulle problematiche legate alla datazione e composizione del vangelo di Marco si veda: TRISOGLIO 2006.

⁷²⁰ "Pietro per l'ingiusta invidia non una o due, ma molte fatiche sopportò, e così col martirio raggiunse il posto di gloria. Per invidia e discordia Paolo mostrò il premio della pazienza. Per sette volte portando catene, esiliato, lapidato, fattosi araldo nell'oriente e nell'occidente, ebbe la nobile fama della fede. Dopo aver predicato la giustizia a tutto il mondo, giunto al confine dell'occidente e resa testimonianza davanti alle autorità, lasciò il mondo e raggiunse il luogo santo, divenendo il più grande modello di pazienza" (1 Lettera di Clemente 5,3-7).

⁷²¹ VIAN 2000, pp. 33-38.

⁷²² Ps. Lino, *La passione di Pietro* 5 (Erbetta 1966, II, p. 172).

⁷²³ STUHLFAUTH 1925.

⁷²⁴ "Si dice infatti che, al tempo di Nerone, proprio a Roma Paolo venne decapitato e Pietro crocifisso. Il nome di Pietro e Paolo, giunto fino ai nostri giorni sulle loro tombe, che si trovano a Roma, attesta la vericità di questa storia, e così pure un uomo ecclesiastico, di nome Gaio, che visse al tempo di Zefirino, vescovo di Roma. Egli, disputando nei suoi scritti con Proclo, capo della setta dei Catafrigi, dice queste cose sui luoghi che custodiscono le sacre spoglie degli apostoli: Io ti posso mostrare i trofei degli apostoli, se andrai al Vaticano o sulla via Ostiense, vi troverai i trofei di quelli che hanno fondato questa Chiesa" (Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica* II, 25, 5-7, PG 20, 211).

essere crocifisso con la testa rivolta verso terra e che ciò lo aveva appreso dal terzo tomo del Commento alla Genesi di Origene, un testo oggi perduto⁷²⁵.

Anche Ireneo di Lione attesta la presenza a Roma dell'apostolo e parla della sua morte, ma aggiunge anche che dopo la sua scomparsa "Marco, discepolo ed interprete di Pietro, pose in scritto ciò che Pietro aveva insegnato"⁷²⁶ e che assieme a Paolo i due "gloriosissimi apostoli" fondarono la "chiesa più grande e antica, a tutti nota, a Roma"⁷²⁷. Numerose informazioni, relative alla figura di Pietro, possono essere desunte dai testi apocrifi, in particolar modo dai cosiddetti Atti di Pietro, dalla Passione di Pietro dello Pseudo Lino e dagli Atti dello Pseudo-Marcello.

Gli Atti di Pietro⁷²⁸, comunemente datati al 180-190, riportano una serie di avvenimenti e fatti miracolosi assai differenti rispetto alla letteratura tradizionale, che fin dal II secolo congiungeva prima l'apostolato e poi il martirio di Pietro e Paolo a Roma. Invece nel testo apocrifo, mentre Paolo si trova in Spagna, Pietro fu condannato a morte non da Nerone, bensì dal prefetto Agrippa. Tutto ciò viene riportato da un manoscritto in pergamena appartenente alla biblioteca capitolare di Vercelli, che costituisce la parte più estesa degli Atti di Pietro.

L'apostolo dopo aver vinto contro Simon Mago continuò la sua attività di evangelizzazione della parola del Signore, tanto che riuscì a convertire le concubine di Agrippa a praticare la castità; Agrippina, Nicaria, Eufemia e Doride si rifiutarono di avere più nulla a che fare con il prefetto che colmo di rabbia disse "sappiate dunque che io vi sterminerò e quello lo brucerò vivo"⁷²⁹. Le parole dell'apostolo furono accolte anche da molte altre donne sposate che lasciarono i propri mariti per adorare Dio; i coniugi, furiosi, si rivolsero al prefetto affinché risolvesse una volta per tutte il problema. Agrippa fece arrestare l'apostolo condannandolo alla crocifissione con l'accusa di ateismo, ma egli pregò i propri carnefici affinché lo facessero "con la testa in giù e non diversamente"⁷³⁰. Nerone, tenuto all'oscuro dell'accaduto, si arrabbiò molto con Agrippa per aver fatto morire il condannato a sua insaputa, in quanto egli bramava punirlo assai più terribilmente, provocandogli tremendi dolori per aver convertito molti dei suoi servitori⁷³¹.

La passione di Pietro dello Pseudo Lino⁷³² è un testo latino proveniente dalla passione degli atti originali di Pietro in greco, realizzata a Roma - visto il grande quantitativo di particolari riservati alla città - riferibile al IV secolo. Il racconto viene arricchito anche di ulteriori importanti episodi come l'incontro con Processo e Martiniano, i due custodi del carcere Mamertino, che egli

⁷²⁵ Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica* III, 1, 2-3 (PG 20, 215).

⁷²⁶ Ireneo di Lione, *Adversus Haereses* III, 1,1 (PG 7, 844).

⁷²⁷ Ireneo di Lione, *Adversus Haereses* III, 3,2 (PG 7, 849).

⁷²⁸ ERBETTA 1966, II, pp. 142-177.

⁷²⁹ *Atti di Vercelli* 33, 44-45 (ERBETTA 1966, II, p. 165).

⁷³⁰ *Atti di Vercelli* 37-38 (ERBETTA 1966, II, pp. 166-168).

⁷³¹ *Atti di Vercelli* 33, 41 (ERBETTA 1966, II, p. 168).

⁷³² ERBETTA 1966, II, pp. 170-177.

battezzò “nel nome della Trinità santissima, facendo sgorgare una fonte dalla rupe, con la preghiera e il segno stupendo della croce”⁷³³. Pietro, vinto dalle suppliche dei due carcerieri, delle vedove, degli orfani e degli anziani accorsi in suo aiuto, si allontanò dal carcere, ma mentre camminava sulla *Via Nova* dovette fermarsi in quanto gli cadde la fascia con cui aveva bendato il piede ferito dalle catene. In quel momento gli apparve Cristo per la seconda volta dopo l’episodio del *Quo vadis?*⁷³⁴, inducendolo a rientrare nella città per andare incontro al suo inevitabile destino. Venne arrestato da Ieros affiancato da quattro ufficiali e altre dieci persone. “Lo arrestarono, lo strapparono di mezzo ai fratelli e lo consegnarono prigioniero ad Agrippa”⁷³⁵, il quale lo condannò a morte mediante la crocefissione nel luogo chiamato Naumachia sul colle Vaticano, nei pressi dell’obelisco neroniano. La narrazione procede come i più antichi Atti di Pietro, con la condanna a morte dell’apostolo che chiese espressamente di essere collocato con la testa rivolta verso il terreno e i piedi in direzione del cielo: “non è conveniente che io, ultimo tra i servi, sia crocifisso come il Signore dell’universo si è degnato di patire per la salvezza del mondo tutto, egli certamente sarà glorificato col mio martirio”⁷³⁶.

Il testo dello Pseudo Lino si conclude con Nerone infuriato con Agrippa per non aver rispettato il suo ordine di incarcerare e non uccidere l’apostolo. L’imperatore si vendicò perseguitando tutti coloro che avevano abbracciato la nuova religione, ma Pietro gli apparve in sogno e, terrorizzandolo, lo fece desistere dal continuare la sua opera⁷³⁷.

Gli Atti di Pietro e Paolo dello Pseudo Marcello⁷³⁸ furono composti in latino nel IX secolo sulla base del testo originale in greco del V secolo. Le storie dei principi degli apostoli vengono di nuovo congiunte. Questa volta è l’imperatore Nerone a chiamare il prefetto Agrippa per far fustigare, con dei cardì di ferro, ed uccidere, mediante la naumachia, coloro che avevano causato la morte di Simone. Ma il prefetto gli propose di condannare alla decapitazione Paolo, reo di essere irreligioso, mentre Pietro, colpevole d’omicidio di Simon Mago, doveva essere crocifisso⁷³⁹.

Un’ulteriore conferma dell’episodio dell’arresto petrino alle porte di Roma e del martirio sia dello stesso Pietro che di Paolo si ha dalla Passione latina di Pietro e Paolo⁷⁴⁰, un testo della fine del VI secolo estremamente sintetico. Al medesimo secolo, infine, risalgono gli Atti e Martirio di Pietro dello Pseudo Abdia⁷⁴¹ da cui apprendiamo che questi fu arrestato appena rientrò in città e che venne subito dopo condannato al *patibulum* che “Marcello, uno dei discepoli, senz’alcun permesso, ne

⁷³³ Ps. Lino, *La passione di Pietro*, 5 (ERBETTA 1966, II, p. 172).

⁷³⁴ Ps. Lino, *La passione di Pietro*, 4 (ERBETTA 1966, II, pp. 171-172).

⁷³⁵ Ps. Lino, *La passione di Pietro*, 8, 5-10 (ERBETTA 1966, II, p. 173).

⁷³⁶ Ps. Lino, *La passione di Pietro*, 12, 28-36 (ERBETTA 1966, II, p. 175).

⁷³⁷ Ps. Lino, *La passione di Pietro*, 17 (ERBETTA 1966, II, p. 177).

⁷³⁸ ERBETTA 1966, II, pp. 180-192.

⁷³⁹ Ps. Marcello, *Atti di Pietro e Paolo*, 79 (ERBETTA 1966, II, p. 190).

⁷⁴⁰ ERBETTA 1966, II, pp. 193-198.

⁷⁴¹ ERBETTA 1966, II, pp. 199-210.

depose dalla croce con le proprie mani il corpo. Lo imbalsamò con aromi preziosissimi e lo depose nel suo stesso sarcofago in un luogo detto Vaticano, presso la via Trionfale”⁷⁴².

Al contrario della *decollatio Pauli*⁷⁴³, per Pietro si preferì raffigurare il momento antecedente il *martirium* vero e proprio, tanto da dare l'impressione che si tratti più di un arresto che di un'esecuzione. Tale raffigurazione è presente esclusivamente nella plastica funeraria a partire dall'inizio del IV secolo⁷⁴⁴. Per comprendere a fondo il significato e le modalità di sviluppo è necessario fare una premessa, in quanto non tutti i sarcofagi contenenti questo episodio possono essere considerati “sarcofagi della passione”, bensì solo una piccola parte rispetto alla maggioranza dei manufatti. Infatti, come si è precedentemente detto, il ciclo petrino era costituito da tre diversi episodi inerenti alla vita dell'apostolo, scelti dai committenti come decorazione dei propri sepolcri e assunti come testimonianza della loro devozione nei confronti di Pietro. Tenzialmente lo schema più frequente prevede l'arresto petrino collocato dopo il miracolo della fonte, ma prima della scena del *ter negabis*; non è raro trovare anche solo questo episodio, in cui l'apostolo è raffigurato in rapido movimento, mentre con una mano compie il gesto dell'*adlocutio* e con l'altra trattiene un lembo del proprio pallio o stringe un rotolo. Ai suoi lati prendono posto due soldati contraddistinti dal tipico vestiario militare costituito da tunica corta, cinta in vita, dalla clamide appuntata sulla spalla destra e dal *pileus pannonicus* in capo; di solito sembrano sospingere il prigioniero, afferrandolo per il braccio sinistro o appoggiandogli una mano sulla spalla destra, in una specifica direzione affinché procedessero spediti⁷⁴⁵.

I sarcofagi a fregio continuo, ad uno o più registri, ospitarono in maniera davvero standardizzata tale immagine, riproponendola innumerevoli volte fino alla seconda metà del IV secolo, quando si assistette al radicale cambiamento non solo della tettonica dei sarcofagi, ma anche delle tematiche raffigurate al loro interno, come appunto si nota nei cosiddetti sarcofagi della passione. In questa classe scultorea l'episodio dell'arresto di Pietro non può essere più inteso come una semplice scena di cattura, bensì si arricchisce di un ulteriore significato, in quanto rappresenta l'apostolo che, dopo aver già subito le precedenti catture e detenzioni in carcere per via della sua attività evangelica, viene condotto al luogo designato per la sua definitiva condanna. Tale scena, slegata dal contesto del ciclo petrino, viene dunque arricchita di una valenza martiriale, che ne

⁷⁴² Ps. Abdia, *Atti e Martirio*, 20, 30-37 (ERBETTA 1966, II, p. 210).

⁷⁴³ Cfr. *infra* par. 3.2.3.

⁷⁴⁴ DULAEY 2008, pp. 299-346.

⁷⁴⁵ DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, nn. 7, 11, 14, 17, 22, 39, 40, 42, 44, 94, 220, 221, 241, 369, 398, 434, 507, 621, 625, 636, 674, 694, 771, 772, 910, 915, 1007; DRESKEN-WEILAND 1998, nn. 12, 21, 96 100; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, nn. 33, 40, 222, 365, 416, 460.

accesce la drammaticità intrinseca della composizione stessa, totalmente assente invece nelle altre raffigurazioni⁷⁴⁶.

Un ulteriore elemento iconografico che distingue le due accezioni della scena dell'arresto di Pietro è dato dal fatto che nei sarcofagi della passione i due *milites* sono sempre raffigurati a capo scoperto, sprovvisti del *pileus pannonicus*, tranne nel caso della sepoltura ad alberi custodita nella cripta dell'abbazia di S. Vittore a Marsiglia, in cui in realtà ci troviamo di fronte a uno schema compositivo non codificato, che mostra delle innegabili divergenze con le precedenti scene dell'arresto petrino⁷⁴⁷ (Figura 77). L'apostolo ha il busto in pieno prospetto, le gambe di profilo sembrano essere in movimento verso l'esterno della scena, mentre il capo è volto di tre quarti verso sinistra. Con la mano sinistra stringe il proprio pallio, mentre con l'altra, il cui palmo è rivolto verso l'alto, sembra voler indicare come egli stia intrattenendo una conversazione con il soldato che lo affianca, munito del *pileus pannonicus*. È sicuramente una composizione atipica, in quanto Pietro non viene scortato dai *milites*, ma sembra più colto nell'atto di parlare; è comunque probabile che si tratti sempre del primo arresto da lui subito per mano di un solo soldato, divenendo così l'unico esempio della suddetta tematica ad essere presente nei sarcofagi della passione. È possibile che l'artista abbia effettuato una *reductio* dei personaggi per riprodurre simmetricamente l'apparato compositivo - costituito da due sole figure - della *decollatio Pauli* che si dispone nell'ultima nicchia all'estremità sinistra del rilievo. Friedrich Gerke⁷⁴⁸, al contrario, crede di riconoscere in tale scena la *conversatio religiosa* che avvenne appunto tra il soldato e l'apostolo, per via del gesto che quest'ultimo compie con la mano destra protesa verso il suo interlocutore.

Questa tematica petrina viene riproposta in tredici⁷⁴⁹ esemplari scultorei appartenenti alla tipologia dei sarcofagi della passione, presentando delle variazioni sia all'apparato figurativo della scena stessa che all'inserimento dell'episodio in differenti contesti tettonici. Tre sarcofagi⁷⁵⁰, il cui spazio compositivo è scandito dalla presenza di alberi che, tramite l'intreccio dei loro rami, creano delle nicchie sceniche, presentano la medesima decorazione figurativa della fronte, in cui l'arresto

⁷⁴⁶ DRESKEN-WEILAND 2012, pp. 120-123.

⁷⁴⁷ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 16.

⁷⁴⁸ GERKE 1934, p. 191; GERKE 1939, pp. 89, 123-124; GERKE 1959, p. 70.

⁷⁴⁹ Cfr. le schede nn.: 6, 7, 18, 19, 24, 25, 28, 30, 34, 40, 43, 46, 50. Solo un caso sembra destare dei dubbi tanto da non permettermi di inserirlo tra i tredici esemplari certi, infatti lo stato di conservazione del cosiddetto sarcofago di Valence non consente di identificare con assoluta certezza l'esiguo lacerto, oggi esposto nell'École Libre Notre-Dame di Die, raffigurante il soldato che doveva tenere per il braccio destro il prigioniero (cfr. scheda n. 55). Secondo l'ipotetica ricostruzione della fronte ad opera di Joseph Wilpert sarebbe raffigurato certamente l'arresto petrino in quanto tale sarcofago non era che la copia della sepoltura romana proveniente dalla *confessio* di San Paolo fuori le Mura, da cui differiva esclusivamente per il fatto che le scene erano separate da elementi architettonici e non da alberi. Wilpert in realtà ritiene che esistesse anche una tipologia di sarcofago riprodotte tutte le tematiche esposte nel manufatto romano, il cui lo spazio compositivo era però scandito da colonne e a sostegno di questa tesi dice di aver visto un frammento marmoreo, proveniente da San Sebastiano, in cui un'aquila reggeva nel becco parte di una corona, attestando così l'esistenza di un duplice cartone romano raffigurante la medesima successione di tematiche che si disponevano in nicchie definite da colonne o fronde vegetali.

⁷⁵⁰ Cfr. le schede nn.: 7, 30, 41.

petrino si dispone a sinistra dell'intercolunnio centrale, dominato dal simbolo dell'*Anastasis*, contrapponendosi al martirio paolino. Pietro, abbigliato con tunica e pallio, è raffigurato con il corpo in pieno prospetto, mentre il capo mostra delle differenti soluzioni; infatti, nel sarcofago del Museo Pio Cristiano al Vaticano la testa del condannato è girata verso sinistra, mentre nella sepoltura di San Sebastiano è quasi totalmente frontale, ad eccezione di una lieve inclinazione verso destra; infine, nel frammento conservato a Berlino è totalmente raffigurata di profilo, volta a destra. Lo sguardo imperturbabile, fisso in un punto lontano, sembra estraniarlo completamente dall'arresto subito, rivelando così un atteggiamento di maestosa tranquillità, dovuta alla serena accettazione del proprio destino, tanto che le sue mani sono pacificamente congiunte all'altezza del ventre, non rivelando alcuna trepidazione o drammaticità in quel gesto. I due soldati, abbigliati con tunica corta manicata, cinta in vita, e clamide sulle spalle, si dispongono ai lati del prigioniero, mentre nel rilievo di Berlino e in quello romano di San Sebastiano quello di sinistra ha già sfoderato la spada, mentre l'altro trattiene saldamente Pietro per l'avambraccio. Nel sarcofago del Museo Pio Cristiano un soldato tiene l'apostolo per il braccio destro e l'altro, con la spada ancora chiusa nel fodero, sostiene la falda del pallio petrino, conducendolo così nel posto designato per la sua condanna a morte.

In tutti e tre i casi l'apparato figurativo della fronte si conclude con un episodio desunto dal Vecchio Testamento, ovvero con l'offerta di Caino e Abele a Dio⁷⁵¹, il quale, barbato e abbigliato con tunica e pallio, è seduto di profilo su una roccia; egli stringe con la mano sinistra il proprio pallio o un rotolo⁷⁵², mentre con la destra compie il gesto dei *digiti porrecti*. Di fronte a lui si dispongono i due fratelli, con tunica corta succinta, che recano nelle proprie mani il fascio di spighe e l'agnello da donargli⁷⁵³.

Così, come all'arresto petrino corrisponde la *decollatio Pauli*, alla scena appena presentata corrisponde all'estremità destra della cassa un ulteriore episodio veterotestamentario, incentrato sulla figura di Giobbe⁷⁵⁴, in tunica corta esomide, seduto su uno scranno, con la gamba destra appoggiata sopra uno sgabello, in atteggiamento di rassegnazione al volere divino. Di fronte a lui si erge la moglie, Sitis, colta nell'atto di coprirsi il naso, a causa del cattivo odore del marito, mentre gli porge il pane su una pala. La donna è munita di un singolare copricapo a fascia, in quanto indica come ella avesse dovuto vendere i propri capelli per poter sfamare Giobbe. In secondo piano, tra i

⁷⁵¹ *Gen* 4,8.

⁷⁵² Come nel caso del frammento marmoreo custodito nel Museo d'Arte Tardo Antica e Bizantina di Berlino (cfr. scheda n. 7).

⁷⁵³ L'episodio della consegna dei simboli del lavoro da parte di Caino e Abele a Dio ritorna anche nel frammentario sarcofago di Valence (cfr. scheda n. 55). Dio, assiso di profilo su una roccia, risulta mancante dei piedi e della testa, mentre i due fratelli mostrano uno stato conservativo migliore, ad eccezione di Caino acefalo e privo degli arti inferiori, e risultano muniti di tunica esomide corta, cinta in vita, e dei loro doni, ovvero l'agnello e il fascio di spighe.

⁷⁵⁴ *Gb* 19,17.

coniugi, si erge un ulteriore personaggio identificabile, probabilmente, con un amico del patriarca testimone delle sue sofferenze.

Purtroppo questa scena nel sarcofago di San Sebastiano risulta essere estremamente compromessa per la pessima situazione in cui versa il rilievo, ma, al contempo, lo stato di conservazione non ne pregiudica l'identificazione, mentre la frammentarietà del manufatto di Berlino lascia solo supporre l'esistenza del medesimo episodio biblico nella porzione destra della fronte, non consentendo ulteriori considerazioni. In queste scene c'è la precisa volontà di creare delle soluzioni di equilibrio sia dal punto di vista figurativo - Giobbe e Dio sono assisi di profilo rivolti verso l'interno della cassa - che tematico, in quanto Abele⁷⁵⁵, sacrificato per la sua obbedienza, e Giobbe⁷⁵⁶, esempio eccelso della sottomissione alla volontà divina, non sono altro che prefigurazioni del sacrificio cristologico⁷⁵⁷. Si può dunque affermare che questi tre sarcofagi dovevano dipendere da un unico disegno preparatorio che girò di bottega in bottega grazie all'ausilio di cartoni raffiguranti appunto uno spazio compositivo scandito da elementi vegetali, in cui ai lati del simbolo dell'*Anastasis* si dispongono, secondo delle precise corrispondenze tematiche e figurative, il martirio dei principi degli apostoli e i due episodi desunti dal Vecchio Testamento.

Oltre a questo cartone doveva esistere un ulteriore prototipo, facente riferimento invece alla più corposa tipologia dei sarcofagi a colonne⁷⁵⁸ in cui però vennero elaborate due forme distinte per la rappresentazione del martirio petrino. Il primo modello è assolutamente confacente, dal punto di vista iconografico, a quello presente nei repertori della passione dei sarcofagi ad alberi, con Pietro disposto tra i due soldati occupante l'intercolunnio a sinistra della nicchia mediana, connotata dalla *crux invicta*⁷⁵⁹. La composizione si conclude con la decapitazione di Paolo, mentre la metà destra della cassa ha un carattere prettamente cristologico con due distinte scene inerenti al Figlio di Dio condotto da due soldati di fronte al tribunale di Pilato per essere giudicato. Non si può non notare come ci sia un preciso intento da parte dell'artista - o forse più della committenza - di voler creare una complementarietà tra le due parti dell'opera; infatti, così come Gesù va incontro al suo destino e inevitabilmente alla morte, a seguito del verdetto del prefetto, così i principi degli apostoli si incamminano verso il loro sacrificio con un atteggiamento sereno, pienamente cosciente dell'importanza rivestita dal loro gesto, in quanto per il fedele la vera vittoria non è data dalla morte in sé, bensì dalla sua pacata accettazione, sull'esempio di quanto aveva fatto Cristo per l'umanità.

⁷⁵⁵ CALCAGNINI 1988, pp. 169-189; CALCAGNINI 2000, pp. 91-92.

⁷⁵⁶ PERRAYMOND 1986, pp. 175-194; PERRAYMOND 2000, pp. 190-191; CARNEVALE 2010.

⁷⁵⁷ GERKE 1948, p. 41.

⁷⁵⁸ Cfr. le schede nn.: 6, 18, 19, 24, 25, 28, 40, 46, 50.

⁷⁵⁹ Il suddetto schema figurativo si riscontra nel frammentario sarcofago proveniente dal Complesso di San Sebastiano (cfr. scheda n. 25), nel manufatto custodito nella cripta della cattedrale di Saint-Maximin-le-Sainte-Baume (cfr. scheda n. 50) e nel perduto sarcofago di Narbonne di cui conosciamo l'originario apparato figurativo grazie al disegno di Anne Rulman (cfr. scheda n. 19).

Nel sarcofago di Giunio Basso⁷⁶⁰ l'arresto petrino si dispone alla sinistra della scena centrale del registro superiore, incentrata sul tema del Cristo assiso sul trono celeste tra i principi degli apostoli, ed è nuovamente contrapposto all'arresto di Gesù (Figura 78). Sebbene la figura di Pietro abbia subito notevoli restauri in tempi moderni, tanto da far sì che il volto presenti dei tratti fisionomici più vicini all'iconografia paolina che a quella petrina. È emblematico come la composizione si chiuda all'estremità sinistra con un episodio tratto dal Vecchio Testamento, ovvero con il sacrificio da parte di Abramo del proprio figlio Isacco e che, al contrario, la *decollatio Pauli* concluda la narrazione nell'ultima nicchia a destra del registro inferiore. È altamente possibile, così come aveva già ipotizzato Friederich Gerke⁷⁶¹, che l'artista al momento della realizzazione della scena relativa alla decapitazione di Paolo avesse invertito inavvertitamente i disegni preparatori con il sacrificio di Abramo, tanto che ciò che doveva concludere il repertorio figurativo desunto dai racconti biblici del Nuovo e del Vecchio Testamento si trovò ad aprire, invece una sequenza di scena dalla valenza prettamente passionale. Accettando, dunque, che l'incongruenza narrativa delle scene raffigurate sia pertinente a un semplice errore e non frutto di un atto specificatamente voluto, la lettura stessa dell'intero apparato figurativo diviene più organica e dotata di un senso compiuto. Non bisogna dimenticare che il sarcofago di Giunio Basso fu uno dei primi manufatti ad ospitare le tematiche inerenti alla passione dei principi degli apostoli, quindi si può supporre che gli artisti non fossero ancora pienamente consapevoli delle peculiari proprietà iconografiche e dei significati escatologici che si celavano dietro di essi.

Tale sarcofago è stato più volte associato, da molti studiosi⁷⁶², alla sepoltura⁷⁶³ scoperta, secondo Antonio Bosio, tra il 1586 e il 1590 nell'area sepolcrale vaticana, e traslata nel convento dei padri di S. Andrea della Valle durante la realizzazione della nuova Basilica di S. Pietro, per volere di papa Sisto V (1585-1590) (Figura 79). I due esemplari mostrano delle innegabili somiglianze, non tanto nella resa stilistica dei rilievi, estremamente diversi in quanto realizzati anche in decenni differenti, ma nella disposizione delle scene, sistemate secondo il medesimo ordine narrativo. Il registro superiore del sarcofago del prefetto romano viene quindi replicato, compresa la scena del sacrificio di Isacco, negli ultimi decenni del IV secolo, forse proprio dalla medesima bottega. Sembra così davvero chiara l'esistenza di cartoni che dovettero riprodurre queste scene, sebbene a volte qualche episodio non venisse perfettamente riproposto dagli *artifices*, forse perché i disegni preparatori non venivano compresi appieno, oppure non si aveva la minima idea di cosa si stesse copiando. È proprio il caso dell'ipotetica scena inerente all'arresto di Pietro che

⁷⁶⁰ Cfr. la scheda n. 46.

⁷⁶¹ GERKE 1939, p. 74.

⁷⁶² BAUMSTARK 1914, p. 7; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 26; LAWRENCE 1931, p. 141; GERKE 1939, p. 79; SOTOMAYOR 1962, p. 109; SAGGIORATO 1968, pp. 102-103.

⁷⁶³ Cfr. scheda n. 44.

secondo Annarosa Saggiolato⁷⁶⁴ doveva essere raffigurata nella nicchia consecutiva al sacrificio di Isacco nella sepoltura conosciuta anche con il nome di lateranense n. 174. In realtà non sussistono ulteriori elementi a supporto di questa ipotesi, in quanto ci troviamo di fronte alla rappresentazione generica di due personaggi virili, probabilmente apostoli, muniti di tunica e pallio, colti nell'atto di stringere nelle mani dei rotoli o di compiere gesti di *adclamatio*.

Un discorso a parte va fatto, invece, per il sarcofago a colonne⁷⁶⁵ proveniente dal mausoleo XVIII⁷⁶⁶ sorto in corrispondenza della basilica di San Sebastiano in quanto, benché abbia il lato sinistro della fronte incentrato sulle tematiche passionali dei principi degli apostoli, mostra due importanti differenze rispetto agli altri tre manufatti presi in esame (Figura 80). Nell'intercolunnio centrale il simbolo dell'*Anastasis* è stato sostituito dalla raffigurazione di un Cristo, maturo, abbigliato con tunica e pallio che ricade in pieghe morbide e definite, mentre il risvolto mostra il tipico andamento a doppia sigma. Il volto è contraddistinto da un'imponente barba e da lunghi capelli fluenti, che dividendosi simmetricamente al centro della testa scendono voluminosi lungo le orecchie. Il Figlio di Dio rivolge il proprio sguardo in maniera solenne in un punto non definito, mentre compie il gesto dell'*adclamatio* con la mano destra; un fascio di *volumina*, simbolo della scienza divina, si erge ai suoi piedi, al contempo, due personaggi, forse apostoli, si dispongono ai suoi lati guardandolo intensamente. La figura a sinistra di Cristo risulta essere lievemente sbazzata, tanto che emerge a fatica dal fondo marmoreo, mentre l'altra è maggiormente definita, e stringe nella mano sinistra un *volumen* semisvolto. Secondo Joseph Wilpert⁷⁶⁷ questi due individui potevano rappresentare Giovanni e Giacomo, ovvero i due apostoli che assistettero alla Trasfigurazione di Cristo. La sepoltura viene realizzata intorno al 370, vista la presenza nelle scene di passione e della duplice fisionomia di Gesù: l'episodio dell'arresto il volto giovanile del Salvatore richiama ancora alla tradizione del passato, ma mostra un'umanità del tutto nuova, più severa e concentrata. Nella nicchia centrale, al contrario, viene introdotta per la prima volta la solenne figura del Cristo caratterizzata da un'espressione matura, profonda, ma, al tempo stesso, umana che pervade il volto, ormai incorniciato da una folta barba e dai lunghi capelli. Tale iconografia diventerà l'elemento dominante dei sarcofagi d'età teodosiana in cui gli artisti applicheranno una maggiore astrazione rispetto alla figura qui rappresentata⁷⁶⁸.

La seconda importante differenza riguarda la raffigurazione petrina, in quanto ci troviamo di fronte a una nuova maniera di rendere il martirio di Pietro, non più mediante il suo arresto, ma secondo l'accezione della *Via crucis*. L'apostolo, avvolto saldamente nel proprio pallio, mostra dei

⁷⁶⁴ SAGGIORATO 1968, p. 34.

⁷⁶⁵ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 24.

⁷⁶⁶ NIEDDU 2009, pp. 308-309.

⁷⁶⁷ WILPERT 1929, I, pp. 125-126; WILPERT 1936, III, pp. 7, 17-18, 24, tavv. 283, 284,1; WILPERT 1938, pp. 57-60.

⁷⁶⁸ SAGGIORATO 1968, pp. 106-108; PROVERBIO 2016b, pp. 1975-1992.

tratti fisionomici assai simili a quelli di Gesù dell'intercolunnio mediano, gli occhi infossati, la barba incolta e i voluminosi capelli danno l'impressione che sia estremamente avanti negli anni e che sia fortemente stanco, ma la percezione di questa stanchezza non è attribuibile esclusivamente all'età avanzata; è per lo più riferibile allo stato d'animo interiore dell'apostolo, ovvero simboleggia la stanchezza di una vita eroicamente vissuta secondo i precetti cristiani per cui dovette affrontare innumerevoli difficoltà. Secondo Friederich Gerke⁷⁶⁹ la *Via crucis* petrina non era altro che la riproposizione del trasporto del *patibulum* di Cristo da parte di Simone di Cirene, raffigurato esclusivamente nel sarcofago proveniente dal sopraterra di Domitilla⁷⁷⁰. La raffigurazione del martirio di Pietro secondo la tipologia della *Via crucis* ritorna con le medesime peculiarità iconografiche anche in altri sarcofagi appartenenti alla tipologia a colonne, testimoniando così l'esistenza di un ulteriore schema compositivo, riprodotto da diverse botteghe, in cui in realtà, ad eccezione della sepoltura proveniente dal mausoleo XVIII di San Sebastiano, la tematica petrina domina l'intera porzione sinistra della fronte, essendo priva del martirio paolino.

Nel sarcofago rinvenuto nel 1707 nella necropoli vaticana, a seguito degli scavi condotti da Giovanni Bottari ed oggi conservato nel Museo Pio Cristiano⁷⁷¹, a sinistra della nicchia mediana, si riconosce Pietro, in tunica e pallio, condotto al luogo designato per la sua condanna a morte da un soldato, con tunica corta e clamide, che lo trattiene per il braccio sinistro, mentre un ulteriore personaggio trasporta sulle proprie spalle lo strumento del martirio. La scena non mostra alcuna drammaticità, in quanto è lo stesso apostolo ad indicare con la mano destra ai suoi carcerieri la direzione da percorrere. Il suo sguardo è impassibile, rivolto in un punto non ben precisato alle sue spalle; nessun elemento fa supporre sentimenti di paura o tensione per il suo imminente destino.

Assolutamente identica è la scena raffigurata nel sepolcro custodito nella cappella di Saint-Baudille a Nîmes, oggi privo della decorazione dell'intercolunnio centrale e di quasi tutti i volti e le braccia dei personaggi, a causa della distruzione iconoclasta della Rivoluzione Francese⁷⁷². Ancora una volta Pietro è raffigurato in movimento verso l'estremità sinistra della cassa, affiancato da un centurione, acefalo, che sembra volerlo sospingere nella giusta direzione da percorrere appoggiandogli delicatamente la mano sul braccio sinistro. Il prigioniero, privo del volto, trattiene un lembo del pallio con la sinistra e solleva la mano opposta verso il milite stauroforo, in tunica corta, colto nell'atto di trasportare sulle sue spalle la croce con cui verrà ucciso. Anche qui la scena risulta essere totalmente priva di qualsiasi drammaticità, tanto che l'apostolo non sembra affatto

⁷⁶⁹ GERKE 1938, pp. 64-66; GERKE 1939, p. 74.

⁷⁷⁰ Per il sarcofago cfr. la scheda n. 39, mentre per la tematica inerente a Simone di Cirene cfr. *infra* par. 3.1.3.

⁷⁷¹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 40.

⁷⁷² Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 18.

essere costretto con la forza a seguire i suoi carnefici ma, al contrario, procede di gran passo verso la sorte che gli si prospetta.

È possibile che questa tematica fosse presente anche in uno dei tre lacerti marmorei appartenenti alla fronte di un sarcofago a colonne che Joseph Wilpert, proprio grazie alla sepoltura di Nîmes, riuscì a ricostruire ipoteticamente. I frammenti, provenienti da San Sebastiano, presentano delle forti somiglianze con l'opera gallica sia dal punto di vista tematico che stilistico, in quanto sembrerebbe replicato anche l'andamento del panneggio delle vesti. Il lacerto marmoreo più grande raffigura due personaggi virili acefali, uno munito di tunica e pallio, mentre l'altro indossa il tipico abbigliamento militare costituito da tunica corta e clamide. Il soldato appoggia una mano sulla spalla di colui che lo precede, il quale stringe con la mano sinistra un lembo del proprio pallio. Come si può vedere, tale iconografia richiama molto da vicino lo schema figurativo adoperato per la rappresentazione dell'arresto di Pietro, ma è assolutamente impossibile stabilire a quale tipologia appartenesse, ovvero se ci fosse una semplice scena di cattura o la più tarda accezione della *Via crucis*. Wilpert, in base ai confronti effettuati con la sepoltura gallica, protende per la seconda ipotesi, sebbene, non essendo supportata da ulteriori dati, rimanga una semplice ma affascinante supposizione.

Dall'analisi di questi ultimi manufatti si nota sorprendentemente la specifica volontà di creare un'equilibrata ripartizione della fronte dei sarcofagi in due distinti settori tematici, quello cristologico a destra e quello petrino a sinistra, in quanto all'arresto di Pietro corrisponde quello di Cristo e alla lavanda dei piedi di Pietro⁷⁷³ fa eco il giudizio di Pilato con il lavacro delle mani⁷⁷⁴.

Il sarcofago incompiuto proveniente dalla basilica romana di San Valentino⁷⁷⁵ presenta un po' tutte le varie soluzioni figurative considerate fino ad ora; infatti, in un originalissimo fregio continuo, il fulcro compositivo del rilievo è dominato dal simbolo dell'*Anastasis*, ai lati del quale si dispongono due episodi cristologici sulla destra - l'arresto del Figlio di Dio e la sua comparizione di fronte a Pilato - e le raffigurazioni del martirio dei principi degli apostoli sulla sinistra. Fino a questo punto tale sarcofago potrebbe tranquillamente rifarsi ai disegni preparatori di quei sarcofagi, sia ad alberi che a colonne, il cui spazio compositivo è suddiviso in due scomparti tematici ben precisi, se non fosse che la scena dell'arresto petrino si accosta alla tipologia della *Via crucis*.

È possibile che l'autore di questo sepolcro avesse ben presente i repertori figurativi dei sarcofagi della passione e che ricorse alla sorprendente soluzione del fregio continuo, forse per specifico volere del committente. Tale opera potrebbe anche essere intesa come il risultato di un atto creativo, realizzato da un artista particolarmente innovativo, che venne però utilizzato prima della definitiva

⁷⁷³ Sull'iconografia della lavanda dei piedi cfr. *infra* al paragrafo 3.2.1.

⁷⁷⁴ Per la tematica relativa al giudizio di Pilato cfr. *infra* al paragrafo 3.1.1.

⁷⁷⁵ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 34.

conclusione del rilievo, in quanto si tratta di un'opera inconclusa, forse per far fronte all'esigenza di una morte improvvisa.

È sorprendente come la tematica dell'arresto petrino non trovi riscontri al di fuori della plastica funeraria del IV secolo, in quanto si preferì raffigurare la sua attività taumaturgica o la gloriosa scena della *Traditio legis*. Pasquale Testini⁷⁷⁶ riconosce però quest'episodio sul coperchio, a duplice registro, della lipsanoteca di Brescia, associandolo alla Negazione dell'apostolo. La composizione figurativa del registro superiore è suddivisa simmetricamente in due distinte parti da un drappello di soldati muniti di scudi, affiancati da ulteriori personaggi che stringono nelle proprie mani delle fiaccole accese. In realtà tali individui andrebbero riferiti alla cattura di Gesù nel Getsemani, che si sviluppa nella porzione sinistra del rilievo, più che all'arresto petrino. Infatti, l'apostolo è colto nell'atto di discolarsi dall'accusa, rivoltagli dall'insergente del palazzo del sommo sacerdote Caifa, di essere un discepolo di Cristo. Per Testini l'artista avrebbe riunito in un'unica scena, secondo il fenomeno della crasi, ben noto dell'arte paleocristiana, due episodi distinti, anche cronologicamente distanti tra loro, come appunto il *ter negabis* e l'arresto di Pietro. È davvero difficile sostenere questa ipotesi, in quanto, in realtà, i *milites* sembrano più che altro rivolti verso Gesù, fatta eccezione per un soldato e un giovane con la fiaccola, che invece guardano nella direzione opposta; allo stesso momento è pur vero che in entrambe le vicende i fatti si svolsero di notte, per cui il ricorso alle fiaccole è pertinente in ambo i casi.

Il fenomeno di crasi iconografica⁷⁷⁷ non è certo un evento eccezionale ma, al contrario, viene adottato innumerevoli volte negli apparati figurativi dell'arte cristiana delle origini; proprio per questo motivo è probabile che l'arresto di Pietro possa essere riconosciuto anche in una non chiara pittura catacombale pertinente all'intradosso di un arcosolio del cimitero Maggiore⁷⁷⁸ sulla via Nomentana. La scena ha generato nel corso degli anni molti pareri discordanti sull'effettiva identificazione della tematica raffigurata, che prevede due personaggi virili, muniti del tipico abbigliamento militare, costituito dalla tunica corta, cinta in vita, e della clamide purpurea sulle spalle, intenti a trascinare un ulteriore personaggio verso destra. L'uomo, con indosso una tunica discinta e un mantello, è raffigurato con il corpo di prospetto e le braccia congiunte, protese verso i due *milites*. Alle sue spalle si erge un quarto personaggio, in tunica e pallio, che sembra toccare mediante una *virga* il capo di colui che lo precede. Antonio Bosio⁷⁷⁹ vi riconobbe Sansone legato dai Filistei; Raffaele Garrucci⁷⁸⁰ preferì vedervi l'arresto di Cristo, invece Joseph Wilpert⁷⁸¹ vi

⁷⁷⁶ TESTINI 1969, pp. 351-352.

⁷⁷⁷ Su questo punto si veda: BRACONI 2013, pp. 59-79.

⁷⁷⁸ FASOLA 1955-1956, pp. 75-89.

⁷⁷⁹ BOSIO 1632, p. 473.

⁷⁸⁰ GARRUCCI 1878, II, p. 69, tav. 66,2.

⁷⁸¹ WILPERT 1903, pp. 358-359.

identificò la sedizione degli ebrei nei confronti di Aronne e Mosè, munito della *virga* per collegarlo al miracolo della fonte. Padre Umberto Maria Fasola⁷⁸² riprese in considerazione tale affresco, collegandolo a una *passio* del VI secolo secondo la quale due soldati di nome Papia e Mauro vennero tumulati nel cimitero *Maius* a seguito della loro conversione alla dottrina cristiana, avvenuta mentre erano intenti a condurre Sisinno al martirio. Al contrario, secondo la lettura proposta da Fabrizio Bisconti⁷⁸³ la pittura raffigurerebbe due distinti episodi del ciclo petrino sintetizzati in un'unica composizione: a sinistra, benché manchi la rupe, forse per mancanza di spazio, sarebbe presente il *miraculum fontis* a cui seguirebbe l'arresto dell'apostolo ad opera di due soldati. L'arresto sarebbe dunque inglobato nell'episodio del miracolo della fonte, creando così una soluzione figurativa inedita, unica nel suo genere, dato che non verrà più riproposta con le medesime peculiarità neppure nel più vasto repertorio della plastica funeraria.

⁷⁸² FASOLA 1954, pp. 287-302.

⁷⁸³ BISCONTI 1995, pp. 266-268.

3.2.3 *Decollatio Pauli*

Tra tutti gli episodi appartenenti ai repertori figurativi dei sarcofagi della passione, il martirio paolino è sicuramente quello più drammatico; godette di una notevole fortuna sia a Roma che nelle Gallie, al contrario manca totalmente nella parte orientale dell'impero cristiano. È emblematico il fatto che mentre si preferì tralasciare la raffigurazione della morte cruenta di Cristo e di Pietro, tramite la crocifissione, prediligendo invece gli ultimi istanti della loro vita, in cui la violenza e il dolore vengono sostanzialmente evitati, per Paolo si creò una scena intrinsecamente pietosa che venne riproposta innumerevoli volte, quasi sempre con il medesimo schema iconografico, apportando modeste variazioni, in realtà, mai sostanziali.

Secondo Eusebio di Cesarea⁷⁸⁴ la decapitazione di San Paolo sarebbe avvenuta nel quattordicesimo anno del regno di Nerone, ovvero tra il 66 e il 68 d.C., ma non esiste alcun passo delle Sacre Scritture che ci parli di questo truce momento. La notizia più antica del martirio paolino si trova nella lettera di Clemente⁷⁸⁵ inviata dalla Chiesa di Roma a quella di Corinto verso il 96, in cui si tesse un unico elogio per la testimonianza resa da entrambi i principi degli apostoli mediante la loro morte. La particolarità del testo è data dal fatto che si parla sia del martirio petrino che di quello paolino, di solito affrontati separatamente. Mentre la narrazione su Pietro è molto sintetica e concisa, tanto che si viene a sapere solo che egli subì molte sofferenze prima che potesse raggiungere “il posto di gloria a lui dovuto”, su Paolo l'autore si dilunga sorprendentemente, descrivendo come l'apostolo “sette volte⁷⁸⁶ caricato di catene, esiliato, lapidato, divenuto un araldo in Oriente e in Occidente, per la sua fede ottenne una meritata fama, dopo avere insegnato la giustizia a tutto il mondo, arrivato ai confini dell'Occidente e resa testimonianza dinnanzi ai governanti, lasciò il mondo e raggiunse il luogo santo, divenuto nobilissimo esempio di costanza”.

Il martirio dell'apostolo delle genti ritorna invece negli Atti di Paolo⁷⁸⁶, in cui un'intera sezione è dedicata appunto alla narrazione della sua condanna a morte⁷⁸⁷. In base al testo apocrifo l'apostolo, giunto a Roma, si congiunse a Luca e Tito e tutti assieme decisero di affittare un granaio, alle porte della città, per insegnare la parola di Dio. Molti giunsero a sentire i suoi discorsi, tanto che la sua fama arrivò anche all'orecchio dell'imperatore Nerone che rimase stupefatto

⁷⁸⁴ “Narrano infatti che durante il suo regno Paolo fu decapitato proprio a Roma e Pietro vi fu crocifisso: il racconto è confermato dal nome di Pietro e Paolo che è ancora oggi conservano sui loro sepolcri in quella città. Altra conferma ci viene da un uomo di quella Chiesa di nome Gaio, vissuto a Roma al tempo del vescovo Zefirino. Egli, in uno scritto contro Proclo, capo della setta dei Catafrigi, dice a proposito dei luoghi dove furono deposte le sacre spoglie degli apostoli: Io ti posso mostrare i trofei degli apostoli, se andrai al Vaticano o sulla via Ostiense, vi troverai i trofei dei fondatori della Chiesa” (Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica* II, 25, 5-7, PG 20, 211).

⁷⁸⁵ *I Lettera di Clemente* 5, 3-7.

⁷⁸⁶ *Acta Pauli IX*, (ERBETTA 1966, II, pp. 285-288).

⁷⁸⁷ CAVALCANTI 1996, p. 24.

dall'apprendere che il proprio coppiere, Patroclo, morto durante una di quelle riunioni, era stato miracolosamente riportato alla vita dallo stesso Paolo⁷⁸⁸. Nerone dopo aver udito da Patroclo che Gesù, re dei secoli avrebbe annientato “tutti i regni sotto il cielo” decise di “bandire un editto a norma del quale coloro che fossero stati scoperti cristiani e combattenti di Cristo dovevano venire giustiziati”.

Paolo fu condotto, legato, al suo cospetto insieme ad una moltitudine di cittadini romani, tutti accusati di appartenere all'armata di Cristo. L'imperatore furente per le parole udite “ordinò di bruciare tutti i prigionieri e di decapitare Paolo conforme alla legge romana”. Molti cristiani vennero giustiziati senza neppure essere ascoltati o a seguito di un regolare processo, così gli stessi romani si ribellarono al loro Cesare chiedendo di fermare tanta nefandezza perché “questi uomini sono nostri; tu distruggi il vigore dei Romani!”. Sebbene le persecuzioni si interruppero, egli rimase fermo nel proposito di uccidere Paolo, il quale, appresa la sua sorte, gli annunciò che una volta subito il martirio gli sarebbe apparso, affinché potesse riconoscere che non era, in realtà, morto ma risorto grazie a Cristo. Il testo riporta precisamente gli ultimi istanti di vita dell'apostolo prima di affrontare il colpo fatale “Paolo si voltò verso oriente, alzò le mani al cielo e pregò a lungo. Dopo di aver conversato in ebraico coi padri nella preghiera, piegò il collo senza proferire altro. Il carnefice gli fece saltare la testa e del latte sprizzò sul vestito del soldato”.

Anche la Passione di Paolo dello Pseudo Lino⁷⁸⁹ riporta gli stessi avvenimenti, arricchiti da una narrazione più prolissa e densa di particolari e personaggi, tra cui l'incontro con Plautilla, la nobilissima matrona romana che sulla via del martirio gli donò il suo fazzoletto, affinché si potesse celare gli occhi nel fatidico momento. L'unica differenza con il precedente passo è data dal fatto che Paolo, appena ebbe finito di pregare in ebraico e benedire i propri fratelli, “si inginocchiò a terra con ambedue le ginocchia e porse il collo”. Tale particolare ritorna anche nella Passione di Paolo dello Pseudo Abdia⁷⁹⁰, in cui si specifica di nuovo come il condannato si genuflesse per ricevere il fendente mortale.

È importante notare come in tutti i testi apocrifi, qui presi in esame, si faccia riferimento al rispetto dei diritti del cittadino romano, che in quanto tale non era sottomettabile a condanne o pene corporali, neanche per ordine dell'imperatore, senza essere prima sottoposto ad un equo processo. Proprio questa problematica viene affrontata più volte negli scritti biblici incentrati sulle vicende paoline, rivelando una realtà assai diversa da quella stabilita dalla *Lex Porcia*, secondo la quale era

⁷⁸⁸ Anche Crisostomo afferma che la morte e la resurrezione di Patroclo fosse la causa alla base della passione dell'apostolo (*Homelia III, Homelia X* in *Epistola II ad Timotheo* = PG 62,614 e 657) mentre nell'omelia XLVI degli *Acta Apostolorum* (PG 60, 325) si accenna a una concubina di Nerone che convertitasi alle parole di Paolo si votò alla castità causando l'ira dell'imperatore.

⁷⁸⁹ ERBETTA 1966, II, pp. 290-296.

⁷⁹⁰ ERBETTA 1966, II, pp. 298-301.

assolutamente proibita la flagellazione di un cittadino romano, anche a seguito di un interrogatorio: contrariamente a quanto stabilito da questo ordinamento, infatti, l'apostolo venne più volte assoggettato a pene corporali⁷⁹¹.

“Io sono un giudeo di Tarso della Cilicia, cittadino di una città non senza importanza” (*At* 21,39). Così Paolo, secondo Luca, rispose in lingua ebraica, probabilmente in aramaico, al comandante della coorte, di stanza nella fortezza Antonia, nella parte Nord-Ovest della città di Gerusalemme, quando venne arrestato per evitare che la folla inferocita lo uccidesse. Venne condotto nella fortezza affinché venisse interrogato, anche a colpi di flagello, per capire cosa avesse agitato tanto il popolo; solo quando il centurione stava per eseguire la punizione corporale, a cui era stato condannato, rivelò le proprie origini “Avete il diritto di flagellare uno che è cittadino romano e non ancora giudicato? Udito ciò, il centurione si recò dal comandante ad avvertirlo: Che cosa stai per fare? Quell'uomo è un romano! Allora il comandante si recò da Paolo e gli domandò: Dimmi, tu sei romano? Rispose: Sì. Replicò il comandante: Io, questa cittadinanza l'ho conquistata a caro prezzo. Paolo disse: Io, invece, lo sono di nascita!” (*At* 22, 25-29). Paolo rivendica così la sua doppia cittadinanza, tarsese e romana, che al contrario non è mai espressamente dichiarata nelle sue lettere, in cui afferma di essere esclusivamente un fariseo legato alla Palestina⁷⁹².

Secondo la prassi ebraica (*Deut* 25,3; *Makkot* 3,10) la fustigazione non era applicabile ai cittadini romani⁷⁹³, ma è lo stesso apostolo ad indicare, nella Seconda Lettera ai Corinzi⁷⁹⁴, di essere stato fustigato dai giudei con trentanove colpi ed, infine, flagellato tre volte⁷⁹⁵. A Filippi Paolo non rivela immediatamente la sua cittadinanza romana, ma solo dopo essere stato incarcerato e percosso senza un giusto processo (*At* 16,22-39); la stessa cosa accade anche, come abbiamo visto, a Gerusalemme: in un primo momento l'apostolo dice di essere nativo di Tarso (*At* 21,39; 22,3; 9,11 e 30), ma prima di essere flagellato protesta per il trattamento che sta per subire in quanto cittadino romano (*At* 22,25-29).

È possibile che in alcune province dell'impero tali leggi non venissero rispettate, in quanto gli abusi e le infrazioni erano assai numerose, specie in relazione alla gestione politica dei singoli governatori; d'altro canto non bisogna dimenticare che le città delle province in cui si reca l'apostolo durante la sua attività evergetica, godevano di un'autonomia giudiziaria che poteva permettere loro di rivestire una posizione differente rispetto all'autorità di Roma⁷⁹⁶.

⁷⁹¹ DI BERNARDINO 1994, p. 8.

⁷⁹² DI BERNARDINO 1994, pp. 7-28.

⁷⁹³ Cicerone, *Pro Rabirio* 4,12.

⁷⁹⁴ “Cinque volte dai Giudei ho ricevuto i quaranta colpi meno uno; tre volte sono stato battuto con le verghe, una volta sono stato lapidato [...]” (*2Cor* 11,25).

⁷⁹⁵ VIAN 2000, pp. 40-41.

⁷⁹⁶ CADBURY 1933, pp. 297-338; DOER 1968, pp. 3-76.

È sintomatico come la raffigurazione della *decollatio Pauli* sia stata realizzata traendo spunto dalla narrazione apocrifa del martirio contenuta negli Atti di Paolo⁷⁹⁷, da cui si apprende come il discepolo di Cristo venne decapitato stante e non inginocchiato, come riportato dalla passione dello Pseudo Lino⁷⁹⁸ e da quella dello Pseudo Abdia⁷⁹⁹.

Tale tematica appare per la prima volta in un frammento di sarcofago ad alberi proveniente dalla catacomba romana di San Sebastiano, databile tra il 350-360⁸⁰⁰ (Figura 81). L'artista ha voluto focalizzare l'attenzione sul momento appena precedente al martirio vero e proprio, in cui il condannato e il soldato, incaricato di svolgere il cruento atto, si affrontano in un teso confronto. L'apostolo, munito di tunica e pallio, è raffigurato con le mani legate dietro alla schiena, mentre aspetta impassibile, rivelando una grande tranquillità d'animo, il colpo mortale che gli verrà inferto dal suo carnefice. Il capo paolino, contraddistinto dalla barba puntuta e da un'importante calvizie che lascia scoperta la fronte e le tempie, è girato di tre quarti verso il centro della scena, a differenza del corpo sottostante rappresentato in pieno prospetto, mentre lo sguardo è rivolto lievemente verso il basso, in direzione della spada che il soldato ha già in parte estratto dal fodero. L'uomo, munito del tipico vestiario militare - costituito da una tunica corta, cinta in vita, e dalla clamide fissata sulla spalla destra - è ben saldo sulle proprie gambe, leggermente divaricate, mentre guarda intensamente, sebbene il volto presenti alcuni danni, il prigioniero che lo fronteggia. Sullo sfondo, tra i due personaggi, trovano posto alcuni elementi figurativi che completano e vivacizzano la scena: si tratta di due elementi vegetali, molto probabilmente identificabili con delle canne palustri, e di un pilastro in muratura su cui si appoggia la poppa di una nave. L'imbarcazione, ricca di particolari, è caratterizzata da una terminazione a voluta e da una serie di elementi decorativi ovoidali, connotati centralmente da piccoli fori ottenuti mediante l'utilizzo del trapano, lungo tutto il profilo. Tali peculiarità iconografiche non possono che riferirsi ad un luogo reale dove si svolse il martirio paolino, presumibilmente, identificabile nei pressi del Tevere⁸⁰¹.

Tutte le raffigurazioni della *decollatio Pauli* rispettano appieno le specificità fisionomiche proprie dell'apostolo delle genti⁸⁰²; il volto maturo leggermente allungato è incorniciato da una folta

⁷⁹⁷ *Acta Pauli IX*, (ERBETTA 1966, II, pp. 285-288).

⁷⁹⁸ ERBETTA 1966, II, pp. 290-296.

⁷⁹⁹ ERBETTA 1966, II, pp. 298-301.

⁸⁰⁰ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 29.

⁸⁰¹ BRACONI 2011-2012, pp. 27-31.

⁸⁰² Solo in tre casi non si può stabilire con certezza come fosse il volto paolino: il sarcofago a colonne proveniente dal complesso di San Sebastiano è estremamente frammentario, tanto che dell'intero episodio si riconoscono solo i piedi del prigioniero e gran parte del corpo del soldato (cfr. scheda n. 25), mentre in una sepoltura a colonne, custodita nella cripta della cattedrale di Saint-Maximin-le-Sainte-Baume, il rilievo a causa dell'eccessiva devozione dei fedeli, risulta privo del capo e delle braccia di Paolo (cfr. scheda n. 50). Infine, non si può fare nessuna considerazione stilistica sul perduto sarcofago di Narbonne, poiché il disegno di Anne Rulman, grazie al quale conosciamo tale sepoltura, altrimenti totalmente ignota, è contraddistinto da una resa figurativa molto approssimativa definita da pochi fugaci tratti, poiché l'autrice era più interessata a riprodurre nella maniera più fedele possibile le gestualità dei singoli personaggi (cfr. scheda n. 19).

barba, mentre le tempie e la sommità del capo risultano prive dei capelli tanto che, riflettendo la luce, la fronte, a volte solcata anche da rughe⁸⁰³, emerge sorprendentemente dal fondo marmoreo compatto, enfatizzata anche dai forti contrasti chiaroscurali dovuti all'articolata resa della barba, per via della lavorazione mediante il trapano⁸⁰⁴. Paolo, stante, attende dignitosamente il fendente mortale, mediante il quale potrà rendere la propria testimonianza di fede al Signore, offrendosi spontaneamente, senza alcuna costrizione da parte del soldato che lo affianca. In molti casi⁸⁰⁵, sull'esempio proposto dal frammento di San Sebastiano, l'attenzione dell'apostolo è rivolta verso il basso, con il volto leggermente inclinato, mentre soltanto in tre esemplari⁸⁰⁶ la testa è ritta, ben salda sul corpo sottostante; egli guarda dritto negli occhi il suo carnefice con uno sguardo fieramente altezzoso, consapevole del ruolo svolto dalla sua morte.

La maggior parte dei sarcofagi della passione presenta il medesimo schema figurativo per lo svolgimento della decapitazione, con Paolo, posto a sinistra, affrontato dal soldato sulla destra⁸⁰⁷; non si tratta, però, di una regola assoluta, in quanto esistono alcuni rilievi che presentano uno schema precisamente ribaltato. Così i due protagonisti si sono invertiti le posizioni, ma la gestualità dell'episodio è rimasta la stessa; si tratta, nello specifico, di due sarcofagi ad alberi - il primo, molto frammentario, conservato presso il Museo delle Sculture di San Sebastiano⁸⁰⁸ e il secondo

⁸⁰³ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 41.

⁸⁰⁴ A tal proposito, gli esempi più eclatanti sono identificabili nella figura dell'apostolo del sarcofago di Giunio Basso (cfr. scheda n. 46); in quello incompiuto proveniente da uno dei mausolei sorti attorno alla basilica costantiniana di San Sebastiano (cfr. scheda n. 24) ed infine nella sepoltura ad alberi proveniente dalla *confessio* di San Paolo (cfr. scheda n. 41).

⁸⁰⁵ Cfr. le schede nn. : 9, 16, 24, 29, 30, 34, 46.

⁸⁰⁶ Si tratta del cosiddetto Frammento B custodito nel Musée Lapidaire di Avignone (cfr. scheda n. 6), del frammento A del Museo Archeologico di Valence ed, infine, del sarcofago ad alberi del Museo Pio Cristiano (cfr. scheda n. 41).

⁸⁰⁷ Tale impostazione figurativa si riscontra nel sarcofago ad alberi di Marsiglia (cfr. scheda n. 16), nel perduto sarcofago di Narbonne (cfr. scheda n. 19), nel manufatto incompiuto (cfr. scheda n. 24) e in quello frammentario (cfr. scheda n. 25) provenienti da San Sebastiano, nella sepoltura a fregio continuo di San Valentino (cfr. scheda n. 34), nel sepolcro di Giunio Basso (cfr. scheda n. 46) ed infine nel sarcofago a colonne di Saint-Maximin (cfr. scheda n. 50). Un discorso a parte va fatto per un piccolo sarcofago a fregio continuo rinvenuto nel 1603 nei dintorni del cimitero di Sant'Agnese, ora esposto nel Museo Pio Cristiano. La narrazione si conclude all'estremità sinistra della fronte con la raffigurazione del martirio paolino con lo stesso schema proposto dagli altri sarcofagi della passione qui presi in esame. L'apostolo, stante, ha le mani legate dietro la schiena, il corpo è volto di tre quarti verso il soldato che con le gambe divaricate, che è colto nell'atto di estrarre la spada dal fodero per infliggergli il fendente mortale. Questa sepoltura conosciuta anche con il nome lateranense 162, in realtà, è frutto di ingenti rifacimenti che stravolsero totalmente la resa stilistica della composizione, facendola divergere dall'opera originaria; proprio per questo motivo ho ritenuto opportuno escludere tale manufatto dal catalogo dei sarcofagi della passione, ma trattarlo in separate sede. Le trasformazioni subite portarono Raffaele Marucchi ad identificare nella scena in questione non il martirio di Paolo, bensì l'arresto di Pietro, in quanto per lui il volto dell'uomo imprigionato è assai simile a quello di Pietro raffigurato a sinistra di Cristo nella sezione centrale della fronte. Per la bibliografia di riferimento si veda: BOSIO 1632, p. 423; ARINGHI 1651, p. 158, fig. 159; BOTTARI 1754, III, pp. 21-22, tav. 133; GARRUCCI 1879, V, p. 73, tav. 348,1; ROLLER 1881, II, p. 70, tav. 60,4; FICKER 1890, p. 107, n. 162; MARUCCHI 1910, p. 20, tav. 26,2; WILPERT 1927, p. 72, nota 2; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 7; SOTOMAYOR 1962, pp. 112 nota 63, 183, 222; TESTINI 1969, p. 83.

⁸⁰⁸ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 30.

proveniente dalla *confessio* di San Paolo fuori le Mura⁸⁰⁹ (Figura 82) - e della sepoltura a colonne ridotta in frammenti di Valence⁸¹⁰ (Figura 83).

È assolutamente sorprendente come queste tre opere, che già si differenziano dagli altri sarcofagi della passione, presentino in realtà un'altra particolarità che le distingue maggiormente dal resto della produzione: sono, infatti, gli unici manufatti - ad eccezione del frammento di Avignone⁸¹¹ che però si diversifica totalmente per l'iconografia particolare della scena stessa - in cui la *decollatio Pauli* occupa l'intercolunnio a destra della nicchia mediana, nel luogo di solito interessato dall'arresto di Cristo⁸¹². Si tratta, si diceva, di due sarcofagi appartenenti alla cosiddetta tipologia ad alberi ed uno a colonne; in realtà secondo Joseph Wilpert⁸¹³ il frammento di Valence non è che una copia fedele della sepoltura romana denominata anche lateranense 164⁸¹⁴, la cui unica, ma netta differenza è data dal fatto che le scene risultano essere separate da colonne e non da alberi. Lo studioso, tuttavia, non esclude affatto la possibilità che l'opera in questione potesse in realtà riprodurre un sarcofago a colonne contenente le medesime tematiche e a sostegno della sua teoria egli cita un frammento, oggi perduto, proveniente da San Sebastiano, in cui un'aquila reggeva nel becco parte della corona, prova dell'esistenza di un prototipo romano per l'opera di Valence.

Tutto ciò lascia supporre che esistettero differenti cartoni contenenti il martirio paolino, uno molto più utilizzato, vista l'ingente sequenza di prodotti a lui riferibili, con l'episodio collocato nell'ultima nicchia all'estrema sinistra della cassa⁸¹⁵, l'altro, invece, prevedeva la scena nello spazio a destra dell'intercolunnio mediano. Questo cartone, sebbene abbia avuto sicuramente meno fortuna dell'altro, venne comunque utilizzato nelle varie botteghe, in particolar modo per la realizzazione dei cosiddetti sarcofagi ad alberi. Tale considerazione acquisisce ancora più valore se si considera che il rilievo di Valence non è altro che la riproduzione dell'opera proveniente dalla *confessio* di S. Paolo, la cui sostituzione degli alberi con delle strutture architettoniche, che scandiscono lo spazio compositivo, potrebbe essere imputabile all'estro dell'artista o alla specifica volontà della committenza.

Alcune sepolture sembrano un po' sfuggire da queste due tipologie di cartoni, presentandosi invece come delle accezioni. È il caso del sarcofago di Giunio Basso, la cui decapitazione paolina conclude la narrazione del secondo registro, disponendosi proprio nell'ultima nicchia all'estrema

⁸⁰⁹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 41.

⁸¹⁰ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 55.

⁸¹¹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 6.

⁸¹² Per le questioni legate alla scena dell'arresto di Cristo cfr. *infra* al paragrafo 3.1.1.

⁸¹³ WILPERT 1928c, p. 253, tav. 1,2; WILPERT 1929, I, pp. 125, 164-165, tav. 142,1.

⁸¹⁴ Cfr. scheda n. 41.

⁸¹⁵ La *decollatio Pauli* occupa l'ultimo intercolunnio all'estremità sinistra della fronte del sepolcro ad alberi di Marsiglia (cfr. scheda n. 16), del perduto sarcofago di Narbonne (cfr. scheda n. 19), del sarcofago incompiuto (cfr. scheda n. 24) e di quello frammentario (cfr. scheda n. 25) provenienti da San Sebastiano, della sepoltura a fregio continuo di San Valentino (cfr. scheda n. 34) ed infine del sarcofago a colonne di Saint-Maximin (cfr. scheda n. 50).

destra, presentando uno schema compositivo che, assieme a quello pertinente al frammento di S. Sebastiano, preso in considerazione all'inizio dei nostri discorsi, potrebbe rappresentare il prototipo stesso dell'episodio del martirio paolino, da cui poi si realizzò il cartone preparatorio per tutte le altre raffigurazioni.

È necessario, poi, considerare distintamente il già citato frammento di Avignone in cui, in realtà, sono molteplici i tratti originali. Il sarcofago venne ridotto in pezzi all'interno della chiesa di S. Onorato ad Arles a causa della furia iconoclasta della Rivoluzione Francese⁸¹⁶; sia Raffaele Garrucci⁸¹⁷ che Edmond Le Blant⁸¹⁸ - pur conoscendo i vari lacerti - non riuscirono a ricostruire la fronte originaria della sepoltura, considerando nelle loro trattazioni ogni pezzo come un'opera a se stante. Ancora una volta fu Joseph Wilpert⁸¹⁹, a seguito di molteplici viaggi e campagne di scavo, a ritracciare tutte le differenti parti del rilievo, suddivise in più musei e collezioni, ed ricostruire idealmente la fronte dell'intera sepoltura, mancante di buona parte della prima scena a sinistra, dell'intercolumnio centrale e degli arti inferiori dei personaggi. Il martirio di Paolo, disposto a destra del simbolo dell'*Anastasis*, richiama fortemente lo schema compositivo dell'arresto petrino, allontanandosi così dal più canonico apparato figurativo proprio della *decollatio*. L'apostolo solleva la mano destra nel gesto della parola, mentre con la sinistra stringe un *volumen*; la testa, contraddistinta dalla lunga barba e dall'incipiente calvizie, è volta verso il centro del sarcofago. Ai suoi lati si dispongono due soldati, entrambi abbigliati con tunica corta cinta e clamide affibbiata all'altezza dell'omero. Mentre quello di sinistra con la mano destra sembra voler indirizzare il prigioniero verso la direzione da percorrere, per giungere al luogo della condanna, il centurione, posto a destra, ha il volto di profilo e con la mano sinistra stringe il bastone del comando. Di fatto ci troviamo di fronte non tanto all'episodio dell'esecuzione capitale dell'apostolo delle genti, bensì al momento subito precedente, ovvero al suo arresto, sull'esempio iconografico di quello petrino che si erge nella nicchia a sinistra dell'*Anastasis*. È possibile che l'*artifex* abbia raffigurato la *decollatio* in una maniera totalmente differente perché suggestionato dalla precedente esecuzione dell'arresto di Pietro; le due scene sono sorprendentemente simili, tanto che sembrano quasi denunciare il preciso intento da parte dell'artista di creare un programma figurativo differente, anche perché è difficile imputare tale cambiamento ad un errore, visto che comunque egli conosceva molto bene la fisionomia paolina⁸²⁰.

⁸¹⁶ Per la storia dettagliata delle molteplici vicissitudini che subì il sarcofago si veda la scheda n. 6.

⁸¹⁷ GARRUCCI 1879, V, p. 66, tavv. 340,5; 401,2.

⁸¹⁸ LE BLANT 1878, pp. 24, n. 16, tav. 12,2; 56 n. 48; 58 n. 58; 66 n. 63; LE BLANT 1886, p. 33, n. 48, tav. 12,1.

⁸¹⁹ WILPERT 1923-24, pp. 182-184; WILPERT 1925, pp. 36-37; WILPERT 1929, I, pp. 155, 165 tav. 146,2; WILPERT 1938, pp. 195-197.

⁸²⁰ Un ulteriore esempio della scena della cattura di Paolo sembrerebbe essere presente nella seconda nicchia, a partire da sinistra, del registro superiore del sarcofago di Giunio Basso. In realtà ci troviamo di fronte all'arresto di Pietro e non a quello di Paolo: tale confusione è dovuta al fatto che il capo del personaggio, stante, con le mani legate tra due soldati

Questa soluzione figurativa così particolare non può che essere messa in relazione con la scena della nicchia seguente che ospita una tematica totalmente estranea ai repertori romani dei sarcofagi della passione, ossia la *Traditio clavium*. Cristo, imberbe e con il volto incorniciato da lunghi capelli ad ampi boccoli, è colto nell'atto di stringere con la mano sinistra un lembo del proprio pallio, mentre con la destra consegna la chiave a Pietro, che la riceve con le mani velate.

L'intera opera è il frutto del preciso programma figurativo di un *artifex* che ha realizzato una composizione perfettamente bilanciata sia dal punto di vista figurativo che strutturale; la fronte della sepoltura, infatti, si chiude esternamente con due episodi incentrati sulla vita di Pietro, da un lato si riconosce il *ter negabis* e dall'altro la *Traditio clavium*, mentre ai lati del simbolo dell'*Anastasis* si dispongono i principi degli apostoli condotti da due *militēs* al martirio.

Anche la fronte del sarcofago a colonne⁸²¹, rinvenuto al di sotto del piano pavimentale della basilica di S. Pietro, oggi nel Museo Pio Cristiano, presenta una atipica *decollatio Pauli*: l'apostolo, infatti, non è più raffigurato stante, con il corpo in pieno prospetto, ma, al contrario, è colto in movimento, procedendo di profilo verso l'esterno della scena con il capo chinato verso il basso. Le gambe sono piegate per indicare lo sforzo del movimento, la veste è percossa da innumerevoli pieghe che ondeggiavano per il deciso incedere, le braccia sono ancora legate dietro alle spalle. Due soldati si ergono dietro di lui ma, mentre il centurione con lo scudo, posto all'estrema destra della scena, sembra avere un valore puramente riempitivo, l'altro partecipa attivamente all'evento; difatti con la mano sinistra stringe il braccio del prigioniero, come per attirarlo a sé, mentre con l'altra, sollevata in aria, sta per infliggere il colpo fatale con un gladio, di cui rimane solo il manico stretto nella mano destra. Per la prima volta domina un sentimento di tensione e violenza, totalmente estraneo agli altri rilievi, in cui la figura pacata di Paolo non esprime che la vittoria già conseguita sulla morte tramite il martirio.

L'esecuzione paolina, avvenuta con inaudita brutalità da parte dei soldati nel sarcofago del Museo Pio Cristiano, richiama molto da vicino la soluzione iconografica adottata dalla colonnina damasiana della basilica semi-ipogea dei Ss. Nereo ed Achilleo a Domitilla, in cui è raffigurato il martirio di *Acilleus*, come specifica l'iscrizione che correda il rilievo⁸²². Achilleo, con la tunica discinta e le mani legate dietro alla schiena, sembra voler cercare di sottrarsi al suo destino procedendo, con grande enfasi, verso sinistra, al contrario di Paolo che sprezzante del pericolo rimane imperturbabile di fronte al sopraggiungere della morte, mentre alle sue spalle il carnefice è pronto a colpirlo con la spada all'altezza del capo. Il simbolo dell'*Anastasis*, che si erge tra le due

è stato fortemente rielaborato in tempi moderni, perdendo così del tutto le peculiarità fisionomiche che lo contraddistinguevano, facendo cadere nell'errore alcuni studiosi.

⁸²¹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 9.

⁸²² FASOLA 1965, pp. 5-103; TOLOTTI 1985, pp. 374-378; BISCONTI 1991, pp. 552-558; BISCONTI 1995a, pp. 274-279; BISCONTI 2000b, p. 595, n. 291.

figure sul fondo della composizione, non può che essere un chiaro richiamo ai programmi figurativi dei sarcofagi della passione, in cui la valenza salvifica del *Signum crucis* domina con una posizione di assoluto rilievo, omettendo invece qualsiasi gesto o espressione che possa simboleggiare sentimenti o sensazioni prettamente negativi.

Da tutte queste considerazioni si può infine constatare come la tematica della decollazione di Paolo sia stata eseguita preferibilmente in quei sarcofagi della passione appartenenti alla tipologia a colonne, di cui infatti si contano otto esemplari⁸²³, forse proprio per il fatto che il prototipo della scena sia identificabile nella sepoltura di Giunio Basso o nel frammento di San Sebastiano. Ciò potrebbe spiegare come mai si contino solo quattro sarcofagi⁸²⁴ ad alberi ospitanti questo episodio e un unico caso in cui si preferì ricorrere alla soluzione narrativa del fregio continuo⁸²⁵.

Per lungo tempo gli studiosi hanno comunemente associato la località dove avvenne la *decollatio*, ovvero il Tevere, con il sito delle Acque Salvie, mentre, in realtà risultano posti in due differenti zone, dal punto di vista topografico non assimilabili⁸²⁶. Questa confusione è dovuta alla presenza di un'antica tradizione, secondo la quale la decapitazione sarebbe avvenuta in un luogo denominato ad *Aquas Salvias*, l'attuale Abbazia delle Tre Fontane⁸²⁷, sulla via Laurentina, e la deposizione del corpo del martire invece sarebbe collocabile sulla via Ostiense. Il primo documento sicuro che riporta queste informazioni è costituito da un'epigrafe, dell'inizio del VII secolo, un tempo affissa nell'antica basilica di San Paolo fuori le Mura - oggi conservata nel Museo di San Paolo - vista in passato da Pietro Sabino in *porticu templi divi Pauli*⁸²⁸ e riprodotte il contenuto della lettera⁸²⁹ che papa Gregorio Magno inviò nel 604 a Felice, ossia a colui incaricato di gestire il *patrimonium Appiae*. Si affidava alla basilica di San Paolo la *massa quae Aqua Salvias nuncupatur* sia per un'esigenza economica che devozionale, poiché era il luogo presso il quale, secondo la tradizione, si svolse il martirio paolino *in qua palmam lumen martyrii capite est truncatus*⁸³⁰. Tutte le fonti del VII secolo, come anche l'itinerario *De locis sanctis martyrum quae sunt foris civitatis*

⁸²³ Si tratta del sarcofago frammentario custodito nel Musée Lapidaire di Avignone (cfr. scheda n. 6), della fronte della sepoltura esposta nel Museo Pio Cristiano (cfr. scheda n. 9), del perduto sarcofago di Narbonne (cfr. scheda n. 19), del sarcofago incompiuto (cfr. scheda n. 24) e di quello frammentario (cfr. scheda n. 25) provenienti da San Sebastiano, del sepolcro di Giunio Basso (cfr. scheda n. 46), del manufatto custodito nella cripta della chiesa di Saint-Maximin (cfr. scheda n. 50) e infine del sarcofago frammentario di Valence (cfr. scheda n. 55).

⁸²⁴ Si tratta del presunto sarcofago di Crisanto e Daria nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia (cfr. scheda n. 16), del frammento marmoreo A proveniente dal complesso di San Sebastiano (cfr. scheda n. 29), dell'opera esposta nel Museo delle Sculture (cfr. scheda n. 30) e infine della sepoltura proveniente dalla *confessio* di San Paolo (cfr. scheda n. 41).

⁸²⁵ Ci si riferisce al sarcofago di San Valentino (cfr. scheda n. 34).

⁸²⁶ BRACONI 2011-2012, pp. 42-61.

⁸²⁷ BELARDI et Alii 1995.

⁸²⁸ ICUR II, 4790; PATITUCCI UGGERI 2010b, p. 228; BRACONI 2011-2012, p. 43.

⁸²⁹ Gregorio Magno, *Epistola* XIV, 14 (MGH *Registr. Epist.* II, 2, 433).

⁸³⁰ MAI, V, p. 213.

*Romae*⁸³¹, tendono ad identificare il possedimento delle Acque Salvie con il luogo in cui si sviluppò un cenobio di monaci orientali, provenienti dalla Cilicia, in cui venne traslato il capo di S. Anastasio dall'Oriente, ma anche, al contempo, con il sito della *decollatio Pauli*⁸³². Per lungo tempo si è creduto che gli *Acta Petri et Pauli* dello Pseudo Marcello⁸³³, redatti in lingua greca, fossero una testimonianza ben più antica della missiva di Gregorio Magno, in quanto tendenzialmente riferibili al V-VI secolo. Il capitolo 80 è incentrato proprio sulla narrazione della condanna a morte dell'apostolo, il quale fu condotto da tre soldati a tre miglia dalla città, e dopo aver incontrato Perpetua, una pia donna che gli regalò il proprio fazzoletto affinché si potesse coprire gli occhi nel momento cruciale, venne ucciso “presso il fondo delle Acque Salvie, vicino all'albero del pino”, testimoniando così l'esistenza di un' indiscutibile connessione tra la decapitazione dell'apostolo e il luogo denominato Acque Salvie. In realtà gli Atti apocrifi di Pietro e Paolo non sono che l'esito finale di un'ingente sequenza di trasformazioni testuali che vennero realizzate tra il VII e IX secolo, mentre ad un'epoca più antica si possono riferire soltanto il *Martyrium Petri et Pauli* in greco e la *Passio apostolorum sanctorum Petri et Pauli* in latino; questi due differenti testi costituiscono il vero e proprio nucleo originale dell'intero scritto apocrifo risalente al V-VI secolo⁸³⁴.

I due componimenti propongono una trattazione più sintetica dei fatti narrati, omettendo totalmente il viaggio di Paolo da Malta a Roma e l'incontro dell'apostolo con Perpetua, focalizzando invece l'attenzione solo sul martirio vero e proprio; al contrario, degli *Acta* non menzionano affatto il sito delle Acque Salvie come il luogo designato per il *martyrium*, bensì la via Ostiense⁸³⁵. È chiaro, dunque, che sia il *Martyrium Petri et Pauli* che la *Passio apostolorum sanctorum Petri et Pauli*, collegando il luogo della *decollatio* con quello in cui era deposto il corpo del martire sulla via Ostiense, richiamano alla memoria una tradizione agiografica precedente, di cui non ci è pervenuta la forma testuale, ma il cui eco si può avvertire in maniera tangibile in quei sarcofagi della passione ospitanti la raffigurazione della decapitazione paolina. Infatti, come si è visto nel frammento marmoreo di San Sebastiano, tra i due personaggi, sullo sfondo, si ergono due canne palustri o alcune piante acquatiche, non meglio identificate, che non possono che riferirsi ad uno specifico ambiente paludoso, collocabile nei pressi di uno specchio d'acqua o di un corso fluviale.

Più volte l'arte tardoantica, e non solo, è ricorsa all'utilizzo di determinati elementi figurativi per connotare, in senso realistico, le ambientazioni paesaggistiche in cui erano calati i

⁸³¹ VALENTINI-ZUCCHETTI 1942, pp. 108-109.

⁸³² FERRARI 1957, pp. 33-48; BELARDI, BRIÈRE, POZZI 1995; SPERA 2001a, pp. 144-147; SPERA 2001b, pp. 147-148; BERNACCHIO 2007; BERNACCHIO 2011, pp. 73-96.

⁸³³ *Acta Petri et Pauli* 80, 27-50 (ERBETTA 1966, II, p. 190).

⁸³⁴ ERBETTA 1966, II, pp. 178-179; BRACONI 2011-2012, p. 46.

⁸³⁵ *Acta Petri et Pauli* 80, 25-26, nota 14 (ERBETTA 1966, II, p. 190); BRACONI 2011-2012, pp. 47-48.

differenti personaggi, tendenzialmente contraddistinti da un'estrema sintesi narrativa, così il fiume Giordano in cui viene battezzato Cristo nel lato minore del sarcofago della Lungara⁸³⁶, oggi nel Museo Nazionale Romano, è riconoscibile grazie al fusto di un'imponente canna che si erge dalle sue acque. Ancora, le rive del Nilo, in cui è ambientato il ritrovamento di Mosé, sono evidenziate da un canneto policromo nell'affresco del cubicolo B dell'ipogeo di via Dino Compagni⁸³⁷, mentre la canna palustre è l'emblema della personificazione del fiume Giordano sia nei mosaici del battistero degli ortodossi che degli ariani a Ravenna⁸³⁸. Tali elementi vegetativi si riconoscono non solo nel frammento marmoreo, già preso in esame, ma si identificano chiaramente nel sarcofago di Giunio Basso⁸³⁹ in cui la *decollatio Paoli*, distribuendosi nell'ultimo intercolunnio a destra del registro inferiore, mostra un impianto figurativo assai simile a quello connotante la scena di San Sebastiano, che - come si è precedentemente notato - è probabilmente a lui coevo o anteriore, da cui sicuramente venne ricavato il cartone, l'archetipo, da cui si riprodusse, in maniera quasi seriale, tale raffigurazione nel corso degli anni. La scena è pervasa da un sentimento di drammatica tensione, data dal gesto carico di *pathos* del soldato colto nell'atto di sfoderare la spada per infliggere il colpo mortale al condannato, il quale attende con implacabile tranquillità, contrita da una penosa concentrazione, il proprio destino⁸⁴⁰. Tra i due protagonisti si ergono, inconfondibili, alcune canne palustri. Questa peculiarità figurativa torna anche nel sarcofago ad alberi, fortemente frammentario, proveniente dal complesso di San Sebastiano⁸⁴¹. In molti casi la raffigurazione del martirio paolino è arricchita anche da un ulteriore elemento che serve a connotare ancora di più, nel caso ce ne fosse bisogno, la tematica in questione dal punto di vista topografico, ovvero la prora di una nave. Questa svetta, come si è già visto nel frammento di San Sebastiano, al di sopra di una struttura muraria in *opus quadratum*, e non può che far pensare che voglia richiamare alla memoria un luogo realmente esistito, forse caratterizzato da un monumento navale, sorto nei pressi del sito dove avvenne l'uccisione dell'apostolo delle genti⁸⁴².

Il medesimo schema figurativo, benché semplificato e privo di alcuni elementi decorativi, si riscontra nell'ultimo intercolunnio all'estrema sinistra del sarcofago a colonne⁸⁴³, custodito nella cripta della basilica di Saint-Maximin-la-Sainte-Baume. La canna palustre, dal fusto molto fogliato, è rappresentata alla destra di Paolo, mentre tra l'apostolo e il suo aguzzino si riconosce la prua sinistra di una nave, con terminazione arricciata, sorretta da un pilastro. A volte lo scafo è semi-

⁸³⁶ DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, pp. 323-325, n. 777, tav. 124.

⁸³⁷ FERRUA 1990, pp. 60-63.

⁸³⁸ BOVINI 1970, pp. 51-54; 107-111.

⁸³⁹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 46.

⁸⁴⁰ PATITUCCI 2010a, p. 37.

⁸⁴¹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 30.

⁸⁴² BRACONI 2011-2012, pp. 51-53.

⁸⁴³ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 50.

nascosto dalla testa di Paolo, che ne cela la porzione destra, come nel caso del frammento della sepoltura a colonne di Valence⁸⁴⁴, in cui la struttura della nave si erge alla sommità di una pianta acquatica dalle ampie foglie centralmente bipartite, o ancora nel sarcofago ad alberi⁸⁴⁵, secondo la tradizione ospitante le reliquie di Crisanto e Daria, esposto nella cripta di San Vittore a Marsiglia, in cui in realtà non sussiste alcun elemento strutturale che funga da sostegno alla nave stessa, che quindi sembra essere innaturalmente sospesa, emergendo da dietro la testa dell'apostolo. La prua delle nave con il relativo pilastro, secondo l'ultimo studio condotto su tale argomento da Matteo Braconi⁸⁴⁶, potrebbero riferirsi ad un monumento realmente esistito nei pressi del Tevere, come lasciano supporre le due sculture rinvenute ad Ostia Antica, di cui in realtà si conosce ben poco, raffiguranti a tutto tondo la prora di una nave, terminante con una voluta a riccio e tagliata di netto posteriormente (Figura 84). Queste opere poggiano su un elemento a forma rettangolare che funge da raccordo con la struttura sottostante dall'andamento verticale, che doveva probabilmente, anche in base agli esempi forniteci dai rilievi di San Sebastiano e di Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, svolgere da sostegno. Non è da escludere che una struttura decorativa simile potesse trovare posto in uno dei numerosi scali fluviali che connotavano anche il tratto meridionale del Tevere, proprio nella zona adiacente la basilica di S. Paolo⁸⁴⁷, sull'esempio del *vicus Alexandri*⁸⁴⁸ ovvero di un sobborgo abitativo sorto in connessione dello scalo fluviale al III miglio della via Ostiense. La sua struttura consentiva l'attracco anche di grosse navi ed era ancora in funzione nella seconda metà del IV secolo, quando nel 357, secondo Ammiano Marcellino, giunse l'imponente obelisco che l'imperatore Costanzo II aveva voluto donare al Senato, per poi procedere via terra fino al Circo Massimo⁸⁴⁹.

Grazie all'analisi iconografica dei rilievi inerenti alla *decollatio Pauli*, presenti nei sarcofagi con le scene di passione, vista la presenza di piante acquatiche e navi fortemente connotanti, si può asserire con certezza che tale episodio possa essere topograficamente collocabile in un luogo non ben precisato lungo il Tevere, che non ha nulla a che fare, invece, con il sito detto delle Acque Salvie di cui ci parlano le fonti, posto a una distanza considerevole dal fiume stesso. È dunque possibile che gli apparati figurativi della plastica funeraria risentirono dei racconti popolari o dell'esistenza di una tradizione agiografica, poi perduta, in cui si evidenziava un chiaro legame tra il luogo che ospitava il corpo dell'apostolo, la via Ostiense, e la località dove egli incontrò la morte.

⁸⁴⁴ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 55.

⁸⁴⁵ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 16.

⁸⁴⁶ BRACONI 2011-2012, pp. 42-61.

⁸⁴⁷ MATURO 2008, pp. 154-156.

⁸⁴⁸ BARBINI 2001, pp. 42-43.

⁸⁴⁹ Ammiano Marcellino, *Res Gestae a fine Corneli Taciti. Historiae*, 17,4.

Un'ulteriore testimonianza di quanto appena detto ci viene offerta da Prudenziò che durante la sua visita ai luoghi della devozione della città di Roma, tra la fine del IV inizi V secolo, dedicò un'intera parte della sua opera alla passione dei principi degli apostoli, asserendo che il Tevere divideva i sepolcri di Pietro e Paolo, uno collocato sulla sponda destra l'altro su quella sinistra, ma, al contempo, il fiume era stato anche il luogo in cui vennero ambientate le loro condanne⁸⁵⁰.

L'ultimo documento a riportare ancora la via Ostiense come il sito della decapitazione è l'epitome feliciana del *Liber Pontificalis* della prima metà del VI secolo: dalla vita di papa Cornelio si apprende che una matrona chiamata Lucina prese il corpo di Paolo *de Catacumbas* e lo pose *in predio suo, via Ostiense, iuxta locum ubi decollatus est*⁸⁵¹.

È chiaro, infine, che tutte le testimonianze anteriori alla lettera di Gregorio Magno ignorano completamente la leggenda sorta attorno al sito delle Acque Salvie, mentre rivelano tutt'altra verità collocando così la morte di Paolo poco distante dal luogo dove venne seppellito, connotato, indiscutibilmente, dalla presenza del fiume Tevere. È possibile che lo sdoppiamento topografico del luogo della sepoltura con quello dove avvenne la morte, sia imputabile alla fondazione di quel monastero ricordato da Benedetto nel suo *Chronicon ad Aquas Salvias*⁸⁵². La struttura, realizzata per volere di Narsete nella seconda metà del IV secolo, ospitò monaci ciliciani particolarmente devoti a Paolo, che forse modificarono la leggenda agiografica fino allora conosciuta per accrescere l'importanza devozionale del luogo dove essi risiedevano⁸⁵³.

⁸⁵⁰ *Scit Tiberina palus, quae flumine lambitur propinquo binis dicatum cespite tropaeis, et crucis et gladii testis, quibus irrigans easdem bis fluxit imber sanguinis per herbas* (Prudenziò, *Peristephanon*, 12, 7-10, in CANALI 2005, p. 301).

⁸⁵¹ DUCHESNE 1886, p. 66; CAPOCCI 1953, pp. 13-14.

⁸⁵² *Narsus vero patricius fecit ecclesia cum moasterium Beati apostoli, qui dicitur ad Aquas Salvias, reliquie beati Anastasii martyris adducte venerantur* (Benedetto, *Chronicon* 9, in ZUCCHETTI 1920, p. 32).

⁸⁵³ SANSTERRE 1983, p. 152; TAJA 1994, pp. 151-154; BRACONI 2011-2012, pp. 59-61.

3.2.4 Episodi paolini desunti dai testi apocrifi

Gli episodi della vita di Paolo di Tarso, ad eccezione del suo martirio, come si è visto nel paragrafo precedente, sono presenti nell'arte cristiana delle origini in maniera sporadica. Questa tendenza non può che essere accertata anche dai sarcofagi della passione, che ospitano, in un numero estremamente ridotto, alcuni dei momenti più drammatici vissuti dall'apostolo, giunti a noi grazie agli Atti degli Apostoli e ad alcuni testi dalla valenza apocrifia.

Così, nel sarcofago ad alberi di cui si conserva solo parte della fronte, affissa sul muro della cappella di Notre-Dame-de-Confession, nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia⁸⁵⁴, a partire dall'estremità sinistra del rilievo e procedendo verso destra, accanto alla prima arcata incentrata sul martirio paolino, si dispone un'ulteriore scena desunta dalla *passio Pauli* (Figura 85). L'apostolo barbato, munito di tunica e pallio, è raffigurato con la gamba sinistra protesa in avanti, la mano destra sollevata, nel tipico gesto della parola, e con il capo rivolto verso l'interno della composizione, ovvero nella direzione di un personaggio maschile, abbigliato con tunica discinta e penula, che mediante una fune stretta intorno al suo collo, con un duplice giro, simile ad un cappio, sembra volerlo arrestare. In secondo piano una figura femminile assiste all'evento. Alcuni studiosi tra cui Edmond le Blant⁸⁵⁵, Giovan Battista De Rossi, Hans von Campenhausen⁸⁵⁶ e Umberto Utro⁸⁵⁷ ipotizzarono che la donna rappresentata in posizione frontale, accanto a colui che tiene legato Paolo con una corda, sia Plautilla, una "matrona nobilissima" e "devotissima agli apostoli e praticante della religione divina" che, secondo La Passione di Paolo dello Pseudo-Lino⁸⁵⁸, avrebbe acconsentito a prestare il fazzoletto che portava legato in capo all'apostolo, prima che questi giungesse al luogo designato per la sua condanna⁸⁵⁹. In tal caso sarebbe illustrato il momento subito precedente alla vera e propria *decollatio*, che si dispone nell'intercolunnio vicino, e funge da *pendant* all'ultima scena, all'estrema destra della fronte, incentrata sull'arresto di Pietro.

Se da un lato tale ipotesi non sembra essere supportata dal testo apocrifo, in quanto non vi è alcun riferimento ad una fune adoperata per condurre il prigioniero verso il martirio, né tanto meno che questi fosse legato, ma, al contrario, sembra procedere con tranquillità e in piena coscienza del

⁸⁵⁴ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 16.

⁸⁵⁵ LE BLANT 1886, p. 46.

⁸⁵⁶ VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 3.

⁸⁵⁷ UTRO 2011, p. 35.

⁸⁵⁸ ERBETTA 1966, II, pp. 289-296.

⁸⁵⁹ "Salve, Plautilla, erede dell'eterna salvezza! Imprestami il fazzoletto che hai in testa e scostati un po' per causa della ressa della folla. Attendimi qui, finché sia di ritorno e ti restituisca il favore. Mi legherò gli occhi con esso come fosse un sudario e, nel mio viaggio alla volta di Cristo, te lo lascerò qual pegno del tuo affetto per me per amore di Cristo. Quella gli diede subito il pannolino e obbedì all'apostolo" (*Acta Pauli et Theclae*, 14,15-25, ERBETTA 1966, II, p. 294).

suo ruolo, in quanto “soldato legittimo del mio re”⁸⁶⁰; dall’altro lato la pettinatura della matrona lascia supporre che questa possa essere davvero Plautilla. La donna mostra una capigliatura assai simile a quella sfoggiata da Sitis, la moglie obbediente di Giobbe, nel sarcofago di Giunio Basso⁸⁶¹, contraddistinta, in realtà, da un singolare copricapo a fascia di cui era munita per nascondere il fatto che avesse dovuto vendere i suoi capelli per poter sfamare il marito. È probabile che questo modo di acconciare i capelli, particolarmente di moda tra il quarto e il quinto decennio del IV secolo, fosse stato riproposto nella nostra sepoltura ad alberi, con il chiaro intento di richiamare alla memoria il panno con cui Paolo si coprì gli occhi al momento della sua decapitazione e che miracolosamente scomparve appena il capo venne reciso dal corpo sottostante⁸⁶². Di opinione nettamente differente sono Joseph Wilper⁸⁶³, Raffaele Garrucci⁸⁶⁴, Pasquale Testini⁸⁶⁵ e Stella Patitucci Uggeri⁸⁶⁶ che, al contrario, credettero di riconoscervi un episodio relativo al primo soggiorno dell’apostolo ad *Iconium*⁸⁶⁷. Secondo gli *Acta Pauli et Theclae*⁸⁶⁸, l’apostolo predicò la parola di Dio nella casa di Onesiforo concentrandosi particolarmente sull’importanza della resurrezione e del rispetto della continenza. Una vergine di nome Tecla, figlia di Teoclitia, lo ascoltò, non vista, da dietro una finestra contigua alla casa. La giovane rimase così colpita da ciò che udiva che si estraniò totalmente dal contesto familiare, rimanendo per tre giorni e tre notti in uno stato di estasi, fino a quando la madre, preoccupata, mandò a chiamare il fidanzato Tamiri, affinché prendesse provvedimenti verso quello straniero che ammaliava con le sue “dottrine seduttrici e brillanti” le giovani donne. “Tamiri udito ciò, si alzò al mattino pieno d’invidia e di ira e, andato in casa di Onesiforo insieme con dei capi, vari ufficiali e una folla abbastanza numerosa, muniti di bastone, disse a Paolo: Tu hai rovinato la città di Iconio e la mia fidanzata, per cui non mi vuole più. Andiamo dal governatore Castelio. Tutto il popolo gridava: Fallo fuori quello stregone! Ha corrotto tutte le nostre mogli. Così la gente si lasciò mettere completamente in subbuglio contro di lui”⁸⁶⁹. Il governatore, apprese le accuse che venivano mosse al prigioniero, “comandò di legarlo e metterlo in prigione, per udirlo più attentamente a tempo opportuno”.

È dunque possibile che il personaggio femminile presente nel rilievo, qui preso in esame, possa essere identificato con Tecla per via del fatto che la giovane, non ancora maritata e quindi

⁸⁶⁰ “ Mi attende la corona di giustizia, che mi darà colui a cui mi sono affidato. Sono certo che lo raggiungerò e con lui tornerò cinto del suo splendore e del Padre e degli angeli santi a giudicare l’universo” (*Acta Pauli et Theclae*, 12,20-30, in ERBETTA 1966, II, p. 294).

⁸⁶¹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell’opera cfr. la scheda n. 46.

⁸⁶² BOVINI 1949, p. 227.

⁸⁶³ WILPERT 1929, I, pp. 18-19, 107, 166, tav. 16,3; WILPERT 1938, p. 306.

⁸⁶⁴ GARRUCCI 1879, V, p. 78, tav. 352,1.

⁸⁶⁵ TESTINI 1969a, p. 84.

⁸⁶⁶ PATITUCCI 2010a, p. 33; PATITUCCI UGGERI 2010b, p. 232; PATITUCCI UGGERI 2010-2011, p. 136.

⁸⁶⁷ PATITUCCI UGGERI 2009, pp. 149-151.

⁸⁶⁸ ERBETTA 1966, II, pp. 257-288.

⁸⁶⁹ *Acta Pauli et Theclae*, 15 (ERBETTA 1966, II, p. 261).

vergine, non sia stata raffigurata con il capo velato, mentre il giovane presente alla sua destra potrebbe identificarsi con Tamiri che, furioso, si occupò personalmente di catturare l'uomo, a causa del quale aveva perduto la propria fidanzata, e condurlo nel tribunale.

Gli Atti degli Apostoli⁸⁷⁰ riportano in maniera molto sintetica che Paolo e Barnaba giunsero nella città di Iconio, intorno al 46, con l'intento di far conoscere la parola del Signore ai loro abitanti, così si rivolsero dapprima ai Giudei riuniti nella Sinagoga e poi ai Greci, convertendone un gran numero. Ma coloro che non si erano aperti alla nuova fede cominciarono ad inasprire i toni contro i due apostoli, fino ad organizzare una vera e propria aggressione, con annessa lapidazione, verso Paolo e il suo compagno di viaggio; quest'ultimi, avvertiti dell'imminente sorte, lasciarono la città per continuare la loro attività di evangelizzazione a Listra e a Derbe. Nel testo lucano, tuttavia, non viene fatto alcun cenno alle figure di Tecla o Tamiri.

Mentre dell'episodio inerente all'apostolo delle genti condotto da Tamiri nel tribunale non si conoscono altri esempi figurativi, e può quindi essere considerato un vero e proprio *unicum* iconografico, la storia di Tecla, al contrario, è raffigurata più volte, specie nell'accezione dell'insegnamento da parte del maestro alla sua giovane discepola⁸⁷¹. Queste composizioni, dal punto di vista figurativo, non possono che rifarsi fortemente ai repertori iconografici propri della cultura pagana, in cui dominavano le raffigurazioni inerenti alle scene di filosofia e di insegnamento, con l'allieva intenta ad ascoltare il proprio maestro, che vengono poi adottate dall'arte cristiana mantenendo il medesimo impianto compositivo, ma trasformandone il significato intrinseco⁸⁷².

Nel 1995 in una grotta ad Efeso è stata scoperta una pittura rupestre incentrata sulla predicazione di Paolo a Tecla, forse databile al V secolo. L'apostolo, munito di una tunica azzurra e un mantello giallo, è caratterizzato da tratti fisionomici indistinguibili come il volto allungato, la fronte alta e larga, l'incipiente calvizie e la barba aguzza. Egli è raffigurato nelle vesti di un docente seduto, con il braccio destro sollevato nel gesto della parola e un libro aperto appoggiato sulle ginocchia, mentre una matrona velata dalle imponenti dimensioni, da identificare con Theoklia la madre di Tecla, si erge alla sua sinistra. Sul lato opposto si riconosce un edificio in *opus quadratum* contraddistinto dal tetto a doppio spiovente e da una finestra, da cui una piccola Tecla si affaccia per ascoltare i sermoni. Sia Paolo che Theoklia sono facilmente identificabili grazie alla presenza delle iscrizioni esegetiche collocate all'altezza delle loro teste⁸⁷³.

⁸⁷⁰ At 14,1-7.

⁸⁷¹ La fortuna di questa tematica deve essere messa in relazione al fatto che il culto di Tecla ebbe un sostanzioso sviluppo sia in Oriente che in Occidente. Cfr. CLARK, LOUTH 2002; TOST 2007, p. 184.

⁸⁷² MARROU 1938, pp. 61-79; BISCONTI 2000c, pp. 259-260.

⁸⁷³ PILLIGER 2001, pp. 213-237; PILLIGER 2005, pp. 56-62; CIPRIANO 2008, p. 189; PILLIGER 2008, pp. 71-116; PATITUCCI UGGERI 2010b, pp. 202-203; PATITUCCI UGGERI 2010-2011, p. 135.

La medesima tematica ritorna con uno schema figurativo assai simile su una placchetta d'avorio, pertinente a un reliquiario, conservata al British Museum di Londra⁸⁷⁴. La scena risulta essere mancante solo della figura di Teoclia, mentre l'apostolo è di nuovo rappresentato seduto, di profilo, colto nell'atto di leggere un rotolo semisvolto; al contempo, di fronte a lui la giovane Tecla si sporge da un edificio in *opus quadratum* dalla porta socchiusa, che simboleggia la sua città natia.

I due protagonisti vengono, poi, raffigurati in una pittura, della fine del IV – inizi del V secolo, che adorna la parte meridionale della cupola, in corrispondenza dell'ingresso, della cappella della Pace del sepolcreto paleocristiano di El-Bagawat⁸⁷⁵. Paolo e Tecla sono assisi, l'uno di fronte all'altra, su dei sgabelli pieghevoli, con le gambe accavallate; l'apostolo, munito di tunica bianca, pallio ricadente sul braccio sinistro e capo velato, compie il gesto dell'*adlocutio* alla sua discepolo, mentre questa è intenta a scrivere, con uno stilo, su una tavoletta cerata appoggiata sulle proprie ginocchia.

La medesima raffigurazione è riproposta sulla parete occidentale del cosiddetto mausoleo 25, sebbene la superficie pittorica versi in uno stato conservativo davvero pessimo, dovuto alla profanazione dell'ambiente, con la chiara intenzione di rimuovere integralmente i soggetti illustrati. La corretta identificazione dei due personaggi è dovuta esclusivamente al confronto con la scena presente nella cappella della Pace⁸⁷⁶.

Il mausoleo dell'Esodo ospita anche l'episodio, più conosciuto, della vita della giovane di Iconio, ovvero il primo martirio che ella subì, mediante il rogo, nella sua città per volere della stessa madre, che all'interno del tribunale gridò al governatore: “Brucia questa sregolata; brucia costei che sprezza lo sposo, in mezzo al teatro, perché tutte le donne che si sono lasciate ammaestrare da quest'uomo siano prese da spavento!”⁸⁷⁷. Secondo la narrazione apocrifa degli Atti di Paolo e Tecla, la fanciulla venne condotta all'interno del teatro e posta nuda al di sopra di un cumolo di legna; cominciò a pregare “con le mani stese a forma di croce” e le fiamme miracolosamente non intaccarono il suo corpo; Dio accorse in suo aiuto scatenando “una nube piena d'acqua e di grandine [...] e il fuoco fu estinto”⁸⁷⁸. Sebbene le pitture della cappella della Pace siano oggi molto rovinate, riconducibili in alcuni tratti unicamente a flebili tracce di colore, Tecla è identificabile con certezza grazie all'iscrizione, in greco, del suo nome presente alla sua destra⁸⁷⁹ (Figura 86). A differenza del

⁸⁷⁴ GARRUCCI 1881, VI, p. 68, tav. 446,5-11; DALTON 1901, pp. 50-51, n. 292; TESTINI 1969b, n. 16, fig. 8, p. 256; VOLBACH 1976, n. 117, p. 83; KÖTZCHE 1979b, pp. 507-508, n. 445; KESSLER 1979, pp. 109-119; NAUERH, WARNS 1981, pp. 1-8; HUSKINSON 1982, pp. 44-46, fig. 23-25; STUTZINGER 1983-1984, pp. 692-694, n. 269; BISCONTI 2000d, p. 50; VIAN 2000, p. 35; SPIER 2007b, pp. 237-238, n. 60; UTRO 2011, p. 36; PATITUCCI UGGERI 2010-2011, p. 135.

⁸⁷⁵ CIPRIANO 2003, pp. 243-288; ZIBAWI 2005, pp. 36-94; CIPRIANO 2008, pp. 229-230; PATITUCCI UGGERI 2010b, pp. 202.

⁸⁷⁶ FAKHRY 1951, pp. 80-87; CIPRIANO 2008, pp. 186-189.

⁸⁷⁷ *Acta Pauli et Theclae*, 20, 35-40 (ERBETTA 1966, II, p. 262).

⁸⁷⁸ *Acta Pauli et Theclae* 22, 25-35 (ERBETTA 1966, II, p. 262).

⁸⁷⁹ L'iscrizione con il nome di Tecla venne erasa in un secondo momento, a tal proposito si veda DE BOCK 1901, p. 7.

testo apocrifo, la giovane è munita di una lunga tunica dalle larghe maniche, mentre alle sue spalle si intravedono alte lingue di fuoco, dai tratti alquanto sommari, sollevarsi da terra. Al di sopra della figura orante della martire, svetta una nube celeste arricchita da piccoli elementi bianchi, dai tratti vagamente cruciformi, che richiamerebbero delle stelle, e alcuni segmenti grigi, probabilmente pioggia, che dipartono proprio dal cielo azzurro⁸⁸⁰. Secondo Marie Louise Thèrel⁸⁸¹, in base all'analisi del testo agiografico della santa redatto da Basilio di Seleucia⁸⁸², era rappresentata la prodigiosa grandinata che salvò la fanciulla di Iconio da una morte certa. Invece per André Grabar⁸⁸³ è possibile che vi fosse raffigurato il momento in cui Tecla, mediante il martirio, si elevò in cielo per la sua assunzione in paradiso tra le anime elette⁸⁸⁴.

Nel registro sottostante, accanto alla raffigurazione del sacrificio di Isacco, è altamente probabile che ci fosse un'ulteriore scena incentrata sulla giovane di Iconio, il cui culto ebbe una discreta fortuna in particolar modo in Oriente⁸⁸⁵. L'immagine, benché molto evanescente, risulta ancora leggibile e prevede un personaggio, munito di tunica manicata discinta, con il capo girato di tre quarti, i piedi rappresentati di profilo, rivolti verso l'esterno del corpo ed infine le braccia, colte nell'atto dell'*expansis manibus*, frontali rispetto allo spettatore. Questo impianto figurativo trova un preciso confronto con un vetro dorato in cui viene rappresentata una figura, priva di abiti, orante tra le fiamme; per lungo tempo tale personaggio è stato identificato con Daniele anche se oggi molti studiosi tendono a riconoscervi invece Tecla condannata al rogo nel teatro di *Iconium*⁸⁸⁶.

Ritornando alla pittura di El-Bagawat, questa si dimostra molto ostica non solo per la difficoltà del riconoscimento della tematica raffigurata, vista l'assenza di ulteriori elementi o dettagli che possano aiutare ad effettuare una lettura corretta, ma anche per il precario stato di conservazione dell'affresco stesso che di certo complica la risoluzione del problema. André Grabar⁸⁸⁷, seguito poi da Henri Stern⁸⁸⁸, ipotizzò che si fosse voluto narrare, in maniera estremamente, concisa l'ultimo episodio miracoloso di cui si rese protagonista Tecla durante la sua vita. Infatti, secondo il manoscritto greco detto di Grabe, aggiunto in un momento non ben precisato

⁸⁸⁰ CIPRIANO 2003, pp. 278-279.

⁸⁸¹ STERN 1960, pp. 100-104.

⁸⁸² Basilio, *De vita et miraculis B. Theclae Virginis et Martyris*, I (PG 85, 477-618).

⁸⁸³ GRABAR 1947, pp. 21-22.

⁸⁸⁴ Il martirio di Tecla a Iconio è presente anche nella cosiddetta tomba 49 della necropoli di Salonicco. La pittura, risalente alla metà del IV secolo, rispetto a da quella di El-Bagawat presenta la giovane collocata all'interno di una fornace in muratura e risulta totalmente assente la pioggia miracolosa. Alla scena presenza anche Cristo, che sotto le sembianze di Paolo - come riporta il testo apocrifo "Avendo alzato il suo sguardo sulla folla, vide il Signore seduto nelle sembianze di Paolo" - incita la propria discepola a non disperare. Questa eccezionale presenza non compare nel testo originario degli *Acta Pauli* ma viene aggiunta in un secondo momento nella redazione più tarda del testo apocrifo (*Acta Pauli et Theclae*, 21,10, ERBETTA 1966, II, p. 262). DAGRON 1978, p. 218; CIPRIANO 2008, p. 152.

⁸⁸⁵ Il culto di Tecla si sviluppò in particolar modo a Cipro, Nicomedia, Maalula e in Egitto. Si rimanda a GIANNARELLI 1991, pp. 185-204.

⁸⁸⁶ ZIBAWI 2005, p. 76.

⁸⁸⁷ GRABAR 1947, pp. 21-22.

⁸⁸⁸ STERN 1960, p. 105.

agli *Acta Pauli et Theclae*⁸⁸⁹, la discepola di Paolo, dopo innumerevoli viaggi e peripezie, si recò a Seleucia e decise di dimorare in una grotta sul monte Calamone dove, pregando il Signore, cominciò ad effettuare prodigiose guarigioni. “Alcune nobili donne andarono da lei per imparare gli oracoli di Dio. Molte di loro diedero addio al mondo e condussero insieme vita ascetica”. I medici, colmi d’odio e invidia nei suoi confronti, pagarono alcuni uomini disonesti affinché la privassero della sua verginità, secondo loro origine di tutti i suoi poteri, in quanto consacrata ad Artemide. Tecla venne salvata, ancora una volta, dall’intervento divino; il Redentore le disse di avere fede e di entrare in una fenditura della roccia che al suo passaggio si chiuse, non rivelando alcuna giuntura. Secondo questo testo Tecla di Iconio subì il martirio a 18 anni e ne trascorse altri 72 tra pellegrinaggio, viaggi e vita ascetica, morendo dunque alla veneranda età di 90 anni⁸⁹⁰.

I cosiddetti manoscritti A B C presentano la medesima storia, arricchita da una nota conclusiva differente secondo la quale la donna, una volta entrata nella parete rocciosa, fece una sorta di viaggio sotterraneo; il desiderio di rivedere Paolo era così grande tanto che giunse miracolosamente a Roma, ma trovandolo morto “anche lei si riposò in pace. È sepolta a due tre stadi circa dal sepolcro del maestro Paolo”⁸⁹¹.

Caudia Nauert e Rudiger Warns⁸⁹² propongono una spiegazione differente per la pittura del mausoleo dell’Esodo: i due studiosi, infatti, ritengono più probabile che vi fosse raffigurato il momento in cui Paolo, dopo essere stato flagellato, venne scacciato dalla città prima che fosse effettuata la condanna a morte della sua discepola. Assieme ad Onesiforo e alla sua famiglia, pregava in un sepolcreto aperto lungo la strada che congiungeva Iconio a Dafne, affinché Dio le risparmiasse la vita⁸⁹³. Infine, Marie Louise Thérél⁸⁹⁴ propone una lettura, condivisa poi solo da Stephen J. Davis⁸⁹⁵, in cui identifica il personaggio orante con la defunta sepolta nel mausoleo, probabilmente molto devota a Tecla, tanto da volersi far raffigurare nel registro sottostante il martirio della santa con la medesima gestualità e vestiario⁸⁹⁶.

Tecla e Paolo sono i protagonisti anche di un singolare frammento marmoreo appartenente alla copertura di un sarcofago proveniente dal cimitero romano di San Valentino, oggi esposto nel

⁸⁸⁹ È probabile che si decise di aggiungere uno o più episodi alla storia di Tecla, vista la grande devozione dei fedeli. Tale azione venne semplificata dal fatto che gli Atti di Tecla erano già distaccati da quelli di Paolo e ciò permetteva agli autori maggior libertà con l’inserimento di ulteriori elementi alla leggenda. Comunque tale aggiunta non può essere datata prima del pieno V secolo in quanto Basilio di Seleucia non la conosce quando, intorno al 450, compose una parafrasi della storia della santa basandosi su una versione più antica (ERBETTA 1966, II, pp. 245, 268).

⁸⁹⁰ ERBETTA 1966, II, pp. 267-268.

⁸⁹¹ ERBETTA 1966, II, pp. 268-269.

⁸⁹² NAUERTH, WARNS 1981, pp. 14-15.

⁸⁹³ “[...] arrivata al sepolcro, trovò Paolo inginocchiato che pregava così: “ O Padre di Cristo! Che il fuoco non tocchi Tecla, ma assistila, poiché ella è tua [...]” (ERBETTA 1966, II, pp. 262-263).

⁸⁹⁴ THÉREL 1969, pp. 269-270.

⁸⁹⁵ DAVIS 2001, pp. 159-161.

⁸⁹⁶ CIPRIANO 2008, p. 153.

Museo della Centrale Montemartini⁸⁹⁷ (Figura 87). Paolo, contraddistinto dall'ampia stempiatura della fronte e dalla scritta *Paulus* che lo affianca, è raffigurato, vestito solo del *subligaculum*, a poppa di una nave, denominata da un'iscrizione sulla cocca, *Thecla*, mentre è intento a governare con la mano sinistra la barra del timone e con la destra a regolare, mediante una cima, la vela quadrata. La composizione è animata dalla presenza di un marinaio imberbe, anche lui munito del *subligaculum*, diretto verso sinistra, ovvero nella direzione della prua, per sistemare la vela dell'albero obliquo di trinchetto; un pescatore seduto su uno scoglio chiude la scena all'estremità destra del rilievo. È chiaro che l'artista o la committenza abbia voluto realizzare un'opera dall'alta valenza simbolica in cui l'apostolo posto al timone della nave ne garantisce la navigazione anche in acque agitate così come Tecla, seguendo gli insegnamenti del suo maestro, non potrà mai smarrire la retta via durante la sua vita, neanche di fronte a ostacoli o imprevisti, come poteva appunto essere per un marinaio una tempesta in mare aperto.

La cripta dell'abbazia di San Vittore ospita un altro sarcofago della passione⁸⁹⁸ (Figura 88), con scene inerenti alla vita di Paolo, affisso nella parte alta del muro di fondo della cappella di Saint-Mauront. La parte sinistra della fronte, il cui spazio compositivo è scandito da colonne e non alberi, è caratterizzata da due scene di dubbia interpretazione; il primo episodio, presente nell'ultima nicchia a sinistra della cassa, prevede un personaggio maschile imberbe, munito di tunica e *pallium*, con il corpo rappresentato frontalmente rispetto allo spettatore e il capo, lievemente inclinato verso terra, girato di profilo verso l'interno della scena stessa. L'uomo, contraddistinto da una capigliatura di voluminosi ricci che ricadono fino all'altezza delle spalle, doveva atteggiare il braccio destro, oggi perduto, nel consueto gesto della parola, mentre con la mano opposta stringe un rotolo. Sembra intento in un intimo dialogo con colui che si dispone al suo fianco; tale personaggio, abbigliato con il medesimo vestiario, ha il capo rivolto nella direzione del suo interlocutore, mentre la mano destra è sollevata all'altezza del petto, poco sotto al mento. Grazie alla presenza di alcune peculiarità fisionomiche inconfondibili, come la fronte calva e il volto allungato, è possibile identificare tale individuo con Paolo in colloquio con un Cristo giovanile, dall'aspetto apollineo. È probabile che si sia voluto raffigurare l'apparizione del Salvatore, risorto, all'apostolo delle genti sulla via di Damasco, sebbene non ci siano molti elementi per supportare tale ipotesi. Tale episodio ricorre innumerevoli volte nella narrazione degli Atti degli Apostoli, poiché la conversione al cristianesimo di Paolo costituisce una delle tematiche centrali di

⁸⁹⁷ MARUCCHI 1897, pp. 35-41; WILPERT 1929, I, p. 17, tav. 10,3; SIMON 1933, pp. 156-182; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, p. 349, n. 832, tav. 134; SALVETTI 1996, p. 237, n. 105; BISCONTI 2000d, p. 50; SALVETTI 2000, 649-650, n. 360; BISCONTI 2009, p. 173; SALVETTI 2009, pp. 194-195, n. 65; PATITUCCI 2010a, pp. 32-33; PATITUCCI UGGERI 2010-2011, pp. 135-136; UTRIO 2011, pp. 36-37.

⁸⁹⁸ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. scheda n. 14.

tutta l'opera, in quanto spinta motrice degli innumerevoli viaggi e peregrinazioni dell'apostolo per diffondere la parola del Signore.

Secondo il testo lucano Paolo, integerrimo fariseo, infuriava contro la Chiesa⁸⁹⁹ ed entrando nelle case “prendevo uomini e donne e li faceva mettere in prigione” (*At* 8,3); l'uomo, particolarmente devoto alla sua missione, che prevedeva di combattere i discepoli di Cristo “si presentò al sommo sacerdote e gli chiese lettere per le sinagoghe di Damasco, al fine di essere autorizzato a condurre in catene a Gerusalemme tutti quelli che avesse trovato, uomini e donne, appartenenti a questa Via. E avvenne che, mentre era in viaggio e stava per avvicinarsi a Damasco, all'improvviso lo avvolse una luce dal cielo e, cadendo a terra, udì una voce che gli diceva: “Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?” Rispose: “Chi sei, o Signore?” E la voce: “Io sono Gesù, che tu perseguiti! Ma tu alzati ed entra nella città e ti sarà detto ciò che devi fare”. Gli uomini che facevano il cammino con lui si erano fermati ammutoliti, sentendo la voce, ma non vedendo nessuno”⁹⁰⁰.

Tale racconto viene proposto da Luca altre due volte con delle piccole varianti; il primo riguarda il discorso dell'apostolo ai giudei, consentitogli una volta arrestato a Gerusalemme, in cui egli sottolinea come si fosse reso protagonista di violente persecuzioni nei riguardi dei cristiani⁹⁰¹ e che mentre si stava avvicinando alla città di Damasco, verso mezzogiorno, all'improvviso fu investito da una gran luce proveniente dal cielo. La voce del Figlio di Dio gli ordinò di proseguire verso Damasco dove sarebbe stato informato su cosa avrebbe dovuto fare⁹⁰². La seconda versione si riferisce alla dissertazione che Paolo tenne dinnanzi a re Agrippa II, in cui, ancora una volta, ci si sofferma sulle origini farisee dell'apostolo e sul suo atteggiamento intransigente contro coloro che agivano nel nome di Gesù⁹⁰³. A differenza degli altri testi qui veniamo a conoscenza subito del compito a cui è stato destinato dal Signore, ovvero costituirsi ministro e testimone di ciò che ha visto e di tutto quello che ancora dovrà accadere, affinché i pagani “si convertano dalle tenebre alla luce e dal potere di Satana a Dio, e ottengano il perdono dei peccati e l'eredità, in mezzo a coloro

⁸⁹⁹ Paolo partecipò alla cattura di Stefano e ne approvò la sua uccisione mediante la lapidazione (*At* 7,58; 8,1).

⁹⁰⁰ *At* 9,1-7.

⁹⁰¹ “Io perseguitai a morte questa Via, incatenando e mettendo in carcere uomini e donne, come può darmi testimonianza il sommo sacerdote e tutto il collegio degli anziani” (*At* 22, 4).

⁹⁰² “Mentre ero in viaggio e mi stavo avvicinando a Damasco, verso mezzogiorno, all'improvviso una grande luce dal cielo sfolgorò attorno a me; caddi a terra e sentii una voce che mi diceva «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?» Io risposi: «Chi sei, o Signore?» ». Mi disse: «Io sono Gesù il Nazareno, che tu perseguiti». Quelli che erano con me videro la luce, ma non udirono la voce di colui che mi parlava. Io dissi allora: «Che devo fare, Signore?» E il Signore mi disse: «Alzati e prosegui verso Damasco; là ti verrà detto tutto quello che è stabilito che tu faccia»” (*At* 22 ,6-10).

⁹⁰³ “Eppure anche io ritenni mio dovere compiere molte cose ostili contro il nome di Gesù il Nazareno. Così ho fatto a Gerusalemme: molti dei fedeli li rinchiusi in prigione con il potere avuto dai capi dei sacerdoti e, quando venivano messi a morte, anche io ho dato il mio voto. In tutte le sinagoghe cercavo spesso di costringerli con le torture a bestemmiare e, nel colmo del mio furore contro di loro, davo loro la caccia perfino nelle città straniere” (*At* 26, 9-11).

che sono stati santificati per la fede in me”⁹⁰⁴. Anche la Lettera ai Galati è incentrata sulla chiamata di Paolo⁹⁰⁵; infatti proprio questa esperienza di fede giustifica la sua condizione di apostolo, ma, al contempo, lo diversifica dai Dodici poiché contraddistinto da una vocazione solitaria. Egli ha di fatto ricevuto il proprio ministero direttamente da Cristo e non da alcuna istanza umana⁹⁰⁶. Dopo l’evento miracoloso di Damasco inizia subito la sua missione, senza neppure recarsi a Gerusalemme, per un confronto con gli altri discepoli di Gesù o per chiedere consigli, ma si dirige in Arabia per poi tornare nella città di Damasco (*Gal* 1,15-17)⁹⁰⁷. Paolo, quando parla di se stesso nelle Lettere (*Gal* 1;12; *Fil* 3,12-14), non fa alcuno riferimento alla conversione, bensì egli ricorre più ai termini vocazione e rivelazione, così come anche nei tre passi degli Atti degli Apostoli (*At* 9,1-19; 22,3-16; 26,1-18); ciò è spiegabile con il fatto che il Cristo, risorto, lo abbia chiamato espressamente per divenire un suo apostolo⁹⁰⁸.

Della vocazione paolina si occupa anche un frammento, riconducibile al papiro greco di Amburgo e al papiro copto di Bodmer⁹⁰⁹, degli *Acta Pauli* in cui l’apostolo narra come nella casa di Aquila e Priscilla ricevette la visita dell’angelo del Signore che gli rivelò che “Per la Pentecoste verrà su di te una grande prova” ed investito dallo Spirito, che lo rese un vero e proprio apostolo, si rivolse ai suoi compagni dicendo: “Uomini e fratelli! Udite quanto mi è accaduto a Damasco, nel periodo in cui io perseguitavo la fede in Dio. Dal Padre discese su di me lo Spirito e mi ha evangelizzato la Buona Novella (Vangelo) annunziandomi il Figlio affinché io vivessi in lui: ed invero non c’è vita, all’infuori di quella che è in Cristo”⁹¹⁰.

L’esempio figurativo più celebre della conversione di Paolo è identificabile in una pagina miniata che decora la *Topographia christiana* di Cosma Indicopleuste, un’opera del IX secolo che riproduce fedelmente un testo ben più antico della metà del VI secolo⁹¹¹ (Figura 89). La miniatura sintetizza in un unico foglio i vari momenti inerenti al cambiamento di fede dell’apostolo: egli, infatti, è raffigurato mentre in compagnia di due giovani percorre la strada che collegava Gerusalemme a Damasco ma, accecato da una luce proveniente dal cielo, simile a un fulmine, si riversa a terra in ginocchio. All’estremità destra della pagina egli cammina affiancato da Anania

⁹⁰⁴ “E ora sto qui sotto processo a motivo della speranza nella promessa fatta da Dio ai nostri padri, e che le nostre dodici tribù sperano di vedere compiuta, servendo Dio notte e giorno con perseveranza. A motivo di questa speranza, o re, sono ora accusato dai Giudei! Perché fra voi è considerato incredibile che Dio risusciti i morti?” (*At* 26, 6-8).

⁹⁰⁵ LOHFINK 1969; BARBAGLIO 1989, p. 81; SABUGAL 1992.

⁹⁰⁶ “Paolo, apostolo non da parte di uomini, né per mezzo di uomo, ma per mezzo di Gesù Cristo e di Dio Padre che lo ha risuscitato dai morti” (*Gal* 1,1). “Vi dichiaro, fratelli, che il Vangelo da me annunciato non segue un modello umano; infatti io non l’ho ricevuto né l’ho imparato da uomini, ma per rivelazione di Gesù Cristo” (*Gal* 1,11).

⁹⁰⁷ PANI 1994, pp. 73-88; PANI 1995, pp. 27-44.

⁹⁰⁸ PANI 1995, p. 45.

⁹⁰⁹ MORALDI 1994, II, p. 1112.

⁹¹⁰ Il medesimo episodio, benché lacunoso, è narrato anche nella sezione VI degli Atti di Paolo dal titolo “Ad Efeso: in casa di Aquila e Priscilla; la Teriomachia”. ERBETTA 1966, II, pp. 272-273.

⁹¹¹ BAV, *Cod. Vat. Gr.* 699, f. 83v; RÉAU 1959, III,3, p. 1041; PILLINGER 1980, p. 59, fig. 55; BISCONTI 2000a, p. 50; BISCONTI 2000f, p. 241; PATITUCCI UGGERI 2010, pp. 195-198.

nella città di Damasco cercando di apprendere tutto quello che poteva sulla parola del Signore. Infine l'apostolo, pronto all'attività di evangelizzazione, domina il centro della composizione con la mano destra sollevata benedicente e un *volumen* stretto nella sinistra.

La medesima tematica doveva essere presente nell'antica decorazione di San Paolo fuori le Mura, in quanto la parete settentrionale della navata maggiore doveva ospitare un vero e proprio ciclo della vita dell'apostolo, andato perduto a seguito dell'incendio che interessò la basilica la notte tra il 15 e il 16 luglio del 1823⁹¹². Grazie alla presenza di alcuni frammenti pittorici superstiti e all'ingente testimonianza dei disegni ed acquerelli realizzati prima del nefasto evento, è stato possibile ricostruire l'originario programma figurativo che connotava la basilica stessa⁹¹³.

Ritornando alla tematica presente sul sarcofago marsigliese, non tutti gli studiosi furono concordi nel vedervi la raffigurazione simbolica della conversione paolina; molti preferirono non pronunciarsi affatto, vista la complessità della scena stessa e la mancanza di qualsiasi elemento aggiuntivo che potesse aiutare a capire a fondo l'inconsueta immagine; altri invece, come C. J. Penon⁹¹⁴, pensarono che si trattasse di un'altra apparizione, ovvero quella di Gesù a Stefano poco prima del martirio (*At* 7,55). Infatti, tale episodio per Penon era strettamente connesso all'episodio presente nell'intercolunnio seguente, dove era stato sviluppato il preciso momento in cui Stefano⁹¹⁵, dopo essere stato trascinato fuori dalla città, venne lapidato dal popolo inferocito senza essere sottoposto a un regolare processo da parte del sinedrio⁹¹⁶. La scena è dominata centralmente da un personaggio virile, munito di tunica e pallio, con un *volumen* stretto nella mano sinistra, la destra atteggiata nel gesto della parola e il capo di profilo, volto verso il lato sinistro del rilievo, a differenza del corpo in pieno prospetto. Ancora una volta i decisi tratti fisionomici che lo caratterizzano, ovvero la fronte calva, la barba aguzza e il viso allungato, ne facilitano l'identificazione, tanto da far pensare che si tratti di Paolo. Ai lati dell'apostolo si collocano due

⁹¹² ANDALORO 2006a, I, pp. 374-378; ANDALORO 2006b, I, pp. 97-121.

⁹¹³ Il documento più completo per la ricostruzione dell'intero apparato figurativo è costituito dal *Cod. Vat. Barb. lat.* 4406 contenente i disegni a penna ed acquerello fatti eseguire per volere del cardinale Francesco Barberini da Antonio Eclissi nel 1635. Le testimonianze grafiche successive sono altrettanto utili per capire le divergenze iconografiche proposte dai vari artisti, tra le quali si ricordano i dipinti di Panini tra il 1743 e il 1750, i disegni di Louis Etienne Deseine realizzati per Jean Baptiste Séroux d'Agincourt tra il 1777 e 1781 e la sezione prospettica della parete sinistra della navata maggiore di Alippi del 1815. Questo episodio è riconoscibile nel disegno acquerellato di Antonio Eclissi contenuto nel *Cod. Barb. Lat.* 4406, f. 91, dal disegno di Séroux d'Agincourt oggi nel *Cod. Vat. Lat.* 9843, f. 4r, e infine nella veduta della parete destra della navata centrale realizzata da Ruspi e dall'Alippi (NICOLAI 1815, tav. II). PROVERBIO 2016, pp. 53-60; 321-323.

⁹¹⁴ PENON 1876, p. 40, n. 159.

⁹¹⁵ «Allora, gridando a gran voce, si turarono gli orecchie si scagliarono tutti insieme contro di lui, lo trascinarono fuori della città e si misero a lapidarlo. E i testimoni deposero i loro mantelli ai piedi di un giovane, chiamato Saulo. E lapidarono Stefano, che pregava e diceva: «Signore Gesù, accogli il mio spirito». Poi piegò le ginocchia e gridò a gran voce: «Signore, non imputare loro questo peccato». Detto questo, morì» (*At* 7, 57-60).

⁹¹⁶ Anche la lapidazione di Stefano, come la conversione di Paolo, doveva essere presente nel ciclo pittorico della basilica di San Paolo fuori le Mura. La presenza di tale episodio è documentata dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi contenuto nel *Cod. Barb. Lat.* 4406, f. 89, dal disegno di Séroux d'Agincourt, *Cod. Vat. Lat.* 9843, f. 4, e infine nella veduta della parete destra della navata centrale realizzata da Ruspi e dall'Alippi (NICOLAI 1815, tav. II). PROVERBIO 2016, pp. 315-317.

uomini; quello posto a sinistra ha la penula sulle spalle, i sandali ai piedi e un sasso nella mano sinistra, l'altro, invece, è colto nell'atto di scagliare una pietra sulla testa del personaggio centrale, mentre con la mano sinistra trattiene la propria penula, fissata sull'omero destro. Raffaele Garrucci⁹¹⁷ fu il primo studioso ad ipotizzare che si potesse trattare della lapidazione che vide per protagonista Paolo a Listra ad opera dei giudei⁹¹⁸.

Secondo gli Atti degli Apostoli⁹¹⁹ Paolo, assieme a Barnaba, si recò a Listra dove risiedeva un uomo paralizzato fin dalla nascita, che grazie alla fede dimostrata venne miracolosamente sanato dall'apostolo delle genti. La folla presente alla prodigiosa guarigione scambiò i due discepoli del Signore per due divinità, Barnaba fu assimilato a Zeus e Paolo ad Hermes. Ma i due uomini, appreso che i sacerdoti stavano effettuando dei sacrifici in loro onore nel tempio di Zeus, si stracciarono le vesti, in segno di indignazione, e urlando tra la gente cercarono di farli convertire "da queste vanità al Dio vivente, che ha fatto il cielo, la terra, il mare e tutte le cose che in essi si trovano". A Listra giunsero alcuni giudei provenienti da quelle città, come Antiochia e Iconio, già interessate dall'attività evangelica di Paolo che cominciarono a sobillare la folla contro colui che avevano erroneamente glorificato come Hermes; lo lapidarono fino a crederlo morto per poi abbandonare il suo corpo al di fuori della città. Qui venne raggiunto dai suoi discepoli e, dopo essersi ripreso, rientrò in città per poi partire il giorno seguente con Barnaba alla volta di Derbe⁹²⁰. Sappiamo della lapidazione di Paolo anche dalla Seconda Lettera ai Corinzi⁹²¹, in cui è l'apostolo stesso a ricordare i suoi innumerevoli viaggi, le fatiche, le percosse e i pericoli che dovette superare, tra cui appunto una lapidazione, senza però specificare dove tale condanna venne effettuata.

Questa tematica è assai rara nell'arte paleocristiana tanto che viene raffigurata solo nella tarda tavoletta eburnea⁹²² del British Museum, che abbiamo già preso in considerazione per la predica di Paolo a Tecla. La scena estremamente vivace, ma, allo stesso tempo, concisa, è caratterizzata dalla figura virile di un giovane imberbe, abbigliato con tunica lunga discinta con sopra la penula, svolazzante per l'impeto del gesto, e scarpe ai piedi, che, uscendo con grande enfasi da sotto un struttura archiforme, solleva il braccio destro per scagliare una pietra contro un secondo personaggio già rovinosamente a terra, accasciato sulle proprie ginocchia. Il braccio destro è sollevato come per cercare di parare il corpo, ma lo sguardo fisso in un punto non ben precisato, e

⁹¹⁷ GARRUCCI 1879, V, p. 72.

⁹¹⁸ "Ma giunsero da Antiochia e da Iconio alcuni Giudei, i quali persuasero la folla. Essi lapidarono Paolo e lo trascinarono fuori della città, credendolo morto" (*At* 14,19).

⁹¹⁹ *At* 14,8-18.

⁹²⁰ DI BERNARDIO 1994, p. 28.

⁹²¹ "Cinque volte dai Giudei ho ricevuto i quaranta colpi meno uno; tre volte sono stato battuto con le verghe, una volta sono stato lapidato, tre volte ho fatto naufragio, ho trascorso un giorno e una notte in balia delle onde" (*2Cor* 11, 24-25).

⁹²² GARRUCCI 1881, VI, p. 68, tav. 446,5-11; DALTON 1901, pp. 50-51, n. 292; TESTINI 1969b, n. 16, fig. 8, p. 256; VOLBACH 1976, n. 117, p. 83; KÖTZCHE 1979b, pp. 507-508, n. 445; KESSLER 1979, pp. 109-119; NAUERTH, WARNS 1981, pp. 1-8; HUSKINSON 1982, pp. 44-46, figg. 23-25; STUTZINGER 1983-1984, pp. 692-694, n. 269; BISCONTI 2000d, p. 50; VIAN 2000, p. 35; SPIER 2007b, pp. 237-238, n. 60; UTRO 2011, p. 36; PATITUCCI UGGERI 2010-2011, p. 135.

non sul suo carnefice, lo estrania dalla situazione intrinsecamente drammatica. Il volto maturo dell'uomo è connotato da un'importante barba, da una incipiente calvizie, che lascia scoperta sia la fronte che le tempie e da un deciso naso dalle proporzioni maggiorate; tali elementi non possono che appartenere alla tipica fisionomia paolina e quindi permetterci di sostenere con assoluta certezza che nella placchetta eburnea in questione sia davvero raffigurata la lapidazione a cui fu soggetto l'apostolo a Listra.

Ritornando all'origine dei nostri discorsi è assolutamente emblematico il fatto che gli episodi desunti dalla vita di Paolo, ad eccezione della decapitazione, compaiano solo in due distinti sarcofagi custoditi nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, mentre sorprendentemente non trovano alcun riscontro nella produzione della plastica romana. Si ha l'impressione che questi programmi decorativi fossero voluti, dunque progettati, da una precisa committenza devota all'apostolato di Pietro così come a quello di Paolo, la cui storia di solito è posta sempre in secondo piano rispetto alla narrazione petrina, tanto da volergli dedicare dello specifico spazio nei sarcofagi qui presi in esame. Così l'apostolo delle genti è il protagonista di ben due differenti scene sia nel sarcofago ad alberi, con la *decollatio* e probabilmente, come abbia visto, con il suo arresto per mano di Tamiri, sia nella sepoltura a colonne dove, sebbene ci siano molti dubbi, è possibile che siano riconoscibili l'apparizione di Gesù a Paolo alle porte di Damasco e la lapidazione a Listra per mano dei giudei. Proprio quest'ultimo sarcofago mostra dei caratteri unici nel suo apparato iconografico, poiché gli episodi desunti dalla vita paolina hanno di fatto sostituito quelli inerenti alla passione di Pietro, la cui figura scompare totalmente dall'intero rilievo. È chiara dunque la volontà di creare un'equilibrata ripartizione della fronte del manufatto in due settori tematici distinti, quello cristologico e quello paolino, che solo in questo caso ha preso il posto di quello prettamente petrino. Proprio tale opera indusse Hans von Campenhausen⁹²³ ad ipotizzare l'esistenza di un ciclo incentrato solo su Cristo e Paolo tra le varie classi in cui suddivise i sarcofagi della passione. Al contrario Friederich Gerke⁹²⁴ ritenne, giustamente, opportuno escludere l'esistenza di una vera e propria categoria di sarcofagi ospitanti solo le figure del Salvatore e dell'apostolo delle genti, che al contrario sono riscontrabili esclusivamente nell'esemplare marsigliese piuttosto tardo, in quanto databile alla fine del IV secolo, e proprio per questo motivo non può costituire un'attitudine figurativa, ma solo un'eccezione artistica.

Il sarcofago ad alberi, affisso nella cappella di Notre-Dame-de-Confession, al contrario del precedente è animato da episodi desunti dalla storia dei principi degli apostoli, così la porzione sinistra della cassa è incentrata su due momenti altamente dolorosi della vita di Paolo, mentre l'estremità destra è contraddistinta da due scene dalla più moderata intensità drammatica, come

⁹²³ VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 21.

⁹²⁴ GERKE 1939, p. 1.

l'episodio del *ter negabis* e dal primo arresto petrino. Ancora una volta si è appositamente creato un equilibrio figurativo tra le due parti della sepoltura con un'accurata ricerca della simmetria che non può che essere dovuta ad una committenza ecclesiastica autorevole. E proprio a questa committenza si deve la scelta di tematiche così particolari, che esulano da quelle maggiormente adoperate nei repertori dei sarcofagi della passione, e presuppongono una profonda e specifica conoscenza delle Sacre Scritture, anche di quei passi non troppo comuni - dunque non adoperati per gli apparati decorativi sia delle arti maggiori che di quelle minori - che dei testi apocrifi incentrati sulla storia di Paolo.

Queste insolite scelte tematiche non possono essere spiegate se non come il risultato artistico dovuto alla devozione di una comunità cristiana, risiedente a Marsiglia, particolarmente devota, in egual maniera, ai principi degli apostoli, che voleva rendere nota la propria fede mediante la realizzazione di specifici programmi figurativi.

3.3 *Traditio legis e Maiestas Domini*

La maggior parte dei sarcofagi della passione ospitano al centro del proprio apparato figurativo il simbolo dell'*Anastasis*, tuttavia, in alcuni casi si può assistere alla sostituzione del *Signum crucis* con alcune raffigurazioni dalla valenza teofanica, come la *Traditio legis* e, più raramente, dalla *Maiestas Domini*.

La *Traditio legis*⁹²⁵ entra a far parte dei repertori decorativi dell'arte cristiana a partire dalla metà del IV secolo in un clima di grandi tensioni, dovute in parte al tentativo di Giuliano l'Apostata di riportare in auge la religione pagana, a discapito di quella cristiana⁹²⁶, e in parte per le problematiche insite nella Chiesa stessa, ovvero alla diffusione sempre più preoccupante delle dottrine ariane⁹²⁷.

Sebbene la consegna della Legge sia una delle raffigurazioni più intrinsecamente densa di molteplici significati teologici, ecclesiologici ed istituzionali dalle chiare valenze escatologiche, è sorprendente come non compaia in alcun passo biblico, né in alcuna tradizione scritturistica, tanto che proprio Agostino⁹²⁸ criticò molto ironicamente tale mancanza nelle Sacre Scritture; al contempo il tema non può che collegarsi semanticamente con l'episodio veterotestamentario incentrato su Mosè che riceve le tavole della Legge da Dio⁹²⁹.

Tale composizione prevede tendenzialmente uno schema ternario, costituito dalla figura centrale del Cristo solenne, maturo, con il volto contraddistinto da lunghi capelli che scendono fino all'altezza delle spalle e un'importante barba, stante sul monte paradisiaco da cui sgorgano i quattro fiumi. Di solito solleva la mano destra nel tipico gesto della parola, mentre con l'altra stringe un *volumen* semisvolto -a volte arricchito dalla dicitura *Dominus legem dat-* destinato a Pietro, che lo accoglie con le mani velate dalla propria veste. L'apostolo il più delle volte è contraddistinto anche dalla presenza di una croce appoggiata sulle proprie spalle, a simboleggiare il suo sacrificio, ma, al contempo, il trionfo sulla morte proprio mediante il martirio. A sinistra di Cristo Paolo, di solito con la mano destra acclamante, mentre con l'altra stringe un rotolo o il lembo del suo pallio.

⁹²⁵ La bibliografia su questo tema è davvero complessa e vastissima; si faccia riferimento essenzialmente a: SCHUMACHER 1959a, pp. 1-39; SCHUMACHER 1959b, pp. 137-202; DAVIS-WEYER 1961, pp. 7-45; SOTOMAYOR 1961, pp. 215-230; SOTOMAYOR 1962; VALLIN 1963, pp. 579-592; MAIER 1964, pp. 108-120; TESTINI 1968, pp. 116-120; TESTINI 1969a, pp. 69-72; NIKOLASCH 1969, pp. 35-73; FRANKE 1972, pp. 263-271; BERGER 1973, pp. 104-122; TESTINI 1973-1974, pp. 718-740; CHRISTE 1976, pp. 42-55; PIETRI 1976, pp. 1414-1442; WISSKIRCHEN, HEID 1991, pp. 138-160; CANTINO WATAGHIN 1993, pp. 62-75; BØGH RASMUSSEN 1999, pp. 5-37; SPERA 2000, pp. 288-293; BØGH RASMUSSEN 2001, pp. 21-52; BISCONTI 2003, pp. 251-270; RASCH, ARBEITER 2007, pp. 124-147; SPERA 2008, cc. 5428-5437; PATITUCCI UGGERI 2010b, pp. 137-183; CASCIANELLI 2013, pp. 623-646.

⁹²⁶ COPPOLA 2007.

⁹²⁷ SIMONETTI 2005, pp. 57-63.

⁹²⁸ Agostino, *De consensu Evangelistarum* 10, 15-16 (NBA X/1, 16-19).

⁹²⁹ BISCONTI 2000a, pp. 50-51; BISCONTI 2003, p. 260; SPERA 2008, c. 5428; PATITUCCI UGGERI 2010b p. 166; CASCIANELLI 2013, p. 624.

Di solito la composizione prevede anche la presenza di palme dattilifere tra i vari personaggi e una fenice appoggiata su una palma alle spalle dell'apostolo delle genti. Tali elementi definiscono e connotano l'ambientazione della scena in un *habitat* paradisiaco, bucolico; a tale contesto sembrano far riferimento gli agnelli, a volte raffigurati in ordine sparso, in quanto gregge, ai lati dell'agnello mistico, in particolar modo nei sarcofagi della passione, oppure disposti in teorie ordinate nella porzione sottostante la *Traditio legis* vera e propria⁹³⁰. Viene così introdotto il tema dell'*Agnus Dei*, simbolo per eccellenza del sacrificio espiatorio e pasquale⁹³¹, in perfetta corrispondenza assiale con il Cristo parusiaco soprastante, mentre ai suoi lati si dispongono simmetricamente due gruppi di ovini, che uscendo dalla città di Betlemme e Gerusalemme⁹³², raffigurano in chiave zoomorfa il concilio apostolico, estremamente sintetizzato nella parte alta della composizione da Pietro e Paolo⁹³³.

Il gesto solenne, arioso, della consegna della Legge da parte del Cristo in quanto *rex, imperator e iudex*, non simboleggia solo il primato della Chiesa di Roma⁹³⁴ e lo specifico *mandatum* affidato a Pietro, ma evoca, sia dal punto di vista iconografico che tematico, il cerimoniale imperiale, creando così una forte simbiosi tra la corte celeste e quella imperiale. Cristo è rappresentato stante oppure seduto in trono, in un posizione di assoluta fissità -come era appunto l'imperatore nel solenne momento dell'*adlocutio*- con la mano destra sollevata e tesa nel tipico gesto del *Sol invictus*⁹³⁵. Anche i principi degli apostoli partecipano a questo aulico cerimoniale, Pietro infatti accoglie il *volumen* con le mani velate in segno di rispetto, come si era soliti fare quando si riceveva qualcosa dall'imperatore stesso; la mano destra acclamante di Paolo, invece, richiama la gestualità propria della classe senatoria durante la cerimonia dell'*acclamatio*⁹³⁶.

L'arte tardoantica offre molteplici esempi del rituale profano adoperato dalla sacra figura dell'imperatore con intento teocratico, lo si vede, ad esempio, nel rilievo presente sul lato nord dell'arco di Costantino relativo alla *largitio* del *congiarium* al popolo romano⁹³⁷, oppure nel più tardo *missorium* d'argento realizzato per il decennale di Teodosio⁹³⁸, in cui l'imperatore assiso in trono tra i figli, Arcadio e Onorio, è colto nell'atto di affidare con la mano destra protesa un rotolo a un dignitario, che lo riceve con le mani coperte dal mantello.

⁹³⁰ BISCONTI 2007, p. 462.

⁹³¹ TESTINI 1973-1974, p. 724.

⁹³² CASARTELLI-NOVELLI 1996, pp. 641-666; BETORI 2000a, pp. 137-138; BETORI 2000b, pp. 186-187.

⁹³³ SPERA 2008, cc. 5428-5429.

⁹³⁴ DAVIS-WEYER 1961, pp. 29-31.

⁹³⁵ BISCONTI 2003, p. 267; SPERA 2008, c. 5432; CASCIANELLI 2013, p. 625.

⁹³⁶ TESTINI 1973-1974, pp. 724-725; CANTINO WATAGHIN 1993, pp. 62-75.

⁹³⁷ MILLAR 1992, pp. 135-139; MELUCCO VACCARO 2001, pp. 34-35; HOLLOWAY 2005, pp. 37-48, fig. 2.32; CONCORAN 2006, pp. 44-45, fig. 16; PATITUCCI UGGERI 2010b, p. 167; ZANKER 2012, pp. 48-55; PENSABENE 2016, pp. 821-834.

⁹³⁸ BLÁZQUEZ 2000, pp. 253-271; BRAVO 2011, pp. 563-572; GRASSIGLI 2003, pp. 511-533.

È chiaro che la complementarietà di differenti piani semantici, unita alla formulazione di una composizione dai toni totalmente nuovi ed unici, sia stata ideata espressamente all'interno della chiesa stessa o per preciso volere dei rappresentanti della corte imperiale convertitesì alla nuova dottrina, che vollero dar vita a uno specifico manifesto politico-religioso che ben si addicesse agli importanti cambiamenti istituzionali del periodo⁹³⁹.

La *Traditio legis* viene replicata innumerevoli volte non solo nella plastica funeraria e nelle arti maggiori, ma anche in quelle minori, senza apportare sostanziali modifiche all'impianto figurativo, in quanto si riproduceva un prototipo comune di origine sicuramente romana, che come è già stato precedentemente ipotizzato⁹⁴⁰, doveva essere riconosciuto nel rivestimento musivo dell'antica abside della basilica di San Pietro in Vaticano, che secondo le più recenti teorie - e in particolare le letture di Fabrizio Bisconti⁹⁴¹, Ugo Brandenburg⁹⁴², Paolo Liverani⁹⁴³ - la suddetta tematica doveva decorare l'abside già in epoca costantiniana⁹⁴⁴.

Senza volersi addentrare nella questione alquanto intricata e complessa della *camera fulgens*⁹⁴⁵, è assai probabile che al disotto di essa si sviluppasse la raffigurazione della consegna della Legge⁹⁴⁶ e che questa, vista la posizione di spicco rivestita dalla basilica funeraria per eccellenza della cristianità, fosse poi stata riproposta in maniera standardizzata molteplici volte, come lasciano intendere una serie di prodotti assai differenti tra loro, per tipologia e datazione, come, per citare solo gli esempi più celebri, il sarcofago frammentario di San Sebastiano⁹⁴⁷, il vetro dorato dei Musei Vaticani⁹⁴⁸, la pittura catacombale ad *Decimum* a Grottaferrata⁹⁴⁹, la lastra di

⁹³⁹ BISCONTI 2007, p. 456.

⁹⁴⁰ Cfr. *infra* par. 3.2.

⁹⁴¹ BISCONTI 2001-2002, pp. 178-184.

⁹⁴² BRANDENBURG 2004, pp. 98-99.

⁹⁴³ LIVERANI 2005b, pp. 77-78; LIVERANI 2006, pp. 238-242.

⁹⁴⁴ BISCONTI 2003, pp. 264-265.

⁹⁴⁵ Molti studiosi si interrogarono a lungo su cosa in realtà si dovesse intendere per *camera fulgens*, in un primo momento, sulla scia della descrizione offerta dal *Liber Pontificalis*, si pensò a una riproposizione delle conche delle *aulea regiae*, rivestite in lamina d'oro (DUCHESNE 1886, p. 191 nota 32) o in foglia d'oro (KRAUTHEIMER 1967, p. 121 nota 13). Alcuni studiosi vi videro il cassettonato aureo del soffitto della basilica di San Pietro (LIVERANI 2001-2002, pp. 13-27; MORETTI 2006, p. 88, BRENK 2010, p. 55; BRENK 2011, pp. 112-115). Secondo Margherita Guarducci (GUARDUCCI 1981, pp. 803-806) la *camera fulgens* ricopriva l'intera abside mediante tessuti aurei, mentre per Fabrizio Bisconti era identificabile con una nicchia conchigliata collocata alla sommità della calotta absidale (BISCONTI 2000-2001, pp. 3-42; BISCONTI 2005c, pp. 181-184).

⁹⁴⁶ BISCONTI 2001-2002, pp. 179-183.

⁹⁴⁷ Per la bibliografia precedente si veda: DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, pp. 123-124, n. 200, tav. 47.

⁹⁴⁸ VATTUONE 2000, pp. 224-225; BISCONTI 2001-2002, pp. 182-183.

⁹⁴⁹ PENNESI 2006, pp. 191-193.

Anagni⁹⁵⁰, la rappresentazione musiva dell'absidiola sud del mausoleo di S. Costanza⁹⁵¹ ed, ancora, il coperchio della capsella di Samagher⁹⁵².

Il primo sarcofago della passione che ospitò, al centro del registro superiore, una raffigurazione dal forte significato dogmatico, è la sepoltura di Giunio Basso⁹⁵³ (Figura 90), unica opera ad essere datata con certezza al 359, grazie al *titulus* sepolcrale presente al di sopra del colonnato, sostenente un architrave continuo, che si snoda per tutta la lunghezza della cassa. Non ci troviamo però di fronte alla tipica rappresentazione della *Traditio legis*, secondo l'impianto teodosiano, bensì a qualcosa di totalmente differente, che pone le basi per il successivo sviluppo della scena della consegna della Legge a Pietro che godrà invece, come si è già visto, di una notevole fortuna.

Cristo, munito di tunica e pallio, è raffigurato assiso, con il corpo in pieno prospetto e il capo volto leggermente verso sinistra; il seggio è caratterizzato da zampe leonine e *suppedaneum*. Egli è colto nell'atto di sollevare la mano destra nel gesto della parola mentre con l'altra, ricostruita, stringe il *volumen* semisvolto della Legge che viene consegnato a Pietro, il quale lo riceve, come consuetudine, con le mani velate. Dall'altro lato, Paolo stringe nella mano sinistra un rotolo, la destra, acclamante, sembra fuoriuscire a fatica da pallio in cui è avvolto.

Gesù, rappresentato ben tre volte nell'intero apparato figurativo, presenta tutte le peculiarità del Cristo-fanciullo, infatti, il volto apollineo, dalla rotondità infantile, è totalmente imberbe ed incorniciato da lunghi capelli, che scendono con ciocche distese fino a sotto le orecchie, e da una corta frangia sulla fronte, tipica della cosiddetta pettinatura a paggio⁹⁵⁴. L'espressione assorta e intensa, al contrario dell'aspetto giovanile e leggero, denota l'immutabilità della sua persona, ovvero della natura divina di cui è composto.

Al di sotto dei piedi del Salvatore si erge la personificazione del Cielo, munito di una folta capigliatura e una voluminosa barba che, emergendo nudo fino al petto, tiene con entrambe le mani, al di sopra della propria testa, un drappo arcuato simile ad un velo rigonfio con cui definisce la parte inferiore del *suppedaneum*.

Da questa scena risulta chiara la similitudine esistente tra la figura del Figlio di Dio e l'iconografia imperiale; infatti, come il Redentore, seduto in trono tra i massimi rappresentanti del

⁹⁵⁰ TESTINI 1973-1974, pp. 718-739; CASCIANELLI 2013, pp. 623-646.

⁹⁵¹ STANLEY 1987, pp. 29-42; CIANCIO 2002, pp. 1847-1862; BISCONTI 2005e, pp. 67-78; PIAZZA 2006, pp. 81-85; RASCH- ARBEITER 2007.

⁹⁵² VOLBACH 1952, pp. 62-63 n. 120; BUDDENSIEG 1959, pp. 157-200; GUARDUCCI 1978; BIDDLE 1996a, p. 327, n. 251; RAVAGNAN 1999, pp. 22-30; TRIVELLONE 1999, p. 436, n. 256; BOWERSOCK 2005, pp. 5-15; LIVERANI 2005a, pp. 255-257; EVANS 2006b, pp. 154-156; LONGHI 2006; BISCONTI 2009a, pp. 217-231.

⁹⁵³ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 46.

⁹⁵⁴ GERKE 1939, p. 70; GERKE 1948, p. 41; GERKE 1959a, p. 59.

suo potere, consegna i precetti fondamentali della Chiesa al suo discepolo preferito, così l'imperatore affiancato dai suoi dignitari elargisce le sue leggi alla corte e a tutto l'impero⁹⁵⁵.

Il Cristo, seduto sul trono celeste con il *volumen* semisvolto stretto nella mano destra, ed affiancato da Pietro e Paolo, ritorna in un sarcofago fortemente frammentario -di cui si serba solo l'intercolunnio centrale e parte di quelli laterali- proveniente dal complesso romano di San Sebastiano⁹⁵⁶. Sebbene l'opera si riferisca al medesimo frangente cronologico della sepoltura del prefetto romano, eccelso esempio del "bello stile", la resa stilistica risulta assai differente, mostrando una qualità tecnica assolutamente inferiore. I gesti sono ripetuti meccanicamente, mentre le pieghe delle vesti, rigide e convenzionali, non valorizzano affatto i corpi sottostanti; sono venute meno, quindi, quella plasticità e naturalezza con cui i personaggi, contraddistinti da atteggiamenti pacati e volti assorti, si muovono nello spazio compositivo del rilievo di Giunio Basso⁹⁵⁷.

Il tema del Redentore assiso sul trono celeste torna anche in un altro sarcofago della passione appartenente alla tipologia a colonne, il cosiddetto lateranense 174⁹⁵⁸, rinvenuto all'epoca di Antonio Bosio⁹⁵⁹ nell'area sepolcrale vaticana e traslato, in un primo momento, nel convento dei padri di S. Andrea della Valle per poi essere in seguito esposto, fino alla metà del 1700, presso Villa Pamphili, dove vi rimase fino a quando Giovanni Gaetano Bottari⁹⁶⁰ lo vide nel cortile di S. Agnese a Piazza Navona. Infine, l'opera, dopo essere entrata a far parte della collezione del Museo Sacro della Biblioteca Vaticana, passò nel Museo di Pio IX in Laterano, fino a quando nel 1949 venne ricondotta nelle Grotte Vaticane della basilica di S. Pietro (Figura 91).

Questo manufatto, uscito molto probabilmente dalla medesima bottega in cui fu prodotto quello del prefetto romano morto nel 359⁹⁶¹, mostra una maturità iconografica decisamente superiore; si sentì la necessità, infatti, di riservare alla scena della *Traditio legis* un maggior spazio compositivo, occupando così le tre nicchie centrali della fronte e costringendo, di conseguenza, l'*artifex*, a ricorrere all'espedito, assai raro nella plastica funeraria romana, di introdurre sette nicchie, invece delle cinque più consuete, per non eliminare le altre tematiche.

Cristo, munito di tunica e pallio, siede frontalmente, con il capo volto verso sinistra, su un alto trono, con i suoi piedi rivestiti da una specie di scarpe, a causa di un restauro definito da Joseph

⁹⁵⁵ Il medesimo impianto compositivo è presente nell'arco di Galerio a Salonicco. KINCH 1890; POND 1980; STEFANIDOU TIVERIOUT 1994.

⁹⁵⁶ WILPERT 1936, III, p. 15, tav. 184,5; GERKE 1040b, p. 354, n. III.17; GERKE 1939, p. 78, fig. 17; SOTOMAYOR 1962, pp. 90 nota 16, 138; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, p. 121, n. 193, tav. 46; SAGGIORATO 1968, pp. 30-31, fig. 9.

⁹⁵⁷ SAGGIORATO 1968, pp. 99-100.

⁹⁵⁸ Per la bibliografie e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 44.

⁹⁵⁹ BOSIO 1632, pp. 85-87.

⁹⁶⁰ BOTTARI 1737, I, pp. 131-137, tav. 33,34.

⁹⁶¹ In relazione alla questione relativa all'apparato figurativo inteso come riproposizione di quello presente nel sarcofago di Giunio Basso, cfr. paragrafo 3.2.2

Wilpert⁹⁶² “ignorante”; al di sotto si colloca la personificazione del Cielo che tiene con entrambe le mani, al di sopra della propria testa, un drappo arcuato dalle estremità fluttuanti.

Il Figlio di Dio - colto nell'atto di sollevare la mano destra, frutto di una rilavorazione settecentesca, nel gesto della parola mentre con l'altra, anch'essa ricostruita, stringe il *volumen* semisvolto della Legge, accolto da Pietro con le mani velate - mostra tutte le peculiarità tipiche del “bello stile”. Il volto, apollineo, è incorniciato da lunghi capelli ricci che scendono fino alle spalle, mentre risultano compatti alla sommità; le figure contraddistinte da un modulo più allungato sembrano perdere consistenza corporea per via dell'effetto coloristico della luce e della modulazione plastica dei piani compositivi, tanto che le vesti, finemente drappeggiate e dalla consistenza leggiadra, aderiscono totalmente ai corpi sottostanti. È evidente il rimando ai modelli orientali di cui tale artista doveva essere perfettamente a conoscenza, in cui l'effetto trascendente della luce annulla la reale consistenza delle corporature⁹⁶³.

Il sarcofago della basilica di San Pietro può essere considerato come l'esempio più antico della raffigurazione della *Traditio legis* secondo un prototipo, poco utilizzato, che prevede il Messia assiso sul trono celeste; questa formulazione tra il 370-380 verrà definitivamente superata dall'introduzione di un secondo schema compositivo, a cui doveva corrispondere un disegno preparatorio, un cartone, molto chiaro che si diffuse assai velocemente nei molteplici *ateliers* romani e non.

La tipologia della *Traditio legis* legata al trono celeste, e di rimando all'antica rappresentazione presente sull'arco di Galerio a Salonicco⁹⁶⁴, sembra essere presente un'ultima volta nella tarda sepoltura a colonne affissa nella cappella di Saint-Mauront nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia⁹⁶⁵. È emblematico che alla fine del IV secolo in una bottega gallica si sia preferito realizzare non tanto il consueto episodio della consegna delle legge, bensì la più rara scena di *Maiestas Domini* con la figura del Cristo, imberbe, raffigurato seduto, in posizione frontale, con il volto incorniciato da lunghi capelli inanellati e i piedi poggiati su una roccia, che ha preso il posto della personificazione del Cielo. Egli, abbigliato con tunica e pallio, stringe con entrambi le mani un *volumen*, mentre i due apostoli, di modulo minore, lo affiancano. Ai piedi del Salvatore sono raffigurati due personaggi dalle proporzioni estremamente ridotte, secondo le regole adoperate dalla prospettiva gerarchica del tempo; sia l'uomo a sinistra, inginocchiato e munito di abiti militari, che la donna a destra, con il capo coperto dalla palla, stringono i piedi del Figlio di Dio con le mani velate in simbolo di devozione.

⁹⁶² WILPERT 1929, I, pp. 121, 159, 168, 170-172, 175-176, tav. 121,2-4.

⁹⁶³ GERKE 1939, p. 80; GERKE 1948, p. 48; GERKE 1959a, p. 55.

⁹⁶⁴ KINCH 1890; POND 1980; STEFANIDOU TIVERIOUT 1994.

⁹⁶⁵ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 14.

Il rilievo è fortemente legato al fondo, tanto che le figure, innaturalmente allungate e prive di forma, risultano emergere a fatica. Le pieghe delle vesti, realizzate a negativo, appesantiscono le volumetrie corporee, mentre l'utilizzo del trapano è estremamente insistente nella resa degli occhi, quasi rotondi, con la tipica perforazione della pupilla. Lo stile figurativo e la decorazione architettonica si sono imbarbariti, tanto che è venuta meno la plasticità dei corpi, mentre, invece, le teste sembrano avere delle proporzioni maggiorate; tutto ciò lascia supporre che il sarcofago possa essere un'opera prodotta dalla tarda scuola gallica, la cui imitazione della plastica romana è ormai un lontano ricordo. Il sarcofago, infatti, venne realizzato da un artista locale, sul crinale del IV secolo, particolarmente innovativo per le tematiche proposte, vista anche la presenza delle due scene di dubbia identificazione che animano la porzione sinistra della cassa e che probabilmente, come si è visto in precedenza⁹⁶⁶, sono relative alla vita paolina.

È possibile che la sepoltura del complesso di San Sebastiano⁹⁶⁷, che si conserva ancora oggi nel luogo del suo ritrovamento, ovvero nel mausoleo XVIII, sia stata realizzata da quella generazione di artisti, ormai quasi completamente esaurita, appartenente alla corrente del "bello stile", intorno al 370 circa. Sebbene l'opera sia incompiuta, come si può ben vedere dalla totale mancanza della levigatura della superficie di fondo, dall'assenza dell'uso del trapano e dai rilievi presenti sul fianco sinistro della cassa appena sbozzati, ci troviamo di fronte a delle buone e solenni soluzioni iconografiche. Infatti, l'intercolunnio centrale è caratterizzato dalla raffigurazione frontale del Cristo, contraddistinto da ottime proporzioni, vestito con tunica e pallio, che ricadono in pieghe morbide e ben definite, mentre il risvolto mostra il tipico andamento a doppio sigma.

Il volto, maturo, è definito da una voluminosa barba e da lunghi capelli fluenti, che dividendosi simmetricamente al centro della testa scendono copiosi lungo le orecchie. Il Figlio di Dio rivolge il proprio sguardo, intenso, solenne, in un punto non ben precisato; con la mano destra compie il gesto dell'*acclamatio* mentre un fascio di *volumina*, simbolo della scienza divina, si erge ai suoi piedi, come testimonianza di quanto sembra che stia pronunciando.

Questa rappresentazione del Salvatore contrasta nettamente con quella riproposta nella scena seguente relativa al suo arresto; il volto giovanile del Messia sembra richiamare ancora la tradizione del passato, con i lunghi capelli ricci che scendono ai lati delle guance e una frangia di piccole ciocche ricce bipartite al centro del capo, ma mostra anche un'umanità del tutto nuova, più severa e concentrata, data dallo sguardo astratto fisso oltre ogni personaggio e cosa.

Per la prima volta in questo sarcofago viene introdotta la solenne figura del Cristo dottore, contraddistinto da un'espressione matura, profonda, al contempo umana, che pervade il volto, non più imberbe, ma oramai incorniciato da una folta barba e dai lunghi capelli. Tale iconografia

⁹⁶⁶ Cfr. *infra* par. 3.2.4.

⁹⁶⁷ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 24.

diventerà l'elemento dominante delle scene di *Traditio* dei sarcofagi d'età teodosiana, in cui però gli artisti applicheranno una maggiore astrazione rispetto alla figura qui rappresentata, in quanto il senso di sofferenza, indice della natura umana del Figlio di Dio, non verrà mai più riproposto⁹⁶⁸.

A partire dall'ultimo trentennio del IV secolo si sviluppa la più canonica iconografia della consegna della Legge, in cui il trono celeste ha ormai lasciato il posto al monte paradisiaco su cui si erge il Cristo tra i principi degli apostoli, mentre all'interno delle molteplici nicchie, scandite da colonne ed elementi mistilinei, si dispongono le palme dattilifere, emblema dell'ambientazione bucolica, oltremondana, in cui si cala la scena stessa.

Il cosiddetto sarcofago di Pio II delle Grotte Vaticane⁹⁶⁹ e la sepoltura proveniente dalla chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps ad Arles⁹⁷⁰, felice copia dell'incompiuta opera romana, presentano la scena della *Traditio legis* dislocata nelle tre nicchie centrali della fronte; nell'intercolunnio mediano, infatti, si erge la figura del Cristo parusiaco in piedi sul monte del Paradiso, da cui sgorgano quattro fiumi, mentre consegna il *volumen* della Legge a Pietro. Il Redentore, munito di tunica con larghe maniche e pallio, è caratterizzato da lunghi capelli inanellati e dalla barba; nel caso del sarcofago di Pio II, ai suoi piedi si riconoscono le figure di un uomo e di una donna colti nell'atto di toccare con reverenza le gambe del Figlio di Dio. I due personaggi rappresentati con un modulo minore, rispetto agli altri protagonisti del rilievo, simboleggiano i coniugi committenti e proprietari della suddetta sepoltura.

Il sarcofago di Arles, invece, mostra una differente soluzione figurativa: infatti ai piedi del Salvatore si riconoscono le figure dell'*Agnus Dei*, con il capo un tempo coronato da una croce, oggi distrutta, e due pecore, mentre due palme connotano l'ambientazione paesaggistica. Altri due ovini e palme completano le due nicchie laterali in cui si muovono a destra Pietro crucifero, che accoglie la Legge con le mani velate alla presenza di un giovane apostolo acclamante, e a sinistra Paolo con un ulteriore apostolo, che sembrano convergere verso il Redentore con la medesima gestualità. Tra di loro si scorge una palma carica di datteri su cui si è appoggiata una fenice, oggi priva della testa, simbolo per eccellenza della resurrezione⁹⁷¹. Il rilievo romano, rispetto a quello arelatense, risulta privo degli elementi vegetativi che connotano lo sfondo di tutti e tre gli intercolunni; forse tale mancanza potrebbe essere imputabile al fatto che si tratti di un'opera incompiuta.

Una raffigurazione assai simile doveva essere un tempo presente nel manufatto a fregio continuo⁹⁷² rinvenuto al di sotto del piano pavimentale della basilica di S. Pietro, custodito all'epoca

⁹⁶⁸ SAGGIORATO 1968, pp. 106-108.

⁹⁶⁹ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 45.

⁹⁷⁰ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 4.

⁹⁷¹ Sulla raffigurazione della fenice si rimanda a: BISCONTI 2000I, p. 180.

⁹⁷² Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 8.

di Antonio Bosio⁹⁷³ all'interno di un orto vicino alla chiesa di S. Marta, già frammentario e privo della copertura (Figura 92). La *Traditio legis*, in base al disegno del Bosio, sembra riprodurre precisamente l'impianto figurativo presente nel sepolcro di Arles, ad eccezione del fatto che i principi degli apostoli non sono affiancati da alcun compagno e che alle loro spalle si ergono due strutture architettoniche che, richiamando molto da vicino due torri merlate con imponenti porte, rappresentano simbolicamente le *civitas dei* di Gerusalemme e Betlemme, come si può vedere dal lacerto marmoreo custodito nel Museo Pio Cristiano inerente appunto all'ingresso di Cristo a Gerusalemme a cui fa seguito Paolo, dagli innegabili tratti fisionomici, che volge lo sguardo vero l'alto.

Il sarcofago -rinvenuto, a seguito degli scavi condotti da Giovanni Bottari, nel 1707 nella necropoli vaticana ed oggi conservato nel Museo Pio Cristiano⁹⁷⁴- mostra invece una *reductio* della tematica della *Traditio legis* rispetto a quella presente nei precedenti esemplari. La scena viene relegata al solo intercolumnio mediano, in cui il Cristo parusiaco si erge su un'improbabile altura dall'eccessiva sviluppo tanto che la figura del Figlio di Dio risulta essere schiacciata e accorciata per essere contenuta all'interno della nicchia stessa. È possibile che l'*artifex* volle intenzionalmente aumentare le dimensioni del supporto su cui il protagonista si appoggiava per accrescere simbolicamente la distanza dai principi degli apostoli, che, sebbene siano raffigurati con un modulo minore rispetto al Salvatore, presentano tutti i tratti fisiognomici tipici dell'iconografia paolina e petrina.

L'opera, incompiuta, presenta ancora una volta la canonica espressione severa ed aulica del Cristo maturo; la mancanza della rifinitura finale e della lavorazione del trapano lascia comunque intuire l'alta qualità stilistica del rilievo, in quanto al di sotto del panneggio finemente definito da tratti superficiali, ottenuti mediante un sapiente utilizzo, quasi pittorico, della materia, si intuiscono le corporature ben proporzionate dei vari personaggi⁹⁷⁵.

Alla fine del IV secolo risale la realizzazione di un ulteriore sarcofago della passione rinvenuto al di sotto del piano di calpestio della basilica di S. Pietro e oggi ridotto alle sole tre nicchie centrali della fronte⁹⁷⁶ (Figura 93). Al centro dell'intercolumnio mediano domina la figura del Cristo raffigurato con il corpo in pieno prospetto, il volto apollineo, nimbato, incorniciato da lunghi capelli inanellati; egli si erge maestoso sul monte del Paradiso, da cui sgorgano i quattro fiumi, impugnando nella mano destra una grande croce gemmata. Ai lati del Redentore vittorioso si riconoscono, con un modulo minore, i principi degli apostoli muniti di tunica e pallio, mentre alle

⁹⁷³ BOSIO 1632, fig. 63.

⁹⁷⁴ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 40.

⁹⁷⁵ SAGGIORATO 1968, p. 129.

⁹⁷⁶ Per la bibliografia e una descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 9.

loro spalle svettano due palme cariche di frutti. Paolo, a sinistra, con la tipica barba aguzza e una calvizie che lascia scoperta la fronte, è colto nel gesto dell'*acclamatio* proprio a ridosso della croce gemmata; sul lato opposto, Pietro stringe un *volumen* semisvolto con la mano sinistra, mentre la destra avvolta nel pallio sembra fuoriuscirne a fatica.

Ci troviamo di fronte, per la prima volta, alla creazione dell'immagine del Cristo vincitore con in mano il simbolo del suo trionfo sulla morte. Per Friederich Gerke⁹⁷⁷ questa composizione innovativa doveva derivare dall'antico simbolo della croce invitta che aveva guidato Cristo, Pietro e Paolo alla vittoria sulla morte mediante il martirio, come la bandiera ispirava, sul campo di battaglia, i soldati a perseguire il proprio obiettivo, ovvero la vittoria. L'imponente croce stretta nella mano destra del Redentore doveva dunque essere intesa come lo stendardo o la bandiera che i guerrieri erano soliti sventolare orgogliosi una volta terminata gloriosamente la loro impresa⁹⁷⁸. È probabile che questa raffigurazione, secondo quanto postulato da Alföldi, traesse spunto direttamente dall'iconografia imperiale di Costantino presente a Costantinopoli, in cui il sovrano stringeva nella mano destra la bandiera, e che poi servì come modello per la realizzazione della statua dell'imperatore eretta a Roma dopo la vittoria riportata su Massenzio, affinché egli ringraziasse pubblicamente per il successo ottenuto grazie all'intercessione divina⁹⁷⁹.

Questo è l'unico caso, nei sarcofagi della passione a noi noti, in cui il Cristo viene rappresentato nelle vesti del vincitore; un'immagine più consona all'arte monumentale dei grandi edifici di culto, in cui domina la tematica celebrativa del Figlio di Dio intorno a cui converge la sua *militia*, ossia gli apostoli acclamanti.

Sorprende il fatto di incontrare alla fine del secolo l'immagine del Cristo nuovamente apollineo, dal volto imberbe e dai lunghi capelli ricci, e non più maturo, come era di solito raffigurato nelle coeve scene di *Traditio legis*; esso appare con le medesime peculiarità fisionomiche anche nella seguente scena relativa al suo arresto per mano di due *milites*. Ciò che è comunque nuovo è il sentore di grandissima dignità che tale iconografia emana per via anche della decisa lavorazione del trapano della pupilla e dei capelli. Secondo il Gerke⁹⁸⁰, il Cristo, con in mano il *vexillum crucis*, vuole affermare il suo potere e dominio sull'intero mondo ottenuto mediante la vittoria conseguita con la serena sopportazione di tutte quelle prove che gli si sono succedute durante la sua vita terrena. Per tale motivo venne proposta un'espressione al contempo giovanile e decisa, ma non trascendente o aulica, che richiamerebbe invece più quella dell'imperatore vittorioso contornato dai simboli del proprio trionfo.

⁹⁷⁷ GERKE 1939, p. 87; GERKE 1948, p. 36; GERKE 1954, pp. 95-96, 101; GERKE 1959a, p. 56.

⁹⁷⁸ ALFÖLDI 1939, p. 9.

⁹⁷⁹ SAGGIORATO 1968, p. 112.

⁹⁸⁰ GERKE 1939, p. 96; GERKE 1948, p. 34.

L'eccessivo utilizzo del trapano, non solo nella decorazione architettonica, ma anche nella resa delle palme, della barbae, delle giunture delle mani e dei piedi, dei capelli, genera un senso di estrema pesantezza. Il rilievo è privo della naturale plasticità nella resa delle corporature dei vari personaggi, in quanto le pieghe larghe delle vesti, delineate da tratti netti e profondi, appiattiscono completamente ogni volumetria, mentre risulta ancora presente il tipico taglio "a sigma" del risvolto del pallio e il suo movimento avvolgente attorno al braccio degli apostoli. Gli occhi, allungati verso la tempia con una vaga forma a mandorla, mostrano la consueta perforazione della pupilla. Tutti questi elementi stilistici e soluzioni iconografiche, caratteristici della piena età teodosiana, inducono a datare il manufatto agli ultimi decenni del IV secolo.

La tematica della *Traditio legis*, così come più raramente la *Maiestas Domini*, sostituendosi al simbolo dell'*Anastasis*, nei sarcofagi della passione qui presi in esame, non può essere intesa solo con il medesimo significato insito nella *crux invicta* stessa, ovvero con il mistero della Resurrezione come ultimo atto della vita terrena di Cristo, ma, al contrario, è arricchita da una innegabile valenza parusiaca dal forte sentore apocalittico in cui deve essere invece collocato il dogma della Resurrezione stessa, mentre non ha nulla a che fare con tutte quelle attestazioni di Cristo dopo la morte⁹⁸¹.

La maggior parte delle sepolture contraddistinte dalla scena della *Traditio legis* provengono per lo più dall'area del cimitero vaticano e quello relativo al complesso di San Sebastiano; non è dunque un caso che proprio questi due luoghi rappresentino i poli culturali per eccellenza della devozione verso i principi degli apostoli, è quindi probabile che accolsero *in primis* proprio tale tematica tra i loro apparati figurativi.

La sorprendente creazione del gruppo ternario costituito solo dalla figura di Cristo, Pietro e Paolo non è che l'estrema *reductio* del concilio apostolico, come è stato più volte ribadito, ed è il fulcro compositivo non solo dei sarcofagi della passione, ma anche di altri prodotti della plastica funeraria, come i cosiddetti "sarcofagi a porte di città" di cui il sepolcro di Stilicone⁹⁸² costituisce forse l'esempio più celebre e lampante dell'intera produzione⁹⁸³.

Il Cristo, di solito stante e più raramente seduto, solleva la mano destra nel gesto tipico dell'imperatore promulgatore della legge, del *Sol invictus*, è anche l'emblema di colui che appare maestoso alla fine dei tempi⁹⁸⁴.

⁹⁸¹ BISCONTI 2003, p. 266.

⁹⁸² WILPERT 1938, p. 24; LAWRENCE 1927, pp. 6-7; LAWRENCE 1932, pp. 158, 173, 184; VOLBACH, HIRMER 1958, p. 66, tav. 47; SANSONI 1969, pp. 3-12; BRANDENBURG 1987, pp. 99-102; BECKWITH 1990, p. 46; REBECCHI 1990, p. 134; DRESKEN-WEILAND 1998, pp. 56-58, n. 150, tav. 60,1.

⁹⁸³ BISCONTI 1996, pp. 589-609.

⁹⁸⁴ BISCONTI 2003, p. 267.

3.4 Il Trionfo dell'*Anastasis*

Il cuore pulsante della maggior parte dei sarcofagi della passione è costituito dal gruppo figurativo dell'*Anastasis*⁹⁸⁵ che si colloca, con una posizione di assoluto rilievo, esclusivamente al centro dell'apparato decorativo della fronte⁹⁸⁶.

Dal punto di vista iconografico la scena si sviluppa in maniera assai semplice, con la rappresentazione di un'imponente croce latina, a volte gemmata⁹⁸⁷, sul cui braccio trasversale si appoggiano simmetricamente due colombe, mentre alla sommità una corona d'alloro lemniscata contiene il monogramma costantiniano; a volte nei cosiddetti sarcofagi a colonne tale corona può essere sorretta dal becco di un'aquila imperiale, le cui ali espanse creano la struttura architettonica stessa in cui è inserita l'intera composizione⁹⁸⁸. Due *milites* posti di guardia al Santo Sepolcro sono raffigurati, stanti⁹⁸⁹ o seduti⁹⁹⁰, ai lati della croce, muniti di lance e scudi.

Ferdinand Pieper⁹⁹¹ è stato il primo studioso ad intuire la stretta connessione tra tale rappresentazione e il dogma della Resurrezione, concepita in chiave simbolica, mediante la realizzazione della *crux invicta* e come, in realtà, con questa semplice scena si volesse far riferimento ad altri due differenti episodi cristologici altamente drammatici e cruenti che non erano mai stati proposti nella plastica funeraria, ovvero la crocifissione e la deposizione di Cristo.

Alcuni degli elementi che compongono il gruppo dell'*Anastasis* hanno un valore prettamente cristiano, come il monogramma, la croce, le colombe, altri invece sono desunti dal repertorio classico come la corona, i soldati e l'aquila imperiale.

Pieper formula la sua ipotesi prendendo in considerazione essenzialmente il sarcofago della passione⁹⁹² del Museo Pio Cristiano, detto anche lateranense 171, ritenuto il primo esemplare di questa specifica classe scultorea, in cui la croce, emblema del martirio del Figlio di Dio, è affiancata dalla personificazione del sole e della luna, per testimoniare come l'intero universo sia partecipe all'evento e dunque venga sancita la fine della vita terrena di Gesù, preannunciando la sua resurrezione (Figura 94).

I soldati posti alla guardia del sepolcro, per volere di Pilato e dei sommi sacerdoti, affinché nessun discepolo facesse sparire le spoglie del proprio maestro, non possono che riferirsi

⁹⁸⁵ KARTSONIS 1986.

⁹⁸⁶ L'unica eccezione è il sarcofago strigliato di Gerusalemme, in cui il clipeo, contenente i ritratti dei due coniugi proprietari della sepoltura, si erge con una posizione di assoluto rilievo sul *Tropaion*, che viene dunque raffigurato con delle proporzioni assai minori rispetto agli altri sarcofagi della passione. Per la prima volta la *crux invicta* è più larga che alta, con il braccio trasversale eccezionalmente espanso rispetto a quello longitudinale (cfr. scheda n. 12).

⁹⁸⁷ Cfr. le schede nn.: 10, 15, 49, 52, 53.

⁹⁸⁸ Cfr. le schede nn.: 6, 18, 19, 25, 39, 49, 53.

⁹⁸⁹ Cfr. le schede nn.: 5, 6, 7, 10, 13, 15, 18, 20, 28, 38, 48, 49, 51.

⁹⁹⁰ Cfr. le schede nn.: 3, 12, 19, 23, 25, 30, 34, 39, 41, 50, 52, 53, 55.

⁹⁹¹ PIEPER 1857, pp. 44-47.

⁹⁹² Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 39.

all'episodio della deposizione del Santo Corpo. Infine la corona laurata, simbolo eccelso di vittoria e di gloria, allude alla resurrezione di Cristo, ossia alla vittoria riportata sulla morte mediante la crocifissione.

Le tesi di Ferdinand Pieper sono state condivise ed accettate fino agli studi di O. Schönewolf⁹⁹³ del 1907, in cui si cercò di spiegare come il complesso impianto figurativo del *Signum salutis* derivasse in realtà dall'iconografia imperiale. Lo studioso basò la sua spiegazione sulla descrizione, assai particolareggiata, offertaci da Eusebio di Cesarea⁹⁹⁴, della nuova insegna imperiale che condusse Costantino, ispirato dal vero Dio e quindi suo strumento, alla vittoria contro Massenzio, rappresentante delle divinità pagane⁹⁹⁵.

Lo stendardo imperiale era costituito da un'asta⁹⁹⁶ ricoperta d'oro che, intrecciandosi con un braccio trasversale, dava vita a una croce, al di sopra della quale era fissata una corona, impreziosita di gemme e materiale aureo, che enfatizzava il simbolo, contenuto al suo interno, costituito dal *chrismon*, ossia dall'intreccio delle iniziali del nome greco di Cristo (X e P)⁹⁹⁷. Lo stendardo era munito anche di un drappo purpureo ornato con pietre preziose sfavillanti alla luce del sole, mentre lungo l'orlo superiore del manto era impresso con l'oro il ritratto dell'imperatore assieme a quello dei suoi figli.

Eusebio afferma anche che il *labaron*⁹⁹⁸ aveva una struttura che ricordava molto da vicino quella propria delle bandiere romane, e che dunque la novità non era data dalla sua forma, ma

⁹⁹³ SCHÖNEWOLF 1907.

⁹⁹⁴ *Illo primo statim diluculo surgens, arcanum omne amicis exposuit. Convocatis deinde auri ac gemmarum fabris, medius eos sedens, speciem signi eis sermone depinxit, jussitque ut auro ac lapillis similitudinem eius exprimerent. Quod et nos aliquoties videre meminimus. Erat autem eiusmodi: Hasta longior auro contexta, transversam habet antennam instar cricis. Supra in ipsa hastae summitate corona erat affixa, gemmi set auro contexta. In hac salutaris appellationis signum: duae vide licet litterae, nomen Christi primis apici bus designabant, litterae, P, in medio sui decussata. Quas quidem litteras imperator in galea gestare posthaec etiam consuevit. Porro ex antenna quae oblique per hastam traiecta est, velum quoddam dependebat; textum vide licet purpureum preziosi lapidi bus inter se iunctis, et luminis sui fulgore oculos praestinguentibus coopertum multoque intertexto auro inexplicabilem quamdam pulchritudinis speciem intuenti bus praebens. Atque hoc velum antennae affixum, latitudinem longitudini aequalem habuit. Ipsa vero recta hasta ab infima sui parte in magnam longitudinem producta, in superiori parte sub ipso crucis signo ad ipsam veli varii coloribus depicti summitatem, auream Deo chari Imperatori set libero rum eius imagine depictam pectore tenus sublimem gestabat. Hoc igitur salutari signo, tanquam munimento, ad versus oppositas quorum vis hostium copias imperator semper est usus; aliaque ab eius similitudinem expressa signa cunctis exercitibus praeferri iussit.* (Eusebio di Cesarea, *De Vita Costantini*, I, 30-31, PG 20, 943-947). Anche Lattanzio in un passo apologetico del *De mortibus persecutorum* riferisce che grazie al sogno rivelatore l'imperatore Costantino decise di far riprodurre il *Signum caelestis* sugli scudi delle truppe durante la battaglia contro Massenzio: *Commonitus est in quiete Constantinus ut caeleste signum dei notaret in scutis atque ita proelium committeret. Facit ut iussus est et trans versa X littera <I> summo capite circumflexo, Christum in scutis notat. Quo signo armatus exercitus capit ferrum. Proccedit hostis obviam sine imperatore pontemque transgreditur. Acies pari fronte concurrunt, summa vi utriusque pugnatur: neque his fuga nota neque illis.* (Lattanzio, *De mortibus persecutorum* 44,5-6, SCh 39, 126-127).

⁹⁹⁵ SCHÖNEWOLF 1907, pp. 13-23.

⁹⁹⁶ ANTONELLI 1990, pp. 53-57 e 83; FEUGERE 1993, pp. 55-62 e 166-171; CAIRO 2001, p. 35; PASQUINI 2005, pp. 1098-1099.

⁹⁹⁷ MAZZOLENI, 2000, pp. 221-223.

⁹⁹⁸ HEINZ, MOHR 1971, p. 192.

risiedeva nel fatto che i volti degli antichi imperatori e delle divinità erano stati sostituiti con il monogramma cristologico⁹⁹⁹.

Questo simbolo mostra un'eccezionale assonanza figurativa con l'immagine dell'*Anastasis* riproposta nei sarcofagi della passione, ma, che doveva essere già ben presente nell'immaginario dell'arte paleocristiana dell'epoca, in quanto il segno della salvezza doveva essere presente sul capo di Costantino nella megalografia, incentrata sulla raffigurazione ufficiale dell'imperatore contornato dai suoi figli, effigiata sopra al protiro del palazzo di Costantinopoli. Ed è ancora Eusebio di Cesarea¹⁰⁰⁰ ad offrirci una dettagliata descrizione sull'originario apparato compositivo dell'opera, probabilmente, ad encausto¹⁰⁰¹.

Il simbolo per eccellenza dalla valenza cristologica, ovvero il *chrismon*, realizzato a seguito del sogno miracoloso dell'imperatore, la notte precedente la battaglia di Ponte Milvio, prima di essere replicato innumerevoli volte dalla plastica funeraria, venne impresso, oltre che nel palazzo di Costantino, sull'elmo dell'imperatore stesso, come si può ben vedere dal medaglione¹⁰⁰² coniato a *Ticinum* nel 315, proveniente da Salonico¹⁰⁰³ (Figura 95). Il monogramma costantiniano ritorna anche in alcune decorazioni di elmo, databili alla metà del IV secolo, rinvenute recentemente in Olanda in un tesoro di età tardoromana¹⁰⁰⁴ e sul nasale di argento dorato di un elmo portato alla luce dalla campagna di scavi del 1991 nella fortezza di Alsóhetény¹⁰⁰⁵. Tutti questi manufatti ci testimoniano, dunque, l'uso di arricchire gli armamentari militari del *Signum gloriae*, sull'esempio di ciò che aveva fatto Costantino, affinché i soldati stessi fossero miracolosamente protetti durante le battaglie.

Ritornando all'origine dei nostri discorsi, Schönewolf ritiene che si decise di ricorrere alla riproposizione del labaro solo dopo averne sostanzialmente modificato il suo significato intrinseco, così da simbolo imperiale per eccellenza venne rivestito dai primi cristiani, di una valenza

⁹⁹⁹ Per le questioni riguardanti la regalità costantiniana in relazione all'introduzione della cristianizzazione del potere si veda: BROWN 1995, pp. 171-228; SINISCALCO 2000, pp. 67-120; ORSELLI 2000, pp. 317-330; BELTING 2001, pp. 133-146; PASQUINI 2005, pp. 1095-1105.

¹⁰⁰⁰ *Quin etiam in sublimi quadam tabula ante vestibulum palatii posita, cunctis spectandum proposuit, salutare quidem signum capiti suo superpositum: infra vero hostem illum et inimicum generis humani, qui impiorum tyrannorum opera Ecclesiam Dei oppugnauerat, sub draconis forma in praeceps ruentem. Quippe divina oracula in prophetarum libris, draconem illum et sinuosum serpentem appellarunt. Idcirco imperator draconem telis per medium ventrem confixum, et in profundos maris gurgites projectum, sub suis suorumque liberorum pedibus cera igne resoluta depingi proponique omnibus voluit, hoc videlicet modo designans occultum humani generis hostem, que salutaris illius tropaei quod capiti ipsius superpositum era, vi ac potentia in exilii barathrum detrusum esse significabat. Atque hoc quidem imago variis coloribus depicta, tacite indicabat.* (Eusebio di Cesarea, *De Vita Costantini*, III, 3, PG 20, 1058).

¹⁰⁰¹ RIZZARDI 2016, pp. 1035-1052.

¹⁰⁰² Il celebre medaglione d'argento, raffigurante l'imperatore Costantino con il cristogramma impresso sull'elmo, è in realtà noto in tre differenti esemplari. GNECCHI 1912, I, p. 59, n. 18, tav. 29, 3; RIC VII, S. 36; BRUUN 1991, p. 55; ENGEMANN 1997, p. 123; DEMBSKI 2005, p. 235, n. 48; ENGEMANN 2007, pp. 205-206, fig. 15; SPIER 2007, p. 89, n. 62; BORIĆ-BREŠKOVIĆ, VOJVODA 2013, p. 225, fig. 126.

¹⁰⁰³ BISCONTI 2006, pp. 87-89.

¹⁰⁰⁴ PRINS 1998; KOCSIS 2003, pp. 521-552; KOCSIS 2005, pp. 235-236, n. 49a-b.

¹⁰⁰⁵ PRINS 1998, pp. 52-43; KOCSIS 2003, pp. 521-552; KOCSIS 2005, p. 236, n. 50.

taumaturgica capace di generare salvezza e benessere; proprio per questo motivo sarebbe stato adoperato come strumento magico a protezione delle proprie sepolture¹⁰⁰⁶.

Un altro chiaro richiamo all'iconografia imperiale è dato dall'immagine dell'aquila, che in alcuni manufatti sorregge con il proprio becco la corona lemniscata a coronamento della nicchia stessa. Questa deriva direttamente dalla raffigurazione dell'aquila imperiale, che dominava gli antichi stendardi da guerra, mentre i due *milites*, posti sotto la croce, non sono altro che il richiamo costantiniano ai cinquanta uomini della guardia imperiale, istituita per vigilare sul *labaron*.

Per Hans von Campenhausen¹⁰⁰⁷ tali soldati non possono assolutamente ricordare la guardia d'onore di Costantino, come ipotizzato da Schönewolf, ma, più semplicemente, alludono alla resurrezione di Cristo, in quanto furono incaricati di vegliare sul corpo del presunto Messia, affinché nessuno lo rimuovesse gridando poi al miracolo.

Schönewolf, oltre a ipotizzare una spiegazione degli elementi cristiani, presenti nei sarcofagi della passione, facendoli derivare direttamente dal repertorio imperiale, propone anche una teoria assai più azzardata, in base alla quale nel *Signum salutis* sarebbe palese un chiaro rimando alle croci votive utilizzate per rievocare la liturgia della *Adoratio Crucis*, che si svolgeva il Venerdì Santo a Gerusalemme¹⁰⁰⁸. A sostegno della sua ipotesi cita alcune ampolle degli oli di Monza¹⁰⁰⁹ con la raffigurazione, alquanto sintetica, della Crocifissione di Cristo. La particolarità della scena sta nel fatto che il Redentore non appare mai crocifisso tra i due ladroni, ma la sua croce è vuota, mentre egli si mostra sotto forma di busto, con il capo a volte nimbato, al di sopra dello strumento del suo martirio. Nei sarcofagi della passione, invece, secondo lo studioso, si preferì riprodurre degli elementi simbolici dalla valenza prettamente cristologica e teofanica -come il monogramma inscritto nella corona lemniscata- al posto del volto del Salvatore.

Schönewolf conclude il suo studio affermando che tali sepolture, viste le molteplici novità contenute, furono realizzate nella Gallia del Sud, poiché questa era una regione assai indipendente da Roma, sia dal punto di vista politico che religioso, e aveva subito anche una grande influenza dall'arte orientale, tanto da aver generato una conciliazione - quasi un sincretismo- tra la croce votiva e il *labaron*.

Friederich Gerke¹⁰¹⁰, dal canto suo, ritiene che il simbolo dell'*Anastasis* sia un vero e proprio inno di vittoria al Cristo trionfatore sulla morte, *Trophaeum Christi*; per questo motivo si scelse di raffigurare il Redentore, nel primo manufatto che ospitò la *crux invicta*, ovvero il

¹⁰⁰⁶ SAGGIORATO 1968, pp. 90-91.

¹⁰⁰⁷ VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 11-15.

¹⁰⁰⁸ SCHOENEWOLF 1907, pp. 31-34.

¹⁰⁰⁹ GRABAR 1958; MERATI 1969, pp. 7-18; ENGEMANN 1973, pp. 5-27; WEITZMANN 1974, pp. 31-55; FRAZER 1988, pp. 28-32.

¹⁰¹⁰ GERKE, 1939, pp. 74-75.

manufatto proveniente dal sopraterra di Domitilla¹⁰¹¹, come un vero imperatore trionfatore sui suoi nemici. Per lo studioso a dimostrazione di quanto postulato ci sono i due *milites*, rappresentati con un modulo minore, seduti sotto la croce, che alluderebbero ai soldati votati a Cristo nella sua battaglia terrestre.

Per lui il *Signum gloriae*, che si erge al centro della decorazione plastica dei sarcofagi della passione, è stato ideato nella parte occidentale dell'impero grazie al connubio tra la Croce e la corona imperiale, tanto da divenire un nuovo dogma cristiano. Per la prima volta, però, viene adottato un espediente iconico, che avrà un gran seguito nella produzione plastica, introducendo la novità di non effigiare, al centro del rilievo, un vero e proprio episodio biblico, bensì un elemento simbolico dal profondo significato cristologico.

Nasce, così, l'idea del Cristo-Imperatore che si svilupperà prepotentemente nell'ambito figurativo della rappresentazione regale del Redentore, indiscusso protagonista delle scene di trionfo e di gloria celeste. Per lo studioso il *Signum salutis* ha anche un significato prettamente guerresco, in quanto prima Cristo e poi i suoi discepoli prediletti, i principi degli apostoli, difendono la propria fede come se combattessero una battaglia, uscendone vincitori, perché accettano la morte. Il trionfo non deriva, infatti, dalla morte in sé, bensì dalla sua inevitabile accettazione, sull'esempio terreno di ciò che fece Gesù.

Gerke riscontra una perdita dell'originario significato del simbolo dell'*Anastasis* in età teodosiana, e propriamente del suo carattere guerriero, a seguito di un addolcimento delle tematiche e dell'intento escatologico che si cela dietro ad esse. Scompare così l'aquila imperiale, e a volte i due soldati, disposti alla guardia della croce, vengono sostituiti dagli apostoli acclamanti il *trophaeum Christi*¹⁰¹².

L'eterno trionfo del Figlio di Dio, sintetizzato nel simbolo dell'*Anastasis*, è un'iconografia innovativa che ebbe una grande ma limitata fortuna, sviluppandosi a partire dalla metà del IV secolo fino a non oltre gli ultimi decenni del V secolo. È una creazione prettamente romana e, al contrario di quanto ipotizzato dagli studiosi prima presi in esame, si ispirò alle raffigurazioni dei trionfi militari dell'impero romano¹⁰¹³, come si può ben vedere dal confronto con il rilievo presente alla base di una colonna eretta nel 303 nel Foro Romano. Il monumento onorario doveva commemorare i *decennalia* di Costanzo Cloro e Massimiano, per cui è chiaro come lo scopo della composizione fosse strettamente trionfalistico. Al centro della scena svetta un'asta su cui sembra essere appoggiato uno scudo ovale, contenente un'iscrizione commemorativa¹⁰¹⁴, e sostenuto da due

¹⁰¹¹ Cfr. scheda n. 39.

¹⁰¹² GERKE 1939, pp. 102-104.

¹⁰¹³ PASQUINI 2005, pp. 1098-1099.

¹⁰¹⁴ *Caesarum Decennalia Feliciter* (CIL VI, 1203).

vittorie alate disposte simmetricamente ai suoi lati. Al di sotto del vessillo, i due barbari vinti, con le mani portate alle ginocchia, in segno di rassegnazione e riflessione, non possono che ricordare la gestualità espressa dai due *milites* al cospetto del *Signum salutis* (Figura 96).

Risulta dunque chiaro che gli *artifices*, nell'elaborare il *signum* dell'*Anastasis*, adoperarono un impianto compositivo preesistente e fortemente radicato nei repertori figurativi dell'epoca, in quanto appartenente all'arte imperiale; vennero così reimpiegati i disegni preparatori o cartoni già esistenti nei diversi *ateliers*, a cui si apportarono lievi modifiche per esprimere nel miglior modo possibile il nuovo e complesso significato dogmatico.

Quasi tutti i Padri della Chiesa indicarono ricorrendo al simbolo della croce il Cristo, in quanto Figlio di Dio, ma, al contempo, anche la Crocifissione e la Resurrezione. Già dai primi testi cristiani si capisce come la croce fosse vista non solo come strumento di morte, ma anche come il simbolo della vittoria ottenuta sul male e sul peccato mediante la serena accettazione del proprio destino, proprio sull'esempio del Redentore.

Agostino¹⁰¹⁵ paragona metaforicamente il legno della croce a una barca che conduce i fedeli attraverso un lungo viaggio per un mare impervio a causa delle tempeste e insidie, così come la croce guida i cristiani nel superare i pericoli dell'anima e i peccati in cui possono incappare durante la loro vita, fino al raggiungimento della pace finale.

La croce diviene il segno stesso dell'appartenenza alla comunità cristiana per coloro che durante il martirio si riconoscono in essa, giungendo così alla salvezza eterna venendo identificati con il popolo eletto¹⁰¹⁶. Per Tertulliano¹⁰¹⁷ “Il segno della croce sarà sulla nostra fronte nella Gerusalemme vera e universale, ove i fratelli di Cristo, ossia i figli di Dio, renderanno gloria a Lui”: il medesimo concetto ritorna anche in Agostino¹⁰¹⁸ “Se siamo cristiani apparteniamo a Cristo e se è così portiamo sulla fronte il suo segno, giacché Cristo aveva intenzione di onorare i suoi fedeli alla fine di questo mondo, onorò prima la croce in questo mondo, affinché i principi della terra, credenti in lui, vietassero di crocifiggere i malvagi. Per di più la croce sulla quale i giudei suoi carnefici inchiodarono il Signore in mezzo ai più crudeli oltraggi, la portano ora sulla fronte con gran fiducia i suoi servi e anche i sovrani”.

Il concetto di eternità per coloro che sapranno rispettare i precetti cristologici e dunque seguire la orme di Cristo ritorna non solo nei testi patristici, come si è appena visto, ma anche nella

¹⁰¹⁵ “Questo legno, dal quale viene portata la nostra debolezza è la croce del Signore dalla quale veniamo segnati e veniamo preservati dall'annegare nelle tempeste di questo mondo”. (Agostino *Sermo* 75,2,2, NBA 30/1, 502-503).

¹⁰¹⁶ PILARA 2013, pp. 173-174.

¹⁰¹⁷ Tertulliano, *Adversus Marcionem* III, 22,6 (SCh 399, 192).

¹⁰¹⁸ Agostino, *Sermo* 88, 9, 8 (NBA XXX/2, 58-59).

letteratura apocrifia, come dimostrano l'*Epistola di Barnaba*¹⁰¹⁹ e un passo dell'*Ascensione di Isaia*¹⁰²⁰.

Si insiste costantemente sul potere salvifico della croce e sul significato che essa assume per il semplice fedele; ma a partire dalla fine del II secolo, oltre a questo specifico punto, si sentì la necessità, per via del sorgere delle problematiche ereticali all'interno della Chiesa stessa, di focalizzare l'attenzione della comunità in particolar modo sulla natura umana del Figlio di Dio, che dovette affrontare la morte per la salvezza di tutti gli uomini e che poté risorgere grazie all'azione dello Spirito Santo, venendo infine glorificato dal Padre¹⁰²¹.

Ireneo di Lione, infatti, nel *Adversus Haereses* riferisce come tutti coloro che avranno creduto in Colui che nella sua vita terrena aveva subito il martirio, mediante la morte sul legno, e che attira tutto a sé e vivifica i morti, saranno guariti dall'antica ferita del serpente; ovvero verranno liberati dal peccato e dai mali che li avevano corrotti¹⁰²². Dio ha concesso il suo unico Figlio in sacrificio, affinché tutta la sua discendenza -ossia gli uomini- potessero essere salvati¹⁰²³ ed egli obbedì al Padre affrontando la morte in croce e vincendo così l'antica disobbedienza¹⁰²⁴.

Per Clemente di Alessandria la via da perseguire non è data dalla croce, bensì dal Verbo di Dio, mentre la morte attraverso il *patibulum* non è che l'unica soluzione attuabile per la vittoria sulla corruzione della carne¹⁰²⁵. Sulla stessa scia si pone anche il pensiero di Origene, arricchito di un maggior significato escatologico, per cui l'unica morte possibile, affinché Cristo potesse vincere il diavolo e liberare l'umanità, per condurla verso la Gerusalemme celeste, è data proprio dalla croce¹⁰²⁶.

Lattanzio¹⁰²⁷, al contrario, enfatizza il ruolo svolto dallo strumento del martirio del Figlio di Dio in quanto non solo ne identifica il potere divino, ma soprattutto il lato umano; proprio grazie al *patibulum*, infatti, il Messia può mostrare, a tutti coloro che lo seguono, la sua umanità e la sua

¹⁰¹⁹ “Perché la lana sul legno? Perché il regno di Gesù riposa su un legno e quanti sperano in lui vivranno in eterno.” (*Ep. Bern.* 8,5, in ERBETTA 1969, III, p. 25).

¹⁰²⁰ “Inoltre il fatto che costoro avrebbero insegnato a tutt’i popoli e a tutte le lingue la resurrezione del Diletto, che tutti i credenti nella sua croce sarebbero salvi, la sua salita al settimo cielo, donde era venuto.” (*Ascensio Isaiae* 3,18, in ERBETTA 1969, III, p. 188).

¹⁰²¹ PILARA 2013, p. 277.

¹⁰²² *Non ergo quorundam infidelitatem legi abscribant: non enim lex prohibebat eos credere in Filium Dei, sedet adhortabatur, dicens no aliter salvari hominse ab antiqua serpentis plaga, nisi credant in eum qui, secundum similitudinem carnis peccati in ligno martyrii exaltatus a terra, et omnia trahit ad se et vivificat mortuos.* (Ireneo di Lione, *Adversus Haereses* IV, 2,7, SCh 100/2, 410-412).

¹⁰²³ [...] *ut et Deus beneplacitum habeat pro universo semine eius dilectum et unigenitum Filium suum praestare sacrificium in nostram redemptionem.* (Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, IV, 5,4, SCh 100/2, 434).

¹⁰²⁴ [...] *Et crucifixus est in haec Filius Dei in modum crucis delineatus in universo [...]* (Ireneo di Lione, *Démonstration de la prédication apostolique* 34, SCh 406, 132).

¹⁰²⁵ Clemente Alessandrino, *Protrepticus* 11, 114,4 (GCS 80) e 12, 118,4 (GCS 83).

¹⁰²⁶ Origene, *Comm. In Rom.*, 5,10 (PG 14, 1048-1056).

¹⁰²⁷ Lattanzio, *Epitome* 46,5 (CSEL 19).

debolezza e come la giustizia di Dio si compia solo mediante il sacrificio dell'agnello¹⁰²⁸. Atanasio¹⁰²⁹, oltre a riproporre il medesimo principio di Lattanzio, pone l'attenzione sul fatto che Dio scelse per il proprio figlio una morte dolorosa e indecorosa, come appunto era la crocifissione, affinché questa divenisse il simbolo della vittoria sulla morte. Proprio sull'umiliazione del Messia per la condanna subita ritorna ancora Ambrogio, specificando che dopo la morte egli riversò dal cielo il dono della grazia spirituale ed ergendosi come vincitore sulla morte, risorse¹⁰³⁰. Mentre il legno della croce deve essere inteso "come il pedaggio della nave della nostra salvezza, non è una pena -la salvezza infatti, è cosa diversa dal pedaggio della salvezza eterna- mentre desiderando la morte non la sento, mentre disprezzando la pena non la soffro, mentre trascurando la paura non la conosco"¹⁰³¹.

Sebbene molteplici padri apostolici e apologisti siano ritornati più volte, nel corso dei secoli, sulla tematica inerente alla croce per spiegarne il suo significato, le prime comunità cristiane preferirono ricorrere ad altri simboli per indicare il loro grado di appartenenza alla nuova dottrina, evitando accuratamente qualsiasi raffigurazione che potesse ricordare la crocifissione del Salvatore. Tale immagine verrà riprodotta per la prima volta all'inizio del V secolo nella formella lignea del portale romano della chiesa di Santa Sabina¹⁰³² (Figura 97), in cui, però, si è voluto sottolineare come il Cristo fosse ancora vivente, con la testa ritta e gli occhi aperti, nel tipico gesto dell'orante. Il legno, totalmente celato dalla sua imponente figura, è anche mimetizzato dalla struttura muraria in opera isodoma che si erge alle spalle dei tre condannati.

Una composizione assai simile torna nella cassettona eburnea conservata al British Museum di Londra¹⁰³³, contemporanea o di poco posteriore alla formella romana, in cui Cristo ancora una volta non è affatto raffigurato come una vittima sottoposta all'esecuzione capitale. Egli non mostra alcun dolore o segno di sofferenza, gli occhi sono aperti e fissano con grande intensità un punto lontano; l'artista ha trasformato una scena di dolore in una di vittoria. L'opera è pervasa da un sentimento trionfalistico altamente celebrativo della figura del Redentore, che infatti viene munito del nimbo.

¹⁰²⁸ PILARA 2013, pp. 178-179.

¹⁰²⁹ Atanasio, *De incarnazione Dei Verbi et contra arianos* 24 (PG 25,137).

¹⁰³⁰ *Hoc bonum datum gratiam spiritualis est, quam dominus Iesus effusi e caelo, postquam patibulo crucis fixus triumphales reuehens evacuatae mortis exvuias victor mortis a mortuis resurrexit.* (Ambrogio, *De spiritu sancto* I, 5,66, BA 16, 102-103).

¹⁰³¹ Ambrogio, *De spiritu sancto* I, 110 (BA 16, 133).

¹⁰³² BERTHIER 1892, pp. 23-29; GRISAR 1899, pp. 427-461; BERTHIER 1910, pp. 157-164; DARSY 1961, p. 74; JEREMIAS 1980, pp. 60-63, tav. 52; DE MARIA 2002, p. 1693; TUMMINELLO 2003.

¹⁰³³ DALTON 1901, pp. 49-50, n. 291; SOPER 1938, p. 153; DELBRUECK 1952, pp. 95-98; KITZINGER 1955, pp. 100-101; OTTOLENGHI 1955, p. 19; BECKWITH 1958, pp. 31-34, fig. 41; KOLLWITZ 1959, pp. 1119-1121; VOLBACH, HIRMER 1961, pp. 329-30, fig. 98; VOLBACH 1976, pp. 82-83, n. 116; KITZINGER 1977, p. 47; KÖTZSCHE 1979, pp. 502-504, n. 452; BUCKTON 1983-1984, pp. 30, 114; STUTZINGER 1983, pp. 690-691, n. 267; BUCKTON 1994, p. 58, n. 45; KÖTZSCHE 1994, pp. 80-90; MAC-CORMACK 1995, p. 166; POTTER 1996, p. 239, n. 108; AVERY QUASH 2000, pp. 108-111, n. 43; HARLEY 2007, pp. 229-232, n. 57, tav. 57a-d.

I primi cristiani furono molto attenti nel ricorrere all'utilizzo della croce a causa delle forti critiche e accuse, mossegli dai pagani, di venerare un Dio condannato a morte, come un semplice uomo (*I Cor* 1,23). Le prime vere e proprie attestazioni figurative della crocifissione non appaiono prima del tardo VI secolo; la figura eroica, fortemente ieratica, del Cristo crocifisso viene riproposta, oltre che nei casi appena citati, nelle ampolle dei pellegrini di Terra Santa¹⁰³⁴, nel Tetravangelo di Rabbula (fol. 13a)¹⁰³⁵, sul coperchio del reliquiario ligneo custodito ai Musei Vaticani¹⁰³⁶ (Figura 98), in un affresco a S. Maria Antiqua¹⁰³⁷ ed, infine, nel *Codex Egberti* (fol. 83v)¹⁰³⁸ (Figura 99).

L'*inventio* del *Signum crucis* porterà alla celebrazione della croce in quanto tale e al suo inserimento all'interno degli apparati decorativi della classe scultorea dei cosiddetti sarcofagi della passione, a partire dalla seconda metà del IV secolo. In questi manufatti, la croce, nell'accezione dell'*Anastasis* e dunque sempre sprovvista del Santo Corpo, non rappresenta affatto la morte del Figlio di Dio, bensì il simbolo per eccellenza della Resurrezione, intesa come la vittoria, come trionfo finale del Salvatore.

I sarcofagi della passione, denominati per l'appunto da molti studiosi anche dell'*Anastasis*, non possono essere spiegati se non si getta lo sguardo verso il più ampio e vasto programma politico, culturale e religioso iniziato da Costantino e da Elena. L'imperatore, legato indissolubilmente alla storia del monogramma eusebiano, ne diviene anche il più importante sostenitore, favorendone lo sviluppo nei programmi figurativi; Costantino, infatti, concentrò assieme alla madre parte del suo interesse nel settore dell'edilizia cristiana¹⁰³⁹. Ciò è riscontrabile nell'imponente serie di interventi volti a promuovere ed enfatizzare i luoghi santi, soprattutto a Gerusalemme. Proprio in tale città, l'attenzione di Costantino si fece più presente, in quanto si adoperò per il recupero del sito della tomba di Cristo, sul Golgota, che divenne, una volta

¹⁰³⁴ CECHELLI 1927, pp. 115-139; MOREY 1942, p. 123; KOTTING 1950; GRABAR 1958, pp. 63-67; VOLBACH, HIRMER 1958, p. 113; LIPINSKY 1960, pp. 166-167; AINALOV 1961, pp. 225-250; FROLOW 1961, n. 7; FROLOW 1965, n. 8; TALBOT RICE 1966, pp. 27-29; MERATI 1969, pp. 7-18; ENGEMANN 1973, pp. 5-27; CAMEL 1976, pp. 103-109; FRAZER 1979, pp. 565-566; METZGER 1981; CONTI 1983, pp. 18-26; FRAZER 1988, pp. 28-32; CONTI 1990, n. 50-51, pp. 137-140; BIDDLE 1996c, n. 253-254, pp. 328-329.

¹⁰³⁵ CECHELLI, FURLANI, SALMI 1959, pp. 69-71; LEROY 1964, pp. 150-152; 177-182; WEITZMANN 1974, pp. 41-45; WEITZMANN 1977, pp. 97-106; SÖRRIES 1993, p. 98; LOWDEN 1999, pp. 26-30; LENZI 2000, p. 152; TUMMINELLO 2003, pp. 49-67; PEERS 2004, p. 17; BERNABÒ 2006, pp. 105-108; SPIER 2007a p. 276, tav. 82D.

¹⁰³⁶ GRISAR 1908, pp. 113-117; MOREY 1926, pp. 151-167; WEITZMANN 1966, pp. 323-325; WEITZMANN 1974, pp. 31-57; FRAZER 1979, p. 564; DELLA VALLE 1990, n. 52, pp. 140-141; MORELLO 1991, pp. 94-95; UTRIO 1996, n. 250, pp. 325-326; UTRIO 2001, pp. 216-217.

¹⁰³⁷ BELTING 1994, p. 121; LUCEY 2004, pp. 88-90, fig. 7; BORDI 2016, pp. 260-269.

¹⁰³⁸ KRAUS 1884, p. 25, tav. XLIX; RONIG 1993, pp. 23-24, tav. 48.

¹⁰³⁹ GUIDOBALDI 2004a, pp. 233-276; BISCONTI 2005f, pp. 82-91; FALLA CASTELFRANCI 2005, pp. 106-123; LIVERANI 2005b, pp. 74-81; WEBER DELLACROCE, WEBER 2007, pp. 244-255.

identificato ed isolato nella struttura semicircolare dell'*Anastasis*, il fulcro del complesso del Santo Sepolcro e il cuore pulsante della cristianità¹⁰⁴⁰.

È attribuito ad Elena il ritrovamento delle reliquie della Santa Croce, avvenuto miracolosamente, per ispirazione dello Spirito Santo, durante il pellegrinaggio, effettuato negli ultimi anni della sua vita, tra il 326 e il 327, in Terra Santa. Dai resoconti offertici da Ambrogio¹⁰⁴¹, Paolino di Nola¹⁰⁴² e Rufino¹⁰⁴³, Elena viene descritta come una donna dalla fede incomparabile e dalla singolare magnificenza, mentre piccole differenze si riscontrano sulla modalità del riconoscimento del vero frammento della Santa Croce tra i tre legni rinvenuti. Per alcuni, l'identificazione della Vera Croce avvenne grazie a una donna inferma, che al contatto con la reliquia miracolosamente guarì; Ambrogio, invece, è sicuro che il ritrovamento del patibolo di Cristo fosse avvenuto grazie alla conoscenza dell'*Augusta* delle Sacre Scritture, poiché in esse - in particolare in *Gv* 19,19-20- Elena lesse che Pilato aveva fatto posizionare sulla croce il *titulus* "Gesù il Nazareno, Re dei Giudei" ovvero la motivazione dell'avvenuta condanna in ebraico, in latino e in greco¹⁰⁴⁴.

I tre autori si riferiscono a una tradizione comune, sicuramente antecedente al 395, anno in cui Ambrogio fece la sua orazione funebre in onore di Teodosio, nata probabilmente nella corte imperiale di Costanzo II, tra il 351 e il 360, forse per volere dello stesso sovrano, affinché si enfatizzasse la figura e il ruolo di Elena¹⁰⁴⁵. Ciò spiegherebbe come mai il vescovo di Gerusalemme, Cirillo, non faccia alcun riferimento all'*Augusta*, in merito al ritrovamento della Santa Croce, nell'epistola¹⁰⁴⁶ inviata a Costanzo nel 351, per informarlo dell'evento miracoloso avvenuto durante l'impero di Costantino.

Fortemente significativo è anche il ritrovamento sul Golgota dei chiodi¹⁰⁴⁷ con cui il Salvatore fu crocifisso e la loro trasformazione, per esplicito volere di Elena, in diadema e in morso da cavallo, affinché fossero donati al figlio¹⁰⁴⁸. Secondo Ambrogio, attraverso queste reliquie, Elena provvide alla redenzione di tutti gli imperatori e alla legittimazione della loro autorità¹⁰⁴⁹, in quanto

¹⁰⁴⁰ CORBO 1982, pp. 39-137; TOLOTTI 1986, pp. 471-512; CORBO 1988, pp. 391-422; GIBSON, TAYLOR 1994, pp. 73-85; BIDDLE 1996b, pp. 143-149; BIDDLE 2000a; BIDDLE 2000b, pp. 32-37; DAVID 2000, pp. 85-96; KRÜGER 2000, pp. 39-60; FALLA CASTELFRANCHI 2005, pp. 115-123; GARBARINO 2005, pp. 239-314; KÜCHLER 2007, pp. 411-443; PRINGLE 2007, pp. 6-9; WIEMERS 2010, pp. 180-197; WEBER, DELLACROCE-WEBER 2007, p. 252; CILIBERTO 2012, pp. 150-153.

¹⁰⁴¹ Ambrogio, *De obitu Theodosii 40-51* (PL 16, 1385-1410).

¹⁰⁴² Paolino di Nola, *Epistola 31* (CSEL 29).

¹⁰⁴³ Rufino di Concordia, *Historia Ecclesiastica* I, 7-8 (CTS 54, 81-84).

¹⁰⁴⁴ RIGATO 2003.

¹⁰⁴⁵ HEID 1989, pp. 41-71; DRIJVERS 1992, pp. 181-188.

¹⁰⁴⁶ Cirillo di Gerusalemme, *Epistula ad Constantium*, 3 (PG 33, 1165-1176).

¹⁰⁴⁷ L'unico riferimento ai chiodi del supplizio di Cristo si trova nel *Vangelo di Giovanni* (20,25), in occasione dell'incontro tra il Risorto e l'incredulo Tommaso.

¹⁰⁴⁸ DRIJVERS 1992, pp. 112, 161.

¹⁰⁴⁹ SORDI 2008, pp. 153-173.

mentre il chiodo della Croce inserito nel diadema reale divenne il timone di tutto l'Impero Romano, quello con cui è stato generato il morso del cavallo, dall'alta valenza ermeneutica, svolse una funzione prettamente moderatrice, frenante, del potere imperiale¹⁰⁵⁰.

L'*Augusta* imperatrice, vista la profonda fede di cui era provvista, fece edificare a Roma, in un'aula già esistente ed appartenente al complesso del *Sessorium*¹⁰⁵¹, la cosiddetta chiesa di Santa Croce in Gerusalemme¹⁰⁵², affinché le preziose reliquie potessero essere custodite e venerate¹⁰⁵³.

Da tali opere si può desumere come il particolare interesse dimostrato, da Costantino ed Elena, per la valenza semantica dell'*Anastasis* e della Croce del Salvatore divengano le tematiche preponderanti dei sarcofagi della passione, di cui molto probabilmente la sepoltura denominata anche lateranense 171 ne risulta essere il capostipite¹⁰⁵⁴. È possibile che proprio tale simbolo, data l'importanza intrinseca rivestita, prima che venisse riprodotto in maniera seriale nella plastica funeraria, potesse essere ammirato nei programmi figurativi che decoravano le pareti delle più illustri basiliche cristiane dell'epoca, facendo sì che i fedeli desiderassero averlo effigiato sui proprio sepolcri.

La *crux invicta* arricchita di tutti i particolari di cui si è parlato all'inizio dei nostri discorsi non è però una prerogativa esclusiva di quei manufatti, la cui superficie è animata dagli episodi inerenti alla *passio Christi* e agli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli, ma diviene il fulcro compositivo anche dei cosiddetti sarcofagi a stelle e corone¹⁰⁵⁵ e di quelli a campi strigilati. Non tutti gli studiosi ritennero opportuno far rientrare tutte queste opere nella più generica tipologia dei sarcofagi della passione, continuando a considerarli come prodotti a se stanti, ben distinti gli uni dagli altri per via della decorazione differente. Ritengo invece che sia assolutamente necessario considerare, come appartenenti ad un'unica classe tipologica, tutti quei manufatti che mostrino le medesime peculiarità figurative e assonanze tematiche come è appunto la rappresentazione del *Trophaeum Christi* o qualsiasi altro episodio inerente al martirio di Pietro, di Paolo o di Gesù.

La struttura architettonica, connotante le diverse sepolture, non altera affatto il nucleo centrale del rilievo sia che venga contenuto da una nicchia costituita da elementi architettonici o vegetali, sia che costituisca il punto in cui convergono le due teorie acclamati di apostoli.

Dall'analisi di tutti i sarcofagi si può stabilire che esistettero due differenti archetipi che gli *artifices* utilizzarono per la raffigurazione dei due *milites* posti alla guardia del Santo Sepolcro: il

¹⁰⁵⁰ MAZZARINO 1989, p. 44; NAZZARO 1998, pp. 328-332.

¹⁰⁵¹ COLINI 1955, pp. 137-177; COLLI, PALLADINO, PATERNA 1996, pp. 771-815; GUIDOBALDI 1998, pp. 415-518; GUIDOBALDI 1999, pp. 304-308; BARBERA 2000, pp. 104-112; GUIDOBALDI 2004b, pp. 11-15; BARBERA 2012a, pp. 1-11; BARBERA 2012b, pp. 141-144.

¹⁰⁵² CECHELLI 1997, pp. 25-30; BORGIA, COLLI 1998, pp. 243-246; ACCORSI 1999, pp. 5-20; CECHELLI 2000, pp. 179-183; AFFANI 2003; CECHELLI 2004, pp. 344-348; BARBERA 2010, pp. 97-110; ACCORSI 2012, pp. 51-58.

¹⁰⁵³ DE BLAAUW 2012, pp. 27-39; DAVID 2012, pp. 41-49.

¹⁰⁵⁴ LAZZARA 2016, pp. 2307-2320.

¹⁰⁵⁵ GERKE 1939, p. 107; BOVINI 1960, pp. 221-235.

primo prevedeva il soldato, posto a sinistra della croce, seduto di profilo su una roccia, con lo sguardo rivolto verso il *Signum caelestis*, mentre l'altro, ormai vinto dal sonno, si appoggia pesantemente al proprio scudo piantato a terra¹⁰⁵⁶. Nel secondo cartone, invece, entrambi gli uomini sono raffigurati stanti¹⁰⁵⁷, il più delle volte con la lancia stretta nella mano che dà sul lato interno della croce e lo scudo piantato a terra all'esterno¹⁰⁵⁸.

In alcune opere la croce latina che compone il *Signum salutis* è gemmata, come si può vedere nel sarcofago di San Sidonio¹⁰⁵⁹, collocato all'interno della cripta della chiesa di Saint Maximin-la-Sainte-Baume, nel manufatto suddiviso in tre differenti parti a causa delle vicissitudini a cui fu soggetto nel corso dei secoli¹⁰⁶⁰ e nel sepolcro frammentario a colonne affisso nell'antica sacrestia della cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia¹⁰⁶¹. Dovevano essere gemmate anche le croci presenti nelle due sepolture andate perdute, ma il cui apparato figurativo è però ricordato in alcuni disegni, ossia nel sarcofago a colonne¹⁰⁶² -di cui sussiste solo un frammento del lato minore destro nel Musée Municipal di Soissons- immortalato da J. Mabillon¹⁰⁶³ e nell'opera, riprodotta in un disegno del XVIII secolo, custodito nella Biblioteca Vaticana¹⁰⁶⁴, di cui un piccolo lacerto marmoreo della fronte è oggi esposto nel Musée des Alpilles a Saint Remy de Provence¹⁰⁶⁵.

La fronte del sarcofago ad alberi¹⁰⁶⁶, affissa sul muro della cappella di Notre-Dame-de-Confession, nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, presenta una particolare soluzione figurativa, in quanto l'imponente croce dell'*Anastasis* - oggi perduta, a causa della furia distruttiva della Rivoluzione Francese e di cui si conservano esclusivamente gli attacchi e le estremità lemniscate della corona che conteneva il monogramma costantiniano - si erge sul monte del Paradiso arricchito dai quattro fiumi, da cui si stanno abbeverando due cervi che hanno sostituito i due soldati. Tale elemento è totalmente assente nella produzione romana dei sarcofagi della

¹⁰⁵⁶ Cfr. schede nn.: 3, 12, 19, 23, 25, 30, 34, 39, 41, 50, 52, 53, 55.

¹⁰⁵⁷ In alcuni casi i soldati si appoggiano pesantemente ai propri scudi, talvolta anche con le gambe incrociate, come nel sarcofago frammentario a colonne custodito tra il Museo Narodowe di Cracovia, il Museo Pio Cristiano e il Museo del complesso di San Sebastiano (cfr. scheda n. 10), nel manufatto a colonne esposto nella chiesa di Saint-Piat (cfr. scheda n. 51), nel sepolcro conservato nella cripta della cattedrale di Saint-Maximin-le-Sainte-Baume (cfr. scheda n. 49), nella sepoltura di Nîmes (cfr. scheda n. 18), nel frammento della fronte del sarcofago ad alberi custodito a Berlino (cfr. scheda n. 7), nelle opere fortemente frammentarie conservate nei magazzini del Museo Archeologico d'Arles (cfr. scheda n. 5) e nel Museo del Complesso di San Sebastiano (cfr. scheda n. 28), nel sarcofago a colonne affisso nella cripta dell'abbazia di San Vittore (cfr. scheda n. 15), nel lacerto rivenuto ad Anzio e disperso dal 1993 (cfr. scheda n. 48) e nel sepolcro proveniente da villa Ludovisi (cfr. scheda n. 38).

¹⁰⁵⁸ Cfr. le schede nn.: 5, 6, 7, 10, 13, 15, 18, 20, 28, 38, 48, 49, 51.

¹⁰⁵⁹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 49.

¹⁰⁶⁰ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 10.

¹⁰⁶¹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 15.

¹⁰⁶² Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 53.

¹⁰⁶³ J. Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti* I, 1703, p. 622.

¹⁰⁶⁴ BAV *Cod. Vat. Lat.* 9136 n. 217.

¹⁰⁶⁵ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 52.

¹⁰⁶⁶ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 16.

passione, mentre compare anche in un tardo manufatto provinciale a campi strigilati di Valencia¹⁰⁶⁷, della fine del IV inizi del V secolo, in cui, pur avvenendo un'estrema sintesi dei programmi iconografici dei sarcofagi della passione, non si rinuncia ancora alla raffigurazione del concetto della salvezza, in chiave metaforica, ottenuta mediante il simbolo per eccellenza della Resurrezione; al contempo è chiaro, in entrambe le opere, il richiamo alla tematica battesimale¹⁰⁶⁸.

I cosiddetti sarcofagi a stelle e corone sono incentrati esclusivamente sulla raffigurazione della *crux invicta*, in quanto vogliono dar spazio al tema della venerazione apostolica per la Santa Croce. Uno degli esemplari meglio realizzati, sia dal punto di vista stilistico che tecnico, è riferibile alla sepoltura, scolpita in marmo di Carrara, proveniente dalla cripta della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps ad Arles¹⁰⁶⁹. L'opera, ancora oggi munita dell'originale copertura, è contraddistinta da due teorie di apostoli che convergono centralmente nel simbolo dell'*Anastasis*, l'*artifex* ha cercato di variare le espressioni dei volti e la gestualità dei vari personaggi sebbene siano tutti raffigurati con la mano destra sollevata nel gesto dell'*adclamatio* e stringano un *volumen*, a volte semisvolto, nella mano opposta. Tutte le figure presenti sul lato destro del manufatto hanno il corpo in pieno prospetto, ad eccezione della terza figura, a partire dall'esterno della cassa, in cui la parte inferiore del corpo è girata di profilo. Al contrario, gli apostoli a sinistra del *Signum gloriae* sono animati da una maggiore varietà di movimenti. Alcuni hanno il corpo di tre quarti e la testa di profilo rivolta verso il centro della composizione, ma il terzo apostolo, a partire dall'esterno della cassa verso l'interno, ha il capo girato verso colui che lo segue. Il quarto personaggio, sempre a partire da sinistra, si diversifica dai suoi compagni, in quanto è completamente volto di schiena, rispetto allo spettatore, con il capo e i piedi di profilo¹⁰⁷⁰.

La mano divina, fuoriuscita dal cielo nuvoloso, arricchito da stelle, sorregge la corona del martirio, che sancisce trionfalmente i seguaci di Cristo, in corrispondenza della testa di ogni apostolo.

La medesima tematica viene riproposta sia nel sarcofago conservato nella cripta della cattedrale di Palermo¹⁰⁷¹ (Figura 100) che richiama, per le soluzioni figurative adottate e per lo stile, l'opera arelatense, sia nel sarcofago presente all'interno della chiesa di Notre-Dame a Manosque¹⁰⁷² (Figura 101), in cui non solo non vengono apportate modifiche sostanziali alla composizione, ma, al contrario, sembra proprio riprodurre alcune inconfondibili gestualità realizzate nel sepolcro d'Arles, lasciando supporre che esistesse una vera e propria circolazione, nelle varie botteghe, di disegni

¹⁰⁶⁷ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 56.

¹⁰⁶⁸ BOVINI 1954, pp. 223-224; FARIOLI 1966, pp. 374-375.

¹⁰⁶⁹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 3.

¹⁰⁷⁰ SAGGIORATO 1968, pp. 134-135.

¹⁰⁷¹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 20.

¹⁰⁷² Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 13.

preparatori specifici per questa tipologia scultorea¹⁰⁷³. Ancora una volta tutti i personaggi rappresentati sul lato destro del manufatto mostrano una postura frontale, mentre quelli del lato sinistro evidenziano una gestualità più vivace. Le teste degli apostoli sono gravemente danneggiate, tanto da renderne indistinguibili i tratti fisionomici, mentre tutti i personaggi sono colti nell'atto di sollevare il braccio destro, nel gesto dell'acclamazione, mentre con la mano opposta stringono un *volumen* o un lembo del proprio pallio.

Il sarcofago a colonne, di ignota provenienza ed oggi custodito nella chiesa di Saint-Piat¹⁰⁷⁴, mostra invece un prototipo di riferimento differente, in quanto lo spazio compositivo della fronte è scandito da colonne; ogni nicchia, coronata da una conchiglia appena accennata e priva delle nervature, è caratterizzata dalla presenza di due figure maschili che, in due differenti teorie, convergono verso il centro della cassa dominata da ciò che resta del simbolo dell'*Anastasis*.

Una soluzione assai simile doveva connotare un tempo anche la fronte fortemente frammentaria della sepoltura a colonne affissa nell'antica sacrestia della cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, in cui però ogni nicchia, coronata alla sommità sempre da una valva di conchiglia, è occupata da un solo personaggio¹⁰⁷⁵, mentre nell'opera proveniente dal complesso di San Sebastiano, oggi suddivisa tra il Museo Narodowe di Cracovia, il Museo Pio Cristiano e il Museo delle Sculture di San Sebastiano, sono due gli apostoli che, sorreggenti nelle mani le corone del martirio, convergono verso il simbolo dell'*Anastasis*¹⁰⁷⁶.

Fortemente assomiglianti ai manufatti di Arles e Palermo sono anche due sepolture romane: la prima è oggi esposta nel Museo Pio Cristiano ed è contraddistinta da un pessimo stato conservativo dovuto alla sua esposizione per secoli alle intemperie climatiche all'interno della tenuta di villa Ludovisi¹⁰⁷⁷ (Figura 102); la seconda è relativa a un sarcofago incompiuto rinvenuto nel 1930 nel mausoleo XVII, addossato al settore orientale del muro perimetrale nord della *Basilica Apostolorum*¹⁰⁷⁸. Rispetto agli altri manufatti, il rilievo di San Sebastiano è semplicemente abbozzato, tanto che le figure non si differenziano le une dalle altre, ma emergono a fatica dal marmo; i volti degli apostoli sono privi di specifici tratti fisionomici, ad eccezione del fatto che alcuni risultano essere provvisti della barba. Al di sopra delle loro teste si riconoscono le corone del trionfo, mentre manca il cielo stellato. In realtà l'artista doveva aver progettato tale elemento, vista

¹⁰⁷³ È probabile che anche la sepoltura perduta di Saint Remy de Provence, di cui oggi si serba solo un piccolo frammento della fronte nel Musée des Alpilles, presentasse una decorazione assai simile a quella proposta dagli altri due sarcofagi gallici, come si può desumere dal disegno del XVIII secolo custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana *Cod. Vat. Lat.* 9136 n. 217 (cfr. scheda n. 52).

¹⁰⁷⁴ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 51.

¹⁰⁷⁵ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 15.

¹⁰⁷⁶ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 10.

¹⁰⁷⁷ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 38.

¹⁰⁷⁸ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 23.

la presenza tra il quarto e il quinto apostolo, a partire da sinistra, di una stella, ma poi non lo realizzò, lasciando lo sfondo assolutamente grezzo.

Tutte queste opere, ascrivibili alla tipologia dei sarcofagi a stelle e corone, sono databili agli ultimi decenni del IV secolo e mostrano una decisa e complessa evoluzione rispetto ai cosiddetti sarcofagi a colonne ed ad alberi incentrati sulle scene della passione¹⁰⁷⁹. Gli episodi inerenti al martirio, in quanto raffiguranti in chiave simbolica la vita terrena di Cristo e dei suoi fedeli discepoli, sono stati totalmente abbandonati per prediligere, invece la venerazione della croce invitta, ossia una tematica di glorificazione ed esaltazione non più della morte del Figlio di Dio ma, al contrario, della sua apoteosi, scagliata contro un cielo stellato e costellato di corone trionfali¹⁰⁸⁰.

Alla fine del secolo si assiste all'estrema *reductio* di questo concetto, che viene sintetizzato solo nell'immagine del *Signum salutis* oramai sprovvista di qualsiasi altro episodio della passione o degli apostoli acclamanti. La *crux invicta* si erge al centro del manufatto incompiuto proveniente dalla catacomba di Commodilla¹⁰⁸¹, affiancata da due riquadri privi di ogni elemento figurativo, ma rifiniti da una cornice. Probabilmente l'opera avrebbe ospitato, in un secondo momento, una lavorazione a strigili nelle parti laterali della fronte, come mostrano innumerevoli altri esempi.

Friederich Gerke¹⁰⁸² è convinto che tale tipologia di sepoltura fosse destinata a coloro che non potevano permettersi un sarcofago con un apparato figurativo più importante, che occupasse l'intero spazio compositivo della fronte e che, quindi si dovevano accontentare di una estrema riduzione dei programmi iconografici a loro cari, con soluzioni figurative che continuavano ad esprimere il concetto della salvezza.

L'ultima raffigurazione della croce invitta è identificabile nel lacerto marmoreo¹⁰⁸³ (Figura 103), oggi esposto nel Museo Pio Cristiano, appartenente al campo centrale della cassa del sarcofago, un tempo munito di due pannelli laterali strigilati, di cui si conserva solo una esigua porzione. Sembra possibile riconoscere in questo frammento l'estrema trasformazione del *Signum gloriae*, che conclude in maniera definitiva la storia e le vicissitudini iconografiche di questa tematica. Ci troviamo di fronte ad un'evoluzione del simbolo dell'*Anastasis* che, perdendo la corona laurata con il monogramma cristologico, viene arricchito dalla presenza delle lettere apocalittiche Alfa e Omega, attestandosi cronologicamente agli inizi del V secolo.

¹⁰⁷⁹ Il lacerto marmoreo oggi esposto nel Museo Pio Cristiano, di provenienza ignota, presenta la tematica dell'adorazione apostolica della croce in uno spazio compositivo scandito da alberi (cfr. scheda n. 42).

¹⁰⁸⁰ VAN DER MEER 1938; SAGGIORATO 1968, pp. 133-134; BISCONTI 2000d, p. 54.

¹⁰⁸¹ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 33.

¹⁰⁸² GERKE 1939, pp. 90-109.

¹⁰⁸³ Per la bibliografia e la descrizione completa dell'opera cfr. la scheda n. 43.

Conclusioni

Nel condurre questa analisi sui cosiddetti sarcofagi della passione mi sono resa conto che per una corretta ed adeguata comprensione del fenomeno, che ha portato alla creazione di manufatti dalle peculiarità iconografiche e semantiche così articolate e complesse, era doveroso inserire tali opere nel giro delle esperienze figurative che caratterizzano l'arte paleocristiana tra i primi decenni del IV secolo e gli anni centrali di quello successivo. Gli stessi sarcofagi non possono essere intesi semplicemente come il frutto improvviso di un atto artistico, ma sono, in realtà, il risultato estremamente maturo di una serie di questioni politiche, religiose e sociali che negli anni centrali del IV secolo diedero vita a degli apparati decorativi che, molto probabilmente, rispondevano alle nuove esigenze della comunità cristiana.

A seguito dell'editto di Milano del 313 un fervido spirito creativo rese sempre più fiorente la lavorazione a rilievo delle sepolture cristiane. Roma, ricoprendo un ruolo di guida, non può che essere vista come il centro produttivo per eccellenza per ciò che attiene l'attività scultorea. Nelle province dell'impero, sotto l'influsso di ciò che succedeva nella capitale, sorsero innumerevoli officine specie in Gallia e in Spagna, infatti, nella prima metà del IV secolo, Arles e Gerona mostrano una forte dipendenza dai prototipi romani a cui seguì anche una cospicua importazione dei manufatti già terminati.

I sarcofagi, alla metà del IV secolo, toccano l'apice della loro produttività e sono caratterizzati dalla moltiplicazione delle scene, desunte dal Nuovo e dal Vecchio Testamento, concepite in chiave dogmatica. Il Cristo diviene il centro pulsante degli esemplari a fregio continuo attorno a cui ruotano con un ritmo incalzante episodi relativi alla sua attività taumaturgica. Proprio in tale contesto tra il 340-360 si sviluppano i cosiddetti sarcofagi della passione in cui, per la prima volta, trovano posto situazioni inerenti agli ultimi momenti di vita del Figlio di Dio e al martirio di Pietro e Paolo. Tali opere, concepite con spirito dogmatico, presentano un repertorio figurativo che, vista la complessità dei soggetti trattati, si esprime nelle forme del linguaggio propriamente simbolico.

Le sepolture con le scene della passione si distinguono nettamente dalla produzione coeva, caratterizzata da una successione concitata di scene bibliche che si distribuiscono, su un fregio continuo, a volte anche a più registri. Al contrario la narrazione di tali opere si trasforma da "continua" ad "episodica" e mostra un contenuto prettamente cristocentrico. Non si tratta solo di un'evoluzione tematica, ma anche tettonica, infatti le nuove scene avevano bisogno di maggior respiro ed isolamento le une dalle altre, tanto che si decise di adottare l'espedito delle pause ritmiche ottenute mediante la suddivisione dello spazio con elementi architettonici mistilinei o

vegetali. In alcuni casi persiste l'utilizzo della tipologia del fregio continuo ad unico registro, come nel caso del rilievo incompiuto proveniente dalla basilica di San Valentino a Roma o nei numerosi sarcofagi a stelle e corone, oppure a doppio registro come nel sepolcro dei due fratelli, nella sepoltura distrutta di Poitiers e nell'opera arelatense della casta Susanna.

Le nuove tematiche vengono inserite gradualmente nei repertori figurativi paleocristiani già fortemente standardizzati, affinché si potessero comprendere, e dunque accettare facilmente, i complessi intenti escatologici che si celavano dietro alle semplici immagini. Si decise così di raffigurare *in primis* il giudizio di Pilato, tale episodio si addiceva perfettamente alla narrazione delle vicende vetero e neotestamentarie tanto che andava di solito a concludere l'apparato decorativo del registro superiore del fregio continuo, mentre solo nel distrutto sarcofago di Arles si identifica tale scena al centro del registro sottostante.

Il giudizio di Pilato è dunque, assieme al simbolo dell'*Anastasis*, una delle scene più diffuse nel ciclo della passione in scultura; basti pensare che se ne contano venticinque repliche sui cinquantasei sarcofagi totali che costituiscono questa classe scultorea. La riproduzione, potremmo quasi dire seriale, di questo episodio, nonché la sua notevole fortuna nella plastica funeraria, corrisponde, sorprendentemente, ad una totale assenza negli apparati pittorici catacombali, per tornare, invece, più volte, in molteplici opere appartenenti alle cosiddette arti minori. Un esempio su tutti ci è dato dall'avorio Maskell, una cassetta eburnea conservata al British Museum di Londra che presenta un vero e proprio ciclo della *passio Christi*. È chiara dunque l'adozione di uno schema compositivo specifico che presenta solo poche e modeste varianti nel corso dei decenni, e che venne replicato con grande costanza anche nelle opere galliche.

La tematica pilatiana doveva quindi essere proposta nelle molteplici botteghe romane e provinciali grazie al supporto di cartoni e disegni preparatori da *artifices* che probabilmente, per l'ingente richiesta della committenza di far riprodurre tale scena sulle proprie sepolture, era ormai pienamente a conoscenza del racconto biblico e di tutte le particolarità che ne arricchirono la narrazione, dall'inserviente che versa l'acqua per il lavacro, all'*adsessor* che affianca il *praefectus Iudaeae*, alle strutture architettoniche che definiscono il *praetorium* dove si svolge il processo a Cristo.

Solo ad un'epoca più tarda si assiste all'introduzione della comparizione del Figlio di Dio, scortato da due soldati, dinanzi a Pilato. Questa tematica, così come quella pilatina, è connotata da un impianto figurativo pienamente affermato, che si ripropone immutato per circa venti volte nei sarcofagi della passione. Nelle opere più mature l'arresto di Cristo e il giudizio del prefetto del pretorio vengono unite, mediante il fenomeno della *reductio*, in un'unica composizione che si

colloca all'interno dell'ultimo intercolunnio all'estrema destra della fronte della sepoltura, chiudendo di fatto l'apparato figurativo.

Ritengo che la fortuna di queste tematiche sia dovuta al fatto che l'atto di lavarsi le mani di Pilato doveva, in realtà, illustrare un concetto alquanto più complesso, ma, al contempo, fondamentale nella narrazione della *passio Christi*, ovvero richiamare il preciso momento in cui il prefetto è obbligato dalla comunità ebraica ad emettere la sentenza di morte di colui che ritiene in realtà essere innocente, agendo dunque contro la propria volontà.

In ben quattro sarcofagi, due romani e due gallici, al giudizio del *praefectus* fa eco il lavaggio dei piedi di Pietro da parte di Cristo. Questo episodio si colloca esclusivamente nell'ultima nicchia all'estrema sinistra del rilievo e mostra la precisa intenzione dell'artista, o forse più della committenza, di creare delle specifiche corrispondente tematiche e figurative che si svilupparono per la prima volta a Roma, per poi, invece, essere replicate anche negli *ateliers* provinciali. Il lavacro dei piedi petrini fa da specchio al lavaggio delle mani di Pilato, la medesima gestualità e postura caratterizza i due protagonisti legati indissolubilmente dall'elemento dell'acqua come filo conduttore, trattandosi appunto di lavacri. È chiaro che chi elaborò questo tema conoscesse approfonditamente il passo giovanneo da cui era tratto, forse si decise di riproporlo poche volte e con un apparato figurativo privo di variazioni, per gli intrinseci risvolti semantici pertinenti alla pratica molto controversa di questo rito.

Non è un caso che questa tematica fosse presente in due sarcofagi, rinvenuti nell'area della necropoli vaticana, provenienti molto probabilmente da una bottega operante nei pressi della basilica di S. Pietro, ma è sorprendente che proprio a Roma non si conservi traccia sulla sua effettiva prassi liturgica, al contrario di ciò che avveniva a Milano, ad Aquileia e nelle varie province dell'impero. Ciò è imputabile al fatto che la liturgia romana si dimostrò totalmente estranea all'adozione della tradizione quartodecimana di origine asiatica che, invece, influenzò in maniera decisa l'Italia settentrionale, la Spagna e la Gallia meridionale. Proprio il profondo legame esistente tra il sacramento del battesimo e la lavanda dei piedi in Provenza, spiegherebbe come mai la sepoltura arelatense, ospitante tale episodio, presenti la decorazione dei lati minori della cassa dalla chiara valenza battesimale.

Molteplici sarcofagi della passione sono invece caratterizzati dalle scene relative agli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli con Pietro, arrestato, condotto da uno o due soldati al luogo designato per il suo martirio e la *decollatio Pauli*. Questi due episodi possono collocarsi ai lati dell'intercolunnio centrale, come nel caso del manufatto ad alberi proveniente dalla *confessio* di

S. Paolo fuori le Mura o all'estremità sinistra della fronte, come si può vedere nel rilievo incompiuto di S. Valentino.

L'arresto petrino viene replicato tredici volte sia nelle sepolture romane che provinciali, sebbene fosse totalmente assente dalle fonti neotestamentarie, ma ben presente nei racconti desunti dagli Atti apocrifi di Pietro. Al contrario della decapitazione paolina, si preferì raffigurare il momento antecedente l'esecuzione vera e propria, forse per non richiamare alla memoria la morte del Messia mediante sempre il *patibulum*. Alcuni sarcofagi degli ultimi decenni del IV secolo ospitano una variazione dell'arresto petrino, secondo l'accezione della *Via crucis*, in cui l'apostolo segue un soldato colto nell'atto di trasportare sulle proprie spalle la croce con cui verrà giustiziato. Gli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli non mostrano mai alcuna drammaticità, in quanto è lo stesso Pietro che sembra indicare, in più occasioni, ai suoi aguzzini la direzione da percorrere, analogamente a quanto avviene nell'arresto di Cristo, così come Paolo piega leggermente il proprio capo per favorire il fendente mortale infertogli dal suo carnefice.

Tra tutti gli episodi aventi per oggetto la *passio* del Figlio di Dio e dei suoi discepoli prediletti, il martirio paolino è sicuramente la scena più innovativa e coraggiosa, in quanto rappresenta il teso confronto tra il condannato e il carnefice con una modalità estremamente realistica. Sebbene la natura stessa della tematica potrebbe rimandare ad un atto di inaudita brutalità, cosa eccezionale per i programmi figurativi dell'arte paleocristiana delle origini, sorprendentemente la sensazione che si percepisce da tale immagine è l'alta dignità rivestita del *doctor gentium* che, munito della tunica e pallio filosofico, si erge maestoso, per nulla impaurito, accanto a colui che sta per mettere in atto il mandato imperiale, condannandolo così a rivestire il ruolo del colpevole, del traditore, mentre al contrario Paolo identifica il giusto, l'innocente.

Tutti i sarcofagi della passione sono totalmente privi di qualsiasi elemento ed espressione che lasci supporre un sentimento di paura o sofferenza fisica, ma, al contrario, i personaggi sono connotati da sguardi impassibili, fissi in punti non ben precisati. I principi degli apostoli si ergono solenni dinnanzi all'inevitabile compiersi del proprio destino, infatti per il fedele, la vera vittoria è data dalla serena accettazione della propria sorte, come prova di fede, non dalla morte in sé. Il martirio di Pietro e Paolo viene riproposto innumerevoli volte perché si voleva richiamare, tramite il loro esempio, il sacrificio che Cristo aveva effettuato per la salvezza di tutti gli uomini. La comunità cristiana del pieno IV secolo si rispecchiava in queste tematiche, venerando coloro che avevano reso testimonianza della propria fede con il sangue.

Il cuore pulsante della maggior parte dei sarcofagi della passione è identificabile nel simbolo dell'*Anastasis*, collocato al centro dei programmi decorativi, con una posizione di assoluto rilievo

rispetto a tutte le altre tematiche. I tempi non erano ancora pronti per poter raffigurare la crocifissione del Messia, così si decise di esplicitare il concetto in chiave simbolica, mediante la realizzazione del *Signum salutis* che racchiudeva in sé sia il martirio del Salvatore che il dogma della Resurrezione. All'interno dell'*Anastasis* convivono elementi dalla valenza prettamente cristiana come: il monogramma eusebiano, la croce e le colombe, altri, invece, richiamano l'arte imperiale, tra questi troviamo la corona laurata, i soldati e l'aquila. La *crux invicta* deriva proprio dalla raffigurazione del Labaro imperiale, di cui venne sostanzialmente modificato il significato intrinseco, ossia da simbolo per eccellenza dell'imperatore viene rivestito dalla comunità cristiana di una valenza taumaturgica capace di generare la salvezza degli stessi fedeli. L'*Anastasis* può dunque essere considerata come l'inno alla vittoria del Cristo trionfatore sulla morte mediante il martirio; il Figlio di Dio impersona la figura e il ruolo svolto dall'imperatore stesso. Proprio per tale motivo, nella sepoltura proveniente dal sopraterra di Domitilla, ritenuto il vero e proprio capostipite delle sepolture della passione, si decise di trasformare la rappresentazione dell'umiliante incoronazione di spine in una scena trionfale. Un soldato, con fare solenne, pone una corona d'alloro, con gemma centrale, sul capo del Messia, munito di tunica e pallio filosofico e non della clamide purpurea, come ci riferiscono i testi sinottici. Cristo viene celebrato come si era soliti fare con i grandi generali al seguito del conseguimento di importanti vittorie militari, egli non è più il protagonista della drammatica *Via crucis* bensì della *Via triumphalis*; la sua vittoria sulla morte viene percepita a tutti gli effetti come un reale trionfo terreno.

Tutte queste motivazioni hanno fatto sì che la tematica dell'*Anastasis* fosse riproposta più di ogni altra scena della passione nella plastica funeraria; la sua fortuna è sicuramente dovuta anche al fatto che dovesse essere ben presente nell'immaginario dell'epoca il modello di riferimento a cui doversi rapportare per la sua composizione, come si può vedere dal monumento onorario realizzato in occasione della celebrazione dei *decennalia* di Costanzo Cloro e Massimiano, sulla base di una colonna eretta nel 303 nel Foro Romano.

Il *Trophaeum Christi* -di cui si contano ventinove esemplari completi e quattro rilievi di cui sussiste solo uno dei due soldati posti sotto la *crux invicta*- non è solo il centro nevralgico attorno a cui ruotano concatenati i vari episodi della passione, ma è anche il fulcro compositivo dei cosiddetti sarcofagi a stelle e corone, incentrati esclusivamente sulla venerazione apostolica della *crux invicta*.

Ho cercato di inserire l'analisi di tutti questi sarcofagi nel giro delle esperienze figurative che nascono e si sviluppano a Roma per poi diffondersi in maniera consequenziale ed eterogenea nelle varie province dell'impero, riconoscendo un ruolo di assoluto privilegio rivestito dalla produzione gallica, a partire dall'ultimo trentennio del IV secolo. La presenza dei cartoni, con gli

schemi compositivi dei repertori iconografici della passione, e la circolazione delle maestranze nei molteplici *ateliers* locali, portarono naturalmente alla creazione di notevoli manufatti che con il passar del tempo e la piena coscienza delle tematiche trattate, sia da parte degli *artifices* che della committenza a cui era destinata tale produzione, si diede vita a opere sempre più indipendenti dai prototipi romani di riferimento. Si introdussero tematiche nuove all'interno della ristretta cerchia dei soggetti adoperati fino a quel momento, si munirono di un apparato decorativo anche i lati minori delle casse, si ricorse più volte all'utilizzo dei marmi e delle pietre locali per la creazione delle sepolture. Oltre a queste peculiarità i sarcofagi gallici presentano anche l'insolita prelogativa, che li differenzia sempre più dai manufatti romani, di attribuire a ogni sepolcro le reliquie di un particolare martire. È probabile che questa usanza fosse dovuta alla necessità di valorizzare, ed in qualche modo enfatizzare, le origini della comunità cristiana gallica, che, al contrario, di quella romana, poteva contare su un numero ridotto di santi e di martiri. In tal modo si accresce l'importanza dei luoghi in cui erano custodite tali opere, portando alla creazione di veri e propri luoghi cultuali che diventeranno punti di riferimento del pellegrinaggio devozionale fino all'altomedioevo se non oltre. Basti pensare alla piccola città di Sainte-Maximin-le-Sainte-Baume resa celebre in quanto nella cripta della cattedrale sarebbero custoditi, in due distinti sarcofagi della passione, i resti della Maddalena e di Saint Sidone; a Nîmes nel sepolcro a colonne era deposto Saint Baudile; nel manufatto ad alberi, presente nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, sarebbero state traslate le reliquie di Crisanto e Daria, mentre, infine, nella sepoltura a colonne, musealizzata nel medesimo ambiente, la leggenda narra che avrebbe ospitato Saint Maurice o i suoi compagni di martirio. Tutto ciò denota l'esistenza di una realtà totalmente estranea a ciò che accadeva contemporaneamente a Roma.

Dopo aver compiuto un approfondito studio di questa curiosa classe scultorea, che conta in totale ben cinquantasei esemplari, tra sarcofagi integri, frammentari e disegni di opere andate perdute, a seguito della distruzione della Rivoluzione Francese, si può intuire come determinate tematiche riproposte innumerevoli volte con i medesimi schemi compositivi, non potessero certo essere nate, solo ed esclusivamente, in relazione allo sviluppo di questa tipologia plastica, ma dovevano essere state ispirate da qualcosa di imponente. È possibile che tali opere abbiano appunto riproposto in scultura i cicli pittorici o musivi che un tempo decoravano le navate maggiori delle basiliche e dei *martiria* romani. La scansione della superficie compositiva delle sepolture, mediante colonne o alberi, lascerebbe pensare che gli *artifices* abbiano voluto imitare la successioni di immagini che erano soliti ammirare al di sopra dei colonnati di S. Pietro in Vaticano e di S. Paolo fuori le Mura. È suggestivo ipotizzare che proprio i luoghi di culto per eccellenza dedicati ai principi degli apostoli, avessero ospitato i primi apparati decorativi in cui trovarono posto anche gli

episodi della loro passione, sull'esempio di quel ciclo della *passio Christi* che doveva decorare, al tempo di papa Leone Magno, la controfacciata della basilica di San Paolo fuori le Mura.

Catalogo

Mi è sembrato opportuno realizzare un catalogo ragionato che riunisca tutti quei sarcofagi animati dalle scene della passione, in quanto costituiscono a mio avviso una vera e propria classe scultorea. Le opere prese in esame sono cinquantasei e risultano essere suddivise, secondo un ordine alfabetico, in base alle città in cui oggi queste sono custodite. All'interno di ogni raggruppamento ho deciso di analizzare prima quelle sepolture contraddistinte da una narrazione continua, a doppio ed a unico registro, poi quelle che prevedono la suddivisione dello spazio compositivo mediante le colonne, gli alberi, i campi strigilati, ed, infine, quei manufatti di cui è impossibile risalire all'organizzazione tettonica, visto le esigue dimensioni dei lacerti marmorei.

Per il gruppo più consistente, riguardante le opere esposte a Roma e nei Musei Vaticani, ho deciso di considerare prima tutti i sarcofagi presenti nelle varie catacombe romane, partendo dall'Appia con San Sebastiano per giungere alla via Flaminia con il complesso di San Valentino, poi le opere esposte nei vari poli museali tra cui i Musei Capitolini, il Museo Pio Cristiano, le Grotte Vaticane, il Tesoro della Basilica di S. Pietro ed, infine, quei rilievi andati perduti.

Le schede si aprono con l'apparato fotografico di riferimento, a cui seguono una serie di informazioni essenziali relative alla datazione, al materiale utilizzato, alle misure, al luogo del rinvenimento e all'attuale collocazione. Si procede, ove possibile, con l'espone le varie vicissitudini legate alla storia di ogni singolo sarcofago, ad esempio vengono riportate le notizie relative al momento della scoperta, allo stato di conservazione in cui versa l'opera e se, dunque, ha subito importanti restauri. Ho cercato di ripercorrere anche la storia espositiva dei molteplici rilievi, in quanto molto spesso nel passaggio di proprietà da un luogo ad un altro, le casse venivano suddivise in più porzioni, entrando così a far parte di differenti collezioni e andando anche inevitabilmente disperse nel corso del tempo.

Ho cercato poi di analizzare in maniera dettagliata gli apparati decorativi, provvedendo al riconoscimento e, conseguentemente, alla spiegazione dell'intero programma figurativo, soffermandomi anche sulle peculiarità tecniche e stilistiche dell'opera. Ogni scheda si conclude con la propria bibliografia di riferimento.

Arles

n. 1



Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).



Arles. Musée de l'Arles Antique. Particolare della scena di Pilato (foto dell'autore).



Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore sinistro (foto dell'autore).

330-340 sec. d.C.

Marmo bianco di Carrara

Altezza 0,73 m; lunghezza 2,28 m; profondità 1,00 m

Rinvenimento: Arles. Cripta della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps

Collocazione: Arles. Musée de l'Arles Antique

Il sarcofago, sprovvisto dell'originaria copertura, viene comunemente chiamato "della casta Susanna", in quanto prende il nome da uno dei molteplici episodi biblici che lo caratterizzano, in cui appunto Susanna viene insediata dai due *seniores*.

Fu conservato nella cripta della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps già al tempo di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, ovvero all'inizio del XVII secolo, e per tutto il secolo seguente venne menzionato sempre nel medesimo edificio, fino a quando nel 1805 entrò a far parte della collezione del Museo Lapidario di Arles.

L'opera, in parte incompiuta, come dimostrano i volti dei due coniugi nel clipeo o la mancanza della levigatura del fondo, versa in un discreto stato conservativo, ad eccezione di quegli elementi maggiormente in rilievo, come alcune teste e gli avambracci dei molteplici personaggi che sono andati perduti; risulta lievemente danneggiato anche il bordo superiore della cassa.

I rilievi si snodano in forma continua su un duplice registro, al cui centro si erge un clipeo, dal forte spessore, in cui sono ritratti i busti appena abbozzati dei due defunti. La donna, vestita di tunica e palla, ha il volto girato di tre quarti verso destra, il collo è arricchito da una collana di perle ed il capo è contraddistinto da una pettinatura a turbante, costituita da capelli alti e spessi, avvolti alla sommità della testa con ciocche ondulate che, bipartite sulla fronte, scendono ai lati del volto. Raffaele Garrucchi credette, invece, che l'acconciatura della donna prevedesse un sottile velo oppure una cuffia. L'uomo, abbigliato di tunica e toga *contabulata*, si rivolge verso la moglie, mentre solleva la mano destra nel gesto oratorio e con la sinistra stringe un *volumen* arrotolato.

Il registro superiore è caratterizzato, a partire da sinistra verso destra, da una figura virile, in tunica e pallio, seduta di profilo su una roccia con il braccio destro, oggi perduto, alzato nel gesto della parola, mentre un personaggio, munito di tunica manicata discinta, con le mani congiunte dietro la schiena sta per ricevere un colpo inferto, con grande enfasi, da un accolito, acefalo, posto alle sue spalle. Un soldato, con tunica corta manicata e clamide sulle spalle, sembra voler esortare un ulteriore individuo, privo del volto, con la mano destra posta sotto il mento nel gesto della meditazione e del dolore, a procedere verso sinistra. Alla scena presenziano anche una donna, con il capo velato, e un giovane. Ci troviamo di fronte a Daniele che assiste assieme a Susanna al castigo inflitto ai due anziani giudici della comunità che avevano accusato ingiustamente la donna di adulterio (*Dn* 13,1-64).

Nel rilievo seguente si riconosce Abramo che sta per sacrificare il proprio figlio, Isacco, seduto sull'altare con le braccia unite dietro la schiena e il capo ormai chino; il patriarca viene fermato dall'apparizione della mano di Dio che emerge in alto, alla sinistra del clipeo (*Gen* 22,1-19). Questa ritorna una seconda volta, affiorando dal cielo nuvoloso, nella consegna della Legge a Mosè, privo oramai del capo.

Proseguendo verso destra si incontra un'altra scena incentrata sulla casta Susanna, la quale è raffigurata nell'atto di leggere le Sacre Scritture nel proprio giardino, mentre i due vecchioni la spiano da dietro gli alberi; uno tiene con la mano sinistra la falda del proprio pallio, mentre la destra è posizionata sull'albero, l'altro, invece, si appoggia al fusto con entrambe le mani. L'ambientazione bucolica che fa da sfondo all'evento è definita mediante due alti ed esili alberi dalle radici divaricate.

La composizione si conclude con il giudizio di Pilato, il prefetto, munito di tunica corta manicata, clamide sulle spalle e corona d'alloro in capo, siede, con le gambe incrociate, di profilo rivolto verso sinistra su una sedia coperta da un drappo, mentre il capo è rappresentato frontalmente. La mano sinistra portata al volto esprime tutta la sua preoccupazione ed imbarazzo nel giudicare la causa che gli si prospetta. Con la mano destra stringe la clamide che, scendendogli dalle spalle, lo

cinge all'altezza dei fianchi. Dietro di lui si erge una struttura architettonica richiamante il *praetorium*, mentre alla sua destra si colloca l'*adessor* raffigurato, in abiti militari, con la testa china e nel gesto di stringersi le ginocchia con le mani incrociate, segno di profondo dolore. Di fronte ai due personaggi si dispone un giovane, acefalo, munito di tunica esomide colto nell'atto di versare l'acqua, con cui il prefetto si laverà le mani, dall'*urceus* alla *patera*. Ai suoi piedi un cratere biancato, posto al di sopra di un piccolo tripode dalle protomi leonine, raccoglierà l'acqua utilizzata per il lavacro (*Mt* 27, 24-25). La scena si conclude con la figura di un soldato, imberbe, che si scaglia sullo sfondo, tra il servo e l'assessore, con la clamide chiusa sulla spalla destra all'altezza dell'omero, da una fibula ovale, e la presenza di un giovane, dal volto fortemente squadrato, munito di tunica, pallio e sandali che rivolge l'attenzione a ciò che sta accadendo a destra.

Il registro inferiore si apre, all'estrema sinistra, con la figura di profilo del re Nabucodonosor, in abiti regali, affiancato da un soldato, con l'elmo in capo, che tenta di far adorare l'idolo con le sue sembianze, collocato su una colonnina, ai tre fanciulli di Babilonia (*Dn* 3,8-18), i quali rifiutandosi vengono condannati al *vivicomburium*. Anania, Azaria e Misael, abbigliati all'orientale, mostrano una grande varietà di movimenti e gesti.

L'episodio seguente vede per protagonista Daniele (*Dn* 6,11-25; 14,31-42), completamente sprovvisto di abiti e in atteggiamento di orante, tra due leoni dall'imponenti criniere arricciate; il braccio sinistro del profeta, così come tutto il rilievo corrispondente, è andato perduto. È possibile che in tal spazio fosse presente, un tempo, un ulteriore personaggio maschile, forse l'angelo, oltre a quello che appare a sinistra di Daniele, identificabile con Abacuc.

Al di sotto del clipeo centrale fino all'estremità destra della cassa si sviluppa la tematica inerente al passaggio del Mar Rosso (*Es* 14,1-31), la narrazione estremamente complessa è stata sintetizzata in due distinti episodi: la disfatta del faraone per via del miracolo operato da Mosè e la salvezza del popolo d'Israele. La scena si apre a sinistra con il faraone, ormai precipitato in mare con il suo carro, come il resto dell'esercito, con il capo chino consapevole della sua inevitabile fine, sebbene dalle acque emergano ancora parte del mantello svolazzante e il proprio scudo, a cui si tiene ancora saldamente aggrappato. Dell'intero esercito, inghiottito dalla furia dell'acqua, si intravedono tre teste di cavalli morenti, uno scudo, oramai privo del proprietario, e due soldati che ancora in groppa ai loro animali cercano disperatamente la salvezza lontano dalle acque tumultuose del Mar Rosso. Il volto dell'equino del primo soldato risulta particolarmente espressivo in quanto, essendo raffigurato frontalmente, ha il collo innaturalmente piegato in avanti per testimoniare lo straordinario sforzo a cui è sottoposto dal suo condottiero.

Mosè, acefalo, stringe con la mano sinistra un lembo del pallio e con la destra la *virga* con cui tocca le acque in subbuglio, mentre già si accinge a procedere verso destra, ovvero in direzione della terra promessa. Secondo E. Becker a sinistra di Mosè doveva ergersi la colonna di fuoco, i cui resti possono essere riconosciuti nell'attacco sul listello marmoreo che divide la cassa in due registri sovrapposti.

La composizione si conclude con la raffigurazione di un nutrito gruppo di personaggi tra cui un giovane israelita che segue attentamente le vicissitudini dell'esercito egizio, due ragazzi, muniti di tunica e penula, sostengono e cercano di aiutare un uomo anziano, con il capo calvo, a camminare. Procedendo verso destra si incontra un gruppo di tre individui costituito da un uomo posto di profilo, che tiene saldamente per il polso un bambino, abbigliato con tunica ed *alicula*, spronandolo ad allungare il passo, mentre alle loro spalle una donna, munita di tunica e palla, con il capo cinto da un largo nastro solleva la mano destra verso sinistra, ossia nella medesima direzione su cui sta focalizzando lo sguardo. A chiudere la teoria degli ebrei in fuga c'è Maria, la moglie di Aronne e sorella di Mosè, che conversa con coloro che la seguono; di solito è raffigurata nell'atto di suonare un tamburello per lodare il Signore (*Es* 15,20-21).

È un'opera molto accurata, realizzata per una coppia di coniugi probabilmente intorno al 330-340, in quanto il sarcofago mostra degli inequivocabili caratteri tardo-costantiniani, le figure stanno recuperando la loro plasticità, come dimostra, infatti, la grande varietà dei movimenti e dei gesti che si sviluppano liberi nello spazio compositivo.

I rilievi, dalle forme morbide, sono fortemente staccati dal fondo marmoreo creando così importanti effetti plastici, specie in corrispondenza delle teste dei vari personaggi. Le pettinature degli uomini, a calotta liscia con la frangia definita da piccole ciocche virgolettate che, ricadendo sulla fronte, giungono fino all'altezza dell'orecchio e della donna, nel clipeo, a turbante, risalgono alla moda in voga appunto nel terzo-quarto decennio del IV secolo.

Il trapano è stato adoperato nella lavorazione dei capelli, della barba, negli angoli del naso, della bocca e degli occhi, nell'orecchio, negli spazi tra le dita della mano e dei piedi, nella definizione della criniera dei leoni e degli artigli, nelle narici e negli occhi dei cavalli, mentre profonde e spesse scanalature sono state praticate nel marmo per ricreare l'effetto tumultuoso delle acque in movimento.

Bibliografia

DE PEIRESC *Paris, Bibl. Nat. Ms. f. lat 6012*, ff. 33r, 44v; DUMONT 1789, *Bibl. Mun. Ms. 567*, tav. 23,2; MILLIN 1807, tav. 67,4; NOBLE DE LALAUZIÈRE, 1808, tav. 23,2; MILLIN 1808, III, p. 540, tav. 67,4; ESTRANGIN 1845, pp. 369, 380, n. 131; CAHIER 1876, III, p. 93; LE BLANT 1878, pp. 14-16, n. 10, tav. 8; GARRUCCI 1879, V, p. 97, tav. 366,2; BECKER 1913b, p. 171, n. 5; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 8, fig.1; LASSUS 1929, p. 163; WILPERT 1932, II, pp. 249, 250, 252, 262, 317, tav. 195,4; DELBRUECK 1933, p. 49; GERKE 1934, p. 16; GERKE 1935a, p. 123, nota 2; BENOIT 1936a, p. 165, n. 17; BENOIT 1936b, pp. 18, 20, 53; VON SCHOENEBECK 1936, pp. 305, 319; WILPERT 1936, III, p. 25; SOPER 1937, pp. 155, 163, 178, fig. 14; MARROU 1938, p. 139, n. 162; GERKE 1939, pp. 68-70, tav. 9,39; GERKE 1940b, pp. 88 nota 2, 353 n. II, III 18; DE BRUYNE 1944-1945, p. 272, fig. 6; BOVINI 1949, pp. 203-204, fig. 215, 322, n. 136; STOMMEL 1954, p. 77; BENOIT 1954, p. 47, n. 44, tav. 16,1; 18,1,2,4,5; AGNELLO 1956, p. 87, fig. 35; STERN 1958, p. 170, fig. 5; SPEYART VAN WOERDEN 1961, p. 245, n. 71; DOIGNON 1962, p. 66, fig. 2; SOTOMAYOR 1962, p. 190, 204, 230; DEICHMANN, KLAUSER 1966, pp. 28, 57-60, n. 8, tav. 11,1; 12; SAGGIORATO 1968, pp. 15-17, n. 3, fig. 3; RIZZARDI 1970, pp. 45-48, n. 4, fig. 7; CARLETTI 1975, pp. 72, 121, n. 8, fig. 33; FÉVRIER 1976, p. 336, fig. 14; BRENK 1977, p. 81; VAN DAEL 1978, pp. 163, nota 7, 309, n. IV 23; STUTZINGER 1982, pp. 110, 118; KOENEN 1986, p. 122 nota 34; CAILLET, LOOSE 1990, fig. 41; FÉVRIER 1991, p. 271; MATHEWS 1993, p. 79, fig. 59; BOEHDEN 1994, pp. 20-23, nota 67, 72-73, 80-82; KOCH 2000, p. 480, tav. 138; CAILLET 2002, II, pp. 41-42, tav. 15,2; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 28-29, n. 41 tav. 15,1-2.

n. 2



Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte frammentaria integrata dal disegno ricostruttivo di Joseph Wilpert (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Arles. Musée de l'Arles Antique. Particolare di due frammenti (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Ultimi decenni del IV sec. d.C.
Marmo bianco di Carrara
Altezza 0,60 m; lunghezza 2,20 m; profondità 0,20-0,45 m
Rinvenimento: Arles. Chiesa Saint-Honorat-des-Alyscamps
Collocazione: Arles. Magazzini del Musée de l'Arles Antique

La fronte di questo sarcofago risulta essere fortemente frammentaria a causa dei danni riportati a seguito della Rivoluzione Francese; fu conservata per lungo tempo nella chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps fino a quando entrò a far parte della collezione dei signori Révoil a Servanne, per poi giungere al Museo Archeologico d'Arles, dopo che i vari pezzi erano stati suddivisi, e in alcuni casi anche perduti, in più collezioni tra Nîmes e Montélimar.

I rilievi, assai logori, sarebbero di difficile interpretazione se Nicolas-Claude Fabri de Peiresc non avesse lasciato nel XVII secolo una precisa descrizione dell'apparato figurativo, supportata nel 1783 dal disegno del copista Agen Beauméri. Entrambi videro la sepoltura in uno stato conservativo migliore di quello attuale, ma, mentre Peiresc tralasciò di descrivere quelle scene di cui non comprendeva bene il significato, Beauméri le copiò in maniera inesatta, non riportando, talvolta, particolari fondamentali per la corretta lettura dei molteplici episodi.

Le preziose informazioni vennero recuperate da Joseph Wilpert, il quale si rese conto che Beauméri, avendo suddiviso il disegno della fronte in quattro sezioni, aveva invertito erroneamente, al momento della stampa, l'ordine delle parti del registro inferiore della cassa. Lo studioso si rese protagonista di una ricerca paziente di tutti i frammenti e riuscì, anche grazie agli studi del Peiresc e del Beauméri, a ricostruire tutto il programma decorativo originario.

I rilievi, incentrati sulla storia della salvezza, si snodano in forma continua su un duplice registro; il Peiresc non tenne conto delle scene che dovettero precedere l'adorazione dei Magi e con cui, quindi, si apriva il ciclo figurativo. Beauméri, al contrario, nel suo disegno riportò una serie di 10 personaggi, uomini e donne, muniti di pallio o di *penula*, ma omise un elemento chiave per la giusta lettura dell'episodio. A causa di questa mancanza e del totale silenzio del Peiresc, Edmond Le Blant non capì cosa vi fosse raffigurato, ma Joseph Wilpert riuscì ad individuare prima un notevole lacerto marmoreo inerente a tale sarcofago nel museo di Nîmes e poi un secondo frammento, di piccole dimensioni, nella casa del reverendo dell'abbé Laurent. I due pezzi combaciavano perfettamente e lo studioso, grazie al disegno di Beauméri, ricostruì interamente l'episodio. Si tratta della consegna della Legge da parte di Dio a Mosé, davanti al rovelto ardente, il popolo ebreo è raffigurato con la tunica, penula e scarpe, mentre Mosé e l'altro personaggio sacro sono muniti di tunica, pallio e sandali.

Beauméri dimenticò di disegnare il piccolo cespuglio, elemento chiave di questa scena, ma riportò in alto la mano di Dio che fuoriusciva dal cielo. Procedendo da destra verso sinistra dopo l'arbusto si riconoscono due donne, con il capo velato, disposte ai lati di un ulteriore individuo, purtroppo privo del volto e di parte del busto, per il Wilpert identificabile con Aronne che, assai agitato, era colto nell'atto di rispondere all'ebreo che, non molta presunzione, lo aveva rimproverato come si desume dagli *Actus Apostolorum* (7,40). È possibile che l'artista, o meglio la committenza, avesse voluto raffigurare l'ingratitudine del popolo ebreo, contrario alla Legge che miracolosamente Mosé ricevette.

Della scena seguente si conserva, nel cosiddetto frammento di Nîmes, solo una parte del corpo di uno dei tre magi, nessun altro rilievo ci è pervenuto, così bisogna basarsi sulla descrizione lasciataci dal Peiresc e sul disegno del copista Beauméri. I magi portarono in dono al Messia, seduto sulle ginocchia di Maria, *aurum, thus et myrrham* nel medesimo ordine presente nel passo dall'evangelista Matteo (Mt 2,11). All'evento assistette anche un pastore seminascosto, secondo Beauméri da un albero, invece, per il Wilpert era più probabile che fosse celato in parte dalla figura della Vergine seduta su una *sella castrensis*. Un albero divide tale episodio dal frammento proveniente da Servanne, in cui si conserva, anche se danneggiata, la figura di un personaggio virile, munito di tunica esomide, seduto di profilo su una roccia, nel tipico atteggiamento della meditazione, ovvero con una mano posta sotto il mento, mentre una torre emerge dal fondo della

composizione. Si tratta probabilmente di Giuseppe rivolto verso la città di Betlemme, Edmond Le Blant, invece, sostenne che si trattava di Giovanni Battista nel deserto, mentre infine secondo Raffaele Garrucci rappresentava il popolo che si recava dal Battista per ricevere il battesimo.

La tematica battesimale si riconosce nell'episodio seguente con il Battista, assai rovinato, stante accanto a un fiotto d'acqua che sgorga da una roccia su cui si distinguono ancora le zampe di una colomba. Del battezzato, ossia del Cristo, sopravvivono esclusivamente i piedi proprio in corrispondenza del rivolo d'acqua.

Il rilievo continua con una scena di difficile interpretazione in quanto è raffigurato il Salvatore colto nell'atto di camminare tra due uomini muniti della penula. Le Blant preferì non dare alcuna spiegazione, Peiresc vi riconobbe la *Disputatio in templo*, mentre Garrucci vi vide gli scribi chiamati da Erode. Infine Wilpert ipotizzò che poteva trattarsi della vocazione di due apostoli o ancora di Gesù che riceveva due discepoli del Battista che lo interrogavano sulla sua messianicità.

Il registro superiore si conclude con una scena quasi totalmente distrutta di cui si conserva esclusivamente un unico personaggio, munito di abiti orientali, con la mano destra alzata; è uno dei tre fanciulli che si rifiutarono di adorare l'idolo del re Nabucodonosor. Sia il resoconto del Peiresc che il disegno del Beauméni concordano sul tale interpretazione, infatti il re doveva sedere di profilo su uno sgabello, con un soldato posto alle sue spalle, mentre con il braccio sinistro ordinava ai tre giovani di adorare una statua, il cui busto era collocato sopra a una colonna a spirale.

Il programma figurativo del registro inferiore, incentrato sul ciclo della passione di Cristo, risulta essere più integro; questo si apre con la rappresentazione di Gesù nel giardino di Gethsemani disposto tra quattro apostoli, due stanti e due seduti addormentati. Beauméni scambiò quest'ultimi con due donne, una con un bambino in braccio e l'altra intenta ad asciugarsi le lacrime con un fazzoletto. Il Redentore ha il braccio destro, oggi perduto, sollevato nel gesto della parola, in quanto trovando i suoi discepoli per la terza volta vinti dal sonno, li svegliò con tali parole: *Dormite iam et requiescite. Ecce appropinquavit hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum. Surgite et eamus: ecce appropinquavit qui me tradet* (Mt, 26,45; Mc 24, 41).

Il rilievo seguente è incentrata sul bacio di Giuda a Cristo, la particolarità di questa scena è data dal fatto che, mentre il Figlio di Dio è affiancato da due apostoli, Giuda è assistito da un ebreo con la penula e la mano destra sollevata, oggi distrutta, di cui sussistono ancora gli attacchi, ed è caratterizzato da un duplice volto. Edmond Le Blant pensò che fosse un particolare completamente inventato dal copista, ma il ritrovamento del frammento di Nîmes, ad opera del Wilpert, ha constatato che effettivamente Giuda era stato munito di due distinte facce, forse allusive al suo tradimento al Cristo e quindi, metaforicamente, al suo essere stato un uomo falso, dalla doppia faccia.

Segue la comparizione del Salvatore nel tribunale di Pilato, di cui si conservano ancora tutti i piedi dei molteplici personaggi e la figura, quasi integra, del prefetto, ad eccezione del volto e del braccio destro. Pilato siede, come di consueto, di profilo sulla *sella curulis* con i piedi poggiati su un alto suppedaneo, con la mano sinistra stringe il proprio manto, mentre la destra era sollevata nel gesto della parola. Di fronte a lui si scorge ancora il tripode su cui è appoggiato il cratere in cui l'inserviente, oggi perduto, getterà l'acqua dopo il lavacro. Delle altre figure si possono solo intuire le gestualità, in quanto si riconoscono solo i piedi e parte delle vesti.

Il gruppo scultoreo seguente è completamente integro e rappresenta l'apparizione del Cristo, risorto, alle tre pie donne, inginocchiate con la mano destra alzata in atto di venerazione, che si erano recate sul suo sepolcro, visibile sullo sfondo, custodito dai due soldati. Beauméni scambiò il Santo Sepolcro con il tempio di Vesta e le tre pie donne con tre vergini vestali munite di fiaccola accesa.

Il penultimo episodio è quasi totalmente perduto, si identificano solo i piedi di alcune figure maschili e null'altro, Peiresc vi vedeva, quindi, *Christus post resurrectionem suam inter discipulos*, mentre il sarcofago si chiudeva all'estrema destra con l'Ascensione del Redentore. In realtà queste due scene sono separate da un personaggio, in modulo minore, con la mano destra inerte lungo il corpo, mentre con la sinistra stringe la veste. Nel disegno di Beauméni dietro a tale individuo,

munito di un duplice volto, è presente un albero dalla folta chioma, per Joseph Wilper è rappresentato, senza alcun dubbio, l'impiccagione di Giuda.

Più facile la lettura dell'ultimo episodio che chiude questo complesso programma iconografico, ci troviamo di fronte all'Ascensione di Cristo che sale sulla montagna, chiamato dalla mano di Dio che lo afferra per il braccio destro, alla presenza di cinque apostoli colti in vari atteggiamenti. Uno, in modulo minore rispetto al Redentore, sembra spaventato dall'evento tanto da indietreggiare, altri due, in segno di adorazione, si prostrano a terra oppure si inginocchiano, mentre gli ultimi due, stanti, rivolgono le braccia verso il Salvatore.

Tale sarcofago è sicuramente il prodotto di un'officina arelatense che alla fine del IV secolo, appresi sapientemente tutti gli apparati figurativi in uso nelle botteghe romane, diede vita a uno dei più imponenti e articolati cicli cristologici, in cui si alternano rappresentazioni caratterizzate dalle forme già perfettamente definite e, dunque, riproposte in maniera seriale, come il tribunale di Pilato, i tre fanciulli di Babilonia o ancora l'adorazione dei magi, a scene più rare come il sogno di Giuseppe, l'apparizione alle pie donne o l'Ascensione, ed episodi dalle peculiarità uniche come il bacio di Giuda bifronte e l'impiccagione di quest'ultimo, oppure la consegna della legge a Mosè di fronte al popolo d'Israele.

Si è preferito ricorrere ancora alla tipologia del fregio continuo a duplice registro, invece che alla scansione dello spazio compositivo mediante nicchie, ma è singolare notare come pur preferendo la narrazione continua sia stato omissso il clipeo centrale, in cui trovavano posto i ritratti dei possessori della sepoltura, di solito presente in tali sarcofagi.

Dal punto di vista iconografico, pur proponendo gli episodi inerenti al ciclo della passione di Cristo, l'apparato figurativo rimane completamente sprovvisto -ad eccezione del tribunale di Pilato- di tutte quelle tematiche che siamo soliti trovare sui cosiddetti sarcofagi della passione, come gli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli, accuratamente evitati in questo complesso programma decorativo.

L'artista, forse per specifico volere della committenza, ha creato dei sorprendenti richiami sia figurativi che simbolici tra i due registri, al centro della cassa dominano gli episodi dell'adorazione dei magi e del tribunale di Pilato, di solito raffigurati all'estremità della sepoltura; alla torre di Betlemme fa riscontro il Santo Sepolcro di Gerusalemme rivelando così una relazione mistica tra il luogo dove Cristo nacque e dove, invece, incontrò la morte e risorse. Infine non può non esserci un intenzionale rapporto tra la scena in cui Nabucodonosor prova a divinizzare se stesso, mediante l'adorazione da parte dei tre giovani ebrei dell'idolo con le sue fattezze, e la raffigurazione di Gesù glorificato da Dio Padre che lo chiama a sé, grazie all'Ascensione dopo la morte.

Difficile valutare la tecnica d'esecuzione per via del fatto che l'opera, oltre ad essere molto frammentaria, è fortemente consunta; i volti, logori, hanno perso tutte le caratteristiche fisionomiche e le molteplici particolarità. Il sarcofago è sicuramente il prodotto di un *artifex* dalle grandi qualità artistiche e dalle ottime competenze tecniche. Da ciò che rimane si può notare come gli abiti siano caratterizzati da pieghe definite schematicamente mediante l'utilizzo del trapano che ricorre, come di consueto, nella definizione dei capelli, dell'orecchio, del naso e tra gli spazi di risulta tra le dita delle mani.

Bibliografia

DE PEIRESC *Paris, Bibl. Nat. Ms. f. lat 6012*, f. 46; DE BEAUMÉNI 1783; LE BLANT 1878, pp. 46-49, n. 35, tav. 29, 30, 33,2; GARRUCCI 1879, V, pp. 31, tav. 316,2; ESPÉRANDIEU 1907, I, p. 164, n. 221; BECKER 1913, p. 54; WILPERT 1925, pp. 35-53; WILPERT 1929, I, pp. 24, 33, tav. 15,1-2; WILPERT 1932, II, pp. 238, 241, 314, 317 nota 5; 330; WILPERT 1936, III, p. 49; GERKE 1939, pp. 110-119, tav. 17,70,71; GERKE 1940, pp. 83, 207, 211, 352, n. II3; BENOIT 1954, pp. 19, 48 n. 46, tav. 16,2; WESSEL 1956, pp. 21-26, fig. 19-26; SCHUMACHER 1959, pp. 23-27, tav. 4,1; TESTINI 1972, p. 293, fig. 12; CARLETTI 1975, p. 120, n. 5; SCHUBERT 1977, p. 194; FAUSONE 1982, pp. 194-199, n. 30,

tav. 25b.26; RECIO VEGANZONES 1990, pp. 577-579, fig. 7.8; KOCH 2000, pp. 175, 178, 181, 489; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 29-31, n. 42, tav. 15,3-5.

n. 3



Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).



Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore sinistro (foto dell'autore).



Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore destro (foto dell'autore).

380-390 sec. d.C.

Marmo di Carrara

Coperchio: altezza 0,24 m; lunghezza 2,21 m; profondità 0,73 m

Cassa: altezza 0,59 m; lunghezza 2,18 m; profondità 0,75 m

Rinvenimento: Arles. Chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps

Collocazione: Arles. Musée de l'Arles Antique

Il sarcofago, scolpito in marmo di Carrara, fu conservato per lungo tempo nella cripta della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps, dove venne utilizzato per la sepoltura del vescovo *Aeonius* (491-502), ma secondo la tradizione locale, forse a causa della decorazione con *Tropaion*, conteneva le spoglie dell'imperatore Costantino II.

L'opera, ancora oggi munita dell'originale copertura, è costituita da due differenti blocchi marmorei congiunti tramite modanature longitudinali, sui lati minori, mediante delle staffe in metallo, di cui si vedono sul fianco sinistro le due aperture rettangolari, che si crearono nel marmo nel momento in cui le grappe metalliche vennero meno. La cassa versa in un discreto stato conservativo, ad eccezione degli angoli superiori e di quello inferiore destro, andati perduti; del fianco destro risulta essere mancante parte del bordo superiore e una buona porzione dell'angolo sinistro, al contrario l'altro lato risulta essere quasi totalmente integro.

Il coperchio è caratterizzato al centro da una *tabula* anepigrafe sostenuta da due vittorie alate, con i volti girati verso l'esterno della cassa e le vesti svolazzanti, a cui seguono due coppie di genietti alati, per parte, completamente nudi con il mantello fermato sulla spalla, che sorreggono due clipei gemmati contenenti due busti. Sono i ritratti dei defunti possessori della medesima sepoltura, a sinistra è raffigurata una donna, posta di tre quarti, abbigliata con tunica e palla, con al collo una collana di perle di tre fili. Il capo è contraddistinto da un'acconciatura articolata caratterizzata da alcune ciocche di capelli ondulate, bipartite al centro della fronte, racchiuse poi in una spessa treccia alla sommità della testa stessa. Nel clipeo di destra trova posto, invece, il marito, con il volto di profilo, abbigliato con una tunica e una toga *contabulata*, caratterizzata da alcune inesattezze, egli è colto nell'atto di stringere con la mano destra un *volumen*, mentre con l'altra fa il gesto della parola.

La composizione si chiude lateralmente con due grandi teste di profilo, molto simili ad acroteri quasi tridimensionali, animate da ondulate e fluenti ciocche di capelli mosse dal vento.

Sulla fronte si snodano le due teorie di apostoli, muniti di tunica e pallio, che convergono centralmente verso ciò che resta del simbolo dell'*Anastasis*. La *crux invicta*, sormontata dalla corona laurata lemniscata, risulta ormai priva del monogramma costantiniano e del braccio trasversale sinistro, mentre rimangono gli attacchi delle zampe della colomba che doveva essere rappresentata sul braccio trasversale destro della croce.

Al di sotto dell'*Anastasis*, come di consueto, si collocano i due soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, mentre quello a destra, acefalo, seduto su un accumulo di rocce, si appoggia pesantemente al proprio scudo, ormai vinto dal sonno, l'altro inginocchiato, con la lancia piantata a terra e stretta nella mano destra, alza il braccio, in parte mancante, e il capo verso la croce in atto di profondo stupore, come se fosse stato illuminato da una visione.

L'*artifex* ha cercato di variare le espressioni dei volti e la gestualità di alcuni apostoli sebbene siano tutti raffigurati con la mano destra sollevata nel gesto dell'*adclamatio* e stringono un *volumen*, a volte semisvolto, nella sinistra. Tutti i personaggi rappresentati sul lato destro del manufatto mostrano una postura frontale, rispetto allo spettatore, ad eccezione della terza figura a partire dall'esterno della cassa verso l'interno, la cui parte inferiore del corpo è posta di profilo. Al contrario quelli del lato sinistro evidenziano una maggiore varietà di movimenti, difatti alcuni apostoli hanno il corpo di tre quarti e la testa rivolta verso l'*Anastasis*, mentre il terzo apostolo, a partire dall'esterno della cassa verso l'interno, è girato nella direzione opposta, ovvero verso colui che lo segue. Il quarto personaggio, sempre a partire da sinistra, si diversifica completamente dai suoi compagni in quanto il suo corpo è completamente volto di schiena con il capo e i piedi di profilo, egli appoggia tutto il peso sulla gamba destra mentre l'altra è quasi sollevata da terra.

In corrispondenza di ogni testa apostolica la mano divina, fuoriuscita dal cielo nuvoloso arricchito da stelle, sorregge la corona del martirio che sancisce trionfalmente i seguaci di Cristo.

Il sarcofago risulta munito della decorazione, leggermente più piatta, anche sui lati minori, il fianco sinistro è incentrato sul battesimo del Figlio di Dio, il quale viene raffigurato, in modulo minore, totalmente nudo, immerso nelle acque, mentre rivolge lo sguardo, con le braccia alzate, verso il fiume Giordano che sgorga da alcune rocce. Giovanni Battista, abbigliato con una tunica esomide da cui pendono delle zampe, ha il volto di profilo incorniciato da capelli folti e fluenti e da un'importante barba; egli è colto nell'atto di imporre la mano destra sul capo del Cristo. La discesa dello Spirito Santo viene sancita dalla presenza della colomba, all'evento miracoloso assiste anche un apostolo, in tunica e pallio, con un *volumen* stretto nelle mani.

Il fianco destro, invece, prevede a sinistra un personaggio virile che stringe un lembo del proprio pallio filosofico con la propria mano, mentre con la destra percuote, mediante una *virga*, una roccia dalla quale sgorga un rivolo d'acqua. Di fronte a lui si dispongono due uomini muniti del tipico abbigliamento militare costituito dalla tunica corta manicata, clamide affissa sulla spalla, all'altezza dell'omero, e dal *pileum* in capo. Mentre il soldato di destra, acefalo, stringe con la sinistra il bastone del comando e solleva l'altra, il suo compagno si accinge a bere l'acqua. Ci troviamo di fronte all'episodio miracoloso in cui, secondo gli Atti apocrifi, Pietro avrebbe convertito al cristianesimo, e quindi battezzato, i suoi carcerieri, Processo e Martiniano.

È chiaro il filo conduttore che anima e unisce le testate laterali della sepoltura, ossia il sacramento del battesimo, l'acqua è l'elemento dominante che divide, in maniera quasi simmetrica, i rilievi in due parti.

Le figure, esili e slanciate, sono contraddistinte da modellati morbidi e flessibili per via della resa del pannello delle vesti che, sottolineando il movimento dei corpi sottostanti, creano ampie zone con pieghe totalmente piatte, definite da profondi e netti solchi, alternate, invece, a tratti in cui abbondano le pieghettature, in parte anche arricciate.

In alcuni casi i volti sono determinati da guance eccessivamente rigonfie come nel caso dei tre apostoli imberbi a destra dell'*Anastasis*, e dall'occhio definito dalla palpebra superiore pesante che conferisce severità e ieraticità allo sguardo. Il trapano è stato adoperato nella lavorazione dei capelli, della barba, agli angoli del naso e dell'occhio, oltre che come di consueto nella definizione della pupilla, ed ancora negli spazi tra le dita delle mani e dei piedi, tra i raggi delle stelle, mentre il bordo inferiore del cielo nuvoloso è stato realizzato mediante una linea di perforazione ondulata.

Bibliografia

DE PEIRESC *Paris, Bibl. Nat. Ms. f. lat* 6012, f. 44r; FABRE 1686, *M-166 S.* 71; SÉGUIN 1687, p. 30; DUMONT 1789, *M-567* tav. 25,3-4; VÉRAN 1805, p. 288 n. 33; MILLIN 1807, tav. 65,3.11; VÉRAN 1807, p. 407; MILLIN 1808, III, p. 547; CLAIR 1837, p. 251; ESTRANGIN 1845, pp. 207 n. 15, 358; CAHIER 1876, III, p. 97; LE BLANT 1878, pp. 26-28 n. 20, tav. 14, 15,1.2; GARRUCCI 1879, V, p. 77, tav. 351,4-6; REINACH 1903, p. 283 fig. 20; BECKER 1909, p. 52, n. 144; WILPERT 1923-1924, p. 182; WILPERT 1929, I, pp. 21, 100, 117, 167, tav. 11,2-4; LAWRENCE 1932, pp. 112, 173 n. 90, 184 fig. 9; WILPERT 1932, II, p. 324; GERKE 1934, p. 27, tav. 3,4; BENOIT 1935a, p. 44; GERKE 1935 p. 150 nota 3; BENOIT 1936a, p. 164, n. 14; SOPER 1937, p. 194 fig. 48; BENOIT 1936b, pp. 18, 55; GERKE 1939, p. 107, tav. 6,22; GERKE 1940b, pp. 354 n. VII 12, 356 n. IIIE 32, 370 n. VIII 6; GERKE 1940a, p. 44 fig. 59; DE BRUYNE 1943, p. 220; DE BRUYNE 1944-1945, p. 256; BOVINI 1949, pp. 231, 337 n. 267; DE BRUYNE 1949, p. 35; DE BRUYNE 1951, p. 125 nota 77; BENOIT 1954, p. 53 n. 58, tav. 22,1; 23; 24,2.3; DE BRUYNE 1959, p. 128; SOTOMAYOR 1962, pp. 60 nota 95, 173 n. 10; VAN MOORSEL 1964, p. 245 fig. 13; DEICHMANN, KLAUSER 1966, pp. 35, 72 n. 15 tav. 20-22; SAGGIORATO 1968, pp. 134-136 fig. 32; LASSALLE 1970, p. 101, 111, tav. 43,1; VAN DAEL 1978, pp. 6, 253, n. I.4; FÉVRIER 1976, pp. 329, 344 fig. 22.27; FÉVRIER 1978, pp. 170, 180; BRENNECKE 1970, pp. 58, 211 n. 80; ANDREAE 1980, p. 126, tav. 117,8; FAUSONE 1982, pp. 187-

191 n. 28 tav. 24a.b; STUTZINGER 1982, pp. 168-171, 176; SÖRRIES 1986, pp. 141, 145 tav. 41; CAILLET, LOOSE 1990, fig. 64,96; FÉVRIER 1991, p. 273; IMMERZEEL, JONGSTE 1993a, p. 145, tav. 11,3; 12,5; 13,1; IMMERZEEL, JONGSTE 1994, p. 237 fig. 6-8; IMMERZEEL 1995, pp. 861-862, tav. 111a-c; KOCH 2000, p. 489; IMMERZEEL 2002, p. 121, tav. 49,2; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 35-36, n. 49 tav. 17,1-5.

n. 4



Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).



Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore sinistro (foto dell'autore).



Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore destro (foto dell'autore).

Ultimo terzo del IV sec. d.C.
Marmo bianco di Carrara
Altezza 0,72 m; lunghezza 2,24 m; profondità 0,52 m
Rinvenimento: Arles. Chiesa di Saint-Honorat-des Alyscamps
Collocazione: Arles. Musée de l'Arles Antique

Dal 1807 nel Museo Archeologico di Arles è esposto un sarcofago a colonne, ridotto alla semplice fronte, in quanto privo del lato posteriore e separato dalle due testate nel corso dei secoli, che versa in un ottimo stato di conservazione -ad eccezione dell'angolo inferiore sinistro- avendo superato indette la furia iconoclasta della Rivoluzione Francese.

Per lungo tempo l'opera trovò posto dietro l'altare maggiore della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps, tanto che all'inizio del XVII secolo Nicolas-Claude Fabri de Peiresc documentò l'opera *retro altare maius*. Nel 1774 i lati minori furono disegnati da Agen Beauméri all'interno della cripta.

Edmond Le Blant e Raffaele Garrucci nei loro studi non collegarono la fronte del sarcofago alle due testate, ma le considerarono, erroneamente, appartenenti a due diverse sepolture. Lo studioso francese pubblicò nel 1878 i rilievi dei lati minori, distaccati l'uno dall'altro, credendo che si trattassero di due parti distinte, mentre Garrucci le riunì come se fossero "un lato di sarcofago" diviso a metà, forse condizionato dal fatto che il museo le aveva esposte ravvicinate.

Joseph Wilpert riprendendo lo scritto del Peiresc, completamente trascurato da Le Blant, notò come la descrizione delle varie scene fosse molto accurata ma, al contempo, non sempre supportata da validi riconoscimenti iconografici.

La fronte è scandita in cinque nicchie costituite da sei colonne, tortili, baccellate e striate a metà fusto, che poggiano su basi attiche, i cui tori sono arricchiti da motivi a fusarole e fila di archi concentrici, mentre la scozia è animata dalla successione di piccoli fori, realizzati tramite il trapano, che creano decisi giochi chiaroscurali. Le colonne sorreggono, mediante capitelli compositi, archi ribassati, animati da un elemento nastriforme, sagomati nell'estradosso e terminanti con un piccolo motivo decorativo nella parte centrale. Un architrave continuo modanato a più registri, absidato si erge in corrispondenza della nicchia mediana, per permettere di ospitare l'imponente figura del Redentore.

Nei pennacchi tra le arcate si dispongono, dall'esterno della cassa verso l'interno, due tritoni colti nell'atto di soffiare in lunghe conchiglie -quello di destra sembra impugnare ciò che resta di un remo o timone- due conchiglie disposte tra coppie di delfini affrontati e due ceste di frutta rovesciate.

La composizione si conclude inferiormente con un alto zoccolo su cui trova posto un tralcio vegetale schematizzato, formato da girali con spirali ad andamento in parte contrapposto.

Le nicchie centrali sono incentrate sulla tematica della *Traditio legis*, infatti nell'intercolunnio mediano domina la figura del Cristo parusiaco in piedi sul monte paradisiaco, da cui sgorgano quattro fiumi, mentre consegna il *volumen* della Legge a Pietro. Il Redentore, munito di tunica con larghe maniche e pallio, è caratterizzato da lunghi capelli inanellati e barba folta, ai suoi piedi si ergono le figure dell'*Agnus Dei*, con il capo un tempo coronato da una croce, oggi distrutta, e due pecore, mentre alle sue spalle si riconoscono due palme. Altre palme completano l'ambientazione delle due nicchie laterali in cui si muovono a destra Pietro che riceve il *volumen*, mentre tiene sulla spalla sinistra ciò che resta del *patibulum*, alla presenza di un giovane, imberbe, acclamante con la destra sollevata e con un rotolo stretto nella mano opposta. Dall'altro lato, invece, Paolo ed un ulteriore apostolo sembrano convergere verso il Salvatore, con la medesima gestualità, tra di loro si scorge una palma carica di datteri su cui si è appoggiata una fenice, oggi priva della testa.

Il sarcofago si chiude alle estremità con l'episodio della lavanda dei piedi di Pietro a sinistra e a destra con il Salvatore condotto di fronte a Pilato.

Pietro attonito, in tunica e pallio, siede su un alto sgabello con i piedi appoggiati su un *suppedaneum*; il piede sinistro, già sprovvisto del sandalo, è proteso verso il contenitore sottostante

colmo d'acqua -l'*artifex* ha realizzato tante piccole linee ondulate per ricreare proprio l'effetto movimentato dell'acqua- e di fronte a lui si dispone Cristo, apollineo, con lunghi capelli inanellati e il volto imberbe, pronto ad asciugarlo con il panno disposto sulla sua spalla sinistra. Tra i due protagonisti è presente un terzo personaggio, un apostolo che sovrintende all'evento, estrema riduzione dei dodici apostoli che parteciparono al rito del lavacro dei piedi.

Un gruppo di quattro persone anima l'ultima scena a destra della cassa, si tratta della lavanda delle mani di Pilato all'interno del pretorio, contraddistinto da una torre merlata, con arco centrale, realizzata alle spalle del prefetto, il quale siede sopra un alto tribunale con il capo volto verso l'esterno della scena e le gambe girate nella direzione opposta, mentre con la mano destra sembra voler indicare il Salvatore, posto proprio di fronte a lui, e chiedergli *quid fecisti?* Pilato è abbigliato con una tunica corta dalle lunghe maniche, cinta in vita, con sopra la corazza squamata e la clamide, fissata all'altezza dell'omero da una spilla, il capo è impreziosito da un diadema, mentre ai piedi sono presenti dei sandali finemente decorati.

Un servitore, con tunica esomide e diadema tra i capelli, è rappresentato tra il condannato e il giudice; egli è colto nell'atto di versare dell'acqua da un'anfora a una patera, mentre di fronte al Cristo, scortato da un soldato che gli pone la mano sulla spalla destra, è raffigurato un tripode dalle protomi leonine su cui è appoggiato un vaso biansato, di cui purtroppo è andato perduto il manico destro.

Nella realizzazione di questi due ultimi episodi biblici è assai chiara la volontà dell'artista, o della committenza, di creare delle soluzioni di equilibrio sia dal punto di vista figurativo che narrativo, infatti la lavanda dei piedi fa da specchio alla comparizione di Gesù davanti a Pilato, al prefetto seduto e rivolto verso l'interno della cassa, corrisponde perfettamente l'apostolo ed in entrambi i casi, trattandosi di due lavacri, l'acqua è il filo conduttore, ma, mentre l'umiltà è alla base dell'atto dell'apostolo l'indolenza anima quello di Pilato.

Il sarcofago risulta munito della decorazione, leggermente più piatta e assai rovinata, anche sui lati minori, il fianco destro, di cui si conserva solo la porzione sinistra, è caratterizzato da un personaggio maschile, in tunica e pallio, rivolto verso il centro della scena con la mano destra fortemente maggiorata e assai sgraziata, disposto tra un albero, dalle radici divaricate, e ciò che resta di un fionto d'acqua sgorgante da alcune rocce poste alla sommità del riquadro. Davanti a questo ultimo doveva ergersi un personaggio, in modulo minore, di cui si intravedono ancora il braccio destro e il profilo del volto.

Il fianco sinistro, invece, vede la presenza a sinistra sempre di una roccia dalla quale fuoriesce un rivolo d'acqua, presso cui due uomini, muniti del tipico abbigliamento militare, costituito dalla tunica corta manicata e clamide affissa sulla spalla, si accingono a bere l'acqua dalle proprie mani.

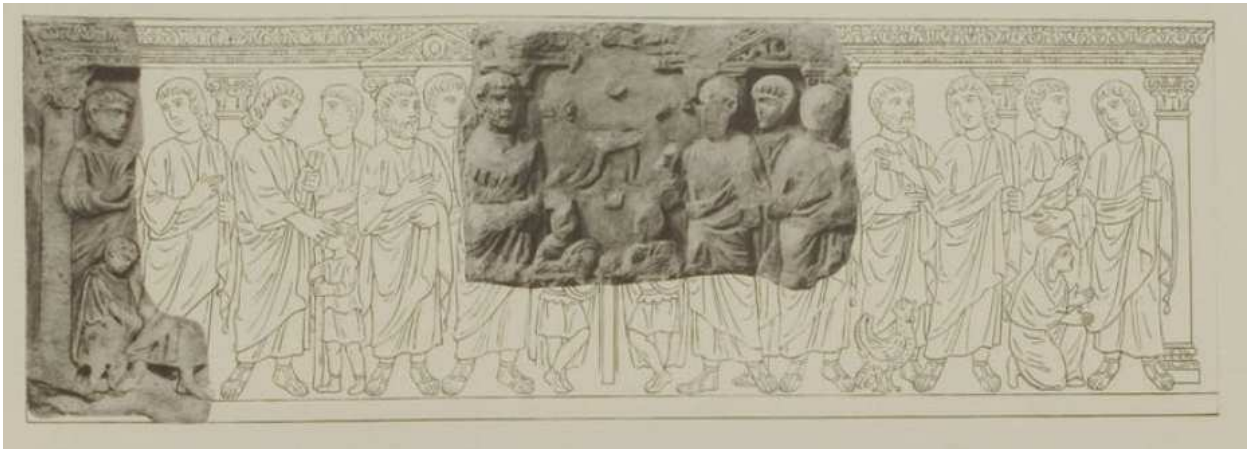
I due rilievi, seppur in parte mancanti, possono essere facilmente identificabili grazie anche ai confronti con i due lati minori del sarcofago a stelle e corone sempre custodito nel Museo Archeologico di Arles. Ci troviamo, così, di fronte a sinistra al battesimo, probabilmente del Salvatore, e a destra all'episodio miracoloso in cui, secondo gli Atti apocrifi, Pietro, oggi perduto, avrebbe convertito al cristianesimo e battezzato i suoi carcerieri, Processo e Martiniano.

Questo sarcofago può essere ritenuto una vera e propria copia della sepoltura romana, detta di Pio II custodita nelle Grotte Vaticane, da cui differisce per la minuta lavorazione a trapano e per una resa formale sostanzialmente diversa. Ciò che è nuovo rispetto alle forme romane è la severità della composizione centrale, caratterizzata da una ricercata e bilanciata simmetria, ma, al contempo, dalla monotonia dei movimenti tendenti al centro della scena. Le figure sono notevolmente slanciate e le pieghe delle vesti sono fitte e leggere; i volti mostrano espressioni severe, in quanto gli occhi, allungati verso la tempia, sono segnati da un orlo preciso e dalla perforazione al centro della pupilla.

Bibliografia

DE PEIRESC *Paris, Bibl. Nat. Ms. f. lat 6012*, f. 46; MILLIN 1807, tav. 64,4; VÉRAN 1807, p. 428; MILLIN 1808 III, pp. 533-535; ESTRANGIN 1845, pp. 207-208, n. 16; CLAIR 1837, pp. 252-255; CAHIER 1876, III, p. 98; LE BLANT 1878, pp. 3 n. 2, 16-19 n. 11; GARRUCCI 1879,V, pp. 61, 145, tav. 335,2, 398,9; REINACH 1903, pp. 289-290 fig. 28; BECKER 1909, p. 53 n. 145, tav. 5,3; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 19; WILPERT 1929, I, pp. 21, 52, 161, 180, tav. 12,1.2.4; LAWRENCE 1932, pp. 106-110, 167 n. 9; BENOIT 1936a, p. 165 n. 20; BENOIT 1936b, pp. 19, 57; GERKE 1939, pp. 91-93, tav. 4,15; GERKE 1940, p. 354, n. VI 4; GERKE 1948, pp. 54-56, 58, 98 n. 71; DE BRUYNE 1949, p. 36; FÉVRIER 1956, p. 187 nota 25; SCHUMACHER 1959a, p. 15 nota 84; SOTOMAYOR 1961, p. 226 nota 36; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 109 nota 27, 111, 173 n. 13; GIESS 1962, pp. 43-45; VAN MOORSEL 1964, p. 231; DEICHMANN, KLAUSER 1966, pp. 36, 72-77 n. 16, tav. 23.24; SAGGIORATO 19689, pp. 78-80 n. 30; NIKOLASCH 1969, p. 46 nota 26, 70 n. I,6; DINKLER 1970, p. 58 nota 132; LASSALLE 1970, p. 100, tav. 46,5; FÉVRIER 1976, p. 342; FÉVRIER 1978, pp. 174, 179; FAUSONE 1982, pp. 199-204 n. 31, tav. 27a,b; STUTZINGER 1982, pp. 163, 166-169; SÖRRIES 1986, pp. 140, 144, 154, tav. 36,37; WISSKIRCHEN 1990, p. 33 fig. 13a; CAILLET, LOOSE 1990, fig. 65,77; FÉVRIER 1991, p. 279; IMMERZEEL, JONGSTE 1993, pp. 142-144, tav. 12,1; MATHEWS 1993, p. 140 fig. 109; RASMUSSEN 1999, pp. 5, 10, fig. 2; BEJAOUI 2002, p. 16, Tav. 9,1; KOCH 2000, p. 483; IMMERZEEL 2002, pp. 121-122, tav. 49,4; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 39-40, n. 53 tav. 19,1-6; PATITUCCI UGGERI 2010, p. 149, fig. 87.

n. 5



Arles. Musée de l'Arles Antique. Disegno ricostruttivo della fronte di Joseph Wilpert (da WILPERT 1929).

Ultimo terzo del IV secolo d.C.
Marmo dell'Asia Minore
Frammento A: altezza 0,42 m; lunghezza 0,66 m
Frammento B: altezza 0,61 m; lunghezza 0,27 m
Rinvenimento: Arles. Dagli Alyscamps
Collocazione: Arles. Magazzini del Musée de l'Arles Antique

Questi due frammenti, appartenenti a un sarcofago a colonne, provengono, secondo Fernand Benoit, dall'area degli Alyscamps ed entrarono a far parte della collezione del Museo Archeologico di Arles prima del 1929. Costituiscono una porzione estremamente esigua dell'originaria fronte e corrispondono all'intercolumnio mediano, con parte della decorazione delle nicchie limitrofe, e all'ultima scena a sinistra.

Joseph Wilpert ha ricostruito in maniera ipotetica l'intero rilievo, suddividendolo in sette nicchie mediante colonne, munite di capitelli compositi, che sostengono due timpani triangolari e un architrave continuo.

Il frammento dalle dimensioni maggiori costituisce il cuore della decorazione del sarcofago, in quanto nella nicchia centrale, definita superiormente da un architrave absidato, arricchito da un motivo vegetale, e ai lati da due colonne, i cui fusti sono celati dalle figure di alcuni personaggi, doveva esserci il simbolo dell'*Anastasis*, di cui oggi sussistono solo gli attacchi della *crux invicta* e della soprastante corona laurata, contenete il monogramma costantiniano, e i nastri che pendevano da quest'ultima. Al di sotto della croce si riconosce solo la parte superiore del corpo dei due soldati stanti, muniti di elmo in capo, tunica manicata, clamide e scudo stretto nella mano destra, incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro.

Ai lati della nicchia centrale si dispongono due apostoli, acclamanti, con la mano destra sollevata, ma in entrambi i casi gravemente danneggiata; mentre dell'intercolumnio di sinistra non si conserva alcun tratto architettonico, quello di destra, ancora esistente, è definito da un timpano triangolare, contenente una corona dai nastri svolazzanti, entro cui si dispongono tre personaggi virili, abbigliati con tunica e pallio, due con il capo rivolto verso il centro della scena, mentre l'altro, fortemente consunto, verso l'esterno della cassa.

Il secondo frammento, dalle dimensioni più ridotte, si riferisce all'ultima scena presente sul lato sinistro del rilievo, delimitato da una colonna dal fusto liscio che sosteneva, attraverso un capitello composito, l'architrave caratterizzato da un doppio motivo ornamentale acantiforme e perlinato. Il rilievo vede la presenza di un giovane, imberbe, munito di tunica e pallio con la mano destra sollevata nel gesto della parola, ai suoi piedi si pone un secondo personaggio maschile, di modulo minore, abbigliato con il tipico vestiario militare, costituito dalla tunica manicata cinta in vita e dalla clamide, fissata con una spilla, sulla spalla destra, all'altezza dell'omero. L'uomo è rappresentato nell'atto di toccare un lembo della veste di colui che lo affiancava, di cui oggi si conservano solo i piedi e una porzione ridotta della tunica e del pallio. Si tratta dell'episodio della guarigione del servo del centurione di Cafarnao (*Mt* 8, 5-13; *Lc* 7, 1-10).

Secondo Joseph Wilpert l'apparato figurativo della sepoltura prevedeva anche la scena riguardante la guarigione del cieco nato, l'annuncio della negazione di Cristo a Pietro e la guarigione dell'emorroissa.

L'*artifex* ha realizzato un rilievo fortemente popolato in cui le singole figure, disposte in uno spazio esiguo, si sovrappongono agli elementi architettonici, nascondendo completamente le colonne, e si accavallano tra loro. Gli occhi sono allungati verso le tempie assumendo così una curiosa forma a mandorla, in cui l'iride, semicircolare, è ben definita e la pupilla presenta la tipica foratura al centro. Gli abiti sono definiti da ampie e superficiali pieghe, mentre l'impiego del trapano è riconoscibile nella lavorazione, oltre degli occhi, dei capelli, della barba, dell'orecchio, del naso e negli spazi tra le dita delle mani e dei piedi.

Secondo Brigitte Christern-Briesenick tale sarcofago è sicuramente riconducibile ad una bottega romana, al contrario Guntram Koch ritiene che sia un'opera teodosiana prodotta in un *atelier* arelatense.

Bibliografia

WILPERT 1929, I, tav. 123,1; LAWRENCE 1932, p. 176 n. 135; BENOIT 1936a, p. 166, n. 58; BENOIT 1954, p. 39 n. 15; SOTOMAYOR 1962, p. 174, n. 28; KOCH 2000, p. 486; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 51-52, n. 67, tav. 25,5-6.

Arles-Avignone-Ginevra

n. 6



Avignone. Musée Lapidaire. Frammento B (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Disegno ricostruttivo della fronte del sarcofago ad opera di Clener per Aubin-Louis Millin de Grandmaison.



Ricostruzione della fronte del sarcofago ad opera di Joseph Wilpert (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Ultimo trentennio del IV sec. d.C.

Marmo bianco di Carrara

Frammento A: Altezza 0,60 m; lunghezza 1,37 m

Frammento B: Altezza 0,50 m; lunghezza 0,80 m

Rinvenimento: Arles. Chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps

Collocazione: Frammento A (sinistro): Arles. Musée de l'Arles Antique

Frammento B (destra): Avignone. Musée Lapidaire

Piccolo frammento angolo destro con tritone: Ginevra. Musée d'Art et d'Histoire

Il sarcofago, collocato all'interno della chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps ad Arles, versava in un ottimo stato di conservazione ancora nel XVII secolo, tanto che Nicolas-Claude Fabri de Peiresc realizzò una precisa ed accurata descrizione di ciò che lo colpiva in tale opera. Lo studioso era solito annotare esclusivamente le cose che gli suscitavano interesse, come i diversi episodi biblici, mentre non dedicava alcun cenno alle questioni relative alla struttura dei sarcofagi o alle figure isolate dei santi. Sia Edmond Le Blant che Raffaele Garrucci pubblicarono tale descrizione, tuttavia non seppero servirsene per i propri studi: *Gallus inter Christum imberbem et Petrum. Figura barbata captiva ducta. Bis Christus iterum imberbis claves Petro tradens. In medio, aquila, expansis alis, coronam rostro sustinens, in qua signum salutare gemmatum cruci gemmatae impositum, adsidentibus duabus figuris militaribus, crucis brachiis impositis avibus duabus sublatis alis.*

Durante la Rivoluzione Francese la croce dell'*Anastasis* venne distrutta a causa del sentimento iconoclasta che imperversava all'epoca e i vari frammenti vennero abbandonati *in loco* con ciò che sussisteva dell'opera stessa. Aubin-Louis Millin de Grandmaison rintracciò *deux moitiés* della sepoltura nei pressi della scala che conduceva alla tomba di S. Onorato, e decise di farne realizzare una copia dal suo disegnatore Clener, inserendo, però, nella nicchia mediana una nuova scena, ovvero una figura virile, in tunica e pallio, con la mano destra sollevata. Millin pubblicò tale disegno nella sua opera *Voyage dans les départements du midi de la France* senza notificare al lettore il cambiamento effettuato ma, al contrario, spiegando come nella scena in questione fosse ben riconoscibile *le Sauver du monde, qui montre le ciel à ceux qui recevrot la loi de Dieu* al posto dell'*Anastasis*.

Raffaele Garrucci riprese il disegno del Clener e ritenne autentica la figura del *Sauver du monde* ma, diversamente dallo studioso francese, vi riconobbe San Pietro che evangelizzava. Edmond Le Blant, invece, decise di non ospitare all'interno della sua opera, dedicata ai sarcofagi cristiani provenienti d'Arles, la copia del Clener in quanto la ritenne il risultato di un lavoro fortemente discutibile, raggiunto grazie all'unione arbitraria di due lacerti marmorei. Tuttavia Le Blant, pur conoscendo la preziosa descrizione del Peiresc, non riuscì ad identificare il sarcofago in questione con i pezzi trovati dal Millin e non aggiunse altro in proposito.

Joseph Wilpert durante il suo soggiorno a Bresiau, nell'ultimo anno della Guerra Mondiale, si mise alla ricerca dei frammenti mancanti ed identificò parte dell'*Anastasis* con un lacerto già pubblicato da Le Blant (Arles, n. XVI, tav. XII,2) e dal Garrucci (tav. 401,2), mentre quasi tutta la metà destra della fronte, caratterizzata dalla scena della *Traditio clavium* e dell'arresto paolino, era esposta nel Museo Lapidario di Avignone. In realtà tale frammento era stato già riportato da Le Blant nel volume del 1886 sui sarcofagi cristiani della Gallia, sottolineando come questo giunse nella collezione Clément, del Museo d'Avignone, da Marsiglia nel 1849. Nel medesimo lavoro lo studioso francese descrisse anche la scena presente alla sinistra dell'intercolunnio centrale, ossia la cattura di Pietro, senza però supportarla con un'illustrazione di cui, invece, Joseph Wilpert ne rinvenne una fotografia, fra quelle possedute da uno scienziato olandese, di cui si ignora il nome. Poté così avere tutti gli elementi utili per riuscire a ricomporre con esattezza la fronte del sarcofago arelatense. Nel 1924 pubblicò tale ricostruzione, mancante esclusivamente della prima scena a sinistra e della parte inferiore di tutto il rilievo.

Durante i tre successivi viaggi ad Arles Wilpert trovò nella chiesa di San Onorato quattro lacerti marmorei, molto logori, con i piedi di vari personaggi, le basi delle colonne tortili e le zampe di un gallo, mentre nel Museo Lapidario, tra gli innumerevoli pezzi esposti, egli riconobbe la cattura

petrina e le molteplici parti relative al *ter negabis*, con le figure di Cristo e di Pietro e la coda del gallo (*Mt* 26,34; *Mc* 14,30; *Lc* 22,34; *Gv* 13,38).

La fronte del sarcofago è suddivisa in cinque nicchie mediante sei colonne tortili, in senso inverso, che sostengono archi ed elementi timpanati arricchiti da una decorazione a nastro. Negli spazi di risulta tra le varie arcate si dispongono, esternamente, due tritoni intenti a soffiare in una conchiglia, a cui seguono piccole colombe, colte nell'atto di beccare della frutta che fuoriesce dalle ceste rovesciate.

Il rilievo è fortemente frammentario, ma ciò non prelude l'identificazione dei vari episodi, la prima scena a sinistra è caratterizzata dalla presenza di due personaggi virili, acefali, affrontati con un gallo ai loro piedi, si tratta dell'annuncio da parte di Gesù della negazione di Pietro. Dell'apostolo rimane solo il tratto del busto caratterizzato dalle maniche molto corte delle tunica, mentre del Salvatore si conserva tutta la parte inferiore del corpo; egli, munito di tunica, pallio e sandali, stringe un *volumen* con la mano sinistra, mentre la destra è alzata nel gesto della parola.

Nella scena seguente è raffigurato l'arresto petrino, l'apostolo, barbato, tiene la falda del pallio con la mano sinistra, al contrario l'altra è abbandonata lungo la tunica; lo sguardo, come anche il resto del corpo, ad eccezione dei piedi che sono rappresentati frontalmente, è rivolto verso il simbolo dell'*Anastasis*. Ai suoi lati si dispongono due *militēs* parzialmente celati dalla sua figura, a destra il soldato, in tunica corta manicata e clamide, ha il volto girato di profilo verso il prigioniero, mentre a sinistra il centurione, acefalo e privo di una gamba, ha la clamide affibbiata all'altezza dell'omero da una spilla e stringe il bastone del comando con la mano destra.

La nicchia centrale è definita dalle ali espanse di un'aquila reale che tiene nel becco ciò che resta di una corona d'alloro, contenete il monogramma costantiniano. Ben poco si è salvato dalla furia della Rivoluzione Francese che ha portato alla totale perdita della croce gemmata, mentre ancora sussistono esili frammenti dei due soldati posti sotto di essa. I militi sono raffigurati stanti, appoggiati ai loro scudi con la lancia, a punta di diamante, rivolta verso terra.

Migliore lo stato di conservazione delle ultime due scene, subito a destra dell'intercolunnio mediano si dispone il martirio di Paolo che, richiamando fortemente lo schema compositivo dell'arresto petrino, si allontana dal più canonico apparato figurativo proprio della *decollatio*. L'apostolo, privo dei piedi, alza la mano destra, mentre con la sinistra stringe un *volumen*, la testa, contraddistinta dalla lunga barba e dall'incipiente calvizie che evidenzia la fronte e le tempie, è volta verso la *crux invicta*. Ai suoi lati si dispongono due soldati, quello di sinistra, privo degli arti inferiori, ha la clamide affibbiata all'altezza dell'omero e con la mano destra sembra voler indirizzare il prigioniero verso la direzione da percorrere, per giungere al luogo della sua condanna, mentre il centurione, posto a destra, contraddistinto da tunica corta e clamide, ha il volto di profilo, e con la mano sinistra stringe il bastone del comando.

L'ultima nicchia ospita una scena di *Traditio clavium* totalmente estranea ai repertori romani dei sarcofagi della passione. Cristo, imberbe e con il volto incorniciato da lunghi capelli ad ampi boccoli, munito di tunica e pallio, è colto nell'atto di stringere con la sinistra un lembo del proprio pallio, mentre con la destra consegna la chiave a Pietro, che la riceve con le mani velate.

La composizione è perfettamente bilanciata sia dal punto di vista figurativo che strutturale, infatti la fronte del sarcofago si chiude esternamente con due episodi incentrati sulla vita di Pietro, da un lato si riconosce il *ter negabis* e dall'altro la *Traditio clavium*, in entrambi i casi due personaggi animano la scena. Ai lati dell'intercolunnio centrale si dispongono, invece, i due episodi di martirio dei principi degli apostoli, in cui è chiaro come l'artista abbia preferito non rappresentare la *decollatio Pauli*, ma il momento subito precedente sull'esempio dell'arresto petrino. Anche in questo caso si rispettano le regole della simmetria e tre personaggi contraddistinguono ogni scena.

L'artista ha utilizzato abbondantemente il trapano per definire le capigliature, la barba, gli spazi tra le dita delle mani e dei piedi, la decorazione degli elementi architettonici della cassa.

I volti evidenziano espressioni di assoluta fissità, dovute alla perforazione della pupilla e dell'angolo interno dell'occhio che viene innaturalmente allungato verso la tempia ed enfatizzato dall'andamento dell'arco sopraccigliare.

I panneggi delle vesti sono caratterizzate da ampie pieghe definite da solchi profondi, a cui si alternano altri molto superficiali.

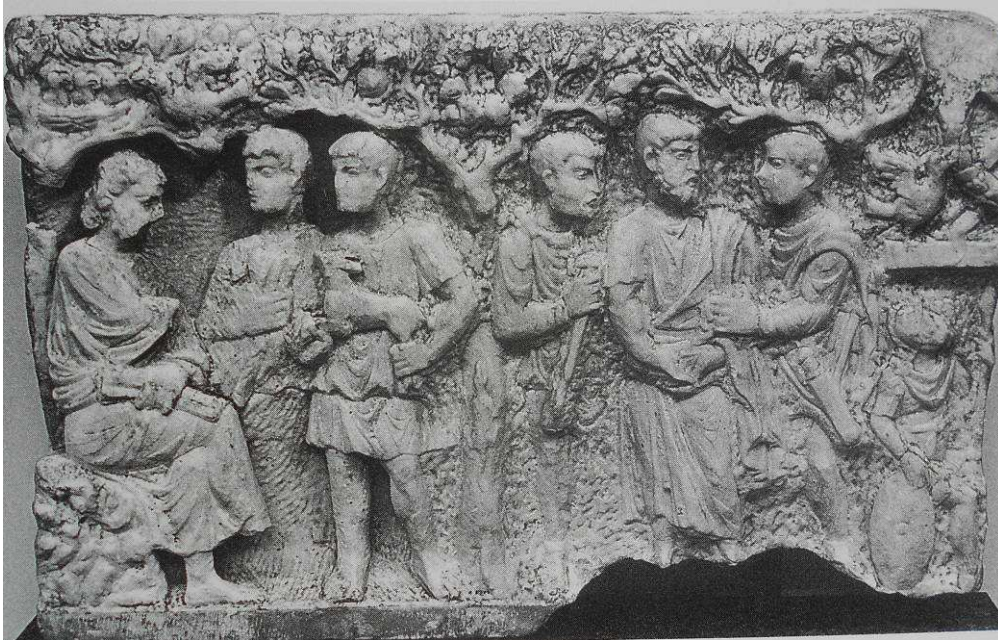
Le teste dei personaggi nelle due scene di martirio, ad eccezione di quella di Paolo, presentano una pettinatura “a calotta” di moda nell’ultimo trentennio del IV secolo. Il Cristo della *Traditio clavium* ha un aspetto sgraziato per via della maggiorazione del capo rispetto al corpo sottostante e per la resa fortemente innaturale delle pesanti gote, mentre i gesti sono freddi e meccanici. Tutti i personaggi che animano il lato destro del rilievo mostrano un modulo maggiore rispetto alle figure collocate sul lato sinistro della fronte, tanto che nel caso del martirio di Paolo sembrano essere contenute a fatica dagli elementi architettonici che delimitano lo spazio compositivo a disposizione, riempiendo così ogni angolo libero, al contrario di quanto accade nell’episodio dell’arresto di Pietro dove è evidente che i personaggi, per via delle dimensioni minori dei loro corpi, godono di più ariosità.

Bibliografia

DE PEIRESC *Paris, Bibl. Nat. Ms. f. lat 6012*, ff. 12, 13, 16^r e 16^v, 42; VÉRAN 1805, p. 277 n. 26; MILLIN 1807, tav. 67,2; VÉRAN 1807, p. 441; MILLIN 1808, III, p. 535; LE BLANT 1878, pp. 24 n. 16, tav. 12,2; 56 n. 48; 58 n. 58; 66 n. 63; GARRUCCI 1879, V, p. 66 tav. 340,5; 401,2; LE BLANT 1886, p. 33 n. 48, tav. 12,1; DEONNA 1919, p. 108 n. 269; WILPERT 1923-1924, pp. 182-184; WILPERT 1925, pp. 36-37; STUHLFAUTH 1925, pp. 107 n. 7, 108-109 n. 8; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 33; WILPERT 1929, I, pp. 155, 165, tav. 146,2; LAWRENCE 1932, pp. 132, 168 n. 28; BENOIT 1936, p. 165 n. 25; WILPERT 1938, pp. 195-197; GERKE 1939, p. 88; BENOIT 1954, p. 38 n. 11, tav. 8,2; SOTOMAYOR 1962, pp. 71 nota 137, 102, 104, 111, 174 n. 26, 187 n. 346; SAGGIORATO 1968, pp. 66-68 n. 24; LASSALLE 1970, p. 109, tav. 41,24; FÉVRIER 1978, p. 169; POST 1984, pp. 34-35 n. 74; KOCH 2000, pp. 321, 373, 487; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 41-42, 86, n. 55-154, tav. 20,2 e tav. 40,5.

Berlino

n. 7



Berlino. Museo d'Arte Tardoantica e Bizantina (da DRESKEN-WEILAND 1998).

370-380 d.C.

Marmo bianco a grana fine

Altezza 0,53 m; lunghezza 0,98 m; profondità 0,07-0,10 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Berlino. Museo d'Arte Tardoantica e Bizantina

La fronte di questo sarcofago, incompiuto, è fortemente frammentaria in quanto mancante della porzione destra e di buona parte della scena centrale. Venne acquistata dal Museo d'Arte Tardoantica e Bizantina di Berlino il 10 Dicembre del 1985 dalla collezione Arundel.

Lo spazio compositivo è scandito dalla presenza di alberi che, tramite l'intreccio dei loro rami, creano delle nicchie sceniche, all'interno delle quali si dispongono i vari personaggi. Tra le folte chiome, lavorate a giorno, con un intenso effetto chiaroscurale, si distinguono diversi volatili intenti a nutrirsi con i frutti che gli stessi alberi offrono. All'estremità sinistra della cassa, tra le fronde, si riconosce un nido con tre uccellini, su cui vigila amorevolmente la madre, altri due volatili si dispongono tra le chiome successive, mentre una lucertola e una lumaca sono rappresentate sui fusti degli stessi alberi.

La composizione si apre a sinistra con la consegna delle offerte da parte di Caino e Abele a Dio (*Gen* 4,8), il quale, assiso di profilo su una roccia con le gambe accavallate, risulta mancante della parte inferiore del volto, del braccio e del piede destro, mentre con la mano sinistra stringe un *volumen*. I due fratelli, imberbi, sono muniti di tunica esomide corta e dei loro doni, Abele stringe, contro il proprio petto, l'agnello, sorretto da entrambe le mani, mentre Caino trattiene con la destra il fascio di spighe.

Nella scena seguente si riconosce l'episodio della cattura di Pietro da parte di due *milites*, l'apostolo, abbigliato con tunica e pallio, tiene le mani congiunte, il capo, rivolto verso destra, rivela un atteggiamento di maestosa tranquillità, difatti lo sguardo imperturbabile fisso in un punto lontano, sembra estraniarlo completamente dall'arresto subito. I due soldati, abbigliati con tunica corta manicata e clamide, si dispongono ai lati del prigioniero, mentre quello di sinistra ha già sfoderato la spada, l'altro tiene saldamente Pietro per l'avambraccio, conducendolo così nel posto designato per la condanna a morte.

Dell'intercolunnio centrale, caratterizzato come di consueto dal simbolo dell'*Anastasis*, si conserva parte della corona di alloro lemniscata, contenente il monogramma costantiniano, e un tratto del braccio trasversale della croce, su cui una colomba è intenta a beccare le piccole bacche che impreziosiscono la corona stessa.

Al di sotto della croce si erge solo uno dei due centurioni incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, il quale, munito di tunica corta manicata, clamide ed elmo in capo, si appoggia al proprio scudo, piantato a terra, e sostiene con la mano sinistra la lancia, mentre lo sguardo è rivolto verso l'alto in direzione del monogramma cristologico.

Il rilievo mostra in modo molto esemplificativo le molteplici fasi di lavorazione del marmo, come l'artista raggiunga differenti profondità della superficie con i diversi strumenti di lavoro e progetti la realizzazione dei numerosi dettagli. La superficie è stata ricoperta, prematuramente, da uno strato di verniciatura, in quanto all'epoca costantiniana si era soliti terminare con il colore anche le parti non terminate dell'apparato decorativo.

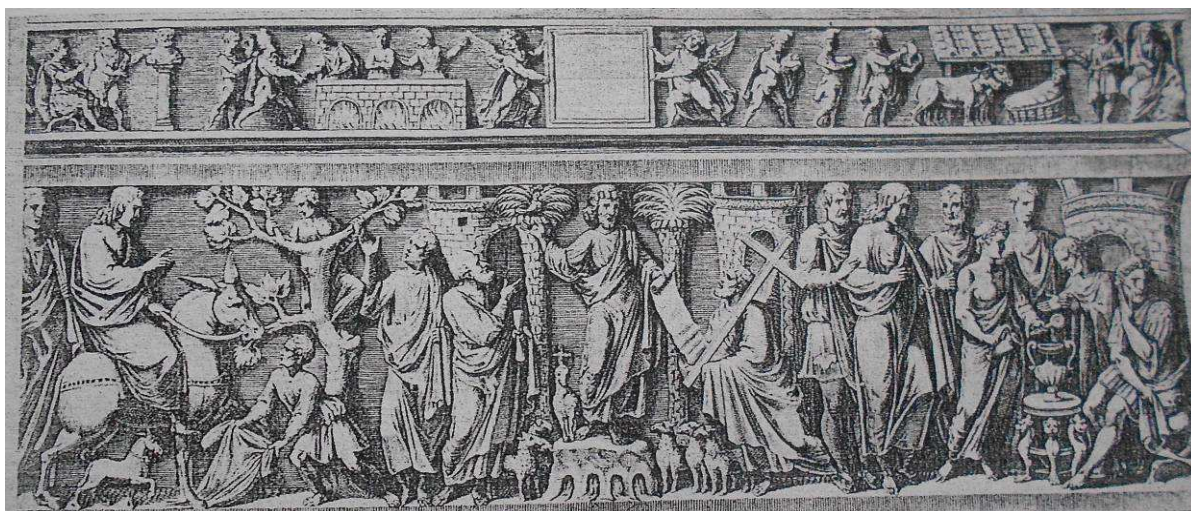
Benché il sarcofago risulti essere un'opera incompiuta, la resa stilistica e tecnica è assolutamente degna di considerazione tanto da far pensare a un prodotto coevo alle sepolture romane, provenienti dalla *confessio* di San Paolo fuori le Mura e dalla catacomba di San Sebastiano, anche per via della presenza del medesimo apparato figurativo. Proprio per tali motivi la datazione proposta per questo rilievo non può allontanarsi molto dal 370-380.

Bibliografia

CHRISTIE'S LONDON, 10 Dic. 1985, 27 lot 263; KOCH 1993, p. 153, n. 7; EFFENBERGER 1994, pp. 280-281; STIEGEMANN 1996, pp. 168-171, n. 41; DRESKEN-WEILAND 1998, II, p. 49, n. 142, tav. 53,1; KOCH 2000, pp. 73, 75, 82, 286, 295.

Cracovia

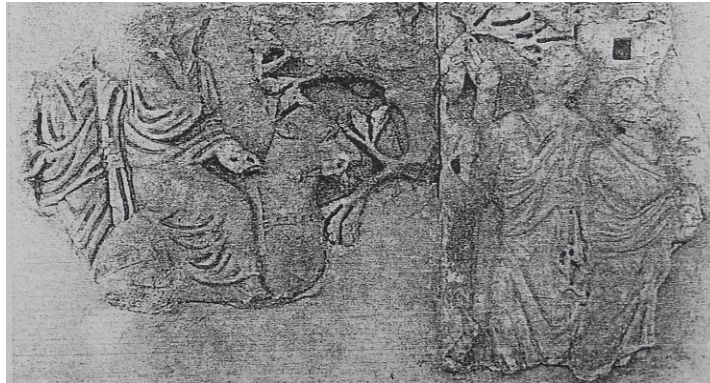
n. 8



Disegno di Antonio Bosio della fronte del sarcofago (da BOSIO 1632).



Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano. Frammento A (da DRESKEN-WEILAND 1998).



Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano Frammento B (da DRESKEN-WEILAND 1998).



Cracovia. Museo Narodowe. Frammento C (da DRESKEN-WEILAND 1998).

Ultimo terzo del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Frammento A coperchio: Altezza 0,21 m; lunghezza 0,70 m

Frammento B cassa: Altezza 0,45 m; lunghezza 0,83 m

Rinvenimento: Città del Vaticano. Cimitero Vaticano

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano
(ex-lateranense cassa n.150A; coperchio n. 199)

Frammento C: 0,43 m; lunghezza 0,45 m; profondità 0,015-0,085 m

Collocazione: Cracovia. Museo Narodowe

Il sarcofago, ritrovato al di sotto del piano pavimentale della basilica di San Pietro, all'epoca di Antonio Bosio, era custodito all'interno di un orto vicino alla chiesa di S. Marta già privo del coperchio, il quale, ridotto alla sola porzione destra, era confluito nel Museo di Pio IX in Laterano. La cassa venne poi trasferita a Villa Borghese dove, in un momento non ben precisato, fu ridotta in pezzi. Quattro frammenti vennero murati nella cosiddetta Grotta del Leoncino ma, visto le dimensioni assai esigue dei lacerti, non vennero riconosciuti come appartenenti alla suddetta opera, tanto che Rène Grousset non li collegò con il frammentario coperchio lateranense, dal momento che all'epoca il disegno di un dromedario ne deturpava il rilievo originale.

Nel 1924 E. Becker ritrovò un ulteriore frammento della cassa con l'episodio dell'entrata di Gesù a Gerusalemme, nella Vigna di Luigi Santambrogio presso via delle Sette Chiese. Joseph Wilpert fece fotografare i quattro lacerti marmorei della Grotta del Leoncino che inserì, insieme al nuovo pezzo e al coperchio lateranense, nel disegno del Bosio per verificarne l'attendibilità.

Nel 1893 W. Czartoryski entrò in possesso nel frammento centrale, inerente alla figura del Cristo tra due palme, per la propria collezione d'arte, oggi esposta nel museo Nazionale di Cracovia. Tutti gli altri lacerti vennero, invece, acquistati da Orazio Marucchi per il Museo del Laterano per poi confluire nel Museo Pio Cristiano.

Il centro della cassa, secondo il disegno del Bosio, è animato dalla figura imponente del Cristo della Parusia che stante sul monte paradisiaco, da cui sgorgano i quattro fiumi, consegna il *volumen* della Legge a Pietro che lo riceve con le mani velate. Accanto al Redentore appare l'*Agnus Dei* con il capo coronato da una piccola croce, mentre alle loro spalle sveltano due palme cariche di frutti e con la fenice posata in corrispondenza di Paolo. Ai piedi del monte del Paradiso si dispongono sei agnelli, tre per lato, seguiti dai principi degli apostoli, Pietro trasporta la croce, simbolo del martirio, sulle proprie spalle, mentre Paolo plaude con la mano destra e con la sinistra stringe un rotolo. Alle loro spalle si ergono due strutture architettoniche caratterizzate dalla presenza di due torri merlate con imponenti porte d'accesso che rappresentano simbolicamente le *Civitas Dei*, ovvero Gerusalemme e Betlemme. Il lacerto marmoreo custodito nel Museo Pio Cristiano mostra la figura dell'apostolo delle genti, caratterizzata dall'incipiente calvizie e dalla barba puntuta, alle cui spalle sventa un edificio munito di una piccola apertura quadrata.

Il sarcofago si conclude a sinistra con l'episodio dell'entrata trionfale di Gesù a Gerusalemme (*Mt* 21, 6-9; *Mc* 11, 4-11; *Lc* 19,32-38; *Gv* 12, 14-16), dal lacerto marmoreo superstite si riconosce con certezza l'immagine del Figlio di Dio, munito di tunica e pallio, seduto in groppa ad un asino, mentre alle sue spalle un personaggio virile, probabilmente un apostolo, privo della testa, ma abbigliato con tunica e pallio, sembra accompagnarlo nel suo percorso. Un giovane con tunica corta è colto nell'atto di stendere il proprio mantello davanti al Cristo che, al contempo, sembra protendere la mano destra verso Zaccheo, arrampicatosi sull'albero per vederlo. La scena si chiude con la presenta di un'ulteriore figura, imberbe che stringe con la mano sinistra le pieghe del proprio pallio, mentre solleva la destra per dare il benvenuto al nuovo arrivato.

All'estremità destra del sarcofago si colloca la comparizione del Salvatore, scortato da due soldati, nel tribunale di Pilato; del prefetto non se ne serba traccia, ma secondo l'opera del Bosio doveva essere rappresentato, come di consueto, seduto, con una mano posta sotto il mento in atteggiamento di riflessione, per la causa che gli si prospetta. Di fronte a lui si conservano parte dei corpi dell'*adessor* e del giovane inserviente, in tunica esomide, incaricato di versare l'acqua dall'*urceus*

a una *paterna*, mentre ai suoi piedi si erge un tripode dalle zampe leonine con sopra un vaso biancato (*Mt* 27,24-25).

Il coperchio, di cui rimane solo la porzione destra, era caratterizzato da una *tabula inscriptionis* sorretta da due eroti alati con mantello appuntato sulle spalle. La scena sinistra, perduta, si riferisce al rifiuto da parte dei tre fanciulli ebrei di adorare la statua con le fattezze di Nabucodonosor e di conseguenza il supplizio nella fornace. Il re, munito di corazza e paludamento, siede di profilo sulla *sella curulis*, mentre eleva il braccio destro verso un giovane, munito di abiti militari, che tocca con la mano sinistra l'idolo, riprodotto i tratti fisionomici del re, collocato su una colonnina. Anania, Azaria e Misael, secondo il fenomeno di *reductio*, sono rappresentati mentre già scontano il martirio per *vivicomburium*, un personaggio virile procede verso di loro facendo il gesto dell'*adlocutio*, probabilmente è uno degli accusatori caldei dei fanciulli, affiancato da colui che aveva l'incarico di vigilare e attizzare il fuoco (*Dn* 3, 1-100).

L'estremità destra del coperchio è caratterizzata dall'adorazione da parte dei magi del Cristo bambino, i tre re vestiti all'orientale, con il berretto frigio, tunica corta cinta e pantaloni lunghi fino alla caviglia, procedono con i doni -una corona, un vaso d'oro e due colombe di mirra- verso il fanciullo avvolto in panni all'interno di un cesto di vimini coperto da una tettoia, sulla cui estremità sinistra si riconosce la stella seguita dai magi. Di fronte all'infante si dispongono gli animali, mentre alle sue spalle si erge un giovane imberbe, munito di tunica esomide e *pedum*, colto nell'atto di stendere il braccio destro, in simbolo di stupore per l'evento. La scena si chiude a destra con la Vergine assisa, tra due palme, su una roccia, il capo è velato e lo sguardo è diretto verso l'esterno della cassa.

Da uno studio accurato dei frammenti della cassa si può affermare con certezza come il sarcofago non fosse realizzato con un blocco monolitico di marmo, bensì sia composto da due pezzi disuguali, il cui taglio trasversale è visibile in corrispondenza della figura di Zaccheo e del piccolo ebreo che stende il proprio manto.

I personaggi sul coperchio mostrano la perforazione della pupilla mediante il trapano, utilizzato anche per le capigliature, per la definizione degli spazi tra le dita delle mani e per la decorazione delle strutture architettoniche.

Le figure, esili, sono rappresentate in atteggiamenti diversificati con una modellazione dei corpi molto armoniosa e naturalistica; il panneggio delle vesti è morbido e poco schematico, anche se è difficile poter aggiungere altro vista lo stato frammentario del rilievo e la mancanza della levigatura finale della superficie.

Bibliografia

BOSIO 1632, fig. 63; ARINGHI 1651, p. 294, fig. 295; BOTTARI 1737, I, pp. 82-87, tav. 22; GARRUCCI 1879, V, p. 58, tav. 334,2; SCHULTZE 1880, p. 213, n. 10; LEHNER 1881, p. 315 n. 51, 317 n. 54, tav. 6; ROLLER 1881, p. 114, tav. 67,2; GROUSSET 1885, p. 76 n. 86; LIELL 1887, p. 257 n. 43, 262 n. 51; FICKER 1890, p. 156, n. 199; SCHMID 1890, p. 9 n. 14, 10 n. 14a, 15; KEHRER 1908-1909 II, p. 23 n. 2, 24 n. 4; MARUCCHI 1910, p. 26, tav. 36,1; BECKER 1913b, pp. 159-160, 166; MARUCCHI 1921, pp. 287-288; WILPERT 1922, pp. 56-57, 192; WILPERT 1923-1924, p. 170; MARUCCHI 1925-1926, p. 395; WILPERT 1926-1927, p. 93 nota 16; WILPERT 1927, p. 69 nota 1; LAWRENCE 1927, p. 19; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 4 nota 6; WILPERT 1929, I, p. 180; WILPERT 1932, II, pp. 263, 283, 285 tav. 151,1; 221,6; LAWRENCE 1932, pp. 111, 131, 144, 158, 175 n. 111; SCHÖENEBECK 1936, p. 311 nota 2; DE BRUYNE 1939, p. 340; GERKE 1939, p. 377; DE BRUYNE 1949, pp. 31-32; VEZIN 1950, pp. 41, 45, 60, 85 tav. 1a; EGGER 1959, p. 24; WELLEN 1961, pp. 23-24; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 104, 111, 126, 183, 222; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 24-26, n. 28, tav. 9; DINKLER 1970, pp. 18 n. 19, 24-25; OSTROWSKI 1971-72, p. 205; SADURSKA 1992, p. 83 n. 109; IMMERZEEL 1996, tav. 11,1; DRESKEN-WEILAND 1998, p. 64, n. 158, tav. 55,6; KOCH 2000, pp. 21, 35, 53, 75, 299, 308, 312, 329, 350; IMMERZEEL 2002, p. 120, fig. 1a.

n. 9



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da PATITUCCI UGGERI 2010).



Cracovia. Museo Narodowe. Frammento con la scena di Pilato (da DRESKEN-WEILAND 1998).

Fine IV secolo d.C.

Marmo bianco italico a grana fine

Altezza 0,66 m; lunghezza max 1,43 m; profondità 0,10 m

Rinvenimento: Città del Vaticano, sotto la Basilica di San Pietro

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano

(ex-Lateranense n. 106)

Frammento di Cracovia

Altezza 0,51 m; lunghezza 0,31 m; profondità 0,045-0,085 m

Rinvenimento: Mercato antiquario

Collocazione: Cracovia. Museo Narodowe

La fronte del sarcofago a colonne, qui presa in esame, non è che la parte centrale dell'originaria sepoltura, in quanto risulta priva dei riquadri laterali. Lo scomparto di sinistra risulta essere già mancante all'inizio del 1600, così come il coperchio, e la medesima sorte venne attribuita, per molto tempo, anche al lato destro, fino al suo rinvenimento, sul mercato antiquario, nei primi decenni del 1800.

Le tre nicchie centrali superstiti sono delimitate all'estremità da colonne tortili poggianti su basi attiche che, mediante capitelli compositi, sorreggono due archi, entro i quali si dispongono due valve di conchiglie, mentre l'intercolunnio centrale è caratterizzato da colonne scanalate, poste a sostegno di una trabeazione. Gli elementi architettonici, minuziosamente rifiniti e arricchiti da un decoro sinuoso nastriforme e di tipo geometrico, ottenuto grazie al saccente uso del trapano, conferiscono al manufatto un senso di eccessiva pesantezza e artificiosità. Il rilievo è chiuso inferiormente da un alto zoccolo il cui ornamento è costituito da un tralcio vegetale che, sviluppandosi in una serie di volute arricciate, ad andamento in parte contrapposto, è arricchito da fiori espansi.

Al centro del sarcofago domina la figura del Cristo parusiaco raffigurato, in posizione frontale, con il volto apollineo, nimato, incorniciato da lunghi capelli inanellati; egli si erge sul monte del Paradiso, da cui sgorgano i quattro fiumi, impugnando nella mano destra una grande croce gemmata. Ai lati del Redentore vittorioso si riconoscono, con un modulo minore, i principi degli apostoli muniti di tunica e pallio, mentre alle loro spalle sveltano due palme cariche di frutti. Paolo, a sinistra, con la tipica barba aguzza e una calvizie che lascia scoperta la fronte, è colto nel gesto dell'*adclamatio* proprio a ridosso della croce gemmata, invece, sul lato opposto, Pietro stringe un *volumen* semisvolto con la mano sinistra, mentre la destra è avvolta nel pallio.

A sinistra della nicchia centrale si riconosce l'episodio della *decollatio Pauli*, l'apostolo è condotto al martirio da due soldati, muniti di tunica e clamide, ma, mentre il centurione con lo scudo, posto all'estrema destra della scena, sembra avere un valore puramente riempitivo, l'altro partecipa attivamente all'evento, difatti sta per colpire con la propria spada, di cui rimane solo il manico, il martire con le mani legate sul dorso. Il condannato e il suo carnefice sono rappresentati di profilo, in forte movimento verso l'esterno della cassa.

Joseph Wilpert, ritenne opportuno riconoscere in tale scena, piuttosto che il martirio di Paolo, un episodio petrino, ovvero la cattura di Pietro avvenuta con inaudita brutalità da parte dei soldati romani. Ma tale ipotesi sembrerebbe essere più pertinente al pannello all'estrema sinistra, perdurando già nel Seicento, difatti questo poteva benissimo ospitare l'arresto dell'apostolo visto che di solito, molto spesso, tale scena viene affiancata a quella della *decollatio Pauli*. Hans von Campenhausen, al contrario, sostenne di aver identificato il vero e proprio martirio paolino nella nicchia mancante, in tal caso la scena superstite non raffigurerebbe che il momento antecedente, ossia l'arresto.

A destra del gruppo centrale è raffigurato il Salvatore condotto da due soldati, uno munito di lancia e l'altro di spada, verso il tribunale di Pilato. Antonio Bosio nella Roma Sotterranea riprodusse il sarcofago completo del pannello di destra, già separato dalla cassa, riferendo che il manufatto proveniva dall'area della basilica vaticana e che a quel tempo era custodito "dentro una casa privata della Compagnia della Santissima Annunziata, incontro al Palazzo del Gran Duca di Fiorenza in

Campo Marzio". Da un'ulteriore testimonianza fornita nel 1639 da Claude François Menestrier si apprende come tale frammento fosse andato inevitabilmente perduto dal Palazzo del conte Martinelli (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod. Ms. Vat. Lat.* 10545, fol. 198v.), ove era custodito, e come tale lo si credette almeno fino al 1830 quando venne acquistato dal conte polacco Aleksander Potocki, a Roma, per il suo castello di Krzeszowice. Il frammento, confluito nel 1940 nella collezione Czartoryski del Museo Narodowe di Cracovia, dov'è tutt'oggi esposto, venne associato al sarcofago qui preso in esame per la prima volta da Enrico Josi, il concetto fu ribadito anche da J. Ostrowski a seguito dei suoi studi su alcuni frammenti di rilievi cristiani presenti nel museo di Cracovia.

Tale lacerto presenta la raffigurazione del giudizio di Pilato, il prefetto, in tunica corta, manicata, clamide affissa sulla spalla destra, all'altezza dell'omero, con una spilla, corti calzari dai risvolti dentellati e corona d'alloro in capo, siede sulla *sella curulis* con il corpo frontale rispetto allo spettatore, mentre il volto è girato verso l'esterno della cassa. Le mani sono congiunte all'altezza del ventre in segno di profondo dolore. Alla sua destra si colloca una figura maschile imberbe, forse l'*adsessor*, priva del busto e caratterizzata da una serie di ciocche di capelli virgolettate che connotano la fronte e lasciano scoperto l'orecchio. Di fronte ai due personaggi si dispone un giovane, acefalo, in tunica esomide, colto nell'atto di versare l'acqua, con cui il prefetto si laverà le mani dall'*urceus* alla *patera*, mentre ai suoi piedi si colloca un cratere biansato, probabilmente appoggiato su un piccolo tavolino, di cui si intravede solo parte del piano d'appoggio (*Mt* 27,24-25).

L'accostamento del calco in gesso, del pannello cracoviano, al pezzo esposto al Museo Pio Cristiano ha generato non poche perplessità in quanto la decorazione della trabeazione non risulta essere pertinente o affine a quella presente nell'intercolunnio centrale, né alla breve porzione che rimane sopra all'ultimo capitello della fronte della sarcofago. Tuttavia ci sono molti altri elementi che fanno supporre che tale pannello appartenga a quello romano come: la presenza delle medesime fratture riportate, sia in basso che in alto, le dimensioni e la qualità del marmo. Non si deve scordare come la cassa, in realtà, venne realizzata in tre blocchi marmorei differenti, poi uniti mediante delle staffe in ferro, la cui presenza è documentata dai segni di ossidazione.

Proprio per la sua specifica realizzazione tecnica il sarcofago risultò essere, da subito, molto delicato e precario, ciò comportò la perdita delle parti apposte, prima della porzione sinistra poi di quella destra della fronte.

Alcuni interventi di restauro vennero effettuati nel 1763 ad opera di Giuseppe Angelini, dopo che, per volere di papa Benedetto XIV, l'opera frammentaria entrò a far parte del Museo Sacro della Biblioteca Vaticana. Lo scultore si limitò ad effettuare piccole e riconoscibili integrazioni come: l'arco, il capitello e l'angolo esterno della base della nicchia di sinistra, la mano destra del Cristo, buona parte della croce gemmata e due porzioni dell'arco di destra.

L'impiego del trapano è davvero preponderante, non solo nella decorazione architettonica, ma anche nella resa delle palme, della barba, delle giunture delle mani e dei piedi, dei capelli; le pieghe larghe sono delineate da un tratto netto e profondo, particolare il taglio "a sigma" del risvolto del pallio e il suo movimento avvolgente attorno al braccio degli apostoli. Gli occhi, allungati verso la tempia, mostrano la tipica perforazione della pupilla.

Estremamente interessante la capigliatura di cui sono muniti i soldati, in quanto è caratterizzata da una calotta liscia, priva di solchi, con una frangia che ricade sulla fronte e sulle tempie con ciocche di capelli divise tra loro da piccoli fori eseguiti con il trapano; questa soluzione figurativa risulta essere tipica degli ultimi decenni del IV secolo.

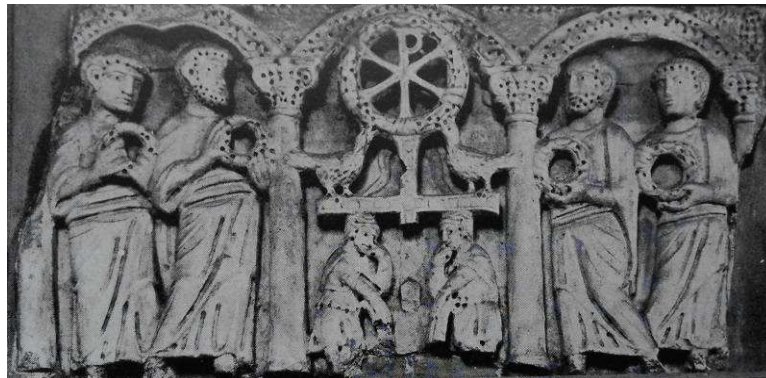
Bibliografia

BOSIO 1632, p. 89; ARINGHI 1651, I, p. 320; BOTTARI 1737, I, pp. 138-140, tav. 35; GARRUCCI 1879, V, p. 55, tav. 331,2; ROLLER 1881, p. 291, tav. 87,2; FICKER 1887, p. 86; FICKER 1890, p. 48, n. 106; MARUCCHI 1910, p. 14, tav. 25,1; LAWRENCE 1927, pp. 36, 38, 43; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 20-21; WILPERT 1929, I, pp. 45, 118, 161, tav. 20,5; LAWRENCE 1932, pp. 143, 145, 153, 163, 168, n. 27, 184-185; ALFÖLDI 1939, pp. 7-11, tav. 2,2; GERKE 1939, pp. 81-84; GERKE 1940b, p. 231 nota 8; GERKE 1948, pp. 41-43, 55-57; SCHUMACHER 1959, p. 29; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 105, 110-113, 117, 183; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 54-55, n. 57, tav. 18; SAGGIORATO, 1968, pp. 52-54, n. 16; OSTROWSKI 1972, pp. 204-206; OSTROWSKI 1974, pp. 63-65; DI STEFANO MANZELLA 1979, p. 132; RECIO VEGANZONES 1982a, pp. 348, 351; MIETKE 1992, p. 574; OSTROWSKI 1992, n. 110; GENNACCARI 1996, p. 186, fig. 35; GENNACCARI 1997, pp. 49-50; DRESKEN-WEILAND 1998, II, pp. 46-47, n. 137, tav. 48,8; LIVERANI 1999, pp. 137-138, n. 28; KOCH 2000, pp. 39, 85, 303, 312, 319, n. IV.79; SPINOLA 2000c, pp. 226-227, n. 96; DRESKEN-WEILAND 2003, pp. 122, 380, n. E35; SAPELLI 2003a, p. 398, n. 189; UTRO 2005, pp. 439-440, n. 279; GENNACCARI 2006, pp. 408-409, fig. 20; UTRO 2009b, pp. 189-190; n. 62; PATITUCCI UGGERI 2010, p. 186, fig. 110; BRACONI 2011-2012, pp. 41-42.

n. 10



Cracovia. Museo Narodowe. Frammento A (da DRESKEN-WEILAND 1998).



Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano. Frammento B (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).



Roma. Complesso di San Sebastiano. Frammento C (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).



Ricostruzione della fronte del sarcofago (foto archivio PCAS).

Fine IV inizi V sec d.C.

Marmo giallo a grana grossa

Frammento A: Altezza 0,66 m; lunghezza 0,50 m; profondità 0,10 m

Frammento B: Altezza 0,45 m; lunghezza 0,90 m

Frammento C: Altezza 0,57 m; lunghezza 0,79 m

Rinvenimento: probabilmente complesso di San Sebastiano

Collocazione: Frammento A (sinistro) Cracovia. Museo Narodowe

Frammento B (centrale) Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano

Frammento C (destra) Roma. Complesso di San Sebastiano

Il sarcofago versa in un pessimo stato conservativo, in quanto suddiviso in tre differenti parti, a causa delle vicissitudini a cui fu soggetto nel corso dei secoli.

Il frammento centrale, affisso da tempo immemorabile sul muro di una cappella di Santa Pudenziana, fu visto da René Grousset che ne diede un brevissimo cenno nella sua opera *Des Sarcophages Chrétiens* del 1885, ma non ne pubblicò la riproduzione.

Il 17 Giugno del 1911 Orazio Marucchi, in quanto direttore speciale del Museo Cristiano Lateranense, con il consenso dell'autorità ecclesiastica e del Ministero della Pubblica Istruzione, riuscì a rimuovere il manufatto dall'antica sede e a collocarlo nel Museo di Pio IX in Laterano. In tale occasione diede l'incarico a Giorgio Schneider-Graziosi di realizzarne un'illustrazione che venne pubblicata nel Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana del 1913.

La porzione sinistra della fronte fu acquistata nel 1893 da Wlady Czartotyski per la sua collezione a Cracovia che poi confluì, a sua volta, nel Museo Nazionale.

Joseph Wilpert riferì che nel 1927 fu rinvenuto un ulteriore frammento del suddetto sarcofago dalla catacomba di San Sebastiano che infatti, secondo quanto riportato dallo studioso, "ne completava un altro uscito di lì tre secoli prima".

Sebbene tale opera risulti essere suddivisa in diversi lacerti marmorei, la fronte della cassa è quasi totalmente conservata, ad eccezione del bordo inferiore, con i piedi dei personaggi, e parte degli elementi architettonici che chiudono lateralmente il rilievo, mentre sono andati completamente dispersi gli altri lati della sepoltura.

Lo spazio scenico è suddiviso da sette nicchie definite da colonne lisce, poggianti su basi scanalate, arricchite da una decorazione a stringa con elementi vegetali, che mediante capitelli compositi, finemente scolpiti e rifiniti con il trapano, sorreggono sette arcate caratterizzate da una fregio a nastro.

Nei spazi di risulta degli intercolunni si distribuiscono, partendo dall'esterno verso il centro della cassa, due corone dai nastri svolazzanti, due contenitori colmi di frutta rovesciati e, nei pennacchi inerenti alla nicchia mediana, due cesti di vimini dalle proporzioni maggiorate rispetto agli altri.

Il gruppo centrale è caratterizzato, come di consueto, dal simbolo dell'*Anastasis* costituito da una croce latina gemmata, priva della porzione inferiore dell'asta verticale, su cui si erge una corona d'alloro lemniscata contenente il monogramma costantiniano. Sul braccio trasversale della croce si appoggiano due colombe con il becco rivolto verso il *Signum salutis*, mentre sotto di esso si dispongono i due *milites* incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro. I due soldati, privi delle gambe, sono raffigurati stanti con indosso tunica corta manicata, clamide ed elmo in capo, questi si appoggiano pesantemente ai propri scudi, piantati a terra, portando una mano al di sotto del mento per sorreggere la testa.

Nelle restanti nicchie sono rappresentati dodici apostoli, muniti di tunica e pallio, suddivisi in gruppi di due teorie che convergono verso il centro della cassa portando in mano le corone del martirio. Tutti i personaggi hanno lo sguardo rivolto verso il monogramma cristologico ad eccezione del quarto apostolo, sia a partire dal lato sinistro che destro, che al contrario sembra rivolgere la sua attenzione verso i compagni che lo seguono.

Giorgio Schneider-Graziosi nei suoi studi del 1912 e del 1913 riconobbe Pietro e Paolo nei due apostoli disposti accanto alla nicchia mediana, per via dell'inconfondibile resa fisionomica che

contradistingueva i due uomini, e con Giovanni e Andrea i due giovani imberbi che li accompagnavano.

Le figure, snelle ed agili, mostrano dei movimenti fortemente meccanici appesantiti da una resa corporea assolutamente piatta data dal trattamento rigido delle vesti, le cui pieghe, definite da profondi e netti solchi, creano creste affilate alternate a zone prive di ogni spessore.

Il modo in cui sono rappresentate le capigliature dei vari personaggi, gli occhi allungati con la perforazione della pupilla, il massiccio utilizzo del trapano nella definizione della barba, dei capelli, delle corone e dei vari elementi architettonici, non possono che indicare una datazione tarda della fine del IV inizi V secolo.

Bibliografia

GROUSSET 1885, p. 95, n. 147; SCHÖNEWOLF 1907, p. 8, n. 83; MARUCCHI 1911, p. 238; SCHNEIDER-GRAZIOSI 1913, pp. 131-136; LAWRENCE 1927, pp. 34-36; WILPERT 1929, I, p. 91 tav. 18,5; VON CAMPENHAUSEN 1932, p. 11 nota 37; LAWRENCE 1932, pp. 121, 146, 152, 159, 170, n. 59,185; GERKE 1939, pp. 108-110; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 57, 127, n. 59-208, tav. 19-48; OSTROWSKI 1972, p. 204; BRANDENBURG 1979, p. 486, tav. 156,1; MIETKE 1992, p. 574; OSTROWSKI 1992, p. 82, n. 108; DRESKEN-WEILAND 1998, p. 46, n. 136, tav. 48,7; KOCH 2000, pp. 320, 337.

Fermo

n. 11



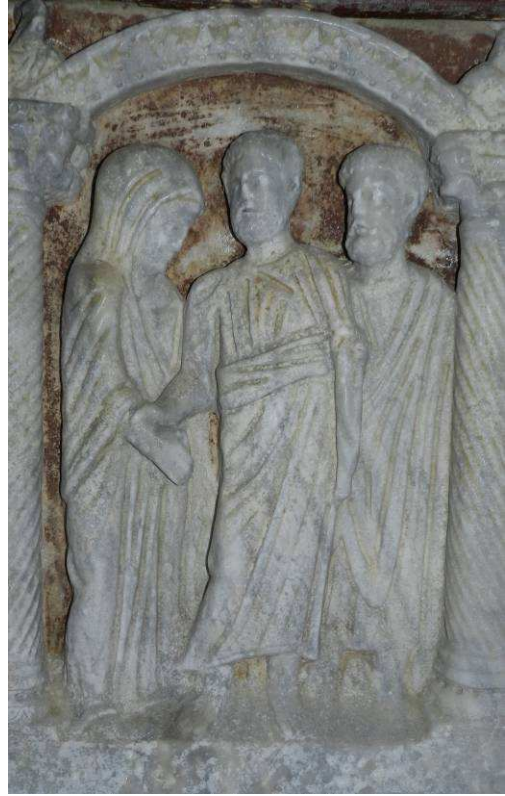
Fermo. Cripta della Cattedrale. Fronte (foto dell'autore).



Fermo. Cripta della Cattedrale. Particolare lato minore sinistro (foto dell'autore).



Fermo. Cripta della Cattedrale. Particolare lato minore destro (foto dell'autore).



Fermo. Cripta della Cattedrale. Particolare della resurrezione di Tabitha (foto dell'autore).



Fermo. Cripta della Cattedrale. Particolare (foto dell'autore).

330-370 sec. d.C.

Marmo proconnesio con venature grigie-azzurrognole

Altezza 0,68 m; lunghezza 2,11 m; profondità 0,75 m

Rinvenimento: Fermo. Basilica paleocristiana al di sotto dell'attuale cattedrale

Collocazione: Fermo. Cripta della Cattedrale

Il sarcofago, custodito all'interno della cripta della cattedrale di Fermo, di fronte alla porta destra d'accesso, è stato realizzato con un unico blocco di marmo del tipo proconnesio ed oggi risulta essere privo dell'originaria copertura, andata perduta. La cassa sostiene la mensa d'altare dedicata a San Fermano e poggia su un basamento molto rustico, tanto che Gaetano de Minicis lo descrisse nel suo studio sui monumenti illustri di Fermo del 1841 come "un rozzo lavoro di artista idiotissimo" aggiunto in seguito "per sollevare alcun poco l'urna".

Molto probabilmente tale sepoltura doveva provenire dalla basilica paleocristiana, a tre navate, che, estendendosi al di sotto del piano pavimentale dell'edificio attuale, fu ritrovata durante i lavori del 1934.

Le testate interne sono leggermente arrotondate, mentre le superfici non sono rifinite, ma presentano ancora i segni delle scalpellate. Il bordo superiore della cassa mostra gli spigoli interni arrotondati, la cui levigatura è interrotta da piccoli incisioni e picchiettature del marmo, che secondo Giovanna Maria Gabrielli vennero realizzate a lavoro terminato per far aderire meglio il cemento con la cassa sottostante e il coperchio.

La cassa è delimitata inferiormente da una cornice, alta circa 5 cm completamente disadorna, assai poco levigata tanto che in alcuni tratti sono ancora ben visibili i segni lasciati dallo scalpello durante la prima sbazzatura del marmo, mentre nella parte superiore è presente un semplice listello dallo spessore di 2-3 cm.

La fronte è caratterizzata dalla suddivisione dello spazio compositivo in cinque nicchie attraverso l'impiego di colonne spiraliformi, in senso inverso, poggianti su delle basi attiche, i cui tori presentano una decorazione ad archi concentrici, mentre la scozia prevede un motivo traforato perlinato, che sostengono, mediante capitelli compositi, timpani triangolari ed archi ribassati, arricchiti da una decorazione vegetale dalle foglie d'acanto larghe e lanceolate.

Nei spazi di risulta tra le arcate, proprio in corrispondenza dei capitelli, rimangono esili lacerti di busti di personaggi maschili, muniti di tunica e pallio, colti nell'atto di stringere con la mano sinistra un *volumen* o il lembo del pallio. Per Giovanna Maria Gabrielli tale perdita non può essere casuale, in quanto gli altri rilievi sono quasi totalmente integri, bensì pertinente a una precisa e non conosciuta volontà.

Il fondo della cassa, sia in corrispondenza della fronte che dei lati minori è ricoperto da un rosso cupo che secondo Joseph Wilpert venne dato da qualche sagrestano in epoca moderna, infatti il colore in parte si sovrappone ai frammenti dei busti nei pennacchi e all'attaccatura della punta della lancia del soldato. La stessa tinta si nota anche all'interno di un piccolo foro realizzato nell'ultima nicchia a destra, poco sotto il ginocchio sinistro dell'angelo. Un altro buco fu fatto poco più in alto e un terzo, oggi chiuso con una colatura di piombo, è presente tra la gamba sinistra di Pietro e quella destra dell'angelo. Non si conosce il motivo di tale pratica forse si voleva staccare il rilievo dal fondo o creare degli scoli per l'acqua.

Nell'intercolunnio centrale è raffigurata, in maniera assolutamente atipica, l'offerta di Caino e di Abele dei simboli del loro lavoro, ovvero un agnello e un fascio di spighe (*Gen 4,8*). Di solito tale episodio si colloca sull'estremità sinistra degli apparati figurativi dei sarcofagi e vede come protagonista, oltre ai due fratelli, Dio assiso di profilo su una roccia, qui, al contrario, l'offerta viene fatta a un personaggio imberbe, abbigliato con tunica e pallio filosofico, è Cristo, ovvero il Logos, raffigurato con un volto giovanile e i capelli bipartiti sulla fronte. Il Logos, stringendo un lembo del proprio pallio con la mano sinistra, compie il gesto della parola verso Abele, con l'agnello tra le mani, mentre Caino non sembra che una figura di complemento alla scena stessa.

Raffaele Garrucci, e poi anche Luciano De Bruyne, furono inclini a pensare che tale scena non fosse altro che un lontano riflesso delle tematiche della passione.

Procedendo verso destra viene rappresentata la liberazione di Pietro dal carcere in due distinte nicchie. Nella prima sono riconoscibili i tre soldati- sebbene secondo gli Atti degli Apostoli (At 12,4) dovevano essere quattro- incaricati da Erode di vigilare sul prigioniero. Due *milites*, contraddistinti dal tipico abbigliamento militare con tunica manicata corta, clamide e calzari, sono stanti, con il capo coronato dall'elmo, chiuso al di sotto del mento mediante una stringa, e la lancia e lo scudo ben salde nelle mani. Il terzo soldato, al contrario, è raffigurato seduto, di profilo, su una roccia, ormai vinto dal sonno, pesantemente appoggiato al proprio scudo piantato a terra. Raffaele Garrucci ritiene che l'artista abbia voluto scolpire le due guardie deste per richiamare il passo degli Atti degli Apostoli, mentre il soldato addormentato doveva indicare che l'evento miracoloso accadde di notte. I soldati richiamano fortemente per la postura, la gestualità e l'armamentario i due *milites* collocati al di sotto del simbolo dell'*Anastasis*. È possibile che l'artefice, conoscendo a pieno lo schema compositivo della *crux invicta*, abbia tratto ispirazione proprio dal *Signum salutis* nel realizzare una tematica nuova, probabilmente espressamente voluta dalla committenza.

Nella nicchia successiva Pietro, in tunica, pallio e calzari, viene liberato dall'angelo che lo guida afferrandolo con il braccio destro, assai mal riuscito, verso l'esterno della cassa. L'angelo ha lo sguardo volto verso l'apostolo per cercare di rassicurarlo, ma, al contempo, con la sinistra tiene il pallio che gli ricade abbondante dalla spalla.

Il lato sinistro del rilievo è incentrato sul miracolo petrino della resurrezione della giovane Tabitha, narrato negli Atti degli Apostoli (At 9,36-46). La nicchia più esterna è caratterizzata dalla presenza centrale di un personaggio maschile, barbato, è abbigliato con tunica, calzari e pallio, il cui lembo scendendo dalla spalla è stretto dalla mano sinistra, mentre con la destra compie il gesto della parola. Tale personaggio è identificabile con Pietro a cui si affiancano a destra una donna, con il capo coperto dalla palla, e a sinistra un uomo, anche esso vestito con tunica e pallio, con la mano posta sul petto e il capo rivolto verso il fulcro della scena. Ai piedi dell'apostolo è raffigurato, in modulo minore, un personaggio femminile, con la testa china e coperta dalla palla, colta nell'atto di toccare il lembo inferiore della veste petrina.

Nella nicchia seguente è di nuovo rappresentato centralmente Pietro con il medesimo abbigliamento e postura ad eccezione del braccio destro con cui afferra il polso di una donna velata, che si erge accanto a lui, mentre all'evento assiste anche un terzo personaggio, barbato, con le braccia nascoste sotto la veste. L'artista ha voluto narrare con le due scene l'arrivo dell'apostolo nella casa di Tabitha che viene accolto con un gesto di supplica da una vedova, che gli si getta ai piedi, e il momento successivo al miracolo con la giovane, già ritta in piedi, che viene presentata agli astanti.

Non tutti gli studiosi sono concordi con questa interpretazione, è il caso di Georg von Stuhlfauth che al contrario ritenne impossibile che si tratti di tale miracolo, in quanto manca il letto su cui è distesa la defunta, sempre presente nelle altre raffigurazioni, quindi era più propenso a riconoscervi due episodi desunti dagli atti apocrifi di Pietro inerenti alla sua attività miracolosa a Roma, ovvero l'apostolo che risveglia dalla morte su richiesta di una madre i suoi due figli alla presenza di Simon Mago.

Il panneggio delle vesti è stato realizzato a negativo, il risvolto del pallio del Cristo-Logos mostra la tipica piega a doppia sigma. Gli occhi, infossati sotto l'arco sopraccigliare, sono caratterizzati dalla perforazione della pupilla e dell'angolo interno dell'occhio, ottenuta mediante il consueto uso del trapano. In alcuni casi i tratti fisiognomici del volto, come le narici o le labbra, sono accentuate e richiamano la plastica del periodo preteodosiano.

Alcuni studiosi, come Joseph Wilpert e Serafino Prete, sostengono che tale sarcofago sia opera di scultori locali per via della resa stilistica e figurativa alquanto rozza e impacciata che richiama molto da vicino l'arte delle province, invece per Paul Albert Fevrier, Claudia Barsanti e Giovanna Maria Gabrielli tale manufatto è stato prodotto da una delle numerose botteghe di Arles nel corso del IV secolo.

Oggi comunemente si tende a datare la sepoltura al pieno IV secolo, non oltre l'ultimo trentennio, ad eccezione di Luigi Serra e Francesco Maranesi che la collocano alla fine del III secolo.

Bibliografia

DE MINICIS 1841, p. 83; DE MINICIS 1843; GARRUCCI 1879, V, pp. 21-22, tav. 310,2; DE WAAL 1906, p. 45; SYBEL 1909, pp. 60, 126-127, 148, 188; STYGER 1913, p. 70, fig. 11; GROSSI GRONDI 1923, p. 93; MARANESI 1923, pp. 53-54, tav. 24; STUHLFAUTH 1925, pp. 28-35, 119, 126; TOESCA 1927, I, pp. 52, 77 nota 49; SERRA 1929, pp. 11-12; WILPERT 1929, pp. 118, 162-163, tav. 116,3; LAWRENCE 1932, p. 168 n. 30; WILPERT 1932, II, p. 229; WILPERT 1938, p. 152; SOPER 1937, p. 200; DACL XIV,1, cc. 936, 952-953; MARANESI 1940, pp. 51-54; PRETE 1941, p. 52; TOZZI 1942, p. 299 nota 2; LAWRENCE 1945, p. 16 nota 77; DE BRUYNE 1951, pp. 110-111; DE BRUYNE 1955, pp. 1182, 194 nota 59; FABRICIUS 1956, p. 92, tav. 27,2; STERN 1958, p. 173, fig. 10; MARANESI 1959, pp. 183-184; GABRIELLI 1961, p. 33, fig. 15-16; SOTOMAYOR 1962, p. 158, fig. 38; TESTINI 1968, p. 116, tav. 5,2; ULRICH 1981, pp. 14-16, fig. 27; WISCHMEYER 1982, p. 90 nota 19; BARSANTI 1993, p. 62, fig. 7-8; NESTORI 1996, pp. 79-81; DRESKEN-WEILAND 1998, II, pp. 39-40, n. 122, tav. 43,1-4; KOCH 2000, pp. 215, 303, 322, 338, 371, 455; ERMETI 2003, p. 396; DE NINO 2007, cc. 5179-5180; SANTARELLI 2009, pp. 269-270.

Gerusalemme

n. 12



Gerusalemme. Bible Lands Museum. Fronte (da DRESKEN-WEILAND 1998).



Gerusalemme. Bible Lands Museum. Particolare della nicchia centrale (da DRESKEN-WEILAND 1998).

330-340 d.C.

Marmo

Coperchio: Altezza 0,35 m; lunghezza 2,08 m; profondità 0,96/1,02 m

Cassa: Altezza 0,76 m; lunghezza 2,08 m; profondità 0,96/1,02 m

Rinvenimento: Roma

Collocazione: Gerusalemme. Bible Lands Museum

Il sarcofago, rinvenuto a Roma durante i lavori di realizzazione della metropolitana, finì sul mercato dell'antiquariato in Svizzera per poi terminare a Toronto nel Royal Ontario Museum. L'opera, oggi esposta nel Bible Lands Museum di Gerusalemme, ha subito svariati danni che hanno portato alla perdita del listello superiore del coperchio, con alcune porzioni del rilievo figurativo sottostante, oltre a una frattura sul lato sinistro, e in parte di quello della cassa ad eccezione del tratto destro miracolosamente sopravvissuto. La fronte risulta interessata da due inequivocabili fratture che attraversano il campo strigliato destro, una con andamento verticale e l'altra trasversale, andando così ad interessare anche la parte inferiore del rilievo limitrofo. Il pannello posto all'estremità opposta mostra uno stato conservativo peggiore, in quanto la prima scena, pur essendo ancora leggibile, risulta ormai priva di buona parte dei corpi dei tre protagonisti, mentre dell'episodio sottostante non ci sono pervenuti, nel tratto inferiore del rilievo, i piedi dei vari personaggi e la testa del terzo individuo posto di fronte a Cristo.

La sepoltura fu costituita per ospitare le spoglie di Iulia Latronilla che, come riporta l'iscrizione contenuta nel coperchio, era una *carissima femina* deposta il 21 agosto (ovvero dodici giorni prima delle calende di settembre) all'età di 46 anni, 9 mesi e 29 giorni.

La copertura è dunque caratterizzata al centro della fronte da una *tabula inscriptionis*, sorretta da due vittorie alate, recante l'epigrafe: *Iulia Latronila c(larissi)m(a) f(emina) in pace deposita XII kal(endas) sept(embris) vixit ann(os) XLVI m(enses) VIII dies XXVIII*.

Ai lati dell'iscrizione si snoda una narrazione continua con episodi desunti dal Nuovo e dal Vecchio Testamento, così, partendo dall'estrema sinistra e procedendo verso destra, si riconoscono l'entrata trionfale di Gesù a Gerusalemme (*Mt* 21, 6-9; *Mc* 11, 4-11; *Lc* 19, 32-38; *Gv* 12, 14-16) a cavallo di un'asina, tra le cui zampe si intravede un asinello, con Zaccheo arrampicato su un albero e un giovane intento a porre un mantello sulla strada per il suo passaggio e la guarigione dell'emorroissa (*Mt* 9, 20-22; *Mc* 5, 25-29; *Lc* 8, 43-48). La donna, con il capo velato, è inginocchiata e tocca il lembo del pallio di Cristo che le pone la mano destra sul capo. A destra della *tabula* è raffigurata la guarigione del cieco nato (*Mt* 9, 28; 15, 30-32; 20, 29-34; 21,14; *Mc* 8, 22-26; *Lc* 7,21; 18, 35-43; *Gv* 9, 1-41) con l'*impositio* delle mani del Salvatore sul cieco stesso, a cui segue il *ter negabis* tanto che ai piedi del Cristo e di Pietro è ancora ben visibile il gallo (*Mt* 26,34; *Mc* 14,30; *Lc* 22,34; *Gv* 13,38). La narrazione si conclude con Abramo pronto, con il coltello sguainato, a sacrificare il figlio Isacco, inginocchiato, con le mani legate dietro la schiena, di fronte all'altare su cui arde il fuoco. Il braccio sinistro del patriarca viene fermato dalla mano di Dio fuoriuscita dal cielo nuvoloso, mentre al di sopra dell'ara sacrificale appare l'angelo che compie con la sinistra il gesto della parola (*Gen* 22, 1-19).

La cassa è costituita da due parti di marmo di diverse dimensioni tenute assieme da una serie di fascette metalliche, i cui canali di fusione sono ancora ben visibili nella parte interna, sul piano di fondo, sul lato superiore sinistro e in corrispondenza della copertura.

La fronte è divisa in cinque scomparti mediante tre campi rettangolari figurati e due strigliati. Al centro della composizione si erge un clipeo contenente il busto della defunta e del proprio coniuge i cui volti però non sono stati rifiniti, ma appena sbozzati. L'uomo, munito della tunica contabulata, è colto nell'atto di stringere con la mano destra un *volumen* e, al contempo, con la sinistra fa il gesto della parola, invece Iulia è abbigliata con tunica e palla, mentre il collo è impreziosito da una collana di perle di tre fili. Il capo, di profilo rivolto verso il marito, è contraddistinto da un'acconciatura di moda tra il 330-340 caratterizzata da alcune ciocche di capelli ondulate sulla

fronte, che scendendo, all'altezza del collo, lasciano scoperte le orecchie, e terminano nella parte alta della testa con una larga fascia, appena abbozzata, in cui sarebbero state ricavate due trecce sovrapposte.

Al di sotto del clipeo si dispone la *crux invicta* coronata, come di consueto, dal simbolo dell'*Anastasis* costituito da una corona laurata lemniscata, con gemma centrale, contenente il monogramma costantiniano. Sul braccio trasversale della croce si appoggiano due colombe dalle ali spiegate intente a beccare i frutti che arricchiscono la corona d'alloro, al contempo nella parte sottostante si dispongono i due soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro. Questi, muniti del tipico abbigliamento militare, ovvero della tunica corta manicata, della clamide affissa sulla spalla e dell'elmo in capo, sono seduti affrontati, ma mentre quello di sinistra, ormai vinto dal sonno, si appoggia pesantemente al proprio scudo, piantato a terra, con entrambe le mani e il mento, l'altro tiene la lancia, con la punta rivolta verso il cielo, nella mano sinistra, il braccio destro è appoggiato sullo scudo e lo sguardo è rivolto verso il *Signum caelestis*. La composizione si chiude con le personificazioni del sole, con il capo irradiato e le braccia tese, oggi perdute, e della luna, con una torcia in mano, poste ai lati dell'*Anastasis*.

I rilievi figurativi dei pannelli che definiscono alle estremità lo spazio compositivo della cassa sono caratterizzati da una narrazione che si snoda su un duplice registro e sono tutti incentrati sull'attività taumaturgica di Cristo, ad eccezione della prima scena in alto a sinistra, la più danneggiata dell'intero sarcofago, in cui, al contrario, è rappresentato Dio-Padre che assegna i simboli del lavoro ad Adamo, un fascio di spighe rappresentante il lavoro nei campi, e ad Eva, un agnello emblema della filatura della lana (*Gen* 3,18-19). Nella parte sottostante si riconosce il miracolo di Cana (*Gv* 2, 1-11) con la trasformazione dell'acqua in vino, Cristo, al centro della scena, ha un rotolo stretto nella mano sinistra, mentre con destra tocca, mediante la *virga* taumaturgica, alcune idre. Di fronte al Figlio di Dio si erge un apostolo munito di tunica e di un'anfora stretta al petto, da cui fuoriesce dell'acqua.

Il pannello destro è animato nella parte superiore dal miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci (*Mt* 14, 13-21; 15, 32-39; *Mc* 6, 32-44; 8,1-9; *Lc* 9, 12-17; *Gv* 6, 1-13) ad opera di Gesù, il quale impone le mani su alcuni contenitori sorretti da due apostoli, mentre nella parte sottostante egli resuscita il figlio della vedova di Naim (*Lc* 7,11-17) toccando il sepolcro con la *virga* taumaturgica.

Schubert ha messo in dubbio l'autenticità di questo sarcofago, senza però essere in grado di produrre prove a sostegno della sua ipotesi, a causa dell'unicità del riquadro centrale dove per la prima volta il simbolo dell'*Anastasis* non domina incontrastato la scena, ma, al contrario, l'*artifex* ne ha ridotto le dimensioni, per inserirvi nella parte superiore un clipeo dalle grandi dimensioni. Per la prima volta viene realizzata una *crux invicta* più larga che alta, il braccio trasversale è infatti eccezionalmente espanso rispetto a quello longitudinale, anche la corona laurata risulta essere sproporzionata rispetto ai nastri svolazzanti che la contornano e alle due colombe.

Le figure mostrano delle corporature incerte, estremamente tozze e poco rifinite, gli arti superiori sono spesso eccessivamente maggiorati rispetto alle altre parti del corpo; le acconciature appena sbazzate possono riferirsi alla moda in voga tra il 330-340, in quanto si avvicinano molto a quelle proposte dai due busti, non rifiniti, dei coniugi che si ergono nel clipeo del cosiddetto sarcofago Dogmatico.

Bibliografia

BRENK 1980, p. 43, fig. 8; BRENK 1981, pp. 316-321, n. 277; TAYLOR-GUTHARTZ 1994, pp. 116-; DRESKEN-WEILAND 1998, II, p. 32, n. 102, tav. 33,2-4; 34,1-3; KOCH 2000, pp. 127, 256, 275, 279, 617; JASTRZĘBOWSKA 2004, pp. 156-158.

Manosque

n. 13



Manosque. Chiesa di Notre-Dame. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Manosque. Chiesa di Notre-Dame. Fronte prima del restauro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Manosque. Chiesa di Notre-Dame. Lato minore sinistro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Manosque. Chiesa di Notre-Dame. Lato minore destro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Ultimo terzo del IV secolo d.C.

Marmo

Altezza 0,60 m; lunghezza 2,09 m; profondità 0,50 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Manosque. Chiesa di Notre-Dame

Il sarcofago è attestato per la prima volta, all'inizio del XVII secolo, da Nicolas-Claude Fabri de Peiresc all'interno della chiesa di Notre-Dame a Manosque, dove venne ri-utilizzato prima come altare maggiore e poi come fonte battesimale.

Secondo la leggenda, riportata da Jean Colombi nel 1638, il sepolcro sarebbe stato ritrovato casualmente da un contadino durante i lavori di aratura del suo campo nella zona di Manosque. Rinvenuta la cassa, priva del coperchio, ma con ancora chiari resti dell'originaria doratura, l'uomo chiamò un sacerdote, che con grande stupore scoprì al suo interno una statua lignea della Madonna con il bambino sulle ginocchia, riccamente vestiti. È possibile che la statua fosse stata nascosta nell'antica tomba nel IX secolo, quando tutta la zona fu soggetta alle scorrerie dei Saraceni. Entrambe le opere vennero portate nella chiesa di Notre-Dame che da quel momento prese il nome di Notre-Dame-de-Romigier in onore della Vergine, rinvenuta appunto tra i rovi -*Romi* in provenzale- che nascondevano alla vista il sarcofago, conservandone così il prezioso contenuto.

La fronte della sepoltura venne pubblicata per la prima volta, dopo il disegno, non molto accurato, del Peiresc, da D. J. Henry nelle sue *Recherches sur la géographie ancienne et les antiquités du département des Basses-Alpes* del 1818, tale fotografia è ancora oggi estremamente utile in quanto testimonia come l'apparato decorativo della cassa fu sottoposto a un pesante intervento di restauro, a causa della furia iconoclasta della Rivoluzione Francese che lo aveva in parte distrutto, in un tempo non ben precisato, tra il 1818 e il 1879. Infatti Raffaele Garrucci, analizzando l'opera conservata nella cosiddetta cappella del Sacramento, prima di essere spostata nella Chapelle-de-la-Vierge, si rese conto che molte parti erano state interamente ricostruite, come il simbolo dell'*Anastasis*, i due soldati e gli arti destri degli apostoli.

La chiesa subì un'importante campagna di restauro alla metà degli anni '90 che comportò la chiusura dell'edificio, che venne riaperto al pubblico nel 2000. Durante questi lavori si decise di rimuovere tutte quelle aggiunte realizzate appunto nel XIX secolo; la cassa, coperta con una semplice tavola lignea, fu collocato definitivamente nell'abside maggiore.

Il manufatto oltre ad essere privo dell'originale copertura risulta mancante anche del retro, di parte del piano di fondo e delle cornici che delimitavano la spazio compositivo sia inferiormente che lateralmente; una profonda frattura, ad andamento verticale, interessa la parte destra della fronte e l'angolo sinistro per proseguire anche nei pannelli laterali.

Sulla fronte si snodano due teorie di sei apostoli, muniti di tunica, pallio e sandali, che convergono centralmente verso il simbolo dell'*Anastasis*, di cui si conservano solo gli attacchi della *crux invicta* e della corona laurata, lemniscata, ai cui lati sono ancora visibili i simboli della luna e del sole che si scagliano contro il cielo nuvoloso. Al di sotto del braccio trasversale della croce, come di consueto, si collocano i due soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, entrambi, privi della testa, degli arti inferiori e parte delle braccia, sono raffigurati stanti, abbigliati con la tunica corta manicata e la clamide affissa sulla spalla. La mano esterna è appoggiata sul proprio scudo, piantato a terra, mentre l'altra doveva stringere la lancia; dalla postura dei due corpi si può intuire come i due *milites* dovevano avere il capo rivolto verso il *Signum caelestis*.

Gli apostoli, le cui teste sono gravemente danneggiate tanto da renderne indistinguibili i specifici tratti fisionomici, sono raffigurati tutti nel medesimo gesto dell'acclamazione, ovvero con il braccio destro sollevato, mentre con l'altra mano stringono un *volumen*, a volte semisvolto, o un lembo del proprio pallio. Tutti i personaggi rappresentati sul lato destro del manufatto mostrano una postura frontale, rispetto allo spettatore, al contrario quelli del lato sinistro evidenziano una maggiore varietà di movimenti, difatti alcuni apostoli hanno il corpo di tre quarti e la testa rivolta verso la *crux invicta*, mentre il terzo apostolo, a partire da sinistra, ha il corpo completamente volto di schiena con il capo e i piedi di profilo, egli appoggia tutto il peso sulla gamba destra, mentre l'altra

è quasi sollevata da terra. Il quarto discepolo di Cristo, sempre a partire da sinistra, è l'unico contraddistinto da una capigliatura lunga i cui ricci ricadono sul collo.

In corrispondenza delle teste degli apostoli si snoda una fascia ondulata rappresentante un cielo nuvoloso arricchito da stelle a sei punte e bottone centrale.

Il sarcofago risulta munito della decorazione, leggermente più piatta, anche sui lati minori, il fianco sinistro è incentrato sull'episodio del peccato originale con Adamo ed Eva, affrontati, posti simmetricamente ai lati di un albero su cui si insinua il serpente (*Gen* 3,1-5). Proprio in corrispondenza del tronco è visibile la frattura verticale che divide il marmo in due parti. Adamo, posizionato frontalmente, ha il volto girato verso sinistra e la mano destra collocata sotto il mento, nel consueto gesto della meditazione. Egli è colto nell'atto di coprire la sua intimità con una foglia come fa anche Eva, raffigurata, al contrario, con i piedi di profilo, intenta a portare alla bocca un frutto.

Il fianco destro invece vede la presenza dei tre fanciulli ebrei di Babilonia condannati, per non aver voluto adorare l'idolo con le sembianze di Nabucodonosor, al *vivicomburium* (*Dn* 3,19-100). Anania, Azaria e Misael, abbigliati all'orientale, sono infatti raffigurati oranti, con il volto girato verso sinistra, all'interno della fornace, realizzata in blocchi di bugnato, da cui si innalzano le fiamme alimentate dalla legna gettata nei tre fori che si aprono alla sua base.

La fitta sequenza degli apostoli è contraddistinta da figure dalla corporatura imponente il cui panneggio delle vesti sottolinea il movimento dei corpi sottostanti, creando ampie zone con pieghe totalmente piatte, definite da profondi e netti solchi, alternate, invece, a tratti in cui abbondano le arricciature terminanti in alcuni casi con creste assai sporgenti. Invece i rilievi dei lati minori mostrano delle corporature sgraziate e goffe, assai differenti rispetto a quelle che animano la fronte del sarcofago.

Il trapano è stato adoperato nella lavorazione dei capelli, della barba, dei sandali, negli spazi tra le dita dei piedi e tra i raggi delle stelle, mentre il bordo inferiore del cielo nuvoloso è stato realizzato mediante una linea ondulata.

Bibliografia

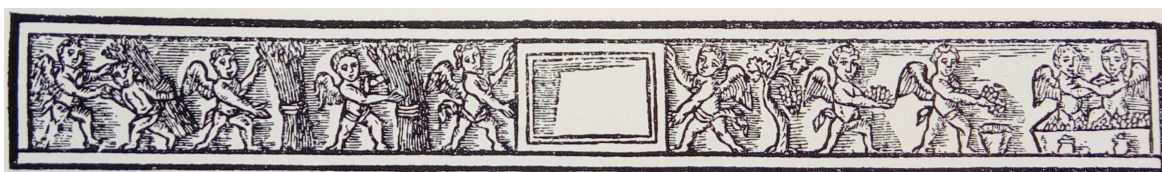
DE PEIRESC *Paris, Bibl. Nat. Ms. f. lat.* 8958 f. 355; COLOMBI 1638, pp. 11-13; HENRY 1818, p. 141, 146-150 tav. 2,3; GARRUCCI 1879, V, pp. 76-77, tav. 351,1-3; LE BLANT 1886, p. 142, n. 204, tav. 50,1-3; REINACH 1903, p. 287; DA CL 1924, I, c. 3014; WILPERT 1927b, p. 82; DA CL 1928, VIII, cc. 955-956; DA CL 1931, X, cc. 11424-1426; LAWRENCE 1932, pp. 115, 173, n. 94; WILPERT 1932, II, p. 324, tav. 192,3,5,6; GERKE 1934, p. 188 nota 4; SCHOENEBECK 1935, p. 27 nota 2; GERKE 1939, p. 107 n. 3; BENOIT 1940, pp. 261, 269; BENOIT 1954, pp. 22, 53 n. 58, 54 nota 2; CARLETTI 1975, p. 124; RASSART-DEBERGH 1978, p. 435, n. 3, fig. 1; KOCH 2000, p. 489; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 140-141, n. 282, tav. 71,3-4; 72,1-4.

Marsiglia

n. 14



Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Fronte (foto dell'autore).



Disegno della copertura di Antoine de Ruffi (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Lato minore sinistro (foto dell'autore).



Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Lato minore destro (foto dell'autore).

Fine IV sec. d.C.

Marmo bianco a grana media con venature scure parallele, proconnesio o marmo dei Pirenei

Altezza 0,60 m; lunghezza 2,10 m; profondità 0,65 m

Rinvenimento: Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore

Collocazione: Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront

Il sarcofago venne custodito per lungo tempo, a seguito della Rivoluzione Francese, nel Museo Borély di Marsiglia, e solo nel 1968 fu ricollocato nella cappella di Saint-Mauront nella cripta dell'abbazia di San Vittore.

Secondo un'antica tradizione, riportata nell'800 da Edmond Le Blant, ma di cui in realtà non si conosce l'origine, tale sepoltura avrebbe ospitato le reliquie dei compagni di San Maurizio o secondo quanto riportato da C. J. Penon il corpo del martire stesso.

Il sarcofago venne pubblicato per la prima volta nel 1696 da Antoine De Ruffi, il quale provvide a realizzare un disegno della cassa provvista del coperchio, oggi perduto. Il centro della copertura è dominato da una *tabula* anepigrafe sorretta da due erodi alati, mentre ai suoi lati si collocano episodi inerenti alla mietitura e alla vendemmia. A sinistra della *tabula* vi sono rappresentati due geni colti nell'atto di legare i fasci di grano, mentre un terzo, assistito da un compagno, ne trasporta uno sulle proprie spalle. Sul lato opposto una vite ci introduce in una nuova ambientazione dove due geni conducono cornucopie colme d'uva in direzione di un tino, all'interno del quale altri due personaggi sono intenti a pigiare l'uva. Risulta assai difficile affermare con certezza se questo coperchio appartenesse al sarcofago in questione o se provenisse da una sepoltura pagana e quindi fosse stato rimpiegato in un secondo momento.

I lati minori del manufatto presentano una decorazione a peltre circondata da una cornice a fascia liscia, in realtà il pannello sinistro risulta essere decorato soltanto per metà, il resto della superficie non presenta alcuna lavorazione.

La cassa, composta da due pezzi marmorei sovrapposti, il cui taglio è visibile, in senso orizzontale, al centro della fronte e dei lati corti, è caratterizzata dalla suddivisione dello spazio in cinque scomparti, delimitati all'estremità da sei colonne tortili munite di capitelli compositi. Le quattro nicchie, sormontate da archi ribassati con decorazione a nastro, terminano con una conchiglia dalle nervature leggermente incise, mentre lo spazio mediano è definito da un architrave continuo modanato ed incurvato ad esedra, che permettere di ospitare l'imponente figura del Redentore.

Al centro del rilievo domina la scena di *Maiestas Domini* con la figura del Cristo imberbe raffigurato seduto, in posizione frontale, con il volto incorniciato da lunghi capelli inanellati e i piedi poggiati su una roccia; abbigliato con tunica e pallio stringe un *volumen* nelle mani, mentre due apostoli, di modulo minore, lo affiancano. Ai piedi del Salvatore sono raffigurati due personaggi dalle proporzioni estremamente ridotte, secondo le regole adoperate dalla prospettiva gerarchica del tempo, sia l'uomo, a sinistra, inginocchiato e munito di abiti militari, che la donna, a destra, con il capo coperto dalla palla, stringono i piedi del Figlio di Dio con le mani velate in simbolo di devozione. Secondo l'antiquario Aubin-Louis Millin de Grandmason i due adoranti rappresenterebbero, erroneamente, San Giuseppe e la Vergine oppure i due defunti per cui venne realizzata tale sepoltura.

La parte sinistra della fronte è caratterizzata da due scene di difficile interpretazione, il primo episodio, alla destra dell'intercolunnio centrale, vede per protagonista un personaggio virile, in tunica e pallio, con un *volumen* stretto nella mano sinistra e il capo volto verso l'esterno della cassa. I decisi tratti fisionomici che lo caratterizzano, ovvero la fronte calva e la barba puntuta, ne facilitano l'identificazione, tanto da far pensare che si tratti di Paolo. Ai lati dell'apostolo si collocano due uomini, quello posto a sinistra ha la penula sulle spalle, i sandali ai piedi e un sasso nella mano sinistra, l'altro, invece, sta per scagliare una pietra sulla testa del personaggio centrale mentre con la mano sinistra trattiene la penula fissata sull'omero destro. C. J. Penon riconobbe in tale episodio la lapidazione del primo martire, Stefano, al contrario per Raffaele Garrucci si trattava di un'altra lapidazione, ovvero quella che vide per protagonista Paolo a Listra ad opera dei giudei.

Tale episodio è strettamente connesso alla scena presente nell'ultima nicchia a sinistra della cassa, dove un Cristo imberbe, dai voluminosi capelli ricci, sembra intento in un intimo dialogo con Paolo, facilmente riconoscibile grazie alla fronte calva e al volto allungato. Per Penon si tratta dell'apparizione di Gesù a Santo Stefano ma, molto più probabilmente, anche se non sussistono ulteriori indizi per avvalorare tale ipotesi, ci troviamo di fronte all'apparizione del Salvatore all'apostolo delle genti sulla via di Damasco. Per Joseph Wilpert le due scene in questione non erano altro che la trasposizione plastica delle parole dell'apostolo nella I e nella II lettera ai Corinzi in cui appunto si parla dell'apparizione di Cristo e della successiva lapidazione: *Non sum apostolus? Nonne Christum Jesum dominum nostrum vidi?* (I Cor, 9,1) [...] *(a Judaeis) semel lapidatus sum* (II Cor, 11, 24).

Il lato destro del sarcofago ospita, in due distinte nicchie, la cattura del Salvatore e la sua comparizione nel tribunale di Pilato; il Figlio di Dio trattiene con la mano sinistra un lembo del pallio e con la destra compie il gesto della parola; capelli lunghi e fluenti delimitano il volto apollineo, una frangia di piccole ciocche ne incornicia la fronte. Due soldati, muniti di tunica e clamide, lo accompagnano verso il tribunale, uno impugna con la mano destra il bastone del comando, mentre l'altro sembra indicare il cammino.

La scena seguente vede per protagonista il prefetto assiso, sulla *sella curulis*, con una postura innaturale, la gamba sinistra, appoggiata su uno sgabello, è rivolta verso sinistra ma il capo, girato nella direzione opposta, sembra fissare un punto lontano. La mano al di sotto del mento indica il profondo imbarazzo nel giudicare la causa che gli si prospetta. Ponzio Pilato, munito di diadema, tunica manicata e clamide affibbiata all'altezza dell'omero, è affiancato da un inserviente in tunica esomide, privo dei calzari e con il capo impreziosito da una pettinatura a treccia, raffigurato nell'atto di versare dell'acqua da un'anfora a una patera, sotto alla quale si dispone un cratere biancato appoggiato, a sua volta, su un piccolo tavolo rotondo, arricchito da protomi leonine (*Mt* 27,24-25).

Questo sarcofago mostra tutti gli elementi peculiari dell'ornamentazione dell'epoca teodosiana: l'arco ribassato, poggiante su capitelli compositi sostenuti da colonne tortili in senso inverso, è ornato da motivi a nastro, mentre la nicchia sottostante si conclude con una conchiglia a bassissimo rilievo. Gli spazi di risulta tra le arcate sono occupate da ceste di frutta rovesciate, uccelli e corone lemniscate.

Il rilievo, alquanto superficiale, è fortemente legato al fondo tanto che le figure, eccezionalmente allungate, risultano essere piatte, senza forma. Le pieghe delle vesti, realizzate a negativo, appesantiscono i corpi sottostanti, mentre l'utilizzo del trapano è estremamente insistente nella resa degli occhi, quasi rotondi, con la tipica perforazione della pupilla.

Lo stile figurativo e la decorazione si sono imbarbariti tanto che la resa dei corpi si è drasticamente ridotta, mentre le teste sembrano avere delle proporzioni maggiorate, tutto ciò lascia supporre come tale sepoltura possa essere un'opera prodotta dalla tarda scuola gallica alla fine del IV secolo.

Bibliografia

DE RUFFI 1696, II, p. 126; MILLIN 1811, IV, p. 18; DASSY 1858, pp. 209-212; GARRUCCI 1879, V, p. 72; PENON 1876, p. 40 n. 159; LE BLANT 1886, pp. 44-45, n. 57, tav. 14,1; LE BLANT 1894, pp. 76-79, n. 39; BÉRENGER 1927, p. 119; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 21-22; WILPERT 1929, I, pp. 40, 107, tav. 33,3; DA CL X, 2, 1932, cc. 2280-2281, fig. 7773, 7774; WILPERT 1932, II, pp. 316, 351-352; LAWRENCE 1932, pp. 146, 167 n. 17; GERKE 1935, p. 150; BENOIT 1936a, p. 30 n. 9-10; SOPER 1937, p. 178 nota 90; GERKE 1939, pp. 83 nota 91, 89 nota 120; LEONARDI 1947, p. 97; BENOIT 1952, p. 161; BENOIT 1954, pp. 18, 72, n. 108, tav. 39; GERKE 1959, pp. 69, 72; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 105, 110, 177, n. 86; SAGGIORATO 1968, p. 10 nota 26; TESTINI 1969, p. 84; BORRACCINO 1973, pp. 38-43 n. 12; DROCOURT 1974, p. 150; VAN DAEL 1978, pp. 207, 210, 303 n. III,6; DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 19-25, 110, 113; CAILLET 1993, p. 133; BIELEFELD

1997, pp. 108-109, n. 48 fig. 1; KOCH 2000, pp. 88, 322, 487; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 143-144, n. 291 tav. 73,1.2.4; UTRO 2011, p. 35.

n. 15



Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, antica sacrestia. Frammento della fronte (foto dell'autore).

Seconda metà del IV sec. d.C.

Marmo bianco, proconnesio a grana grossa

Frammento sinistro: Altezza 0,40 m; lunghezza 0,58 m; profondità 0,08 m

Frammento destro: Altezza 0,45 m; lunghezza 0,66 m; profondità 0,07 m

Rinvenimento: Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore

Collocazione: Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, antica sacrestia

Il sarcofago, ridotto in frantumi durante la Rivoluzione Francese, venne reimpiegato come materiale di costruzione per l'abbazia di San Vittore. Il frammento della metà sinistra della fronte venne custodito per lungo tempo nel vestibolo della cripta, per poi essere condotto nella cripta vera e propria dal canonico Béranger. Invece il lato destro fu rinvenuto durante gli scavi effettuati, nei primi anni del 1970, a un metro di profondità, rispetto al piano di calpestio, in corrispondenza della porta d'accesso della galleria nord che metteva in comunicazione l'abbazia con il relativo chiostro. Edmond Le Blant dà notizia solo del lacerto marmoreo destro, mentre non cita affatto quello sinistro, che, al contrario, ci viene descritto da Joseph Wilpert, il quale, a sua volta non conoscendo l'altra porzione della cassa, provò a ricostruire l'apparato figurativo servendosi del sarcofago di Narbonne, supponendo così che l'intercolunnio centrale fosse caratterizzato dal Cristo parusiaco sulla montagna.

Nel 1973 Paola Borraccino capì come questi due frammenti, in realtà, facessero parte del medesimo sarcofago a colonne, la studiosa notò una scanalatura analoga dietro entrambi i pezzi, così come era assai simile la sbazzatura del marmo sul lato posteriore, anche se il lacerto destro presenta una superficie molto più liscia e consunta, data dal fatto che per lungo tempo vi si camminò sopra.

Nonostante si conservino esigue porzioni marmoree si può capire, senza alcun dubbio, come appartenessero a un sarcofago a colonne, le cui nicchie, animate da un singolo personaggio, sono separate da colonne tortili in senso inverso che sorreggono, mediante capitelli compositi, archi caratterizzati dalla decorazione a nastro.

La prima figura a partire da sinistra è identificabile con un giovane apostolo imberbe, munito di tunica e pallio, con le mani congiunte all'altezza del ventre e il capo, fortemente frammentario, rivolto verso l'esterno della cassa. Un fascio di *volumina*, di cui sussiste solo la parte superiore, si pone ai suoi piedi ed accompagna anche gli altri apostoli. Il personaggio seguente procede verso la nicchia mediana con la mano destra acclamante, mentre con la sinistra stringe il proprio pallio; il Wilpert fu il primo ad identificarlo con Pietro per via della presenza della barba e della capigliatura folta.

Nei due spazi di risulta tra le arcate della nicchia mediana si dispongono le lettere apocalittiche che, invece, di solito trovavano posto ai lati della *crux invicta*, dell'Alfa si intravedono solo i tratti inferiori; mentre l'Omega è intatta.

L'intercolunnio centrale contiene il simbolo dell'*Anastasis* di cui si conservano solamente gli attacchi superiori della croce, la parte inferiore delle corona laurata con le estremità lemniscate e l'asta verticale gemmata. Al di sotto del braccio trasversale della croce, di cui sussiste solo un esiguo frammento, sul quale si riposa una colomba, si dispongono i due soldati, fortemente corrosi e frammentari, seduti come di consueto di profilo. Il personaggio di sinistra ha la mano destra appoggiata sul proprio scudo, mentre l'altra è posta al di sotto del mento, la medesima postura doveva caratterizzare anche il secondo soldato oggi privo della testa e parte del corpo.

L'ultima nicchia superstite ospita una figura virile con le fattezze fisionomiche tipiche dell'iconografia paolina, infatti, l'apostolo è caratterizzato da una pronunciata stempiatura della fronte e dal naso pronunciato, con la mano sinistra sorregge il pallio, mentre l'altra è sollevata in un gesto di *adclamatio* verso il simbolo dell'*Anastasis*.

Le nicchie, concluse da conchiglie a bassorilievo, sono poco profonde ed incomplete. I corpi, caratterizzati da un rozzo modellato e mancanti della parte inferiore, non hanno quasi più forma, in quanto i panneggi, realizzati a negativo, appesantiscono ed appiattiscono le figure invece che enfatizzarne la plasticità.

Le mani sono tozze e mostrano delle proporzioni maggiorate, rispetto ai corpi, che le rendono fortemente innaturali. L'uso del trapano è assai limitato tanto da risultare del tutto assente nella decorazione a nastro delle arcate. I volti dei personaggi sono poco espressivi per via degli occhi grandi e allungati verso le tempie, solo la pupilla di Paolo è priva della perforazione del trapano, mentre è presente negli altri personaggi. Tutte queste considerazioni sia stilistiche che tecniche inducono a datare tale sarcofago alla fine del IV secolo in età teodosiana.

Bibliografia

LE BLANT 1886, p. 48, n. 62; BÉRENGER 1927, p. 111; WILPERT 1929, I, p. 125, tav. 108,7; LAWRENCE 1932, pp. 170 n. 56, 177 n. 156; BENOIT 1934, p. 14; BENOIT 1936a, p. 30, n. 3; WILPERT 1938, pp. 156-158; GERKE 1939, p. 89 nota 120; BENOIT 1954, p. 71, n. 106; SOTOMAYOR 1962, p. 177, n. 79; BORRACCINO 1973, pp. 28-32, n. 8-9; DROCOURT 1974, p. 147; DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 37-38; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 143-144, n. 294, tav. 74,5.

n. 16



Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Fronte (foto dell'autore).



Particolare della fronte del sarcofago (foto dell'autore).



Particolare della nicchia centrale (foto dell'autore).



Particolare delle nicchie poste all'estremità sinistra e destra della fronte (foto dell'autore).

Ultimi decenni del IV sec. d.C.

Marmo bianco di Carrara

Altezza 0,58 m; lunghezza 2,13 m; profondità 0,34 m

Rinvenimento: Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore

Collocazione: Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession

All'epoca della Rivoluzione Francese il sarcofago subì innumerevoli danni che ne compromisero fortemente lo stato conservativo, tanto che, nel 1862, fu necessario intervenire con un restauro; oggi dell'intero manufatto si conserva solo parte della fronte affissa sul muro della cappella di Notre-Dame-de-Confession nella cripta dell'abbazia di San Vittore a Marsiglia.

Secondo un'antica tradizione locale la sepoltura avrebbe ospitato le reliquie dei martiri Crisanto e Daria, è assai probabile che tale convinzione sia nata in relazione alla notizia riportata da Gregorio di Tours (*In Gloria martyrum* 1,37), che specifica come nel 590 papa Pelagio II donò le reliquie dei due santi ad un diacono della Gallia, il quale, grazie al prezioso dono e alle preghiere rivolte al Santissimo, riuscì a superare indenne la violenta tempesta che colpì la sua nave diretta verso Marsiglia.

L'opera è fortemente frammentaria; lo spazio compositivo è scandito da alberi che, grazie al congiungimento delle loro fronde, creano sette nicchie poco approfondite entro le quali si dispongono i vari personaggi. Gli alberi, estremamente alti ed esili, sono caratterizzati da innaturali radici divaricate e sembrano dar vita, in realtà, più ad un pergolato continuo che a singole arcate.

Molteplici gli elementi decorativi che animano l'ambientazione bucolica, due serpenti si attorcigliano, simmetricamente, attorno a due alberi in direzione dei nidi scolpiti tra il fogliame, mentre una lumaca è incisa sul secondo tronco a partire da sinistra.

Al centro del sarcofago si colloca l'imponente croce dell'*Anastasis*, oggi perduta, di cui si conservano esclusivamente gli attacchi e le estremità lemniscate della corona che conteneva il monogramma costantiniano. La croce non si erge come di consueto sul medesimo piano di posa delle figure, ma svetta sul monte del Paradiso arricchito dai quattro fiumi, da cui si stanno abbeverando due cervi, che hanno sostituito i canonici soldati. Tale elemento è totalmente assente nella produzione romana dei sarcofagi della passione, mentre compare più volte tra gli esemplari provinciali.

Ai lati dell'intercolunnio centrale si dispongono simmetricamente due apostoli acclamanti muniti di tunica, pallio e *volumen*; l'identificazione risulta fortemente compromessa dalla quasi totale perdita delle loro teste.

L'estremità destra della cassa è incentrata su due episodi della vita di Pietro, la prima scena rappresentata è composta da un personaggio maschile acefalo, abbigliato con tunica e pallio, colto nell'atto di spiegare tre dita della mano destra, mentre sembra rivolgersi alla figura virile che lo accompagna. Si tratta dell'annuncio di Cristo dell'imminente rinnegamento ad opera di Pietro, il quale è facilmente riconoscibile grazie alla presenza del gallo posto ai suoi piedi (*Mt* 26,34; *Mc* 14,30; *Lc* 22,34; *Gv* 13,38). L'apostolo è il protagonista anche della scena seguente, si tratta del primo arresto da lui subito per mano di un soldato munito del *pileus pannonicus*. Friedrich Gerke, al contrario, credette di riconoscervi la *conversatio religiosa* che avvenne appunto tra il militare e Pietro per il gesto di quest'ultimo con la mano destra protesa verso il suo interlocutore.

Le ultime due scene a sinistra illustrano due momenti della *passio Pauli*: l'apostolo barbato, in tunica e pallio, con la gamba sinistra protesa in avanti, viene arrestato da un personaggio maschile, munito di tunica discinta e penula, tramite una doppia fune stretta intorno al collo. In secondo piano emerge una figura femminile, con una capigliatura simile a quella della moglie di Giobbe nel sarcofago di Giunio Basso, identificabile per Edmond Le Blant, Giovan Battista De Rossi, Hans von Campenhausen e Umberto Utro con Plautilla, la quale secondo *La Passione di Paolo* dello pseudo-Lino, avrebbe prestato all'apostolo il suo fazzoletto poco prima del martirio. Joseph Wilper, Raffaele Garrucci, Pasquale Testini e Stella Patitucci Uggeri invece, credettero di riconoscervi Tecla per via del fatto che la giovane, in quanto vergine e quindi non ancora maritata, era stata

raffigurata con il capo scoperto, in tal caso secondo gli *Acta Pauli et Theclae* l'uomo con la penula sarebbe identificabile con Tamiri, il pretendente della giovane che si servì del proprio fazzoletto o di una corda per eseguire l'arresto di Paolo.

La sepoltura si conclude all'estrema sinistra con la *decollatio Pauli*, l'apostolo, con la fronte rugosa e la testa semicalva, ha le mani congiunte dietro le spalle e il capo rivolto verso il soldato, acefalo, che lo fronteggia, il quale, abbigliato con tunica corta e clamide, è colto nell'atto di sguainare, con grande enfasi, la spada dal fodero. Alle spalle del prigioniero una canna palustre e una rappresentazione miniaturizzata di una nave testimoniano come l'evento si svolga in un luogo paludoso, presumibilmente, nei pressi del Tevere. Di solito Paolo mostra un atteggiamento di maestosa tranquillità, lo sguardo imperturbabile fisso in un punto lontano sembra estraniarlo completamente da ciò che gli sta accadendo, tuttavia si percepisce un sentimento di paura assieme a una fanatica volontà di martirio.

Questo sarcofago può essere considerato come uno degli ultimi esempi della classe ad alberi, molteplici le novità e le contaminazioni tematiche, il simbolo dell'*Anastasis*, posto tra i cervi che bevono dai fiumi che sgorgano dal monte paradisiaco, non può che richiamare al Cristo Parusiaco sulla montagna e, al contempo, alla tematica battesimale, così il simbolo per eccellenza della Resurrezione si unisce al sacramento del battesimo. Gli apostoli, ai lati dell'intercolunnio centrale, accennano ai sarcofagi di acclamazione di età teodosiana, mentre totalmente estraneo al canonico repertorio romano dei sarcofagi della passione è l'episodio della prima cattura di Pietro, il cui uso, invece, diviene preponderante nelle scuole locali intente ad ampliare, estendere e modificare gli apparati figurativi in uso.

Dal punto di vista stilistico le nicchie sono appiattite, il senso spaziale è indicato soltanto dall'inclinazione del piano su cui poggiano le figure che sembrano emergere a fatica dallo sfondo. Il rilievo è vigoroso ma rude, i gesti dei personaggi sono convenzionali e sottolineati dalle pieghe degli abiti rese a negativo. Le teste, dalle proporzioni maggiorate rispetto ai corpi sottostanti, evidenziano espressioni di assoluta fissità, dovute all'uso del trapano nel centro della pupilla e nell'angolo dell'occhio che viene innaturalmente allungato verso la tempia. Un utilizzo trascurato e grossolano del trapano è riscontrabile nel fogliame, ai lati della bocca e delle narici e negli spazi tra le dita delle mani, rese in modo sommario e antiplastico. Tutte queste caratteristiche stilistiche e tecniche inducono a datare l'opera agli ultimi decenni del IV secolo.

Bibliografia

DE RUFFI 1696, p. 130; MILLIN 1811, IV, p. 181; DASSY 1862, pp. 5-21; PENON 1876, pp. 35-36 n. 139; GARRUCCI 1879, V, p. 78, tav. 352,1; LE BLANT 1886, pp. 45-47, n. 58; LE BLANT 1894, pp. 73-75, n. 37; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 3; WILPERT 1929, I, pp. 18-19, 107, 166, tav. 16,3; DACL X, 2, 1932, cc. 2282-2283; LAWRENCE 1932, p. 172 n. 79; GERKE 1934, p. 191; BENOIT 1936, p. 30 n. 12; WILPERT 1938, p. 306; GERKE 1939, pp. 89, 123 nota 91, 124 nota 120; BENOIT 1952, p. 164; BENOIT 1954, pp. 16, 73 n. 110, tav. 38,2; 40,3; 41,4; GERKE 1959, p. 70; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 103, 104, 110, 111, 177 n. 84; FARIOLI 1966, pp. 374-376; SAGGIORATO 1968, pp. 68-70 n. 25, 124-126; TESTINI 1969, pp. 83, 87, tav. 16,1; BORRACCINO 1973, pp. 45-50, n. 14; SOTOMAYOR 1975, p. 209; DROCOURT-DUBREUIL 1989, pp. 26-34, 110, 113; CAILLET, LOOSE 1990, pp. 73, 91, 108; DOMAGALSKI 1990, p. 128; LAVAGNE 1993, pp. 19-22; KOCH 2000, pp. 88, 307, 326, 481; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 143-144, n. 297, tav. 73,1-2,4; PATITUCCI 2010a, p. 33; PATITUCCI UGGERI 2010b, p. 232; PATITUCCI UGGERI 2010-2011, p. 136; UTRO 2011, p. 35.

Mosca

n. 17



Mosca. Museo delle Belle Arti dedicato a A. S. Puškina (da DRESKEN-WEILAND 1998).

Secondo terzo del IV sec. d.C.

Marmo

Altezza 0,37 m; lunghezza 0,36 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Mosca. Museo delle Belle Arti dedicato a A.S. Puškina

Questo esiguo lacerto marmoreo, appartenente a un sarcofago a colonne, entrò a far parte della collezione esposta nel Museo del Palazzo di Apulkin a Mosca nel 1945, oggi confluita nel Museo delle Belle Arti di A. S. Puškina.

La fronte di questa sepoltura, come dimostra l'unico intercolumnio superstite, doveva essere scandita da nicchie timpanate definite da colonne scanalate che, mediate capitelli decorati con foglie d'acanto, sorreggono un frontone, fortemente superficiale, sotto al quale si dispone la calotta della nicchia stessa.

All'interno dello spazio scenico conservato si identificano due personaggi virili, privi degli arti inferiori, muniti del tipico abbigliamento militare costituito da tunica corta, manicata e clamide fissata all'altezza dell'omero con una spilla. Il soldato a sinistra ha il braccio destro abbandonato lungo il corpo, in atteggiamento di assoluto riposo, mentre il capo, cinto da un berretto di pelliccia, è rivolto verso il compagno che lo affianca, il quale, ruotando la testa di tre quarti, è colto nell'atto di estrarre, con grande enfasi, la propria spada dal fodero.

È probabile che qui venga rappresentato l'episodio inerente all'esecuzione di Pietro, il quale doveva essere raffigurato, all'interno della stessa nicchia, accanto ai due *milites*, l'unico elemento assolutamente nuovo è dato dal fatto che lo sguardo del soldato con la spada non è rivolto verso il prigioniero, ma, al contrario, verso chi lo segue che stranamente indossa il copricapo di pelliccia ricorrente, unicamente, nell'iconografia del primo arresto petrino e mai in tale episodio.

Bibliografia

PUŠKINA 1987, p. 178, n. 122; DRESKEN-WEILAND 1998, II, p. 39, n. 120, tav. 42,5; KOCH 2000, pp. 284, 294.

Nîmes

n. 18



Nîmes. Cappella di Saint-Baudile. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Ultimo quarto del IV sec. d.C.

Marmo

Altezza 0,58 m; lunghezza 2,14 m; profondità 0,40 m

Rinvenimento: Nîmes Vestibolo del monastero degli Agostiniani

Collocazione: Nîmes Cappella di Saint-Baudile

Il sarcofago fu conservato per lungo tempo nel vestibolo del monastero degli Agostiniani di Nîmes e lì vi rimase almeno fino al 1758, in quanto fu visto da M. Ménard. Lo studioso descrisse la sepoltura, supportandola anche da un'incisione di pessima qualità, nel VII tomo della sua *Histoire civile, ecclésiastique, et littéraire de la ville de Nîmes*, datandola tra il XII e XIII secolo. Negli anni successivi, in circostanze assai poco chiare, dell'opera si persero le tracce fino al 1871, quando venne ritrovata e collocata definitivamente nella cappella di Saint Baudile, in un sobborgo di Nîmes, dove svolse la funzione d'altare per le celebrazioni.

Secondo la tradizione locale Baudillo era un notaio originario di Orléans che si recò con la moglie a Nîmes, dove divenne subdiacono e decise di evangelizzare la regione ancora pagana. Intorno al 295 venne condannato a morte, in quanto si oppose alla pratica di realizzare sacrifici in onore di Giove, e decapitato con un'ascia, la sua testa rimbalzò a terra per tre volte e ad ognuno dei suoi salti generò una fonte, tanto che tale luogo viene ancora oggi chiamato le Tre Fontane. La moglie, recuperato il corpo, lo depose in un luogo denominato Valsainte, oggi identificabile nell'attuale incrocio fra Rue des 3 Fontaines e Rue des Moulines, in cui era presente una piccola area sepolcrale cristiana su cui nel IV secolo si costruì una chiesa e più tardi, nel 511, un monastero che sopravvisse fino al XVII secolo.

Tale luogo divenne un'importante meta di pellegrinaggio poiché, secondo quanto riportato da Gregorio di Tours, vi avvenivano guarigioni miracolose grazie alle foglie d'alloro che crescevano tra le crepe dei muri del santo sepolcro.

La cassa, priva della copertura, conserva metà dei lati minori caratterizzati, come anche la fronte, da una lunga e profonda frattura del marmo, che li percorre nella parte inferiore. Il pannello destro è interessato da una semplice decorazione ad intreccio, mentre sul sinistro è stato realizzato, in bassorilievo, la figura di un imponente grifone.

La fronte è scandita in cinque nicchie da sei colonne tortili, in senso inverso, che sorreggono, mediante capitelli corinzi, archi ribassati caratterizzati da una decorazione nastriforme sull'estradosso. La cornice superiore della cassa è andata completamente perduta, mentre si conservano parte dei rilievi che interessano gli spazi di risulta tra le arcate, in cui si alternano delfini e colombe intente a beccare i frutti che fuoriescono da cornucopie rovesciate. Nei pennacchi relativi alla nicchia mediana si serba la porzione inferiore di due busti, ovvero la personificazione del sole, con la mano destra acclamante e il mantello svolazzante, e della luna raffigurata con le mani velate. Ménard nella sua descrizione settecentesca li identificò con degli angeli, mentre Edmond Le Blant fu sicuro nell'affermare che si trattasse in realtà di piccoli geni alati.

L'intercolunnio centrale, fortemente frammentario, non è coronato come le altre nicchie da una conchiglia, dal muscolo rivolto verso l'alto, ma da un'aquila imperiale, dalle ali espanse, nel cui becco stringe un esiguo tratto della corona lemniscata che doveva contenere il monogramma costantiniano. Del simbolo dell'*Anastasis* rimangono solo gli attacchi del braccio trasversale della croce e dei nastri della corona, mentre dei due soldati, posti alla guardia del Santo Sepolcro, sono andati perduti i volti e le braccia. Questi non sono raffigurati, come di consueto, seduti o addormentati, bensì stanti con le gambe leggermente divaricate e un braccio appoggiato sugli scudi, mentre con la mano libera dovevano tenere le lance rivolte verso la *crux invicta*.

A destra della nicchia mediana si dispone la scena dell'arresto di Cristo, il quale, munito di tunica, trattiene con la mano sinistra un lembo del pallio, mentre con la destra compie il gesto della parola; il volto è andato completamente distrutto, rimane solo un'esigua porzione dei lunghi capelli le cui ciocche dovevano arrivare all'altezza della spalla. Ai lati del condannato si dispongono i due soldati incaricati di condurlo davanti al prefetto, la figura a sinistra, abbigliata con tunica corta e clamide che lo ricopre interamente, ha il capo semi distrutto, invece, l'altro, anch'esso privo del volto, è un

centurione con la clamide affibbiata sulla destra all'altezza dell'omero e il bastone stretto nella mano sinistra. Egli è raffigurato nell'atto d'indicare con la mano destra la direzione da percorrere verso cui il Salvatore sta procedendo con passo ampio e spedito.

La scena seguente riguarda il giudizio di Pilato, il quale, privo della testa, siede di profilo sulla *sella curulis* con i piedi poggiati su un *suppedaneum* e con il capo volto a sinistra. Il prefetto stringe con la mano sinistra la clamide, affibbiata come di consueto all'altezza dell'omero, mentre la destra, oggi perduta, era sollevata. Pilato è affiancato dall'*adsector* con il capo rivolto verso il servitore, fortemente frammentario, in tunica esomide e privo dei calzari, raffigurato nell'atto di versare dell'acqua, per la scena di giudizio, in un piccolo contenitore, mentre ai suoi piedi si riconosce un cratere collocato su un basso tavolino (*Mt 27,24-25*).

A sinistra della nicchia centrale Pietro viene condotto al luogo designato per la sua condanna a morte da un centurione, acefalo, che sembra voler indicargli la giusta direzione da percorrere appoggiandogli la mano sul braccio sinistro. Il prigioniero, privo del volto, trattiene la lacinia del pallio con la sinistra e solleva la mano destra verso il milite stauroforo colto nell'atto di trasportare sulle sue spalle lo strumento del martirio petrino. La scena risulta totalmente priva di drammaticità tanto che l'apostolo non sembra affatto costretto con la forza a seguire i suoi carnefici ma, al contrario, è tranquillo nell'accettare la sorte che gli si prospetta, in quanto per il fedele la vera vittoria non è data dalla morte in sé, ma dalla sua serena accettazione, sull'esempio di quanto aveva fatto appunto Cristo.

Edmond Le Blant identificò erroneamente in tale scena Simone di Cirene costretto contro la sua volontà a trasportare la croce del Redentore per l'ultimo tratto del Calvario.

La composizione si chiude all'estrema sinistra con l'episodio della lavanda dei piedi di Pietro da parte del Salvatore (*Gv 13, 1-15*). L'apostolo, munito di tunica e pallio, siede su uno sgabello posto su un alto *suppedaneum* e tende il piede sinistro verso un recipiente colmo d'acqua, indicata da tre linee ondulate e parallele, mentre di fronte a lui si erge Cristo, imberbe, dai lunghi capelli ricci con un panno di lino, con cui asciugherà i piedi petrini, collocato sulla sua spalla. Alla scena sovrintende un ulteriore personaggio virile, barbato, dalle proporzioni maggiorate, probabilmente un apostolo, è l'unica figura, oltre a quella dell'*adsector*, di cui si conserva interamente il volto.

Tutti gli episodi risultano caratterizzati dalla presenza di un gruppo ternario di personaggi; la composizione, già fortemente equilibrata, mostra la precisa volontà dell'artista, o della committenza, di ripartire la fronte del sarcofago in due settori tematici quello cristologico e quello petrino e di voler creare una complementarità tra queste due parti. Così come Cristo va incontro al suo destino e inevitabilmente alla morte, a seguito del verdetto del prefetto, Pietro si incammina verso il sacrificio con un atteggiamento pacato, mentre l'episodio della lavanda dei piedi fa da specchio al tribunale di Pilato, al prefetto seduto e volto verso l'interno della scena corrisponde l'apostolo ed in entrambi i casi, trattandosi di due lavacri, il filo conduttore è l'acqua.

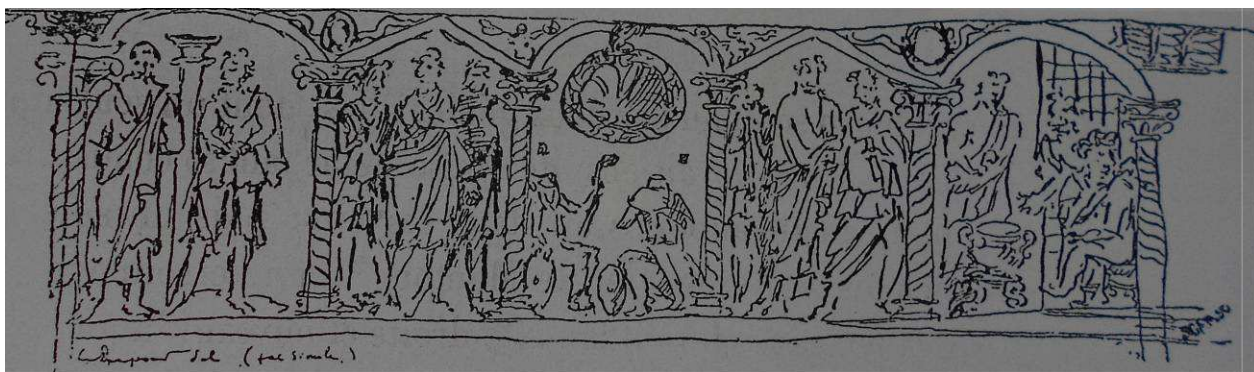
Seppur il rilievo risulti essere abbastanza piatto le figure mostrano, al contrario, delle belle proporzioni, i gesti sono fluidi e morbidi, le pieghe delle vesti sono larghe e piatte, in parte leggermente rigonfie; il risvolto del pallio è caratterizzato dalla tipica decorazione a doppio sigma. Il trapano è stato adoperato, come di consueto, nella definizione dello spazio tra le dita della mano e dei piedi, negli elementi architettonici che decorano le nicchie e naturalmente nella lavorazione della barba e dei capelli, come si può vedere dalle poche teste conservate.

Bibliografia

MÉNARD 1758, pp. 491-492; GERMER-DURAND 1877, I, pp. 5-8; MICHEL 1881, p. 10; LE BLANT 1886, p. 108, n. 128, tav. 28,2; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 17-19; WILPERT 1929, I, pp. 161, 168, tav. 16,2; LAWRENCE 1932, pp. 106, 110-111, 132, 166 n. 3; WILPERT 1932, II, pp. 317, 327; GERKE 1939, pp. 92-93; GERKE 1948, p. 44; BENOIT 1954, p. 36 nota 1; GIESS 1962, pp. 22, 43-45,

95 n. 1; SOTOMAYOR 1962, pp. 109-111, 178 n. 97; SAGGIORATO 1968, pp. 70-72; STUTZINGER 1982, pp. 167, 169; SCHRENK 1995, p. 35, tav. 10a; KOCH 2000, p. 480; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 191-192, n. 412, tav. 99,2; JASTRZĘBOWSKA 2004, pp. 156-157.

n. 19



Disegno di Anne Rulman del cosiddetto sarcofago di Narbonne (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Il sarcofago, oggi perduto, è stato riprodotto in un disegno da Anne Rulman nel primo trentennio del XVII secolo quando la studiosa stava componendo la sua opera sui manufatti inediti delle due Gallie Narbonensi. Di questa sepoltura, oltre alla riproduzione dell'apparato decorativo, non ci vengono fornite altre informazioni utili, come ad esempio la località da cui proveniva, tuttavia il fatto che l'opera fosse stata disegnata nel medesimo foglio in cui la Rulman ha raffigurato un sarcofago proveniente da Nîmes (CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, n. 413), lascia supporre che anche questa opera si riferisca alla stessa città. Sicuramente il manufatto andò perduto prima del 1886, in quanto Edmond Le Blant ne descrive il programma figurativo in base al disegno appunto di Anne Rulman.

Lo spazio compositivo della fronte doveva essere suddiviso in cinque nicchie mediante colonne tortili, in senso inverso, poggianti su basi attiche, che sorreggevano attraverso capitelli composti archi e architravi timpanati. Negli spazi di risulta tra le arcate si collocavano corone lemniscate e, secondo Le Blant, due genietti alati, ma è più probabile che si trattassero delle personificazioni del sole e della luna non rare in tali sarcofagi.

La nicchia mediana era coronata da un'aquila dalle ali aperte, che sosteneva nel becco una grande corona d'alloro contenente un tempo il monogramma costantiniano, distrutto già al tempo della Rulman assieme alla croce latina di cui erano visibili solo gli attacchi del braccio trasversale. Al di sotto della *crux invicta* erano raffigurati i due soldati, incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, seduti uno di fronte all'altro, con la lancia in una mano e lo scudo appoggiato a terra.

A sinistra dell'intercolunnio centrale doveva essere rappresentato l'arresto di Pietro condotto da due *militēs* al luogo designato per il suo martirio, mentre nella scena seguente doveva trovar posto la *decollatio Pauli*. L'apostolo, caratterizzato dall'incipiente calvizie, ha le braccia congiunte dietro la schiena, mentre un soldato di fronte a lui sta per estrarre la spada dal fodero per infliggergli il colpo fatale, tra le due figure si erge una colonna, che di solito sosteneva il modello miniaturizzato di una nave per indicare il luogo paludoso, nei pressi del Tevere, dove avvenne il martirio.

Il lato destro del rilievo doveva ospitare, in due distinte nicchie, la comparizione di Cristo nel tribunale di Pilato. Il Salvatore, in tunica e pallio, è condotto dal prefetto da due soldati, muniti di tunica manicata, corta e clamide. Nella scena seguente Pilato è seduto di profilo, con le gambe incrociate, sulla *sella curulis* con il capo volto verso l'esterno della cassa, alle sue spalle si riconoscono l'*adsector* ed una struttura architettonica in bugnato che richiama il tribunale. Di fronte al prefetto del pretorio si erge il servitore, munito di tunica esomide, colto nell'atto di versare dell'acqua, per la scena di giudizio, in un grande cratere biansato collocato ai suoi piedi su un tripode.

Il sarcofago appena considerato risulta essere assai simile, se non una copia, del cosiddetto sarcofago di Sainte Madeleine (scheda n. 50) custodito nella cattedrale di Saint-Maximin. Per quanto sia difficoltoso avanzare qualche ipotesi in base solo al disegno lasciatoci da Anne Rulman, le due sepolture possono essere assegnate al medesimo periodo, ovvero agli ultimi decenni del IV secolo per via delle somiglianze iconografiche che accumulano innegabilmente queste due opere.

Bibliografia

RULMAN 47 MITTE; LE BLANT 1886, pp. 112-113, n. 135; WILPERT 1932, II, pp. 319-322, fig. 200; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 22, fig. 11; LAWRENCE 1932, pp. 106 nota 24, 112 nota 30, 158 n. 29; GERKE 1939, pp. 76 n. 6, 81; SOTOMAYOR 1962, pp. 109, 187 n. 335; SAGGIORATO 1968, pp. 46-47, n. 14, fig. 15; KOCH 2000, p. 487; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 194-195, n. 416, tav. 101,4.

Palermo

n. 20



Palermo. Cripta della cattedrale. Fronte (da IMMERZEEL 1996).



Palermo. Cripta della cattedrale. Particolare degli apostoli (da IMMERZEEL 1996).

Ultimo ventennio del IV secolo d.C.
Coperchio: pietra grigia di Billiemi
Cassa: Marmo
Altezza 0,50 m; lunghezza 2,19 m; profondità 0,70 m
Rinvenimento: ignoto
Collocazione: Palermo. Cripta della cattedrale

Il sarcofago, oggi custodito nella cripta della cattedrale di Palermo, mostra un discreto stato conservativo, ad eccezione della totale perdita del volto del personaggio all'estrema sinistra della cassa, dell'abrasione degli altri visi e della mancanza degli avambracci di alcune figure.

La copertura in pietra di Billiemi, provvista di acroteri angolari, non è coeva alla sepoltura, al contrario di quanto sostenuto da Raffaele Garrucci, ma venne aggiunta successivamente quando l'opera venne adibita nel 1558 ad accogliere il corpo dell'arcivescovo Pietro Tagliavia d'Aragona - innalzato alla dignità cardinalizia da papa Giulio III nel 1553- come si apprende dall'iscrizione presente sul coperchio stesso, fatta incidere nel 1706 dal canonico Alessandro Guarrasi.

Sulla fronte si snodano due teorie di sei apostoli, muniti di tunica, pallio e sandali, che convergono centralmente verso il simbolo dell'*Anastasis*, costituito dalla croce latina gemmata sormonta da una corona di alloro, arricchita da bacche e nastri, contenente, un tempo, il monogramma costantiniano di cui restano esili tracce. Secondo Joseph Wilpert potrebbe essere stato staccato e diviso tra i fedeli per l'eccessiva venerazione, come se fosse una vera e propria reliquia. Ai lati della corona si collocano due colombe dalle ali spiegate intente a beccare i frutti. A di sotto del braccio trasversale della *crux invicta*, come di consueto, si collocano i due soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, sono raffigurati stanti, muniti della tunica corta manicata, dell'elmo in capo e della clamide sulle spalle, il braccio esterno è appoggiato sul proprio scudo, piantato a terra, mentre con la mano opposta stringono la lancia con la punta rivolta verso il suolo; i due *milites* hanno il capo, fortemente eroso, rivolto verso il *caeleste signum Dei*.

L'*artifex* ha cercato di variare i volti e la gestualità di alcuni apostoli sebbene siano tutti raffigurati con la mano destra sollevata per il gesto dell'*adclamatio*, mentre stringono con la mano opposta un *volumen*, a volte semisvolto, o un lembo del proprio pallio. Tutti i personaggi rappresentati sul lato destro del manufatto mostrano una postura frontale, rispetto allo spettatore, ad eccezione della terza e quinta figura a partire dall'esterno della cassa verso l'interno la cui parte inferiore del corpo è posta di profilo, tutto il peso grava sulla gamba destra, tanto che l'altra risulta essere quasi sollevata da terra. Il quarto personaggio, sempre a partire da destra a sinistra, si diversifica completamente dai suoi compagni in quanto, pur avendo il corpo in pieno prospetto, ha il capo girato verso colui che lo segue e non in direzione del centro della composizione.

Al contrario gli apostoli raffigurati sul lato sinistro della cassa mostrano una maggiore varietà di movimenti, difatti alcune figure hanno il corpo frontale, è il caso del primo e del terzo personaggio a partire dall'esterno della scena verso destra, di profilo in movimento verso l'*Anastasis*, come nel caso della quinta figura, o ancora completamente volto di schiena come mostra il quarto individuo. Il secondo apostolo, sempre a partire da sinistra, è invece girato con il volto verso il compagno che lo segue, la parte superiore del corpo è rappresentata frontalmente, mentre le gambe sono realizzate in movimento di profilo.

All'altezza del capo dei discepoli di Gesù si snoda una fascia ondulata, simile ad un drappo, rappresentante un cielo nuvoloso arricchito da stelle, a sei punte con bottone centrale, che si dispongono nello spazio che intercorre tra ogni figura, mentre la mano divina, fuoriuscita dal cielo, pone sulle loro teste la corona gemmata, simbolo della vittoria sulla morte.

Gli apostoli, in atto di incedere con solennità verso la *crux invicta*, danno l'impressione di un movimento costante e corale all'interno del rilievo convergente verso il cuore del programma decorativo. Questi si diversificano non solo mediante i gesti, ma anche attraverso i tratti fisionomici, ad esempio alcuni uomini sono muniti di barba, mentre altri più giovanili, sono totalmente imberbi. Due figure sono caratterizzate da capigliature lunghe e ricce, al contempo, altre

sono contraddistinte dai cosiddetti capelli “a casco” in cui piccole ciocche, definite mediante l'utilizzo del trapano, incorniciano la fronte.

Le vesti, dal panneggio largo e in parte piatto, sottolineano il movimento dei corpi sottostanti, creando ampie zone prive di pieghe definite da profondi e netti solchi, alternate, invece, a tratti in cui abbondano le pieghettature, in parte anche arricciate.

Il trapano è stato adoperato abbondantemente nella lavorazione dei capelli, della barba, tanto da creare un curioso effetto a spugna, negli angoli del naso e dell'occhio, negli spazi tra le dita delle mani e dei piedi ed, ancora, tra i raggi delle stelle. Le palpebre sono caratterizzate da un orlo netto e profondo.

Tutte queste caratteristiche sia tecniche che stilistiche lasciano intuire, vista la buona qualità del rilievo, come il sarcofago fosse stato realizzato per accogliere le spoglie di un membro di una famiglia facoltosa, di cui purtroppo non si conserva alcuna notizia, sicuramente l'opera fu prodotta in qualche bottega a Roma e solo in un secondo momento venne trasportata a Palermo, forse proprio sul finire del IV secolo.

Bibliografia

COMPAGNO 1840, p. 14; CASANO 1849, p. 39, tav. D,3; GARRUCCI 1879, V, p. 74, tav. 349,4; FÜHRER, SCHULTZE 1907, pp. 317-319, fig. 120, 318; LAWRENCE 1932, pp. 113 fig. 12, 173 n. 92; WILPERT 1932, II, p. 324, tav. 239,2; GERKE 1939, p. 90 fig. 30; PACE 1949, pp. 409-410, fig. 154; GARANA 1951, p. 9; TUSA 1957, pp. 124-126, fig.130-131, tav.73; BOVINI 1960, pp. 221-223, 227-232; AGNELLO 1961, p. 106, n. 56; FARIOLI 1962, pp. 256-259, fig.4; SAGGIORATO 1968, p. 136 fig. 33; BRENK 1977, tav. 79b; BRANDENBURG 1979, p. 466, tav. 150,2; STUTZINGER 1982, pp. 170, 176; IMMERZEER, JOMGSTE 1993, p. 83, tav. 6,1; TUSA 1995, pp. 60-61 n. 59, tav. 89; IMMERZEEL 1996, tav. 19,2; DRESKEN-WEILAND 1998, II, pp. 49-50, n. 143, tav. 51,1-4; KOCH 2000, pp. 302, 316, 369.

Plaigne

n. 21



Plaigne. Chiesa dei Ss. Pietro e Paolo. Frammento della fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Terzo del IV secolo d.C.

Marmo

Altezza 0,57 m; lunghezza 0,33 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Plaigne. Chiesa dei Ss. Pietro e Paolo

Il frammento marmoreo, appartenente a un sarcofago a colonne, secondo Edmond Le Blant, fu affisso nel XIX secolo nel muro esterno della chiesa dei Ss. Pietro e Paolo a Plaignes. Lo studioso riportò in maniera errata il nome della località -Plaigne e non Plagnes- e così fecero molti altri dopo di lui. Guntram Koch nel 2000 credette che tale opera fosse andata perduta, invece è tutt'oggi affissa nella controfacciata della chiesa accanto al portale d'ingresso.

Della sepoltura si conserva solo la porzione destra della cassa munita della fronte, del piano d'appoggio e del lato minore. Il rilievo è caratterizzato dalla suddivisione dello spazio della fronte principale in nicchie tramite due colonne tortili, in senso inverso, e da una colonna ricoperta da tralci vitinei che doveva delineare l'intercolunnio mediano. Questi elementi architettonici sorreggono, mediante capitelli corinzi, archi ribassati caratterizzati da una decorazione sinuosa con motivi vegetali, al di sotto della quale si scorgono conchiglie con il muscolo rivolto verso l'alto.

La cornice superiore della cassa è andata completamente perduta, mentre sono ancora visibili parte dei rilievi che interessano gli spazi di risulta tra le arcate, dove sono raffigurati un cesto contenente della frutta rovesciata, una conchiglia con ai lati due delfini e la conchiglia a spirale di un tritone.

Dell'intercolunnio centrale non si conserva nulla tranne la colonna e il capitello che ne limitano lo spazio all'estremità destra, segue poi l'arresto di Cristo, il quale, munito di tunica e pallio, trattiene con la mano sinistra un lembo del pallio, mentre con la destra, perduta, doveva molto probabilmente compiere il gesto della parola; anche il volto è distrutto, sussiste solo un'esigua porzione dei lunghi capelli, le cui ciocche arrivano a toccare la spalla. Ai lati del condannato si dispongono i due soldati incaricati di condurlo davanti al prefetto, la figura a sinistra, fortemente frammentaria, abbigliata con tunica corta e clamide che lo ricopre interamente, tiene la lancia con la mano destra, invece, l'altro, con la clamide affibbiata all'altezza dell'omero, doveva stringere nella mano sinistra il bastone del comando oggi perduto.

La scena seguente riguarda il giudizio di Pilato, il quale siede di profilo sulla *sella curulis* con i piedi poggiati su un *suppedaneum* e con il capo volto verso il margine esterno della cassa. Il prefetto, munito di tunica manicata, clamide, fermata come di consueto da una spilla sulla spalla, corazza e calzari, tiene le braccia congiunte sulle proprie gambe. Viene affiancato a destra da un centurione munito di scudo e a sinistra dall'*adsessor*, con il capo rivolto verso il servitore, in tunica esomide, raffigurato nell'atto di versare dell'acqua, per il lavaggio della mani di Pilato, mentre ai suoi piedi è chiaro che doveva esserci un tripode sopra a cui, come di consueto, era appoggiato un cratere (*Mt 27,24-25*).

Benché il rilievo mostri una superficie fortemente erosa dall'incuria del tempo, vista la sua collocazione all'esterno della chiesa, sono ancora riconoscibili i fori del trapano negli elementi architettonici e al centro della pupilla.

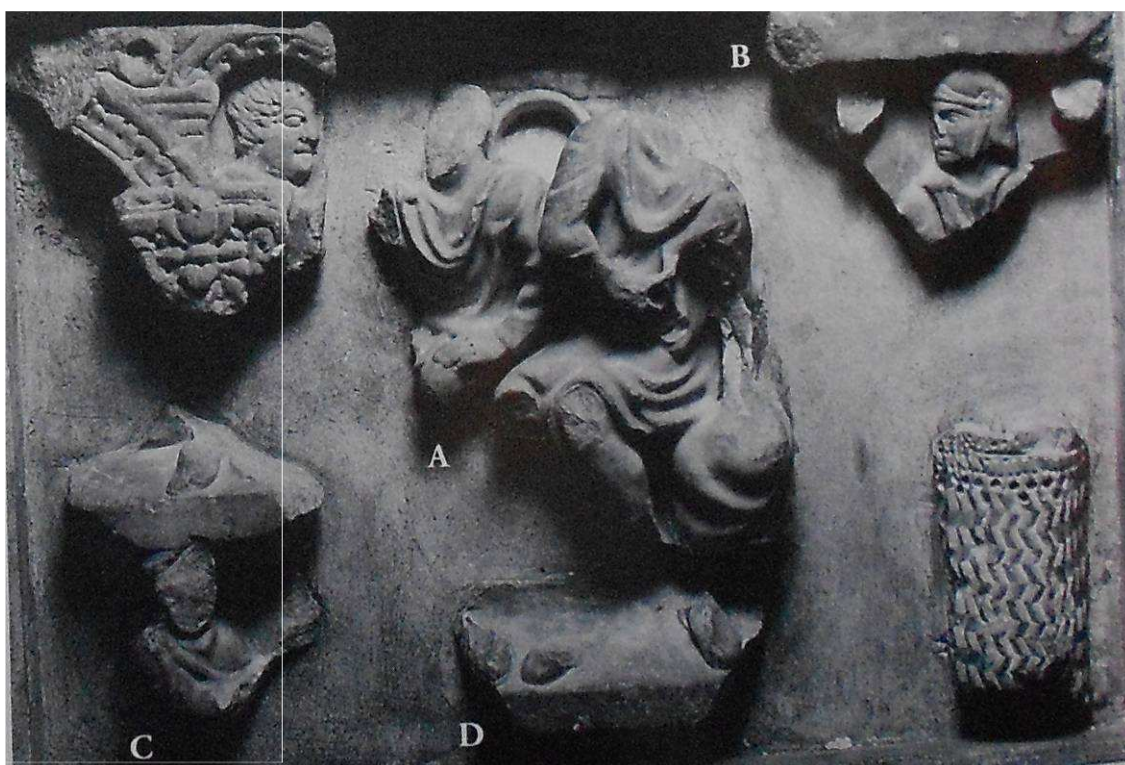
Gli abiti sono caratterizzati da panneggi molto semplici e schematici, le cui pieghe dalle creste arrotondate, sono realizzate da solchi ben marcati del trapano.

Bibliografia

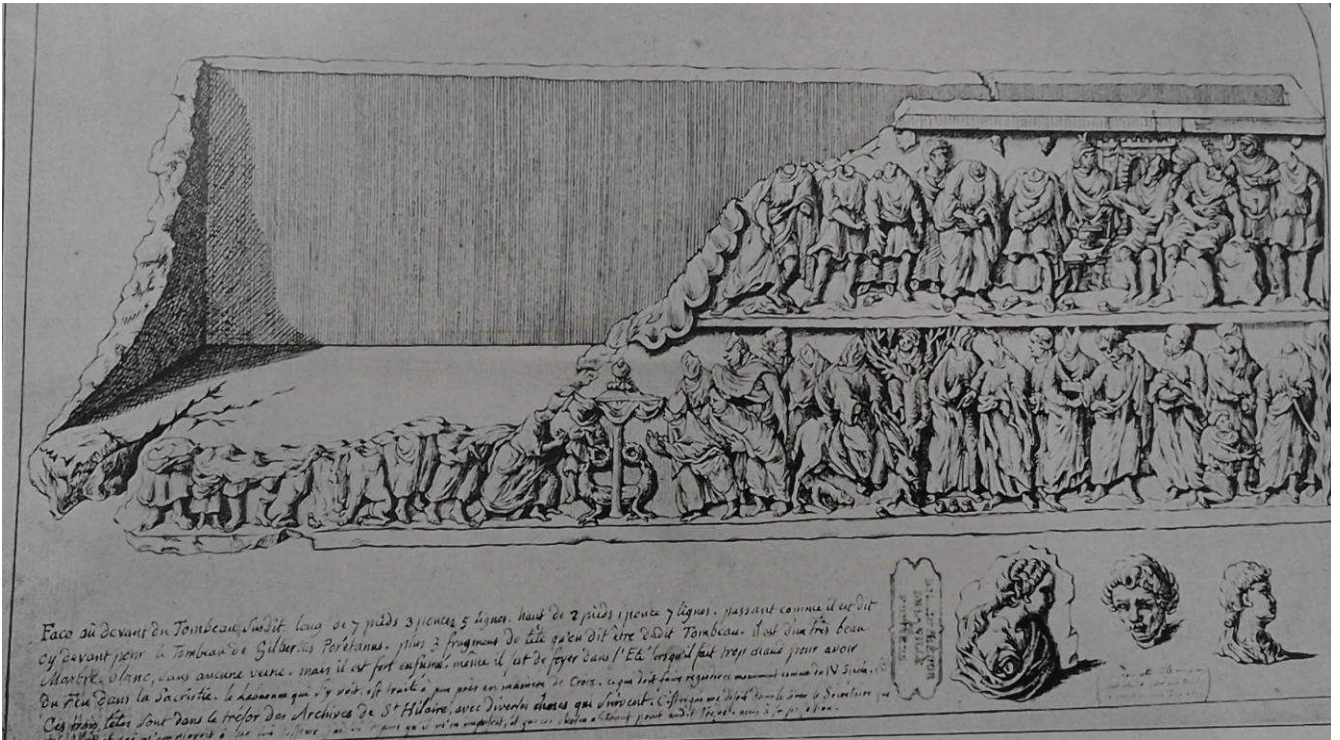
LE BLANT 1886, p. 130, n. 171, tav. 42,3; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 12; LAWRENCE 1932, pp. 111, 167, n. 8; WILPERT 1932, II, tav. 217,6; GERKE 1939, p. 91; KOCH 2000, p. 487; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, p. 210, n. 452, tav. 107,5.

Poitiers

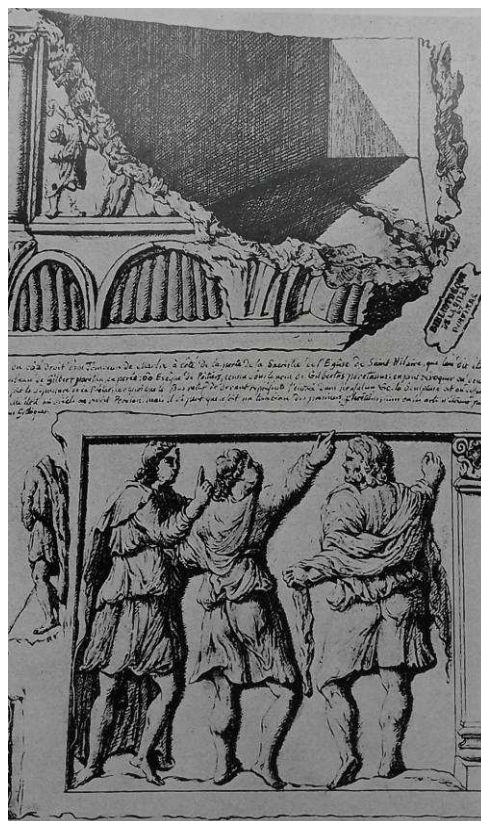
n. 22



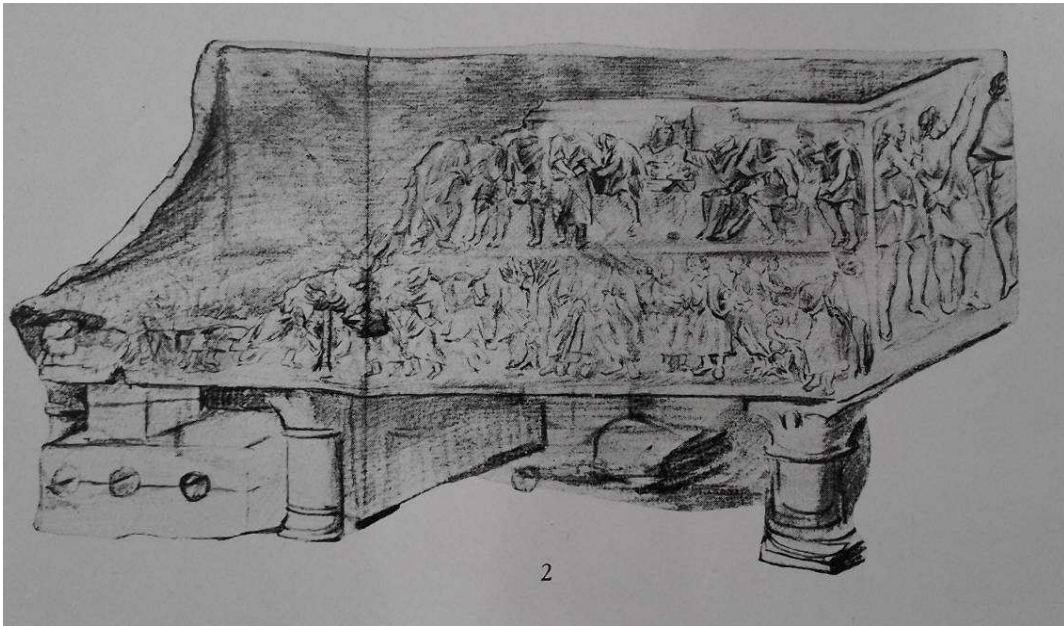
Poitiers. Musée Sainte Croix. Frammenti della fronte del sarcofago (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



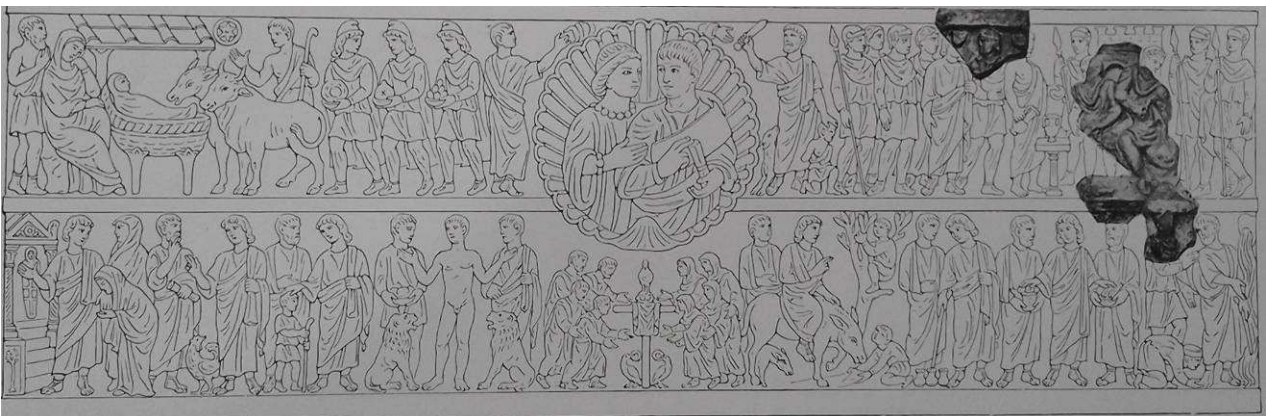
Sarcophago di Poitiers. Disegno di Beauméni della fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Sarcophago di Poitiers. Disegno di Beauméni dei lati minori (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Sarcofago di Poitiers. Disegno di Gibaut (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Sarcofago di Poitiers. Disegno ricostruttivo di Joseph Wilpert (da WILPERT 1929)

Secondo quarto del IV sec. d.C.

Marmo bianco di Carrara

Frammento A: Altezza 0,30 m; lunghezza 0,25 m

Frammento B: Altezza 0,13 m; lunghezza 0,19 m

Frammento C: Altezza 0,19 m; lunghezza 0,13 m

Frammento D: Altezza 0,09 m; lunghezza 0,17 m

Rinvenimento: Poitiers. Chiostro dell'antico capitolo di Saint-Hilaire

Collocazione: Poitiers. Musée Sainte Croix

Il monumentale sarcofago di Poitiers, oggi perduto, era esposto nella chiesa di Saint-Hilaire, vicino alla sagrestia, poggiante su quattro pilastri bassi. Secondo la tradizione locale tale sepoltura venne riutilizzata per accogliere le spoglie del vescovo Gilbert de la Porée di Poitiers nel 1154. Presumibilmente la tomba fu profanata, e in parte distrutta, dagli Ugonotti nel 1562, ma alcune porzioni della cassa sopravvissero tanto che per tutto il XVIII secolo ci vengono fornite molteplici testimonianze grafiche dell'effettivo stato conservativo. Un disegno fu realizzato dall'abate Gibaut e un altro da Agen Beaumèni, il quale nel 1769 curò la riproduzione a matita di ciò che rimaneva del rilievo della fronte e dei lati minori, per il suo manoscritto *Les antiquités de la ville Poitiers* per la Collezione Gaignières. Il copista riprodusse al di sotto della sepoltura anche un busto femminile e due teste maschili, forse provenienti dal rilievo distrutto della cassa e corredò il disegno, assieme all'illustrazione dei pannelli laterali, di una nota in cui spiegò come i vari errori delle copie fossero dovuti anche per la precaria conservazione del manufatto, a causa del poco riguardo che vi dimostrò il clero dopo l'attacco degli Ugonotti.

L'opera fu completamente distrutta a seguito della furia iconografica della Rivoluzione Francese tanto che sopravvissero solo quattro lacerti marmorei, ritrovati nel 1829 nel chiostro dell'antico capitolo di Saint-Hilaire. Questi vennero esposti, secondo Edmond Le Blant, nel museo della città. Joseph Wilpert si recò a Poitiers per prendere visione del materiale rinvenuto e constatare se ci fossero altri frammenti del medesimo sepolcro, ma non riuscì ad individuarli in nessuna collezione museale dovendosi così accontentare dell'ottima copia fotografica pubblicata da Edmond Le Blant nella sua opera sui sarcofagi della Gallia del 1886. Le Blant riportò nel testo le riproduzioni dei disegni di Beaumèni e di Gibaut eseguite da un artista che apportò molteplici e decisive variazioni circa l'apparato figurativo, invece non c'è traccia della terza riproduzione del manufatto, semplificata e a pennello, realizzata da un anonimo sulla base del disegno dell'abate Gibaut, oggi conservato nella biblioteca comunale di Poitiers (*Ms. 547 f. 339*).

Secondo Beaumèni i rilievi si snodavano in forma continua su un duplice registro, della parte sinistra della cassa, compreso il lato minore, non se ne serviva alcuna traccia, mentre lo spazio a destra del clipeo a forma di conchiglia, contenente probabilmente il busto del defunto, o per Joseph Wilpert dei committenti, era caratterizzato da una figura virile, in tunica e pallio, provvista di un bastone, stretto nella mano destra, forse Mosè sul monte Oreb o il sacrificio di Isacco da parte del padre Abramo.

La composizione si conclude con la comparizione di Cristo nel tribunale di Pilato a cui si riferiscono gli unici chiari lacerti marmorei sopravvissuti dell'intero sarcofago. Il Redentore, abbigliato con tunica e pallio, viene scortato con le mani legate da tre soldati, due a sinistra e uno a destra, caratterizzati dal tipico abbigliamento militare; tutte le figure risultano prive delle teste. Dal disegno di Beaumèni si apprende che tra il prigioniero e i *milites* erano presenti due donne, identificabili con la moglie di Pilato e la sua ancella, la quale, secondo il passo di Matteo (27,19), avrebbe invitato il marito a non avere a che fare con il condannato, a seguito di un sogno che lo riguardava. All'interno del pretorio, definito da una struttura in blocchi di bugnato, terminante con un motivo merlato, ai lati di una porta ad arco, si collocano Pilato e l'*adessor*. Il prefetto, privo della testa probabilmente girata verso destra, siede di profilo su una cattedra ricoperta da un drappo, ha la mano sinistra sulla seduta mentre l'altra è abbandonata sulla coscia; egli, munito di una tunica manicata corta con la clamide fissata sulla spalla destra, è affiancato dall'assessore raffigurato con il capo di profilo verso sinistra e con un braccio appoggiato sulle ginocchia. Di fronte a lui doveva esserci un piccolo tavolo rettangolare a zampe leonine, su cui era appoggiato un cratere utilizzato

per contenere l'acqua con cui Pilato si sarebbe lavato le mani (*Mt* 27,24-25). La composizione, assai numerosa, si conclude all'estremità destra con la presenza di altri due *militēs* di cui si conserva solo la testa di uno dei due, assieme al listello che definiva superiormente la cassa. Il soldato ha il capo coronato dall'elmo, chiuso da una stringa sotto il mento, e il suo volto, integralmente conservato ad eccezione del naso, è indirizzato verso ciò che sta succedendo al centro della scena stessa.

Il registro inferiore, separato da quello superiore mediante un listello marmoreo, era caratterizzato, procedendo da sinistra verso destra, dai piedi di un personaggio maschile munito di tunica e pallio a cui seguiva la guarigione del cieco nato (*Mt* 9,28; 15,30-31; 20,29-34; 21,14; *Mc* 8,22-26; *Lc* 7,21; 18,35-43; *Gv* 9,1-41) raffigurato, in modulo minore, rivolto verso destra. Dal disegno si riconoscono esclusivamente parte degli arti inferiori e delle vesti dei tre individui che dovevano comporre tale scena. L'episodio successivo vede la presenza di Daniele, di cui si conserva solo un piede, nella fossa dei leoni, è possibile secondo Joseph Wilpert che il profeta fosse affiancato anche dall'angelo e da Abacuc (*Dn* 6,11-25; 14,31-42).

Nello spazio al di sotto del clipeo si sviluppa il fulcro del programma decorativo dell'intero sarcofago, ovvero la *crux invicta* sormontata dalla fenice, sul cui braccio trasversale è appoggiato un drappo, con una soluzione iconografica simile a quella adottata dal sarcofago n. 44, mentre ai suoi piedi si dispongono due colombe che tengono nel becco due corone. Ai lati della croce si collocano una serie di individui, sia femminili che maschili, che si prostrano in atteggiamento di riverenza, il Wilpert vi vide la raffigurazione dell'adorazione della croce.

Il rilievo continua con l'episodio inerente all'ingresso trionfale di Gesù a Gerusalemme a cavallo di un asino (*Mt* 21,6-9; *Mc* 11,4-11; *Lc* 19,32-38; *Gv* 12,14-16), con due apostoli al suo seguito, mentre Zaccheo è raffigurato arrampicato su un albero. Per Wilpert, in origine, doveva essere presente anche il giovane che distendeva i teli sulla strada davanti a Redentore.

Le due scene seguenti sono incentrate sull'attività miracolosa del Figlio di Dio con la trasformazione dell'acqua, contenuta in tre piccoli vasi panciuti, in vino (*Gv* 2,1-11) e con la moltiplicazione dei pani e dei pesci (*Mt* 14,13-21; 15,32-39; *Mc* 6,32-44; 8, 1-9; *Lc* 9,12-17; *Gv* 6,1-13).

Il registro inferiore termina con Pietro che, secondo gli Atti Apocrifi, converte e battezza i suoi carcerieri, Processo e Martiniano, facendo scaturire l'acqua dalla rupe. L'apostolo, vestito con tunica e pallio, stringe nella mano sinistra la virga e sembra rivolgersi verso coloro che lo affiancano, i quali sono caratterizzati dal tipico abbigliamento militare, costituito dalla tunica corta cinta, dalla clamide sulle spalle e dal copricapo in pelliccia.

Il fianco minore sinistro, fortemente frammentario, secondo il disegno di Beaumèni era incentrato sui tre fanciulli di Babilonia condannati al *vivicomburium* (*Dn* 3,19-100), per non aver voluto adorare l'idolo del re Nabucodonosor, di cui si conservano solo parte del corpo del giovane, con tunica corta cinta, posto all'estrema sinistra del pannello, delimitato da una colonna, e della fornace alimentata da tre fori per l'inserimento della legna. Il lato destro, invece, prevedeva la presenza di tre personaggi maschili dalle folte capigliature, abbigliati con tunica manicata corta succinta, posti di tre quarti o di spalle rispetto allo spettatore, intenti ad indicare e guardare qualcosa che doveva essere presente un tempo nel rilievo e non riprodotto dal disegno di Beaumèni. Joseph Wilpert fu sicuro di riconoscervi i tre Magi che indicavano in cielo la stella, tanto che aggiunse tale elemento nel suo disegno ricostruttivo dell'intero apparato figurativo del sepolcro. È probabile che la stella fosse stata dipinta sulla cornice superiore del pannello stesso e quindi non più percettibile al tempo del copista Beaumèni.

Joseph Wilpert tentò nel 1928 di ricostruire interamente la fronte del sarcofago basandosi sui frammenti marmorei e su tutti e tre i disegni, cercando così di isolare e delimitare le scene certe, ovvero quelle ripetute in tutte le copie, da quelle ipotetiche in quanto caratterizzate da elementi discordanti. Lo studioso ritenne possibile che la prima scena presente nel registro inferiore fosse riferibile all'episodio della resurrezione di Lazzaro (*Gv* 11,1-44) in cui una donna, secondo lui la Cananea, compie il gesto di baciare la mano di Cristo, a cui seguiva il *ter negabis* (*Mt* 26,33-35; *Mc* 14,29-31; *Lc* 22,31-34; *Gv* 13,36-38). Di questi episodi in realtà rimangono solo gli arti inferiori di

un personaggio maschile munito di pallio e tunica e quindi risulta davvero impossibile avanzare delle valide teorie sull'effettiva decorazione, si può rimanere solo nel campo delle ipotesi.

Wilpert, sulla base dei confronti con altri sarcofagi, ipotizzò che il registro superiore sinistro un tempo potesse accogliere la raffigurazione dei tre Magi che portavano i doni al Cristo, affiancato da Maria e da Giuseppe nell'accezione del presepe.

Dopo Joseph Wilpert fu Manuel Sotomayor che realizzò nuove considerazioni sul programma figurativo e propose una nuova e definitiva rilettura di tutti gli episodi che dovevano comparire, con una narrazione continua, sul duplice registro. Lo studioso ritenne più opportuno identificare il lacerto marmoreo con la testa del soldato munito dell'elmo con uno dei *milites* di guardia al pretorio alle spalle di Pilato e non come aveva ipotizzato Wilpert con uno dei prigionieri di Cristo, in quanto di solito questi tendevano ad avere il capo rivolto verso destra, ovvero verso il prefetto.

Bisogna tener presente che sicuramente alcuni particolari dei disegni siano poco fedeli all'originale a causa dello stato frammentario in cui versava il sepolcro, ma anche per la personale rielaborazione delle illustrazioni di Agen Beaumèni e di Gibaut ad opera del copista che lavorò per Edmond Le Blant, così ad esempio nella copia del disegno di Gibaut Ponzio Pilato non è raffigurato seduto ritto, ma sembra non potersi tenere in piedi, tanto da doversi appoggiare pesantemente a un grande vaso collocato alla sua sinistra, totalmente inventato rispetto all'opera originaria, che prevedeva delle rocce, ed ancora nella scena del miracolo della fonte petrina, della copia ritoccata di Beaumèni, il soldato inginocchiato ai piedi dell'apostolo è stato trasformato in una donna velata.

Per quanto sia difficoltoso fare delle considerazioni esclusivamente in base ai disegni del XVIII-XIX secolo si può supporre, visto le caratteristiche tettoniche-stilistiche del sarcofago e i vari lacerti marmorei, che la sepoltura sia stata realizzata in una bottega, forse arelatense, in cui l'artista aveva ben presente i prototipi romani di riferimento, come ad esempio il cosiddetto sarcofago dei due fratelli, e che fosse destinato a un'alta committenza, visto il contenuto fortemente teologico del programma figurativo scelto, che non poteva che richiamare la profonda cultura del defunto o dei defunti.

Dai quattro frammenti si può capire come il trapano fosse stato adoperato agli angoli della bocca, degli occhi e nelle giunture delle mani; le figure, caratterizzate dalle pieghe delle vesti non più trattate a negativo, mostrano una grande plasticità che le avvicinano molto ai prodotti del "bello stile" e proprio per questo motivo il sarcofago può essere assegnato al secondo quarto del IV secolo.

Bibliografia

COLL. GAIGNIÈRES PARIS, *Bibl. Nat. Ms. f. lat.* 17042, f. 105; DE BEAUMÉNI *Ms. n.* 384, S. 17-18; GIBAUT 1825-30, p. 366; LE BLANT 1886, pp. 81-83, n. 96, tav. 24,1; BECKER 1909, p. 58 n. 156-157; WILPERT 1928a, pp. 135-144; WILPERT 1929, I, pp. 117, 169, tav. 148,1; WILPERT 1932, II, pp. 290, 312, 323; SCHOENEBECK 1936, p. 320; SOPER 1937, p. 178, fig. 33; GERKE 1939, pp. 68 n. 3, 70, 77 nota 62; DE BRUYNE 1951, pp. 99-100; BENOIT 1954, p. 20; SOTOMAYOR 1958, pp. 221-225; SOTOMAYOR 1962, p. 179, n. 109; DINKLER 1970, pp. 22-23, fig. 13, n. 13; TESTINI 1972, p. 279; CARLETTI 1975, p. 126, n. 27; BISCONTI 1979, p. 30; AVEZEDO 1986, p. 85, n. 25; RECIO VEGANZONES 1990, p. 575, fig. 6; FÉVRIER 1991, p. 286; METZGER 1993, p. 82; KOCH 2000, p. 480, tav. 42; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 210-212, n. 453, tav. 108,1-3.

Roma

Complesso di San Sebastiano

n. 23



Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Fronte (da archivio PCSA).

Fine IV secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,57 m; lunghezza 2,11 m

Rinvenimento: Roma. Complesso di San Sebastiano, Mausoleo XVII a nord della basilica

Collocazione: Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture

Nel 1930 nel mausoleo XVII, addossato al settore orientale del muro perimetrale nord della *Basilica Apostolorum*, fu rinvenuto un sarcofago incompiuto caratterizzato da una schiera di dodici apostoli, sei per lato, acclamanti con la mano destra sollevata, mentre con la sinistra stringono un *volumen* chiuso o semisvolto. Gli apostoli, muniti di tunica e pallio, procedono distinti in due teorie verso il centro del rilievo, dominato dal simbolo dell'*Anastasis*, costituito da una croce sormontata da una corona d'alloro lemniscata, contenente il monogramma costantiniano.

Al di sotto del braccio trasversale della *crux invicta*, priva delle colombe, si dispongono i due soldati, muniti di tunica corta, clamide ed elmo in capo, incaricati di sorvegliare il Santo Sepolcro. Il personaggio disposto a destra, oramai vinto dal sonno, si appoggia al proprio scudo, mentre, l'altro, ancora sveglio, stringe con la mano destra la lancia e il braccio sinistro è posato sullo scudo. Il rilievo è semplicemente abbozzato tanto che le figure non si differenziano le une dalle altre, ma emergono a fatica dal marmo, i volti degli apostoli sono tutti tra loro assai simili tranne per il fatto che alcuni sono muniti della barba, mentre altri ne sono privi. Al di sopra delle loro teste si riconoscono le corone del trionfo che di solito si scagliano contro un cielo stellato, in realtà l'artista aveva progettato tale elemento, vista la presenza tra il quarto e quinto apostolo, a partire da sinistra, di una stella, ma poi non lo realizzò avendo lasciato lo sfondo assolutamente grezzo.

Lo scultore ha preferito non rimuovere il puntello marmoreo tra l'indice e il pollice della mano acclamante degli apostoli, probabilmente per evitare che le dita andassero perdute, creando così un strano effetto visivo.

La cassa non è monolitica bensì realizzata con due diversi blocchi di marmo, assemblati prima della decorazione della fronte tanto che la terza figura, partendo da destra, è scolpita in parte sul pezzo marmoreo più grande e in parte sull'esiguo tratto che definisce l'angolo destro della cassa, tenuto assieme al resto della fronte grazie a delle staffe di ferro, inserite nella parte interna della cassa.

I personaggi mostrano delle corporature slanciate, fortemente appiattite dalle pieghe delle vesti piatte e larghe definite dal leggero utilizzo del trapano nella definizione dei vari solchi.

La resa piuttosto piatta del rilievo e l'accentuata frontalità degli apostoli inducono a datare il sarcofago all'ultimo decennio del IV secolo.

Bibliografia

FORNARI 1931, p. 15; WILPERT 1932, II, pp. 324, 352, tav. 238,7; LAWRENCE 1932, pp. 105 nota 19a, 112 nota 34a; WILPERT 1938, p. 338; DE BRUYNE 1939, p. 343; GERKE 1939, pp. 107-110; BOVINI 1960, pp. 233-235; TESTINI 1966, p. 336, fig. 247; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, p. 111, n. 175, tav. 43; SAGGIORATO 1968, p. 137, fig. 34; STUTZINGER 1982, pp. 170-171; KOCH 2000, 63, 65, 73, 78, 302, 315; NIEDDU 2009, pp. 302-303.

n. 24



Roma. Complesso di San Sebastiano, Mausoleo XVIII accanto alla scala d'accesso. Fronte (foto archivio PCAS).

Intorno al 370 secolo d.C.

Marmo proconnesio

Altezza 0,83 m; lunghezza 2,06 m; profondità 0,85 m

Rinvenimento: Roma. Complesso di San Sebastiano, Mausoleo XVIII accanto alla scala d'accesso

Collocazione: Roma. Complesso di San Sebastiano, Mausoleo XVIII accanto alla scala d'accesso

Il sarcofago si conserva ancora nel luogo del suo ritrovamento ovvero nel mausoleo XVIII realizzato attorno alla basilica di San Sebastiano. Tale ambiente venne concepito per contenere solo la sepoltura in questione, la quale fu collocata, presso il muro settentrionale, accanto alla scala d'ingresso prima che si realizzassero la volta e la scala stessa. Ne sono una testimonianza il fatto che l'ultimo gradino della scalinata tiene conto dell'ingombro della cassa e che l'intonaco steso su tutte le pareti dell'ipogeo non sia presente, invece, sulla superficie a cui si addossa la sepoltura.

Al momento del rinvenimento venne alla luce anche un frammento di coperchio che secondo Joseph Wilpert doveva appartenere alla medesima cassa. Nel lacerto marmoreo in questione, privo del margine superiore, si riconosce la figura di Daniele in tunica e pallio che offre, con la mano destra, la focaccia avvelenata al serpente, mentre accanto ad un piccolo altare, su cui arde il fuoco sacrificale, un personaggio virile, munito di tunica e pallio, assiste alla scena con il capo rivolto verso destra. Sul lato destro del coperchio si dispongono i resti di un putto alato, privo della gamba destra, e munito di clamide che sorregge la *tabula inscriptionis*.

Il sarcofago è caratterizzato dalla suddivisione dello spazio della fronte principale in cinque nicchie mediante l'impiego di sei colonne, coronate da capitelli composti incompiuti, le cui basi attiche poggiano su plinti quadrati. Mentre negli angoli esterni dell'arca, al di sopra dei due capitelli finali, si ergono due genietti della morte appoggiati alla fiaccola rovesciata, negli spazi di risulta tra ogni arcata si dispongono in volo piccoli genietti alati, che sorreggono delle corone lemniscate dal valore ermeneutico puramente decorativo.

La parte destra della cassa rivela una lavorazione maggiore rispetto a quella sinistra, cioè è evidente nella resa delle colonne che si scagliano nette dalla parete di sfondo, i personaggi sono più definiti e le nicchie più approfondite. Al contrario il rilievo, sul lato sinistro della fronte, si perde in un fondo grezzo da cui emerge a fatica.

Nella prima nicchia a sinistra si identifica la scena della *decollatio Pauli*, l'apostolo, in tunica e pallio, con le mani legate dietro alla schiena, tiene la testa leggermente inclinata verso il basso, evidenziandone la fronte, lasciata scoperta dall'incipiente calvizie, in atteggiamento di serena rassegnazione per la morte che sta per sopraggiungere, in quanto, proprio di fronte a lui, un soldato sta per sguainare la spada con la quale lo giustizierà. Al contrario di Paolo il centurione mostra un volto giovanile, imberbe, e una folta capigliatura gli incornicia il capo; egli indossa il tipico abbigliamento militare, ossia la clamide appuntata sulla spalla destra e la tunica manicata, lungo la quale pende un piccolo cingolo con foglia d'edera.

Nella nicchia successiva si sviluppa la tematica del martirio petrino nella tarda accezione della *Via Crucis*. L'apostolo è completamente avvolto nel pallio tanto che la mano destra esce a fatica dalla veste, indicando la strada che dovrà essere percorsa da lui e dal soldato incaricato di trasportare la croce, strumento del suo supplizio.

L'intercolunnio centrale è caratterizzato dalla raffigurazione frontale di un Cristo maturo, vestito con tunica e pallio che ricade in pieghe morbide e ben definite, mentre il risvolto mostra il tipico andamento a doppia sigma. Il volto è contraddistinto da un'imponente barba e da lunghi capelli fluenti, che dividendosi simmetricamente al centro della testa scendono voluminosi lungo le orecchie. Il Figlio di Dio rivolge il proprio sguardo solenne in un punto non definito mentre compie il gesto dell'*adclamatio*; un fascio di *volumina*, simbolo della scienza divina, si erge ai suoi piedi.

La scena è arricchita da due personaggi, mentre il profilo di quello posto a sinistra risulta essere lievemente sbizzato, meglio definito è quello di destra; secondo Joseph Wilpert in queste due figure, con il *volumen* semisvolto, si devono identificare con Giovanni e Giacomo, ovvero i due apostoli che assisterono alla Trasfigurazione di Cristo.

Nelle ultime due nicchie del sarcofago si snodano due episodi iconograficamente inseparabili ossia la cattura del Redentore e il giudizio di Pilato. I tratti fisionomici del Salvatore sono ben diversi da quelli espressi nella nicchia centrale, ci troviamo di fronte ad una rappresentazione puramente fanciullesca con il volto imberbe e i capelli corti. Le braccia sono incrociate sul pallio, mentre la sua attenzione è rivolta a sinistra, lontano dai due soldati che lo stanno conducendo nel tribunale. Il prefetto, con clamide e corazza lavorata a scaglie, è assiso nella parte più esterna della nicchia, la mano destra è posta sotto il mento, volto verso il margine della cassa, in atteggiamento di profonda riflessione per la causa che gli si prospetta. Accanto a lui siede l'*adsessor*, mentre un servitore, con tunica esomide e capo decorato da un diadema, si appresta a versare dell'*urceus* in una patera; la scena si conclude con la presenza, sullo sfondo, di un centurione e probabilmente anche di un ulteriore personaggio vista la presenza di uno spazio vuoto, leggermente lavorato, all'estremità destra della raffigurazione.

Il sarcofago è senza altro un'opera incompiuta vista la totale mancanza della superficie levigata e l'assenza dell'uso del trapano; le figure sono caratterizzate da panneggi morbidi dalle pieghe altamente naturalistiche che ne enfatizzano le corporature. Alcune teste sono innaturalmente maggiorate rispetto ai corpi sottostanti, come risulta evidente nella figura di Paolo, ma, al contempo, altre sembrano uscire a fatica dallo sfondo.

La sepoltura viene realizzata intorno al 370 vista la presenza nelle scene di passione della duplice fisionomia del Cristo, nella scena dell'arresto il volto giovanile del Salvatore richiama ancora la tradizione del passato, ma mostra un'umanità del tutto nuova, più severa e concentrata. Nella nicchia centrale al contrario viene introdotta per la prima volta la solenne figura del Cristo caratterizzata da un'espressione matura, profonda, al contempo umana, che pervade il volto, ormai incorniciato da una folta barba e dai lunghi capelli. Tale iconografia diventerà l'elemento dominante dei sarcofagi d'età teodosiana in cui gli artisti applicheranno una maggiore astrazione rispetto alla figura qui rappresentata.

Bibliografia

WILPERT 1929, I, pp. 25-26; WILPERT 1936, III, pp. 7, 17-18, 25, tavv. 283, 284,1; WILPERT 1938, pp. 57, 60; GERKE 1939, pp. 76, 81; GERKE 1948, pp. 38-39, 51, 54, 98; CECHELLI 1951, p. 199; GERKE 1959, p. 59; SOTOMAYOR 1962, pp. 70, 105, 109, 111, 126, 135-136, 138, 142; TESTINI 1966, p. 336, fig. 239; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 119-120, n. 189, tav. 46; SAGGIORATO 1968, pp. 38-41, n. 11, 106-108; STUTZINGER 1982, p. 79; KOCH 2000, pp. 73, 74, 303, 320 n. IV.81, 329; NIEDDU 2009, pp. 308-309.

n. 25



Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Frammenti della fronte (foto archivio PCAS).

Ultimo terzo del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,42 m; lunghezza 2,19 m; profondità 0,42 m

Rinvenimento: Roma. Complesso di San Sebastiano

Collocazione: Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture

Il sarcofago, fortemente frammentario, versa in un pessimo stato di conservazione dovuto al fatto che molto probabilmente subì l'azione distruttiva del fuoco, forse, per essere ridotto in calce. Durante gli scavi praticati alla fine degli anni 20 inizi anni 30 del '900, nel piccolo cimitero presso San Sebastiano, venne alla luce la base marmorea della fronte recante parte degli arti inferiori dei protagonisti che l'affollavano, e solo in un secondo tempo furono ritrovati gli ulteriori lacerti superstiti.

Nonostante le esigue porzioni rimaste della cassa si può dedurre con certezza che esse appartenessero ad un sarcofago a colonne, la cui fronte risulta essere suddivisa in cinque nicchie da sei colonne tortili, con capitelli compositi, poggianti su basi attiche, i cui tori sono decorate con ornamenti vegetali, mentre la scozia è animata da motivi ovoidali.

Della prima nicchia a sinistra si conserva quasi totalmente il corpo di un personaggio maschile, privo della testa e parte del ginocchio destro, munito di tunica corta manicata e della clamide, colto nell'attimo di estrarre la propria spada dal fodero. È facilmente ipotizzabile che si tratti del soldato protagonista dell'episodio della *decollatio Pauli*, mentre dell'apostolo rimangono soltanto i piedi assai corrosi. A seguire trova posto la cattura di Pietro ad opera di due militari, di cui restano la porzione destra del corpo del personaggio disposto sul lato sinistro nella scena e un esiguo brano dei piedi delle altre due figure.

L'intercolunnio centrale è la parte maggiormente conservata del sarcofago, la quale risulta essere animata da due *milites* seduti al cospetto del simbolo dell'*Anastasis* con il tipico abbigliamento militare, costituito da tunica, clamide ed elmo sul capo, mentre il personaggio di destra, vinto dal sonno, si appoggia, con le braccia e il capo, sul proprio scudo, l'altro, con le mani intrecciate sul ginocchio, rivolge lo sguardo alla *crux invicta*, oggi perduta.

Della parte alta della nicchia sopravvivono le ali espanse dell'aquila che, congiungendosi con i due capitelli laterali, creano l'arco che definisce la quinta scenica entro la quale si dispongono le figure. Il volatile tiene nel becco la corona di alloro, contenente il monogramma costantiniano, cinta da nastri che si appoggiavano sul braccio trasversale della croce, i cui resti sono riconoscibili poco al di sopra delle teste dei due soldati. Negli interstizi dell'arco centrale si distinguono le personificazioni del sole e della luna acclamanti con la mano destra il monogramma sottostante; i due busti sono muniti di tunica e manto svolazzante, ma, mentre il sole è provvisto della clamide, la luna mostra il capo velato dalla *palla*.

Fu Joseph Wilpert a ricondurre il lacerto in questione al medesimo sarcofago, in quanto esso risultava essere murato nel Museo di San Sebastiano. Il 3 ottobre del 1931 lo studioso provvide a far rimuovere l'avanzo marmoreo dal supporto in cui era conservarlo per scoprire, in realtà, che si combinava perfettamente per dimensioni, qualità del marmo, lavorazione e stato di conservazione alla cassa frammentaria.

Procedendo verso destra si riconoscono le estremità inferiori di due personaggi virili, con tunica lunga e corta, identificabili con il Salvatore e il soldato che procedono verso il tribunale di Pilato. A chiudere il sarcofago sopravvive, infatti, la parte inferiore del prefetto assiso di fronte a un piccolo tripode, dalle protomi leonine, su cui poggia un recipiente, e il piede sinistro, munito di sandalo, del servitore che era solito versare l'acqua (*Mt 27,24-25*).

Le figure sono esili ma ben proporzionate; le vesti pesanti sono percorse da schematiche pieghe dalle modeste sfumature. Nonostante l'esigua parte rimanente del sarcofago si può constatare come l'artefice abbia adoperato il trapano negli angoli interni degli occhi e nella decorazione alla base delle colonne, mentre possiamo solo supporre il medesimo uso nelle ulteriori porzioni figurative. Un'estrema attenzione viene riservata alla cura dei dettagli, ciò risulta evidente dalla resa del

tripode di Pilato oppure dal motivo decorativo che caratterizza l'impianto architettonico della nicchia mediana.

Bibliografia

WILPERT 1932, II, pp. 327-328, tav. 217,7; LAWRENCE 1932, p. 176, n. 138, 177 n. 181; GERKE 1939, p. 75; SOTOMAYOR 1962, pp. 105, 109 nota 56, 111, 118; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 124-125, n. 201, tav. 47; SAGGIORATO 1968, pp. 23-24, n. 6; KOCH 2000, pp. 303, 309, 320.

n. 26



Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Frammento della fronte. (foto archivio PCAS).

Ultimo quarto del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,48 m; larghezza 0,42 m

Rinvenimento: Roma. Complesso di San Sebastiano

Collocazione: Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture

Dal cimitero romano di San Sebastiano provengono due frammenti marmorei appartenenti alla fronte di un sarcofago a colonne, infatti il lacerto conserva parte del fusto di una colonna tortile che doveva suddividere lo spazio scenico in varie nicchie.

Alla destra della colonna siede un personaggio maschile, privo della testa, abbigliato con tunica corta, clamide, appuntata sulla spalla destra, all'altezza dell'omero, con una spilla, e corazza decorata da scaglie. Le braccia sono congiunte sulle gambe, mentre si intravede parte del risvolto dei calzari. Si tratta del prefetto del pretorio Pilato raffigurato nel suo tribunale nell'attesa di giudicare Cristo che sta per sopraggiungere scortato dai soldati. Accanto a lui si intravedono i resti, assai miseri, del corpo di un soldato o dell'*adsector*, munito di tunica manicata e clamide fissata sulla spalla destra. La scena si conclude a sinistra con il secondo frammento rappresentante un servitore, in tunica esomide, colto nell'atto di versare dell'acqua dall'*urceus* in una *patera*, mentre ai suoi piedi si erge un tripode con sopra un cratere biansato finemente decorato.

L'artista ha adoperato il trapano nella perforazione della pupilla, nella resa delle ciocche dei capelli, negli spazi tra le dita delle mani, nei calzari di Pilato e nella decorazione dei vasi.

Il rilievo mostra un'estrema pesantezza nella resa delle membra dei personaggi, alcune parti sono sproporzionate, ad esempio il braccio destro dell'insergente è eccessivamente corto per la sua statura, mentre, al contrario, le braccia del prefetto sono troppo pronunciate; le pieghe delle vesti sono piatte, caratterizzate da solchi profondi.

L'unica testa superstite del rilievo mostra un occhio fortemente stilizzato, a forma di mandorla, con un deciso tratto che ne evidenzia l'andamento sia nella parte superiore della palpebra che in quella inferiore; la capigliatura è caratterizzata da innumerevoli tratti paralleli ondulati, aderenti al capo, che terminano in piccole ciocche virgolettate intorno alla fronte e alla guancia, lasciando scoperto l'orecchio.

Bibliografia

WILPERT 1929, I, tav. 137,5; LAWRENCE 1932, p. 177, n. 179; GERKE 1939, fig. 43,46; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBUR 1967, I, p. 128, n. 211, tav. 48; KOCH 2000, p. 320.

n. 27



Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).

Secondo terzo del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,17 m; lunghezza 0,19 m

Rinvenimento: Roma. Complesso di San Sebastiano

Collocazione: Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture

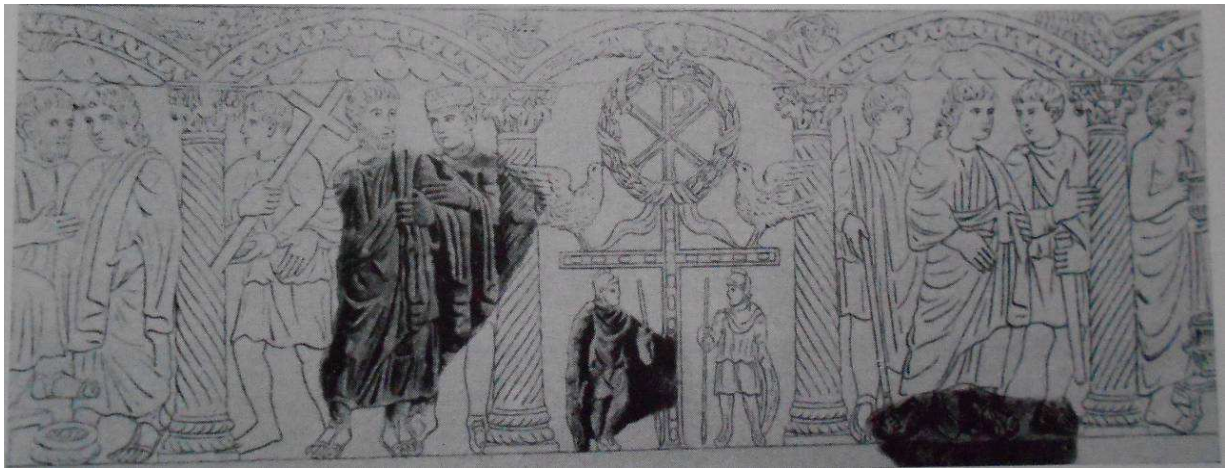
Dal cimitero romano di San Sebastiano proviene un frammento marmoreo appartenente alla fronte di un sarcofago ad alberi, infatti il lacerto conserva, all'estremità sinistra, parte del fusto di un albero. L'unica figura sopravvissuta riguarda il soldato che doveva sedere al di sotto del simbolo dell'*Anastasis* nella nicchia mediana. Il milite, abbigliato con tunica corta, corazza, clamide fissata su una spalla all'altezza dell'omero, con una spilla, ed elmo in capo, volge lo sguardo alla *crux invicta*. Con la mano destra impugna la lancia, mentre la sinistra è appoggiata sullo scudo piantato a terra.

La figura mostra una mancanza di proporzioni, ad esempio la vita è troppo esile in relazione alla testa e le gambe sono eccessivamente corte, tali peculiarità rendono la corporatura alquanto tozza; il trapano è stato adoperato negli occhi e nella bocca.

Bibliografia

DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBUR 1967, I, p. 129, n. 213, tav. 48; KOCH 2000, pp. 286, 294.

n. 28



Disegno ricostruttivo della fronte del sarcofago a colonne ad opera di Joseph Wilpert (da SAGGIORATO 1968).

Ultimi decenni del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Rinvenimento: Roma. Complesso di San Sebastiano

Collocazione: Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture

Joseph Wilpert ricostruì interamente la fronte di un sarcofago a colonne da tre frammenti marmorei, provenienti da San Sebastiano, grazie alle forti somiglianze con il sarcofago di Nîmes.

Il frammento di maggiori dimensioni rappresenta due personaggi virili acefali, quello collocato a sinistra tiene la mano sinistra su un lembo del proprio pallio, mentre l'altro abbigliato con vesti militari, tunica corta e clamide, appoggia la mano sinistra sulla spalla di colui che lo affianca. Tale iconografia richiama molto da vicino lo schema figurativo proposto dalla scena che vede per protagonista Pietro, arrestato e condotto al luogo del martirio da due centurioni. All'estremità destra del lacerto marmoreo si intravede anche un tratto di una colonna tortile, che suddivideva la fronte del rilievo in varie nicchie, e parte della coda e di un'ala della colomba, che doveva porsi sul braccio trasversale della *crux invicta*.

Il secondo frammento, di dimensioni più modeste, raffigura un personaggio maschile, di modulo minore rispetto alle altre figure, privo della testa e caratterizzato da una tunica corta manicata e dalla clamide. Ci troviamo di fronte alla presenza di uno dei due soldati posti alla guardia del Santo Sepolcro, la figura acefala non è rappresentata seduta ma stante, appoggiata con il braccio destro al proprio scudo, piantato a terra, mentre con la mano sinistra impugna la lancia.

L'ultimo lacerto si riferisce alla porzione inferiore di un gruppo figurativo costituito da tre personaggi, di cui si conservano esclusivamente i piedi, forse pertinenti all'arresto di Cristo, ma è impossibile aggiungere altro visto le ridotte dimensioni del pezzo.

Gli schemi figurativi presenti in tale opera, come già si è detto, ritornano nel sopracitato sarcofago di Nîmes, anche i panneggi delle vesti sembrano essere stati replicati, ma la resa stilistica è assai differente. L'esemplare proveniente da San Sebastiano mostra una qualità sicuramente superiore, tanto da lasciar supporre come gli artisti gallici fossero soliti copiare fedelmente i sarcofagi romani, che giungevano con facilità, tramite i cartoni, nelle loro botteghe.

Bibliografia

WILPERT 1929, I, pp. 161, 168, tav. 16,1; GERKE 1939, p. 91; SOTOMAYOR 1962, pp. 105, 109, 111; SAGGIORATO 1968, pp. 72-73, n. 27.

n. 29



Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Frammento A e B (foto archivio PCAS).

Secondo/terzo del IV secolo d.C.

Marmo bianco italico

Frammento A: Altezza 0,60 m; lunghezza 0,40 m; profondità 0,7 m

Frammento B: Altezza cm 0,24 m; lunghezza 0,41 m; profondità 0,7 m

Rinvenimento: Roma. Complesso di San Sebastiano

Collocazione: Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture

Dal complesso di San Sebastiano furono rinvenuti due piccoli lacerti marmorei inerenti a un sarcofago ad alberi.

Il frammento di maggiori dimensioni presenta una nicchia ottenuta mediante l'impiego di due alberi, i cui fusti delimitano lateralmente lo spazio figurativo e le fronde, intrecciandosi, danno vita a una vera e propria arcata. Il lacerto marmoreo denota una ri-lavorazione, per un non ben definibile reimpiego, visto il taglio netto che caratterizza il margine esterno destro. Tale conclusione ci viene confermata anche da Joseph Wilpert "il taglio netto accanto all'albero a destra è per il frammento scoperto a San Sebastiano un indizio della provenienza da un sarcofago rappezzato [...] lo stato del frammento è pessimo; il marmo si viene sgretolando, avendo sofferto il fuoco".

Il pezzo in questione è animato dall'episodio della *decollatio Pauli*, l'artista ha voluto focalizzare l'attenzione sul momento appena precedente al martirio vero e proprio. L'apostolo, munito di tunica e pallio, è raffigurato con le mani legate dietro alla schiena, mentre aspetta impassibile il colpo mortale infertogli dal suo carnefice che si trova, appunto, alla sua sinistra. Il capo paolino, contraddistinto dalla barba puntuta e dalla calvizie che evidenzia la fronte e le tempie, è girato nettamente verso il centro della scena, mentre lo sguardo è rivolto lievemente verso il basso in direzione della spada che il soldato, con tunica corta e clamide, sta per sguainare.

Sullo sfondo, tra i due personaggi, trovano posto alcuni elementi figurativi che completano e rifiniscono la scena, si tratta di due entità vegetative acquatiche, molto probabilmente identificabili con delle canne palustri, e un pilastro in muratura su cui si appoggia la poppa di una nave. Estremamente dettagliata la resa dell'imbarcazione caratterizzata da una terminazione a voluta e percorsa, lungo il suo profilo, da una serie di elementi decorativi ovoidali, connotati centralmente da piccoli fori ottenuti mediante l'utilizzo del trapano. Tali peculiarità iconografiche non possono che riferirsi al luogo dove si svolse, presumibilmente, il martirio paolino nei pressi del Tevere.

L'apostolo e il suo carnefice, con i corpi resi di prospetto e i volti in netta torsione, sono delineati da panneggi pesanti, definiti da esigui tratti, incisi profondamente tanto da accentuare la pessima resa proporzionale dei corpi stessi. L'artefice ha utilizzato il trapano in maniera importante nella barba dell'apostolo, tra le ciocche dei capelli, negli angoli degli occhi e della bocca, nelle giunture delle dita del soldato, nelle fronde degli alberi e ancora nella nave e nella muratura del pilone che la sostiene.

Il frammento risale al secondo terzo del IV secolo, in quanto è sicuramente il primo esempio di *decollatio Pauli*, assieme a quella proposta dal sarcofago di Giunio Basso, tanto che le composizioni figurative posteriori dipendono fortemente da questo apparato iconografico ricalcandone, molto probabilmente, il medesimo schema, o meglio, modello fornito dal cartone.

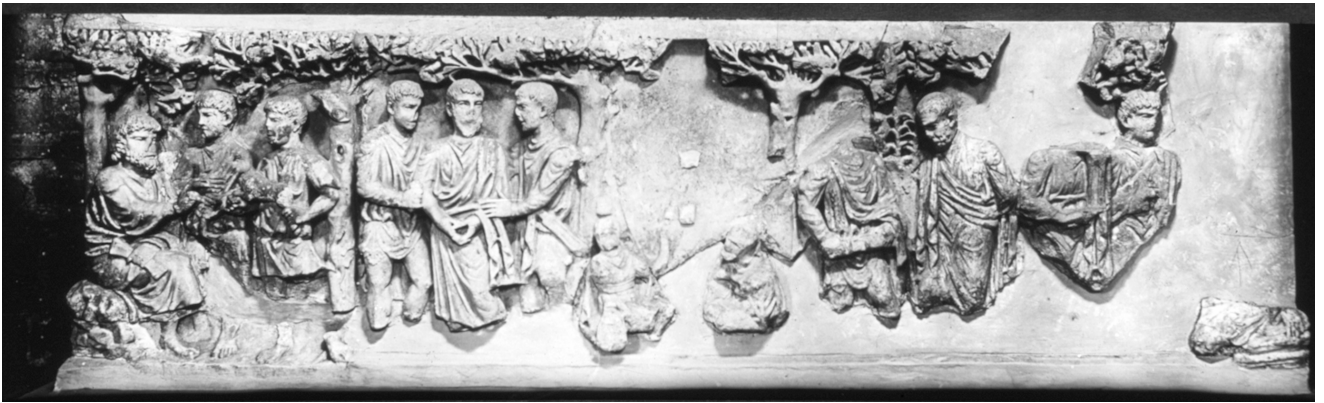
In un secondo momento venne alla luce un ulteriore lacerto, pertinente sempre al medesimo sarcofago, in cui si conserva solo la parte superiore di un albero sulle cui fronde si poggia un volatile, forse una colomba, mentre nella zona sottostante si erge una testa virile munita di una corta capigliatura a calotta; Joseph Wilpert vi riconobbe il centurione romano incaricato di arrestare Pietro, in quanto la scena del martirio paolino era solito accompagnarsi all'episodio della cattura petrina.

È possibile che queste due porzioni marmoree potessero appartenere ad una sepoltura collocata al di sotto del piano pavimentale della basilica di San Sebastiano, oppure in uno dei numerosi mausolei che le si apponevano.

Bibliografia

WILPERT 1936, III, pp. 33-34, tav. 284,3; FARIOLI 1966, p. 368 nota 42; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 128-129, n. 212ab, tav. 48; SAGGIORATO 1968, pp. 60-61, n. 20; MAZZEI 2000, pp. 210-211, n. 54; MAZZEI 2007, p. 228, n. 59; MAZZEI 2009, pp. 188-189, n. 61; BRACONI 2011-2012, pp. 27-87.

n. 30



Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Fronte (foto archivio PCAS).

360-370 d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,66 m; lunghezza 1,93 m

Rinvenimento: Roma. Complesso di San Sebastiano, dall'area a nord della basilica

Collocazione: Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture

Il sarcofago fu rinvenuto, durante gli scavi del 1925, nel piccolo cimitero situato nei pressi della basilica romana di San Sebastiano. La fronte è fortemente frammentaria in quanto mancante di buona parte della porzione destra, del rilievo nel tratto inferiore della cassa, della decorazione della nicchia mediana e di esigui lacerti nell'estremità sinistra.

Lo spazio compositivo è scandito da alberi d'ulivo che, grazie al congiungimento delle loro fronde, creano delle vere e proprie nicchie sceniche entro le quali si dispongono i vari personaggi. Gli alberi, animati da piccoli animali come lucertole, lumache e volatili, sembrano dar vita, in realtà, più ad un pergolato continuo che a singole arcate. Al centro della sepoltura si colloca l'imponente croce dell'*Anastasis*, oggi perduta, di cui si conservano esclusivamente i due appoggi e la parte superiore dei corpi dei due *milites* che, disposti simmetricamente accanto alla *crux invicta*, avevano il compito di sorvegliare il Santo Sepolcro. Ai lati di tale scena si collocano, rispettivamente a destra e a sinistra, il martirio dei principi degli apostoli, ovvero la *decollatio Pauli* e l'arresto petrino.

Paolo, munito di tunica e pallio, ha le mani congiunte dietro le spalle e il capo leggermente flesso verso il basso in direzione del suo carnefice, il quale, privo della testa, sta per sguainare la spada dal fodero per infliggergli il colpo mortale. Solenne è l'atteggiamento del martire che con estrema pacatezza e tranquillità attende la propria morte; nel suo volto nessun tratto o espressione tradiscono un tremore o sentimento di paura, ma, al contrario, si enfatizzano le peculiarità tipiche della fisionomia del pensatore, del filosofo colto nell'apice della sua riflessione. Sono qui presenti tutti quei tratti tipici della ritrattistica paolina: la barba leggermente appuntita sottolinea il volto scarno, il capo è caratterizzato da un incipiente calvizie che lascia scoperta la fronte e le orecchie. Tra il *doctor gentium* e il soldato si ergono i resti di un elemento vegetale, probabilmente riconducibile a una canna palustre o felce, che richiama il luogo dove avvenne l'esecuzione, ovvero i pressi del Tevere.

A sinistra dell'*Anastasis* si riconosce l'episodio della cattura di Pietro da parte di due soldati, l'apostolo, abbigliato con tunica e pallio, tiene le mani congiunte all'altezza del ventre, il capo rivolto verso destra rivela un atteggiamento di maestosa tranquillità d'animo, difatti, gli occhi, imperturbabili, sembrano fissare un punto lontano estraniandolo completamente da ciò che gli sta succedendo. Nel frattempo, infatti, due soldati, muniti di tunica corta manicata e clamide, disponendosi ai suoi lati, quello di sinistra ha già sfoderato la spada mentre l'altro tiene saldamente Pietro per l'avambraccio, lo conducono nel posto designato per la sua condanna a morte.

La composizione si chiude a sinistra con una scena desunta dal Vecchio Testamento ovvero con l'offerta di Caino e Abele a Dio (*Gen* 4,8), il quale, barbato e abbigliato con tunica e pallio, è seduto di profilo su una roccia, stringe con la mano sinistra il proprio pallio, mentre con la destra compie il gesto dei *digiti porrecti*. Di fronte a lui si dispongono i due fratelli, imberbi, con tunica corta succinta, che recano nelle proprie mani il fascio di spighe e l'agnello da donargli.

L'estremità opposta della cassa è animata dall'episodio veterotestamentario di Giobbe assistito dalla moglie, di cui purtroppo rimane ben poco (*Gb* 19,17). Dell'uomo si conserva soltanto un esiguo lacerto della tunica e dello scrano su cui era accomodato, di fronte a lui si dispone la moglie Sitis, colta nell'atto di coprirsi il naso a causa dell'odore sgradevole del marito. Infine tra i due coniugi svetta un terzo personaggio maschile identificabile con un amico del patriarca, è l'unica figura del gruppo ad avere ancora la testa, la quale risulta essere caratterizzata da una pettinatura a calotta con frangia che ricade sulla fronte, le cui ciocche sono distaccate da tanti forellini realizzati dal trapano. Le figure sono snelle, flessuose, ben proporzionate e la loro resa plastica è ancor più enfatizzata dai panneggi delle vesti ben modellati e naturali; il risvolto del pallio ha ancora la forma del doppia

sigma. Gli occhi sono allungati verso la tempia, ma al tempo stesso risultano leggermente infossati rispetto all'arco sopraccigliare.

L'unica testa sopravvissuta della nicchia destra della sepoltura rivela un'acconciatura tipica dell'ultimo trentennio del IV secolo con un incipiente utilizzo del trapano, non solo nella definizione delle ciocche ma anche nella lavorazione della pupilla, nella decorazione naturalistica degli alberi, nella definizione degli spazi tra le dita delle mani e dei piedi.

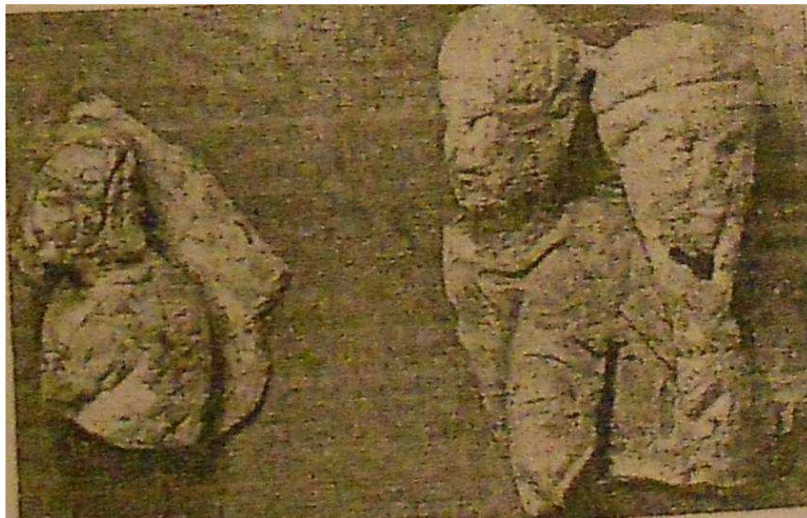
Molto probabilmente tale opera è assai vicina al cosiddetto sarcofago di Giunio Basso (n. 46) tanto da esserle di poco posteriore, in quanto mostra una maggiore libertà ed originalità nella resa plastica dei personaggi che, grazie alle proporzioni più slanciate, sembrano richiamare alla memoria le composizioni teodosiane, proprio per tale motivo si potrebbe proporre una datazione vicina al 360-370.

Bibliografia

STYGER 1927, p. 109; WILPERT 1929, I, pp. 125, 158, 160, 164, tav. 142,2; LAWRENCE 1932, pp. 106 nota 24, 157, 171 n. 71, 185; GERKE 1933, pp. 307-329; SCHOENEBECK 1936, p. 311 nota 2; SOPER 1937, p. 193; GERKE 1939, pp. 85-91; GERKE 1940a, pp. 38-39, 63 n. 51; GERKE 1940, p. 354; SOTOMAYOR 1962, pp. 103-104, 108, 111; FARIOLI 1966, pp. 371-372; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBUR 1967, I, pp. 129-130, n. 215, tav. 49; SAGGIORATO 1968, pp. 61-63, n. 21; SCHRENK 1995, pp. 36-37, 214, tav. 11a-b; KOCH 2000, pp. 45, 85, 287, 294, 362; DRESKEN-WEILAND 2005, p. 33, tav. 21,3-4.

Catacombe di San Callisto

n. 31



Roma. Cimitero di San Callisto, Tricora. Frammenti della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967)

Primo terzo del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Frammento A: Altezza 0,15 m; lunghezza 0,11 m

Frammento B: Altezza 0,21 m; lunghezza 0,15 m

Rinvenimento: Roma. Cimitero di San Callisto

Collocazione: Roma. Cimitero di San Callisto, Tricora.

Dal cimitero romano di San Callisto provengono due frammenti marmorei appartenenti alla fronte di un sarcofago di passione.

Il lacerto minore rappresenta la figura di un soldato, seduto di profilo, munito di corazza ed elmo in capo, si tratta di uno dei due *milites* incaricati di sorvegliare il Santo Sepolcro, che trova posto al di sotto del simbolo dell'*Anastasis* nella nicchia mediana della cassa.

Il secondo frammento, di maggiori dimensioni, è caratterizzato dalla presenza di Pilato e del suo assessore. Il prefetto, di cui rimane solo la parte superiore del corpo, porta la mano sinistra al di sotto del mento, nel consueto gesto della riflessione, infatti egli sta meditando sulla causa che si appresta a giudicare. Il volto è girato verso l'esterno della scena e la capigliatura risulta essere arricchita da un diadema.

Alla destra di Pilato si erge l'*adessor*, ovvero colui che svolgeva la funzione di consultore e garante giuridico, di cui si conserva parte della testa e un tratto della tunica.

Il rilievo è incompiuto, la superficie non è rifinita, ma è stata lasciata grezza.

Bibliografia

WILPERT 1929, I, tav. 137,4; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, p. 181, n. 387, tav. 69; KOCH 2000, pp. 284, 292.

n. 32



Frammento della fronte di un sarcofago, oggi disperso, rinvenuto nella catacomba di San Callisto.
(foto archivio PCAS).

Primo quarto del IV secolo d.C.
Marmo bianco
Rinvenimento: Roma. Cimitero di San Callisto
Collocazione: disperso

Il frammento marmoreo, di esigue dimensioni, fu rinvenuto nella catacomba romana di San Callisto il 20 aprile del 1934, oggi purtroppo risulta essere disperso. Il lacerto conserva parte del bordo superiore della cassa e due volti maschili fortemente rovinati. Il personaggio disposto a destra ha il capo, rivolto verso sinistra, coronato da un berretto di pelliccia, tipico del vestiario militare, accanto a lui si colloca una figura barbata con una capigliatura che sembra scoprire la fronte. Il pessimo stato di conservazione del rilievo non permette ulteriori riflessioni iconografiche anche se è possibile supporre che si tratti di Paolo condotto al martirio, i tratti fisionomici sembrano suggerire proprio la ritrattistica paolina con la barba appuntita e l'incipiente calvizie, ma la presenza del soldato munito del copricapo fa pensare più al primo arresto di Pietro.

Il trapano risulta essere stato adoperato nella definizione della bocca, nell'orecchio, nella barba e nella perforazione della pupilla.

Bibliografia

WILPERT 1936, III, p. 22, tav. 295,6; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, p. 195, n. 438, tav. 73; KOCH 2000, p. 276.

Catacombe di Commodilla

n. 33



Roma. Cimitero di Commodilla. Fronte (foto archivio PCAS).

Fine del IV secolo d.C.
Marmo bianco
Altezza 0,70 m; lunghezza 2,04 m
Rinvenimento: Roma. Cimitero di Commodilla
Collocazione: Roma. Cimitero di Commodilla

Il 14 dicembre del 1903, durante alcuni scavi condotti nel cimitero romano di Commodilla, venne alla luce la fronte di un sarcofago grezzo caratterizzato da un pannello centrale con decorazione a rilievo, affiancato da due riquadri, rifiniti da una cornice, privi di ogni elemento figurativo. Probabilmente l'opera incompiuta avrebbe ospitato, in un secondo momento, una lavorazione a strigili, come mostrano innumerevoli altri esempi, nelle parti laterali della fronte

Al centro della cassa domina il simbolo dell'*Anastasis* sormontato da una corona lemniscata contenente il monogramma eusebiano. Il braccio trasversale della croce risulta essere arricchito dalla presenza di due piccole colombe con le ali spiegate e la testa volta verso la *crux invicta*. Al di sotto della croce si dispongono simmetricamente, come di consueto, i due soldati incaricati di sorvegliare il Santo Sepolcro. I *militēs*, muniti di tunica corta manicata, clamide, calzari ed elmo in capo, sono appoggiati ai loro scudi, piantati a terra, con le gambe incrociate, mentre una mano è posta sotto il mento in segno di meditazione.

Friederich Gerke è convinto che tale tipologia di sepoltura fosse destinata "alla povera gente", ovvero a coloro che non potevano permettersi un sarcofago con un apparato decorativo totalmente in rilievo che connotasse tutta la cassa, ma che al contrario si dovevano accontentare di una estrema *reductio* dei programmi iconografici a loro cari, con soluzioni figurative che esprimessero comunque il concetto della salvezza sui propri sepolcri.

Bibliografia

KANZLER 1904, pp. 238-239; MARUCCHI 1904, pp. 81-82; SCHÖNEWOLF 1907, p. 7, n. 17, 36; WILPERT 1932, II, p. 328, tav. 241,1; BAGATTI 1936, pp. 80-81; WILPERT 1938, pp. 63-65; GERKE 1939, pp. 90, 109; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, p. 262, n. 653, tav. 99; SAGGIORATO 1968, p. 141, fig. 39; KOCH 2000, pp. 73, 76, 333, 336, 527.

Catacombe di San Valentino

n. 34



Roma. Catacombe di San Valentino. Fronte (da KOCH 2000).

Ultimo terzo IV secolo d.C.

Marmo

Altezza 0,52 m; lunghezza 2,20 m; profondità 0,72 m

Rinvenimento: Roma. Nei pressi della Basilica di San Valentino.

Collocazione: Roma. Catacombe di San Valentino

Nel febbraio del 1928, a seguito di alcuni lavori stradali sul viale dei Parioli, fu rinvenuto, nei pressi della basilica di San Valentino, un sarcofago cristiano in pessimo stato di conservazione. Il manufatto, essendo animato da un fregio continuo, incentrato sulle tematiche martiriali, risulta essere un rarissimo caso di sarcofago della passione la cui fronte non è scandita dal susseguirsi di nicchie. La cassa non è rifinita, tanto che le figure che la decorano, in alcuni tratti, sono fortemente abbozzate, mentre l'angolo sinistro non sembra essere stato toccato dall'artista.

Al centro del rilievo svetta il simbolo dell'*Anastasis* costituito dal monogramma costantiniano, inserito in una corona gemmata, poggiante su una croce, il cui braccio trasversale risulta essere arricchito da due colombe. Come di consueto la *crux invicta* è impreziosita dalle figure di due *milites*, quello disposto a destra è assopito, tanto che si appoggia pesantemente con tutto il corpo sullo scudo, piantato a terra, mentre l'altro, ancora vigile, tiene le mani congiunte sul grembo. Al contrario costituisce una assoluta novità la presenza delle due figure virili, barbute, disposte simmetricamente ai lati dell'*Anastasis* che sembrano sorreggere con la mano destra la corona laurata. Sono i principi degli apostoli, Paolo a sinistra e Pietro a destra, i massimi esponenti del Collegio Apostolico che qui viene rappresentato in forma fortemente abbreviata. Tale iconografia è tipica dei cosiddetti sarcofagi di acclamazione.

A destra della scena centrale si identifica la figura del Salvatore condotta da due militari nel tribunale di Pilato. Il prigioniero, abbigliato con tunica e pallio, solleva la mano destra nel gesto della parola, mentre un soldato lo trascina per il braccio, l'altro lo scorta munito di scudo e lancia. Il prefetto siede di profilo, nell'angolo più esterno della cassa, al di sotto di alcune strutture architettoniche che indicano il pretorio, rivolto verso sinistra dove un inserviente, in tunica esomide, sta versando dell'acqua in un cratere biansato posto su un triclinio rotondo. In realtà l'attenzione di Pilato è rivolta alla moglie, collocata tra il servitore e il milite che conduce Cristo, che sembra voler rivolgergli la parola. Forse si può qui identificare il momento riportato nel vangelo di Matteo (27, 19) [...] *sedente autem illo (Pilato) pro tribunali, misit ad eum uxor eius dicens: Nihil tibi et iusto illi, multa enim passa sum hodie per visum propter eum*. La moglie del prefetto appare assai raramente nei repertori figurativi, tanto che se ne serba solo un altro esempio nel sarcofago distrutto di Poitiers, in cui ella risulta essere accompagnata da un'ancella.

All'estremità sinistra della cassa si colloca la *decollatio Pauli*- è sicuramente la scena meno lavorata di tutte- l'apostolo procede verso destra con il busto flesso in avanti e le mani legate dietro alla schiena, mentre innanzi a lui un soldato, in tunica corta e clamide, sta per sfoderare la spada. Joseph Wilpert vide alle spalle del santo una barca e alcune piante palustri, ovvero quegli elementi che ricordavano come il martirio fosse avvenuto nei pressi del Tevere.

Procedendo verso la *crux invicta* ci si imbatte in un personaggio maschile barbuto, in tunica e pallio, con la mano destra posta sotto il mento, assorto in una profonda contemplazione. Il Wilpert vi riconobbe l'apostolo Pietro, colto in un momento di intima meditazione sulla sua imminente sorte, egli, infatti, era consapevole che avrebbe glorificato Dio con il martirio, e proprio il simbolo di tale sacrificio è rappresentato dalla croce tenuta in spalla dal personaggio della scena seguente. Hans von Campenhausen, invece, collegò tale figura virile con l'episodio della *decollatio Pauli* e lo interpretò come un giudice colto nell'atto di decidere se condannare a morte l'apostolo delle genti.

A sinistra dell'*Anastasis* è rappresentato un episodio fortemente problematico che causò non pochi dubbi a gli studiosi per una corretta lettura. La scena è costituita da tre figure virili, la centrale munita di tunica e pallio, mentre le altre due caratterizzate dal vestiario militare. Orazio Marucchi, al momento del rinvenimento del sarcofago, fu sicuro di riconoscervi la partenza per il luogo della crocifissione di Cristo e che questo ultimo fosse affiancato da Simone di Cirene, intento a

trasportare il *patibulum*. In realtà l'interpretazione proposta dal Wilpert è sicuramente più accettabile della precedente, in quanto non ci troveremmo di fronte a un episodio desunto dalla *Passio Christi*, ma, piuttosto, all'arresto petrino in cui il martire è colto nell'atto di stringere con la mano sinistra un lembo del pallio, mentre con la destra sembra voler indicare ai due uomini, che lo accompagnano, di procedere nel loro cammino verso il luogo designato per il martirio.

Tale ipotesi è fortemente avvalorata dal fatto che di solito il Redentore, negli episodi di cattura, è sempre raffigurato imberbe, mentre qui il personaggio è barbato, inoltre, è assai difficile pensare che l'artefice abbia voluto dedicare anche parte della porzione sinistra della cassa alle tematiche cristologiche, oltre a tutta l'estremità destra, è più probabile che tale lato fosse stato riservato esclusivamente alle raffigurazioni del martirio dei principi degli apostoli.

La sepoltura, realizzata nell'ultimo trentennio del IV secolo, mostra una diversificazione e al contempo maturità dei repertori iconografici adoperati, per la prima volta si è cercato di inserire in un contesto di passione il tema dell'acclamazione, tipico, al contrario, dei manufatti teodosiani. Estremamente difficoltosa è l'analisi stilistica ed iconografica delle figure rappresentate a causa del loro stato fortemente incompiuto.

È possibile che tale opera fosse stata realizzata dalla bottega da cui uscirono anche i sarcofagi n. 40 e n. 42

Bibliografia

MARUCCHI 1927, pp. 265-267; WILPERT 1927a, pp. 135-155; WILPERT, 1928b, pp. 31-35; WILPERT 1929, I, pp. 167, 169, tav. 146,1; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 4, nota 6, p. 11 nota 36, pp. 23-24; LAWRENCE 1932, pp. 108, 111-112, 184; WILPERT 1938, pp. 57, 187; GERKE 1939, pp. 76-81; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 105, 109, 111; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, p. 268, n. 667, tav. 101; SAGGIORATO 1968, pp. 48-51; KOCH 2000, pp. 73, 299, 307, 312, 336.

Musei Capitolini

n. 35



Roma. Musei Capitolini. Palazzo dei Conservatori. Frammento della fronte (da BOVINI 1952).

Fine IV sec. d.C.

Marmo

Altezza 0,45 m; lunghezza 0,36 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Roma. Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori

Il frammento, oggi esposto sulla parete destra della II sala del museo del Palazzo dei Conservatori, è stato pubblicato per la prima volta da Joseph Wilpert nel III volume sui *Sarcofagi Cristiani Antichi* del 1936, ma lo studioso collocò il disegno del rilievo erroneamente nel museo del Bardo di Tunisi. Fu Giuseppe Bovini a ridare la giusta importanza e collocazione a questo lacerto marmoreo nel 1952, in occasione della pubblicazione dei monumenti cristiani presenti nei Musei Capitolini. Tuttavia il frammento è stato inspiegabilmente omissivo dallo studio per la realizzazione del *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage* del 1967 da parte di Friedrich Wilhelm Deichmann, di Giuseppe Bovini e di Hugo Brandenburg e da Annarosa Saggiorato nel suo lavoro sui *Sarcofagi di Passione* del 1968.

Il rilievo, incompiuto, è caratterizzato dalla presenza di due personaggi maschili affiancati, di quello di sinistra si conserva tutta la parte superiore del corpo, ad eccezione del volto, appena sbozzato, e degli arti inferiori. Egli risulta munito del tipico abbigliamento militare con tunica corta manicata, clamide e lancia stretta nella mano destra, la cui punta è ancora visibile, sopra al petto, all'altezza della spalla. La sua attenzione è rivolta verso colui che lo affianca, di cui si conserva esclusivamente una porzione del busto e del braccio destro, abbigliato con tunica e pallio che dopo aver coperto la spalla destra, passando al di sotto del braccio, con una curiosa forma ad arco, viene sorretto dalla mano sinistra, oggi perduta, ricadendo abbondantemente fino all'altezza delle ginocchia.

Ci troviamo di fronte alla raffigurazione della cattura del Redentore da parte dei due *milites* o della sua comparizione di fronte a Pilato, è assai probabile che Cristo, affiancato da un secondo soldato, fosse condotto nel tribunale, dove il prefetto era colto nell'atto di lavarsi le mani, come testimoniano gli innumerevoli rilievi coevi.

Il frammento dei Musei Capitolini è uno dei rari casi di sepoltura a fregio continuo, appartenente alla tipologia dei sarcofagi della passione, che viene realizzato alla fine del IV secolo.

Bibliografia

WILPERT 1936, III, tav. 284,2; BOVINI 1952, p. 42, n. 16; RECIO VEGANZONES 1982a, pp. 331-333; DRESKEN-WEILAND 1998, II, p. 26, n. 80, tav. 25,5.

Città del Vaticano

n. 36



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da KOCH 2000).



Particolare della fronte. Ritratti dei due defunti del clipeo conchigliato (da KOCH 2000).



Particolare della fronte. Episodio della resurrezione di Lazzaro (da KOCH 2000).



Particolare della fronte. Episodio di catechesi (da KOCH 2000).

330-340 circa

Marmo bianco

Altezza 1,13 m; lunghezza 2,13 m; profondità 1,21 m

Rinvenimento: Roma. Area sepolcrale di San Paolo fuori le Mura

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano

(ex-lateranense n. 55)

Il sarcofago, privo della copertura ma in un ottimo stato di conservazione, è stato scoperto, secondo Antonio Bosio, in *coemeterio Lucinae*, l'area sotterranea immediatamente adiacente alla sepoltura di S. Paolo e dal XVI secolo fu per lungo tempo collocato nella tribuna della basilica di S. Paolo fuori le Mura come altare dell'abside teodosiana. Conteneva la presunte reliquie di cinque dei santi martiri innocenti, ovvero gli infanti uccisi da Erodo dopo la nascita di Cristo. Alla fine del secolo papa Sisto V (1585-1590) lo fece trasferire nella cappella Sistina, da lui creata, in Santa Maria Maggiore, per avvicinare le singolari reliquie al luogo dove era custodita la culla di Betlemme.

Nel 1870 le reliquie vennero trasferite in un moderno altare e il sarcofago fu destinato al museo fondato da Pio IX in Laterano ed infine confluì per volere di Giovanni XXIII in Vaticano.

I rilievi si snodano in forma continua su un duplice registro, al cui centro si erge un clipeo a forma di conchiglia contenente i ritratti di due uomini virili. In origine il sarcofago era destinato ad accogliere le spoglie di una coppia di sposi, ma fu riadattato per due uomini, molto probabilmente due fratelli, infatti il personaggio posto a sinistra, con il *volumen* stretto nella mano destra, indossa la toga, mentre l'altro appoggia il braccio destro, con le dita sollevate nel gesto della parola, sull'avambraccio del compagno. Egli è vestito con tunica e palla, abbigliamento prettamente femminile e le pieghe della veste evidenziano anche un seno. L'*artifex* fu costretto, dato le esigenze, a connotare con tratti fisionomici maschili i due volti, lasciando però inalterati i corpi sottostanti, già terminati. Entrambi presentano delle peculiarità somatiche fortemente simili, tanto da aver fatto pensare agli studiosi che si trattasse appunto di due fratelli, ad eccezione di Nicola Ratti che in una dissertazione del 1831 ritenne possibile che vi fossero rappresentati il console Petronio Probo e il padre Probino, anch'egli console con il figlio e poi *prefecto urbis*.

Non possiamo dire con certezza chi fossero questi individui, visto la mancanza del coperchio con l'iscrizione funeraria. I volti sono incorniciati da una folta barba modellata in molteplici piccole ciocche, così come anche i capelli. La fronte è solcata da rughe, gli occhi infossati, al di sotto dell'arco sopraccigliare fortemente pronunciato, presentano la tipica perforazione della pupilla, mentre la bocca, leggermente dischiusa, è caratterizzata agli angoli da due piccoli fori realizzati mediante il trapano.

Procedendo da sinistra verso destra la prima scena che connota il registro superiore si riferisce alla resurrezione di Lazzaro (*Gv* 11,1-44). Cristo, abbigliato con tunica, pallio e sandali, ha il volto imberbe con i capelli ricci che gli cingono le guance, nascondendogli le orecchie, egli alza la mano destra nel gesto della parola, mentre l'altra sta per essere baciata da Maria, la sorella del defunto, di profilo, leggermente china su se stessa, con il capo velato dalla palla come se fosse una matrona romana. Alla sinistra del Salvatore si erge il sepolcro ad edicola, con copertura a tegole, caratterizzato da colonnine tortili di cui è visibile solo quella sinistra, poiché l'altra è celata dietro il corpo del Cristo, appoggiante su un alto plinto, decorato con un alberello a bassissimo rilievo, che mediante un capitello composito sorregge un architrave arricchito da un motivo nastriforme. All'interno del frontone si dispone una corona d'alloro, mentre eccezionalmente la struttura risulta essere sprovvista del corpo del defunto. All'evento miracoloso assiste un ulteriore personaggio barbato raffigurato sul fondo della composizione tra Cristo e la donna che sovrintende all'evento.

L'episodio seguente è incentrato sulla predizione del Figlio di Dio a Pietro del suo imminente rinnegamento, l'apostolo in tunica e pallio stringe un rotolo nella mano sinistra, mentre l'altra è posta sotto il mento nel tipico gesto di meditazione (*Mt* 26,34; *Mc* 14,30; *Lc* 22,34; *Gv* 13,38). Gesù tiene con la sinistra un lembo del proprio pallio, mentre la destra è sollevata nel gesto della parola, il volto, di tre quarti, è incorniciato da lunghi capelli inanellati che giungono poco al di sopra della

spalla. Tra i due personaggi è presente in posizione frontale il gallo, chiave di lettura della scena stessa, mentre alle loro spalle un apostolo imberbe assiste all'evento.

Al lato della conchiglia si colloca la consegna della Legge a Mosè da parte della mano di Dio che fuoriesce dal cielo (*Es* 19-29); Mosè, in tunica, pallio e sandali, è raffigurato con il volto di profilo e il corpo posto di spalle, mentre distende il braccio destro, per ricevere il prezioso dono, al cospetto di un altro personaggio abbigliato nella medesima maniera. La mano divina ritorna anche nella scena successiva, presente sul lato opposto della conchiglia, per fermare Abramo dal colpire mortalmente il proprio figlio, il quale, munito della tunica esomide, è inginocchiato con le braccia congiunte dietro le spalle in attesa del colpo mortale (*Gen* 22,1-19). Abramo ha il braccio con il coltello già alzato, quando la sua attenzione viene richiamata dall'apparizione miracolosa di Dio che lo ferma dal compiere il terribile gesto; dietro al suo corpo si intravede una porzione dell'ariete che verrà sacrificato al posto di Isacco.

Il rilievo del registro superiore si conclude con il giudizio di Pilato, il prefetto, munito di tunica corta, clamide sulle spalle e corona d'alloro in capo, siede, con le gambe incrociate, di profilo rivolto verso sinistra su una sedia coperta da un drappo, mentre il capo è girato verso l'esterno della cassa. La mano sinistra portata al volto esprime tutta la sua preoccupazione ed imbarazzo nel giudicare la causa che gli si prospetta, con l'altra mano stringe la clamide che, scendendogli dalle spalle, gli ricade abbondantemente sulle gambe. Alla sua destra si colloca l'*adsessor* raffigurato, in abiti militari, con la testa china e nel gesto di cingersi le ginocchia con le mani incrociate, segno di profondo dolore. Di fronte ai due personaggi si dispone un giovane imberbe, di profilo, in tunica esomide, colto nell'atto di versare l'acqua, con cui il prefetto si laverà le mani (*Mt* 27,24-25), dall'*urceus* alla *patera*, mentre ai suoi piedi si colloca un piccolo tavolino sorretto da una colonnina scanalata. La scena è arricchita dalla presenza di tre *militēs* due muniti di scudo e uno con la clamide che lo ricopre totalmente. La figura di Cristo è assente, ma è compensata dalla presenza di Isacco, della scena precedente, prefigurazione del sacrificio cristologico.

Il registro inferiore si apre, sempre procedendo da sinistra verso destra, con un personaggio virile in tunica e pallio che sembra indicare con la mano destra, mentre l'altra stringe un rotolo, una roccia da cui scaturisce un rivolo d'acqua. Una figura maschile, caratterizzata dal tipico abbigliamento militare, costituito dalla tunica manicata corta, dalla clamide sulle spalle e dal berretto pannonicum in capo, è raffigurato nell'atto di toccare la spalla di colui che lo affianca, mentre stringe nella mano sinistra un bastone, ora perduto. Un ulteriore individuo, sul fondo, assiste alla scena. È probabile che si tratti di Pietro che, secondo gli Atti Apocrifi, convertì e battezzò i suoi carcerieri, Processo e Martiniano, qui ridotti ad un unico personaggio, secondo il fenomeno della *reductio*, facendo scaturire miracolosamente l'acqua dalla sua cella.

Anche l'episodio seguente è incentrato sulla figura di Pietro, in quanto vi è raffigurato il primo l'arresto subito dall'apostolo per mano di un soldato.

Il rilievo prosegue con Daniele orante, imberbe e nudo, in posizione stante tra due leoni, in quanto condannato *ad bestias* per essersi rifiutato di venerare i culti idolatrici babilonesi (*Dn* 6,11-25;14,31-42). Il profeta, oggi privo del braccio sinistro, fu oggetto di un restauro moderno che modificò la mano destra, non più con il palmo disteso bensì con le dita piegate. A sinistra si erge la figura di Abacuc, in tunica corta, con in mano un cestellino con dentro quattro forme di pane con cui sfamerà Daniele lasciato in balia dei leoni per sette giorni.

Al di sotto del clipeo conchigliato si sviluppa una scena complessa costituita da un uomo calvo, abbigliato con tunica e pallio, seduto di profilo sotto un albero su una cattedra-roccia. Egli è colto nell'atto di leggere da un *volumen* semisvolto ad un soldato, caratterizzato da una tunica corta manicata, dalla clamide sulle spalle e dal *pileum* in capo, che, sopraggiungendo da sinistra, gli si pone di fronte come se volesse togliergli di mano il *volumen* stesso. Un secondo soldato sembra sporgersi tra i rami di un albero per vedere cosa sta succedendo. Si tratta della catechesi effettuata da Pietro ai suoi due carcerieri Processo e Martiniano, ma tale scena potrebbe anche alludere al primato petrino e dunque alla festività della *cathedra Petri* che si teneva il 22 febbraio e di cui

esiste memoria nel Cronografo del 354, attribuito a Furio Dionisio Filocalo, appunto come *Natale Petri de Cathedra*.

Le ultime due scene sono incentrate sull'attività taumaturgica e miracolosa di Cristo, il quale, in tunica e pallio, è raffigurato con il volto di profilo e il corpo di spalle rispetto allo spettatore, mentre pone la mano destra sugli occhi di un personaggio maschile di modulo minore. L'uomo, abbigliato con una tunica corta cinta in vita e una mantella di pelliccia con cappuccio, doveva appoggiarsi a un bastone, oggi distrutto. Si tratta della guarigione del cieco (*Mt* 9,28; 15,30-31; 20,29-34; *Mc* 8,22-26; *Lc* 7,21;18,35-43; *Gv* 9,1-41) a cui assistono tre individui maschili.

La composizione si conclude con il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci in cui il Figlio di Dio, abbigliato con tunica, pallio e sandali, ha il volto imberbe con i capelli ricci che gli cingono le guance, egli impone le mani su due contenitori colmi di alimenti sorretti da due apostoli che si dispongono ai suoi lati (*Mt* 14,13-21; 15,32-39; *Mc* 6,32-44; 8,1-9; *Lc* 9,12-17; *Gv* 6,1-13).

Le scene raffigurate sono desunte dal Nuovo e del Vecchio Testamento e dai testi apocrifi, queste sono assai frequenti nei programmi iconografici dell'arte cristiana delle origini, ma denotano delle specifiche peculiarità dovute probabilmente alla mano eccezionale dell'*artifex* che realizza delle singolari variazioni agli apparati figurativi, già fortemente codificati. Così Lazzaro risulta mancare nel proprio sepolcro e la sorella Maria, di solito prostata ai piedi di Cristo, viene rappresentata come una nobile matrona romana, chinata a baciare la mano del Salvatore.

Il volto di Pietro, nell'episodio del miracolo della rupe, è caratterizzato dai tratti somatici che sembrano richiamare, inspiegabilmente, più il ritratto paolino che quello petrino, è probabile che ciò sia dovuto ad un errore dell'artista.

È un'opera molto accurata realizzata per una coppia di coniugi probabilmente intorno al 330-340 in quanto il sarcofago mostra inequivocabili caratteri tardo-costantiniani, le figure stanno recuperando la loro plasticità, come dimostra infatti la grande varietà dei movimenti e dei gesti che si sviluppano liberi nello spazio compositivo. I rilievi, dalle forme morbide, sono fortemente staccati dal fondo marmoreo creando importanti effetti plastici, specie in corrispondenza delle teste dei vari personaggi. Le pettinature degli uomini lisce a calotta con la frangia definita da piccole ciocche virgolettate che, ricadendo sulla fronte, richiamano la moda del terzo/quarto decennio del IV secolo, ma secondo Friederich Gerke, al contrario, i busti contenuti nel clipeo, raffiguranti di due fratelli, per via della pettinatura di cui sono connotati sono posteriori di alcuni decenni, forse risalgono al 360 circa.

Il trapano è stato adoperato nella lavorazione dei capelli, della barba, negli angoli del naso, della bocca e degli occhi, nell'orecchio, negli spazi tra le dita della mano e dei piedi, nella definizione della criniera dei leoni e nelle fronde degli alberi.

Bibliografia

BOSIO 1632, p. 155; ARINGHI 1651, p. 422; BOTTARI II, pp. 1-6, tav. 49; RATTI 1831, pp. 51-77; GARRUCCI 1879, V, p. 85, tav. 358,3; ROLLER 1881, pp. 281-285, tav. 45; WILPERT 1887, p. 147, tav. 5-6,3; FICKER 1890, p. 13 n. 55; BECKER 1909, p. 26, n. 73; OBERMANN 1909, pp. 201-214; tav.2; MARUCCHI 1910, p. 11, tav. 6,4; STYGER 1913, pp. 23, 25-26, 43, 49 n. 5, 54; WILPERT 1922, pp. 23, 27-31; STUHLFAUTH 1925, pp. 36, 38 n.1, 67, fig. 10; LAWRENCE 1927, pp. 25 nota 55, 37, fig. 39; STYGER 1927, pp. 98 nota 133, 101, 103; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 68-71, fig. 37,49,53; WILPERT 1929, I, pp. 102, 117, 160, 186, 188, tav. 91; 93,2; 153,1; LAWRENCE 1932, pp. 132-133, 135; GERKE 1933, p. 108; GERKE 1934, pp. 6, 8-9, 16-19, 22; GERKE 1935b, pp. 20, 35; SCHOENEBECK 1936, pp. 313-319, 323, fig. 6, tav. 41,1-2; 45,2; SOPER 1937, pp. 155 nota 112, n. 11, 162, fig. 15, 39, 56; WILPERT 1938, pp. 55, 165, fig. 40; DINKLER 1939, pp. 40-49, 65, fig. 28b, tav. 3 n. 9; GERKE 1939, pp. 68-71, 118; GERKE 1940a, pp. 22, 29-33, 35, 45, fig. 29-33; GERKE 1940b, p. 353; DE BRUYNE 1943, p. 162; DE BRUYNE 1944-1945, p. 269; GERKE 1948, pp. 26-29, 31, 95, fig. 30-35; BOVINI 1949, pp. 224-226, 333 n. 161, fig. 238, 240, 241; SOTOMAYOR 1962, p. 19 nota 30, 38, 60 nota 95, 61 nota 102, 63 nota 106, 67-68, 92 nota 22, 104, 107, 148, fig. 12.5, 183, 222; KLAUSER 1966, pp. 30-33, n. 10, tav. 13-15; TESTINI 1966, pp. 329-330, fig. 234;

DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 43-45, n. 45, tav. 15; GRABAR 1968, p. 273, fig. 270-272; SAGGIORATO 1968, pp. 12-15, n. 2; SANSONI 1969, p. 12, n. 2, fig. 2; BRENK 1977, tav. 77; BRANDENBURG 1979, p. 460, tav. 144; BRANDENBURG 1981, p. 80, tav. 9a; SOTOMAYOR 1982, p. 202, fig. 74; CAILLET 1990, p. 76, fig. 58; SCHRENK 1995, pp. 3, 46, tav. 9b; IMMERZEEL 1996, tav. 9,1; 28,2; KOCH 2000, pp. 31, 40, 85, 112, 114, 117, 123, 207, 213, 283, 287, 291, 362; CAILLET 2002, pp. 43-44, tav. 15,3; PATITUCCI UGGERI 2010, p. 215, fig. 124-125.

n. 37



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (foto archivio PCAS).

Primo/secondo quarto del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,26 m; lunghezza 0,38 m; profondità 0,39 m

Rinvenimento: Roma. Cimitero di San Callisto

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano

Il frammento marmoreo, rinvenuto nel cimitero romano di San Callisto, appartenne alla collezione privata di Joseph Wilpert fino al 1935-36, per poi essere esposto nel Museo Pio Cristiano.

Si tratta della parte finale destra del rilievo che animava la cassa di un sarcofago a fregio continuo, nonostante le modeste dimensioni del lacerto è identificabile, con assoluta chiarezza, l'episodio del giudizio di Pilato (*Mt 27,24-25*). Il prefetto, assiso di profilo con il corpo rivolto verso sinistra e il capo girato nella direzione opposta, verso l'esterno dell'opera, trattiene con la mano destra un lembo della clamide, mentre porta la sinistra al di sotto del mento, in segno di profonda meditazione nel giudicare la causa che gli si prospetta. Il volto è privo della barba e una corona d'alloro ne impreziosisce la capigliatura. Accanto al prefetto siede un secondo personaggio, totalmente avvolto dalla clamide, con le mani intrecciate attorno alle ginocchia in segno di profondo dolore, è l'*adessor*, ovvero colui che svolgeva la funzione di consultatore o di garante giuridico.

La scena prevede la presenza anche di un soldato munito di lancia, di cui si conserva soltanto la punta, a forma di diamante, alle spalle di prefetto del pretorio.

Non è possibile aggiungere altro in quanto non sono presenti ulteriori indizi che possano suggerire la presenza di più individui all'interno del tribunale di Pilato.

Il rilievo è fortemente piatto; gli arti dei personaggi, eccessivamente maggiorati, sono sproporzionati rispetto ai loro corpi; le pieghe delle vesti sono piatte, caratterizzate da profondi e netti solchi. L'artista ha adoperato il trapano nella perforazione della pupilla, negli angoli degli occhi e della bocca, nelle narici, alla base dei capelli e tra le foglie d'alloro della corona di Pilato.

Bibliografia

WILPERT 1932, II, p. 319, tav. 217,5; NOGARA 1936, p. 334; GERKE 1939, pp. 68-71; DE BRUYNE 1944-1945, p. 276; VAN ESSEN 1955, p. 59; SOTOMAYOR 1962, pp. 104, 108; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 32-33, n. 37a, tav. 12; SAGGIORATO 1968, pp. 11-12, n. 1; KOCH 2000, pp. 283, 287, 291.

n. 38



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAGGIORATO 1968).

Ultimo quarto del IV secolo d.C.

Marmo italico

Altezza 0,58 m; lunghezza 2,22 m; profondità 0,72 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano
(ex-lateranense n. 169A)

Il sarcofago versa in uno stato di conservazione pessimo, in quanto venne esposto per secoli alle intemperie climatiche all'interno della tenuta di villa Ludovisi. Nel 1890 il principe Ugo Ludovisi lo consegnò in dono a papa Leone XIII, affinché lo esponesse nel Museo di Pio IX in Laterano.

La cassa è animata da una doppia teoria di apostoli, sei per lato, convergente al centro, verso il simbolo dell'*Anastasis*, di cui rimane ben poco. Della *crux invicta* sono ancora visibili gli attacchi e parte del braccio verticale, mentre della corona lemniscata, contenente il monogramma costantiniano, si conservano esclusivamente brandelli dei nastri. Al di sotto del braccio trasversale della croce si ergono, come di consueto, i due soldati che avevano il compito di vigilare sul Santo Sepolcro, questi, privi della testa, sono raffigurati stanti, muniti di tunica corta, clamide e lancia, mentre si appoggiano con le gambe incrociate ai propri scudi.

I dodici apostoli procedono verso il centro della cassa stingendo nella mano sinistra un *volumen* ed alzando la destra, nel gesto dell'*adclamatio*. Purtroppo tutti gli avambracci destri sono andati perduti, mentre le teste sono così logore da non permettere più di distinguere le peculiarità figurative.

Tutti i personaggi rappresentati sul lato destro del manufatto mostrano una postura frontale, rispetto allo spettatore, al contrario quelli del lato sinistro evidenziano una maggiore varietà di movimenti, difatti alcuni apostoli hanno il corpo di tre quarti e la testa rivolta verso l'*Anastasis*, mentre il quarto apostolo, a partire da sinistra, è girato nella direzione opposta, ovvero verso colui che lo segue. Il secondo personaggio, sempre a partire da sinistra, si diversifica completamente dai suoi compagni in quanto il suo corpo è completamente volto di schiena con il capo e i piedi di profilo.

La cassa si chiude alle estremità con la presenza di due elementi architettonici che richiamano delle porte. Alle spalle della teoria di santi emergono dallo sfondo frammenti di marmo irregolari, riferibili agli attacchi della decorazione in rilievo. Si potrebbe ipotizzare che in origine la fronte del sarcofago fosse scandita da strutture architettoniche munite di archi e colonne che si alternavano tra i vari personaggi. Alcuni studiosi hanno messo in dubbio tale teoria, in quanto non si conserva alcuna traccia dei fusti delle colonne, che non dovevano essere fissate tramite gli attacchi, ma ricavate dal medesimo marmo, e della cornice superiore della cassa; sono totalmente assenti anche tutti quegli elementi che possono suggerire la presenza di una successione di arcate vista, invece, la sovrapposizione dei discepoli di Cristo con le strutture architettoniche poste alle estremità della cassa. Altri riconobbero nei lacerti marmorei tra le teste dei vari personaggi ciò che resta dei loro avambracci destri acclamanti, ma in tal caso risulta strano come gli attacchi siano posti così in alto rispetto ai corpi e come siano stati necessari ben due supporti marmorei per ogni arto.

Marion Lawrence vide in questa opera una contaminazione tra i cosiddetti sarcofagi a porta di città e la tipologia a stelle e corone. Al contrario Joseph Wilpert ritenne che in questa sepoltura sia stato introdotto il particolare nuovo delle due porte che, delimitando lo spazio compositivo, rappresentano simbolicamente le città celesti di Gerusalemme e di Betlemme nell'accezione dell'*Ecclesia ex gentibus* e dell'*Ecclesia ex circumcissione*.

Le figure sono snelle e agili, ma i gesti sono ripetuti meccanicamente; il panneggio delle vesti sottolinea il movimento sottostante dei corpi, le pieghe sono definite da profondi e netti solchi. Il trapano è stato adoperato nella lavorazione delle teste, in particolare per definire la barba, i capelli e la pupilla.

Bibliografia

GARRUCCI 1879, V, p. 76, tav. 350,3; GROUSSET 1885, p. 80 n. 93; SCHÖNEWOLF 1909, pp. 7 n. 14, 29, 36; MARUCCHI 1910, p. 21, tav. 28,5; SCHNEIDER-GRAZIOSI 1913, p. 135; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 11 nota 37; WILPERT 1932, II, pp. 324-325, 352, tav. 238,6; LAWRENCE 1927, pp. 15-16, 24, 27; DACL 1929, VIII 2, c. 1735; BURKE 1930, p. 173; LAWRENCE 1932, pp. 111, 144-145, 152, 158, 174 n. 103, 184, 185; GERKE 1939, pp. 107-110; VAN ESSEN 1955, pp. 55, 58; BOVINI 1960, p. 223; TESTINI 1966, p. 336, fig. 246; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 61-62, n. 65, tav. 20; SAGGIORATO 1968, pp. 137-138, fig. 35; SANSONI 1969, pp. 61-62, n. 10; IMMERZEEL 1996, tav. 25,1; KOCH 2000, pp. 302, 315, 362.

n. 39



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAPELLI 2003).



Particolare della nicchia centrale (foto dell'autore).



Particolare della nicchia centrale (foto dell'autore).



Particolare della fronte, Cristo condotto davanti a Pilato (foto dell'autore).



Particolare della fronte, Pilato riceve Cristo nel pretorio (foto dell'autore).



Particolare della fronte, l'incoronazione di spine (foto dell'autore).



Particolare della fronte, Simone di Cirene trasporta la croce di Cristo (foto dell'autore).

340-350 d.C.

Marmo bianco italico a grana fine

Altezza 0,61 m; lunghezza 2,03 m; profondità 0,80 m

Rinvenimento: Roma. Sopraterra del cimitero romano di Domitilla

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano

(ex-lateranense n. 171)

Il sarcofago a colonne fu rinvenuto durante gli scavi condotti dal marchese Luigi Biondi, tra il 1817-1821, per volere della duchessa Marianna di Savoia Chablais nella sua tenuta di Tor Marancia, molto probabilmente doveva appartenere a un sepolcreto presente nel sopraterra della catacomba di Domitilla.

Il manufatto è caratterizzato dalla suddivisione dello spazio, della fronte principale, in cinque nicchie mistilinee mediante sei colonne tortili, ad andamento inverso, poggianti su basi attiche, i cui tori sono animati da una decorazione a nastro attorcigliato, mentre la scozia prevede un motivo traforato perlinato. La penultima base, procedendo dal centro della cassa verso destra, è munita di un decoro differente, ovvero una fila di ovuli adiacenti che si dispone tra i due tori, contraddistinti da una serie di fusi sdraiati.

I capitelli compositi, sorreggono, a partire dall'esterno della cassa verso l'interno, due volte timpanate modanate e decorate, arricchite dalla presenza di due corone, due architravi e un arco nell'intercolunnio centrale. Questi elementi architettonici sono animati dalla presenza di piccoli genietti alati, rappresentati nell'atto di cogliere l'uva dai tralci vitinei negli angoli esterni delle volte timpanate, mentre semplici genietti in volo si dispongono negli spazi di risulta tra le successive arcate. Nei pennacchi relativi alla nicchia mediana si collocano le personificazioni della luna falciata e del sole, con il capo coronato dai raggi, il cui sguardo è rivolto verso il sottostante simbolo dell'*Anastasis*.

Al centro del sarcofago domina la maestosa croce latina sormontata da un'imponente corona d'alloro lemniscata, contenente il monogramma costantiniano, sorretta dal becco di un'aquila imperiale le cui ali costituiscono l'arco stesso della nicchia in questione. Al di sotto del braccio trasversale della *crux invicta*, su cui si appoggiano due colombe, si riconoscono i soldati romani incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro. I due centurioni, con un modulo minore rispetto alle altre figure che animano la cassa, siedono di profilo su una roccia ed indossano la tunica corta, la clamide e l'elmo in capo, mentre il soldato posto a sinistra della croce ha lo sguardo rivolto verso il *Signum caelestis*, l'altro, ormai vinto dal sonno, si appoggia pesantemente al proprio scudo piantato a terra.

Proseguendo verso destra segue un'unica scena, divisa in due parti, incentrata sulla figura del Cristo imberbe, abbigliato con tunica e pallio sostenuto dalla mano sinistra, mentre viene condotto da un soldato, in tunica corta e clamide, munito di elmo in capo e lancia, priva della punta rivolta verso l'alto, nel tribunale di Pilato. Il prefetto assiso sulla *sella curulis*, con le gambe incrociate e lo sguardo rivolto verso l'esterno del sarcofago, porta la mano sinistra al di sotto del mento, per manifestare tutto il suo profondo imbarazzo nel giudicare la causa che gli si prospetta. Ponzio Pilato, munito di tunica corta manicata, della clamide affibbiata sulla spalla all'altezza dell'omero con una spilla e del diadema in capo, è affiancato dall'*adsessor*, di cui si scorge solo il volto imberbe e la spalla destra con la clamide. Alle spalle dei due personaggi si erge una struttura in blocchi di bugnato, terminate con un motivo merlato e due archi che si scorgono dietro le teste del governatore e dell'*adsessor*, che sottolinea come l'evento si svolga dinanzi al *praetorium*. Di fronte a loro un inserviente, in tunica esomide, con il capo impreziosito da una corona d'alloro arricchita centralmente con una gemma, ma privo dei calzari, è raffigurato nell'atto di versare dell'acqua dall'*urceus* a una *patera*, sotto alla quale si dispone un cratere biansato appoggiato su un piccolo tavolo rotondo, arricchito da protomi feline (*Mt 27,24-25*).

La parte sinistra del sarcofago è incentrata su due episodi relativi alla *passio Christi*, infatti, accanto all'intercolunnio centrale, si erge la figura imponente del Salvatore, giovane e imberbe, il cui volto è girato di tre quarti verso il centro della cassa, mentre il corpo, in pieno prospetto, è caratterizzato

dalla gamba destra leggermente piegata in avanti e dalle braccia congiunte sulla tunica, mentre nella mano sinistra stringe saldamente il rotolo della Legge. Il Redentore viene incoronato con una corona di alloro, e non di spine, con gemma centrale da un centurione romano munito del consueto abbigliamento militare, costituito da tunica corta succinta, clamide sulle spalle, elmo allacciato sotto al mento e la spada chiusa nel fodero.

L'ultima scena, posta all'estrema sinistra della cassa, è caratterizzata dalla presenza di un giovane, abbigliato con tunica manicata, corta e succinta, che, sorreggendo una croce sulle proprie spalle, procede a piedi nudi, di gran passo, con tutto il corpo di profilo verso l'esterno della scena. Egli è seguito da un soldato, con la spalla destra totalmente avvolta dalla clamide e con la spada stretta nella mano sinistra, che lo sprona a procedere sotto il gravoso peso. Ci troviamo di fronte a Simone di Cirene costretto, contro la sua volontà, a portare lo strumento del martirio di Cristo per l'ultimo tratto del Calvario.

Non si tratta affatto di scene cruente, difatti il Figlio di Dio viene incoronato con una corona trionfale, di gloria ed è il Cireneo che trasporta la sua croce.

Tale sarcofago è dominato da un alto senso di simmetria e d'armonia, non vi è nulla di abbozzato o inconcluso, ma tutto è scolpito nei minimi dettagli. La resa stilistica è ancora chiaramente affine alla plastica costantiniana, le figure mostrano delle proporzioni leggermente tozze, i gesti sono rigidi, impacciati, convenzionali, le teste sono maggiorate rispetto ai corpi sottostanti.

Tutti questi elementi e la lavorazione della pupilla, mediante l'uso del trapano, inducono a datare tale manufatto intorno al 340-350 d.C.

I tratti fisionomici del Cristo sono assolutamente canonici alla più comune tradizione iconografica dei primi secoli, il volto è paffuto, privo di barba, ma un'espressione più severa del solito lo pervade. Estremamente singolare è il fatto che il Salvatore, rappresentato in ben due differenti episodi, venga munito di due distinte pettinature. Nella scena dell'arresto la capigliatura è confacente all'età precostantiniana, tipica della tipologia del Cristo-eroe, con piccoli riccioli chiusi e simmetricamente aderenti alla testa, al contrario nell'incoronazione di spine la pettinatura "da paggio", utilizzata nel secondo quarto del IV secolo per la figura del Cristo-fanciullo, è costituita da tre ciocche ricce disposte lungo le guance, mentre la fronte è animata da una frangia dai tratti naturalistici dati da piccoli ricci ordinati.

Un'altra novità iconografica è costituita dall'abbigliamento dei cinque *milites* in quanto, per la prima volta, oltre ad indossare tunica corta e clamide, sono muniti dell'elmo fissato sotto al mento mediante due stringhe. Tale elemento figurativo prendere il posto del più tradizionale *pileus pannonicus* di età tetrarchico-costantiniana, verrà sempre utilizzato per il vestiario dei due centurioni posti al cospetto dell'*Anastasis*.

Il sarcofago è stato sottoposto a varie campagne di restauro che hanno portato alla totale pulizia del rilievo, alla rilavorazione di alcuni particolari come il volto di Cristo e del soldato alle sue spalle nell'episodio della sua comparizione nel tribunale di Pilato e all'integrazione di parti mancanti. Sono state integrate a stucco le corone che pendono dai timpani triangolari, una porzione della sedia e della mano di Pilato, una buona parte dei genietti alati che si dispongono tra i pennacchi, la croce portata da Simone di Cirene, un tratto della *crux invicta* e per finire la colomba che si appoggia sul braccio trasversale sinistro della croce nell'intercolunnio mediano.

Bibliografia

GARRUCCI 1879, V, p. 75, tav. 350,1; ROLLER 1881, pp. 290-291, tav. 87,1; FICKER 1890, p. 113, n. 171; SCHÖENEWOLF 1907, pp. 4-7, 27, 36; MARUCCHI 1909, p. 164; MARUCCHI 1910, p. 21, tav. 28,6; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 11, 13, 28-30; WILPERT 1929, I, p. 168, tav. 146,3; LAWRENCE 1932, pp. 111, 131-132, 139-141, 153, 168, 184; GERKE 1939, pp. 71-75, 118; GERKE 1940b, p. 354; GERKE 1948, pp. 22, 31-33, 35, 43, 96; DACL 1950, cc. 1458-1459; SCHUMACHER, 1959, pp. 17, 25; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 104, 108, 111, 113; TESTINI 1966, p. 331, fig. 236; DEICHMANN,

BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 48-49, n. 49, tav. 16; SAGGIORATO 1968, pp. 20-23, 81-93; KOCH 2000, pp. 42, 85-86, 207 nota 27, 284, 292, 362 nota 13; SPINOLA 2001, pp. 604-605, n. 306; SAPELLI 2003, p. 398, n. 190; JASTRZĘBOWSKA 2004, pp. 155-157; LAZZARA 2010-2011; LAZZARA 2016, pp. 2307-2320.

n. 40



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da PATITUCCI UGGERI 2010).

380-400 d.C.

Marmo bianco a grana fine con sottili venature grigie

Altezza 0,58 m; lunghezza 2,00 m; profondità 0,95 m

Rinvenimento: Necropoli Vaticana

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Musei Pio Cristiano

(ex-lateranense n. 151)

Il sarcofago a colonne, oggi nel Museo Pio Cristiano, ha subito molte vicissitudini, legate ai suoi passaggi espositivi, che lo hanno irreparabilmente ridotto alla sola fronte. La sepoltura fu rinvenuta nel 1707 nella necropoli vaticana, a seguito degli scavi condotti da Giovanni Bottari, al momento della sua scoperta la cassa era provvista delle testate laterali, visti gli incavi per le grappe e il taglio obliquo degli angoli della fronte, che furono eliminate in un tempo non ben precisato. Dal 1757 l'opera venne esposta al Museo Sacro Vaticano dove, molto probabilmente, i due pannelli che chiudevano alle estremità il rilievo della fronte, ovvero la lavanda dei piedi e il giudizio di Pilato, furono rimossi, come si può ben vedere dai tagli ancora visibili, e ricongiunti solo quando il sarcofago passò dal 1854 al Museo di Pio IX in Laterano.

L'opera, incompiuta, è caratterizzata dalla suddivisione dello spazio in cinque nicchie, delimitate da sei colonne che, mediante capitelli compositi, sorreggono un architrave continuo modanato, absidato in corrispondenza della nicchia mediana per permettere di ospitare l'imponente figura del Redentore. Al centro del rilievo domina la figura del Cristo parusiaco raffigurato, in posizione frontale, con il volto incorniciato da lunghi capelli fluenti e da una folta barba. Abbigliato con tunica e pallio si erge sul monte del Paradiso, con la mano destra compie il gesto del comando, mentre con la sinistra consegna il *volumen* della Legge a Pietro, che lo riceve con le mani velate dal pallio; Paolo plaude all'evento. I principi degli apostoli sono raffigurati con un modulo minore rispetto al Salvatore e presentano tutti tratti fisionomici tipici dell'iconografia paolina e petrina.

Il lato destro del sarcofago ospita, in due distinte nicchie, la comparizione del Cristo davanti a Pilato; il Figlio di Dio trattiene con la mano sinistra un lembo del pallio e con la mano destra compie il gesto della parola, capelli lunghi e ricci delimitano il volto apollineo, mentre una frangia di piccole ciocche incornicia la fronte. Due soldati lo accompagnano verso il tribunale, uno munito di clamide, e lancia rivolta verso il basso e l'altro, in tunica e clamide, indica il cammino, mentre impugna con la mano opposta il bastone del comando.

La scena seguente vede per protagonista il prefetto assiso quasi frontalmente, in una posizione assai innaturale, con i piedi poggiati su un alto *suppedaneum* e le braccia congiunte sulle gambe. Pilato è munito di tunica corta con corazza decorata da scaglie e corti calzari dai risvolti dentellati; il suo capo è rivolto verso il giovane servitore, in tunica esomide e corona d'alloro, colto nell'atto di versare dell'acqua dall'*urceus* a una *patera*, mentre ai suoi piedi si erge un tripode con sopra un cratere biansato (*Mt 27,24-25*).

A sinistra dell'intercolunnio centrale si riconosce Pietro, in tunica e pallio, condotto al luogo designato per la sua condanna a morte da un soldato, con tunica corta e clamide, che lo trattiene per il braccio, mentre un altro personaggio trasporta sulle proprie spalle lo strumento del martirio. La scena non mostra alcuna drammaticità, in quanto è lo stesso apostolo ad indicare ai suoi carcerieri la direzione da percorrere, il suo sguardo è impassibile, fisso in un punto lontano e non rivela alcuna paura o tensione per il suo imminente destino.

Il rilievo termina all'estremità sinistra con l'episodio della lavanda dei piedi di Pietro, il quale è raffigurato seduto, di tre quarti, con le mani sollevate cerca di fermare il suo Maestro che sta per accingersi a compiere il lavacro, infatti sulla sua spalla è già pronto il panno con cui si asciugherà subito dopo. Ai piedi del Cristo apollineo si riconosce un catino pieno d'acqua, mentre manca completamente un ulteriore personaggio che di solito assiste all'episodio.

Nella realizzazione dei vari episodi biblici è assai chiara la volontà dell'artista di creare delle soluzioni di equilibrio sia dal punto di vista figurativo che narrativo, infatti la lavanda dei piedi fa da specchio alla comparizione di Gesù davanti a Pilato, al prefetto seduto e rivolto verso l'interno della cassa, corrisponde perfettamente l'apostolo ed in entrambi i casi, trattandosi di due lavacri,

l'acqua è il filo conduttore, ma mentre l'umiltà è alla base dell'atto dell'apostolo l'indolenza anima quello di Pilato. Una ricerca di simmetria è individuabile anche nelle due scene d'arresto, in quanto il martirio petrino non può non associarsi a quello cristologico, di cui è il diretto erede, come si può ben vedere dalla scena centrale della *Traditio legis*.

Tutta la parte destra della fronte marmorea è meno lavorata, tanto che le figure sembrano emergere a fatica dallo sfondo, si tratta senza dubbio di un'opera incompiuta visto la mancanza della lavorazione con il trapano; gli occhi, privi della perforazione della pupilla, sono allungati verso le tempie con un tratto spesso. Le vesti sono animate da pieghe morbide, fitte, ma allo stesso tempo poco profonde. È molto probabile che tale sarcofago uscì dalla stessa bottega che produsse molto probabilmente anche i sarcofagi n. 34 e 42.

Bibliografia

BOTTARI 1737,I, pp. 93-98, tav. 24; GARRUCCI 1879, V, pp. 61-62, tav. 335, 3; ROLLER 1881, II, p. 291, tav. 87, 3; FICKER 1887, pp. 91, 101; FICKER 1890, p. 93, n. 151; MARUCCHI 1910, p. 18, tav. XXIII,2; WILPERT 1922, p. 15; RODENWALDT 1923-1924 p. 33; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 17; WILPERT 1929, I, pp. 161, 176-177, tav. 121,1; LAWRENCE 1932, pp. 108, 110-112, 145, 153, 163, 168 n. 22, 184-185; STUHLFAUTH 1925 p. 101 n. 1; SCHOENEBECK 1936, p. 311 nota 1-2; WILPERT 1938, p. 49; GERKE 1939, pp. 72, 91-106; GERKE 1948, pp. 39-41, 53, 55-56, 99, n. 73; FÉVRIER 1956, p. 187 nota 23; GIESS 1962, pp. 25, 27, 43, 95, n. 2; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 105, 109 nota 59, 110-111, 113 nota 67, 127, 183; TESTINI 1966, p. 331, fig. 237; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, p. 56, n. 58, tav. 19; SAGGIORATO 1968, pp. 74-76, n. 28; BECKER 1983, pp. 654-656, n. 232; BRENK, BRANDENBURG 1983, p. 655; WISSKIRCHEN 1990, p. 32; GENNACCARI 1997, pp. 44-45; KOCH 2000, pp. 42, 75, 303, 319; SPINOLA 2000a, p. 208, n. 49; ENGEMANN 2007, p. 288, tav. II.3.21; PATITUCCI UGGERI 2010, pp. 157-158, fig. 92.

n. 41



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAPELLI 2003).

360-340 d.C.

Marmo bianco italico a grana fine

Altezza 0,62 m; lunghezza 2,06 m; profondità 0,73 m

Rinvenimento: Roma. Ipogeo della *Confessio* di San Paolo fuori le Mura

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano

(ex-lateranense n. 164)

Il sarcofago, rinvenuto nella *confessio* di San Paolo fuori le Mura, fece parte della collezione lateranense fino al 1854, quando, per volere di Orazio Marucchi, entrò a far parte del Museo Pio Cristiano.

Tale opera si distingue notevolmente dagli altri manufatti a lei affini sia per l'eccellente resa stilistica che per il perfetto stato di conservazione in cui versa. Lo spazio compositivo è scandito dalla presenza di alberi d'ulivo che, tramite l'intreccio dei loro rami, creano delle nicchie sceniche, all'interno delle quali si dispongono i vari personaggi. Tra le folte chiome, lavorate a giorno, con un intenso effetto chiaroscurale, si distinguono diversi volatili intenti a nutrirsi con i frutti che gli stessi alberi offrono. All'estremità destra delle fronde si colloca un nido animato all'interno da piccoli uccellini, che vengono imbeccati amorevolmente dalla propria madre, mentre sul lato opposto un'altra colomba vigila sul proprio nido.

Al centro della fronte della sepoltura domina la figura della *crux invicta* arricchita dalla presenza di una corona di alloro, contenente il monogramma costantiniano, con un'imponente gemma alla sommità, mentre un sinuoso nastro, avvolgendola, dà vita a due morbidi ed eleganti *lemnisci*, che si vanno ad appoggiare sul braccio trasversale della croce stessa. Accanto a questi elementi decorativi trovano posto due colombe, dalle ali spiegate, intente a beccare le piccole bacche che impreziosiscono la corona stessa.

Al di sotto della croce si dispongono, come di consueto, i due centurioni incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, mentre il soldato, posto a destra, oramai vinto dal sonno, si appoggia pesantemente al proprio scudo, l'altro, tenendo la lancia con la mano sinistra e lo scudo con il braccio destro, rivolge lo sguardo verso il *Signum caelestis*.

Ai lati del simbolo dell'*Anastasis* si riconoscono due distinti episodi inerenti agli ultimi momenti terreni dei principi degli apostoli: la cattura di Pietro da parte dei *milites* a sinistra e la *decollatio Pauli* a destra. Pietro, con le mani congiunte abbassate, mostra un atteggiamento di maestosa tranquillità, lo sguardo imperturbabile fisso in un punto lontano sembra estraniarlo completamente dall'arresto subito, ad opera di due militari, difatti, mentre uno lo tiene per il braccio destro, l'altro, armato, sostiene la falda del pallio petrino.

La stessa solenne indifferenza è espressa anche da Paolo nonostante stia per ricevere il colpo mortale dal suo carnefice, infatti l'apostolo, munito di tunica e pallio, ha le mani congiunte dietro le spalle e il capo rivolto verso il soldato che lo fronteggia, il quale, abbigliato con tunica corta e clamide, è colto nell'atto di sguainare, con grande enfasi, la spada dal fodero. Alle spalle del prigioniero alcune canne palustri e una rappresentazione miniaturizzata di una nave testimoniano come l'evento si svolga in un luogo paludoso, presumibilmente, nei pressi del Tevere.

Le fisionomie dei due apostoli sono ben delineate, secondo i più canonici apparati figurativi a loro propri, rendendone così facilmente possibile il riconoscimento.

La composizione si chiude esternamente con due scene veterotestamentarie: a sinistra si colloca la consegna delle offerte da parte di Caino e Abele a Dio (*Gen* 4,8), il quale, assiso di profilo su una roccia, stringe con la mano sinistra il pallio, mentre solleva la destra con il gesto dei *digiti porrecti*. I due fratelli, imberbi, sono muniti di tunica esomide corta e succinta e dei loro doni, ovvero l'agnello e le spighe.

Nella nicchia all'estremità destra si colloca Giobbe, con tunica corta esomide, seduto su uno scrano, con la gamba destra elevata sopra uno sgabello, in atteggiamento di rassegnazione al volere divino, di fronte a lui si erge la moglie, Sitis, colta nell'atto di coprirsi il naso, a causa del cattivo odore del marito (*Gb* 19,17), mentre gli porge il pane su una pala. Singolare il copricapo a fascia di cui è munita la donna, in quanto indica come ella avesse dovuto vendere i suoi capelli per poter sfamare

Giobbe. In secondo piano tra i coniugi si colloca un ulteriore personaggio identificabile, probabilmente, con un amico del patriarca testimone delle sue sofferenze.

Sia Abele, “il giusto”, sacrificato per la sua osservanza, che Giobbe, prototipo del paziente, dell’atleta della fede, esempio eccelso della sottomissione alla volontà divina per la sua assoluta certezza nella Resurrezione, sono prefigurazioni del martirio di Cristo. Di solito tali episodi biblici concludono lateralmente i programmi decorativi dei sarcofagi della passione e dimostrano come ci sia una precisa ricerca da parte dell’artista di realizzare una composizione complementare sia dal punto di vista tematico, come si è appena visto, che figurativo, difatti la figura di Dio assisa di profilo, fa da *pendant* al patriarca raffigurato nella medesima posizione, in entrambi i casi le scene sono animate da un gruppo di tre personaggi.

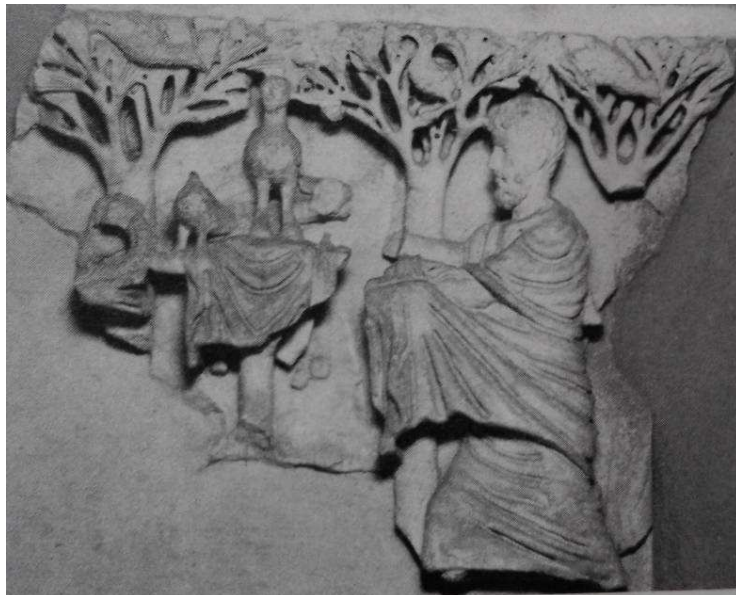
La stessa ricerca di equilibrio compositivo è evidente anche nella collocazione del martirio paolino e petrino ai lati della *crux triumphalis* con la chiara funzione di enfatizzare la Passione e la Resurrezione del Figlio di Dio.

Dal punto di vista stilistico si evidenzia un uso massiccio del trapano che enfatizza l’effetto chiaroscurale, ciò è particolarmente evidente nella lavorazione delle fronde degli alberi, dei capelli, delle barbe, e nella definizione della pupilla dell’occhio. Molto meticolosa la cura dei particolari tanto da conferire al rilievo un tono di freddo accademismo; le pieghe delle vesti sono delineate da tratti netti e profondi; le figure sono maggiormente allungate rispetto alla produzione plastica della prima età costantiniana. Tutte queste osservazioni stilistiche, assieme alle peculiarità iconografiche, inducono a pensare a una datazione poco successiva, al sarcofago n. 39, ovvero tra il 360-380.

Bibliografia

GARRUCCI 1879, V, pp. 75-76, tav. 350,2; FICKER 1887, p. 291, n.164; FICKER 1890, p. 109, n. 164; SCHÖNEWOLF 1907, p. 7, n. 3; pp. 25, 36; DÜTSCHKE 1909, pp. 108-109; MARUCCHI 1910, p. 20, tav. 27,1; STUHLFAUTH 1925, p. 107; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 11, 28, 32; WILPERT 1929, I, pp. 125, 164, tav. 142,3; LAWRENCE 1932, pp. 155, 157, 171, n. 72, 185; GERKE 1933, p. 319; GERKE 1934, p. 16; SCHONEBECK 1935, pp. 309-311; WILPERT 1938, p. 193; GERKE 1939, pp. 85-91; GERKE 1940a, p. 37; DE BRUYNE 1955, p. 190; SOTOMAYOR 1962, pp. 102-104, 108-109, 111, 183; KLAUSER 1966, pp. 32-33, n. 12, tav. 16,2; TESTINI 1966, p. 331, fig. 238; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 57-58, n. 61, tav. 19; SAGGIORATO 1968, pp. 63-65, n. 22; BRANDENBURG 1979, p. 465; DALTROP 1982, p. 220, n. 135; KOCH 2000, pp. 45, 47, 85-86, 286, 294, 362, nota 13; SPINOLA 2000b, pp. 207-208, n. 48; SAPELLI 2003, p. 398, n. 189; UTRO 2009, pp. 122-124, n. 10.

n. 42



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).

Ultimo terzo del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,58 m; lunghezza 0,70 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano
(ex-lateranense 166B)

Il frammento marmoreo venne custodito, dopo essere stato per lungo tempo in deposito, tra i frammenti provenienti dai magazzini dei Musei Vaticani, nel Museo Gregoriano Profano fino al 1897, quando Orazio Marucchi, riconoscendovi una tematica prettamente cristiana, provvide a farlo spostare nel Museo Pio Cristiano.

Il lacerto, di modeste dimensioni, doveva far parte di un sarcofago ad alberi, di cui si conserva la porzione centrale caratterizzata dalla successione di nicchie, ricavate dall'intreccio delle fronde degli alberi, animate da uccelli di vario genere. Al centro della scena domina una croce, emblema del labaro trionfale, sul cui braccio trasversale è appoggiato un drappo e tre volatili, la fenice posta centralmente mostra un modulo maggiore rispetto alle due colombe. Verso tale insegna procede un personaggio barbato, probabilmente un apostolo, abbigliato con tunica e pallio, colto nell'atto di ricevere, con le mani velate dalla propria veste, la corona del trionfo, oggi perduta, di cui sono visibili i lemnisci sul braccio sinistro. Sul lato opposto della croce si intravede una mano che sorregge una corona, questa doveva appartenere alla figura di un altro apostolo in atto di accogliere sempre il premio celeste, infatti il sarcofago prevedeva, molto probabilmente, una teoria di dodici uomini, sei per lato, tutti con la medesima gestualità.

La figura superstite, raffigurata in rapido movimento, è caratterizzata da una corporatura alta ed esile, i capelli, realizzati con colpi di scalpello irregolari, rimangono aderenti alla testa, la resa del corpo è assai piatta a causa delle pieghe pesanti della veste e dei solchi profondi con cui sono state incise. Il trapano è stato adoperato nella lavorazione dei rami degli alberi, negli angoli della bocca e degli occhi.

Bibliografia

MARUCCHI 1898, pp. 24-30; MARUCCHI 1909, p. 21 tav. 27,4; WILPERT 1929, I, p. 19, tav. 18,3; WILPERT 1928a, pp. 140-141; VON CAMPHEHAUSEN 1929, p. 16; LAWRENCE 1932, pp. 146 nota 107, 172 n. 75, 185; GERKE 1939, pp. 108-110; CECHELLI 1954, pp. 55-57; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, p. 59, n. 62, tav. 20; KOCH 2000, pp. 307, 312, 326.

n. 43



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).

Inizi V secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,56 m; profondità 0,47 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano
(ex-lateranense n. 170)

Louis Perret riprodusse per la prima volta questo frammento di sarcofago nel 1851 per inserirlo nella copertina del V volume di *Catacombs de Rome*. L'opera rimase esposta nel Museo Lateranense con il numero d'inventario 170 fino al 1854, per poi confluì nella collezione del Museo Pio Cristiano.

Il lacerto marmoreo si riferisce al campo centrale della cassa, la quale doveva essere munita di due pannelli laterali strigilati, di cui se ne conserva solo un'esigua porzione.

Al centro della scena domina la *crux invicta* gemmata monogrammatica, ossia con terminazione a forma di *Rho*; sul braccio trasversale si riconoscono le lettere apocalittiche A e Ω. L'Alfa apicata, con l'asta centrale spezzata, mostra delle dimensioni assai superiori a quelle proposte dall'Omega, infatti l'artista dovette ridurne le proporzioni a causa della mancanza dello spazio a disposizione, per via della presenza dell'occhiello del *Rho*.

Due *milites*, incaricati di sorvegliare il Santo Sepolcro, si dispongono, come di consueto, simmetricamente ai lati della croce. I soldati, muniti di tunica corta manicata, clamide ed elmo in capo, sono appoggiati ai loro scudi, piantati a terra, con le gambe incrociate, mentre una mano è portata sotto il mento in segno di meditazione; il loro sguardo è rivolto in alto verso la croce stessa.

Ci troviamo di fronte ad un'evoluzione del simbolo dell'*Anastasis* che, perdendo il cristogramma laurato, viene arricchito dalla presenza delle lettere apocalittiche Alfa e Omega, attestandoci così una datazione tarda, identificabile con gli inizi del V secolo.

Bibliografia

PERRET 1851, p. 5; GARRUCCI 1879, V, p. 149, tav. 401,1; FICKER 1890, p. 113, n. 170; SCHÖNEWOLF 1907, p. 8, n. 26, 36; MARUCCHI 1910, p. 21, tav. 28,3; VON CAMPHEHAUSEN 1929, pp. 11 nota 40-41; WILPERT 1932, II, tav. 238,4; GERKE 1934, p. 191; GERKE 1939, p. 109; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, p. 69, n. 82, tav. 24; SAGGIORATO 1968, p. 142, fig. 40; KOCH 2000, pp. 333, 336, 527.

Grotte Vaticane

n. 44



Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Fronte (da KOCH 2000).



Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Particolare della *Traditio legis* (da KOCH 2000).



Disegno di Claude Menestrier in base allo schizzo di Filippo de Winghe.



Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Particolare del lato minore destro (da GENNACCARI 2002).



Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Lato minore sinistro (da GENNACCARI 2002).



Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Lato minore destro (da GENNACCARI 2002).

360-370 d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,75 m; lunghezza 2,12 m; profondità 0,71 m

Collocazione: Città del Vaticano. Grotte Vaticane

Rinvenimento: Città del Vaticano. Cimitero Vaticano

(ex-lateranense n. 174)

Il sarcofago è stato scoperto, secondo Antonio Bosio, tra il 1586 e il 1590 nell'area sepolcrale vaticana, ma durante la realizzazione della nuova Basilica di S. Pietro, per volere di papa Sisto V (1585-1590), venne traslato nel convento dei padri di S. Andrea della Valle. Paolo Aringhi, nella sua opera *Roma Subterranea Novissima* del 1651, afferma che la sepoltura era conservata, a quel tempo, presso Villa Pamphili dove vi rimase fino alla metà del 1700, in quanto Giovanni Gaetano Bottari la vide nel cortile di S. Agnese a Piazza Navona. L'opera fu esposta prima nel Museo Sacro della Biblioteca Vaticana, poi nel Museo di Pio IX in Laterano. Nel 1949 fu ricondotta nelle Grotte Vaticane della basilica di S. Pietro, mentre un calco in gesso della sepoltura è oggi esposto nel Museo Pio Cristiano.

Il sarcofago subì un importante restauro tra la fine del XVI inizi XVII secolo, la cassa venne divisa in tre distinti pezzi dallo scalpellino del palazzo Apostolico Vaticano, Andrea Blasi, per volere dell'oratoriano Giuseppe Bianchini e portata nello studio di Bartolomeo Cavaceppi per essere sistemata prima dell'esposizione nel Museo Sacro. L'artista pulì le tre porzioni del rilievo relative alla fronte e ai pannelli laterali e naturalmente vi apportò alcune integrazioni, come era d'uso comune all'epoca, ovvero i nasi, le mani, gli avambracci e i piedi dei protagonisti, quasi tutte le teste del rilievo sono originali, ad eccezione di quella di Pietro e di Pilato rifatte *ex novo*.

Sopra ogni lacerto marmoreo vi pose degli attici frammentari di varia provenienza, al fine di realizzare dei frontali gradevoli per il Museo Sacro. L'opera tornò alla sua composizione originaria, sulla base del disegno pubblicato da Antonio Bosio, solo quando entrò a far parte della collezione lateranense, la cassa venne ricomposta e vennero eliminati tutti gli elementi aggiuntivi, come i finti attici e le cornici settecentesche.

La fronte è caratterizzata dalla suddivisione dello spazio in sette nicchie mediante otto colonne, poggianti su basi arricchite da un motivo perlinato, i cui plinti presentano una sinuosa decorazione vegetale. I capitelli compositi mostrano una duplice lavorazione, i quattro disposti sul lato destro della cassa prevedono foglie d'acanto finemente dentellate, mentre quelli a sinistra sembrano non essere finiti, in quanto il fogliame risulta essere stilizzato e privo della lavorazione del trapano. I capitelli sorreggono un architrave sagomato, munito di una decorazione su tre registri, il centrale perlinato si dispone tra due bande vegetali, che si incurva ad esedra in corrispondenza dell'intercolunnio mediano. Le colonne sono vivacizzate da una moltitudine di racemi vitinei e grappoli d'uva che si innalzano da un cantaro, al contempo quelle che definiscono le tre nicchie centrali sono decorate con un fantasioso e complicato motivo floreale, le colonne più esterne sono caratterizzate da un tralcio vegetale, ad andamento verticale, arricchito da fiori espansi e foglie, che si innalza da un cespo d'acanto spinoso, al contrario le due colonne della nicchia principale mostrano un tralcio acantiforme, in cui si muovono piccoli genietti alati sprovvisti degli abiti, che si avvolge sinuosamente attorno ai fusti.

La composizione è definita inferiormente, anche lungo i lati minori, da una cornice marmorea costituita da due listelli che contengono una ghirlanda d'alloro in ciuffi di tre foglie, ad andamento contrapposto, convergente centralmente in una rosetta a quattro petali.

La scena della *Traditio legis* occupa le tre nicchie centrali della fronte della sepoltura e prevede la figura del Cristo apollineo, in tunica e pallio, con il volto incorniciato da lunghi capelli ricci che scendono fino alle spalle, egli siede frontalmente, con il capo volto verso sinistra, sul trono celeste ed è colto nell'atto di sollevare la mano destra, settecentesca, nel gesto della parola, mentre con l'altra, anch'essa ricostruita, stringe il *volumen* semisvolto della Legge che viene consegnato a Pietro, il quale lo riceve, come consuetudine, con le mani velate. Al di sotto dei piedi del Cristo - ricoperti da una specie di scarpe, a seguito di un restauro definito da Joseph Wilpert "ignorante" - si

erge la personificazione del Cielo che tiene con entrambe le mani, al di sopra della propria testa, un drappo arcuato dalle estremità fluttuanti.

Alle spalle del Redentore si collocano due personaggi maschili, imberbi, dalle voluminose capigliature, i cui ricci sono definiti da piccole ciocche virgolettate che, disponendosi sulla fronte, incorniciano il volto, lasciando libere le orecchie. Entrambi hanno lo sguardo rivolto al centro della scena, ovvero verso Cristo, ed indossano tunica e pallio, ma mentre quello posto a sinistra allarga il braccio destro, con il palmo della mano rivolto verso l'alto, l'altro stringe nella sinistra un rotolo. Ai lati del Salvatore si collocano i principi degli apostoli, raffigurati di profilo nell'atto di procedere verso il fulcro dell'episodio, a sinistra Paolo, munito di una tunica manicata, pallio e sandali, ha le braccia acclamanti verso Gesù -l'avambraccio destro è stato integrato dal Cavaceppi- e il volto caratterizzato dall'incipiente calvizie e da un'importante barba. Sullo sfondo della nicchia si intravede la testa di profilo di un personaggio maschile, imberbe la cui attenzione è focalizzata in alto a sinistra. Invece a destra di Cristo, Pietro, sempre di profilo come Paolo è abbigliato con tunica, pallio e sandali e ha il capo caratterizzato da una folta barba e da una capigliatura composta da corti boccoli. Dietro le sue spalle l'*artifex* ha raffigurato un giovane imberbe, il cui corpo è completamente celato dietro a quello petrino, con la testa girata a destra e le braccia sollevate in maniera scomposta, tanto che la mano sinistra, fortemente sproporzionata rispetto al resto del corpo, esce a fatica dalla nicchia, andandosi a sovrapporre alla colonna che ne delimita lo spazio compositivo. Secondo Joseph Wilpert gli individui alle spalle di Cristo, Pietro e Paolo andrebbero identificati con gli apostoli, la cui gestualità esagitata non è altro che il frutto del loro stupore nell'assistere alla salita in cielo del Figlio di Dio.

Proseguendo verso sinistra si incontra una nicchia caratterizzata da due figure virili, in tunica, pallio e sandali, quella collocata in primo piano ha il corpo in pieno prospetto allo spettatore con il volto -parzialmente ricostruito- provvisto di barba, girato di tre quarti verso destra, la mano sinistra stringe un rotolo, mentre l'altra è sollevata al lato della colonna che divide l'intercolunnio da quello adiacente. Alle spalle di questo personaggio, identificabile con un apostolo, si intravede il capo e parte del busto di un secondo giovane, imberbe, con le braccia acclamanti, mentre la mano destra è stretta in un pugno, l'altra emerge a fatica dal fondo della nicchia stessa. Per Annarosa Saggiorato sarebbe raffigurato un non chiaro arresto di Pietro.

Il rilievo si conclude all'estremità sinistra con il sacrificio di Isacco da parte del padre Abramo (*Gen* 22,1-19), il quale, in tunica e pallio, è pronto a compiere il suo atto di fede, infatti il coltello, realizzato da Bartolomeo Cavaceppi assieme ad alcune dita, è già sguainato, quando viene fermato dalla mano di Dio. Isacco è rappresentato, in modulo minore, inginocchiato sull'ara, con le braccia legate dietro alla schiena, la testa è girata di profilo verso sinistra, mentre ai suoi piedi si riconosce l'ariete che verrà sacrificato al suo posto.

Il lato destro della fronte è incentrato in due distinte nicchie sull'episodio della comparizione di Cristo all'interno del tribunale di Pilato, per essere appunto sottoposto al giudizio del prefetto. Il prigioniero, in tunica, pallio e sandali, ha il capo, incorniciato da lunghi e inanellati boccoli che giungono fino all'altezza delle spalle. Egli stringe con la mano sinistra un lembo del proprio pallio, mentre l'altra, restaurata, è distesa inerte lungo il fianco; alle sue spalle si scorge la figura di un giovane imberbe con la mano destra sollevata, parzialmente nascosta dal corpo del Salvatore. Il rilievo si conclude all'estrema destra con la raffigurazione di Pilato seduto su un seggio, collocato su un alto podio, in posizione frontale, il volto, come anche alcune dita della mano destra, è il risultato del restauro settecentesco. Il prefetto presenta il tipico abbigliamento militare costituito da tunica manicata e dalla clamide appuntata sulla spalla destra, all'altezza dell'omero, con una spilla, stringe con la sinistra parte del mantello, mentre l'altra mano tende verso il bacile, ricostruito *ex novo*, sostenuto dal servitore rilegato, per necessità di spazio, in secondo piano sul fondo della composizione (*Mt* 27,24-25).

Questo sarcofago è contraddistinto anche dalla decorazione a bassorilievo dei lati minori, sul fianco sinistro è presente l'annuncio di Cristo a Pietro del triplice rinnegamento (*MT* 26,70-75), l'apostolo ha il corpo frontale e il capo rivolto verso sinistra, egli stringe nella destra un *volumen* parzialmente

distrutto. Il Figlio di Dio è raffigurato, di profilo, nell'atto di procedere da sinistra verso destra, tutto il peso del corpo grava sulla gamba sinistra, l'altra, già piegata, sta per distaccarsi da terra. Compie con la destra il gesto della parola, mentre con la mano opposta sostiene il pallio. L'ingente restauro alla fine del XVI secolo inizi del XVII causò la sostituzione delle teste dei due personaggi, la rilavorazione del panneggio della veste di Cristo, delle mani e dei piedi. Tra le due figure si erge un'imponente colonna scanalata, la cui base è arricchita da una minuta decorazione geometrica e perlinata, mentre alla sommità si colloca un gallo, dalle proporzioni maggiorate rispetto alle corporature di Pietro e Cristo, chiave di lettura della scena stessa. Una serie di strutture architettoniche concludono l'episodio, un edificio a pianta centrale sormontato dal monogramma costantiniano ha la porta d'ingresso aperta, velata da una tenda. Wilpert ipotizzò che potesse trattarsi di un battistero le cui porte aperte non potevano che alludere alla volontà della chiesa cristiana di accogliere, al suo interno, nuovi fedeli mediante il sacramento del battesimo. Procedendo verso destra si incontra sul medesimo banco roccioso, un edificio basilicale completo di tutte le varie parti e infine una struttura imponente, con duplice ordine di finestre sul lato longitudinale, probabilmente a carattere pagano, munita di una porta a doppio battente.

Il fianco destro della cassa è caratterizzato da due distinte scene, a destra il Salvatore con il volto di profilo, incorniciato da lunghi capelli e barba, frutto di un pesante restauro, pone la mano destra sul capo di una donna raffigurata in ginocchio con il capo velato dalla palla e le mani protese verso di lui. Si tratta della guarigione dell'emorroissa (*Mt* 9, 20-22; *Mc* 5,25-29; *Lc* 8,43-48), Joseph Wilpert preferì vedervi la Cananea (*Mt* 15,21-28; *Mc* 7, 24-30) nell'attimo precedente al bacio della mano del Redentore, mentre padre Alexandro Recio Vaganzones identificò la donna inginocchiata con la Maddalena riconoscendovi così l'episodio del *Noli me tangere* (*Gv* 20,17). Questa interpretazione si basa anche sulla testimonianza offerta da Bartolomeo Cavaceppi che, descrivendo i vari pezzi giunti nel suo studio, riportò anche l'apparato figurativo che li connotavano con la medesima dicitura.

A sinistra, invece, è raffigurato un personaggio virile in tunica e pallio che percuote mediante la *virga* una roccia da cui scaturisce un rivolo d'acqua verso il quale si inginocchia una figura maschile caratterizzato dal tipico abbigliamento militare. Il soldato è raffigurato nell'atto di bere l'acqua raccolta dalle sue mani, mentre il volto è sollevato verso l'alto, in un gesto di stupore estatico. Secondo Orazio Marucchi vi sarebbe illustrato Mosè che percuote la rupe, ma è più probabile che si tratti di Pietro che, secondo gli Atti Apocrifi, convertì e battezzò i suoi carcerieri, Processo e Martiniano, ridotti ad un unico individuo, secondo il fenomeno della *reductio*, facendo scaturire miracolosamente l'acqua dalla sua cella.

La composizione si chiude all'estrema sinistra con un personaggio maschile, in tunica manicata corta e scudo in mano, con il capo rivolto verso l'esterno dalla cassa, disposto tra la colonna che delimita la fronte e la rupe da cui sgorga l'acqua. È probabile che sia un soldato appartenente al seguito di Pilato che doveva trovarsi alle spalle del prefetto e non dopo la colonna. L'insolita posizione potrebbe essere dovuta ad un errore dell'*artifex* che lo ha scolpito, in quanto il taglio del marmo è netto dietro alla figura che quindi non poteva appartenere al lato minore, ma alla decorazione della fronte. C. Bartoli studiando il Codice Menestrier (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod. Vat. Lat.* 10545, f. 192v.) si rese conto che nel disegno relativo al nostro sarcofago l'artista aveva considerato questo personaggio come il protagonista di un'intera nicchia, l'ottava, creando così una situazione di asimmetria in cui *Traditio legis* non si troverebbe più al centro della fronte, ma leggermente spostata verso sinistra.

La scena è caratterizzata da un'importante successione di edifici architettonici che animano e contraddistinguono l'ambientazione dell'intero pannello in cui si riconoscono tre basiliche e un edificio a pianta centrale. La prima basilica, rappresentata alle spalle dell'emorroissa e del Cristo, presenta la facciata a capanna il cui ingresso, preceduto da una scalinata, prevede una porta aperta protetta da veli, in alto a destra si riconosce una seconda basilica in cui viene indicata sommariamente sia la facciata che l'abside con due finestre, in quanto in parte celate dalla figura del Figlio di Dio. Il terzo edificio, al contrario, presenta, violando le comuni leggi prospettiche, tutte le parti di cui è composta, ovvero la facciata con copertura a capanna, il cui ingresso munito di veli

è sormontato da tre finestre quadrate, la parete longitudinale scandita da finestre che contraddistinguono anche l'abside. L'edificio a pianta centrale prevede il portale d'accesso incorniciato da due colonne che sostengono, mediante i capitelli, un coronamento ad arco animato da una transenna a peltre; Joseph Wilpert vi identificò un mausoleo poiché la porta d'ingresso, al contrario delle altre costruzioni, risulta essere chiusa, in quanto la fruibilità alla sepoltura non doveva essere pubblica.

Estremamente complessa è dunque la questione riguardante le strutture architettoniche che animano i rilievi dei lati minori del sarcofago, poiché non vi è alcun parallelo nei prodotti coevi e non, è probabile che queste non raffigurino edifici simbolici, ma che si riferiscano a costruzioni reali forse visti dall'*artifex*, come aveva ipotizzato Orazio Marucchi. Nel pannello sinistro lo studioso riconobbe gli edifici più significativi di Gerusalemme: il complesso del Santo Sepolcro con l'*Anastasis*, il *Martyrium*, il Calvario e infine, alle spalle di Pietro, il palazzo del Sommo Sacerdote, nel cui cortile l'apostolo rinnegò Cristo tre volte. Al contrario le strutture del pannello destro erano riferibili alla città di Roma e riguardavano la cattedrale del SS. Salvatore in Laterano con il battistero, la cappella Palatina dedicata alla S. Croce e il palazzo Sessoriano.

Joseph Wilpert dal canto suo ritenne più probabile che la composizione prevedesse una chiave di lettura prettamente simbolica, in quanto si volle rappresentare la Chiesa cristiana in tutte le sue accezioni strutturali che, a differenza degli edifici pagani, erano sorti sulle basi solide della pietra.

Questo sarcofago presenta una complessa ed assoluta maturità dell'apparato iconografico che riprende fedelmente quello proposto nel registro superiore della sepoltura di Giunio Basso. Vengono riproposte le stesse tematiche nel medesimo ordine, simile è anche la soluzione architettonica adottata per la ripartizione dello spazio compositivo che prevede l'impiego di colonne a sostegno di un architrave sagomato, in entrambe le opere le colonne della nicchia mediana presentano una decorazione con tralci vitinei e putti ma, al contrario, le restanti si diversificano totalmente.

Il trapano è stato adoperato nella decorazione delle colonne, nella definizione delle capigliature del Cristo e degli apostoli; la pupilla presenta la tipica perforazione centrale. Le figure, dal modulo allungato, sono contraddistinte da abiti leggeri che aderiscono magistralmente al corpo sottostante dando l'impressione di essere costituiti da veli, dalle molteplici pieghettature, che denotano una notevole qualità tecnica dell'*artifex* e un chiaro rimando ai modelli orientali in cui l'effetto trascendente della luce annulla la reale consistenza delle corporature. Il rilievo è arricchito dai graduali passaggi di piani e dall'armonioso contrapporsi degli elementi figurativi ed architettonici che generano un deciso effetto coloristico, percepibile nell'intero programma decorativo che anima sia la fronte che i lati minori del sarcofago.

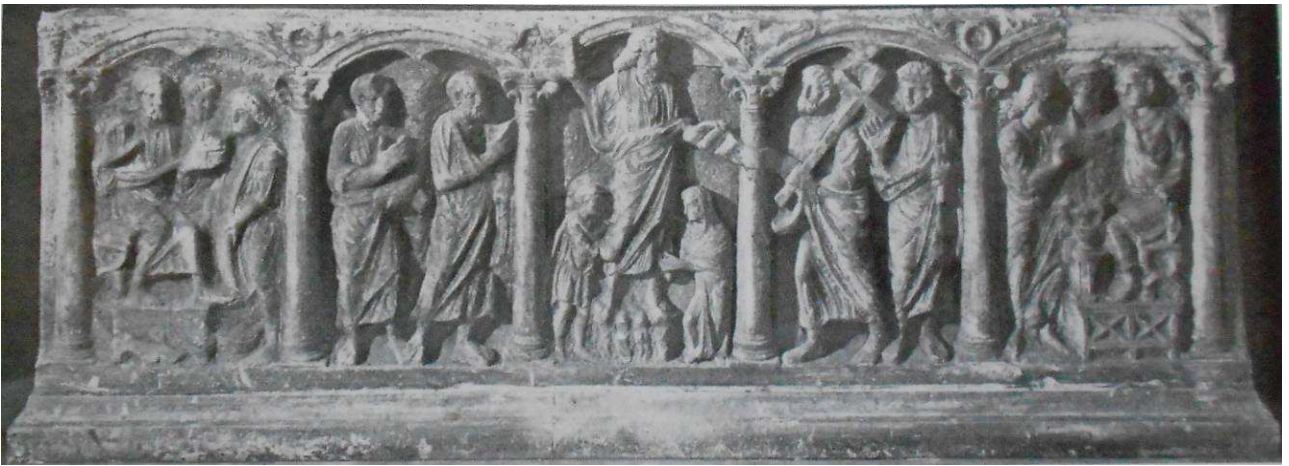
Molti studiosi considerano questa sepoltura come il risultato dei molteplici restauri subiti fra il 1500 e il 1600, alcuni invece ritengono che sia il frutto dell'unione di differenti lacerti marmorei, mentre altri ancora che non sia un'opera originale, ma un falso del Seicento. Tutto ciò è davvero improbabile perché se fossero stati apportati dei restauri altamente invasivi sull'opera, questi sarebbero stati effettuati al momento della scoperta e dunque prima dei disegni del Codice Menestrier, in cui viene riportata la data del 1591, e di Antonio Bosio per la Roma Sotterranea 1632. Ulteriore conferma di quanto appena detto ci è data da Bartolomeo Cavaceppi, estremamente meticoloso nell'annotare tutte le caratteristiche dei rilievi che giungevano nel suo studio, che non parla di alcun intervento di restauro precedente alla sua opera.

Bibliografia

BOSIO 1632, pp. 85-87; ARINGHI, 1651, pp. 316, 318; BOTTARI 1737, I, pp. 131-137, tav. 33,34; GARRUCCI 1879, V, pp. 44-47, tav. 323,4-6; ROLLER 1881, pp. 49-64, tav. 18,1-3; FICKER 1887, p. 93, nota 2; FICKER 1890, p. 117, n. 174; DÜTSCHKE 1909, pp. 102, 117, 129, 131, 222; MARUCCHI 1910, p. 22, tav. 29,2; STEGENSEK 1911, pp. 272-285; STYGER 1913, pp. 20, 50; BAUMSTARK 1914, pp. 5-16; PARIBENI 1915, p. 111; WULFF 1918, pp. 114-115, fig. 96-98; HEISENBERG 1922, pp. 48-69, 75-155; WILPERT 1922, pp. 15, 20-22, 24-25; RODENWALDT 1923-24, pp. 31-32; SAUER 1924,

pp. 308, 314, 316; WILPERT 1924, pp. 295-301; MARUCCHI 1925, pp. 84-98; STUHLFAUTH 1925, pp. 15-16, 52 nota 3, 63 nota 11, 106 n. 5, 123; WILPERT 1926-27, pp. 94, 98; LAWRENCE 1927, p. 5 nota 6; WILPERT 1927, p. 71; von CAMPENHAUSEN 1929, pp. 12, 25-28, 39 nota 161; LUGLI 1929, p. 39; WILPERT 1929, I, pp. 121, 159, 168, 170-172, 175-176, tav. 121,2-4; LAWRENCE 1932, pp. 111, 124, 129, 131, 133-137, 153, 167 n. 20, 184-185; GERKE 1934, pp. 6, 7, 11, 12; KOLLWITZ 1936, p. 65; SCHÖENEBECK 1936, p. 311 nota 2, 326-327; MATTHIE 1937, p. 421; WILPERT 1938, pp. 55, 57-60, 73, 81, 84, 173-189, 200; DEICHMANN 1940, p. 122; GERKE 1939, pp. 78-81, 118; GERKE 1940a, p. 41; GERKE 1940b, p. 354; GERKE 1948, pp. 37-38, 57, 59, 62, 97 n. 53-55; STOMMEL 1954, p. 127, tav. 13,1; VAN ESSEN 1955, p. 55; FÉVRIER 1956, p. 187 nota 26; DE FRANCOVICH 1958, pp. 126, 134-135; EGGER 1959, pp. 13-14, 21-22; SCHUMACHER 1959, pp. 16, 27; SOTOMAYOR 1961, pp. 225-230; GIESS 1962, pp. 25, 43, 95 n. 3; SOTOMAYOR 1962, pp. 54, 55 nota 78, 70, 102, 104, 106, 110-111, 126, 135-143, 182, 220; TESTINI 1966, pp. 331-332; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 274-279, n. 677, tav. 106; SAGGIORATO 1968, pp. 33-38, n. 10; WISSKIRCHEN 1990, p. 33; DRESKEN-WEILAND 1991, pp. 6-7, 38; RECIO VEGANZONES 1992, pp. 674, 685; MATHEWS 1993, p. 90; SCHRENK 1995, pp. 36-46, tav. 10b; CHRISTE 1996, p. 80; IMMERZEEL 1996, tav. 19,4; ENGEMANN 1997, p. 75, fig. 62; KOCH 2000, pp. 38, 43, 85, 220, 301, 303, 308, 312, 320, 327, 615, 620; GENNACCARI 2002, p. 113, tav. 45,4; BIELEFELD 2005, pp. 17-25, tav. 19,1-2; JENSEN 2007, p. 78, fig. 57; SNELDERS 2005, p. 326; GENNACCARI 2006, pp. 392, 396-401; PATITUCCI UGGERI 2010, pp. 172-173, fig. 102.

n. 45



Città del Vaticano. Musei Vaticani, Grotte Vaticane. Fronte (da SAGGIORATO 1968).

Fine IV secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,75 m; lunghezza 2,12 m; profondità 0,71 m

Rinvenimento: Città del Vaticano. Cimitero Vaticano

Collocazione: Città del Vaticano. Grotte Vaticane

Il sarcofago, rinvenuto nel 1607 nel Cimitero Vaticano, venne riprodotto fedelmente da Antonio Bosio prima di perderne le tracce; in realtà Giovanni Bottari riferì che il manufatto venne riutilizzato per la sepoltura del pontefice Pio II e per questo collocato nelle Grotte Vaticane. Tale luogo ne favorì l'ottimo stato di conservazione, infatti venne restaurato soltanto l'angolo superiore destro con un'integrazione.

Il sarcofago è un'opera incompiuta, alcune figure sono leggermente sbazzate, tanto che il Bottari lo definì un "lavoro oltre ogni credere infelicissimo" mentre l'Aringhi scrisse *scite insculptae*.

La fronte è scandita da cinque nicchie costituite da sei colonne, poggianti su basi attiche, che sorreggono, mediante capitelli compositi, archi ribassati sagomati nell'estradosso e terminanti con un piccolo motivo decorativo nella parte centrale; nei pennacchi tra le arcate si alternano uccelli intenti a beccare i frutti contenuti nelle cornucopie e corone lemniscate.

La nicchia mediana e quelle disposte ai suoi lati sono incentrate sulla tematica della *Traditio legis*, Cristo svetta al centro della scena in piedi sul monte paradisiaco, da cui sgorgano quattro fiumi, mentre consegna il *volumen* della legge a Pietro. Il Redentore, munito di tunica con larghe maniche e pallio, è caratterizzato da lunghi capelli inanellati e barba folta, ai suoi piedi si ergono le figure di un uomo, abbigliato con una tunica corta manicata e clamide, e di una donna, con il capo velato, nell'atto di inginocchiarsi e toccare con reverenza le gambe del Figlio di Dio. I due personaggi rappresentati con un modulo minore rispetto a gli altri protagonisti del rilievo dovrebbero essere i coniugi proprietari della sepoltura antica, raffigurati in un gesto assai consueto, di cui si hanno attestazioni da tutta l'antichità classica, che simboleggia la loro premura nel pregare o supplicare qualcuno, in questo caso Cristo.

A destra della nicchia centrale Pietro riceve il *volumen* semisvolto con le mani velate dalla propria veste, mentre trasporta la croce, simbolo del martirio, in spalla, al suo fianco si erge la figura di un personaggio virile, privo di barba, abbigliato con tunica e pallio, il braccio destro è sollevato nel gesto dell'*adclamatio*, mentre la mano sinistra stringe un rotolo. Un ulteriore individuo con le medesime caratteristiche figurative si colloca nella nicchia opposta, affiancato da Paolo, si tratta sicuramente di due apostoli che partecipano, in quanto testimoni, all'evento. Paolo procede verso Cristo con il braccio destro acclamante che esce a fatica dal pallio, alle sue spalle si nota un blocco appena sbazzato dal marmo, probabilmente l'artista aveva appena iniziato a definire il luogo dove avrebbe realizzato, in un secondo momento, la palma con la fenice.

Il sarcofago si chiude alle estremità con l'episodio della lavanda dei piedi di Pietro a sinistra e a destra con il Salvatore condotto di fronte a Pilato.

Pietro attonito, in tunica e pallio, siede su uno sgabello, poggiato su un alto *suppedaneum*, il piede sinistro è proteso verso il contenitore sottostante colmo d'acqua e di fronte a lui si erge Cristo apollineo, con i capelli lunghi inanellati e il volto imberbe, pronto a compiere l'atto. Tra i due protagonisti è presente un terzo personaggio, un apostolo, barbato, che sovrintende all'evento.

Un gruppo di tre persone anima anche l'ultima scena a destra della cassa, si tratta del lavacro delle mani di Pilato, infatti il prefetto, abbigliato con tunica, clamide e diadema in capo, siede di profilo sopra un alto tribunale, mentre con la mano destra sembra voler indicare il Salvatore, posto proprio di fronte a lui, e chiedergli *quid fecisti?* Un inserviente, con tunica esomide e diadema tra i capelli, è rappresentato tra il condannato e il giudice, egli dovrebbe accingersi a versare dell'acqua da un'anfora a un piccolo contenitore, ma il corpo è abbozzato, privo di ogni particolare, ai suoi piedi invece è ben definito il tripode su cui poggia un vaso biansato (*Mt 27,24-25*).

Nella realizzazione di questi due ultimi episodi biblici è assai chiara la volontà dell'artista, o della committenza, di creare delle soluzioni di equilibrio sia dal punto di vista figurativo che narrativo, infatti la lavanda dei piedi fa da specchio alla comparizione di Gesù davanti a Pilato, al prefetto

seduto e rivolto verso l'interno della cassa, corrisponde perfettamente l'apostolo ed in entrambi i casi, trattandosi di due lavacri, l'acqua è il filo conduttore, ma mentre l'umiltà è alla base dell'atto dell'apostolo l'indolenza anima quello di Pilato.

Le figure sono alte e snelle con pochi e netti passaggi di piani, le pieghe delle vesti sono rigide, larghe, creano un effetto di appiattimento dei corpi sottostanti, sono state realizzate con solchi profondi.

Bibliografia

BOSIO 1632, p. 67; ARINGHI, 1651, p. 298; BOTTARI 1737, I, pp. 93-98, tav. 24; GARRUCCI 1879, V, p. 62, tav. 335,4; GROUSSET 1885, p. 105, n. 186; FICKER 1887, pp. 106, 112; RODENWALDT 1923-24, p. 38; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 19-20; WILPERT 1929, I, pp. 161, 180, tav. 12,5; LAWRENCE 1932, pp. 106-107, 110, 152, 167 n. 10, 184, 185 nota 2; SCHÖNEBECK 1936, p. 311 nota 1-2; WILPERT 1938, pp. 49, 55, 192; GERKE 1939, pp. 91-106; GERKE 1948, p. 40, 55; SCHUMACHER 1959, p. 15 nota 81; GIESS 1962, pp. 25, 43, 95 n. 3; SOTOMAYOR 1962, pp. 89, 102, 105, 109 nota 57, 111, 127, 182; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 278-279, n. 679, tav. 107; SAGGIORATO 1968, pp. 76-78, n. 29; KOCH 2000, pp. 73, 75, 85, 114, 214, 321.

Tesoro della Basilica di San Pietro

n. 46



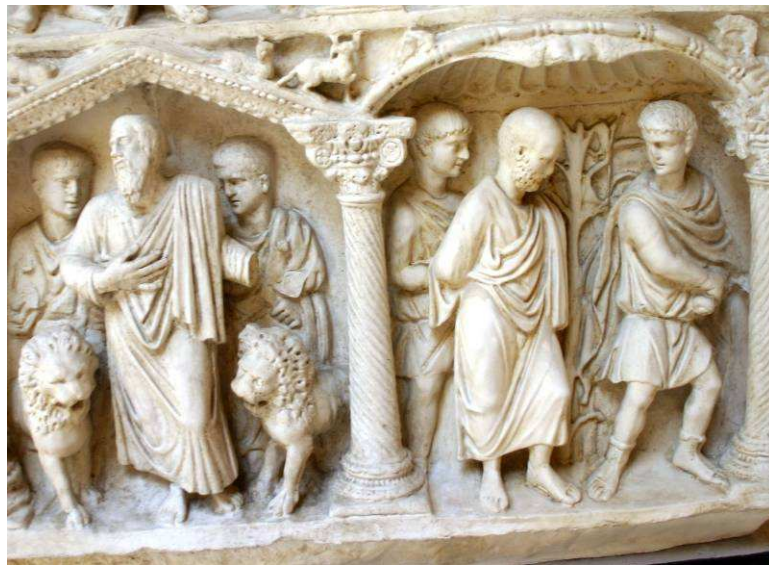
Città del Vaticano. Tesoro della basilica di S. Pietro. Fronte (foto dell'autore).



Città del Vaticano. Tesoro della basilica di S. Pietro. Particolare cattura di Cristo (da SPIER 2007a).



Città del Vaticano. Tesoro della basilica di S. Pietro. Particolare del sacrificio di Isacco (da SPIER 2007a).



Città del Vaticano. Tesoro della basilica di S. Pietro. Particolare (da SPIER 2007a).

359 d.C.

Marmo pentelico

Altezza 1,36 m; lunghezza 2,43 m; profondità 1,42 m

Rinvenimento: Città del Vaticano. Al di sotto della confessione di S. Pietro

Collocazione: Città del Vaticano. Tesoro della Basilica di San Pietro

Il sarcofago, oggi custodito nel Tesoro della Basilica di San Pietro, secondo quanto riportato da Pompeo Ugonio fu “Trovato a S. Pietro sotto la confessione dinanzi l’altare proprio di S. Pietro, solo un palmo o forse meno sotto il pavimento, quando si cavava per far l’ornamento di Clemente VIII. Anno 1597, *die I Octob*”, al contrario Antonio Bosio e Cesare Baronio spostano il rinvenimento al 1595 durante il pontificato di Clemente VIII.

La sepoltura era destinata ad accogliere le spoglie del *praefectus urbi* Giunio Basso morto neofila nel 359, sotto il consolato di Eusebio e Ypatio, all’età di 42 anni, come sappiamo dall’iscrizione incisa sulla cornice superiore: *Iun(ius) Bassus v(ir) c(larissimus), qui vixit annis XLII, men(sibus) II, in ipsa praefectura urbi neofitus iit ad deum, VIII Kal(endas) Sept(embres) Eusebio et(H)ypatio co(n)ss(ulibus)* (CIL VI, 32004).

Si tratta del figlio del console romano del 331, al quale si deve la costruzione sull’Esquilino della basilica riccamente decorata con pannelli di *opus sectile*, l’alta carica rivestita dal defunto spiegherebbe la sepoltura privilegiata all’interno della basilica costantiniana.

La cassa conserva anche una porzione dell’originaria copertura, quasi totalmente perduta, su cui fu disteso dopo il 1773 uno spessissimo strato di stucco, in modo che prendesse l’aspetto di una grossa lastra di marmo bianco, rimosso solo nel 1903 da De Waal per riportare alla luce l’antica decorazione estremamente frammentaria. Si intravedono ancora parte della *tabula inscriptionis* costituita da tre frammenti, rinvenuti durante i lavori compiuti da Enrico Josi nelle Grotte Vaticane nel 1942, che combaciano perfettamente con la linea di frattura presente sul coperchio stesso e riportano un epigramma, in distici, in onore del defunto: *[H]aec Ba[...] / [... ge]neri(?) ma[trisque(?) ...] / [...]o regi coi[...] / [... pra]efectorum [...]ere m[...] / [...] praefectur[ae car]mina pro me[ritis] / [hic mo]derans plebem patriae sedemque se[natus] / [ur]bis perpetuas occidit ad lacrimas / [nec l]icuit famulis domini gestare feretrum / [c]ertantis populi sed fuit illud onus / [fle]vit turba omnis matres puerique senes[que] / [fle]vit et abiectis tunc pius ordo togis / [flere vide]bantur tunc et fastigia Romae / [sacrae tu]nc gemitus edere tecta viae / [...]s spirantum cedite honores / [celsius est culmen(?)] mors quod huic tribuit* (CLI VI, 32004).

Ai suoi lati si dispongono una serie di raffigurazioni di difficile interpretazione, molto probabilmente inerenti ad episodi della vita familiare ed ufficiale del prefetto. La composizione è chiusa alle estremità da due imponenti maschere vere e proprie protomi angolari, come si può ben vedere da quella collocata sul lato destro.

La fronte del sarcofago è articolata in una serie di rilievi che si dispongono, su un duplice registro, in nicchie scandite da colonne poggianti su base attiche, i cui tori sono finemente decorati con fila di ovuli adiacenti, con effetto di rilievo, oppure con una treccia a due capi con occhiello o infine con ovuli troncati alternati a punte tangenti. La scozia presenta elementi nastriformi arricchiti da motivi traforati perlinati. Le colonne sono tutte tortili, in senso inverso, a eccezione delle quattro inerenti alle nicchie centrali, riccamente decorate da tralci di vite, all’interno dei quali si muovono putti vendemmianti, e sostengono, mediante capitelli compositi, nel registro superiore un architrave continuo modanato, arricchito da fila di fusi sdraiati alternati a coppie di perle, ovuli troncati alternati a punte tangenti e un motivo nastriforme di S oblique a voluta, in cui si alternano palmette, dritte o capovolte, e rosette. Mentre nel registro inferiore le nicchie sono definite da archi schiacciati, costituiti dalle ali espanse di un’aquila, che si congiungono con i capitelli, arricchiti da un astragalo e da timpani finemente dentellati, oltre che essere impreziositi da elementi vegetali e da fila di fusi sdraiati alternati a coppie di perle.

Negli spazi di risulta che si creano tra le nicchie del registro inferiore, l’artista ha realizzato sei gruppi scultorei di agnelli a tutto tondo, molto frammentari, raffiguranti in chiave simbolica i miracoli di cui fu protagonista Gesù, nonché l’iniziazione alla religione cristiana del neofita Giunio

Basso. Procedendo da sinistra verso destra la prima scena rappresenta tre agnelli in una fornace avvolti dalle fiamme, è un chiaro rimando all'episodio biblico dei tre fanciulli di Babilonia condannati al *vivicomburium* per non aver adorato l'idolo pagano di Nabucodonosor (*Dn* 3,19-100); ci si riferisce alla professione di fede da parte del defunto.

Il gruppo scultoreo successivo prevede un agnello che tocca con la *virga virtutis* una rupe da cui sgorga dell'acqua, mentre un altro ovino si accinge a berla, si tratta dell'episodio miracoloso in cui Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia (*Es* 7, 1-7).

Ai lati della nicchia mediana si collocano a sinistra la moltiplicazione di pani e dei pesci con un agnello colto nell'atto di toccare mediante la *virga* dei contenitori, al cospetto di un ulteriore ovino, mentre a destra si sviluppa una scena di battesimo. Un agnello di modulo maggiore sembra porre la zampa destra sul capo di un suo simile, in corrispondenza dello zampillo d'acqua che sembra ricadere dal becco di una colomba che lo sovrasta.

Il penultimo pennacchio è caratterizzato dalla presenza di un agnello posto di fronte a un libro aperto, si tratta della raffigurazione simbolica della verità di fede trasmessa ai catecumeni mediante le Sacre Scritture. L'ultima raffigurazione zoomorfa riguarda la resurrezione di Lazzaro (*Gv* 11,1-44), un ovino si erge, stante, davanti al sepolcro ad edicola di Lazzaro, in cui il defunto è deposto con il consueto schema figurativo.

Procedendo da sinistra verso destra la prima scena che connota il registro superiore raffigura il sacrificio di Isacco da parte del padre Abramo (*Gen* 22,1-19), il quale, in tunica, pallio e sandali, è pronto a compiere il suo atto di fede, infatti il coltello è già sguainato, quando egli viene fermato dalla mano di Dio. Isacco è rappresentato, in modulo minore, inginocchiato di profilo di fronte all'altare sacrificale, su cui arde il fuoco, con le braccia legate dietro alla schiena. La scena è arricchita dalla presenza di un personaggio, imberbe, che tiene con la mano sinistra un lembo del proprio pallio, da un ariete, che verrà sacrificato al posto di Isacco, con il capo rivolto verso il patriarca e da un elemento vegetativo che connota la scena.

A sinistra dell'intercolunnio centrale si riconosce l'episodio della cattura di Pietro da parte di due soldati, l'apostolo, abbigliato con tunica, pallio e sandali, tiene le mani congiunte all'altezza del ventre; il capo rivolto verso destra rivela un atteggiamento di maestosa tranquillità d'animo, difatti, gli occhi, imperturbabili, sembrano fissare un punto lontano, estraniandolo completamente da ciò che gli sta succedendo. Nel frattempo, infatti, due soldati, in tunica corta manicata e clamide che ricopre quasi totalmente i loro corpi, disponendosi ai suoi lati -quello di destra doveva impugnare la spada, oggi perduta, mentre l'altro tiene saldamente Pietro per l'avambraccio- lo conducono nel luogo designato per la condanna a morte.

La nicchia mediana è contraddistinta dalla figura del Cristo apollineo, munito di tunica, pallio e calzari, con il volto incorniciato da lunghi capelli ricci che scendono fino a sotto le orecchie coprendole, egli siede frontalmente, con il capo inclinato leggermente verso sinistra, sul trono celeste, caratterizzato dalle zampe leonine e *suppedaneum*. Egli è colto nell'atto di sollevare la mano destra nel gesto della parola, mentre con l'altra, ricostruita, stringe il *volumen* semisvolto della Legge che viene consegnato a Pietro, il quale lo riceve, come consuetudine, con le mani velate. Al di sotto dei piedi del Cristo, quello sinistro è avanzato, mentre il destro arretrato posa sul suppedaneo, si riconosce la personificazione del Cielo, munito di una folta capigliatura e di un'imponente barba, che emergendo nudo fino al petto tiene con entrambe le mani, al di sopra della propria testa, un drappo arcuato simile ad un velo rigonfio.

Ai lati del Salvatore si collocano i suoi discepoli prediletti, raffigurati di profilo, le cui capigliature, pettinate da dietro in avanti, sono definite da leggere incisioni, i tratti lunghi e serpeggianti terminano con una serie di piccole ciocche virgolettate che disponendosi sulla fronte incorniciano il volto, lasciando libere le orecchie. Entrambi gli apostoli hanno lo sguardo rivolto al centro della scena, ovvero verso Cristo, ma, mentre Pietro riceve la Legge con le mani velate dalla propria veste, Paolo stringe nella sinistra un rotolo e l'altra, acclamante, sembra fuoriuscire a fatica da pallio in cui è avvolto.

Le ultime due nicchie prevedono l'episodio dell'arresto del Salvatore da parte di due *milites*, egli infatti viene condotto all'interno del tribunale di Pilato per essere sottoposto al giudizio del prefetto. Il prigioniero, in tunica, pallio e sandali, stringe con la mano sinistra un rotolo, mentre l'altra, perduta, doveva essere protesa in avanti; il capo, incorniciato dalla tipica pettinatura a paggio, è girato verso destra con lo sguardo rivolto lievemente il basso, ossia nella direzione della spada che il soldato, con tunica corta, clamide e calzari, tiene stretta con la sinistra. Alle sue spalle si scorge la figura di un ulteriore soldato, imberbe, con il braccio -destro privo della mano- disteso inerte lungo il fianco, mentre il suo corpo è totalmente celato dalla clamide.

Il rilievo si conclude con il giudizio di Pilato, il prefetto, munito di tunica corta, clamide sulle spalle e corona d'alloro in capo, siede, con le gambe incrociate, di profilo rivolto verso sinistra su una *sella castrensis* dalle zampe leonine. La mano sinistra portata al volto esprime tutta la sua preoccupazione ed imbarazzo nel giudicare la causa che gli si prospetta, mentre stringe con la mano opposta parte del mantello che ricade copiosamente sulle gambe. Alla sua destra si colloca l'*adsessor* raffigurato, in abiti militari, con la testa di profilo, leggermente china, a bassissimo rilievo tanto che emerge a fatica dal fondo della composizione. Di fronte ai due personaggi si dispone un giovane privo del capo munito di tunica esomide e sandali, colto nell'atto di versare l'acqua, con cui il prefetto si laverà le mani (*Mt 27,24-25*), dall'*urceus* alla *patera*, mentre ai suoi piedi si colloca un piccolo tavolino, sorretto da una colonnina, su cui è appoggiato un cratere (*Mt 27,24-25*). La scena è arricchita dalla presenza, alle spalle di Ponzio Pilato, di una struttura architettonica provvista di fregio a bassorilievo e di un coronamento merlato raffigurante il *praetorium*.

Le scene del registro inferiore sono tutte desunte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, la prima nicchia, partendo da sinistra, ospita Giobbe acefalo, con tunica corta esomide, seduto su un ammasso di letame, con la gamba sinistra elevata sopra un secondo accumulo su cui è appoggiato il braccio sinistro in atteggiamento di rassegnazione al volere divino. Di fronte a lui si erge la moglie, Sitis, colta nell'atto di coprirsi il naso con la propria veste, a causa del cattivo odore del marito (*Gb 19,17*), mentre gli porge il pane su un bastone, di cui rimane solo il manico stretto nella mano destra. Singolare il copricapo a fascia di cui è munita la donna, in quanto indica come ella avesse dovuto vendere i propri capelli per poter sfamare Giobbe. Tra i coniugi si colloca un ulteriore personaggio imberbe identificabile, probabilmente, con un amico del patriarca testimone delle sue sofferenze.

Segue l'episodio del peccato originale con Adamo ed Eva, affrontati, posti simmetricamente ai lati di un albero, su cui si insinua il serpente, mentre si coprono le nudità con una foglia sorretta da entrambe le mani (*Gen 3,1-7*). I protoparenti sono consapevoli della loro colpevolezza, tanto da rivolgere lo sguardo verso terra, sono affiancati dai simboli del lavoro: un fascio di spighe, rappresentante il lavorare i campi, vicino ad Adamo e un agnello, emblema della filatura della lana, accanto ad Eva (*Gen 3,18-19*).

L'intercolumnio centrale è caratterizzato dall'entrata trionfale di Gesù a Gerusalemme (*Mt 21, 6-9; Mc 11, 4-11; Lc 19, 32-38; Gv 12, 14-16*) a cavallo di un'asina, mentre compie il gesto della parola, con Zaccheo arrampicato su un albero e un giovane, munito di tunica corta succinta e mantellina sulle spalle, intento a porre un mantello sulla strada per il suo passaggio. Il Figlio di Dio ha il volto imberbe, caratterizzato da una voluminosa capigliatura che scende in fluenti ricci fino all'altezza del collo, nascondendo l'orecchio, mentre la fronte è connotata da ciocche virgolettate di capelli.

Il rilievo prosegue con l'episodio di Daniele tra due leoni, in quanto condannato *ad bestias* per essersi rifiutato di venerare i culti idolatrici babilonesi (*Dn 6,11-25;14,31-42*). Il profeta, in realtà, totalmente mancante, venne sostituito con una nuova figura in un restauro moderno. Doveva essere raffigurato nel consueto gesto dell'*expansis manibus*, imberbe e nudo, in posizione stante, affiancato da due personaggi maschili in tunica e pallio, probabilmente, Abacuc e l'angelo.

Il registro inferiore si conclude con il martirio di Paolo, l'apostolo, munito di tunica, pallio e sandali, è raffigurato con le mani congiunte dietro alla schiena, mentre aspetta impassibile il colpo mortale infertogli dal suo carnefice che si trova di fronte a lui. Il capo paolino, contraddistinto dalla

barba puntuta e dalla calvizie che evidenzia la fronte e le tempie, è girato verso destra con lo sguardo rivolto lievemente verso il basso, in direzione della spada che il soldato, con tunica corta, clamide e calzari, sta per sguainare dal fodero. Sullo sfondo, tra i due personaggi, trovano posto alcuni elementi figurativi che completano e rifiniscono la scena, ovvero alcune canne palustri, riferibili al luogo dove si svolse, presumibilmente, il martirio dell'apostolo nei pressi del Tevere. La scena si conclude con la presenza di un ulteriore soldato alle spalle del prigioniero.

Questo sarcofago è contraddistinto anche dalla decorazione continua, sempre suddivisa in due registri, dei lati minori totalmente differente da quella proposta dalla fronte. Sul lato sinistro sono presenti scene di vendemmia e della pigiatura dell'uva da parte di amorini, alati e non, privi di vesti, ma muniti del mantello. Questi si muovono all'interno di una vigna caratterizzata da un tralcio di vite che, innalzandosi dal terreno, crea un vero e proprio pergolato continuo con i suoi racemi, da cui quattro genietti colgono i grappoli d'uva ormai maturi, per porli in ceste di vimini e trasportarle, mediante un carro trainato da due buoi, verso un tino, all'interno del quale un erode è intento a pigiare l'uva che due suoi compagni versano in continuo.

Il lato destro, invece, prevede due diverse tematiche il registro superiore è infatti incentrato sulla raccolta del grano con erodi alati colti nell'atto di mietere e legare i fasci di grano, mentre un terzo ne trasporta uno con le proprie braccia; nel registro sottostante troviamo la raffigurazione simbolica delle quattro stagioni con una serie di putti nudi, ad eccezione del primo a sinistra, munito di tunica corta, cinta in vita e *fasce curales*, che tengono nelle mani differenti elementi figurativi. Procedendo da sinistra verso destra, si riconoscono le olive contenute in un cesto di vimini e i rami d'ulivo sorretti dal primo personaggio a cui seguono la lepre e il *pedum*, la ghirlanda e il mazzo di fiori, la lucertola e il grappolo d'uva, l'uccellino ed infine il piattino con l'acqua.

L'opera è un capolavoro della scultura classicista cristiana, il cui repertorio figurativo è espresso mediante linguaggio simbolico. Alcune figure sono scolpite ad altorilievo, mentre altre a tutto tondo. La resa dei panneggi risulta essere molto accurata, come anche le teste che presentano un intenso effetto pittorico ottenuto mediante l'uso sapiente del trapano nella lavorazione delle barbe e delle acconciature, nella decorazione degli elementi architettonici, nella definizione della pupilla, mediante un piccolo incavo al centro dell'occhio e, infine, negli spazi tra le dita dei piedi e delle mani.

La ridondanza dell'ornato, la delicatezza degli atteggiamenti, la leggiadria del modellato dei volti e dei panneggi, la decorazione su tre lati richiamano decisamente il gusto ellenizzante, ma, al contempo, la profondità delle nicchie, il distacco delle figure dal fondo e lo sguardo delle figure sono proprie della plastica romana. È probabile che la sepoltura sia stata realizzata da un artista locale, forse operante nella stessa bottega da cui uscì il cosiddetto sarcofago due fratelli, di matrice orientale che aveva familiarità con il repertorio classico, nell'accezione del plasticismo ellenizzante, particolarmente gradito alla committenza aristocratica della metà del IV secolo.

Si potrebbe supporre che lo schema così articolato della fronte, suddivisa in nicchie mediante elementi mistilinei, potrebbe essere stato ispirato al programma decorativo che si snodava, in forma episodica, lungo le pareti della navata mediana di un edificio basilicale presente all'epoca nella città.

Il programma figurativo è connotato da una complessa simbologia cristocentrica che ha dato alito a molteplici e discordanti interpretazioni iconografiche nel corso degli anni. La successione narrativa dei vari episodi ha indotto alcuni studiosi, tra tutti Friederich Gerke, a sostenere che l'artista abbia involontariamente scambiato, al momento dell'esecuzione, la scena della *decollatio Pauli* con quella del sacrificio di Abramo, in quanto il registro superiore doveva essere interamente incentrato sulle tematiche della passione, mentre, al contrario, quello inferiore prevedeva scene desunte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento.

Karl Schefold ha cercato di eliminare l'apparente disorganicità, notando che alle estremità del registro inferiore erano raffigurate due tipologie di martirio (Giobbe e Paolo) convergenti verso il centro con Cristo modello da perseguire. Proprio per questo motivo tali nicchie sarebbero state coronate dall'aquila trionfale, mentre le due scene rimanenti rappresenterebbero il peccato originale

(Adamo ed Eva) e la salvezza ottenuta (Daniele). Nel registro superiore il sacrificio di Abramo si collegherebbe con il sacrificio di Cristo di fronte a Pilato, mentre Pietro stante, in un atteggiamento oratorio che richiama Demostene, simboleggia l'araldo della parola divina.

Pasquale Testini ritenne impossibile pensare a un presunto errore dell'artista nella disposizione degli episodi né ritenere Pietro un oratore al posto dell'episodio di martirio. Come lui anche molti altri studiosi sostengono che esistevano dei collegamenti semantici tra le molteplici scene sovrapposte nei due registri: la pazienza e il sacrificio sono rappresentati da Giobbe e da Abramo; il peccato originale e la riconciliazione con la Chiesa sono simboleggiati da Adamo ed Eva e dall'arresto di Pietro; l'umiltà e la passione dell'Uomo-Dio e il trionfo del Messia risorto nel suo regno celeste si riferiscono all'episodio dell'entrata di Gesù a Gerusalemme e al Cristo in trono sul *caelus*; l'innocente condannato ingiustamente è ben raffigurato da Daniele nella fossa dei leoni e dal Redentore di fronte a Pilato, infine la testimonianza resa dalla verità e la viltà incapace di render giustizia alla verità sono identificabili nella *decollatio Pauli* e nel giudizio di Ponzio Pilato.

Per concludere secondo Pasquale Testini la decorazione dei lati minori completa l'evocazione paradigmatica della fronte con scene bucoliche simboleggianti la beatitudine del regno divino a cui doveva aspirare il defunto. Così tutto l'apparato decorativo del sarcofago assume una sua intrinseca organicità, coerente con l'ottima qualità del rilievo e la personalità dell'artefice.

Bibliografia

BOSIO 1632, pp. 44-47; ARINGHI, 1651, pp. 275-278; BOTTARI 1737, I, pp. 35-52, tav. 15; GARRUCCI 1879, V, p. 42; DE WAAL 1900; RIEGL 1901, pp. 93-94; WEIS-LIEBESDORF 1902, pp. 88-92, 106-108, fig. 28; DE WAAL 1907, pp. 117-134; DUTSCHKE 1909, pp. 102-251; BAUMSTARK 1914, pp. 5-16; RODENWALDT 1923-24, p. 33; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 3, 12, 25; WILPERT 1929, I, pp. 24, 35-36, 131, 164; LAWRENCE 1932, pp. 111, 128-129, 140, 171 n. 69; ROOSVAL 1932, pp. 273-287; GERKE 1933, pp. 105-118; SCHÖENEBECK 1936, pp. 310-311 nota 2; GERKE 1936; WILPERT 1936, III, pp. 15-16, tav. 13; SOPER 1937, p. 161, fig. 16; WILPERT 1938, pp. 57, 193; WILPERT 1938a, pp. 331-333; GERKE 1939, pp. 76, 81, fig. 4, 19, 40-41, 50, 55, 57, 64; Schefold 1939, pp. 289-316; GERKE 1948, pp. 35, 37, 51, fig. 46-51; BOVINI 1949, 21-23, fig. 6; VOLBACH 1958, tav. 41-43; SOTOMAYOR 1961, pp. 225-226; SOTOMAYOR 1962, pp. 63, 102, 105-107, 111, 143; TESTINI 1966, pp. 332-335, fig. 244-245; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 279-283, n. 680, tav. 104-105; GRABAR 1967, pp. 46 fig. 41, 238 fig. 264, 246 fig. 273-275; SAGGIORATO 1968, pp. 25-29, n. 7; HIMMELMANN 1973, pp. 13-28; BRENK 1977, tav. 76; DINKLER 1979, pp. 427-429, n. 386; BRANDENBURG 1979, p. 460, tav. 145; BRENK 1980, p. 45, fig. 12; BRANDENBURG 1981, p. 81; DEICHMANN 1983, p. 145; KRANZ 1984, pp. 68, 145 nota 934; VENDITTI 1989, pp. 35-42; CAILLET 1990, pp. 38 fig. 26, 110 fig. 101; STRUTHERS MALBON 1990; SCHRENK 1995, p. 215, tav. 10c; ENGEMANN 1997, pp. 74, 121, fig. 101; LANGE, SÖRRIES 1997, pp. 219-245; KOCH 2000, pp. 38, 44, 46, 75, 78, 85, 99, 102, 124, 208, 213, 284, 293, 295, 349, 358, 362, 403, fig. 43, tav. 64; VITIELLO 2006, pp. 440-461; ENGEMANN 2007, p. 287, fig. 8; SPIER 2007a, p. 14, fig. 7.

Campo Santo Teutonico

n. 47



Città del Vaticano. Campo Santo Teutonico. Frammento della fronte con la cattura di Cristo (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).

360-370

Marmo Bianco

Altezza 0,39 m; profondità 0,36 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Città del Vaticano. Campo Santo Teutonico

Nel Campo Santo Teutonico si conserva un frammento marmoreo appartenente alla fronte di un sarcofago a colonne, infatti il lacerto è delimitato all'estremità destra da una colonna tortile priva della base e parte del capitello. La scena è animata da un personaggio maschile, imberbe, il cui capo è caratterizzato da una capigliatura costituita da tre ciocche ricce, disposte simmetricamente lungo le guance, mentre una frangia, di piccoli ricci ordinati, ne incornicia la fronte. Il giovane, munito di tunica, stringe un lembo del proprio pallio con la mano sinistra, mentre l'altra è sollevata, procede verso destra con la testa rivolta nella direzione opposta, dove una figura virile, acefala, abbigliata con tunica manicata corta e clamide, lo trattiene per il braccio destro. Un ulteriore soldato, anche esso privo della testa, tenendo la spada ben salda nella mano sinistra, si dispone dall'altro lato del giovane.

Ci troviamo di fronte ai due *milites* che ebbero l'incarico di condurre Cristo nel pretorio, alla corte di Pilato, molto probabilmente la nicchia seguente doveva contenere proprio l'immagine del prefetto assiso nel tribunale.

Le figure sono slanciate, le vesti mostrano delle pieghe morbide e naturalistiche; imponente l'utilizzo del trapano nelle pupille del Cristo, nella definizione della pettinatura e dello spazio tra le dita delle mani. Tutti questi elementi lasciano pensare come tale opera sia un eccelso esempio del cosiddetto "stile bello" tanto che può essere datata intorno al 360-370.

Bibliografia

DE WALL 1900, p. 47; WITTING 1906, p. 96 nr. 52; VON CAMPHEHAUSEN 1929, pp. 11 nota 35, 13 nota 47; WILPERT 1929, I, tav. 137,7; LAWRENCE 1932, pp. 132 nota 63, 177 n. 163; KATALOG ESSEN 1962, p. 37 n.15; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, pp. 355-356, n. 843, tav. 136; KOCH 2000, pp. 284, 293.

Perduto da Anzio

n. 48



Frammento della fronte rinvenuto a Roma (Anzio), disperso dall'agosto del 1993 (da DRESKEN-WEILAND 1998).

Ultimo terzo del IV sec. d.C.

Marmo

Altezza 0,32 m; lunghezza 0,32 m

Rinvenimento: Roma. Anzio

Collocazione: Perduto dall'agosto del 1993

Il frammento in questione, appartenente alla scena centrale di un cosiddetto sarcofago della passione, risulta essere disperso da Anzio dall'agosto del 1993. Questo rappresenta uno dei due *militēs* posto al di sotto del simbolo dell'*Anastasis*. Il soldato, munito di tunica corta manicata, clamide, fissata sulla spalla sinistra all'altezza dell'omero con una spilla, ed elmo in capo, è stante, appoggiato al proprio scudo, piantato a terra, con le gambe incrociate, mentre la mano sinistra, posta sotto al mento, ne sostiene la testa. Gli occhi chiusi indicano come sia stato raffigurato nel preciso momento in cui cadde in preda al sonno durante la guardia al Santo Sepolcro.

Dell'*Anastasis* rimangono solo esili tracce di una porzione del braccio trasversale e dell'asse longitudinale, all'altezza dello scudo del soldato, della *crux invicta*.

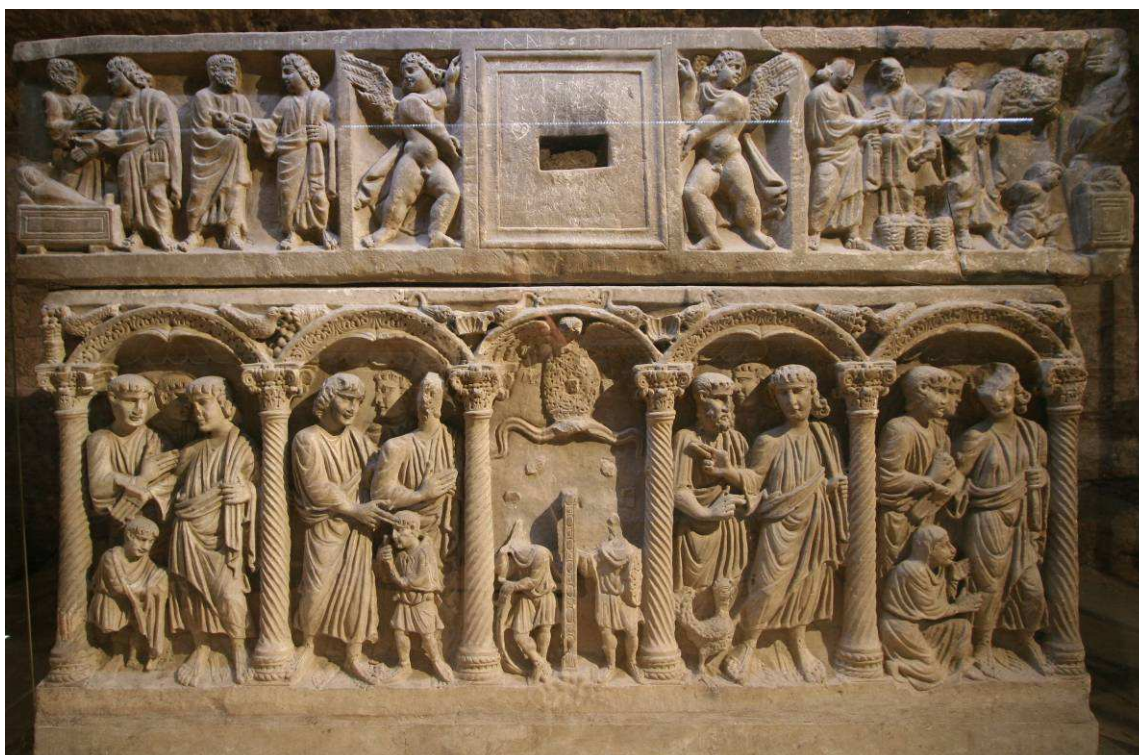
Non si possono fare ulteriori considerazioni visto il precario stato conservativo del pezzo, si può comunque ipotizzare una datazione tarda allo scadere del IV secolo.

Bibliografia

DRESKEN-WEILAND 1998, II, p. 26, n. 82, tav. 25,6.

Saint-Maximin

n. 49



Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Fronte (foto dell'autore).



Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lato minore sinistro (da MERCURELLI 1938).



Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lato minore destro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Particolare lato minore sinistro (foto dell'autore) .



Particolare lato minore destro (foto dell'autore).



Particolare del *ter negabis* (foto dell'autore).



Guarigione del cieco (foto dell'autore).

Ultimo terzo del IV sec. d.C.

Marmo

Coperchio: Altezza 0,45 m; lunghezza 2,10 m; profondità 1,07 m

Cassa: Altezza 0,78 m; lunghezza 2,00 m; profondità 1,05 m

Rinvenimento: Saint-Maximin-la-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale

Collocazione: Saint-Maximin-la-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale

Il sarcofago, collocato all'interno della cripta della chiesa di Saint Maximin-la-Sainte-Baume, custodisce le spoglie di S. Sidonio. Secondo la tradizione tale personaggio sarebbe identificabile con il fanciullo nato cieco guarito miracolosamente da Gesù (*Lc* 7, 21; 18,35-43; *Mt* 9, 28; 15, 30-31; 20, 29-34; *Mc* 8, 22-26; *Gv* 9, 1-41), che insieme a Maria Maddalena ed altri discepoli di Cristo, promulgando la parola di Dio, giunse in Provenza. Al contrario Raffaele Garrucci sostenne che “è fama che qui ci fossero le spoglie di S. Sidonio Apollinare” vescovo di Clermont dal 469 al 480.

La storia del sepolcro è particolarmente articolata e contrita da molteplici vicissitudini che si legano ai resti di Maria Maddalena, questa può essere letta nella scheda n. 50, relativa appunto alla sepoltura della santa.

Il sarcofago, oggi esposto contro la parete destra della cripta, risulta essere munito anche dalla copertura, non pertinente alla sepoltura sottostante ma, apposto in un momento non ben precisato. Proveniva probabilmente da uno degli innumerevoli sepolcri conservati assieme a quello di Sidonio. Raffaele Garrucci lo attribuì, senza alcuna esitazione, alla sepoltura della Maddalena, ma nel tentativo di descriverlo omise di riportare che al centro della *tabula* anepigrafe era presente una finestrella per l'introduzione dei *brandea*.

Il coperchio è dunque caratterizzato al centro da una *tabula*, priva di iscrizione, sostenuta da due vittorie alate, con i volti girati verso l'esterno della cassa e il mantello svolazzante affibbiato sulla spalla destra, ai cui lati si snodano alcuni episodi desunti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento. Partendo dall'estremità sinistra e procedendo verso destra si riconosce la resurrezione del figlio della vedova di Naim (*Lc* 7, 11-17), la consegna delle chiavi a Pietro, la moltiplicazione dei pani e dei pesci (*Mt* 14, 13-21; 15, 32-39; *Mc* 6, 32-44; 8, 1-9; *Lc* 9, 12-17; *Gv* 6, 1-13) ed infine il sacrificio di Isacco (*Gen* 22, 1-19).

La fronte è caratterizzata dalla suddivisione dello spazio compositivo in cinque nicchie mediante colonne spiraliformi, in senso inverso, poggianti su basi attiche, i cui tori presentano una decorazione a nastro attorcigliato ad andamento alternato, mentre la scozia è munita di un motivo traforato perlinato. Le sei colonne sostengono, mediante capitelli compositi, archi animati nell'estradosso da un tralcio vegetale, composto da foglie d'acanto larghe e lanceolate, e terminanti con un piccolo motivo decorativo nella parte centrale, mentre all'interno sono coronati da una conchiglia con il muscolo rivolto verso l'alto e dalle nervature decise.

Negli spazi di risulta tra le arcate, in corrispondenza dei capitelli, si distribuiscono, dall'esterno della cassa verso l'interno, colombe intente a beccare la frutta da ceste di vimini ritte o rovesciate ed in corrispondenza dell'intercolunnio mediano si ergono due conchiglie disposte tra coppie di delfini affrontati.

La nicchia centrale è definita da un'aquila imperiale dalle ali espanse, identificata erroneamente come un gufo dall'abate Faillon e con una colomba dal Garrucci, che doveva sostenere con il becco la corona lemniscata contenente il monogramma costantiniano. Ben poco si è salvato dalla furia iconoclasta della Rivoluzione Francese, che ha causato la quasi totale perdita del simbolo dell'*Anastasis*, di cui sussistono ancora gli attacchi della corona d'alloro, i nastri svolazzanti e parte dell'asta verticale della croce gemmata. Una sorte migliore ebbero i due soldati, stanti, muniti di tunica corta, clamide, sandali ed elmo in capo, alla guardia del Santo Sepolcro. Quello posto a sinistra della *crux invicta*, raffigurato con le gambe incrociate nel tipico gesto di riposo, è pesantemente appoggiato con le braccia al proprio scudo, piantato a terra, mentre la testa, sorretta dalla mano destra, è rivolta verso il *Signum coelestis*. Il secondo milite, acefalo, ma ben saldo sulle

proprie gambe in posizione frontale, stringe con la mano sinistra lo scudo arricchito da un emblema decorativo e con la destra, perduta, sembra toccare la croce gemmata.

Il lato destro del rilievo ospita l'episodio del *ter negabis* (*Mt* 26,34; *Mc* 14,30; *Lc* 22,34; *Gv* 13,38), Pietro, in tunica e pallio, compie il gesto della parola e guarda attonito Gesù che, stringendo con la mano sinistra un lembo del proprio pallio, solleva a sua volta la destra nel gesto della parola. Il volto imberbe, di tre quarti, è incorniciato da lunghi capelli inanellati che giungono poco al di sopra della spalla. Tra i due personaggi è presente il gallo, chiave di lettura della scena stessa, mentre alle loro spalle un apostolo assiste all'evento.

Il rilievo seguente si riferisce alla guarigione dell'emorroissa (*Mt* 9, 20-22; *Mc* 5, 25-29; *Lc* 8, 43-48), la quale inginocchiata, con il capo velato, tocca il lembo della veste di Cristo, privo di parte del volto, rappresentato con la mano destra sollevata, mentre con l'altra tiene una parte del pallio. Lo affiancano due uomini, forse apostoli, che presenziano al miracolo.

A sinistra della nicchia mediana è rappresentato il Salvatore, in tunica e pallio, con il volto di profilo, leggermente inclinato verso il basso, e il corpo frontale rispetto allo spettatore, mentre pone la destra sugli occhi di un personaggio maschile di modulo minore. L'uomo, abbigliato con una tunica corta, cinta in vita, e una mantella di pelliccia con cappuccio, si appoggia a un bastone, di cui rimane solo la parte alta. Si tratta della guarigione del cieco (*Mt* 9,28; 15,30-31; 20,29-34; *Mc* 8,22-26; *Lc* 7,21;18,35-43; *Gv* 9,1-41) a cui assistono, ancora una volta, due individui maschili di cui uno privo di quasi tutto il volto.

Il rilievo si chiude all'estrema sinistra con l'episodio della guarigione del servo del centurione di Cafarnao (*Mt* 8, 5-13; *Lc* 7, 1-10). Cristo imberbe, con lunghi capelli ondulati che ne contornano il viso, stringe con la mano sinistra il pallio, mentre solleva la destra, nel gesto della parola, verso un personaggio maschile, di modulo minore, abbigliato con il tipico vestiario militare. L'uomo è rappresentato nell'atto di toccare un lembo della veste del Salvatore con le mani velate dal proprio mantello; la scena è arricchita dalla presenza di altre due figure virili, probabilmente apostoli, che assistono all'attività taumaturgica del Figlio di Dio. L'abate Faillon nella sua opera del 1848 fu certo di riconoscere in tale rilievo il lebbroso che ringrazia per la guarigione ottenuta.

Il sarcofago risulta essere provvisto di un apparato decorativo anche sui lati minori, benché mostrino la singolare particolarità di essere diversi dal punto di vista strutturale, infatti mentre il fianco sinistro ha una terminazione a cassa, con angoli retti, quello destro mostra una lavorazione a vasca. Il rilievo sinistro è incentrato sul miracolo della resurrezione della sarta Tabitha (*At* 9, 36-46) ad opera di Pietro, l'apostolo, raffigurato con il volto di profilo e il corpo di spalle rispetto allo spettatore, prende la mano destra della giovane che si accinge ad alzarsi dal letto, su cui precedentemente giaceva. Tabitha indossa una lunga tunica manicata e la palla che le avvolge il corpo, il capo è arricchito da una cuffia finemente decorata. Ai piedi del letto sono raffigurati, in modulo minore, tre personaggi supplicanti con le mani congiunte nel gesto della preghiera, la prima figura, partendo da sinistra, si riferisce a una bambina inginocchiata contraddistinta da una tunica con cappuccio che le copre il capo, a cui segue un giovane, privo dei vestiti, seduto a terra ed infine una fanciulla, munita di tunica lunga, con il ginocchio sinistro piegato a terra chiude il gruppo. Tra Pietro e Tabitha si ergono due donne, simili a delle matrone, con il capo coperto dalla palla, identificabili con le vedove, presenti nel testo biblico, che supplicarono l'apostolo d'intervenire per salvare la vita alla loro compagna.

L'artista ha accuratamente riprodotto molteplici elementi decorativi ed architettonici che caratterizzano la stanza in cui avvenne la guarigione miracolosa, così tre imponenti tende raccolte ed annodate ne arricchiscono l'arredo, mentre a sinistra una colonna scanalata, munita di capitello composito e base attica, sostenendo un arco con motivo nastriforme rappresenta la porta d'accesso all'ambiente in questione. Attraverso la porta si intravede un organo, finemente definito, che simboleggiava la musica per la defunta; è la prima volta che tale strumento viene riprodotto in questo contesto e ciò ci testimonia come si era soliti accompagnare una veglia funebre con salmi e inni cantati supportati dalla musica.

Il rilievo della fiancata destra è incentrato sulla figura di una donna orante disposta tra due alberi d'ulivo, carichi di frutti, dal fusto nodoso e dalle radici divaricate che creano una tipica ambientazione paradisiaca. Il capo, velato dalla palla, è rivolto di profilo verso sinistra e ai suoi piedi si erge una cassa, probabilmente contenente dei *volumina*, chiusa e provvista di serratura.

È un'opera molto accurata caratterizzata da una grande eleganza e raffinatezza nella definizione dei dettagli, sicuramente realizzata da un *artifex* romano contraddistinto da ottime capacità artistiche.

Le figure mostrano delle corporature importanti che emergono in modo netto dal fondo della composizione e che vengono decisamente enfatizzate dalla resa, molto accurata, dei panneggi, privi però del risvolto delle creste. Talvolta i visi risultano essere più allungati, come nel caso di Pietro e Cristo nell'episodio del *ter negabis*, e le mani, bloccate in gesti rigidi e convenzionali, eccessivamente maggiorate rispetto ai corpi. Invece sono assolutamente irreali e prive di plasticità le teste degli individui che compaiono, in secondo piano, nelle varie nicchie, come testimoni degli eventi accaduti.

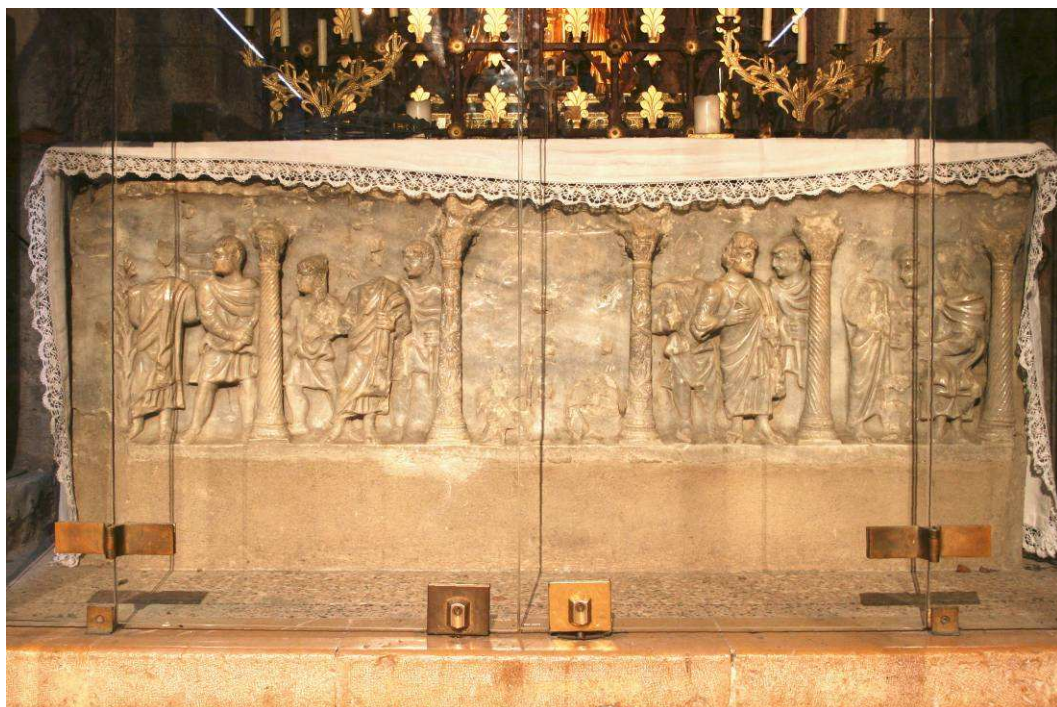
Tendenzialmente i volti evidenziano espressioni di assoluta fissità per via della perforazione della pupilla e dell'angolo interno dell'occhio che viene allungato verso la tempia ed enfatizzato dall'andamento deciso dell'arco sopraccigliare. La maggior parte dei personaggi, ad esclusione di Cristo, sono caratterizzati da una capigliatura a calotta, animata da piccoli tratti serpentinati, più o meno evidenti, che ricade sulla fronte e sulle tempie con ciocche virgolettate di capelli divise tra loro da piccoli fori eseguiti con il trapano; tali pettinature risultano essere di moda nel terzo quarto decennio del IV secolo.

Il trapano è stato adoperato nella lavorazione dei rilievi, sia della fronte che dei lati minori, per definire come di consueto la pupilla, l'angolo interno degli occhi, i capelli, la barba, gli elementi architettonici e gli spazi di risulta tra le dita delle mani e dei piedi.

Bibliografia

BOUCHE 1663, p. 143; FAILLON 1848, pp. 735, 763; ROSTAN, 1862, p. 19, tav. 10-12; GARRUCCI 1879, V, pp. 79, tav. 352,2; 80, tav. 353,2-3; LE BLANT 1886, pp. 152-155, n. 213 tav. 53,2, 55, 1,3; DONCIEUX 1894, p. 357; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 14, fig. 3; WILPERT 1929, I, p. 162, tav. 120,1; 145,5,7; COUISSIN 1932, p. 61, n. 260C; DORÉ 1932, pp. 215-217; LAWRENCE, 1932, pp. 131, 145, 166 n. 1; DAEL 1932, X², cc. 2798-2820; WILPERT 1932, II, pp. 234, 272, tav. 217,1; GERKE 1934, pp. 14, 34, tav. 5,8; DE ROSSI 1938, p. 52, fig. 11; MERCURELLI 1938, pp. 101-102; GERKE 1939, pp. 353 n. IV 14, 379 n. XII 42; GERKE 1940, p. 45, fig. 58; BENOIT 1954, pp. 14, 32; CHATEL 1957, pp. 339; SAXER 1955, pp. 196-231, 224; SPEYART VAN WOERDEN 1961, p. 245 n. 88; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 111, 156, 185 n. 306, 308 fig. 34; VAN DAEL 1978, pp. 71, 75, 277 n. II 2003; POST 1984, p. 35 n. A 80; MONFRIN 1985, p. 985; CAILLET, LOOSE 1990, p. 86, fig. 72; SAXER 1991, pp. 510, 517; SAXER 1995, I, pp. 176, 179; KOCH 2000, pp. 95, 308, 323, 329, 331, 372, 470, 483, 496; FIXOT 2001, pp. 7-16, fig. 1-5; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 233-235, n. 497, tav. 119,1; 121,1-2.

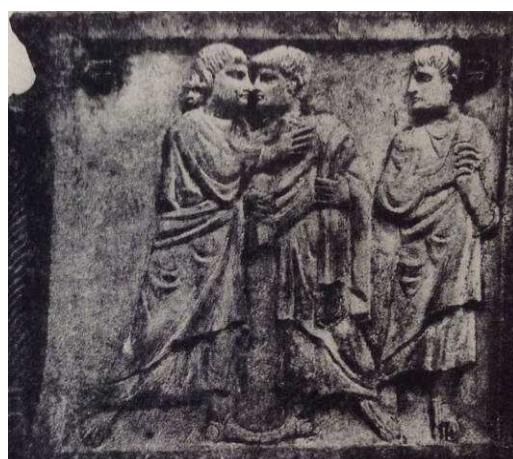
n. 50



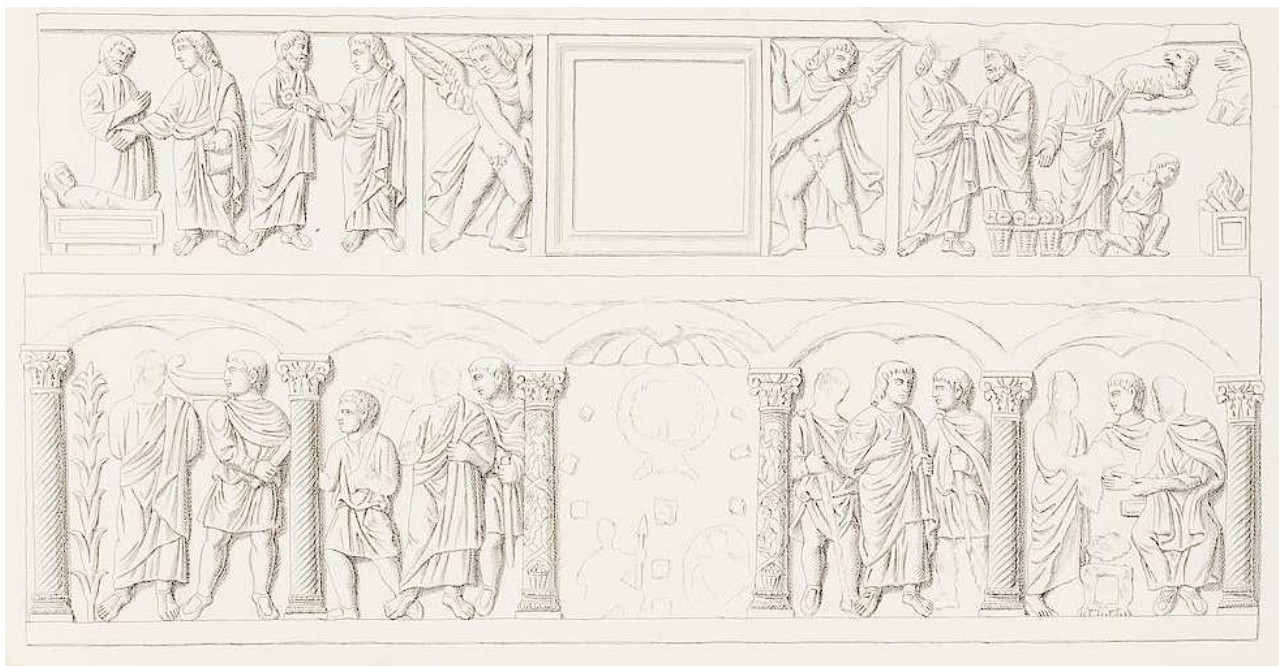
Saint-Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Fronte (foto dell'autore).



Saint-Maximin-le-Sainte-Baume. Lato minore sinistro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Saint-Maximin-le-Sainte-Baume. Lato minore destro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Disegno di Raffaele Garrucchi (V, tav. 352,2) della cassa con sopra quella che per lui era la copertura pertinente

360-370 d.C.

Calcare Cristallino

Altezza 0,57 m; lunghezza 2,08 m; profondità 0,70 m

Rinvenimento: Saint-Maximin-la-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale

Collocazione: Saint-Maximin-la-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale

Secondo la tradizione locale il sarcofago, collocato all'interno della cripta della chiesa di Saint Maximin-la-Sainte-Baume, custodisce le spoglie di Maria Maddalena, giunta assieme a Sidonio, Massimino, Lazzaro, Maria di Cleofa, Maria di Salomè e Marta sulle coste della Provenza. La Divina Provvidenza guidò l'imbarcazione, priva di remi, su cui erano stati rilegati da Betania. Dopo aver professato, per sette anni, la parola del Signore ella si ritirò in eremitaggio in una grotta (Sainte-Baume), dove visse trent'anni in solitudine e penitenza. Quando sentì sopraggiungere la morte si recò da San Massimino, il primo vescovo di Aix, e lì, poco dopo aver ricevuto la comunione, morì; venne sepolta nel medesimo luogo.

È assai probabile che, a seguito del pericolo delle profanazioni saracene, il sepolcro -insieme a quelli che ospitavano alcuni dei suoi compagni- venne nascosto sotto terra dove rimase fino al 1279 quando Carlo II d'Angiò, conte di Provenza e nipote di Luigi IX, detto il Santo, venne a sapere della storia della santa da un'iscrizione, di dubbia autenticità, datata al 710. Si apprese così che i resti mortali della Maddalena erano stati collocati, in realtà, nella cassa di Sidonio e che assieme agli altri sarcofagi erano stati nascosti a Saint Maximin per proteggerli dai Saraceni. L'elevazione delle reliquie avvenne nel maggio del 1280 ed a partire del 1295 iniziarono i lavori, che si protrassero fino alla metà del XVI secolo, per costruire un'imponente basilica, la cui cripta doveva contenere i santi sepolcri.

La chiesa di Saint Maximin divenne uno dei più importanti centri devozionali, assieme a quello sorto a Vezelay, dedicato alla Maddalena, per l'imponente afflusso dei pellegrini che giungevano da ogni luogo.

Nel 1993, durante un'indagine archeologica, sono emersi al disotto della costruzione attuale molteplici resti architettonici riferibili a una basilica paleocristiana del V secolo, a cui venne aggiunto, in un secondo momento, un battistero con cui comunicava mediante tre porte. È altamente probabile che i vari sepolcri fossero un tempo custoditi e venerati in tale edificio, e che solo in un secondo momento vennero sotterrati per preservare le preziose reliquie martiriali.

La sepoltura qui presa in esame appartiene alla cosiddetta tipologia dei sarcofagi della passione a colonne e risulta, oggi, priva della copertura originaria. Il primo studioso che descrisse il coperchio fu Honoré Bouche nel 1663 nella sua opera intitolata *La défense de la foy et de la piété de Provence pour les sints tutelaires, Lazare et Maximin, Marthe et Madeleine* in cui disse di aver visto con i propri occhi il rilievo, già rovinato dall'eccessiva devozione dei fedeli, con piccole figure di angeli che raffiguravano la vita della santa.

Raffaele Garrucci, al contrario, attribuì il coperchio oggi sul sarcofago di San Sidonio alla sepoltura della Maddalena, lo studioso però descrisse e riprodusse nel suo disegno una copertura provvista centralmente di una *tabula* anepigrafe sorretta da due geni alati, ai cui lati si disponevano episodi biblici, ma priva della *fenestrella* per l'introduzione dei *brandea*, che in realtà si erge al centro della composizione.

Edmond Le Blant, nel suo studio sui sarcofagi della Gallia del 1886, affermò con certezza che l'antico coperchio, caratterizzato da una *tabula* anepigrafe, con un'apertura rettangolare, era andato perduto, ma si conservavano ancora esigui lacerti del bordo inferiore in cui si riconoscevano i resti di un gallo, le zampe di alcuni cervi e parte di un fiume. Lo studioso giunse alla conclusione che ai lati della *tabula* dovevano trovar posto l'episodio del rinnegamento di Pietro ed alcuni cervi intenti a bere dai fiumi paradisiaci, ma, al contempo, non poté escludere che i pezzi in questione potessero appartenere anche ad un'altra sepoltura, presente nella medesima cripta.

Le Blant fu il primo che si rese conto che il manufatto non era affatto realizzato in alabastro, così come sostenuto da Honoré Bouche e dall'abate Faillon, bensì con un calcare cristallino dalla grana grossolana.

La fronte è caratterizzata dalla suddivisione dello spazio compositivo in cinque nicchie mediante colonne tortili in senso inverso, mentre le due colonne che definiscono l'intercolunnio mediano risultano essere decorate da tralci vitinei alternati a putti con cesti colmi d'uva.

L'opera versa in un pessimo stato di conservazione a causa della furia iconoclasta della Rivoluzione Francese, che portò alla completa distruzione della *crux invicta*, e all'eccessiva devozione dei fedeli, i quali erano soliti toccare il sepolcro e in molti casi anche, graffiare, scalpellinare la superficie marmorea per avere un ricordo di Maria Maddalena.

Sebbene il rilievo sia fortemente frammentario -sono perdute le strutture architettoniche delle nicchie, parte dei capitelli, la prima colonna a sinistra e quasi tutte le teste dei vari personaggi- risulta assolutamente chiara la successione dei molteplici episodi.

La nicchia centrale non è coronata come di consueto da un'aquila imperiale dalle ali espanse, bensì da una conchiglia dal muscolo rivolto verso l'alto. Al suo interno si riconosce il simbolo dell'*Anastasis* di cui, in realtà, si conservano solamente gli attacchi della corona laurata, della croce gemmata e dei due soldati seduti al di sotto di essa, mentre il personaggio di sinistra sorregge la lancia, l'altro si appoggia al proprio scudo.

Il lato destro del rilievo ospita, in due distinte nicchie, la comparizione di Cristo nel tribunale di Pilato. Il Salvatore, munito di tunica e pallio, trattiene con la mano sinistra il pallio e con la destra compie il gesto della parola; il volto, apollineo, è incorniciato da capelli lunghi e mossi, mentre una frangia di piccole ciocche ricce ne incornicia la fronte. Ai suoi lati si dispongono i due soldati incaricati di condurlo davanti al prefetto, quello posto a sinistra, abbigliato con tunica corta e clamide, è privo della testa e del braccio destro con il quale probabilmente doveva indicare la direzione da percorrere, l'altro, invece, mancante delle gambe, è un centurione con la clamide sulle spalle e il bastone stretto nella mano sinistra.

La scena seguente vede per protagonista Pilato, privo della testa e parte del corpo, seduto di prospetto sulla *sella curulis* con il capo volto a sinistra. Il prefetto, munito di tunica manicata, clamide, affabbiata come di consueto all'altezza dell'omero destro, e calzari allacciati sul dorso del piede, è affiancato dall'assessore con il volto girato verso il servitore, il quale fortemente frammentario, in tunica esomide e privo dei calzari, è raffigurato nell'atto di versare dell'acqua per la scena di giudizio (*Mt 27,24-25*).

Il lato sinistro della sepoltura è incentrata sugli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli, a sinistra della nicchia centrale si riconosce l'arresto di Pietro per mano di un soldato e di un centurione. Il prigioniero, abbigliato con tunica e pallio, è privo del volto, di cui si conserva esclusivamente un piccolo lacerto inerente all'occhio sinistro e della mano destra; egli è raffigurato frontalmente, mentre i due militarisoldati, che lo affiancano, hanno il capo di profilo rivolto verso il luogo designato per la condanna a morte.

Il rilievo si chiude all'estrema sinistra con la *decollatio Pauli*, l'apostolo, acefalo, con le mani congiunte dietro le spalle, sta per ricevere il colpo mortale dal soldato che lo affianca, il quale, in tunica corta e clamide, è colto nell'atto di estrarre con forza la spada dal fodero. Alle spalle del prigioniero una canna palustre e una rappresentazione miniaturizzata di una nave su un alto podio testimoniano come il martirio paolino avvenga in un luogo paludoso, nei pressi del Tevere.

L'abate Faillon nella sua opera del 1848 fu certo di riconoscere nelle due scene appena analizzate il momento in cui Cristo venne schiaffeggiato e quando venne legato nell'orto degli ulivi.

Del sarcofago rimangono anche i lati minori lavorati a bassorilievo, il fianco destro è infatti caratterizzato dalla presenza di un personaggio maschile, imberbe, con il capo incorniciato da lunghi e fluenti capelli che, abbigliato con tunica e pallio, si dirige a salutare con un bacio sulla guancia un secondo personaggio virile, anche egli imberbe e vestito con i medesimi abiti; una terza figura maschile sembra rendere testimonianza dell'evento appena successo. Si tratta del tradimento di Giuda, ossia del bacio che l'apostolo diede al Cristo prima di tradirlo.

Il rilievo della fiancata sinistra vede la presenza, al di sotto di una porta di città, del Salvatore giovane e apollineo, con tunica, pallio e sandali, seduto con le gambe accavallate, mentre tiene la mano destra sollevata verso due soldati, muniti di lancia, scudo ed elmo, che gli si pongono di

fronte. Joseph Wilpert ipotizzò che l'artista avesse realizzato una scena unica nel suo genere, con protagonisti i soldati di fronte al tempio di Gerusalemme, in quanto diede vita ai versi riportati da Matteo nel suo Vangelo (*Mt 26,55*) *In illa hora dixit Iesus turbis: Tamquam ad latronem esisti com gladiis et fustibus comprehendere me? Cotidie sedebam docens in templo, et non me tenuisti.*

I panneggi dalle pieghe piatte e parallele, realizzate da profondi solchi, sono pesanti e tolgono plasticità ai corpi sottostanti; il trapano è stato adoperato solo nel rilievo della fronte della cassa, secondo la maniera più consueta, ovvero negli angoli della bocca e delle narici, nell'angolo interno dell'occhio e nelle giunture delle mani e dei piedi.

Questo sarcofago è un'opera di lavorazione sicuramente provinciale e non romana, realizzato in un momento in cui le officine galliche non svolgono ancora un'attività autonoma, ma riportano gli apparati figurativi in uso dalle botteghe romane, proprio per tal motivo è possibile che il manufatto sia stato creato tra il 360 e 370.

Bibliografia

BOUCHE 1663, p. 143; FAILLON 1848, pp. 455, 461; ROSTAN, 1862, p. 8; GARRUCCI 1879, V, p. 78, tav. 252,2 e tav. 217,3; LE BLANT 1886, pp. 150-152, n. 212 tav. 54,1-3; DONCIEUX 1894, pp. 353-357; SCHÖNEWOLF 1907, p. 22; WILPERT 1929, I, p. 168, tav. 145,1; 152,3; VON CAMPENHAUSEN 1932, p. 22; COUISSIN 1932, p. 64, n. 260B; DORÉ 1932, pp. 215-217; LAWRENCE, 1932, pp. 111, 131, 166, n. 4; DA CL 1932, X², cc. 2798-2820; WILPERT 1932, II, pp. 315-316, tav. 217,3; GERKE 1934, p. 14; GERKE 1939, pp. 76, 79, 81, 86; BENOIT 1954, pp. 13, 31; CHATEL 1957, pp. 335, 339; SAXER 1955, pp. 196, 224; SOTOMAYOR 1962, pp. 105, 109, 111, 185, n. 307; SAGGIORATO 1968, pp. 44-46, n. 13; NIKOLASCH 1969, pp. 63 nota 70, 72, n. II b1; TESTINI 1969a, p. 83 nota 87; NESTORI 1990, p. 155; SAXER 1991, pp. 510, 517; SAXER 1995, I, pp. 177, 180; IMMERZEEL 1996, tav. 20,2; KOCH 2000, pp. 95, 470, 487; FIXOT 2001, pp. 7, 16-19; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 235-236, n. 498, tav. 119,2; 120,1; 121,3-4.

Saint-Piat

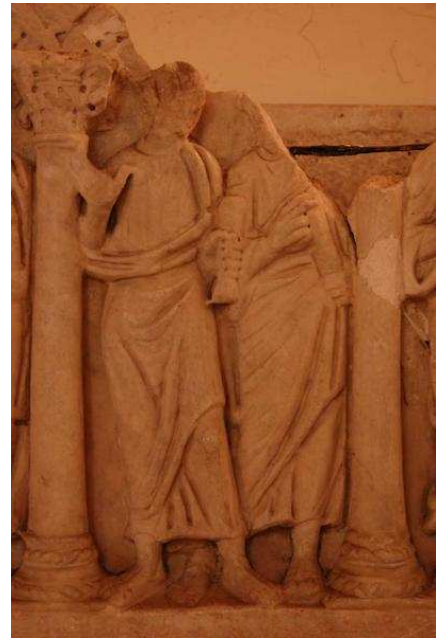
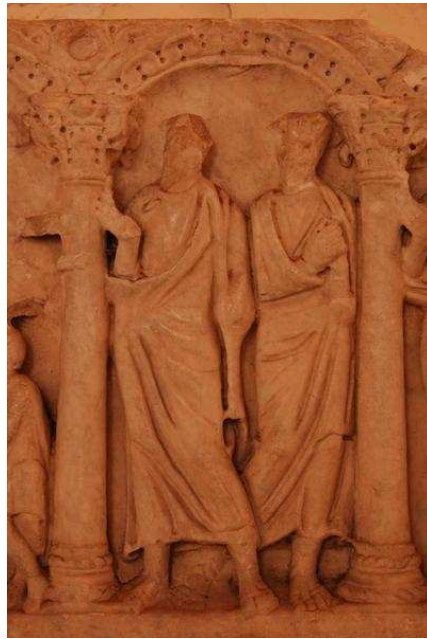
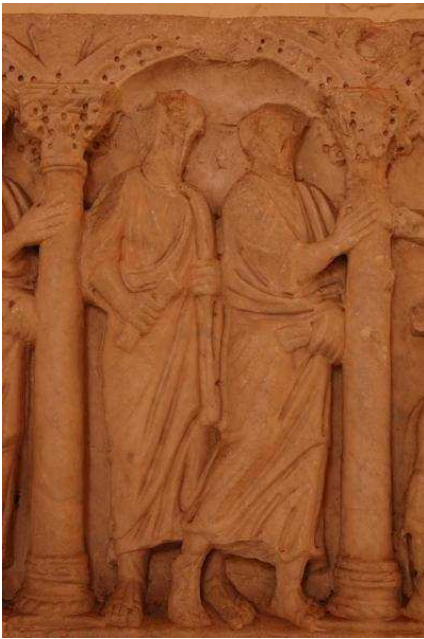
n. 51



Saint-Piat. Chiesa di Saint-Piat. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Saint-Piat. Chiesa di Saint-Piat.
Lato minore sinistro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Saint-Piat. Chiesa di Saint-Piat.
Particolare degli apostoli (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Ultimo quarto del IV secolo d.C.

Marmo

Altezza 0,58 m; lunghezza 2,08 m; profondità 0,77 m

Rinvenimento: ignoto

Collocazione: Saint-Piat. Chiesa di Saint- Piat

Il sarcofago, di cui non si conosce il luogo originario del rinvenimento, è oggi custodito nella chiesa parrocchiale di Saint-Piat. Si lega indissolubilmente alla storia del santo eponimo, poiché secondo quanto riportato da Renè Merlet nella sua *Guide archéologique dans Chartres, Châteaudun, Maintenon et Etampes* verso la fine del IX secolo alcuni abitanti di Seclin, della diocesi di Tournai, spaventati dalle devastazioni dei pirati danesi decisero di nascondersi nella campagna di Chartyrain e portarono con se il corpo di Saint Piat, il più importante martire ed apostolo del loro paese. Questi trovarono rifugio in un'antica villa sulle sponde dell'Eure e li diedero vita a un vero e proprio villaggio, munito anche di una chiesa, che prese il nome dal santo venerato dai suoi abitanti. Nel 1087 parte del villaggio divenne proprietà dei monaci benedettini di Marmoutier e il corpo del martire venne collocato temporaneamente nel sarcofago qui preso in esame, prima che le sue soglie fossero traslate nella cattedrale di Chartres.

La sepoltura venne utilizzata come altare maggiore dell'antica chiesa di Saint-Piat, tanto che ancora oggi nell'abside si conservano le tracce di una struttura muraria che con le medesime dimensioni del sarcofago doveva supportare la cassa.

A partire del XIX secolo subì una ri-funzionalizzazione e venne impiegato come fonte battesimale.

La cassa è quasi totalmente integra ad eccezione di una frattura che interessò le ultime due nicchie a destra, causandone il distacco dal resto della scultura. Il lacerto è stato ripristinato, ma inevitabilmente alcune parti, come l'angolo inferiore e parte del rilievo superiore, sono andate distrutte; l'antico coperchio risulta perduto.

I lati minori sono caratterizzati da una semplice decorazione a peltre che si distribuisce all'interno di due riquadri affiancati, definiti esternamente da una cornice.

La fronte del sarcofago è scandita in sette nicchie mediante semplici colonne con basi attiche, i cui tori sono decorati con un motivo a nastro attorcigliato, e capitelli compositi che sorreggono degli archi ribassati animati da una modanatura a nastro grossolana. Tra gli spazi di risulta delle arcate si distribuiscono ai lati dell'intercolunnio centrale due corone lemniscate, mentre negli altri pennacchi si alternano cesti di frutta integri o rovesciati.

Ogni nicchia, coronata da una conchiglia, incompiuta, appena accennata e priva delle nervature, è caratterizzata dalla presenza di due figure maschili che, in due differenti teorie, convergono verso il centro della cassa dominata da ciò che resta del simbolo dell'*Anastasis*. Sono ancora oggi visibili gli attacchi della *crux invicta*, della corona laurata da cui fuoriuscivano i nastri, ancora parzialmente esistenti, e le code delle due colombe, che dovevano affiancare il monogramma costantiniano, sulle colonne che delimitano la scena. Al di sotto del braccio trasversale della croce si conservano integri i due soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro. Questi, muniti del tipico abbigliamento militare costituito dalla tunica manicata corta, dalla clamide e dall'elmo in capo, sono rappresentati stanti, pesantemente appoggiati al proprio scudo, con le gambe incrociate e una mano portata al mento.

Ai lati della nicchia centrale si dispongono i vari apostoli abbigliati con la tunica, il pallio e i sandali e si differenziano l'un l'altro mediante la gestualità, ad esempio il primo personaggio a partire da sinistra è raffigurato, in posizione frontale, con la mano destra sollevata nel gesto dell'*adclamatio*, mentre stringe con la sinistra un rotolo, il capo, totalmente distrutto, doveva essere girato nella direzione di colui che lo affiancava, il quale infatti sembra rivolgergli la propria attenzione con le mani congiunte sopra alla veste. È uno degli unici apostoli di cui si conservano quasi intatti le peculiarità fisionomiche del volto, incorniciato dalla barba e dai capelli che ricadono con abbondanti ricci sul collo.

Nella seguente nicchia entrambi gli apostoli sono rivolti verso l'interno della cassa, mentre quello di sinistra stringe con entrambe le mani un *volumen*, l'altro ha la destra acclamante che fuoriesce a

fatica dal pallio e il corpo in movimento con tutto il peso sulla gamba sinistra, mentre sta per compiere il passo con il piede opposto. La medesima gestualità, ad eccezione del fatto che il personaggio di sinistra stringe il rotolo solo con la destra, mentre con l'altra mano tiene parte del pallio, è riproposta nelle due figure che animano l'ultima nicchia del lato sinistro della cassa.

A destra dell'intercolunnio mediano è stato raffigurato un personaggio maschile con il volto girato verso l'esterno della scena e il corpo, invece, diretto nella direzione opposta, egli stringe con la sinistra un lembo del pallio, mentre la destra è acclamante, al contrario il compagno sembra dirigersi, con un *volumen* stretto al petto, a destra. I rilievi figurativi delle ultime due nicchie sono parzialmente conservati, a causa della frattura che interessò la sepoltura in epoca antica. Ben tre apostoli su quattro sono oramai acefali, ma i corpi sottostanti sono ancora visibili, il primo personaggio, procedendo da sinistra a destra, è raffigurato frontalmente, come anche i seguenti, con la mano destra sollevata, nel tipico gesto dell'*adclamatio*, e l'altra impegnata a stringere un rotolo; anche colui che lo affianca trattiene con la sinistra un rotolo, mentre con l'altra compie il gesto della parola.

Infine gli ultimi due individui, maggiormente frammentari, sono raffigurati il primo acclamante e con la sinistra stretta attorno al pallio, mentre l'altro, per via della perdita degli arti superiori, risulta essere di difficile lettura.

Le figure, eccessivamente alte ed esili, sono prive di corporeità; il drappeggio delle vesti è caratterizzato da pieghe schematiche ed assai superficiali. L'impiego del trapano riconoscibile, come di consueto, negli angoli interni degli occhi dei due soldati, ai lati della bocca, del naso, tra i capelli e negli spazi tra le dita delle mani e dei piedi.

Nonostante le lacune e i rilievi rovinati è sicuramente un sarcofago di buona qualità, uscito probabilmente da qualche bottega romana, o da un *atelier* gallico in cui erano presenti artisti provenienti da Roma, alla fine del IV secolo.

Bibliografia

LE BLANT 1886, pp. 8-9, n. 11, tav. 2,4; WILPERT 1932, II, pp. 324-325, tav. 240,3; LAWRENCE 1932, p. 170, n. 61; GERKE 1939, p. 108, n. 5; SOTOMAYOR 1962, p. 185, n. 310; VIEILLARD-TROÏEKOUROFF 1995, p. 60, fig. 5; KOCH 2000, p. 487; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 239-240, n. 503, tav. 123,1.

Saint Remy

n. 52



Disegno del XVIII secolo custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana. *Codice Vat. Lat. 9136 n. 217*



Disegno della porzione sinistra del coperchio effettuato da Leclercq (DAFL VII,1, 1926, fig. 5857).



Saint Remy de Provence. Musée des Alpilles. Frammento della fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Ultimi decenni IV secolo

Disegno: Biblioteca Apostolica Vaticana. *Codice Vat. Lat. 9136 n. 217*

Frammento della cassa: Altezza 0,14 m; lunghezza 0,46 m

Rinvenimento: Saint Remy de Provence. Chiesa di S. Martino

Collocazione: Saint Remy de Provence. Musée des Alpilles

Il sarcofago, oggi perduto, ad eccezione di un piccolo frammento della fronte, è stato riprodotto in un disegno nel XVIII secolo corredato da un'iscrizione, in cui si apprende come la sepoltura, alta circa 0,70 m e lunga 1,80 m, fosse stata realizzata in marmo e deposta in un'antica cappella della chiesa collegiale e parrocchiale di S. Martino a Saint Remy, per poi essere affissa sopra al portale della medesima chiesa.

È probabile che venne distrutta a seguito della furia iconoclasta che animò la Rivoluzione Francese, i vari pezzi andarono dispersi, tranne un'esigua porzione del rilievo della fronte, corrispondente alla cornice inferiore della cassa e i piedi di alcuni personaggi, oggi esposta nel Musée des Alpilles. Sono riconoscibili i piedi, muniti di sandali finemente elaborati e definiti dai fori del trapano alla base delle dita, e il bordo inferiore della veste di tre uomini giustapposti, che forse trovavano posto sul lato destro della fronte. I primi due individui, raffigurati frontalmente rispetto allo spettatore, appoggiano tutto il peso del proprio corpo sulla gamba sinistra, tanto che il piede destro, libero di muoversi, sembra sollevarsi da terra, invece della terza figura sussiste solo la visione laterale di un piede che procede verso sinistra.

Nel 1888 il frammento sinistro della copertura entrò a far parte di una collezione privata a Aix-en-Provence, di cui oggi purtroppo non se ne conserva alcuna traccia, ma fortunatamente il disegno di questo rilievo era stato già pubblicato, serbandone così la memoria, da Leclercq (nel *DACL VII,1* del 1926). Doveva rappresentare la strage degli Innocenti così come era presente sul coperchio del sarcofago di S. Massimino a Saint Maximin-le-Saint-Baume. Il copista settecentesco, invece apportò alcuni ritocchi alla sua riproduzione facendo sì che Erode diventasse molto simile a un re medievale con il piviale, l'ermellino, la corona in capo e lo scettro con giglio, stretto nella mano sinistra mentre l'altra era abbandonata sulle ginocchia. Proseguendo verso destra si riconoscono due soldati uno munito di lancia e l'altro secondo la copia del XVIII secolo, di una mazza con chiodi, ai loro piedi è raffigurato un bambino esanime, mentre un infante ancora in vita è portato sulle spalle dal terzo militare. La scena si conclude con un'ulteriore *miles* che mostra la spada a due donne, molto probabilmente le madri degli innocenti uccisi, mentre la prima sembra procedere con grande enfasi verso di lui, l'altra, invece, prega con le mani congiunte.

Tale coperchio doveva essere una vera e propria copia del rilievo presente sulla copertura della sepoltura di S. Massimino da cui se ne distingueva solo per un numero maggiore di personaggi nell'episodio della Strage degli Innocenti, ma tutte le altre raffigurazioni coincidono perfettamente. Al centro si erge una *tabula anepigrafe* sostenuta da due genietti alati dal mantello svolazzante, a destra si riconoscono i tre magi che portano i loro doni, tra cui forse è riconoscibile una corona d'oro, a Gesù bambino collocato in una culla di vimini al cospetto del bue dell'asinello e di Maria, assisa di profilo, colta nell'atto di indicare con la mano sinistra la stella che risplendeva in cielo.

Sulla fronte si snodano due teorie di sei apostoli, muniti di tunica, pallio e sandali, che convergono centralmente verso il simbolo dell'*Anastasis*, ai cui lati della corona d'alloro lemniscata, contenente il monogramma costantiniano, sono presenti i simboli della luna e del sole. Al di sotto del braccio trasversale della croce, su cui si posano due colombe, si collocano i soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, sono raffigurati entrambi seduti, con il capo girato verso il *Signum caelestis*, abbigliati con la tunica corta manicata, la clamide affissa sulla spalla e l'elmo chiuso sotto al mento. Tutti gli apostoli hanno la mano destra sollevata nel gesto dell'*adclamatio*, mentre stringono con la mano opposta un *volumen*, a volte semisvolto. I personaggi raffigurati sul lato destro del rilievo mostrano una postura frontale, rispetto allo spettatore, ad eccezione della terza figura a partire dall'esterno della cassa verso l'interno, la cui parte inferiore del corpo è posta di profilo, in movimento, con tutto il peso appoggiato sulla gamba sinistra, al contempo l'altra è quasi totalmente

sollevata da terra. Al contrario gli apostoli raffigurati sul lato sinistro della cassa mostrano una maggiore varietà di movimenti in quanto sembrano incedere verso il simbolo dell'*Anastasis*. Al di sopra delle loro teste il copista riprodusse delle aureole invece delle corone sostenute dalla mano divina che di solito fuoriusciva dal cielo nuvoloso, qui rappresentato come a una fascia ondulata arricchita da stelle a sei punte che si dispongono nello spazio che intercorre tra ogni figura.

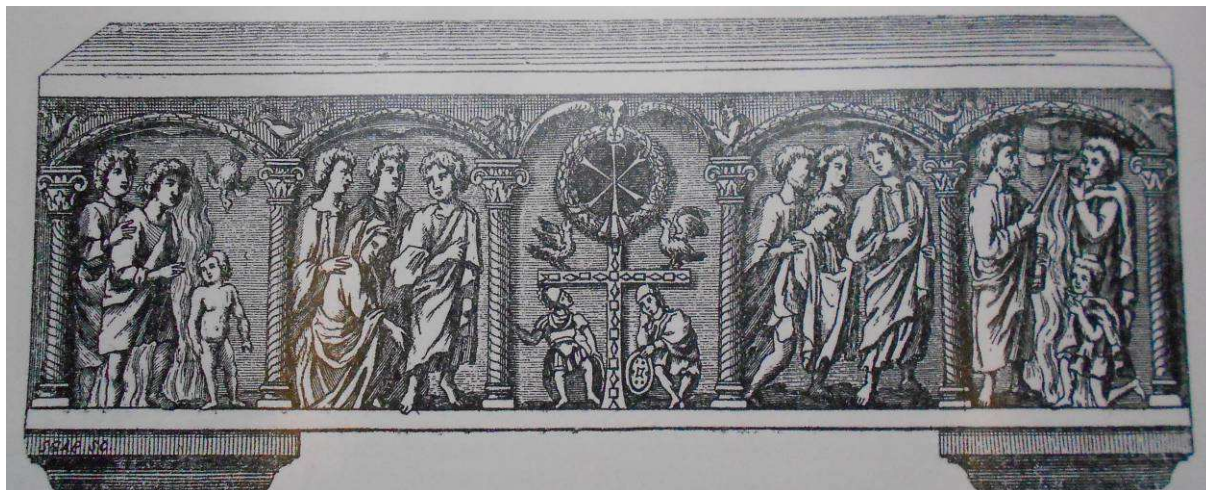
Se l'apparato decorativo della copertura richiama innegabilmente quello presente sulla tomba di S. Massimino, il rilievo della fronte risulta essere una copia di quello presente sul sarcofago custodito nella chiesa di Notre-Dame a Manosque o proveniente dalla chiesa di Saint-Honorat-des-Alyscamps ad Arles, proprio per tale motivo questa opera non può che risalire al medesimo frangente cronologico, ovvero agli ultimi decenni del IV secolo.

Bibliografia

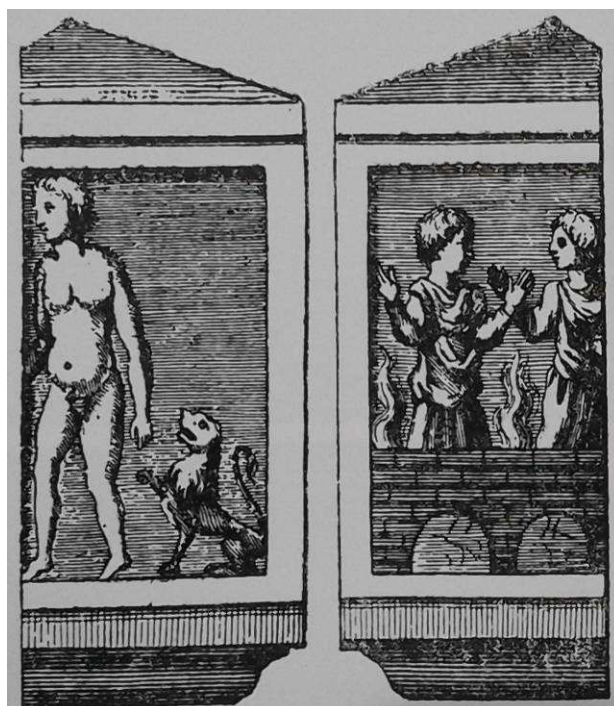
LE BLANT 1888, p. 32; DACL VII, 1, 1926, cc. 612-613, fig. 5857; WILPERT 1932, II, p. 292, fig. 183; WILPERT 1917, p. 773, fig. 343; LAWRENCE 1932, p. 173 n. 93; BENOIT 1936, p. 210 n. 25; DELBRÜECK 1951, p. 104, fig. 1; KÖTZSCHE-BREITENBRUCH 1968-69, p. 106, tav. 17b.c; KOCH 2000, p. 489; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 240-241, n. 504, tav. 123, 2-3.

Soissons

n. 53



Disegno di J. Mabillon della fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Disegno di J. Mabillon dei lati minori (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Soissons. Musée Municipal. Frammento lato minore destro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Disegno ricostruttivo della fronte di Joseph Wilpert (da WILPERT 1929).

Fine IV secolo

Disegno: J. Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti* I, 1703, p. 622

Frammento del lato minore destro: Altezza 0,39 cm; lunghezza 0,26

Rinvenimento: Soissons. Chiesa di Notre-Dame

Collocazione: Soissons. Musée Municipal

Il sarcofago, oggi perduto -ad eccezione di una porzione del lato minore destro- secondo la tradizione locale avrebbe ospitato, all'inizio dell'VIII secolo, le spoglie di S. *Vodoaldus* ed era conservato in una cappella della navata nord della chiesa abbaziale di Notre-Dame a Soissons, parzialmente incassato nel muro, in modo che i lati minori non fossero del tutto visibili allo spettatore. La fronte del sepolcro e parte dei pannelli laterali vennero riprodotti in un'incisione, pubblicata all'inizio del XVIII secolo, da J. Mabillon; Alfonso Fausone studiando tale disegno credette erroneamente che la cassa fosse stata segata in senso longitudinale, portando così alla perdita di più della metà dei rilievi sui lati minori.

All'epoca di Mabillon la cassa era provvista anche di una copertura disadorna, a forma di tetto a padiglione piatto, forse precedente al sepolcreto e dunque riutilizzata in un secondo momento. Il sarcofago andò perduto tra il XVIII e il XIX secolo, in quanto sia Raffaele Garrucci che Edmond Le Blant non riuscirono a vederlo.

Nel 1990 il lacerto marmoreo del fianco destro, appartenente alla collezione privata Bernard Ancien, entrò a far parte del Musée Municipal di Soissons, questo è l'unica parte sopravvissuta dell'intero apparato decorativo e corrisponde all'estremità sinistra del pannello, vista la presenza del listello che incornicia sia lateralmente che superiormente la scena stessa. Dei tre fanciulli di Babilonia condannati al *vivicomburium*, per non aver voluto adorare l'idolo del re Nabucodonosor, se ne serba solo uno, in atteggiamento d'orante con il capo rivolto verso destra, munito del tipico abbigliamento orientale costituito dalla tunica corta, cinta in vita, dal mantello affisso sulla spalla da una fibbia e dal berretto frigio in capo. La mano destra si sovrappone a quella del compagno, anche lui orante, che lo affiancava, mentre l'altra fuoriesce dallo spazio compositivo interrompendo l'andamento della cornice del riquadro. Gli arti inferiori sono andati irrimediabilmente perduti, si conservano solo alcune fiamme che dovevano innalzarsi dalla fornace, stessa che secondo l'incisione settecentesca era realizzata in bugnato con due aperture per alimentare il fuoco con la legna.

Il lato minore sinistro, invece, sempre secondo il disegno di Mabillon, doveva essere incentrato sulla raffigurazione di Daniele nella fosse dei leoni, il martire nudo aveva il corpo posto frontalmente rispetto allo spettatore, ma il volto e i piedi di profilo verso sinistra. Meraviglia il fatto che non sia stato rappresentato con il consueto gesto dell'*expansis manibus*, ma che, al contrario, le braccia siano distese, inerti lungo il corpo. Non è da escludere la possibilità che si sia trattato di una licenza dell'incisore stesso. Ai lati di Daniele dovevano ergersi due leoni, come si può desumere dal felino raffigurato a destra della scena.

La fronte del sarcofago era suddivisa in cinque nicchie mediante colonne tortili che, poggiando su basi attiche, sostenevano, mediante capitelli compositi, archi ribassati decorati con un motivo a foglie d'acanto. Le nicchie erano coronate da conchiglie prive di nervature, mentre l'intercolunnio mediano era definito da un'aquila con le ali espanse, che teneva nel becco una corona. Negli spazi di risulta tra le arcate secondo l'incisore si disponevano foglie, lucerne fumanti e le personificazioni del sole e della luna, in corrispondenza della scena centrale. Raffaele Garrucci ritenne più probabile che fossero presenti delle anfore piuttosto delle lucerne, mentre Joseph Wilpert ipotizzò che, nei pennacchi esterni, ci fossero delle ceste colme di frutta su cui beccavano dei volatili, seguite poi da corone lemniscate e infine dalle personificazioni del sole e della luna.

La prima nicchia, partendo da sinistra verso destra, ospita il battesimo del Figlio di Dio, il quale viene raffigurato, in modulo minore, totalmente nudo immerso nelle acque, mentre rivolge lo sguardo, con le braccia distese lungo il corpo, verso il fiume Giordano che sgorga da alcune rocce. Giovanni Battista, abbigliato con una tunica manicata su cui si sovrappone quella esomide, ha il

volto, imberbe, di profilo incorniciato da capelli folti e fluenti, egli è colto nell'atto di imporre la mano destra sul capo del Cristo. La discesa dello Spirito Santo viene sancita dalla presenza della colomba, all'evento miracoloso assiste anche un apostolo, in tunica e pallio, con la mano destra appoggiata sulla spalla del Battista. Il secondo episodio raffigurato si riferisce alla guarigione dell'emorroissa (*Mt* 9, 20-22; *Mc* 5, 25-29; *Lc* 8, 43-48), la quale inginocchiata, con il capo velato, tocca il lembo del pallio di Cristo, rappresentato con la mano destra sollevata nel gesto della parola, mentre un uomo alle sue spalle sembra presentarla allo stesso Redentore, si tratta di un apostolo che presenza all'evento miracoloso, così come l'altro personaggio che si erge alle sue spalle.

Il campo mediano è incentrato, come di consueto, sul simbolo dell'*Anastasis* che, innalzandosi sulla *crux invicta*, è costituito da una corona laurata, con gemma centrale, contenente il monogramma costantiniano. Sul braccio trasversale della croce si appoggiano due colombe dalle ali spiegate intente a beccare i frutti che arricchiscono la corona d'alloro, al contempo nella parte sottostante si dispongono i due soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro. Questi, muniti del tipico abbigliamento militare costituito dalla tunica corta manicata, dalla clamide affissa sulla spalla, e dall'elmo in capo, sono rappresentati in posizioni di riposo, così, mentre quello di destra, seduto con le gambe incrociate, è ormai vinto dal sonno e si appoggia pesantemente al proprio scudo, piantato a terra, l'alto, stante, tiene la lancia con la mano destra e con la sinistra lo scudo, posizionato dietro di lui, mentre lo sguardo è rivolto verso il *Signum coelestis*.

Il rilievo della nicchia seguente vede la presenza di un giovane, imberbe, munito di tunica e pallio con la mano destra sollevata nel gesto della parola, mentre con l'altra tiene un lembo del proprio pallio, verso cui procede un secondo personaggio maschile, di modulo minore, abbigliato con il tipico vestiario militare, costituito dalla tunica manicata cinta in vita e dalla clamide con cui si copre le mani. È assai probabile che l'uomo fosse rappresentato nell'atto di toccare un lembo della veste di colui che lo affiancava. Si tratta del centurione di Cafarnao che chiede, con le mani velate, la guarigione per il proprio servo (*Mt* 8, 5-13) a cui assistono ancora una volta due apostoli.

L'ultima scena è caratterizzata dalla presenza a sinistra di una figura virile che stringe un *volumen* con mano sinistra, mentre con l'altra percuote mediante una *virga* una roccia dalla quale sgorga un rivolo d'acqua. Di fronte a lui si dispongono due uomini muniti del tipico abbigliamento militare, colti nell'atto di bere l'acqua mediante delle coppe. Ci troviamo di fronte all'episodio miracoloso in cui, secondo gli Atti apocrifi, Pietro avrebbe convertito al cristianesimo e quindi battezzato i suoi carcerieri, Processo e Martiniano.

Bisogna pensare che sicuramente alcuni particolari del disegno siano poco fedeli all'originale, in quanto frutto di una rielaborazione dello stesso Mabillon, come ad esempio la tunica manicata del Battista a cui si sovrappone anche quella esomide, invece tutti i piedi dei personaggi sono stati raffigurati privi delle calzature, ma è altamente probabile che l'unica figura scalza fosse quella di Daniele nella fossa dei leoni. Anche le coppe con cui bevono i due soldati nella quinta nicchia non sono altro, visto i numerosi confronti, che il risultato della fantasia dell'artista.

Per quanto sia difficoltoso fare delle considerazioni esclusivamente in base all'incisione settecentesca si può supporre, per le caratteristiche tettoniche e stilistiche del sarcofago, che la sepoltura sia stata realizzata in una bottega negli ultimi decenni del IV secolo e che forse riutilizzò un coperchio aniconico più antico, forse proveniente da una cassa pagana, quando venne adattata per contenere il confessore Vodoaldo.

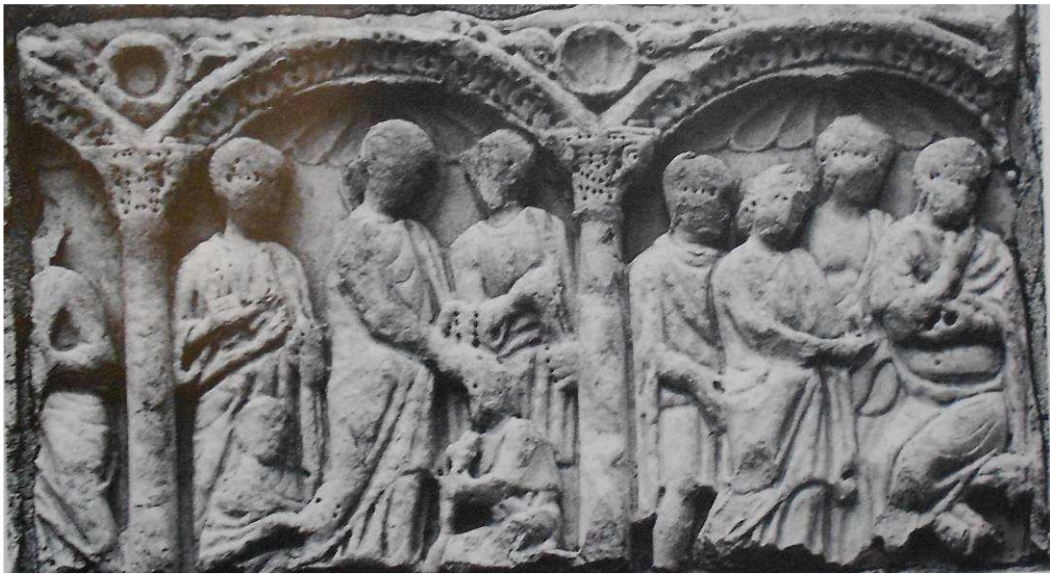
Bibliografia

MABILLON 1703, p. 622, tav. 622-623; ROHAULT DE FLEURY 1878-1879, p. 95; GARRUCCI 1879, V, p. 154, tav. 403,4-6; LE BLANT 1886, pp. 14-17, n. 15, fig. 14; BECKER 1909, p. 53, n. 145; WILPERT 1929, I, p. 22 fig. 9; LAWRENCE 1932, pp. 132, 166, n. 2; WILPERT 1932, II, p. 299, 327, fig. 188; SCHOENEBECK 1935, p. 61; SOTOMAYOR 1962, pp. 187 n. 344, 225; CARLETTI 1975, p.

138, n. 94; FAUSONE 1982, pp. 191-194, tav. 25; METZGER 1993, p. 82; KOCH 2000, p. 483, tav. 61,2; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 242-244, n. 510, tav. 124,1-3.

Thezan-les-Beziers

n. 54



Thézan-les-Béziers. Frammento della fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Ultimo quarto del IV secolo d.C.

Marmo bianco

Altezza 0,50 m; lunghezza 0,90 m

Rinvenimento: Thézan-les-Béziers. Tenuta di Aspiran-Ravanés, Chapelle Saint-Romain

Collocazione: rubato

Il frammento marmoreo, appartenente a un sarcofago a colonne, fu rinvenuto nel 1884 nelle fondamenta dell'antica cappella di St. Romain, nella tenuta di Aspiran-Ravanés, nei pressi di Thézan-les-Béziers. Il lacerto fu murato nella facciata della nuova cappella, ma recentemente G. Benin, proprietario della tenuta, ne ha denunciato il furto.

Della sepoltura si conservano esclusivamente i rilievi, fortemente consunti, che animano il lato destro della fronte e un'esigua porzione dell'intercolunnio centrale, manca la colonna che delimita la scena di Pilato e tutto il bordo inferiore della cassa con i piedi dei vari personaggi.

Lo spazio compositivo è scandito da colonne con capitelli compositi che sostengono archi ribassati, arricchiti con una decorazione vegetale, entro cui si dispongono da conchiglie dalle decise nervature, con il muscolo rivolto verso l'alto, secondo l'uso occidentale. Nei pennacchi tra le arcate sono ricavati: una corona lemniscata, una conchiglia disposta tra due delfini e una conchiglia a spirale, secondo quanto riportato da Brigitte Christern-Briesenick, in ciò che resta all'estrema destra del rilievo.

Della nicchia mediana non si conserva quasi nulla tranne la colonna, parte dell'arco e la veste di un personaggio mentre in quella seguente si riconosce un duplice miracolo di Cristo: la guarigione del cieco (*Lc* 7, 21; 18,35-43; *Mt* 9, 28; 15, 30-31; 20, 29-34; *Mc* 8, 22-26; *Gv* 9, 1-41) e dell'emorroissa (*Mt* 9, 20-22; *Mc* 5, 25-29; *Lc* 8, 43-48). Al centro della scena si erge il Figlio di Dio colto nell'atto di porre una mano sugli occhi del cieco raffigurato, in modulo minore, inginocchiato, mentre al contempo una donna, anch'essa genuflessa e in modulo minore, gli tocca la veste e miracolosamente viene sanata. All'evento miracoloso assistono due apostoli muniti di tunica e palio.

L'episodio seguente rappresenta il Salvatore condotto da un soldato nel tribunale di Pilato, il prefetto, abbigliato con tunica lunga e mantello, siede sulla *sella curulis* con il corpo volto verso l'interno della scena e il capo girato verso l'esterno della cassa. La mano posta al di sotto del mento indica un atteggiamento di profonda riflessione nel giudicare il prigioniero. Tra Pilato e Cristo è presente un personaggio imberbe, munito di tunica esomide, identificabile molto probabilmente con il servitore addetto al lavacro delle mani; più raramente tale scena viene raffigurata nella medesima nicchia della comparizione di Cristo, di solito sono due episodi distinti.

Le figure, benché molto consunte, mostrano delle corporature molto slanciate e ben proporzionate, nei volti sono totalmente irriconoscibili i tratti fisionomici, mentre sono ancora visibili le perforazioni del trapano per la lavorazione dei capelli, degli elementi architettonici ed ancora sono presenti piccoli fori al centro della pupilla, oltre che nell'angolo interno dell'occhio.

Le vesti sono caratterizzate da panneggi morbidi che tramite la resa delle pieghe, definite da incisioni nette, lasciano intuire i movimenti sottostanti.

Bibliografia

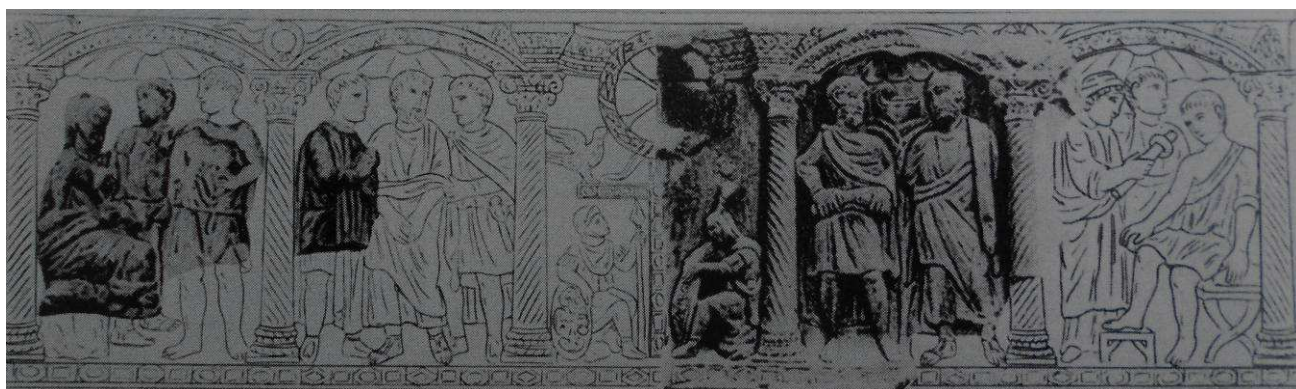
LE BLANT 1888, pp. 93-94; BONNET 1905, p. 295; LAWRENCE 1932, p. 177, n. 151; DACL 1936, cc. 1945-1946, fig. 8995; BONNET 1946, p. 46, n. 124; SALVATORE 1979, p. 79; KOCH 2000, p. 487; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, p. 245, n. 512, tav. 123,4.

Valence-Die

n. 55



Valence. Museo Archeologico. Frammento A (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Disegno ricostruttivo della fronte del sarcofago di Joseph Wilpert (da WILPERT 1929).



Die. École Libre Notre-Dame. Frammento B (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Die. Musée Municipal. Frammento C (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

Ultimi decenni del IV sec. d.C.

Marmo bianco zuccherino

Altezza 0,60 m; lunghezza 0,70 m; profondità 0,128 m

Rinvenimento: Frammento A: Valence. Chiostro dell'abbazia di S. Felice

Frammento B-C: Valence. Collezione privata del dott. Long

Collocazione: Frammento A (*Anastasis* e *decollatio Pauli*): Valence. Museo Archeologico

Frammento B (Dio Padre-Caino e personaggio in abiti militari): Die. Ècole Libre Notre-Dame

Frammento C (Abele): Die. Musée Municipal

La storia di questo sarcofago si lega indissolubilmente alla figura di Joseph Wilpert, in quanto lo studioso cominciò ad interessarsi dell'opera, ridotta a frammenti, dopo che ebbe individuato nel Museo Archeologico di Valence parte di un sepolcro a colonne con la scena della *decollatio Pauli*, proveniente dal chiostro dell'abbazia di S. Felice, e un tratto dell'intercolunnio centrale, con il simbolo dell'*Anastasis*. Cominciò a sospettare che della sepoltura in questione dovettero essere conservate ulteriori parti del rilievo, specie a seguito della presa visione della *Communication de M. Héron de Villefosse* sui frammenti di manufatti cristiani pubblicata da Edmond Le Blant, nella sua opera sui sarcofagi della Gallia del 1886. In tale comunicazione si fa riferimento a un gran numero di rilievi presente nella *Collection d'autiquités du docteur Long* ed appartenente ai signori di Fontgalland. Le Blant scrisse che non ebbe il tempo di visionare tale materiale e che le informazioni avute non erano corredate da alcun apparato fotografico. Nel prezioso documento si parla di un lacerto marmoreo raffigurante un uomo, probabilmente Abele, con un agnello in mano, di un secondo frammento murato nella parte soprastante la porta del municipio e infine di due rilievi affissi al di sopra della porta della casa del dottor Long.

Wilpert si recò subito in tal luogo, per vedere di persona tutto il materiale, ma non poté farlo, in quanto alcuni frammenti erano stati disposti in una sala sigillata, in attesa della divisione dell'interno patrimonio tra gli eredi. Lo studioso prese visione solo dei due lacerti collocati al di sopra dell'ingresso della casa del dottor Long e vi riconobbe facilmente le figure di Dio seduto con accanto Caino con il fascio di spighe e il busto di un personaggio maschile in abiti militari.

Poco tempo dopo ricevette da Jacques de Font Réaulx, archivistica dipartimentale e suo amico, le fotografie di tutti i pezzi, riuscendo così a ricostruire interamente la fronte della cassa sulla base dei paragoni effettuati con il sarcofago romano denominato lateranense 164, di cui era sicuramente una replica. L'unica, ma netta differenza, è data dal fatto che le scene risultano essere separate da colonne e non da alberi, tuttavia il Wilpert non esclude affatto la possibilità che l'opera in questione potesse, in realtà, riprodurre una sepoltura a colonne contenente le medesime tematiche, a sostegno di questa teoria egli cita un frammento, oggi scomparso, proveniente da San Sebastiano in cui un'aquila reggeva nel becco parte della corona.

Ci troviamo quindi di fronte a un sarcofago il cui spazio compositivo doveva essere suddiviso in cinque nicchie mediante sei colonne tortili, di senso inverso, che sorreggono, attraverso capitelli compositi, archi animati da motivi vegetali finemente lavorati con il trapano. Dell'intercolunnio centrale si conserva solo un'esigua porzione dell'architettura che denota come tale nicchia avesse una forma ad esedra e che l'artista abbia inserito un elemento rettilineo per raccorderla agli archi successivi. Al di sotto della croce dell'*Anastasis*, oggi perduta, di cui si intravedono ancora gli attacchi, siede uno dei due soldati incaricati di vigilare il sepolcro di Gesù, ma, oramai vinto dal sonno, si appoggia pesantemente al proprio scudo, mentre tiene con la mano destra la lancia.

A destra della nicchia mediana si dispone l'episodio meglio conservato di tutta l'opera, ovvero la *decollatio Pauli*, l'apostolo, munito di tunica e pallio, ha le mani congiunte dietro le spalle e il capo rivolto verso il soldato che lo fronteggia, il quale, abbigliato con tunica corta e clamide, è colto nell'atto di sguainare, con grande enfasi, la spada dal fodero. Alle spalle del prigioniero una canna palustre e una rappresentazione miniaturizzata di una nave testimoniano come l'evento si svolga in un luogo paludoso, presumibilmente, nei pressi del Tevere. Paolo, connotato dall'incipiente calvizie e dall'aguzza barba, mostra un atteggiamento di maestosa tranquillità, una solenne indifferenza verso ciò che sta per accadere.

Questo lacerto marmoreo è l'unico a conservare una porzione del listello, che doveva limitare inferiormente l'intera fronte del sarcofago, caratterizzata dall'alternanza di gemme romboidali e rettangolari.

Al martirio paolino doveva corrispondere, come di consueto, l'arresto di Pietro condotto al luogo designato per la sua condanna, dell'intera scena si conserva esclusivamente parte del busto di una figura virile, munita di abiti militari, che appoggia la mano destra sul braccio di colui che lo affianca, probabilmente il prigioniero.

La composizione si chiude esternamente con due scene veterotestamentarie: di quella di destra non sussiste traccia ma, in base ai paragoni con i prodotti coevi, prevedeva la presenza di Giobbe, in atteggiamento di rassegnazione al volere divino, e della moglie Sitis, mentre nella nicchia all'estrema sinistra si colloca la consegna delle offerte da parte di Caino e Abele a Dio (*Gen 4,8*), il quale, assiso di profilo su una roccia, risulta mancante dei piedi e della testa. I due fratelli -Caino acefalo e privo degli arti inferiori- sono muniti di tunica esomide corta, succinta e dei loro doni, ovvero l'agnello e il fascio di spighe.

Al contrario di quanto ipotizzato e ricostruito da Joseph Wilpert, Sabine Schrenk e Brigitte Christern-Briesenick ritennero che il lacerto marmoreo con il simbolo dell'*Anastasis* e la *decollatio Pauli* e gli altri frammenti, oggi esposti a Die nel Museo di Storia ed Archeologia e nell'École di Notre-Dame, appartenessero a due distinte sepolture.

Il sarcofago di Valence, bensì versò in uno stato conservativo fortemente frammentario, mostra una buona qualità stilistica e tecnica, un abbondante utilizzo del trapano, assolutamente coerente alla tradizione romana dei sarcofagi della passione di cui è sicuramente una copia.

Bibliografia

LE BLANT 1886, p. 25, n. 34,3; ESPÉRANDIEU 1907, pp. 246-247 n. 333; WILPERT 1928c, p. 253, tav. 1,2; VON CAMPENHAUSEN 1929, p. 34; WILPERT 1929, I, pp. 125, 164-165, tav. 142,1; LAWRENCE 1932, p. 167, n. 16; GERKE 1934, p. 5; GERKE 1939, p. 85, n. 4; BLANC 1953, p. 39; BENOIT 1954, p. 38 nota 3; SAUTEL 1957, pp. 65, n. 250,1-3, 96, n. 121; SOTOMAYOR 1962, p. 186, n. 322; SAGGIORATO 1968, pp. 65-66, n. 23; TESTINI 1969, pp. 83 nota 87; BLANC 1980, pp. 219 n. 5, 220, 233 n. 7,9, 222, 232-234, n. 11; SCHRENK 1995, pp. 47-48 nota 222, 49 nota 232; KOCH 2000, pp. 323, 375, 487; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, pp. 121, 264-265, n. 231, 232, 233, 569, tav. 61,6; 62,1,3; 137,6.

Valencia

n. 56



Valencia. Musée Provincial de Bellas Artes (da SOTOMAYOR 1975).

Fine IV- inizi V secolo d.C.

Marmo

Altezza 0,64 m; lunghezza 1,93 m; profondità 0,57 m

Rinvenimento: Valencia. Castello nel parco dell'artiglieria

Collocazione: Valencia. Musée Provincial de Bellas Artes

La prima notizia che si conserva sulla storia di questo sarcofago risale al cronista di Valencia D. Vicente Boix che vide l'opera nel 1865 impilata, assieme ad altri marmi, nel cortile del castello dell'artiglieria. Venne esposta nel monastero di San Domenico per poi entrare a far parte della collezione del Musée Provincial.

Joseph Wilpert nell'indice della sua opera sui sarcofagi cristiani, lo chiama erroneamente "sarcofago di Valence" tanto da far cadere nell'errore molti altri studiosi dopo di lui.

La fronte della sepoltura, totalmente integra, ad eccezione della copertura andata perduta, è caratterizzata da due importanti pannelli strigilati disposti ai lati del riquadro centrale, contenente l'apparato figurativo. La cassa è delimitata alle estremità da due pilastrini rudentati sormontati da capitelli compositi arricchiti da volute spiraliformi, foglie d'acanto e ovuli, e poggianti su basi attiche le cui modanature dei tori presentano un motivo cordonato, mentre la scozia è caratterizzata da una decorazione ad ovuli.

Al centro della cassa domina il simbolo dell'*Anastasis*, costituito dalla croce latina sormontata da una corona laurata, lemniscata, contenente il monogramma costantiniano. Sul braccio trasversale della *crux invicta* sono presenti due colombe con il capo rivolto verso il *Signum caelestis*, mentre al di sotto di esso non troviamo raffigurati i due soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, bensì un cervo a destra e un agnello a sinistra. José Ramon Mélida nella sua opera sulla Spagna romana del 1935 descrisse i due animali in maniera errata riconoscendovi due cervi, al contrario Pedro Battle Huguet vi vide due agnelli.

Una soluzione analoga era stata utilizzata nel sarcofago contenuto nell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, in tal caso la croce risultava affiancata da due cervi intenti a bere dai fiumi paradisiaci, chiaro richiamo alla tematica battesimale.

È sicuramente un'opera tarda, creata alla fine del IV inizi del V secolo, in cui, pur avvenendo un'estrema sintesi dei programmi iconografici dei sarcofagi con scene di passione, non si rinuncia ancora alla raffigurazione del concetto della salvezza, in chiave simbolica, ottenuta mediante la resurrezione del Salvatore.

Bibliografia

CHABAS 1886-87, I, pp. 323-326; GUERRA 1875, VI, p. 600; PUIG I CADAFAALCH, 1909, pp. 279 fig. 329, 283; MÉLIDA 1908, p. 9, fig. 4; DACL 1922, V, cc. 506-507 n. 15, fig. 4189; GARCÍA VILLADA 1929, I, p. 339; SÜHLING 1930, pp. 201 n. 22, 212, 259 nota 49, tav. 32,2; WILPERT 1932, II, pp. 323, 328, tav. 241,2; WILPERT 1938, p. 64, fig. 44; MÉLIDA 1942, p. 399; BATTLE-HUGUET 1947, II, pp. 203, 201; BOVINI 1954, pp. 223-224, n. 45; FARIOLI 1966, pp. 374-375; DE PALOL 1967, p. 305, n. 32, tav. 86; DE PALOL 1969, p. 16 fig. 5, 329 fig. 169; SOTOMAYOR 1973, pp. 83-85, tav. 4,10; SOTOMAYOR 1975, pp. 207-209, n. 36, tav. 7,2; DOMAGALSKI 1990, p. 166 tav. 25d; KOCH 1998, pp. 50, 333, 337, 377, 527.

Bibliografia

ACCORSI 1999 = M. L. ACCORSI, *Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Recenti scoperte nella cappella di Sant'Elena*, in *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro* 23, 1999, pp. 5-20.

ACCORSI 2012 = M. L. ACCORSI, *La basilica tra tarda antichità e medioevo*, in R. CASSANELLI, E. STOLFI (edd.), *Gerusalemme a Roma. La basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, Milano 2012, pp. 51-58.

AFFANI 2003 = A. M. AFFANI, *La basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Quando l'antico è futuro*, Viterbo 2003.

AGNELLO 1961 = S. L. AGNELLO, *Sui sarcofagi romani in Siracusa*, in *Siculorum Gymnasium*, XVI, n. 1, Catania 1961.

AINALOV 1961 = D. V. AINALOV, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961.

ALFÖLDI 1939 = A. ALFÖLDI, *Hoc signo victor eris. Beiträge zur Geschichte der Bekehrung Konstantins des Großen*, in *Pisciculi. Studien zur Religion und Kultur des Altertums. Franz Joseph Dölger zum sechzigsten Geburtstage dargeboten von Freunden, Verehrern und Schülern*, Münster 1939, pp. 1-18.

ALFÖLDI 1999 = G. ALFÖLDI, *Pontius Pilatus und das Tiberieum von Caesarea Maritima*, in *Scripta Classica Israelitica. Yearbook of the Promotion of classical studies*, 18, 1999, pp. 85-108.

ALFÖLDI 2002 = G. ALFÖLDI, *Pontius Pilatus und das Tiberieum von Caesarea Maritima*, in *Scripta Classica Israelitica. Yearbook of the Promotion of classical studies*, 21, 2002, pp. 133-148.

ALFÖLDI 2005 = G. ALFÖLDI, *Zwei römische Statthalter im Evangelium: die epigraphischen Quellen*, in E. DAL COVOLO, R. FUSCO (edd.), *Il contributo delle scienze storiche allo studio del Nuovo Testamento. Atti del Convegno Roma 2-6 ottobre 2002*, Città del Vaticano 2005, pp. 216-242.

AMORE 1968 = A. AMORE, s. v. *Processo e Martiniano*, in *BSS X*, cc. 1138-1140.

AMORE 2013 = A. AMORE, *I martiri di Roma*, Roma 2013.

ANDALORO, ROMANO 2000 = M. ANDALORO, S. ROMANO, *L'immagine nell'abside*, in M. ANDALORO, S. ROMANO (edd.), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 93-132.

ANDALORO 1989 = M. ANDALORO, *Il mosaico con la testa di Pietro dalle Grotte Vaticane all'arco trionfale di San Paolo fuori le mura*, in M. ANDALORO et alii (edd.), *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del medioevo romano, Catalogo della mostra Roma 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990*, Roma 1989, pp. 111-118.

- ANDALORO 1992 = M. ANDALORO, *Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, XXXIX *Settimana di Studio del CISAM 4-10 aprile 1991*, Spoleto 1992, II, pp. 569-616.
- ANDALORO 2006a = M. ANDALORO, *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*. 312-468. *Corpus I*, Milano 2006.
- ANDALORO 2006b = M. ANDALORO, *La pittura medievale a Roma. 312-1431, Atlante. Percorsi visivi*, I, Milano 2006.
- ANDREAE 1980 = B. ANDREAE, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. 2, Die römischen Jagdsarkophage II*, Berlin 1980.
- ANTONELLI 1990 = L. ANTONELLI, *Armi e armature dell'impero romano*, Roma 1990.
- ARINGHI 1651 = P. ARINGHI, *Roma Subterranea Novissima*, Roma 1651.
- AUGENTI 2010 = A. AUGENTI, *Città e porti dall'antichità al medioevo*, Roma 2010.
- AVERY-QUASH 2000 = S. AVERY-QUASH, *Scheda n. 23*, in G. FINALDI (ed.), *The Image of Christ, London National Gallery February 26-May 7 2000*, London 2000, pp. 108-111.
- AZEVEDO 1986 = C. A. M. AZEVEDO, *O milagre de Caná na iconografia paleocristiã. Catálogo dos monumentos*, Porto 1986.
- BA = *Omera Omnia di Sant'Ambrogio*, in *Biblioteca Ambrosiana 27 voll.*, Città Nuova, Roma 1996ss.
- BACCI 1908 = A. BACCI, *Osservazioni sull'affresco della "Coronazione di spine" in Pretestato*, in *Römische Quartalschrift 22*, 1908, pp. 30-41.
- BAGATTI 1936 = B. BAGATTI, *Il cimitero di Commodilla o dei martiri Felici ed Adauto*, Città del Vaticano 1936.
- BALESTRA 2016 = BALESTRA, *Ponzio Pilato praefectus Iudaeae*, in *Intellectus Quaerens. Rassegna di studi di scienze religiose*, 2016, pp. 54-63.
- BARBAGLIO 1989 = G. BARBAGLIO, *Paolo di Tarso e le origini cristiane*, Assisi 1989.
- BARBAGLIO 2004 = G. BARBAGLIO, *La vicenda storica di Gesù a partire dalle fonti più antiche*, in R. PENNA (ed.), *Le origini del cristianesimo*, Roma 2004, pp. 71-93.
- BARBERA 2000 = M. BARBERA, *Dagli Horti Spei Veteris al Palatium Sessorianum*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, pp. 104-112.
- BARBERA 2010 = M. BARBERA, *S. Croce in Gerusalemme: novità topografiche e archeologiche*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma 91*, 2010, pp. 97-110.
- BARBERA 2012a = M. BARBERA, *Aspetti topografici e archeologici dell'area di Santa Croce nell'antichità*, in R. CASSANELLI, E. STOLFI (edd.), *Gerusalemme a Roma. La basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, Milano 2012, pp. 1-11.

- BARBERA 2012b = M. BARBERA, *La fase del Sessorio nel complesso di Santa Croce in Gerusalemme*, in P. BISCOTTINO, G. SENA CHIESA (edd.), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Milano 2012, pp. 141-144.
- BARBINI 2001 = P. M. BARBINI, s.v. *Alexandri vicus*, in A. LA REGINA (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae. Suburbium*, I, Roma 2001, pp. 42-43.
- BARSANTI 1993 = C. BARSANTI, *La Scultura paleocristiana e bizantina*, in P. ZAMPETTI (ed.), *Scultura delle Marche dalle origini all'età contemporanea*, Firenze 1993, pp. 59-82.
- BARTINA 1962 = S. BARTINA, *Poncio Pilato en una inscripcion monumentaria palestinese*, in *Cultura Biblica* 19, 1962, pp. 170-175.
- BATTLE-HUGUET 1947 = P. BATTLE-HUGUET, *Arte paleocristiana*, in B. TERACENA (ed.), *Ars Hispaniae II*, Madrid 1947, pp. 183-225.
- BAUMSTARK 1914 = A. BAUMSTARK, *Zur Provenienz der Sarkophage des Iunius Bassus und Lateran n. 174*, in *Römische Quartalschrift* 28, 1914, pp. 5-16.
- BEARD 2007 = M. BEARD, *The Roman Triumph*, Cambridge 2007.
- BEATRICE 1983 = P. F. BEATRICE, *La lavanda dei piedi. Contributo alla storia delle antiche liturgie cristiane*, Roma 1983.
- BECK 1956 = E. BECK, *Le bapteme chez Saint Ephrem*, in *OrSyr* 1, 1956, pp. 111-136.
- BECKER 1909 = E. BECKER, *Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst, Zur Kunstgeschichte des Auslandes* 72, Strassburg 1909.
- BECKER 1913a = E. BECKER, *Erich, Einzug Jesu in Jerusalem*, in *Strena Buliciana. Commentationes gratulatoriae Francesco Bulić ob is virae lustra feliciter peracta oblatae a discipulis et amicis, Zagrebiae* 1924, pp. 337-340.
- BECKER 1913b = E. BECKER, *Protest gegen den Kaiserkult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius in der christlichen Kunst der konstantinischen Zeit*, in *Römische Quartalschrift Supplementheft* 19, 1913, pp. 155-190.
- BECKWITH 1958 = J. BECKWITH, *The Andrews Diptych*, London 1958.
- BECKWITH 1963 = J. BECKWITH, *The Basilewsky Situla*, London 1963.
- BECKWITH 1990 = J. BECKWITH, *Early christian and Byzantine Art*, London 1990.
- BEDON 1984 = R. BEDON, *Les carrieres et les carriers de la Gaule romaine*, Paris 1984.
- BEJAOUI 2002 = F. BEJAOUI, *Le sarcophage de Lemtia*, K. KIRCHHAINER, G. KOCH (edd.), *Akten des Symposium "Frühchristliche Sarkophage"*, Marburg 30.6-4.7.1999, in *Sarkophag Studien II*, Mainz 2002, pp. 13-18.

BELARDI *et alii* 1995 = G. BELARDI *et alii*, *Abbazia delle Tre Fontana. Il complesso, la storia, il restauro*, Roma 1995.

BENOIT 1935 = F. BENOIT, *Les cimetières suburbains d'Arles dans l'antiquité chrétienne et au moyen age*, in *Studi di antichità cristiana* 11, Paris 1935.

BENOIT 1936a = F. BENOIT, *Carte archéologique de la Gaule romaine (partie occidentale) et texte complet du département des Bouches-du-Rhône*, in FOR V, 1936.

BENOIT 1936b = F. BENOIT, *Le Musée Lapidaire d'Arles*, Paris 1936.

BENOIT 1940 = F. BENOIT, *Fragments de sarcophages inédits provenant du cimetière des Aliscamps a Arles*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 17, 1940, pp. 249-270.

BENOIT 1952 = F. BENOIT, *Sarcophages chrétiens d'Arles et de Marseille*, in *Spätantike und Byzanz. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* I, 1952, pp. 157-165.

BENOIT 1954 = F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, in *Gallia suppl.* 5, Paris 1954.

BENOIT 1966 = F. BENOIT, *L'abbaye de Saint-Victor et l'église de la Major à Marseille*, Paris 1966.

BÉRENGER 1927 = J. BÉRENGER, *Saint-Victor Secunda Roma*, Marseille 1927.

BERGER 1973 = K. BERGER, *Der Traditionsgeschichtliche Ursprung der "Traditio Legis"*, in *Vigiliae Christianae* 27, 1973, pp. 104-122.

BERNABÒ 2008 = M. BERNABÒ, *Il Tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008.

BERTHIER 1892 = J. J. BERTHIER, *Le porte de St. Sabine à Rome. Étude archéologique*, Fribourg 1892.

BERTHIER 1910 = J. J. BERTHIER, *L'Église de Sainte-Sabine à Rome*, Roma 1910.

BETORI 2000a = A. BETORI, s.v. *Betlemme*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 137-138.

BETORI 2000b = A. BETORI, s.v. *Gerusalemme*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 186-187.

BETZ 1982 = A. BETZ, *Zur Pontius Pilatus-Inschrift von Caesarea Maritima*, in *Pro Arte Antiqua. Festschrift für Hedwig Kenner* 1, 1982, pp. 33-36.

BIDDLE 1996a = M. BIDDLE, *Capsella di Samagher*, in A. DONATI (ed.), *Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli, catalogo della mostra Rimini 31 marzo- 1 settembre 1996*, Milano 1996, p. 327, n. 251.

BIDDLE 1996b = M. BIDDLE, *La tomba di Cristo*, in A. DONATI (ed.), *Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli, catalogo della mostra Rimini 31 marzo- 1 settembre 1996*, Milano 1996, pp. 143-149.

BIDDLE 1996C = M. BIDDLE, *Fiasche per pellegrini*, in A. DONATI (ed.), *Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli, catalogo della mostra Rimini 31 marzo- 1 settembre 1996*, Milano 1996, n. 253-254, pp.328-329.

BIDDLE 2000a = M. BIDDLE, *Il mistero della tomba di Cristo*, Roma 2000.

BIDDLE 2000b = M. BIDDLE, *La storia della chiesa del Santo Sepolcro*, in M. BIDDLE, M. ZABÉ (edd.), *Santo Sepolcro*, Milano 2000, pp. 23-71.

BIELEFELD 1997 = D. BIELEFELD, *Stadtrömische Eroten-Sarkophage*, in ASR V, 2,2, 1997, n. 48, pp. 108-109.

BIELEFELD 2005 = D. BIELEFELD, *Der Saulensarkophag in den Grotten von St. Peter. Problem seiner erhaltung uund die Frage nach ostlichen Stilelementen*, in G. KOCH, F. BARATTE (edd.), *Akten des Symposium "Sarkophage der Römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren-Kopien in den Provinzen"*, Paris 2-5 november 2005, in *Les sarcophages romains: Centres et périphéries*, 2005, pp. 17-25

BIONDI 2005 = G. BIONDI, *Basilide. La filosofia del Dio inesistente*, Roma 2005.

BIRCHLLER 1954 = L. BIRCHLLER, *Müstair-Münster*, Zürich 1954.

BISCONTI 1979 = F. BISCONTI, *Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del cristianesimo*, in *Vetera Christianorum* 16, 1979, pp. 21-40.

BISCONTI 1989 = F. BISCONTI, *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana*, in A. QUACQUARELLI (ed.), *Complementi Interdisciplinari di Patrologia*, Roma 1989, pp. 367-412.

BISCONTI 1991 = F. BISCONTI, *Riflessi iconografici del pellegrinaggio nelle catacombe romane: genesi e primi sviluppi dell'iconografia martiriale a Roma*, in *Akten des XII Internartionalen Kongresses fur christliche Archaologie, Bonn 22-28 september 1991*, II, Città del Vaticano 1991, pp. 552-558.

BISCONTI 1992 = F. BISCONTI, *La catechesi di Pietro. Una scena controversa*, in *Esegesi e catechesi nei padri (II-IV secolo)*, Roma 1992, pp. 171-179.

BISCONTI 1995a = F. BISCONTI, *Dentro e intorno all'iconografia martiriale romana: dal vuoto figurativo all'immaginario devozionale*, in *Martyrium in Multidisciplinary Perspective. Memorial Louis Reekmans*, 1995, pp. 247-292.

BISCONTI 1995b = F. BISCONTI, *Riflessioni iconografiche del pellegrinaggio nelle catacombe romane: genesi e primi sviluppi dell'iconografia martiriale a Roma*, in E. DASSMANN, J. ENGEMANN (edd.), *Akten del XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn 22-28 September 1991*, Città del Vaticano 1995, pp. 552-558.

BISCONTI 1995c = F. BISCONTI, *L'abbraccio tra Pietro e Paolo ed un affresco inedito del cimitero romano dell'ex Vigna Chiaraviglio*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina XLII*, 1995, pp. 71-93.

BISCONTI 1997 = F. BISCONTI, *La coronatio di Pretestato. Storia delle manomissioni del passato e riflessioni sui recenti restauri*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 73, 1997, pp. 7-49.

BISCONTI 1998a = F. BISCONTI, s.v. *Paolo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 152-156.

BISCONTI 1998b = F. BISCONTI, s.v. *Pietro*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 392-397.

BISCONTI 1998c = F. BISCONTI, *L'evoluzione delle strutture iconografiche alle soglie del VI secolo in Occidente. Il ruolo delle decorazioni pittoriche e musive nelle catacombe romane e napoletane*, in *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Split-Poreč 25.9-1.10.1994*, Città del Vaticano-Split 1998, pp. 253-282.

BISCONTI 1998d = F. BISCONTI, *La decorazione delle catacombe romane*, in V. FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI, D. MAZZOLENI (edd.), *Le Catacombe cristiane di Roma. origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Schnell und Steiner 1998, pp. 71-146.

BISCONTI 1999a = F. BISCONTI, *Arte e artigianato nella cultura figurativa paleocristiana. Altre equivalenze tra letteratura patristica e iconografia paleocristiana*, in A. QUACQUARELLI (ed.), *Res Christiana. Temi interdisciplinari di patrologia*, Roma 1999, pp. 23-108.

BISCONTI 1999b = F. BISCONTI, *Alle origini dell'immagine di San Pietro. La memoria, la devozione, l'iconografia*, in *Pietro. La storia, l'immagine, la memoria*, Milano 1999, pp. 129-148.

BISCONTI 2000a = F. BISCONTI, *Pietro e Paolo: l'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo, la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Roma 2000, pp. 43-53.

BISCONTI 2000b = F. BISCONTI, *Colonna con la raffigurazione del martirio di Acilleus*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, p. 595, n. 291.

BISCONTI 2000c = F. BISCONTI, *I sarcofagi: officine e produzioni*, in L. PANI ERMINEI (ed.), *Christiana Loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma 2000, pp. 257-263.

BISCONTI 2000d = F. BISCONTI, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000.

BISCONTI 2000e = F. BISCONTI, s.v. *Coronazione di spine*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, p. 156.

BISCONTI 2000f = F. BISCONTI, s.v. *Paolo*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 240-241.

BISCONTI 2000g = F. BISCONTI, s.v. *Pietro*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 258-259.

BISCONTI 2000h = F. BISCONTI, *Absidi paleocristiane di Roma: antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative*, in *Atti del VI colloquio dell'Associazione per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Venezia 20-23 gennaio 1999*, Ravenna 2000, pp. 451-462.

BISCONTI 2000i = F. BISCONTI, *Programmi figurativi*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma, catalogo della mostra Roma 2000-2001*, Roma 2000, pp. 184-190.

BISCONTI 2000l = F. BISCONTI, s.v. *Fenice*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, p. 180.

BISCONTI 2000m = F. BISCONTI, *L'iconografia dei battisteri paleocristiani in Italia*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso nazionale di archeologia cristiana 21-26 settembre 1998*, I, 2001, pp. 405-440.

BISCONTI 2002 = F. BISCONTI, *Progetti decorativi dei primio edifici di culto romani*, in F. GUIDOBALDI, A. GUGLIA GUIDOBALDI (edd.), *Ecclesiae Urbis. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo) Roma 4-10 settembre 2000*, III, Città del Vaticano 2002, pp. 1633-1658.

BISCONTI 2003 = F. BISCONTI, *Variazioni sul tema della Traditio legis. Vecchie e nuove acquisizioni*, in *Vetera Christianorum* 40, 2003, pp. 251-170.

BISCONTI 2004a = F. BISCONTI, *La cultura figurativa alle soglie del V secolo. L'arte cristiana al bivio*, in P. PASINI (ed.), *387 d.C. Ambrogio e Agostino le sorgenti dell'Europa. Catalogo della mostra 8 dicembre-2 maggio 2004*, Milano 2004, pp. 120-127.

BISCONTI 2004b = F. BISCONTI, *I sarcofagi del Paradiso*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani, altomedievali. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana 8 maggio 2002*, Città del Vaticano 2004, pp. 53-74.

BISCONTI 2005a = F. BISCONTI, *Appunti e spunti di iconografia martiriale*, in F. BISCONTI, D. MAZZOLENI (edd.), *Alle origini del culto dei martiri. Testimonianze nell'archeologia cristiana*, Roma 2005, pp. 33-54.

BISCONTI 2005b = F. BISCONTI, *I sarcofagi "a porte di città": prototipi antichi ed esiti paleocristiani*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Parma 20-24 settembre 2005*, 2007, pp. 456-467.

BISCONTI 2005c = F. BISCONTI, *Monumenta Picta: l'arte dei costanti nidi fra pittura e mosaico*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Catalogo della mostra Rimini 13 marzo- 4 settembre 2005*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 174-187.

BISCONTI 2005d = F. BISCONTI, *La tematica iconografica sui sarcofagi paleocristiani. Per uno sguardo di sintesi. Atti dell'Incontro di Studio "Dalle Catacombe al Museo Pio Cristiano. 150 anni della collezione d'Arte Paleocristiana dei Musei Vaticani" 9-11-2004*", in *Bollettino del Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie XXV*, 2005, pp. 375-384.

BISCONTI 2005e = F. BISCONTI, *Le absidiole del mausoleo di S. Costanza a Roma. Storia dei restauri e nuove riflessioni iconografiche*, in H. MORLIER (ed.), *La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque International pour l'étude de la Mosaïque antique Rome 5-10 novembre 2001*, I, Roma 2005, pp. 67-78.

BISCONTI 2005f = F. BISCONTI, *Basilica fecit. Tipologie e caratteri degli edifici di culto al tempo dei Costantinidi*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra*

Occidente e Oriente. Catalogo della mostra Rimini 13 marzo- 4 settembre 2005, Cinisello Balsamo 2005, pp. 82-91.

BISCONTI 2006 = F. BISCONTI, *Il giro delle esperienze figurative tra Roma e Costantinopoli nella pittura cristiana delle origini*, in R. HARREITHER et alii (ed.), *Atti del XIV Congresso Internazionale di Archeologia Critiana, Vindobonae 19-26,9,1999*, Città del Vaticano 2006, pp. 87-98.

BISCONTI 2007 = F. BISCONTI, *I sarcofagi a porte di città: prototipi antichi ed esiti paleocristiani*, in A. C. QUINTAVALLE (ed.), *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Parma 20-24 settembre 2005*, Milano 2007, pp. 456-467.

BISCONTI 2009 = F. BISCONTI, *La sapienza, la concordia, il martirio. La figura di Paolo nell'immaginario iconografico della Tardantichità*, in U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, pp. 163-176.

BISCONTI 2009a = F. BISCONTI, *La capsella di Samagher: il quadro delle interpretazioni*, in E. MARIN, D. MAZZOLENI (edd.), *Il Cristianesimo in Istria fra tarda antichità e ato medioevo. Novità e riflessioni. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiaana, Roma 8 marzo 2007*, Città del Vaticano 2009, pp. 217-231

BISCONTI 2012 = F. BISCONTI, *Il vessillo, il cristogramma: i segni della salvezza*, in P. BISCOTTINI, G. SENA CHIESA (edd.), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Milano 2012, pp. 60-64.

BLANC 1953 = A. BLANC, *Valence Romaine*, in *Cahiers Valentinos I*, Valence-sur-Rhône 1953.

BLANC 1980a = A. BLANC, *La cité de Valence à la fin de l'antiquité*, in *Le monde romain*, Paris 1980.

BLANC 1980b = A. BLANC, *Les sarcophages ornes sie et de Valence*, in *Gallia* 38, 1980, pp. 216-238.

BOEHDEN 1994 = C. BOEHDEN, *Der Susannensarkophag von Gerona. Ein Versuch zur typologischen Deutung des Susannenzklus*, in *Römische Quartalschrift* 89, 1994, pp. 1-25.

BOFFO 1994 = L. BOFFO, *Iscrizioni greche e latine per lo studio della Bibbia*, Brescia 1994.

BOISMARD 1964 = M. E. BOISMARD, *Le lavement des pieds*, in *Rb* 71, 1964, pp. 5-24.

BOND 1998 = H. K. BOND, *Pontius Pilate in history and interpretation*, Cambridge 1998.

BONNET 1905 = E. BONNET, *Antiquités et monuments du département de l'Hérault*, Montpellier 1905.

BONNET 1946 = E. BONNET, *Texte complet du département de l'Hérault*, in *FOR* X, 1946.

BORDI 2006A = G. BORDI, *L'Agnus Dei, i quattro simboli degli evangeliste, i ventiquattro seniores nel mosaico della facciata di S. Pietro in Vaticano*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus I*, Milano 2006, pp. 416-418.

BORDI 2006b = G. BORDI, *Il mosaico dell'arco trionfale. 1. Il busto di Cristo, i quattro simboli degli evangelisti, i ventiquattro seniores e gli apostoli Pietro e Paolo*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus I*, Milano 2006, pp. 395-402.

BORDI 2006c = G. BORDI, *Il mosaico dell'arco trionfale. 3. La testa di angelo*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus I*, Milano 2006, pp. 406-407.

BORGIA, COLLI 1998 = E. BORGIA, D. COLLI, *Roma, S. Croce in Gerusalemme. Nuove acquisizioni topografiche*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 99, 1998, pp. 243-246.

BORIĆ-BREŠKOVIĆ, VOJVODA 2013 = B. BORIĆ-BREŠKOVIĆ, M. VOJVODA, *The iconography of Constantine the Great's coinage*, in I. POPOVIĆ, B. BORIĆ-BREŠKOVIĆ (edd.), *Constantine the Great and the edict of Milan 313. The birth of christianity in the roman provinces on the soil of Serbia*, Belgrade 2013, pp. 218-233.

BORRACCINO 1973 = P. BORRACCINO, *I sarcofagi paleocristiani di Marsiglia*, Bologna 1973.

BOSIO 1632 = A. BOSIO, *Roma Sotterranea*, Roma 1632.

BOSSAGLIA, CINOTTI 1978 = R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo, I*, 1978.

BOTTARI 1737-1754 = G. G. BOTTARI, *Roma Sotterranea I-III*, Roma 1737-1754.

BOTTE 1963 = B. BOTTE, *La tradition apostolique da Saint Hippolyte. Essai de reconstitution*, Münster 1963.

BOUCHE 1663 = H. B. BOUCHE, *La défense de la foy et de la piété de Provence pour les saints tutèlaires, Lazare et Maximin, Marthe et Madeleine*, Aix 1663.

BOVINI 1949 = G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Città del Vaticano 1949.

BOVINI 1952 = G. BOVINI, *Musei Capitolini. I monumenti cristiani*, Palombi 1952.

BOVINI 1954 = G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*, Città del Vaticano 1954.

BOVINI 1958 = G. BOVINI, *Osservazioni sui mosaici con scene cristologiche di Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna*, in *Arte antica e moderna*, 1958, pp. 114-125.

BOVINI 1960 = G. BOVINI, *Sarcofagi paleocristiani a stelle e corone*, in *Arte antica e moderna* 11, 1960, pp. 221-235.

BOVINI 1970 = G. BOVINI, *Ravenna. Arte e Storia*, Ravenna 1970.

BOVINI 1974 = G. BOVINI, *Note sulle iscrizioni e sui monogrammi della zona inferiore del battistero della cattedrale di Ravenna*, in *Felix Ravenna* 107-108, 1974, pp. 89-130.

BOVINI, OTTOLENGHI 1956 = G. BOVINI, L. B. OTTOLENGHI, *Catalogo della mostra degli avori dell'Alto Medioevo*, Ravenna 1956.

BOWERSOCK 2005 = G. W. BOWERSOCK, *Peter and Costantine, St. Peter's in Vatican*, Cambridge 2005.

BØGH RASMUSSEN 1999 = BØGH RASMUSSEN, *Traditio legis?*, in *Cahiers Archéologiques* 47, 1999, pp. 5-37.

BØGH RASMUSSEN 2001 = BØGH RASMUSSEN, *Traditio legis? Bedeutung und Kontext*, in *Acta Hyperborea* 8, 2001, pp. 21-52.

BRACONI 2011-2012 = M. BRACONI, *La decollatio Pauli su un frammento di sarcofago da S. Sebastiano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 87-88, 2011-2012, pp. 27-70.

BRACONI 2013 = M. BRACONI, *Il pastore e le belve. Crasi iconografiche e paradossi tematici sulla lastra romana di Βηροστως Νιχατορας*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni Figurate della Tarda Antichità. Atti del Convegno di Studi Roma 22-23 marzo 2012*, Città del Vaticano 2013, pp. 59-80.

BRAEMER 1962 = F. BRAEMER, *Deux portraits du début de l'époque julio-claudienne en marbre Pyrénées*, in *Hommages à Albert Grenier, Coll. Latomus* 58, 1962, pp. 352-354.

BRANDENBURG 1979 = U. BRANDENBURG, *Stilprobleme der Frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4 Jahrhundert. Volkskunst, Klassizismus, Spätantiker Stil*, in *Römische Abteilung* 86, 1979, pp. 439-471.

BRANDENBURG 1981 = U. BRANDENBURG, *Ars Humilis. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jahrhunderts nach Christus*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 24, 1981, pp. 71-84.

BRANDENBURG 1987 = U. BRANDENBURG, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in C. BERTELLI (ed.), *Millennio ambrosiano. Milano: una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milano 1987, pp. 80-129.

BRANDENBURG 2004 = U. BRANDENBURG, *Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani, altomedievali. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana 8 maggio 2002*, Città del Vaticano 2004, pp. 1-34.

BRENK, BRANDENBURG 1983 = B. BRENK, U. BRANDENBURG, *Spätantike und Frühes Christentum*, Frankfurt 1983.

BRENK 1977 = B. BRENK, *Spätantike und frühes Christentum*, Berlin 1977.

BRENK 1980 = B. BRENK, *The Imperial Heritage of Early Christian Art*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality: a Symposium*, New York 1980, pp. 39-52.

BRENK 1981 = B. BRENK, *Sarkophage der Julia Latronilla*, in V. P. VON ZABERN (ed.), *Archäologie zur Bibel. Kunstschatze aus den biblischen Ländern. Museum Alter Plastik, 5. Juni - 30. August 1981*, 1981, pp. 316-321, n. 277.

BRENK 2001-2004 = B. BRENK, *L'avorio Trivulzio e il suo significato*, in *Felix Ravenna 2001-2004*, pp. 57-73.

BRENK 2010 = B. BRENK, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden 2010.

BRENK 2011 = B. BRENK, *Apses, Icons and "Image Propaganda" before Iconoclasm*, in *Antiquité Tardive* 19, 2011, pp. 109-130.

BRENNECKE 1970 = T. BRENNECKE, *Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln*, Diss. Berlin 1970.

BROCCOLI 2006 = U. BROCCOLI, s.v. *Pilato*, in A. DI BERARDINO (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, Roma 2006, cc. 4092-4093.

BROWN 1979 = R. E. BROWN, *Giovanni. Commento al vangelo spirituale*, Assisi 1979.

BROWN 1995 = P. BROWN, *Potere e cristianesimo nella tarda antichità*, Roma 1995.

BRUUN 1991 = P. BRUUN, *Studies in Constantinian numismatics. Papers from 1954 to 1988*, in *Acta Instituti Romani Finlandiae* 12, 1991.

BUCKTON 1983-1984 = D. BUCKTON, D. BUCKTON, *The Beauty of Holiness. Opus Interrasile from a Late Antique Workshop*, in *Jewellery Studies* 1, 1983-1984.

BUCKTON 1994 = D. BUCKTON, *Byzantium: treasures of Byzantine Art and Culture from British collections*, London 1994.

BUDDENSIEG 1959 = T. BUDDENSIEG, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint Pierre et le Lateran*, in *Cahiers Archéologiques* 10, 1959, pp. 157-200.

BURKE 1930 = W. L. M. BURKE, *A bronze situla in the Museo Cristiano of the Vatican Library*, in *Art Bulletin* 12, 1930, pp. 163-178.

BURKILL 1956 = T. A. BURKILL, *The competence of the Sanhedrin*, in *Vigiliae Christianae* 10, 1956, pp. 80-96.

CADBURY 1933 = H. J. CADBURY, *Roman Law and the Trial of Paul*, in F. J. F. JACKSON, K. LAKE (edd.), *The Beginnings of Christianity* 5, London 1933, pp. 297-338.

CAHIER 1876 = C. CAHIER, *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge III. Decoration d'églises*, Paris 1876.

CAILLET, LOOSE 1990 = J. P. CAILLET, H. N. LOOSE, *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne*, Paris 1990.

CAILLET 1993 = J. P. CAILLET, *Les sarcophages chrétiens en Provence (III- IV sec.)*, in *Antiquité Tardive* I, 1993, pp. 127-138.

CAILLET 2002 = J. P. CAILLET, *Note sur la cohérence iconographique des sarcophages des décennies 320-340*, in K. KIRCHHAINER, G. KOCH (edd.), in *Sarkophag Studien. Akten des Symposium "Frühchristliche Sarkophage"*, Marburg 30.6-4.7.1999, II, Mainz 2002, pp. 41-45.

CAIRO 2001 = G. CAIRO, s.v. *Asta*, in *Dizionario ragionato dei simboli*, Bologna 2001, p. 35.

CALDERINI 1963 = A. CALDERINI, *L'inscription de Ponce Pilate à Césarée*, in *Bible et Terre Sainte* 57, 1963, pp. 8-18.

CALZA 1972 = R. CALZA, *Iconografia romana imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d. C.)*, Roma 1972.

VON CAMPENHAUSEN 1929 = H. F. VON CAMPENHAUSEN, *Die Passions Sarkophage. Zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreises*, Marburg 1929.

CANALI 2005 = L. CANALI, *Aurelio Prudenzio Clemente. Le Corone*, Firenze 2005.

CANETRI 2004 = E. CANETRI, *Nota sulla ricostruzione del sarcofago della Traditio Legis nel museo di S. Sebastiano a Roma*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani, altomedievali. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana 8 maggio 2002*, Città del Vaticano 2004, pp. 185-199.

CANTINO WATAGHIN 1993 = G. CANTINO WATAGHIN, *La trasmissione del potere: "Traditio imperii Traditio Legis"*, in S. SETTIS (ed.), *Civiltà dei Romani. Un linguaggio comune*, Milano 1993, pp. 62-75.

CAPOCCI 1956 = V. CAPOCCI, *Sulla concessione e sul divieto di sepoltura nel mondo romano ai condannati a pena capitale*, in *StDocHistlur* 22, 1956, pp. 266-310.

CARLETTI 1975 = C. CARLETTI 1975, *I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica*, in *Quaderni di Vetera Christianorum* 9, 1975.

CARRÀ 1966 = M. CARRÀ, *Gli avori in Occidente*, Milano 1966.

CASANO 1849 = A. CASANO, *Del sotterraneo della chiesa cattedrale di Palermo*, Palermo 1849.

CASARTELLI-NOVELLI 1996 = S. CASARTELLI-NOVELLI, *Le "due città" della creazione iconografica absidale in Roma (secoli IV-XII)* in E. CAVALCANTI (ed.), *Il "De Civitate Dei". L'opera, le interpretazioni, l'influsso*, Roma 1996, pp. 641-666.

CASCIANELLI 2013 = D. CASCIANELLI, *Pasquale Testini e la traditio legis di Anagni. Una copia del mosaico absidale dell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano in una lapide romana*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni Figurative della Tarda Antichità. Atti del Convegno di Studi, Roma Palazzo Massimo 22-23 marzo 2012*, Città del Vaticano 2013, pp. 623-646.

CASCIOLI, MAZZEI, GIGLIOLA PATRZI 1997 = S. CASCIOLI, B. MAZZEI, M. GIGLIOLA PATRZI, *Il restauro del cubicolo della coronatio nel cimitero di Pretestato: Resoconto degli interventi conservativi*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 73, 1997, pp. 51-63.

CAVALCANTI, CASARTELLI-NOVELLI 1994 = E. CAVALCANTI, S. CASARTELLI-NOVELLI, s.v. *Croce*, in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, vol. V, Roma 1994, pp. 529-536.

CAVALCANTI 1996 = E. CAVALCANTI, *La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, in A. DONATI (ed.), *Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli. Catalogo della mostra Rimini 31 marzo- 1 settembre 1996*, Milano 1996, pp. 17-43.

CAVALLO 1987 = G. CAVALLO, *Codex purpureus Rossanensis. Museo dell'arcivescovado. Rossano Calabro*, Roma-Graz 1987.

CAZZANIGA 1968 = I. CAZZANIGA, *Osservazioni critiche al testo del prologo del Vangelo di Nicodemo*, in *Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere. Classe Lettere* 102, 1968, pp. 535-548.

CCL = *Corpus Christianorum, Series Latina*, Turnhout 1954 ss.

CCLA = K. Gamber (ed.), *Codices liturgici latini antiquiores*, Freiburg Schweiz 1968.

CECCHELLI 1927 = C. CECCHELLI, *Note iconografiche su alcune ampolle bobbiesi*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 4, 1927, pp. 115-139.

CECCHELLI 1944-1945 = C. CECCHELLI, *Società dei culturi dell'archeologia cristiana. Adunanza del 1 marzo 1945*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 21, 1944-1945, pp. 319-320.

CECCHELLI 1951 = C. CECCHELLI, *Vita di Roma nel Medioevo*, Roma 1951.

CECCHELLI 1954 = C. CECCHELLI, *Il trionfo della croce. La croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma 1954.

CECCHELLI 1997 = M. CECCHELLI, *Santa Croce in Gerusalemme: La basilica di S. Croce*, in A. M. AFFANNI (ed.), *Gerusalemme a Roma. Quando l'antico è futuro*, Viterbo 1997, pp. 25-30.

CECCHELLI 2000 = M. CECCHELLI, *L'edificio di culto tra il III e l' VIII secolo*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, pp. 179-183.

CECCHELLI 2004 = M. CECCHELLI, *Santa Croce in Gerusalemme*, in L. PAROLI, L. VENDITELLI (edd.), *Roma dall'antichità al medioevo II. Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milano 2004, pp. 344-348.

CECCHELLI, FURLANI, SALMI 1959 = C. CECCHELLI, I. FURLANI, M. SALMI, *The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library/Evangeliarii Syriaci, vulgo Rabbulae, in biblioteca Medicea-Laurentiana (Plut. I,56)*, Olten 1959.

CENTINI 1994 = M. CENTINI, *Ponzio Pilato. Storia e leggenda del procuratore romano che crocifisse il Figlio di Dio*, Casale Monferrato 1994.

CERULLI 1973 = E. CERULLI, *Tiberius and Pontius Pilate in Ethiopian tradition an poetry*, in *Proceedings British Ac.* 59, 1973, pp. 141-158.

CHABAS 1886-1887 = R. CHABAS, *El sepulcro cristiano de Valencia: El Archivo*, I, 1886-1887, pp. 323-326.

CHATEL 1957 = E. CHATEL, *Crypte de l'Église de Saint Maximin (Var)*, in *Actes du V Congrès International d'Archéologie Chrétienne Aix-en-Provence 13-19 septembre 1954*, 1957, pp. 335-340.

CHIARINI 1831 = L. CHIARINI, *Le Talmud de Babylone: traduit en langue française et complète par celui de Jérusalem et par d'autres monuments de l'antiquité Judaique*, Leipzig 1831.

CHRISTIE'S LONDON, 10 Dic. 1985, 27 lot 263.

CHRISTE 1976 = Y. CHRISTE, *Apocalypse et Traditio Legis*, in *Römische Quartalschrift* 71, 1976, pp. 42-55.

CHRISTE 1996 = Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996.

CHRISTERN-BRIESENICK 2003 = B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der christlichantiken Sarkophage, III, Frankreich, Algerien, Tunisie*, Mainz am Rhein 2003.

CIANCIO 2002 = S. CIANCIO, *Il mosaico delle absidiole del mausoleo di Costantina: nuove proposte interpretative*, in F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI (edd.), *Ecclesiae Urbis. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV-X secolo) Roma 4-10 settembre 2000*, III, Città del Vaticano 2002, pp. 1847-1862.

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863 ss.

CILIBERTO 2012 = F. CILIBERTO, *Il complesso degli edifici costantiniani al Santo Sepolcro di Gerusalemme*, in P. BISCOTTINO, G. SENA CHIESA (edd.), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Milano 2012, pp. 150-153.

CINOTTI 1973 = M. CINOTTI, *Tesoro e arti minori*, in M. CINOTTI (ed.), *Il Duomo di Milano*, II, Milano 1973, pp. 235-302.

CIPOLLONE 2002 = V. CIPOLLONE, *Il santuario dei martiri Crisanto e Daria nella catacomba di Trasone nelle fonti letterarie ed epigrafiche*, in F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI (edd.), *Ecclesiae Urbis. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV-X secolo) Roma 4-10 settembre 2000*, I, Città del Vaticano 2002, pp. 587-610.

CIPRIANO 2003 = G. CIPRIANO, *Il mausoleo dell'esodo di El-Bagawat: la lettura iconografica del programma decorativo della cupola*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 79, 2003, pp. 243-288.

CIPRIANO 2008 = G. CIPRIANO, *El-Bagawat, un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, Todi 2008.

CLAIR 1837 = H. CLAIR, *Les monuments d'Arles antique et moderne*, Arles 1837.

CLARK, LOUTH 2002 = G. CLARK, A. LOUTH, *The Cult of Saint Thecla*, New York 2002.

COARELLI 1993 = F. COARELLI, s.v. *Carcer*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae* I, 1993, pp. 236-237.

COARELLI 2008 = F. COARELLI, *La colonna di Marco Aurelio*, Roma 2008.

- COLL. GAIGMÈRES = *Evèques de Poitiers II, Paris Bibl. Nat. Ms. f. lat. 17042 s. 104.*
- COLINI 1955 = A. M. COLINI, *Horti Spei Veteris, Palatium Sessorianum*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie*, serie III, 8, 1955, pp. 137-177.
- COLLI, PALLADINO, PATERNA 1996 = D. COLLI, S. PALLADINO, C. PATERNA, *Il palazzo sessoriano nell'area archeologica di Santa Croce in Gerusalemme. Ultima sede imperiale a Roma?* in *Mélanges de l'École Française de Rome* 108, 2, 1996, pp. 771-815.
- COLOMBI 1638 = J. COLOMBI, *Virgo Romigeria seu Manuascensis*, 1638.
- COMPAGNO 1840 = G. COMPAGNO, *Il sotterraneo del duomo di Palermo*, 1840.
- CONCINA 2002 = E. CONCINA, *Le arti di Bisanzio. Secoli VI-XV*, Milano 2002.
- CONCORAN 2006 = S. CONCORAN, *Emperor and Citizen in the Era of Costantine*, in E. HARTLEY et alii (edd.), *Costantine the Great. York's Roman Emperor, 31 March-29 October 2006*, York Museum Trust 2006, pp. 41-51.
- CONYBEARE 1896 = F. C. CONYBEARE, *Acta Pilati*, in *Studia biblica et ecclesiastica*, Oxford 1896.
- CONTI 1983 = R. CONTI, *Il Tesoro. Guida alla conoscenza del Tesoro del Duomo di Monza*, Monza 1983.
- CONTI 1990 = R. CONTI, *Ampolle di Terrasanta*, in R. CONTI (ed.), *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Milano 1990, nn. 50-51, pp. 137-139.
- CONTI 2009 = S. CONTI, *Da eroe a Dio: la concezione teocratica del potere in Giuliano*, in *Antiquité Tardive* 17, 2009, pp. 119-126.
- COPPOLA 2007 = G. COPPOLA, *La politica religiosa di Giuliano l'Apostata*, Bari 2007.
- CORBO 1982 = V. CORBO, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, voll. I-III, Jerusalem 1982.
- CORBO 1988 = V. CORBO, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Nova et vetera*, in *Studium Biblicum Franciscanum* 38, 1988, pp. 391-422.
- CORTESI 1975 = G. CORTESI, *Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna*, in *Quaderni di antichità romane, cristiane, bizantine, altomedievali. Nuova serie* 5, Longo 1975.
- COUISSIN 1932 = P. COUISSIN, *Carte (partie orientale) et texte complet du département du Var*, in *FOR* II, 1932.
- CRAVERI 2005 = M. CRAVERI, *I Vangeli Apocrifi*, Torino 2005.
- CRAWFORD 1927 = S. J. CRAWFORD, *The gospel of Nicodemus*, Edinburg 1927.

CRIVELLO, GRAZZINI 1999 = F. CRIVELLO, S. GRAZZINI, *Aliptes est, ut quidam dicunt, scuiptor. Osservazioni sulla Situla Basilewsky*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, IV,1, 1999, pp. 199-220.

CSCO = *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*, Louvain 1903 ss.

CSEL = *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. Editum consilio et impensis Academia Litterarum Caesareae Vindobonensis*, Vindobonae 1866 ss.

CTS = *Collana Testi Patristici*, 246 voll., Città Nuova, Roma 1976ss.

CUSCITO 1977 = G. CUSCITO, *Cristianesimo antico ad Aquileia e in Istria*, Trieste 1977, pp. 39-62.

DACL = C. Cabrol, H. Leclercq (edd.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, I-XV, Paris 1907-1951.

DAGRON 1978 = G. DAGRON, *Vie et miracles de sainte Thècle. Text grec, traduction et commentaire*, Bruxelles 1978.

DALTON 1901 = O. M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901.

DALTROP 1982 = G. DALTROP, *Sarcophagus with reliefs of the type of the passion sarcophagi*, in C. PIETRANGELI *et alii* (edd.), *The Vatican Collections. The papacy and Art*, New York 1982, p. 220, n. 135.

DARSY 1961 = F. DARSY, *Santa Sabina*, in *Le Chiese di Roma illustrate* 63-64, Roma 1961.

DASSMANN 1980 = E. DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus mit dem Hahn. Zum Verhältnis von Komposition und Interpretation auf christlichen Sarkophagen*, in *Pietas. Festschrift für B. Kotting*, Münster 1980, pp. 508-527.

DASSY 1858 = L. T. DASSY, *Monuments Chrétiens primitifs a Marseille*, in *RevArtChr* 3, 1859, pp. 209-212.

DAVID 2000 = M. DAVID, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Genesi e metamorfosi di un modello*, in R. CASSANELLI (ed.), *Il Mediterraneo e l'arte nel medioevo*, Milano 2000, pp. 85-96.

DAVID 2007 = M. DAVID, *Eburnea Diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari 2007.

DAVID 2012 = M. DAVID, *Potere imperiale e devozione cristiana. La Santa Croce a Roma e a Ravenna*, in R. CASSANELLI, E. STOLFI (edd.), *Gerusalemme a Roma. La basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, Milano 2012, pp. 41-49.

DAVIS 2001 = S. J. DAVIS, *The Cult of St. Thecla. A tradition of women's piety in Late Antiquity*, Oxford 2001.

DAVIS-WEYER 1961 = C. DAVIS-WEYER, *Das Traditio legis Bild und seine Nachfolge*, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XII, 1961, pp. 7-25.

DAVIS-WEYER 1987 = C. DAVIS-WEYER, *Müstair, Milano e l'Italia carolingia*, in C. BERTELLI (ed.), *Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milano 1987, pp. 202-237.

DE BEAUMESNIL = P. DE BEAUMESNIL, *Les antiquités de la ville de Poitiers*, Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms. Nr. 384.

DE BLAAUW = S. DE BLAAUW, *Cultus et Decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Città del Vaticano 1994.

DE BLAAUW 2012 = S. DE BLAAUW, *Gerusalemme a Roma e il culto della Croce*, in R. CASSANELLI, E. STOLFI (edd.), *Gerusalemme a Roma. La basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, Milano 2012, pp. 27-39.

DE BOCK 1901 = W. DE BOCK, *Matériaux puor servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, St. Petersburg 1901.

DE BRUYNE 1939 = L. DE BRUYNE, *Frammento di un sarcofago con resti di una "Traditio Legis", scoperto a San Sebastiano sulla via Appia*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 16, 1939, pp. 337-345.

DE BRUYNE 1943 = L. DE BRUYNE, *L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 20, 1943, pp. 113-278.

DE BRUYNE 1944-1945 = L. DE BRUYNE, *Importante coperchio di sarcofago cristiano scoperto nelle Grotte Vaticane*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 21, 1944-1945, pp. 249-280.

DE BRUYNE 1949 = L. DE BRUYNE, *Materia e spirito nella plastica paleocristiana*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 25, 1949, pp. 25-46.

DE BRUYNE 1951 = L. DE BRUYNE, *Il sarcofago di Lot scoperto a S. Sebastiano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 27, 1951, pp. 91-126.

DE BRUYNE 1955 = L. DE BRUYNE, *Un nuovo sarcofago strigilato con scene bibliche*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 31, 1955, pp. 173-197.

DE BRUYNE 1959 = L. DE BRUYNE, *Les lois de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 35, 1959, pp. 105-186.

DE FRANCOVICH 1942-1944 = DE FRANCOVICH, *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in *Römisches Jahrbuch für kunstgeschichte* IV, 1942-1944, pp. 115-252.

DE FRANCOVICH 1958 = DE FRANCOVICH, *Studi sulla scultura ravennate*, in *Felix Ravenna* 26/27, 1958, pp. 5-172.

DE MAFFEI 1980 = F. DE MAFFEI, *Il codice purpureo di Rossano Calabro. La sua problematica e alcuni risultati della ricerca*, in *Testimonianze cristiane antiche ed altomedievali nella Sibaritide. Atti del Convegno Nazionale, Corigliano-Rossano 11-12 marzo 1978*, Bari 1980, pp. 121-264.

DE MAFFEI 1989 = F. DE MAFFEI, *Il codice purpureo di Rossano Calabro*, in *Atti del Congresso Internazionale su S. Nilo di Rossano, 28 settembre-1 ottobre 1986*, Rossano-Grottaferrata 1989, pp. 365-376.

DE MARIA 2000 = L. DE MARIA, s.v. *Battesimo*, F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 136-137.

DE MARIA 2002 = L. DE MARIA, *Il programma decorativo della porta lignea di S. Sabina: concordanza o casualità iconografica?*, in F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI (edd.), in *Ecclesia Urbis. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo). Roma 4-10 settembre 2000*, Città del Vaticano 2002, pp. 1685-1697.

DE MARIA 2004 = L. DE MARIA, *Riflessioni sulla produzione dei cosiddetti sarcofagi architettonici*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani, altomedievali. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana 8 maggio 2002*, Città del Vaticano 2004, pp. 131-148.

DE MINICIS 1841 = G. DE MINICIS, *Eletta dei monumenti più illustri architettonici sepolcrali ed onorari di Fermo e suoi dintorni*, Roma 1841.

DE MINICIS 1843 = G. DE MINICIS, *Sarcofago cristiano nel tempio metropolitano di Fermo illustrato*, Fermo 1843.

DE ROSSI 1872 = G.B. DE ROSSI, *Ritrovamento delle storiche cripte di Pretestato: a quale punto siamo della loro esplorazione*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana* 3, 1872, pp. 62-80.

DE ROSSI 1938 = G.B. DE ROSSI, *S. Cecilia e l'organo nell'antichità cristiana*, in *Bollettino degli amici delle catacombe* 8, 1938, pp. 33-58.

DE RUFFI 1696 = A. DE RUFFI, *Histoire de la ville de Marseille contenant tout ce que s'y est passé de plus mémorable depuis sa fondation*, I ed. 1696.

DE SPIRITO 1995 = G. DE SPIRITO, s.v. *Fons S. Petri*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae* II, 1995, p. 261.

DE WAAL 1911 = A. DE WAAL, *In der Praetextat-Katakombe, wenn nicht taufe Christi, nicht Dornenkronung, was denn ?*, in *Römische Quartalschrift* 25, 1911, pp. 3-18.

DECKERS 2001 = J. DECKERS, *Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott. Die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst*, in F. A. BAUER, N. ZIMMERMANN (edd.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz 2001, pp. 3-16.

DEGRASSI 1964 = A. DEGRASSI, *Sull'iscrizione di Ponzio Pilato*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Rendiconti* 19, serie 8, 1964, pp. 59-65.

DEICHMANN, KLAUSER 1966 = F.W. DEICHMANN, T. KLAUSER, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort*, Graf-Verlag 1966.

DEICHMANN 1967 = F.W. DEICHMANN, *Säule und Ordnung in der frühchristlichen Architektur*, in *Rom Mitt* 55, 1940, pp. 114-130.

DEICHMANN 1983 = F.W. DEICHMANN, *Einführung in die christliche Archäologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.

DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967 = F.W. DEICHMANN, G. BOVINI, H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. I. Rom und Ostia*, Weisbaden 1967.

DELBRÜECK 1933 = R. DELBRÜECK, *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin 1933.

DELBRÜECK 1951 = R. DELBRÜECK, *Das fünfteilige Diptychon in Mailand (Domschatz)*, in *Bonner Jahrbücher* 151, 1951, pp. 96-107.

DELBRÜECK 1952 = R. DELBRÜECK, *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn 1952.

DELLA VALLE 1990 = M. DELLA VALLE, *Il reliquiario con scene della vita di Cristo*, in R. CONTI (ed.), *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Milano 1990, n. 52, pp. 140-141.

DEMBSKI 2005 = G. DEMBSKI, *Siliqua di Costantino I*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente, Catalogo della mostra Rimini 13 marzo- 4 settembre 2005*, Cinisello Balsamo 2005, p. 235, n. 48.

DEONNA 1919 = W. DEONNA, *Notes archéologiques. Au Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, in *Revue Archéologique*, serie 5, n. 9, 1919, pp. 98-142.

DESTRO, PESCE 1996 = A. DESTRO, M. PESCE, *La lavanda dei piedi di Giovanni: un rito di inversione*, in L. PADOVESE (ed.), *Atti del Simposio di Efeso su S. Giovanni apostolo. Turchia: la Chiesa e la sua storia*, XI, Roma 1996, pp. 9-27.

DI BERARDINO 1994 = A. DI BERARDINO, *Paolo, ebreo di Tarso e cittadino romano*, in L. PADOVESE (ed.), *Atti del II Simposio di Tarso su S. Paolo di Tarso. Turchia: la chiesa e la sua storia*, VII, Roma 1994, pp. 7-28.

DI BERARDINO 1995 = A. DI BERARDINO, *Viaggiando con Paolo*, in L. PADOVESE (ed.), *Atti del III Simposio di Tarso su S. Paolo di Tarso. Turchia: la chiesa e la sua storia*, IX, Roma 1995, pp. 27-44.

DI STEFANO MANZELLA 1997 = I. DI STEFANO MANZELLA, *Iscriptiones Sanctae Sedis 2. Le Iscrizioni dei cristiani in Vaticano. Materiali e contributi per una mostra epigrafica*, Città del Vaticano 1997.

DI TANNA 2001 = A. DI TANNA, *Sarcofago di Giunio Basso*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001*, Roma 2001, n. 307, pp. 605-606.

DINKLER 1970 = E. DINKLER, *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluss an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment*, Opladen 1970.

DINKLER 1979 = E. DINKLER, *Sarcophagus of Junius Bassus*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through february 12, 1978*, New York 1979, pp. 427-429, n. 386.

DOER 1968 = B. DOER, *Civis romanus sum der Apostel Paulus als römischen bürger*, in *Helikon* 8, 1968, pp. 3-76.

DOIGNON 1962 = J. DOIGNON, *Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz. Représentant le passage de la Mer Rouge*, in *CArch* 12, 1962, pp. 65- 87.

DOMAGALSKI 1990 = B. DOMAGALSKI, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband* 15, 1990.

DONCIEUX 1894 = G. DONCIEUX, *Les sarcophages de Saint-Maximin et la légende de Marie-Madeleine*, in *Annales du Midi* 6, n. 23, 1894, pp. 351-360.

DORÉ 1932 = M. R. DORÉ, *Saint-Maximin*, in *Congrès Archéologique de France* 95, 1932, pp. 207-223.

DRESKEN-WEILAND 1991 = J. DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit*, Città del Vaticano 1991.

DRESKEN-WEILAND 1998 = J. DRESKEN-WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz am Rhein 1998.

DRESKEN-WEILAND 2002 = J. DRESKEN-WEILAND, *Rez. G. Koch, Frühchristliche Sarkophage*, in *Göttingischw gelehrte Anzeigen* 254, 2002, pp. 28-46.

DRESKEN-WEILAND 2003 = J. DRESKEN-WEILAND, *Sarkophagbestattungen des 4-6. Jh. Im Westen des Römischen Reiches*, in *Römische Quartalschrift Supplementheft* 55, Freiburg 2003.

DRESKEN-WEILAND 2010a = J. DRESKEN-WEILAND, *Immagine e parola. A mille origini dell'iconografia cristiana*, Città del Vaticano 2010.

DRESKEN-WEILAND 2010b = J. DRESKEN-WEILAND, *Passionsdarstellungen in der frühchristlichen Kunst, in Gelitten, gestorben, auferstanden. Passion-und ostertraditionen im antiken Christentum*, Mohr Siebeck 2010, pp. 31-46.

DRESKEN-WEILAND 2013= J. DRESKEN-WEILAND, *A new Iconography in the Face of death? A Sarcophagus Fragment with a Possible Crucifixion Scene in the Museo Pio Cristiano*, in I. FOLETTI (ed.), *The Face of the Dead and the early Christian World*, Viella 2013, pp. 133-148.

DRIJVERS 1992 = J. W. DRIJVERS, *Helena Augusta. The mother of Costantine the Great and the legend of her finding of the True Cross*, Leiden 1992.

DROCOURT 1974 = D. G. DROCOURT, *La sculpture funéraire à Marseille aux IV et V siècles*, in *Bulletin Monumental* 132, 1974, pp. 147-153.

DROCOURT-DUBREUIL 1989 = D. G. DROCOURT-DUBREUIL, *Saint-Victor de Marseille. Art funéraire et prière des morts aux temps paléochrétiens (IV-V siècles)*, Marseille 1989.

DUCHESNE 1886 = L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, I, Paris 1886.

- DULAEY 2008 = M. DULAEY, *La scène dite de l'arrestation de Pierre*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 84, 2008, pp. 299-346.
- DUMONT 1789 = DUMONT, *Description des anciens monuments d'Arles*, Arles 1789, (Ms. 1789, Arles, Bibl. Mun. M-567).
- DÜTSCHKE 1909 = H. DÜTSCHKE, *Ravennatische Studien-Beiträge zur Geschichte der späten Antike*, Leipzig 1909.
- EICHNER 1977 = K. EICHNER, *Die Werkstatt des sogen. Dogmatischen Sarkophags. Untersuchungen zur Technik der konstantinischen Sarkophagplastik in Rom*, Heidelberg 1977.
- EICHNER 1981 = K. EICHNER, *Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in ihrer Blütezeit unter Konstantin*, in *JbAChr* 24, 1981, pp. 85-113.
- EICHNER 2002 = K. EICHNER, *Technische Voraussetzungen für die Massenproduktion von Sarkophagen in konstantinischer Zeit*, in K. KIRCHHAINER, G. KOCH (edd.), in *Sarkophag Studien. Akten des Symposium "Frühchristliche Sarkophage"*, Marburg 30.6-4.7.1999, II, Mainz 2002, pp. 73-79.
- EGGER 1959 = G. EGGER, *Die Architekturdarstellung im Spätantiken Relief*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 55, 1959, pp. 7-30.
- EFFENBERGER 1994 = A. EFFENBERGER, *Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*, in *Jahrbuch der Berliner Museen* 36, 1994, pp. 280-282.
- ENGEMANN 1973 = J. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulchralsymbolik der späteren Römischen Kaiserzeit*, Münster 1973.
- ENGEMANN 1997 = J. ENGEMANN, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Darm Stadt 1997.
- ENGEMANN 2007 = J. ENGEMANN, *Nichtchristliche und christliche ikonographie*, in A. DEMANDT, J. ENGEMANN (edd.), *Konstantin der Grosse. Katalog*, Trier Mainz 2007, pp. 281-294.
- ERBETTA 1966-1981 = M. ERBETTA, *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, 4 Voll., Torino 1966-1981.
- ERMETI 2003 = A. L. ERMETI, *Il periodo tardoantico*, in M. LUNI (ed.), *Archeologia nelle Marche dalla preistoria all'età tardoantica*, Firenze 2003, pp. 389-400.
- ESPÉRANDIUE 1907 = É. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des Bas-reliefs de la Gaule romaine*, I, Paris 1907.
- ESTRANGIN 1845 = J.J. ESTRANGIN, *Description de la ville d'Arles antique et moderne*, Arles. 1845.
- EVANS 2006A = H. EVANS, *Rappresentazioni dei Santi Pietro e Paolo nell'arte paleocristiana*, in *Petros eni Pietro è qui. Catalogo della Mostra Braccio di Carlo Magno 11 ottobre 2006 -8 marzo 2007*, Città del Vaticano 2006, pp. 203-205.

EVANS 2006B = H. EVANS, *Capsella di Samagher*, in M. C. CARLO STELLA, P. LIVERANI, M. L. CANTI POLICETTI (edd.), *Petros eni Pietro è qui. Catalogo della Mostra Braccio di Carlo Magno 11 ottobre 2006 -8 marzo 2007*, Città del Vaticano 2006, pp. 154-156.

FABRE 1686 = M. FABRE, *Annales du convent des Minimes de la ville d'Arles*, Arles, Bibl. Mun. M-166 S. 71.

FABRICIUS 1956 = U. FABRICIUS, *Die Legende im Bild der ersten Jahrtausende der Kircheder. Einfluß der Apokryphen und Pseudepigraphen auf die altchristliche und byzantinische Kunst*, Kasell 1956.

FAILLON 1848 = E. M. FAILLON, *Monuments inédits sur l'apostolat de Saint-Marie-Madeleine en Provence*, I, Paris 1848.

FAKHRY 1951 = A. FAKHRY, *The necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis*, Cairo 1951.

FALLA CASTELFRANCHI 2005 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *Costantino e l'edilizia in Oriente*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente, Catalogo della mostra Rimini 13 marzo- 4 settembre 2005*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 106-123.

FARIOLI 1962 = R. FARIOLI, *I sarcofagi paleocristiani e paleobizantini della Sicilia*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina XXXV*, Ravenna 1962, pp. 241-267.

FARIOLI 1966 = R. FARIOLI, *Sarcofagi paleocristiani ad alberi*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1966, pp. 353-390.

FARIOLI 1977 = R. FARIOLI, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna 1977.

FASOLA 1954 = U. M. FASOLA, *Osservazioni su una pittura del cimitero Maggiore*, in *Miscellanea Giulio Belvedere*, Roma 1954, pp. 287-302.

FASOLA 1955-1956 = U. M. FASOLA, *Le recenti scoperte agiografiche nel "coemeterium Maius"*, in *RPAA* 28, 1955-1956, pp. 75-89.

FASOLA 1965 = U. M. FASOLA, *La basilica dei Ss. Nereo e Achilleo e la catacomba di Domitilla*, Roma 1965.

FAUSONE 1982 = A. M. FAUSONE, *Die Taufe in der frühchristlichen Sepulkralkunst*, Città del Vaticano 1982.

FAZZO 1977 = J. FAZZO, *La giustificazione delle immagini religiose dalla tarda antichità al cristianesimo*, Napoli 1977.

FELLE 2000 = A. E. FELLE, s.v. *Croce (Crocifissione)*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 158-162.

FELTEN 1913 = G. FELTEN, *Storia dei tempi del Nuovo Testamento*, II, Torino 1913.

FERRARI 1957 = G. FERRARI, *Early Roman Monasteries. Notes for the History of the Monasteries and Convents at Rome from the V through the X Century*, Città del Vaticano 1957.

- FERRARI 1966 = G. FERRARI, *Commercio dei sarcofagi asiatici*, in *Studia Archaeologica* 7, 1966.
- FERRI 1948 = S. FERRI, *Fenomeni di "prolepsis" disegnativa nell'arte atica*, in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei* 8, 1948, pp. 61-65.
- FERRUA 1990 = A. FERRUA, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto via Latina*, Firenze 1990.
- FEUGERE 1993 = M. FEUGERE, *Les armes des romains*, Paris 1993.
- FÉVRIER 1956 = P. A. FÉVRIER, *Les quatre fleuves du paradis*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 32, 1956, pp. 179-199.
- FÉVRIER 1976 = P. A. FÉVRIER, *Pays d'Arles*, in *Congrès Archéologique de France* 134, 1976, pp. 317-359.
- FÉVRIER 1978 = P. A. FÉVRIER, *La sculpture funéraire a Arles au IVe et début du V siècles*, in *Corsi di Cultura Ravennate e Bizantina* 25, 1978, pp. 159-181.
- FÉVRIER 1991 = P. A. FÉVRIER, *Les Sarcophages décorés du Midi*, in *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris 1991, pp. 270-287.
- FICKER 1887 = J. FICKER, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst*, Leipzig 1887.
- FICKER 1890 = J. FICKER, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, Leipzig 1890.
- FILLION 1934 = L. C. FILLION, *Vita di S. Gesù Cristo*, Torino 1934.
- FIXOT 2001 = M. FIXOT, *La crypte de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume*, Aix-en-Provence 2001.
- FIXOT, PELLETIER 2009 = M. FIXOT, J. P. PELLETIER, *Saint-Victor de Marseille. Études archéologiques et historiques. Et monumentale*, in *Bibliothèque de l'antiquité tardive. Publiée par l'association pour l'antiquité tardive* 12, Belgium 2009.
- FIOCCHI NICOLAI 1982 = V. FIOCCHI NICOLAI, *Frammenti di sarcofagi cristiani inediti*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 58, 1982, pp. 261-287.
- FIOCCHI NICOLAI, BISCONTI, MAZZOLENI 1999 = V. FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI, D. MAZZOLENI, *Le catacombe cristiane di Roma*, Città del Vaticano 1999.
- FOLETTI 2008 = I. FOLETTI, *Saint Ambrose et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du lavement des pieds dans la liturgie baptismale*, in I. FOLETTI, S. ROMANO (edd.), *Fons Vitae Baptistères et rites d'initiation (II-VI siècle)*, Actes de la journée d'études, Université de Lausanne, 1 décembre 2006, Roma 2008, pp. 121-156.
- FONCK 1912 = L. FONCK, *La patria del Cireneo*, in *La Civiltà Cattolica* I, 1912, pp. 513-550; 641-650.
- FORNARI 1931 = F. FORNARI, *Nelle catacombe romane l'attività della Pontificia Commissione d'Archeologia Sacra durante l'anno 1930*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 8, 1931, pp. 14-20.

FRANCHI DE' CAVALIERI 1953 = P. FRANCHI DE' CAVALIERI, "Della custodia Mamertini" e della "Passio Ss. Processi et Martiniani", in *Note Agiografiche* 9, pp. 3-52.

FRANKE 1972 = P. FRANKE, "Traditio Legis" und Petrus Primat, in *Vigiliae Christianae* 26, 1972, pp. 263-271.

FRAZER 1979 = M. E. FRAZER, *Holy Sites Representations*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art, third to seventh century. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978*, New York 1979, pp. 564-568.

FRAZER 1988 = M. E. FRAZER, *Sedici ampolle di Terrasanta*, in R. CORTI (ed.), *Monza. Il Duomo e i suoi Tesori*, Milano 1988, pp. 28-32.

FROLOW 1961 = A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

FROLOW 1965 = A. FROLOW, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965.

FROVA 1961 = A. FROVA, *L'iscrizione di Ponzio Pilato a Cesarea*, in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche* 95, 1961, pp. 419-434.

FÜHRER, SCHULTZE 1907 = J. FÜHRER, V. SCHULTZE, *Die altchristlichen Grabstätten Siziliens*, in *Jdl*, Ergänzungsheft, VII, Berlin 1907.

GABRIELLI 1961 = G. M. GABRIELLI, *I sarcofagi paleocristiani e altomedievali delle Marche*, Ravenna 1961.

GAGGADIS-ROBIN, MANIATIS, POLYKRETI 2006 = V. GAGGADIS-ROBIN, Y. MANIATIS, K. POLYKRETI, *Usage du marbre et techniques de fabrication des sarcophages d'Arles*, in P. JOCKEY (ed.), *Marbres et autres roches de la Méditerranée antique: études interdisciplinaires. Actes du VIII Colloque International de l'Association for the Study of Marble of Other Stones used in Antiquity. Aix-en-Provence 12-18 giugno 2006*, Paris 2006, pp. 663-677.

GAGGADIS-ROBIN 2009 = V. GAGGADIS-ROBIN, *La sculpture funéraire paléochrétienne à Marseille: les sarcophages*, in M. FIXOT, J. P. PELLETIER (edd.), *Saint-Victor de Marseille. Études archéologiques et historiques. Actes du colloque saint-Victor Marseille, 18-20 novembre 2004, Bibliothèque de l'antiquité tardive. Publiée par l'association pour l'antiquité tardive* 13, Belgium 2009, pp. 69-88.

GARANA 1951 = O. GARANA, *I sarcofagi della cripta del duomo di Palermo*, in *Illustrazione Siciliana* 4-6, 1951, pp. 8-12.

GARBARINO 2005 = O. GARBARINO, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Appunti di ricerca storico-architettonica*, in *Studium Biblicum Franciscanum* 55, 2005, pp. 239-314.

GARCÌA VILLADA 1929 = Z. GARCÌA VILLADA, *Historia eclesiastica de España* I, Madrid 1929.

GARRUCCI 1872-1880 = R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli*, I-VI, Prato 1972-1880.

GATTI 1981 = C. GATTI, *A proposito di una rilettura dell'epigrafe di Ponzio Pilato*, in *Aevum* 1, 1981, pp. 13-21.

GCS = *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte*, Leipzig-Berlin 1897 ss.

GENNACCARI 1996 = C. GENNACCARI, *Museo Pio Cristiano. Documenti inediti di rilavorazioni e restauri settecenteschi sui sarcofagi paleocristiani*, in *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 16, 1996, pp. 153-286.

GENNACCARI 1997 = C. GENNACCARI, *Museo Pio Cristiano. Documenti inediti dell'700 per la storia di alcuni rilievi*, in *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 17, 1997, pp. 29-60.

GENNACCARI 2002 = C. GENNACCARI, *Rilevanza dei documenti inediti nello studio dei sarcofagi del Museo Pio Cristiano*, in K. KIRCHHAINER, G. KOCH (edd.), *Akten des Symposiums "Frühchristliche Sarkophag"*, Marburg 30.6-4.7.1999, in *Sarkophag Studien*, Mainz 2002, pp. 109-118.

GENNACCARI 2006 = C. GENNACCARI, *Novità dai manoscritti del settecento sui sarcofagi del Museo Pio Cristiano in Vaticano*, in R. HARREITHER, P. PERGOLA, A. PÜLZ (edd.), *Akten des XIV Internationalen Kongresse für Christliche Archäologies*, Vindobonae 19-26,9,1999, in *Studi di Antichità Cristiana*, Città del Vaticano 2006, pp. 387-410.

GERKE 1933 = F. GERKE, *Petrus und Paulus. Zwei bedeutende koepe im museum von S. Sebastiano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 10, 1933, pp. 307-329.

GERKE 1934 = F. GERKE, *Studien zur sarkophagplastik der Theodosianischen Renaissance, I: Stil, Sarkformen, Thematik, Komposition*, in *Römische Quartalschrift* 42, 1934, pp. 1-34.

GERKE 1935a = F. GERKE, *Das Verhältnis von Malerei und plastik in der Theodosianisch-Honorianischen Zeit*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 12, 1935, pp. 119-163.

GERKE 1935b = F. GERKE, *Der neugefundene altchristliche Friessarkophag im Museo Archeologico zu Florenz und das Problem der Entwicklung der ältesten christlichen Friessarkophage*, in *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 54, 1935, pp. 18-39.

GERKE 1936 = F. GERKE, *Il coperchio del sarcofago di Giunio Basso*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 16, 1938, pp. 331-333.

GERKE 1939 = F. GERKE, *Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage*, in *Archaeologiai Értesítő* 52, Budapest 1939.

GERKE 1940a = F. GERKE, *Das heilige Antlitz. Köpfe altchristlicher Plastik*, Berlin 1940.

GERKE 1940b = F. GERKE, *Die christlichen Sarkophag der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940.

GERKE 1948 = F. GERKE, *Christus in der Spätantiken Plastik*, Mainz 1948.

GERKE 1954 = F. GERKE, *Duces in militia Christi. Die Anfänge der Petrus-Paulus Ikonographie*, in *Kunstchronik* 7, 1954, pp. 95-100.

GERKE 1959a = F. GERKE, *La scultura paleocristiana in Occidente. I. Lo sviluppo stilistico delle botteghe paleocristiane in Italia e ad Arles*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1959, fasc. II, pp. 49-64.

GERKE 1959b = F. GERKE, *La scultura paleocristiana in Occidente. II. Lo sviluppo del tardo stile di Arles, Marsiglia, Tolosa e Terragona*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1959, fasc. II, pp. 65-78.

GERMER-DURAND 1877 = E. GERMER-DURAND, *Mémoires de l'académie royale du Gard* I, Nîmes 1877, pp. 5-8.

GÉZA JÀSZAI *et alii* 1970 = GÉZA JÀSZAI *et alii*, s.v. *fusswaschung*, in GÉZA JÀSZAI *et alii* (edd.) *Lexicon der christlichen ikonographie*, II, Herder 1970, cc. 69-72.

GIANNARELLI 1991 = E. GIANNARELLI, *Paolo, Tecla*, in *Quaderni Storici* 76, 1991, pp. 185-204.

GIBAUT 1843 = B. GIBAUT, *Cat. Du Musée des antiquités de l'Ouest à Poitiers*, 1843.

GIBERT 1882 = H. GIBERT, *Musée d'Aix*, Aix 1882.

GIBSON, TAYLOR, 1994 = S. GIBSON, J. E. TAYLOR, *Beneath the Church of the Holy Sepulchre, Jerusalem. The Archaeology and early History of traditional Golgotha*, I, London 1994.

GIESS 1962 = H. GIESS, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des IV-XII Jahrhunderts*, Rome 1962.

GIORDANI 1992 = R. GIORDANI, *Note sulla scena della coronatio in Pretestato*, in *Studi Romani* 40, 1992, pp. 231-244.

GIRARD 1958 = M. GIRARD, *Die Ikonographie der karolingischen Fresken von Müstair in Graubünden*, Basel 1958.

GIULIANI 2000 = R. GIULIANI, s.v. *Pilato*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 259-263.

GNECCHI 1912 = F. GNECCHI, *I medaglioni romani. Oro e argento*, I, Milano 1912.

GRABAR 1947 = A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* II, Paris 1947.

GRABAR 1958 = A. GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris 1958.

GRABAR 1968 = A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968.

GROSSI 2006 = V. GROSSI, s.v. *Croce/Crocifissione*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, I, Roma 2006, cc. 1295-1298.

- GROSSI GONDI 1923 = F. GROSSI GRONDI, *I monumenti cristiani iconografici ed architettonici dei sei primi secoli*, Roma 1923.
- GROUSSET 1885 = R. GROUSSET, *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens. Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome qui ne se trouvent point au Musée du Lateran*, in *Bibliothèque des Écoles Française d'Athènes et de Rome* 42, Paris 1885.
- GUARDUCCI 1978 = M. GUARDUCCI, *La capsella di Samagher. Un cimelio di arte paleocristiana nella storia del tardo impero*, Trieste 1978.
- GUARDUCCI 1981 = M. GUARDUCCI, «*Camerae fulgentes*», in *Letterature comparate. Problemi di metodo. Studi in onore di E. Paratore*, Bologna 1981, pp. 799-817.
- GUERRA 1875 = A. GUERRA, *Museo Español de Antigüedades*, VI, Madrid 1875.
- GUEY 1965 = J. GUEY, *La dedicance de Ponce Pilate découverte à Césarè de Palestine*, in *BSAF* 1965, pp. 38-39.
- GUIDOBALDI 1998 = F. GUIDOBALDI, *Il Tempio di Minerva Medica e le strutture adiacenti: settore privato del Sessorium costantiniano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 74, 1998, pp. 485-518.
- GUIDOBALDI 1999 = F. GUIDOBALDI, s.v. *Sessorium*, in *Lexikon Topographicum Urbis Romae*, IV, 1999, pp. 304-308.
- GUIDOBALDI 2004a = F. GUIDOBALDI, *Caratteri e contenuti della nuova architettura dell'età costantiniana*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 80, 2004, pp. 233-276.
- GUIDOBALDI 2004b = F. GUIDOBALDI, *Sessorium e Laterano. Il nuovo polo cristiano della Roma costantiniana*, in *MEFRA* 116,1, 2004, pp. 11-15.
- HALL 2007 = J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 2007.
- HARLEY 2007 = F. HARLEY, *Ivory Plaques with the Passion and Resurrection of Christ (the "Maskell Ivories")*, in J. SPIER (ed.), *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, Yale University Press 2007, pp. 229-232, n. 57.
- VON HARNACK 1893 = A. VON HARNACK, *Bruchstücke des Evangelium und der apokalypse des Petrus*, in *Texte und Untersuchungen der Altchristlichen literatur*, Leipzig 1893.
- HASELOFF 1898 = A. HASELOFF, *Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano. Nach photographischen Aufnahmen*, Berlin 1898.
- HEFELE, LECLERQ 1907 = HEFELE, LECLERQ, *Histoire des conciles* I,1, Paris 1907.
- HEID 1989 = S. HEID, *Der Ursprung der Helenallegende im Pilgerbetrieb Jerusalems*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 32, 1989, pp. 41-71.
- HEIJMANS 2004 = M. HEIJMANS, *Arles durant l'Antiquité tardive. De la duplex Arelas à l'Urbis Genesii*, École Française de Rome 2004.
- HEISENBERG 1922 = A. HEISENBERG, *Ikonographische Studien*, München 1922.

HENRY 1818 = D. J. M. HENRY, *Recherches sur la géographie anc. Et les antiquités du dép des Basses Alpes*, Forcalquier 1818.

HESNARD 2004 = A. HESNARD, *Vitruvio, de architectura, V, 12, et le port romain de Marseille*, in A. GALLINA ZEVI, R. TURCHETTI (edd.), *Le strutture dei porti e degli approdi antichi. II seminario Roma-Ostia antica 16-17 aprile 2004*, Pisa 2004, pp. 175-204.

HIMMELMANN 1973 = N. HIMMELMANN, *Typologischhe Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz 1973.

HIRSCH, GOLL 2007 = S. HIRSCH, J. GOLL, *Parete sud, 4° registro. Lavanda dei piedi*, in J. GOLL, EXNER, S. HIRSCH (edd.), *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, Müstair 2007, p. 163.

HOLLOWAY 2005 = R. HOLLOWAY, *Constantine & Rome*, Yale University Press 2005.

HOLZMEISTER 1938 = U. HOLZMEISTER, *Zur Frage der Blutgerichtsbarkeit des Synedrums*, in *Biblica* 19, 1938, pp. 43-174

HOLZMEISTER 1950 = U. HOLZMEISTER, *Storia dei tempi del Nuovo Testamento*, Torino 1950.

HUET 2000 = V. HUET, *Historiographie des études sur la colonne Aurélienne*, in J. SCHEID, V. HUET (edd.), *La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout 2000, pp. 107-130.

HUSKINSON 1982 = J. M. HUSKINSON, *Concordia Apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries, A Study in Early Christian Iconography and Iconology*, Oxford 1982.

IMMERZEEL, JONGSTE 1993a = M. IMMERZEEL, P. JONGSTE, *Import and Local Production of Early Christian Sarcophagi in France*, in *Boreas* 16, 1993, pp. 135-148.

IMMERZEEL, JONGSTE 1993b = M. IMMERZEEL, P. JONGSTE, *Technologie, style et iconographie. Le sarcophage paléochrétien de Leyde en tant que produit industriel*, in *Oudheidkundige mededelingen uit het rijksmuseum van oudheden te leiden*, 73, 1993, pp. 77-92.

IMMERZEEL, JONGSTE 1994 = M. IMMERZEEL, P. JONGSTE, *Les ateliers de sarcophages paléochrétiens en Gaule: la Provence et les Pyrénées*, in *Antiquité Tardive* 2, 1994, pp. 233-249.

IMMERZEEL 1995 = M. IMMERZEEL, *Quelques remarques sur l'origine des sarcophages paléochrétiens en Provence. Marbre, perçoir et style*, in *Akten des XII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn 22-28 September 1991*, Münster 1995, II, pp. 855-863.

IMMERZEEL 1996 = M. IMMERZEEL, *De sarcofaagindustrie rond 400. Het westelijke Middellandse-Zeegebied*, Leiden 1996.

IMMERZEEL 2002 = M. IMMERZEEL, *The "Joint Problem". Non-monolithic sarcophagi from the fourth century*, in K. KIRCHHAINER, G. KOCH (edd.), *Sarkophag Studien. Akten des Symposiums "Frühchristliche Sarkophage"*, Marburg 30.6-4.7.1999, II, Mainz 2002, pp. 119-127.

JANSSENS 2011 = J. JANSSENS, *Gli apostoli Pietro e Paolo nei monumenti paleocristiani di Roma*, in O. BUCARELLI, M. M. MORALES (edd.), *Paolo Apostolo Martyri. L'apostolo San Paolo nella storia, nell'arte e nell'architettura*, Roma 2011, pp. 163-181.

JASTRZEBOWSKA 2004 = E. JASTRZEBOWSKA, *Sol und Luna auf frühchristlichen Sarkophagen. Ein traditionelles Motiv der offiziellen kaiserzeitlichen römischen Kunst in christlicher Verwendung*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani, altomedievali. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana 8 maggio 2002*, Città del Vaticano 2004, pp. 155-164.

JAUBERT 1965 = A. JAUBERT, *Les séances du Sanhédrin et les récit de la passion*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, 167, 1965, pp. 1-33.

JENSEN 2007 = R. M. JENSEN, *Early christian images and exegesis*, in J. SPIER (ed.), *Picturing the Bible. The earliest christian art. Kimbell Art Museum November 18, 2007 - March 30, 2008*, Yale University Press 2007, pp. 65-85.

JENSEN 2010 = R. M. JENSEN, *Living Water. Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden-Boston 2011.

JEREMIAS 1980 = G. JEREMIAS, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980.

KANZLER 1904 = R. KANZLER, *Relazione degli scavi della Commissione d'Archeologia Sacra (1903-1904)*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 10, 1904, pp. 233-248.

KARTSONIS 1986 = A. D. KARTSONIS, *Anastasis. The making of image*, Princeton 1986.

KATALOG ESSEN 1962 = *Frühchristliche Kunst aus Rom. Ausstellung in Villa Hügel*, Essen 1962.

KEHRER 1908-1909 = H. L. KEHRER, *Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, II, Leipzig 1908-1909.

KESSLER 1955 = H. L. KESSLER, *Scenes from the Acts of the Apostles on Some Early Christian Ivories*, in *Gesta* 18, 1979, pp. 109-119.

KESSLER 1985 = H. L. KESSLER, *Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches*, in *Studia Artium Orientalis et Occidentalis* 2, 1985, pp. 17-31.

KESSLER 1987 = H. L. KESSLER, *The meeting of Peter and Paul in Rome. An emblematic narrative of spiritual Brotherhood*, in *Dumbarton Oaks Papers* 41, 1987, pp. 265-275.

KESSLER 1999 = H. L. KESSLER, *L'apparato decorativo di S. Pietro*, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale alla tomba di S. Pietro (350-1350)*, Roma 1999, pp. 263-270.

KINCH 1876 = K. KINCH, *L'arc de triomphe de Salonique*, Paris 1890.

KITZINGER 1955 = E. KITZINGER, *Early Medieval Art in the British Museum*, Londra 1955.

KITZINGER 1960 = E. KITZINGER, *The mosaics of Monreale*, Palermo 1960.

KITZINGER 1976 = E. KITZINGER, *A marble relief of the theodosian period*, in *The Art of Byzantium and the Medieval West*, London 1976, pp. 34-45.

KITZINGER 1977 = E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*, London 1977.

KLAUSER 1966 = T. KLAUSER, *Frühchristlichen Sarkophage in Bild und Wort*, Olten 1966.

KOCH 1993 = G. KOCH, *Kaiserzeitliche Sarkophage in einer Privatsammlung*, in *Archäologischer Anzeiger* 1993, pp. 141-154.

KOCH 2000 = G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage*, Monaco di Baviera 2000.

KOCSIS 2003 = L. KOCSIS, *A new late roman helmet from Hetény in the Hungarian National Museum. The coating sheets of the helmet*, in *Pannonica Provincialia et archeologia. Studia solemnna auctorum Hungarorum Eugenio Fitz octogenario dedicate I*, 2003, pp. 521-552.

KOCSIS 2005 = L. KOCSIS, *Decorazioni di elmo*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.) *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente, Catalogo della mostra Rimini 13 marzo-4 settembre 2005*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 235-236, n. 49a-b.

KOENEN 1986 = U. KOENEN, *Genesis 19,4/11 und 22,3/13 und der Bethlehemitische kindermord auf dem Lotsarkophag von S. Sebastiano in Rom*, in *JbAC* 29, 1986, pp. 119-145.

KOLLWITZ 1933 = J. KOLLWITZ, *Die Lipsanothek von Brescia*, Berlin-Leipzig 1933.

KOLLOWITZ 1936 = J. KOLLOWITZ, *Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms*, in *Römische Quartalschrift* 44, 1936, pp. 45-66.

KOLLWITZ 1940 = J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik*, Berlin 1940.

KOLLWITZ 1959 = J. KOLLWITZ, s.v. *Elfenbein*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, IV, pp. 1119-1120.

KOSTOF 1967 = S. K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, London 1967.

KOTTING 1950 = B. KOTTING, *Peregrinatio religiosa: Wallfahrten in der antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Regensburg 1950.

KÖTZSCHE 1979a = L. KÖTZSCHE, *Four plaques with Passion scenes*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978*, New York 1979, pp. 502-504, n. 452.

KÖTZSCHE 1979b = L. KÖTZSCHE, *Three plaques from a casket with apostles scenes*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978*, New York 1979, pp. 507-508, n. 455.

KÖTZSCHE 1994 = L. KÖTZSCHE, *Die trauernden Frauen: Zum Londoner Passionskästchen*, in D. BUCKTON, T. A. HESLOP (edd.), *Studies in Medieval Art and Architecture: Presented to Petre Lasko*, 1994, pp. 80-90.

KÖTZSCHE-BREITENBRUCH 1968-1969 = L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, *Zur ikonographie des Bethlehemitischen kindermordes in der frühchristlichen kunst*, in *JbAC* 11-12, 1968-1969, pp. 104-115.

KRAELING 1967 = C. H. KRAELING, *The Christian Building. The Excavations at Dura-Europos*, II, New York 1967.

KRAMER 1844-1852 = G. KRAMER, *Strabonis Geographica recensuit, commentario critico instruxit*, 3 voll., Berlino 1844-1852.

KRANZ 1984 = P. KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage*, in *ASR V* 4, 1984.

KRAUS 1884 = F. X. KRAUS, *Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier : in unveränderlichem Lichtdruck*, Herder's Verlagshandlung 1884.

KRAUSS 1909 = S. KRAUSS, *The Mishnah treatise Sanhedrin*, Bill 1909.

KRAUSS 1933 = S. KRAUSS, *Mishnah Sanhedrin*, in *Die Mischna, ext, Übersetzung und ausführliche Erklärung. IV Seder. Neziqin. 4.u.5. Traktat. Sanhedrin-Makkot*, Giessen 1933.

KRÜGER 2000 = J. KRÜGER, *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte-Gestalt-Bedeutung*, Regensburg 2000.

KÜCHLER 2007 = J. KÜCHLER, *Jerusalem. Ein Handbuch und Studienreiseführer zur Heiligen Stadt*, Göttingen 2007.

LABBÉ 1991 = G. LABBÉ, *Ponce Pilate et la munificence de Tibère. L'iscrizione de Césarée*, in *REA* 93, 1991, pp. 277-297.

LADNER 1941 = G. B. LADNER, *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, in *Monumenti di antichità cristiana* 2/4, I, Città del Vaticano 1941.

LANGE, SÖRRIES 1997 = U. LANGE, R. SÖRRIES, *Formale und inhaltliche Parallelen zu den Zwickelbildern am Bassus-Sarkophag in Rom*, in *Vom Orient bis an den Rhein. Begegnungen mit der Christlichen Archaologie P. Poscharsky zum 65. Geburtstag*, 1997, pp. 219-245.

LASSALLE 1970 = V. LASSALLE, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, in *Revue Archéologique de Narbonnaise* suppl. 2, 1970.

LASSUS 1929 = J. LASSUS, *Quelques représentations du "passage de la Mer rouge" dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident*, in *MEFRA* 46, 1929, pp. 159-181.

LAVAGNE 1993 = H. LAVAGNE, *Les deux sarcophages paléochrétiens de la chapelle de La Madeleine à Bédouin*, in *Cahiers Archeologiques fin de l'antiquité et moyen âge* 41, 1993, pp. 15-30.

LAVAGNINO 1952 = E. LAVAGNINO, s.v. *Pilato Pontio*, in *Enciclopedia Cattolica*, IX, Città del Vaticano 1952, cc. 1471-1478.

LAZZARA 2010-2011 = A. LAZZARA, *Il sarcofago della Passione del Museo Pio Cristiano. A proposito della figura del Cireneo. Tesi di Licenza inedita presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, Anno Accademico 2010-2011.

LAZZARA 2013 = A. LAZZARA, *La scena di Daniele tra i leoni nelle lastre romane*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni Figurative della Tarda Antichità. Atti del Convegno di Studi, Roma Palazzo Massimo 22-23 marzo 2012*, Città del Vaticano 2013, pp. 313-325.

LAZZARA 2016 = A. LAZZARA, *Il sarcofago della Passione del Museo Pio Cristiano*, in O. BRANDT, V. FIOCCHI NICOLAI (edd.), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 22-28.9.2013*, II, Città del Vaticano 2016, pp. 2307-2320.

LAWRENCE 1927 = M. LAWRENCE, *City-Gate Sarcophagi*, in *The Art Bulletin* 10, 1927, pp. 1-45.

LAWRENCE 1932 = M. LAWRENCE, *Columnar Sarcophagi in the Latin West*, in *The Art Bulletin* 14, 1932, pp. 103-185.

LAWRENCE 1945 = M. LAWRENCE, *The Sarcophagi of Ravenna*, New York 1945.

LE BLANT 1878 = E. LE BLANT, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris 1878.

LE BLANT 1886 = E. LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris 1886.

LE BLANT 1888 = E. LE BLANT, *Sitzungsprotocolle*, in *RM* 3, 1888, pp. 93-94.

LE BLANT 1889 = E. LE BLANT, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, Paris 1889.

LE BLANT 1894 = E. LE BLANT, *Catalogue des monuments chrétiens du Musée de Marseille*, 1894.

LE GALL 1939 = J. LE GALL, *Notes sur les prisons de Rome à l'époque républicaine*, in *MEFRA* 56, 1939, pp. 60-80.

LEHNER 1881 = F. A. LEHNER, *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten*, Cotta 1881.

LEMARIÉ 1973 = J. LEMARIÉ, *La liturgie d'Aquilée et de Milan au temps de Chromace et d'Ambroise*, in *Aquileia e Milano*, Udine 1973, pp. 249-270.

LÉMONON 1981 = J. P. JÉMONON, *Pilate et le gouvernement de la Judée, Textes et monuments*, Paris 1981.

LÉMONON 1992 = J. P. JÉMONON, *Ponce Pilate: documents profanes. Nouveau testament et traditions ecclésiastiques*, in *ANRW* II, 26,1, 1992, pp. 741-778.

LENZI 2000 = G. LENZI, "Tetravangelo. Siriaco" (*Vangeli di Rabbula*), in F. D'AIUTO, G. MORELLO, A. M. PIAZZONE (edd.), *I Vangeli dei Popoli. La Parola e l'immagine del Cristo nella*

cultura e nella storia. Catalogo della mostra 21 giugno-10 dicembre 2000, Città del Vaticano 2000, pp. 145-153.

LEONARDI 1947 = C. LEONARDI, *Ampelos: Il simbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*, Roma 1947.

LEROUX *et alii* 2009 = L. LEROUX *et alii*, *Identification des marbre blancs et des calcaires des sarcophages de la crypte de l'abbaye Saint-Victor de Marseille*, M. FIXOT, J. P. PELLETIER (edd.), *Saint-Victor de Marseille. Études archéologiques et historiques. Actes du colloque Saint-Victor Marseille 18-20 novembre 2004*, Bibliothèque de l'antiquité tardive. Publiée par l'association pour l'antiquité tardive 13, Belgium 2009, pp. 89-94.

LEROY 1964 = J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque*, 2 voll., in *Bibliothèque archéologique et historique* 77, Paris 1964.

LIFSHTZ 1963 = B. LIFSHTZ, *Inscriptions latines de Césarée (Caesarea Palaestinae)*, in *Latomus, Revue d'Études latines* 22, 3-4, 1963, pp. 783-784.

LIELL 1887 = H. F. J. LIELL, *Die Darstellung der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmäler der Katakomben dogmen- und kunstgeschichtlich bearbeitet*, Herder 1887.

LIPINSKY 1960 = A. LIPINSKY, *Der Theodelindenschatz im Dom zu Monza*, in *Das Münster XIII*, 1960, pp. 146-173.

LITTLE 1986 = C. T. LITTLE, *From Milan to Magdeburg: The place of Magdeburg ivories in Ottonian Art*, in *Atti del X Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Milano 26-30 settembre 1983*, Spoleto 1986, pp. 441-448.

LIVERANI 1999 = P. LIVERANI, *La topografia antica del Vaticano*, in *Monumenta Sanctae Sedis* 2, Città del Vaticano 1999, pp. 137-138, n. 28.

LIVERANI 2001-2002 = P. LIVERANI, "Camerae" e coperture delle basiliche paleocristiane, in H. GEERTMAN (ed.), *Il Liber Pontificalis e la storia materiale. Atti del colloquio Internazionale Roma 21-22 febbraio 2002*, in *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 60, 2001-2002, pp. 13-27.

LIVERANI 2000 = P. LIVERANI, *Capsella di Samagher*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia il culto la memoria nei primio secoli*, Milano 2000, pp. 225-226, n. 95.

LIVERANI 2005a = P. LIVERANI, *Capsella di Samagher*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 255-257.

LIVERANI 2005b = P. LIVERANI, *L'edilizia costantiniana a Roma. Il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 74-81.

LIVERANI 2006 = P. LIVERANI, *L'architettura costantiniana, tra committenza imperiale e contributo delle élites locali*, in A. DEMANDT, J. ENGEMANN (edd.), *Konstantin der Grosse. Geschichte-Archäologie-Rezeption: Internationales Kolloquium vom 10-15 Oktober 2005 an der Universität*

Trier zur Landesausstellung Rheinland- Pfalz 2007 “Konstantin der Grosse”, Trier 2006, pp. 235-244.

LIVERANI 2007 = P. LIVERANI, *Dal trionfo pagano all’adventus cristiano: percorsi della Roma imperiale*, in *AnCord* 18, 2007, pp. 385-400.

LODS 1892 = A. LODS, *Evangelii secundum Petrum et Petrii apocalypseos quae supersunt*, Paris 1892.

LOERKE 1987 = W. LOERKE, *I vangeli di Rossano: le Miniature*, in G. CAVALLO (ed.), *Codex purpureus Rossanensis. Museo dell’arcivescovado. Rossano Calabro*, Roma-Graz 1987, pp. 1-21.

LOHFINK 1969 = G. LOHFINK, *La conversione di Paolo*, in *Studi Biblici* 4, Brescia 1969.

LÖHR 1996 = W. A. LÖHR, *Basilides und seine Schule*, Tübingen 1996.

LONG, DUPERRON 2013 = L. LOGN, G. DUPERRON, *Navigation et commerce dans le delta du Rhône: l’épave Arles-Rhône 14 (III s. ap. J-C.)*, in S. MAUNÉ, G. DUPERRON (edd.), *Du Rhône aux Pyrénées: Aspects de la vie matérielle en Gaule Narbonnaise II. Archéologie et Histoire romaine* 25, 2013, pp. 125-167.

LONG, SPADA 2015 = L. LONG, G. SPADA, *Le port fluvial antique d’Arles et son avant-port maritime en Camargue. Derniers resultats des recherches*, in *Archaeologia Marittima Mediterranea* 12, 2015, pp. 117-139.

LONGHI 2006 = D. LONGHI, *La capsella eburnea di Samagher: iconografia e committenza*, Ravenna 2006.

LOSEBY 1996 = S.T. LOSEBY, *Arles in Late Antiquity: Gallula Roma Arelas and Urbs Genesii*, in N. CHRISTIE, S. T. LOSEBY (edd.), *Towns in Transition urban Evolution in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, 1996, pp.45-70.

LOSEBY 1998 = S.T. LOSEBY, *Marseille and the Pirenne thesis, I. Gregory of Tours, the Merovingian Kings and “un grand port”*, in R. HODGES, W. BOWDEN (edd), *The Sixth Century. Production, Distribution and Demand*, Leiden-Boston-Koun 1998, pp. 203-229.

LOWE 1920 = E. A. LOWE, *The Bobbio Missal. A Gallican Mass-book (Ms. Paris. Lat 13246)*, in *HBS* 58, London 1920.

LUCCHESI PALLI 1970 = E. LUCCHESI PALLI, *Die Passions-und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag 1942.

LUGLI 1929 = G. LUGLI, *Un frammento di sarcofago con figura di docente*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 6, 1929, p. 39 pp. 35-52.

LUGLI 1929 = G. LUGLI, *Il Carcere Mamertino*, in *Capitolium* 8, 1932, pp. 232-244.

MABILLON 1703 = J. MABILLON, *Annales ordinis S. Benedicti* I, 1703.

MAC CORMACK 1995 = S. G. MAC CORMACK, *Arte e cerimoniale nell’antichità*, Torino 1995.

- MAI 1831 = A. MAI, *Scriptorium veterum nova collectio e Vaticanis codicibus*, V, Rome 1831.
- MAIER 1964 = J. L. MAIER, *La baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Fribourg 1964.
- MÂLE 1950 = E. MÂLE, *La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes*, Paris 1950.
- MARA 2003 = M. G. MARA, *Il Vangelo di Pietro*, Bologna 2003.
- MARANESI 1923 = F. MARANESI, *Guida artistica della città di Fermo*, Milano 1923.
- MARANESI 1940 = F. MARANESI, *La cattedrale di Fermo*, in *Quaderni d'arte* 1, Fermo 1940.
- MARANESI 1959 = F. MARANESI, *Fermo guida turistica*, Fermo 1959.
- MARROU 1938 = H. I. MARROU, ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. *Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romaines*, Paris 1938.
- MARTÍ AIXALÀ 1994 = J. MARTÍ AIXALÀ, *Le escena pro tribunali, Jesus ante Pilatos, en los sarcòfagos de Pasion*, in *Historia Pictura Refert. Miscellanea in onore di pp. A. Recio veganzones*, Città del Vaticano 1994, pp. 1-14.
- MARUCCHI 1897 = O. MARUCCHI, *Di un frammento di sarcofago cristiano con nuove rappresentazioni simboliche*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 25, 1897, pp. 35-41.
- MARUCCHI 1898 = O. MARUCCHI, *Un nuovo frammento di sarcofago cristiano recentemente collocato nel museo lateranense*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 4, 1898, pp. 24-30.
- MARUCCHI 1904 = O. MARUCCHI, *Il cimitero di Commodilla e la basilica cimiteriale dei Ss. Felice ed Audatto ivi recentemente scoperta*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 10, 1904, pp. 41-160.
- MARUCCHI 1908 = O. MARUCCHI, *Osservazioni sopra una pittura biblica del cimitero di Pretestato (la cosiddetta Coronazione di spine) a proposito di una recente controversia*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 14, 1908, pp. 131-142.
- MARUCCHI 1909 = O. MARUCCHI, *Di una pittura del cimitero di Pretestato. La cosiddetta Incoronazione di spine in cui può riconoscersi "il testimonio di Giovanni Battista"*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 15, 1909, pp. 158-185.
- MARUCCHI 1910 = O. MARUCCHI, *I monumenti del Museo Cristiano-Pio Lateranense*, Milano 1910.
- MARUCCHI 1925 = O. MARUCCHI, *Un insigne sarcofago cristiano lateranense relativo al primato di S. Pietro e al gruppo dell'antico Laterano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 2, 1925, pp. 84-98.
- MARUCCHI 1927 = O. MARUCCHI, *Scoperte di antichità cristiane nell'area della basilica suburbana di S. Valentino*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 55, 1927, pp. 265-267.

- MASKELL 1877 = W. MASKELL, *Ivories ancient and mediaeval*, New York 1877.
- MATEOS, BARRETO 1982 = J. MATEOS, J. BARRETO, *Il Vangelo di Giovanni*, Assisi 1982.
- MATHER 1923 = F.J. MATHER, *An unidentified mosaic Head from old St. Peter's*, in *Studien zur Kunst des Ostens Josef Strzowski zum sechzigsten Geburtstag von seinem Freundem und Schülern*, Wien und Hellerau 1923, pp. 17-18.
- MATHEWS 1993 = T. F. MATHEWS, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993.
- MATURO 2008 = M. MATURO, s.v. *Tiberis*, in A. LA REGINA (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae. Suburbium*, I, Roma 2001, pp. 148-156.
- MAZZARINO 1989 = S. MAZZARINO, *Storia sociale del vescovo Ambrogio*, Roma 1989.
- MAZZEI 2000 = B. MAZZEI, *Due frammenti di sarcofago "ad alberi"*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo, la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000, pp. 210-211.
- MAZZEI 2007 = B. MAZZEI, *Frammento di sarcofago ad alberi con decollatio Pauli*, in F. BISCONTI, G. GENTILI (edd.), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Vicenza 2007, p. 228.
- MAZZEI 2009 = B. MAZZEI, *Frammento di sarcofago ad alberi con decollatio Pauli*, in U. UTRO (ed.), *S. Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'apostolo delle genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, pp. 188-189.
- MEIGNE 1975 = M. MEIGNE, *Concilies au collection d'Elvire ?*, in RHE 70, 1975, pp. 361-387.
- MÈLIDA 1908 = J. R. MÈLIDA, *La escultura hispanocristiana de los primeros siglos*, Madrid 1908.
- MÈLIDA 1942 = J. R. MÈLIDA, *Arqueologia España*, Barcelona 1942.
- MELUCCO VACCARO 2001 = A. MELUCCO VACCARO, *L'arco di Adriano e il riuso di Costantino*, in M. L. CONFORTO et alii (edd.), *Adriano e Costantino. Le due fasi dell'arco nella valle del Colosseo*, Milano 2001, pp. 22-57.
- MÉNARD 1758 = M. MÉNARD, *Histoire civile, ecclésiastique, et littéraire de la ville de Nîmes*, Nîmes 1758.
- MERATI 1969 = A. MERATI, *Il Tesoro del Duomo di Monza*, Monza 1969.
- MERCURELLI 1938 = C. MERCURELLI, *Hydraulus graffito su epigrafe sepolcrale del cimitero di Commodilla*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 15, 1938, pp. 74-106.
- MESSORI 1992 = V. MESSORI, *Patì sotto Pozio Pilato? Un'indagine sulla passione e morte di Gesù*, Torino 1992.
- MÉTROPE 2003 = J. C. MÉTROPE, *De la métaphysique et des ses Images. Basilide et les basilidien*, EPHE 2003.

METZGER 1981 = C. METZGER, *Les ampoules à eulogie du Musée du Louvre*, in *Notes et documents des Musées de France*, III, 1981.

METZGER 1993 = C. METZGER, *Les sarcophages du sud-ouest de la Gaule en dehors de leur région de production*, in *Antiquité Tardive* I, 1993 pp. 81-98.

MICHEL 1881 = A. MICHEL, *Nîmes et ses tombeaux chrétiens*, in *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, 1881.

MICHELESI 1927 = E. F. MICHELESI, *Fermo "la fedele di Roma"*, in *Le cento città d'Italia illustrate*, Milano 1927, p. 11.

MIETKE 1992 = G. MIETKE, *Stradtrömische Sarkophagfragmente mit christlichen szenen*, in *Memorian Sanctorum venerantes Miscellanea in onore di mons. V. Saxer, Studi di Antichità Cristiana* 48, Città del Vaticano 1992, pp. 562-575.

MILLIN 1807 = A. L. MILLIN DE GRANDMAISON, *Atlas pour servir au voyage dans les départemens du midi de la France*, 1807.

MILLIN 1807-1811 = A. L. MILLIN DE GRANDMAISON, *Voyage dans les départemens du midi de la France* I-IV, 1807-1811.

MILLAR 1992 = F. G. B. MILLAR, *The Emperor in the Roman World 31bc to ad 337*, 2nd London 1992.

MINASI 2000 = M. MINASI, s.v. *Daniele*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 162-163.

MOHLBERG, EIZENHÖFER, SIFFRIN 1958 = L. C. MOHLBERG, L. EIZENHÖFER, P. SIFFRIN, *Missale Gallicanum Vetus (Cos. Vat. Palat. Lat. 493)*, in *Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes* III, Roma 1958.

MOHLBERG 1961 = L. C. MOHLBERG, *Missale Gothicum (Vat. Reg. Lat. 317)*, in *Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes* V, Roma 1961.

MONACI CASTAGNO 2006 = A. MONACI CASTAGNO, s.v. *Basilide*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, I, Roma 2006, cc. 721-722.

MONCIATTI 2000 = A. MONCIATTI, *Scheda 1739*, in A. PINELLI (ed.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, pp. 811-820.

MONFRIN 1985 = F. MONFRIN, *La guérison du serviteur (Jn 4,43-54). Une nouvelle interprétation des sarcophages des Bethesda*, in *MEFRA* 97, 2, 1985, pp. 979-1020.

MONTANARI 1969 = G. MONTANARI, *I dodici apostoli nei monumenti ravennati: traditio legis e collegialità*, in *Atti dei Convegni di Cesena e Ravenna 1966-1967*, Cesena 1969, pp. 337-269.

MORALDI 1981 = L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Utet 1971.

MORALDI 1982 = L. MORALDI, *Testi gnostici*, Utet 1982.

- MORALDI 1994 = L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, I-III, Utet 1994.
- MORALDI 2006 = L. MORALDI, *Antichità Giudaiche*, in *Collana Classici del Pensiero* 33, Torino 2006.
- MORELLO 1991 = G. MORELLO, *Il Tesoro del Sancta Sanctorum*, in C. PIETRANGELI (ed.) *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Firenze 1991, pp. 94-95
- MOREY 1921 = C. R. MOREY, *The origin of the Asiatic Sarcophagi*, in *The Art Bulletin* 4,2, 1921, pp. 64-70.
- MOREY 1923 = C. R. MOREY, *The chronology of the Asiatic Sarcophagi*, in *America Journal of Archaeology* XXVII, 1923, pp. 69-70.
- MOREY 1924 = C. R. MOREY, *The Sarcophagus of Claudia Sabina and the Asiatic Sarcophagi*, in *Sardis* V, Princeton 1924.
- MOREY 1926 = C. R. MOREY, *The painted panel from the Sancta Sanctorum*, in *Festschrift Paul Clemen*, Düsseldorf 1926, pp. 151-167.
- MOREY 1942 = C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1942.
- MORETTI 2006 = F. R. MORETTI, *I mosaici perduti di S. Pietro in Vaticano di età costantiniana. La traditio legis dell'abside*, in A. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus I*, Milano 2006, pp. 87-90.
- MUÑOZ 1907 = MUÑOZ, *Codice purpureo e il frammento sinopense*, Roma 1907.
- MUSCOLINO 2012 = C. MUSCOLINO, *Sant'Apollinare Nuovo: un cantiere esemplare*, Ravenna 2012.
- NARDONI 1977 = D. NARDONI, *Quod scripsi scripsi (Jo. 19,22)*, in *Nuova Scienza* 18, 1977.
- NARDONI 1987 = D. NARDONI, *Sotto Ponzio Pilato*, Roma 1987.
- NAUERTH, WARNS 1981 = C. NAUERTH, R. WARNS, *Thekla: Ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst*, Wiesbaden 1981.
- NAZZARO 1998 = A. V. NAZZARO, *Incidenza biblico-cristiana e classica nella coerenza delle immagini ambrosiane*, in L. F. PIZZOLATO, M. RIZZI (edd.), *Nec timeo mori, Atti del Congresso Internazionale di Studi Ambrosiani nel XVI centenario della morte di sant'Ambrogio, Milano 4-11 aprile 1997*, Milano 1998, pp. 313-339.
- NBA = *Nuova Biblioteca Agostiniana*, 45 voll., Città Nuova, Roma 1965 ss.
- NESTORI 1990 = A. NASTORI, *Una singolarità nel sarcofago di Catervio a Tolentino*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 66 1990, pp. 151-165.
- NESTORI 1996 = A. NASTORI, *Testimonianze paleocristiane a Fermo*, in E. CATANI (ed.), *I beni culturali di Fermo e territorio. Atti del Convegno di Studio, Fermo, Palazzo dei Priori 15-18 giugno 1994*, Fermo 1996, pp. 77-88.

NICOLAI 1815 = N. M. NICOLAI, *Della basilica di S. Paolo*, Roma 1815.

NIEDDU 2009 = A. N. NIEDDU, *La basilica Apostolorum sulla via Appia e l'area cimiteriale circostante*, Città del Vaticano 2009.

NIESE 1885-1894 = B. NIESE, *Flavii Josephi opera edidit et apparatu critico instruxit*, Berlino, 1885-1894.

NIKOLASCH 1969 = F. NIKOLASCH, *Zur Deutung der «Dominus legem dat» Szene*, in *Römische Quartalschrift* 64, 1969, pp. 33-73.

DE NINO 2007 = A. M. DE NINO, s.v. *Tabità*, in *Nuovo Dizionario Patristico di Antichità Cristiane* III, 2007, cc. 5159-5180.

NOBLE DE LALAUZIÈRE = J. F. NOBLE DE LALAUZIÈRE, *Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles*, Paris 1808.

NOGARA 1936 = B. NOGARA, *Monumenti, musei e gallerie pontificie nell'anno accademico 1935-36*, in *Rend. Pont. Acc.* 12, 1936, pp. 321-334.

NÖTSCHER 1941 = F. NÖTSCHER, *Biblische Altertumskunde*, Bonn 1940.

OBERMANN 1909 = H. T. OBERMANN, *Der sitzende alte Mann und die Juden. Ein Sarkophagproblem*, in *Römische Quartalschrift* 23, 1909, pp. 201-214.

ORSELLI 2000 = A. M. ORSELLI, *Chiesa e regalità in età costantiniana: alle origini del problema*, in T. CAPPELLI, F. FABBRINI (edd.), *Purificazione della memoria. Giustificazione e Fede. Convegno Storico Arezzo 4-11-18 marzo*, Arezzo 2000, pp. 317-330.

OSTROWSKI 1972 = J. OSTROWSKI, *Frammenti sconosciuti di sarcofagi paleocristiani*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti* 44, 1972, pp. 203-207.

OSTROWSKI 1974 = J. OSTROWSKI, *Nieznany fragment starochrześcijańskiego sarkofagus pasyjnego* in *Prace Archeologiczne* 16, 1974, pp. 63-74.

OSTROWSKI 1992 = J. OSTROWSKI, *Fragments de sarcophage: Jugement de Pilate*, in A. SADURSKA (ed.), *Les sarcophages et les fragments de sarcophages dans les collections polonaises. Corpus Signorum Imperi Romani* 1992, p. 84, n. 110.

OTRANTO 2009 = G. OTRANTO, *Ponzio Pilato nella chiesa antica tra storia, arte e leggenda. Il Codex purpureus Rossanensis*, in *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XLV, 3, 2009, pp. 495-514.

OTTOLENGHI 1955 = L. B. OTTOLENGHI, *Stile e derivazioni iconografiche nei riquadri Cristologici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna*, in *Felix Ravenna* serie 3, fasc. 17, 1955, pp. 5-53.

PACE 1949 = B. PACE, *Arte e civiltà della Sicilia antica. Barbari e bizantini*, IV, Roma –Napoli 1949.

DE PALOL 1967 = P. DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España Romana*, Madrid-Valladolid 1967.

DE PALOL 1969 = P. DE PALOL, *Frühchristliche Kunst in Spanien*, in *Bibliothek der spanischen Kunst*, Düsseldorf 1969.

PANAZZA 1968 = G. PANAZZA, *La Pinacoteca ed i Musei di Brescia*, Bergamo 1968.

PANI 1994 = G. PANI, *Conversione di San Paolo o vocazione? La documentazione delle lettere ai Romani*, in L. PADOVESE (ed.), *Atti del II Simposio di Tarso su S. Paolo di Tarso. Turchia: la chiesa e la sua storia*, VII, 1994, pp. 73-88.

PANI 1995 = G. PANI, *Conversione di San Paolo o vocazione? La storia del cristianesimo dei primi secoli di fronte all'evento di Damasco*, in L. PADOVESE (ed.), *Atti del III Simposio di Tarso su S. Paolo di Tarso. Turchia: la chiesa e la sua storia*, vol IX, 1995, pp. 46-62.

PARIBENI 1915 = R. PARIBENI, *La collezione cristiana del Museo Nazionale Romano*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 21, 1915. pp. 95-118.

PASQUINI 2005 = L. PASQUINI, *L'immagine della croce come simbolo di potere in Ravenna capitale*, in *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale. Atti del XVII Congresso Internazionale di Studio sull'alto medioevo. Ravenna 6-12 giugno 2004*, II, Spoleto 2005, pp. 1095-1105.

PATITUCCI UGGERI 2010a = S. PATITUCCI UGGERI, *Aspetti dell'iconografia di San Paolo in età paleocristiana*, in L. PADOLESE (ed.), *Paolo di Tarso aspetti archeologici*, I, Torino 2010, pp. 7-38.

PATITUCCI UGGERI 2010b = S. PATITUCCI UGGERI, *San Paolo nell'arte paleocristiana*, Città del Vaticano 2010.

PATITUCCI UGGERI 2010-2011 = S. PATITUCCI UGGERI, *San Paolo e il messaggio iconografico nella chiesa delle origini*, in *Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara*, 88, anno accademico 188, 2010-2011, pp. 129-160.

DE PEIRESC = N. C. F. DE PEIRESC, Paris Bibl. Nat. Ms.f. lat. 6012

PENON 1876 = C. J. PENON, *Catalogue raisonné des objets contenus dans le Musée d'archéologie de Marseille*, 1876.

PENNA 1953 = A. PENNA, s.v. *Sinedrio*, in *Enciclopedia Cattolica* XI, 1953, cc. 697-698.

PENNESI 2006 = S. PENNESI, *La Traditio legis nell'arcosolio di Biator della catacomba ad Decimum delle via Latina*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*. 312-468. *Corpus* I, Milano 2006, pp. 191-193.

PERKINS 1973 = A. PERKINS, *The Art at Dura Europos*, Oxford 1973.

PERRET 1851 = L. PERRET, *Catacombes de Rome*, 1851.

PENSABENE 1994 = P. PENSABENE, *Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardoantichi di Roma*, in *Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 65, 1994, pp. 111-203.

PENSABENE 1995 = P. PENSABENE, *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia : il fenomeno del marmo nella Roma antica*, in *Itinerari Ostiensi VII*, Roma 1995.

PENSABENE 1998 = P. PENSABENE, *Il fenomeno del marmo nella Roma tardo-repubblicana e imperiale*, in P. PENSABENE (ed.), *Marmi Antichi II, cave e tecniche di lavorazione, provenienze e distribuzione*, Roma 1998, pp. 333-362.

PENSABENE 2016 = P. PENSABENE, *Arco di Costantino: esito di un compromesso*, in O. BRANDT, V. FIOCCHI NICOLAI (edd), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 22-28.9.2013*, Città del Vaticano 2016, pp. 821-834.

PETREMENT 1984 = S. PETREMENT, *Le Dieu séparé. Les origines du gnosticisme*, Paris 1984.

PG = J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca* 1-161, Parisiis 1857-1866.

PIAZZA 2006 = S. PIAZZA, *I mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza*, in M. ANDALORO (ed.) *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus I*, Milano 2006, pp. 53-86.

PICARD 1947 = G. CH. PICARD, *Trophées d'Auguste à Saint-Bertrand-de Cimminges*, in *Memoires de la Société archéologique du Midi la France* 21, 1947, pp. 5-52.

PIETRI 1976 = CH. PIETRI, *Roma Christiana. Recherches sur l'église de Rome, son organisation, sa politique, son ideologie de Miltiade à Sixte III (311-440)*, II, Roma 1976.

PILLINGER 1980 = R. PILLINGER, *Die Tituli Historiarumm oder das sogenannten Dittochaeon des Prudentius*, Wien 1980.

PILLINGER 1985 = R. PILLINGER, *Notizen zur "Drachentötung des Daniel" auf dem Elfenblinkastischen von Brescia*, in *Pro arte antiqua* 2, Wien 1985, pp. 285-294.

PILLINGER 2001 = R. PILLINGER, *Paolo e Tecla ad Efeso*, in L. PADOVESE (ed.) *Atti del VIII Simposio di Efeso*, Roma 2001, pp. 213-237.

PILLINGER 2005 = R. PILLINGER, *Vielschichtige Neuigkeiten in der so genannten Paulusgrotte von Ephesos*, in *Mitt. Zur Christlichen Archäologie*, 11, Wien 2005, pp. 56-62.

PILLINGER 2008 = R. PILLINGER, *Die Wandmalereien in der sogenannten Paulusgrotte von Ephesos*, in *Anzeiger der philos.-hist. Klasse, Avad. Wien* 143, 2008, pp. 71-116.

PL = J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Latinae* 1-221, Parisiis 1844-1864.

POESCHKE 1972 = J. POESCHKE, s.v. *Schlüsselübergabe an Petrus*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, 1972, cc. 82-85.

POST 1984 = P.G.J. POST, *De Haanscène in de vroeg-christelijke kunst. Een iconografische en iconologische analyse*, Voerendaal 1984.

POTTER 1996 = T. W. POTTER, *Quattro avori della passione*, in A. DONATI (ed.), *Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, catalogo della mostra Rimini 31 marzo- 1 settembre 1996, Milano 1996, p. 239, n. 108.

PRANDI 1981 = L. PRANDI, *Una nuova ipotesi sull'iscrizione di Ponzio Pilato*, in *Civiltà Classica e Cristiana* II, 1, 1981, pp. 25-35.

PRETE 1941 = S. PRETE, *I santi martiri Alessandro e Filippo nella Chiesa Fermana. Contributo alla storia delle origini*, Città del Vaticano 1941.

PREUSCHEN 1926 = E. PREUSCHEN, *Tatians Diatessaron aus dem arabischen Ubersetzt*, Heidelberg 1926.

PRINGLE 2007 = D. PRINGLE, *The churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem, a corpus*, III, *The city of Jerusalem*, Cambridge 2007.

PRINS 1998 = J. PRINS, *The Fortune of a Late-Roman Officier*, in *Association pour l'antiquité Tardive*, *Bulletin* VII, 1998.

PROVERBIO 2016 = C. PROVERBIO, *I cicli affrescati paleocristiani di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le Mura: proposte di lettura*, in *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive* 33, Brepols 2016.

PROVERBIO 2016b = C. PROVERBIO, *Le rappresentazioni di Cristo: l'ipogeo di via Dino Compagni come spunto per una riflessione sulle radici e gli sviluppi di un'evoluzione iconografica*, in O. BRANDT, V. FIOCCHI NICOLAI (edd), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 22-28.9.2013*, Città del Vaticano 2016, pp. 1975-1992.

PS = Ioannes Parisot et alii (edd.), *Patrologia Syriaca*, Pont. Institutum Orientalium Studiorum 1894 ss.

PUIG I CADAVALCH 1909 = J. PUIG I CADAVALCH, *L'arquitectura romanica in Catalunya*, 1909.

PUŠKINA 1987 = A. S. PUŠKINA, *Antique sculpture from the collection of the Pushkin fine arts museum in Moscow*, 1987, p. 178 n. 122.

QUARINO 1967 = L. QUARINO, *Il battesimo nel rito aquileiese*, Roma 1967.

QUISPEL 1948 = G. QUISPEL, *L'homme gnostique. La doctrine de Basilide*, in *Eranos Jahrbuch* 16, 1948, pp. 89-139.

RAHMANI 1908 = I. E. RAHMANI, *Apocryphi Hypomnemata Domini nostri: Acta Pilati*, in *Acta Syriaca* II, Libano 1908.

RAMOS-LISSON 1979 = D. RAMOS-LISSON, *En torno a la autenticidad de algunos canones del Concilio de Elvira*, in *STheol* 11, 1979, pp. 181-186.

RASCH, ARBEITER 2007 = J. J. RASCH, A. ARBEITER, *Das Mausoleum der Costantina in Rom*, Mainz am Rhein 2007.

RASSART-DEBERGH 1978 = M. RASSART-DEBERGH, “*Les trois hébreux dans la fournaise*” dans *l’art paléochrétien. Iconographie*, in *Byzantion* 48, 1978, pp. 430-455.

RASMUSSEN 1999 = M. B. RASMUSSEN, *Traditio legis?*, in *Cahiers Archeologiques* 47, 1999, pp. 5-37.

RATTI 1831 = N. RATTI, *Sopra un antico sarcofago cristiano*, in *Atti Pontificia Accademia* IV, 1831, pp. 51-77.

RAVAGNAN 1999 = G. L. RAVAGNAN, *Capsella di Samagher*, in *Restituzioni 1999, Capolavori restaurati, catalogo della mostra*, Vicenza 1999, pp. 22-30.

RÉAU 1959 = L. RÉAU, s.v. *Paul de Tarse*, in *Iconographie de l’Art Chrétien*, III, 3, Paris 1959, pp. 1034-1050.

REBECCHI 1990 = F. REBECCHI, *Sarcofago cosiddetto di Stilicone*, in M. P. LAVIZZARI PEDRAZZINI (ed.) *Milano capitale dell’Impero romano 286-402 d. C. Milano Palazzo Reale 24 gennaio-22 aprile 1990*, Milano 1990, p. 135, scheda n. 2a.28d.

RECIO VEGANZONES 1982a = A. RECIO VEGANZONES, *Fragmentos de sarcofagos paleocristianos ineditos, existentes en Roma o de ella desaparecidos*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 58, 1982, pp. 324-352.

RECIO VEGANZONES 1982b = A. RECIO VEGANZONES, *La representacion arquitectonica de la rotonda del Santo Sepulcro en la escultura paleocristiana de occidente*, in *Christian Archaeology in the Holy land. Essays in honour of Virgilio C. Corbo*, 1990, pp. 571-589.

REINACH 1903 = S. REINACH, *Le Musée chrétien dans la chapelle de Saint-Louis au chateau de Saint-Germain-en-Laye*, in *Revue Archéologique*, 4 serie, tomo 2, 1903, pp. 262-301.

RIC VII = P. M. BRUUN, *The Roman Imperial Coinage, VII. Costantine and Licinus A.D. 313-337*, London 1966.

RICCI 1931 = C. RICCI, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna. Battistero della Cattedrale*, 2, Roma 1931.

RICCIOTTI 1941 = G. RICCIOTTI, *Vita di Gesù Criisto*, Roma 1941.

RIGATO 2003 = M. L. RIGATO, *Il titolo della croce di Gesù. Confronto tra i Vangeli e la Tavoletta – reliquia della Basilica Eleniana*, Roma 2003.

RIZZARDI 1970 = C. RIZZARDI, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del Passaggio del Mar Rosso*, Bologna 1970.

RIZZARDI 2016 = C. RIZZARDI, *La pittura scomparsa del vestibolo del palazzo imperiale di Costantinopoli tra retaggi biblici, segni ideologici cristiani e sviluppi iconografici*, in O. BRANDT, V. FIOCCHI NICOLAI (edd), *Costantino e i Costantinidi. L’innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 22-28.9.2013*, Città del Vaticano 2016, pp. 1035-1052.

ROBERT 2000 = R. ROBERT, *Ambiguité de la gestuelle "pathétique" sur la colonne Aurélienne*, in J. SCHEID, V. HUET (edd.), *La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout 2000, pp. 175-196.

ROBINSON, JAMES 1892 = J. A. ROBINSON, M. R. JAMES, *The Gospel according to Peter and the revelation of Peter*, London 1892.

ROHAULT DE FLEURY 1878-1879 = C. ROHAULT DE FLERY, *Antiquités et monuments du dép. de l'Aisne*, 1878-1879.

ROLLER 1881 = T. ROLLER, *Les catacombes de Rome*, Paris 1881.

RODENWALDT 1923-1924 = G. RODENWALDT, *Säulensarkophage*, in *RM* 38-39, 1923-1924, pp. 1-40.

ROMANO 2002 = S. ROMANO, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura: il contatto con i prototipi*, in A. C. QUINTAVALLE (ed.) *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma 27 settembre-1 ottobre 1999*, Milano 2002, pp.615-630.

RONIG 1993 = F. J. RONIG, *Egbert Erzbischof von Trier, (977-993). Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag*, Trier 1993.

ROOSVAL 1932 = J. A. E. ROOSVAL, *Arkeologiska Studier*, Stockholm 1932, pp. 260-290.

ROSSINI 1829 = L. ROSSINI, *Le porte antiche e moderne del recinto di Roma: con le mura, prospetti epiane geometriche; con un breve cenno storico antiquario; opera contenente n. 35 tavole diseguate ed incise dall'Architetto Luigi Rossini*, Roma 1829.

ROSTAN 1862 = L. ROSTAN, *Monuments iconographiques de l'église de saint Maximin*, 1862.

RUBENSTEIN 2003 = J. RUBENSTEIN, *The culture of the babylonian Talmud*, Baltimore 2003.

RUYSSCHAERT 1967-1968 = J. RUYSSCHAERT, *L'inscription absidale primitive de S. Pier: texte et contextes*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 40, 1967-1968, pp. 171-190.

RULMAN = A. RULMAN, *Récit des anciens monumens qui paroissent encore dans les départemens de la première et seconde Gaule Narbonnoise* (Ms. 1625-27), Paris, Bibl. Nat. Ms. f. fr. 8648.

RUSSO 1952 = F. RUSSO, *Codice Purpureo*, Roma 1952.

SABUGAL 1992 = S. SABUGAL, *La conversione di S. Paolo. Esegeti, storia, teologia*, Roma 1992.

SADURSKA 1992 = A. SADURSKA, *Fragment de sarcophage: Traditio Legis*, in *Les sarcophages et les fragments de sarcophages dans les collections polonaises. Corpus Signorum Imperi Romani* 1992, p. 83, n. 109.

SAGGIORATO 1968 = A. SAGGIORATO, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna 1968.

SALVATORE 1979 = M. SALVATORE, *Note sull'iconografia del miracolo del cieco*, in *Vetera Christianorum* 16, 1979, pp. 77-85.

SALVETTI 1996 = SALVETTI, *Coperchio di sarcofago*, in A. DONATI (ed.), *Dalla terra alle genti. la diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, Milano 1996, n. 105, p. 237.

SALVETTI 2000 = SALVETTI, *Coperchio di sarcofago con scene di pesca*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, catalogo della mostra Roma 22 dicembre 2000- 20 aprile 2001*, Roma 2000, n. 360, pp. 649-650

SALVETTI 2009 = SALVETTI, *Calco del frammento di coperchio di sarcofago con Paulus sulla nave Thecla*, in U. UTRO (ed.) *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, n. 65. pp. 194-195.

SANSONI 1969 = R. SANSONI, *I sarcofagi paleocristiani a porte di città*, Bologna 1969.

SANSTERRE 1983 = J. M. SANSTERRE, *Les Moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VI s. fin du IX s.)*, I, Bruxelles 1983.

SANTAGATA 2006 = G. SANTAGATA, s.v. *Daniele*, *Iconografia*, in *Nuovo Dizionario Patristico di Antichità Cristiane*, I, Genova 2006, cc. 1332-1334.

SANTARELLI 2009 = G. SANTARELLI, *Le Origini del Cristianesimo nelle Marche*, Loreto 2009.

SANTORO 1974 = C. SANTORO, *Codice purpureo di Rossano*, Chiaravalle 1974.

SAPPELLI 2003a = M. SAPPELLI, *Sarcofago ad alberi con storie di Cristo e di Pietro e Paolo*, in P. PASINI (ed.), *387 d.C. Ambrogio e Agostino: le sorgenti dell'Europa*, Milano 2003, p. 398, n. 189.

SAPPELLI 2003b = M. SAPPELLI, *Sarcofago a colonne con scene di passione*, in P. PASINI (ed.), *387 d.C. Ambrogio e Agostino: le sorgenti dell'Europa*, Milano 2003, p. 398, n. 190.

SAPPELLI 2005 = M. SAPPELLI, *La produzione dei sarcofagi in età costantiniana(312/313- circa 340)*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente ed Oriente*, Milano 2005, pp. 167-173.

SAUER 1924 = J. SAUER, *Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst*, in *Strena Buliciana. Commentationes gratulatoriae Francesco Bulić ob is virae lustra feliciter peracta oblatae a discipulis et amicis*, Zagrebiae 1924, pp. 303-329.

SAUTEL 1957 = J. SAUTEL, *Carte et texte complet du département de la Drôme*, in *FOR XI*, 1957.

SAXER 1955 = V. SAXER, *La Crypte et les Sarcophages de Saint-Maximin dans la Littérature Latine du Moyen-Age*, in *Revue Provence Historique* 5, 1955, pp. 196-231.

SAXER 1991 = V. SAXER, *Note en marge du recit de pelegrinage de Waltheym a Saint-Maximin*, in *Revue Provence Historique* 41, fasc. 166, 1991, pp. 508-519.

SAXER 1995 = V. SAXER, *Les monuments chrétiens de la France. Atlas archéologiques de la France I. Sud-Est et Corse*, Paris 1995.

- Sch = H. de Lubac, J. Daniélou (edd.), *Sources Chrétiennes*, Paris 1941 ss.
- SCHEFOLD 1939 = K. SCHEFOLD, *Altchristliche Bilderzyklen: Bassussarkophag und Santa Maria Maggiore*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 16, 1939, pp. 289-316.
- SCHILLER 1968 = G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu Christi*, 2, Gütersloh 1968.
- SCHMID 1890 = M. SCHMID, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst*, Hoffmann 1890.
- SCHNACKENBURG 1979 = R. SCHNACKENBURG, *Das Johannesevangelium. 3. Teil*, Freiburg 1979.
- SCHNEIDER- GRAZIOSI 1913 = G. SCHNEIDER- GRAZIOSI, *Osservazioni sopra alcuni monumenti e sopra alcune memorie del cimitero di Domitilla*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 19, 1913, pp. 124-143
- VON SCHÖENEBECK 1935 = H. U. VON SCHÖENEBECK, *Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge*, Roma 1935.
- VON SCHÖENEBECK 1936 = H. U. VON SCHÖENEBECK, *Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin*, in *RM* 51, 1936, pp. 238-336.
- SCHÖNEWOLT 1907 = O. F. M. SCHÖNEWOLT, *Die symbolische Darstellung der Auferstehung Christi in der frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1907.
- SCHRENK 1995 = S. SCHRENK, *Typos und antitypos in der frühchristlichen Kunst*, Münster Westfalen 1995.
- SCHULTZE 1880 = V. SCHULTZE, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente*, Wien 1880.
- SCHUMACHER 1959a = W. N. SCHUMACHER, *Dominus legem dat*, in *Römische Quartalschrift* 54, 1959, pp. 1-39.
- SCHUMACHER 1959b = W. N. SCHUMACHER, *Eine römische Apsiskomposition*, in *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 54, 1959, pp. 137-2002.
- SCHUMACHER 1972 = W. N. SCHUMACHER, s.v. *Traditio legis*, in *Lexicon der christlichen Ikongraphie*, Vol IV, 1972, cc. 347-351.
- SCHÜRER 1973-1987 = E. SCHÜRER, *The History of the Jewish People in the Age of Jesus Christ (175 B.C.-A.D. 135)*, I-III, Edinburgh 1973-1987.
- SÉGUIN 1687 = J. SÉGUIN, *Les antiquitez d'Arles traités en manière d'entretient et d'itinéraire*, 1687.
- SEMERIA 1894 = J. B. SEMERIA, *L'évangile de Pierre*, in *RB*, 1894, pp. 522-560.
- SERRA 1929 = L. SERRA, *L'arte nelle Marche. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro 1929.

SEVRUGIAN 1990 = P. SEVRUGIAN, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie*, Worms 1990.

SIMON 1933 = M. SIMON, *L'apôtre Paul dans le symbolisme funéraire chrétien*, in MEFRA 50, 1933, pp. 156-182.

SIMONELLI 1964 = M. SIMONELLI, s.v. *Crisanto e Daria*, in *Biblioteca Sanctorum IV*, Roma 1964, cc. 300-305.

SIMONETTI 2005 = M. SIMONETTI, *Costantino e la Chiesa*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.) *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Oriente ed Occidente*, Milano 2005, pp. 57-63.

SINISCALCO 2000 = P. SINISCALCO, *Gli imperatori romani e il Cristianesimo nel IV secolo*, in J. GAUDEMET, P. SINISCALCO, G. L. FALCHI (edd.), *Legislazione imperiale e religione nel IV secolo*, Roma 2000, pp. 67-120.

SMITH 1918 = E. B. SMITH, *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence*, Princeton 1918.

SNELDERS 2005 = B. SNELDERS, *The Traditio legis on early christian sarcophagi*, in *Antiquité Tardive* 13, 2005, pp. 321-333.

SOPER 1937 = A. C. SOPER, *The Latin Style on Christian Sarcophagi of the Fourth Century*, in *The Art Bulletin* 19, 1937, pp. 148-202.

SOPER 1938 = A. C. SOPER, *The italo-gallic school of early christian art*, in *The Art Bulletin* 20, 1938, pp. 145-192.

SORDI 2008 = M. SORDI, *Sant'Ambrogio e la tradizione di Roma*, in *Studia Ephemeridis Augustinianum*, III, Roma 2008, pp. 153-173.

SÖRRIES 1986 = R. SÖRRIES, *Das Bild des Christus-Rex in der Sarkophplastik des vierten Jahrhunderts*, in G. KOCH (ed.) *Studien zur frühchristlichen Kunst II, Göttinger Orientforschungen II*, Wiesbaden 1986, pp. 139-159.

SÖRRIES 1993 = R. SÖRRIES, *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, 2 voll, Wiesbaden 1993.

SÖRRIES 2005 = R. SÖRRIES, *Daniel in der Löwengrube*, Wiesbaden 2005.

SOTOMAYOR 1958 = M. S. SOTOMAYOR, *Die Altchristlichen fragmente von Poitiers*, in *Römische Quartalschrift* 53, 1958, pp. 221-226.

SOTOMAYOR 1961 = M. S. SOTOMAYOR, *Über die Herkunft der "Traditio legis"*, in *Römische Quartalschrift* 56, 1961, pp. 215-230.

SOTOMAYOR 1962 = M. S. SOTOMAYOR, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre S. Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, Granada 1962.

SOTOMAYOR 1973 = M. S. SOTOMAYOR, *Datos Historicos sobre los sarcofagos romano-cristianos de España*, Granada 1973.

SOTOMAYOR 1975 = M. S. SOTOMAYOR, *Sarcofagos romano-cristianos de España*, in *Biblioteca teologica Granadina* 16, Granada 1975.

SOTOMAYOR 1982 = M. S. SOTOMAYOR, *Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie*, in *Spätantike und frühes Christentum*, 1982, pp. 199-210.

SPEYART VAN WOERDEN 1961 = I. SPEYART VAN WOERDEN, *The iconography of the sacrifice of Abraham*, in *Vigiliae Christianae* 15, 1961, pp. 214-255.

SPERA 2001a = L. SPERA, s.v. *Aquae Salviae, monasterium*, in A. LA REGINA (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae. Suburbium*, I, Roma 2001, pp. 144-147.

SPERA 2001b = L. SPERA, s.v. *Aquas Salvias, massa*, in A. LA REGINA (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae. Suburbium*, I, Roma 2001, pp. 147-148.

SPERA 2000 = L. SPERA, s.v. *Traditio Legis et clavium*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 288-293

SPERA 2008 = L. SPERA, s.v. *Traditio legis et clavium*, in *Nuovo Dizionario Patristico di Antichità Cristiane* 2008, cc. 5428-5437.

SPIER 2007a = J. SPIER, *The earliest christian art: from personal salvation to imperial power*, in J. SPIER (ed.), *Picturing the Bible. The earliest christian art. Kimbell Art Museum November 18, 2007 - March 30, 2008*, Yale University Press 2007, pp. 1-23.

SPIER 2007b = J. SPIER, *Ivory Plaques with Scenes from the Acts of the Apostles*, in J. SPIER (ed.), *Picturing the Bible. The earliest christian art. Kimbell Art Museum November 18, 2007 - March 30, 2008*, Yale University Press 2007, pp. 237-238, n. 60.

SPINOLA 2000a = G. SPINOLA, *Fronte di sarcofago di Passione*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo, la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000, p. 208, n. 49.

SPINOLA 2000b = G. SPINOLA, *Sarcofago di Passione*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo, la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000, pp. 207-208, n. 48.

SPINOLA 2000c = G. SPINOLA, *Parte di fronte di sarcofago di Passione*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo, la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000, pp. 226-227, n. 96.

SPINOLA 2001 = G. SPINOLA, *Sarcofago con scene di passione e resurrezione*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001*, Roma 2001, n. 306, pp. 604-605.

STANLEY 1987 = D. J. STANLEY, *The Apse Mosaics at santa Costanza, Observation on Restorations and Antique Mosaics*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 94, 1987, pp. 29-42.

STANO 1953 = G. STANO, s.v. *Simone il Cireneo*, in *Enciclopedia Cattolica* XI, Città del Vaticano 1953, cc. 634-635.

STAUFFER 1966 = E. STAUFFER, *Die Pilatusinschrift von Cesarea*, Erlangen 1966.

STEGENSĚK 1911 = A. STEGENSĚK, *Die Kirchenbauten Jerusalems im vierten Jahrhundert in bildlicher Darstellung*, in *Oriens Christianus, Nuova Serie I*, 1911, pp. 272-285.

STELLA 1987 = C. STELLA, *Guida del Museo Romano di Brescia*, Brescia 1987.

STELLA 1990 = C. STELLA, *Lipsanoteca*, in G. SENA CHIESA (ed.), *Milano capitale dell'Impero romano, 286-402 d.C. Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio-22 aprile 1990*, Milano 1990, n. 5b.li, pp. 344-346.

STERN 1958 = H. STERN, *Les mosaïques de l'Église de Sainte-Constance a Rome*, in *Dumbarton Oaks Papers* 12, Cambridge 1958.

STERN 1960 = H. STERN, *Les peintures du mausolée de l'Exode à El-Bagawat*, in *Cahiers Archéologiques XI*, 1960, pp. 93-119.

STIEGEMANN 1996 = A. STIEGEMANN, *Frühchristliche Kunst in Rom und Konstantinopel. Schätze aus dem Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin; 6.12.1996-31.3.1997 Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn*, Paderborn 1996.

STOHLMAN 1921 = W. F. STOHLMAN, *A group of sub-Sidamara sarcophagi*, in *American Journal of Archaeology XXV*, 1921, pp. 223-232.

STOMMEL 1954 = E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, in *Theophaneia* 10, Bonn 1954.

STRZYGOWSKI 1901 = J. STRZYGOWSKI, *Ein Christusrelief kleinasiatischer richtung*, in *Orient oder Rom. Beiträge zur geschichte der spätantiken und fruhchristlichen kunst*, Lipsia 1901.

STUHLFAUTH 1897 = G. STUHLFAUTH, *Die Engel in der altchristlichen Kunst, Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter* 3, Freiburg 1897.

STUHLFAUTH 1925 = G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst*, Berlin-Leipzig 1925.

STRUTHERS MALBON 1990 = E. STRUTHERS MALBON, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*, Princeton 1990.

STUTZINGER 1982 = D. STUTZINGER, *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zu Formveränderung im 4. Jahrhundert*, in *Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie*, Bonn 1982.

STUTZINGER 1983 = D. STUTZINGER, *Spätantike und frühes Christentum: Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984*, Frankfurt 1983.

STYGER 1913 = P. STYGER, *Neue untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen*, in *Römische Quartalschrift* 27, 1913, pp. 15-74.

- STYGER 1927 = P. STYGER, *Die altchristliche Grabeskunst. Ein Versuch der einheitlichen uslegung*, 1927.
- SÜHLING 1930 = F. SÜHLING, *Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum*, in *Römische Quartalschrift Supplementheft* 24, 1930.
- SYBEL 1909 = L. SYBEL, *Christliche antike Einführung in die altchristliche Kunst, II, Plastik Architektur und Malerei*, Marburg 1909.
- TAYLOR-GUTHARTZ 1994 = L. TAYLOR-GUTHART, *Bible Lands Museum Jerusalem. Guide to the collection*, Jerusalem 1994.
- TAJRA 1994 = H. W. TAJRA, *The Martyrdom of St. Paul. Historical and Judicial Context, Traditions, and, Legends*, Tübingen 1994.
- TALBOT RICE 1966 = D. TALBOT RICE, *Opere d'arte paleocristiane e altomedievali*, in L. VITALI (ed.), *Il Tesoro del Duomo di Milano*, Milano 1966, pp. 26-29.
- TESTINI 1966 = P. TESTINI, *Catacombe e antichi cimiteri cristiani*, Roma 1966.
- TESTINI 1968 = P. TESTINI, *Gli apostoli Pietro e Paolo nella più antica iconografia cristiana*, in *Studi Petriani* 1968, pp. 105-130.
- TESTINI 1969a = P. TESTINI, *L'apostolo Paolo nell'iconografia cristiana fino al VI secolo*, in *Studi Paolini* 1969, pp. 59-93.
- TESTINI 1969b = P. TESTINI, *L'iconografia degli apostoli Pietro e Paolo nelle cosiddette arti minori*, in *Saecularia Petri et Pauli* 1969, pp. 241-323.
- TESTINI 1972 = P. TESTINI, *Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 48, 1972, pp. 271- 347.
- TESTINI 1973-1974 = P. TESTINI, *La lapide di Anagni con la "Traditio legis". Nota sull'origine del tema*, in *Archeologia Classica* XXV-XXVI, 1973-1974, pp. 718-740.
- TESTINI 1976 = P. TESTINI, *Il sarcofago del Tuscolo ora in S. Maria in Vivario a Frascati*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 52, 1976, pp. 65- 108.
- THÉREL 1969 = M. L. THÉREL, *La composition et le symbolisme de l'iconographie du mausolée de l'exode à El-Bagawat*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 45, 1969, pp. 223-270.
- THOMAS 1992 = J. C. THOMAS, *The footwashing in the Johannine Community*, Sheffield 1992.
- THOMSON 1978 = R. W. THOMPSON, *History of the Armenias*, Harvard University Press-Cambridge Massachusetts-London 1978.
- VON TISCHENDORF 1876 = K. VON TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha: adhibitis plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, Lipsiae 1876.

- TOLOTTI 1985 = F. TOLOTTI, *Contributo alla datazione della basilica dei Ss. Nereo e Achilleo sulla via Ardeatina*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 61, 1985, pp. 374-378.
- TOLOTTI 1986 = F. TOLOTTI, *Il Sepolcro di Gerusalemme e le coeve basiliche di Roma*, in *RM* 93, 1986, pp. 471-512.
- TOST 2007 = S. V. TOST, *Griechische Papyrusurkunden*, Wien 2007.
- TOZZI 1932 = M. T. TOZZI, *Il tesoro di Projecta*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 9, 1932, pp. 279-314.
- TREVIJANO 2008 = R. TREVIJANO, s.v. *Pilato, nella tradizione*, in *Nuovo Dizionario Patristico di Antichità Cristiane*, II, cc. 4089-4092.
- TRISOGLIO 2006 = F. TRISOGLIO, *Il Vangelo di Marco alla luce dei padri della chiesa*, Città Nova 2006.
- TRIVELLONE 1999 = A. TRIVELLONE, *Capsella di Samagher*, in M. D'ONORIO (ed.), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350) catalogo della mostra*, Milano 1999, p. 436, n. 256.
- TRONZO 2001 = W. TRONZO, *The shape of narrative: a problem in the mural decoration of early medieval Rome*, in *Roma nell'alto Medioevo, Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 27 aprile-1 maggio 2000*, Spoleto 2001, pp. 457-487.
- TUSA 1957 = V. TUSA, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Palermo 1957.
- TUSA 1995 = V. TUSA, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Roma 1995.
- ULRICH 1981 = A. ULRICH, *Kain und Abel in der Kunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte*, Bamberg 1981.
- UTRO 1996 = U. UTRO, *Coperchio di reliquiario con dipinti cristologici*, in A. DONATI (ed.), *Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli, catalogo della mostra Rimini 31 marzo- 1 settembre 1996*, Milano 1996, n. 250, pp. 325-326.
- UTRO 2001 = U. UTRO, *Coperchio di reliquiario*, in A. DONATI, G. GENTILE (edd.), *Deomene. L'immagine dell'orante tra Oriente e Occidente*, Milano 2001, n. 63, pp. 216-217.
- UTRO 2005 = U. UTRO, *Sarcofago*, in L. ALTRINGER, COLALUCCI et alii (edd.), *Barock im Vatikan. Kunst und kultur im Rom der Päpste II 1572-1676*, Bonn 2005, pp. 439-440, n. 279.
- UTRO 2006 = U. UTRO, *Sarcofagi paleocristiani dalla Basilica e dall'area vaticana. Un itinerario nel Museo Pio Cristiano*, in M. C. CARLO STELLA, P. LIVERANI, M. L. CANTI POLICHETTI (edd.), *Petros eni. Pietro è qui. Catalogo della Mostra Braccio di Carlo Magno 11 ottobre 2006 -8 marzo 2007*, Monterotondo 2006, pp. 241-251.
- UTRO 2009A = U. UTRO, *Sarcofago ad alberi del tipo dell'Anastasis*, in U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, pp. 122-124, n. 10.

UTRO 2009b = U. UTRO, *Fronte frammentaria di sarcofago a colonne con la Maiestas Domini*, in U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, pp. 189-190, n. 62.

UTRO 2009c = U. UTRO, *Frammento musivo con la testa di San Pietro*, in U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, pp. 126-127, n. 13.

UTRO 2009d = U. UTRO, *Mosaico dell'arco di Placidia nella basilica di S. Paolo*, in U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, pp. 127-128, n. 14.

UTRO 2011 = U. UTRO, *Alle origini dell'iconografia paolina*, in O. BUCARELLI, M. M. MORALES (edd.), *Paolo Apostolo Martyri. L'apostolo San Paolo nella storia, nell'arte e nell'architettura*, Roma 2011, pp. 27-44.

UTRO 2016 = U. UTRO, *Radici e sviluppi della produzione urbana dei sarcofagi costantiniani, tra committenza e officine*, in O. BRANDT, V. FIOCCHI NICOLAI (edd.), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 22-28.9.2013*, Città del Vaticano 2016, pp. 935-956.

VAGANAY 1930 = L. VAGANAY, *L'Évangile de Pierre*, Paris 1930.

VALENTINI, ZUCCHETTI 1942 = R. VALENTINI, G. ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, II, Roma 1942.

VALLIN 1963 = P. VALLIN, *Dominus pacem dat. A propos du mausolée de Costantina à Rome*, in *Recherches de Science Religieuse* 51, Paris 1963, pp. 579-592.

VAN DAEL 1978 = P. C. J. VAN DAEL, *De dode: een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst*, Amsterdam 1978.

VAN MOORSEL 1964 = P. VAN MOORSEL, *Il miracolo della roccia nella letteratura e nell'arte paleocristiana*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 40, 1964, pp. 220-251.

VAN MOORSEL 1966 = P. VAN MOORSEL, *Rotswonder of doortocht door de Rode Zee*, in *MededRom* 33, 1, 1966, pp. 1-128.

VAN ESSEN 1955 = VAN ESSEN, *Per la cronologia della scultura romana*, in *Archeologia Classica* 7, 1955, pp. 50-60.

VAN DER MEER 1938 = F. VAN DER MEER, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Città del Vaticano 1938.

VANNUTELLI 1938 = P. VANNUTELLI, *Actorum Pilati textus synoptici*, Roma 1938.

VANDONI, ORLANDI 1966 = M. VANDONI, T. ORLANDI, *Vangelo di Nicodemo. Parte I: testo copto dai papiri di Torino; parte II: traduzione dal copto e commentario*, Milano-Varese 1966.

- VARDAMAN 1962 = F. VARDAMAN, *A new inscription which mentions Pilate as "prefect"*, in *JBL* 81, 1962, pp. 70-71.
- VATTUONE 2000a = L. VATTUONE, *Vetro dorato con Cristo sul monte fra Pietro e Paolo*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli, catalogo della mostra Roma, Palazzo della Cancelleria 30 giugno-10 dicembre 2000*, Milano 2000, p. 223, n. 90.
- VATTUONE 2000b = L. VATTUONE, *Vetro dorato con scena di "Traditio Legis"*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli, catalogo della mostra Roma, Palazzo della Cancelleria 30 giugno-10 dicembre 2000*, Milano 2000, pp. 224-225, n. 93.
- VENDITTI 1989 = A. VENDITTI, *Lettura stilistica di un monumento paleocristiano: il sarcofago del prefetto Giunio Basso*, in *Bollettino della Unione Storia ed Arte* 32, 1989, pp. 35-42.
- VÉRAN 1805 = P. VÉRAN, *Musée d'Arles ou réunion tous les monuments antiques de cette ville*, Marseille 1805, (Ms. 1805, Arles, Bibl. Mun. M-734).
- VÉRAN 1807 = P. VÉRAN, *Recherches pour servir à l'histoire des Antiquités de la ville d'Arles pour servir de suite à mes recherches intitulées "Musée d'Arles"*, Marseille 1807, (Ms. 1807, Arles, Bibl. Mun. M-735).
- VEZIN 1950 = G. VEZIN, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Etude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris 1950.
- VIAN 2000 = G. M. VIAN, *Pietro e Paolo: due cristiani tra storia e simboli*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli, catalogo della mostra Roma, Palazzo della Cancelleria 30 giugno-10 dicembre 2000*, Milano 2000, pp. 33-42.
- VIDAS 2014 = M. VIDAS, *Tradition and the formation of the Talmud*, Princeton 2014.
- VIEILLARD-TROÏEKOUROFF 1995 = M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, *A propos de quelques monuments funéraires précarolingiens et carolingiens. Sarcophages, cénotaphes, épitaphes*, in *Cahiers Archéologique* 43, 1995, pp. 57-66.
- VISCONTINI 2006 = M. VISCONTINI, *I dipinti della controfacciata*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardo-antico e le nuove immagini. 312-468. Corpus I*, Milano 2006, pp. 368-371.
- VITIELLO 2006 = M. VITIELLO, *Neofitus iit ad deum: Some Observations on the Sarcophagus of Junius Bassus*, in *Studies in Latin Literature and Roman History* 13, 2006, pp. 440-461.
- VOLBACH, HIRMER, 1958 = W. F. VOLBACH, M. HIRMER, *Arte Paleocristiana*, Firenze 1958.
- VOLBACH 1976 = W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976.
- VOLBACH 1977 = W. F. VOLBACH, *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna 1977.
- VOLBACH, HIRMER 1961 = W. F. VOLBACH, M. HIRMER, *Early Christian Art*, New York 1961.

VOLKMANN 1968 = H. VOLKMANN, *Die Pilatusinschrift von Cesarea Marittima*, in *Gymnasium* 75, 1968, pp. 124-135.

VOLKOFF 1969-1970 = O. V. VOLKOFF, *Un saint oublié: Ponce Pilate*, in *Bulletin Arch. Copte* 20, 1969-1970, pp. 165-170.

VONA 1963 = C. VONA, *I carmi di Cirillona. Studio introduttivo. Traduzione. Commento*, in *Scrinium Patristicum Lateranense* 2, Roma 1963.

DE WAAL 1906 = A. DE WAAL, *Die biblischen Totenerweckungen an den altchristlichen Grabstätten*, in *Römische Quartalschrift* 27, 1913, pp. 27-48.

DE WAAL 1907 = A. DE WAAL, *Zur Chronologie des Bassus-Sarkophags in den Grotten von Sankt Peter*, in *Römische Quartalschrift* 21, 1907, pp. 117-134.

WACKER 1954 = G. WACKER, *Die Ikonographie des Daniel in der Löwengrube*, Marburg 1954.

WARD PERKINS 1938 = J. B. WARD PERKINS, *The sculpture of visigothic France*, in *Archaeologia* 87, 1938, pp. 79-128.

WARD PERKINS 1963 = J. B. WARD PERKINS, *Il commercio dei sarcofagi in marmo fra Grecia e l'Italia settentrionale*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Archeologia dell'Italia settentrionale, Torino 21-24 giugno 1961*, 1963, pp. 119-124.

WARLAND 2002 = R. WARLAND, *Spätantike Repräsentation im biblischen Paradigma. Beobachtungen zu Sarkophagen in Verona, Saint-Maximin, Barletta und Perugia*, in K. KIRCHHAINER, G. KOCH (edd.), *Akten des Symposiums "Frühchristliche Sarkophage"*, Marburg 30.6-4.7.1999, in *Sarkophag Studien II*, Mainz 2002, pp. 247-253.

WARNER 1915 = G. F. WARNER, *The Stone missal*, in *Henry Bradshaw Society* 32, London 1915.

WEBER 1971 = E. WEBER, *Zur Inschrift des Pontius Pilatus*, in *Bonner Jahrbücher* 171, 1971, pp. 194-200.

WEBER DELLA CROCE, WEBER 2007 = B. WEBER DELLA CROCE, W. WEBER, *Dort, wo sich Gottes Volk versammelt die Kirchenbauten konstantinischer Zeit*, in *Konstantin der Grosse*, Stuttgart 2007.

WEIS-LIEBESDORF 1902 = J. E. WEIS-LIEBESDORF, *Christus und Apostelbilder*, Freiburg 1902.

WEITZMANN 1966 = K. WEITZMANN, *Eine vorikonstantinische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete*, in *Römische Quartalschrift Supplementheft* 30, 1966, pp. 317-325.

WEITZMANN 1973 = K. WEITZMANN, *The Eracles Plaques of St. Peter's cathedra*, in *The Art Bulletin* 1973, 1, p. 29.

WEITZMANN 1974 = K. WEITZMANN, *"Loca Santa" and the Representational Arts of Palestine*, in *DOP* 28, 1974, pp. 31-57.

WEITZMANN 1977 = K. WEITZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977.

- WEITZMANN 1979 = K. WEITZMANN, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, in *Studies in Manuscript Illumination* 8, Princeton University Press 1979.
- WELLEN 1961 = G. A. WELLEN, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in Frühchristlicher Zeit*, Utrecht-Antwerpen 1961.
- WESSEL 1951 = K. WESSEL, *Das Mailänder Passionsdiptychon, ein Werk der karolingischen Renaissance*, in *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, V, 1951, pp. 125-138.
- WESTCOTT 1914 = A. WESTCOTT, *The Gospel of Nicodemus and Kindred Documents*, Paris 1914.
- WIEMERS 2010 = G. WIEMERS, *Jerusalem. History, Archaeology and Apologetic Proof of Scripture*, Waukeet 2010.
- WILMART 1933 = A. WILMART, *Analecta Reginensia. Extraits des manuscrits latins de la Reine Christine conservés au Vatican*, in *Studi e Testi* 59, 1933, pp. 170-179.
- WILPERT 1887 = J. WILPERT, *Das offer Abrahams in der Altchristlichen kunst mit besonderer berucksichtigung zweier unbekanntten monumente*, in *Römische Quartalschrift* 1, 1887, pp. 126-160.
- WILPERT 1903 = J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903.
- WILPERT 1917 = J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert : unter den Auspizien und mit alterhöchster Förderung Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II*, Herder 1917.
- WILPERT 1921 = J. WILPERT, *Die altchristliche Kunst Roms und des Orients*, in *Zeitschrift für katholische Theologie* 45, 1921, pp. 337-369.
- WILPERT 1922 = J. WILPERT, *S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche*, in *Studi Romani* 3, 1922, pp. 14-34.
- WILPERT 1923-1924 = J. WILPERT, *Appunti su alcuni sarcofagi cristiani*, in *Atti della Pontificia Accademia di Archeologia* 1923-1924, pp. 169-184.
- WILPERT 1924 = J. WILPERT, *Alte Kopie der Statue von Paneas*, in *Strena Buliciana. Commentationes Gratulatoriae Francesco Bulić ob XV vitae lustra feliciter peracta oblatae a discipulis et amicis*, Zagrebiae 1924, pp. 295-301.
- WILPERT 1925 = J. WILPERT, *Una perla della scultura antica d'Arles*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 2, 1925, pp. 35-53.
- WILPERT 1926 = J. WILPERT, *Cattura e comparsa dei principi degli apostoli davanti a Nerone*, in *ArchEspArtArq* 2, 1926, pp. 1-9.
- WILPERT 1926-1927 = J. WILPERT, *Early Christian Sculpture: its Restoration and its Modern Manufacture*, in *The Art Bullatin* 9, 1926, pp. 89-141
- WILPERT 1927a = J. WILPERT, *Le due più antiche rappresentazioni della "Adoratio Crucis"*, in *Atti della Pontificia Accademia di Archeologia* 2, 1927, pp. 135-155

WILPERT 1927b = J. WILPERT, *Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 4, 1927, pp. 59-101.

WILPERT 1928a= J. WILPERT, *L'adorazione della croce*, in *Memorie. Pontificia Accademia Romomana di Archeologia* 2, 1928, pp. 140-144.

WILPERT 1928b= J. WILPERT, *Un sarcofago recentemente scoperto nel perimetro della basilica di S. Valentino*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 5, 1928, pp. 31-35.

WILPERT 1928c = J. WILPERT, *Les fragments de sarcophages chrétiens de Die*, in *Analecta Sacra Tarraconensia* 4, 1928, pp. 251-259.

WILPERT 1929-1936 = J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, I-III, Roma 1929-1936.

WILPERT 1938 = J. WILPERT, *La fede della chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica*, Roma 1938.

WISCHMEYER 1982 = W. WISCHMEYER, *Die Tafeldeckel der christlichen Sarkophage konstantinischer zeit in Rom*, in *Römische Quartalschrift Supplementheft* 40, 1982.

WISSKIRCHEN 1990 = R. WISSKIRCHEN, *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom*, in *JbAC Erg-Bd* 17, 1990.

WISSKIRCHEN, HEID 1991 = R. WISSKIRCHEN, S. HEID, *Der Prototyp des Lämmerfrieses in Alt St. Peter. Ikonographie und ikonologie Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, Münster 1991, pp. 138-160.

WITTIG 1906 = J. WITTIG, *Die altchristlichen Skulpture des deutschen Campo Santo in Rom*, in *Römische Quartalschrift Supplementheft* 15, 1906.

WULFF 1918 = O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1918.

YELNITSKY 1965 = L. A. YELNITSKY, *The Caesarea Inscription of Pontius Pilate and its historical Significance*, in *Vestnik Drevnej Istorii* 93, 1965, pp. 142-146.

ZANKER 2007 = P. ZANKER, *Frammento musivo con la testa di San Pietro*, in F. BISCONTI, G. GIENILI (edd.), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio, catalogo della mostra Vicenza 8 settembre-18 novembre 2007*, Milano 2007, pp. 226-227.

ZANKER 2012 = P. ZANKER, *I rilievi costantiniani dell'Arco di Costantino a Roma*, in P. BISCOTTINI, G. SENA CHIESA (edd.), *Costantino 313 d.c. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Milano 2012, pp. 48-55.

ZIBAWI 2005 = M. ZIBAWI, *L'oasi egiziana di Bagawat. Le pitture paleocristiane*, Milano 2005.

ZUCCHETTI 1920 = G. ZUCCHETTI, *Il Chronicon di Benedetto monaco del Soratte e "il Libellus de imperatoria potestate in urbe Roma"*, Roma 1920.

Tabelle

TEMI DELLA PASSIONE									
Sarcofago n.	Anastasis	Arresto di Cristo	Arresto di Pietro	Cireneo	Coronazione di spine	Decollatio Pauli	Giudizio di Pilato	Lapidazione di Paolo	Lavanda dei piedi
1							x		
2							x		
3	x								
4							x		x
5	x								
6	x		x			x			
7	x		x						
8		x					x		
9		x					x	x	
10	x								
11									
12	x								
13	x								
14		x					x	x	
15	x								
16	x'					x			
17							x		
18	x	x	x				x		x
19	x	x	x			x	x		
20	x								
21		x					x		
22							x		
23	x								
24		x	x			x	x		
25	x	x	x			x	x		
26							x		
27	x'								
28	x	x	x						
29						x			
30	x		x			x			
31	x						x		
32						x (?)			
33	x								
34	x	x	x			x	x		
35		x							
36							x		
37							x		
38	x								
39	x	x		x	x		x		
40		x	x				x		x
41	x	x				x			
42	x								
43	x								
44		x					x		
45		x					x		x
46		x	x			x	x		
47		x							
48	x								
49	x								
50	x	x	x			x	x		
51	x								
52	x								
53	x								
54	x					x			
55			x				x		
56	x								

Paese	TIPOLOGIA					
	Fregio Continuo Doppio Registro	Fregio Continuo Unico Registro	Colonne	Alberi	Campi Strigliati	Non Decifrabile
Arles	1, 2	3	4, 5, 6 (frammento A)			
Avignone			6 (frammento B)			
Berlino				7		
Città del Vaticano	36	8 (frammenti A e B); 37; 38	9 (una parte); 10 (frammento B); 39; 40; 44; 45; 46; 47;	41; 42	43 (?)	
Cracovia		8 (frammento C)	9 (una parte); 10 (frammento A)			
Die			55 (frammenti B e C)			
Fermo			11			
Gerusalemme					12	
Ginevra			6 (frammento C)			
Manosque		13				
Marsiglia			14; 15	16		
Mosca			17			
Nimes			18; 19			
Palermo		20				
Plaigne			21			
Poitiers	22					
Roma		23; 34;	10 (frammento C); 24; 25; 26; 28;	29; 30; 27	33;	31; 32; 35; 48
Saint Maximin			49; 50			
Saint Plat			51			
Saint Remy De Provence		52				
Soissons			53			
Thézan les Béziers			54			
Valence			55 (frammento A)			
Valencia					56	

Sarcofago n.	TEMATICHE TEOFANICHE PRESENTI AL CENTRO DEGLI APPARATI FIGURATIVI DEI SARCOFAGI DELLA PASSIONE			
	Anastasis	Maiestas domini	Traditio legis	Cristo vittorioso
1				
2				
3	x			
4			x	
5	x			
6	x			
7	x			
8			x	
9				x
10	x			
11				
12	x			
13	x			
14		x		
15	x			
16	x			
17				
18	x			
19	x			
20	x			
21				
22				
23	x			
24			x	
25	x			
26				
27	x			
28	x			
29				
30	x			
31	x			
32				
33	x			
34	x			
35				
36				
37				
38	x			
39	x			
40			x	
41	x			
42	x			
43	x			
44			x	
45			x	
46			x	
47				
48				
49	x			
50	x			
51	x			
52	x			
53	x			
54				
55	x			
56	x			

Raffigurazione atipica

Tavole



Figura 1 Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).



Figura 2 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da KOCH 2000).



Figura 3 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Fronte (foto dell'autore).



Figura 4 Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Fronte (da KOCH 2000).



Figura 5 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAPELLI 2003).



Figura 6 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Fronte (foto dell'autore).

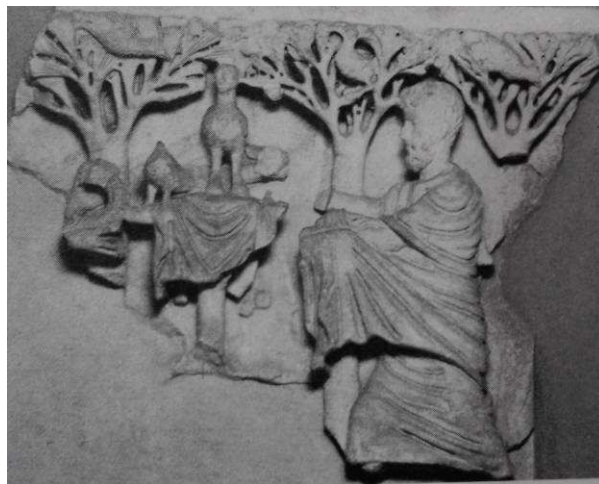


Figura 7 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).



Figura 8 Saint-Piat. Chiesa di Saint-Piat. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Figura 9 Roma. Catacomba di San Valentino. Fronte (da KOCH 2000).



Figura 10 Gerusalemme. Bible Lands Museum. Fronte (da DRESKEN-WEILAND 1998).



Figura 11 Arles. Musée de l'Arles Antique. Lati minori (foto dell'autore).



Figura 12 Saint-Piat. Chiesa di Saint-Piat. Lato minore sinistro.



Figura 13 Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lati minori (foto dell'autore).



Figura 14 Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lato minore sinistro (da MERCURELLI 1938).



Figura 15 Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lato minore destro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Figura 16 Manosque. Chiesa di Notre-Dame. Lati minori (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

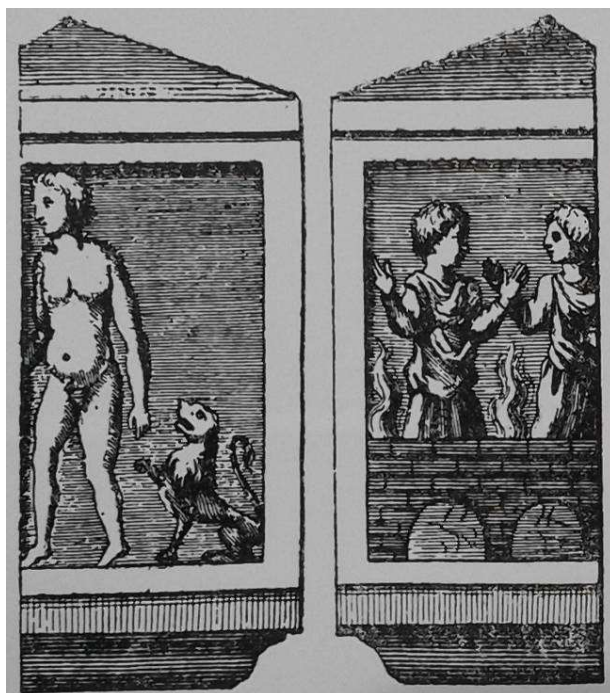


Figura 17 Disegno di J. Mabillon dei lati minori del sarcofago di Soissons (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

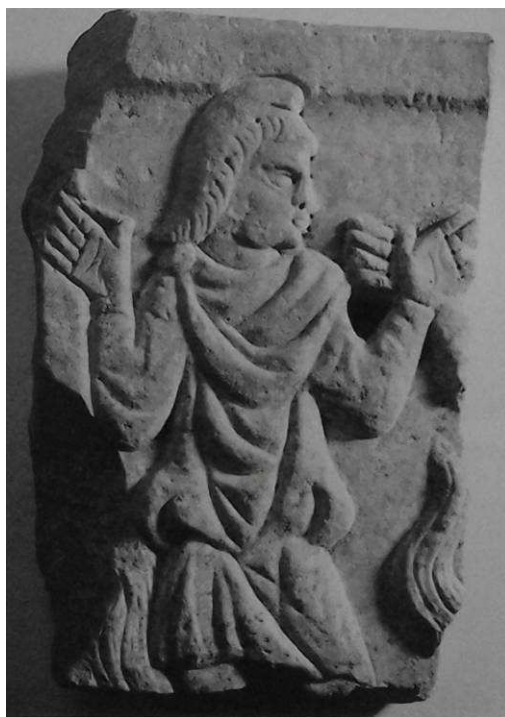


Figura 18 Soissons. Musée Municipal. Frammento lato minore destro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Figura 19 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (foto archivio PCAS).



Figura 20 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAPELLI 2003).



Figura 21 Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Fronte (foto archivio PCAS).



Figura 22 Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Frammento A e B (foto archivio PCAS).



Figura 23 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Grotte Vaticane. Fronte (da SAGGIORATO 1968).



Figura 24 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da PATITUCCI UGGERI 2010).



Figura 25 Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Particolare della *Traditio legis* (da KOCH 2000).



Figura 26 Roma. Complesso di San Sebastiano, Mausoleo XVIII. Fronte (da SAGGIORATO 1968).



Figura 27 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).



Figura 28 Split. Sarcofago con il passaggio del Mar Rosso (da DRESKEN-WEILAND 1998).



Figura 29 Arles. Musée de l'Arles Antique. Particolare della scena di Pilato (foto dell'autore).



Figura 30 Arles Musée de l'Arles Antique. Fronte frammentaria integrata dal disegno ricostruttivo di Joseph Wilpert (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

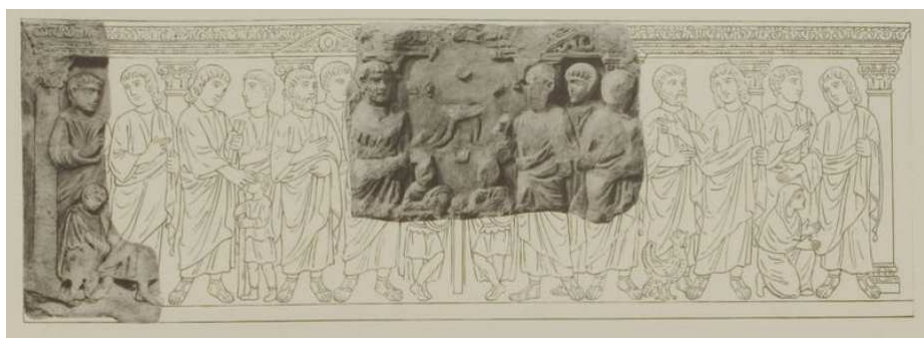


Figura 31 Arles. Musée de l'Arles Antique. Disegno ricostruttivo della fronte di Joseph Wilpert (da WILPERT 1929).



Figura 32 Mosca. Museo delle Belle Arti dedicato a A. S. Puškina (da DRESKEN-WEILAND 1998).



Figura 33 Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).



Figura 34 Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore sinistro (foto dell'autore).



Figura 35 Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore destro (foto dell'autore).



Figura 36 Arles. Musée de l'Arles Antique. Lati minori (foto dell'autore).



Figura 37 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore (foto dell'autore).



Figura 38 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore (foto dell'autore).



Figura 39 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare della fronte del sarcofago (foto dell'autore).



Figura 40 Particolare della nicchia centrale (foto dell'autore).



Figura 41 Valencia. Musée Provincial de Bellas Artes (da SOTOMAYOR 1975).



Figura 42 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, Cappella Saint-André. Sarcofago dei compagni di S. Ursula (foto dell'autore).



Figura 43 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, antica sacrestia (foto dell'autore).



Figura 44 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare (foto dell'autore).



Figura 45 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare (foto dell'autore).



Figura 46 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, antica sacrestia. Frammento della fronte (foto dell'autore).



Figura 47 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Fronte (foto dell'autore).

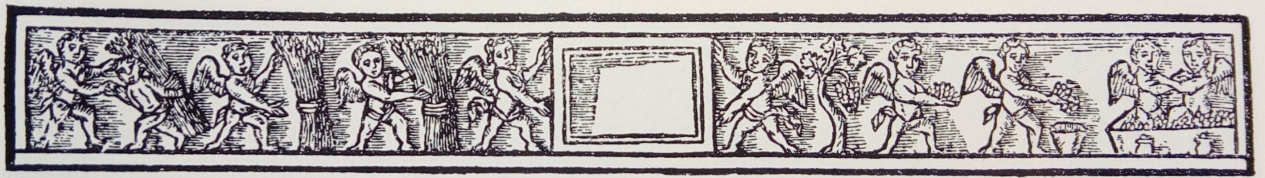


Figura 48 Disegno della copertura di Antoine de Ruffi (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Figura 49 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore. Sarcofago della *Traditio legis* (foto dell'autore).

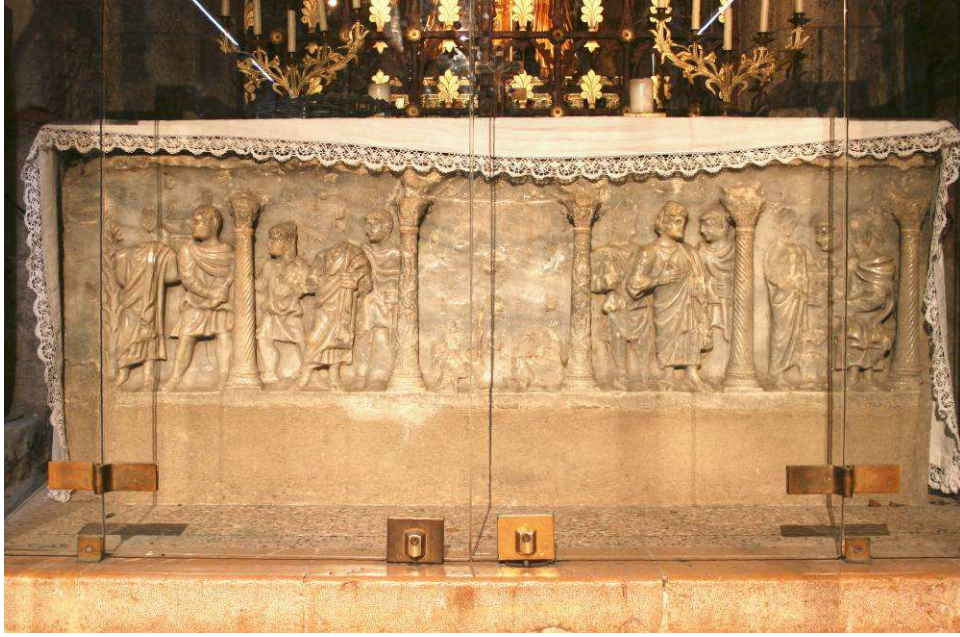


Figura 50 Saint-Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Fronte (foto dell'autore).

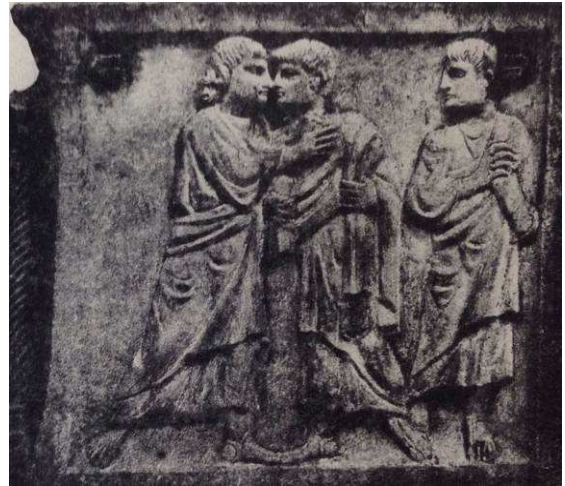


Figura 51 Saint-Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lati minori (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Figura 52 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore. Sarcophago di S. Cassiano (foto dell'autore).



Figura 53 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Sarcophago a colonne (foto dell'autore).

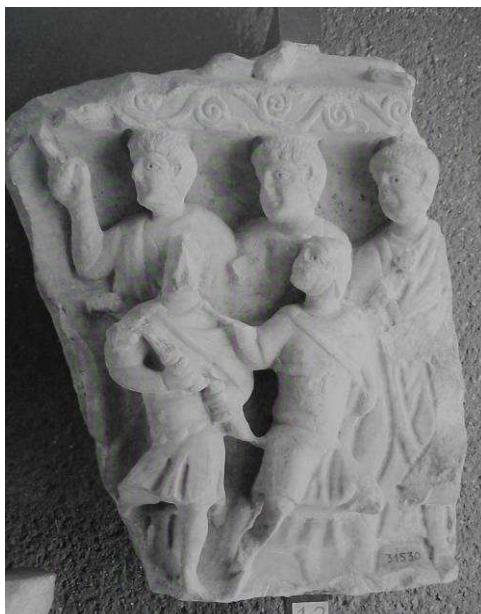


Figura 54 Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano. Frammento di sarcofago (da DRESKEN-WEILAND 2013).



Figura 55 Londra. British Museum. Avorio Maskell (da HARLEY 2007).



Figura 56 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, frammento di sarcofago (foto archivio PCAS).



Figura 57 Arles. Musée de l'Arles Antique. Sarcofago della casta Susanna. Particolare della scena di Pilato (foto dell'autore).



Figura 58 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Particolare della scena di Pilato (da KOCH 2000).



Figura 59 Thézan-les-Béziers. Frammento della fronte disperso (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

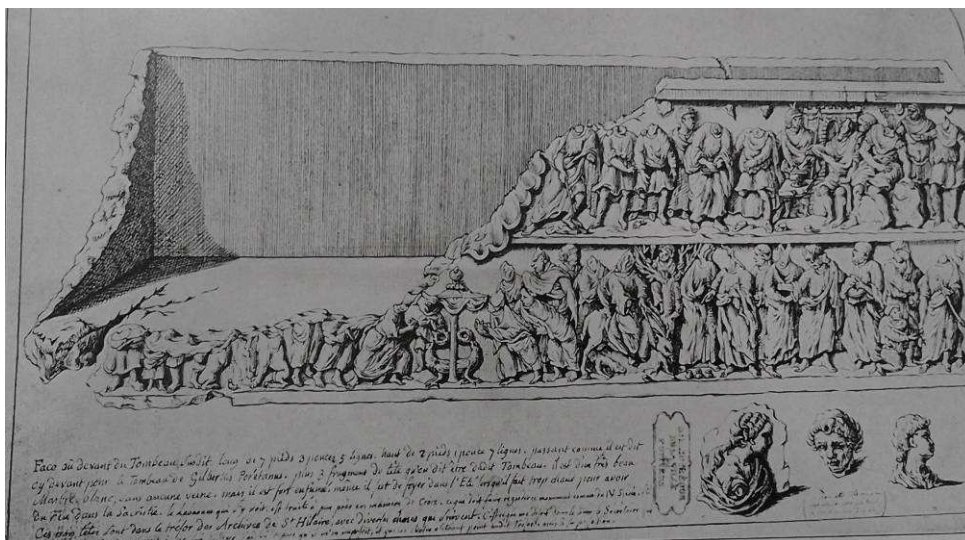


Figura 60 Sarcophago di Poitiers. Disegno di Beauméni della fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Figura 61 Londra. British Museum. Avorio Maskell (da HARLEY 2007).



Figura 62 Ravenna. S. Apollinare Nuovo (da BOVINI 1970).



Figura 63 Codex purpureus Rossanensis, f. 15 (da SANTORO 1974).



Figura 64 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Particolare della fronte (foto dell'autore).



Figura 65 Particolare della *coronatio* (foto dell'autore).



Figura 66 Roma. Catacomba di Pretestato. Scena della *coronatio* (da BISCONTI 2000d)

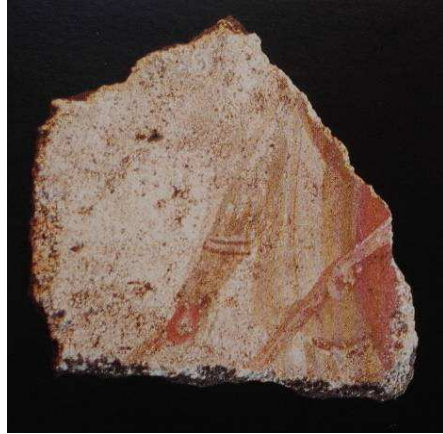


Figura 67 Roma. Catacomba di Pretestato. Frammento (da BISCANTI 1997).

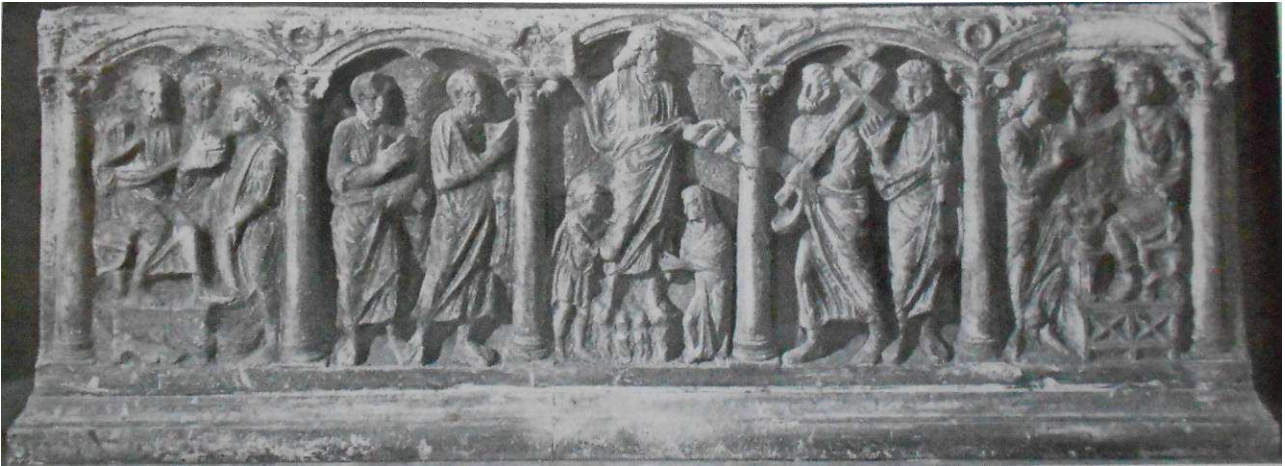


Figura 68 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Grotte Vaticane. Fronte (da SAGGIORATO 1968).



Figura 69 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da PATITUCCI UGGERI 2010).



Figura 70 Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).



Figura 71 Nîmes Cappella di Saint-Baudille. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Figura 72 *Codex purpureus Rossanensis* f.3a. Lavanda dei piedi (da SANTORO 1974).



Figura 73 *Corpus Christi College. Ms. 286* (da WEITZMANN 1979).



Figura 74 *Salterio miniato di Chludov, MS. D. 129* (da SCHILLER 1968).

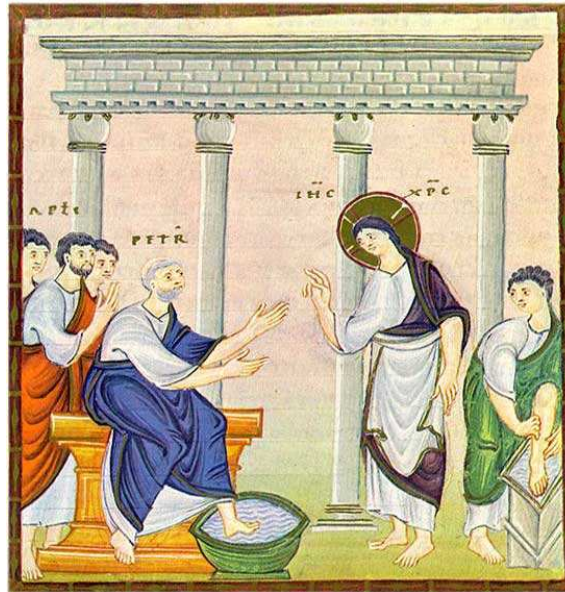


Figura 75 *Codex Egberti* Ms. 24, f. 83v (da SCHILLER 1968).



Figura 76 Milano. Tesoro del Duomo. Dittico della passione (da DAVID 2007).



Figura 77 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare della fronte (foto dell'autore).



Figura 78 Città del Vaticano. Tesoro della basilica di S. Pietro. Fronte (da SPIER 2007a).



Figura 79 Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Fronte (da KOCH 2000).



Figura 80 Roma. Complesso di San Sebastiano, Mausoleo XVIII . Fronte. (foto archivio PCAS).



Figura 81 Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Frammento A e B (foto archivio PCAS).



Figura 82 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAPELLI 2003).



Figura 83 Valence. Museo Archeologico. Frammento A (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).



Figura 84 Ostia Antica. Sculture raffiguranti la prora di una nave (da BRACONI 2011-2012).



Figura 85 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare della fronte (foto dell'autore).



Figura 86 El-Bagawat, cappella dell'Esodo, particolare, Il martirio di Tecla sul rogo (da CIPRIANO 2008).



Figura 87 Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano. Fronte di sarcofago (da SALVETTI 2009).



Figura 88 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Fronte (foto dell'autore).



Figura 89 Cosma Indicopleuste. *Topografia Cristiana*. BAV Cod. Vat. Gr. 699, fol. 83v. (da PATTUCCI UGGERI 2010).



Figura 90 Città del Vaticano. Tesoro della basilica di S. Pietro. Fronte (da SPIER 2007a).



Figura 91 Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Particolare della *Traditio legis* (da KOCH 2000).

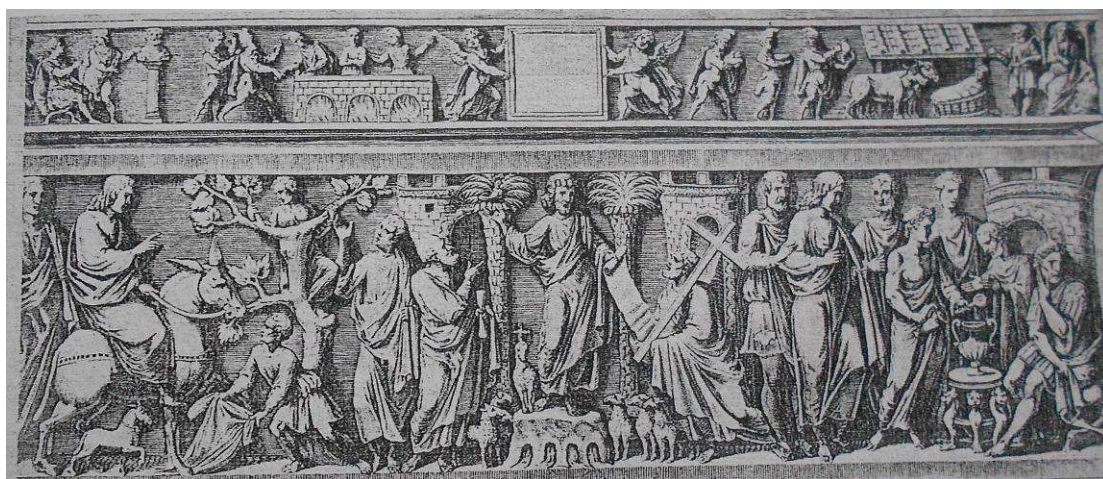


Figura 92 Disegno di Antonio Bosio della fronte del sarcofago (da BOSIO 1632).



Figura 93 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da PATITUCCI UGGERI 2010).

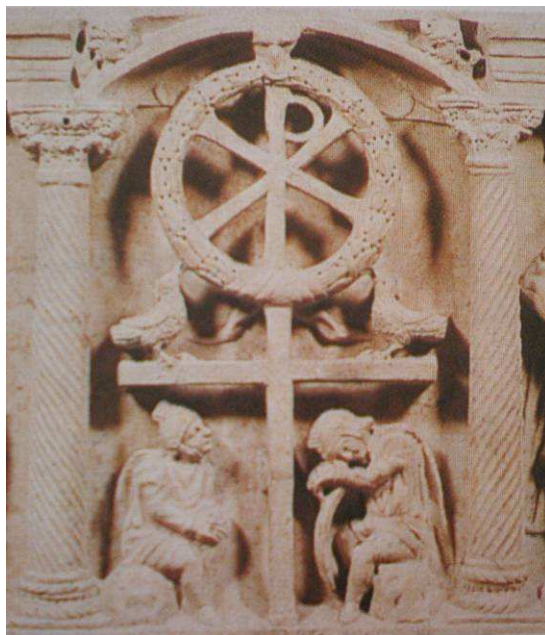


Figura 94 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (foto dell'autore).



Figura 95 München. Staatliche Münzsammlung. Medaglione di Costantino (da BORIC-BREŠKOVIĆ, VOJVODA 2013).



Figura 96 Roma. Foro Romano. Base dei *decennalia* (da BRACONI 2011-2012).

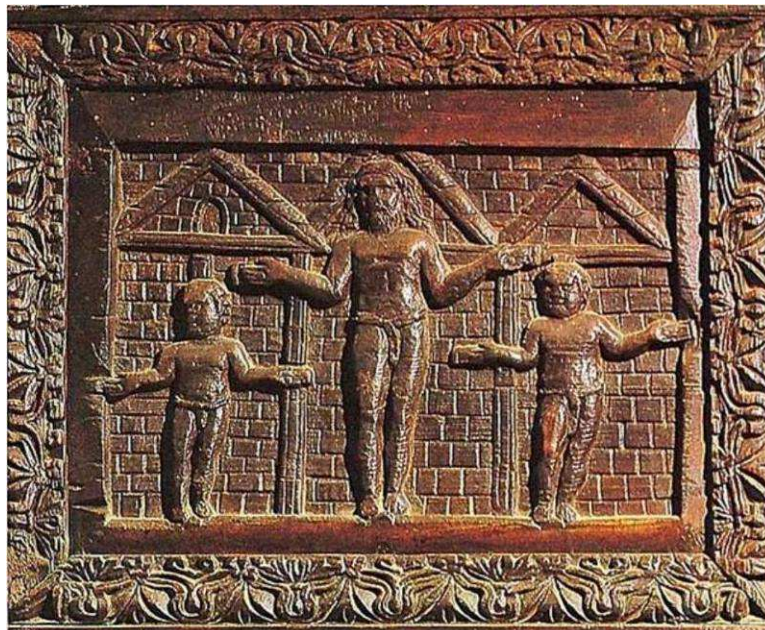


Figura 97 Roma. Chiesa di S. Sabina. Portale ligneo, scena della crocifissione (da SPIER 2007a).

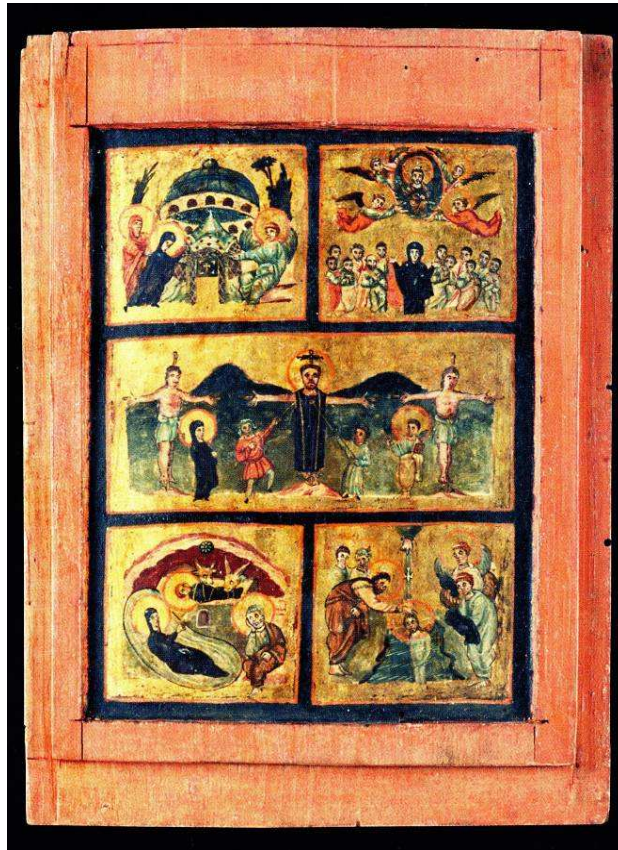


Figura 98 Città del Vaticano. Musei Vaticani. Reliquiario ligneo (da UTRO 2001).

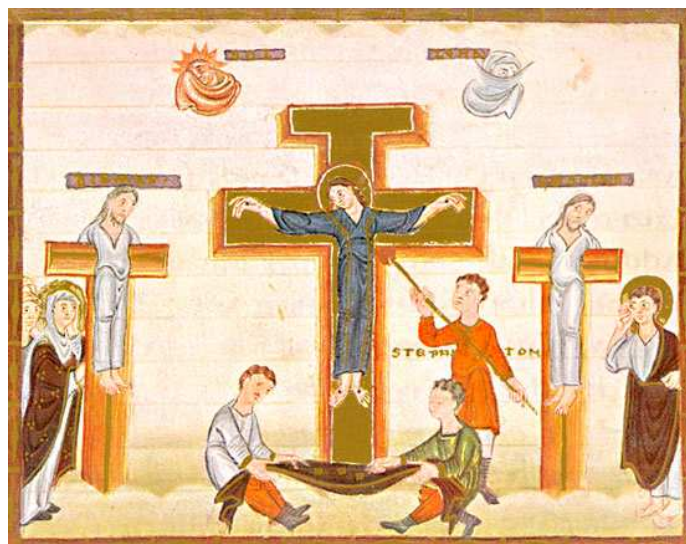


Figura 99 Codex Egberti Ms. 24, fol. 83v. (da RONIG 1993).



Figura 100 Palermo. Cripta della cattedrale. Fronte (da IMMERZEEL 1996).



Figura 101 Manosque. Chiesa di Notre-Dame. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).

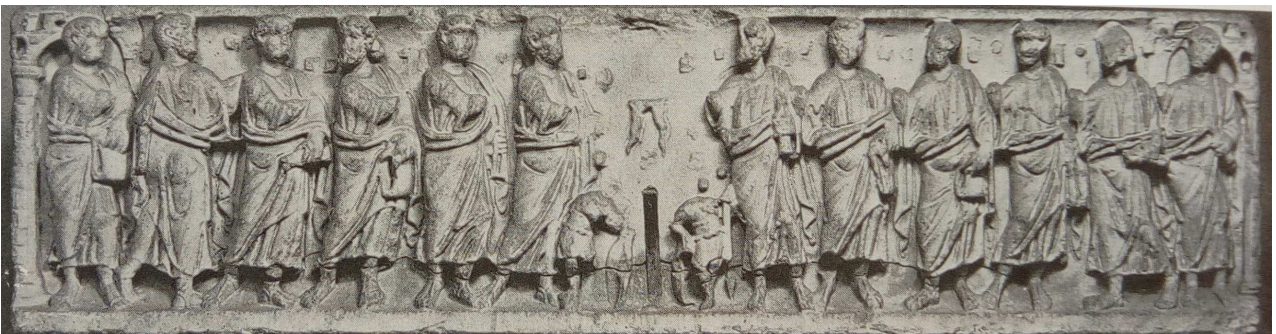


Figura 102 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAGGIORATO 1968).



Figura 103 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).

Indice illustrazioni

Figura 1 Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).	479
Figura 2 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da KOCH 2000).	479
Figura 3 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Fronte (foto dell'autore).	480
Figura 4 Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Fronte (da KOCH 2000).	480
Figura 5 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAPELLI 2003).	480
Figura 6 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Fronte (foto dell'autore).	481
Figura 7 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).	481
Figura 8 Saint-Piat. Chiesa di Saint-Piat. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	481
Figura 9 Roma. Catacomba di San Valentino. Fronte (da KOCH 2000).	482
Figura 10 Gerusalemme. Bible Lands Museum. Fronte (da DRESKEN-WEILAND 1998).	482
Figura 11 Arles. Musée de l'Arles Antique. Lati minori (foto dell'autore).	482
Figura 12 Saint-Piat. Chiesa di Saint-Piat. Lato minore sinistro.	483
Figura 13 Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lati minori (foto dell'autore).	483
Figura 14 Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lato minore sinistro (da MERCURELLI 1938).	484
Figura 15 Saint- Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lato minore destro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	484
Figura 16 Manosque. Chiesa di Notre-Dame. Lati minori (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	484
Figura 17 Disegno di J. Mabillon dei lati minori del sarcofago di Soissons (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	485
Figura 18 Soissons. Musée Municipal. Frammento lato minore destro (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	485
Figura 19 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (foto archivio PCAS).	486
Figura 20 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAPELLI 2003).	486
Figura 21 Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Fronte (foto archivio PCAS).	486
Figura 22 Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Frammento A e B (foto archivio PCAS).	487
Figura 23 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Grotte Vaticane. Fronte (da SAGGIORATO 1968).	487
Figura 24 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da PATITUCCI UGGERI 2010).	487
Figura 25 Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Particolare della <i>Traditio legis</i> (da KOCH 2000).	488
Figura 26 Roma. Complesso di San Sebastiano, Mausoleo XVIII. Fronte (da SAGGIORATO 1968).	488
Figura 27 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967).	488
Figura 28 Split. Sarcofago con il passaggio del Mar Rosso (da DRESKEN-WEILAND 1998).	489
Figura 29 Arles. Musée de l'Arles Antique. Particolare della scena di Pilato (foto dell'autore).	489
Figura 30 Arles Musée de l'Arles Antique. Fronte frammentaria integrata dal disegno ricostruttivo di Joseph Wilpert (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	489

Figura 31 Arles. Musée de l'Arles Antique. Disegno ricostruttivo della fronte di Joseph Wilpert (da WILPERT 1929).	490
Figura 32 Mosca. Museo delle Belle Arti dedicato a A. S. Puškina (da DRESKEN-WEILAND 1998).	490
Figura 33 Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).	490
Figura 34 Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore sinistro (foto dell'autore).	491
Figura 35 Arles. Musée de l'Arles Antique. Lato minore destro (foto dell'autore).	491
Figura 36 Arles. Musée de l'Arles Antique. Lati minori (foto dell'autore).	491
Figura 37 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore (foto dell'autore).	492
Figura 38 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore (foto dell'autore).	492
Figura 39 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare della fronte del sarcofago (foto dell'autore).	493
Figura 40 Particolare della nicchia centrale (foto dell'autore).	493
Figura 41 Valencia. Musée Provincial de Bellas Artes (da SOTOMAYOR 1975).	493
Figura 42 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, Cappella Saint-André. Sarcofago dei compagni di S. Ursula (foto dell'autore).	494
Figura 43 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, antica sacrestia (foto dell'autore).	494
Figura 44 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare (foto dell'autore).	494
Figura 45 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare (foto dell'autore).	495
Figura 46 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, antica sacrestia. Frammento della fronte (foto dell'autore).	495
Figura 47 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Fronte (foto dell'autore).	496
Figura 48 Disegno della copertura di Antoine de Ruffi (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	496
Figura 49 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore. Sarcofago della <i>Traditio legis</i> (foto dell'autore).	496
Figura 50 Saint-Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Fronte (foto dell'autore).	497
Figura 51 Saint-Maximin-le-Sainte-Baume. Cripta della cattedrale. Lati minori (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	497
Figura 52 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore. Sarcofago di S. Cassiano (foto dell'autore).	498
Figura 53 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Sarcofago a colonne (foto dell'autore).	498
Figura 54 Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano. Frammento di sarcofago (da DRESKEN-WEILAND 2013).	499
Figura 55 Londra. British Museum. Avorio Maskell (da HARLEY 2007).	499
Figura 56 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, frammento di sarcofago (foto archivio PCAS).	500
Figura 57 Arles. Musée de l'Arles Antique. Sarcofago della casta Susanna. Particolare della scena di Pilato (foto dell'autore).	500
Figura 58 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Particolare della scena di Pilato (da KOCH 2000).	500
Figura 59 Thézan-les-Béziers. Frammento della fronte disperso (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	501
Figura 60 Sarcofago di Poitiers. Disegno di Beauméni della fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	501
Figura 61 Londra. British Museum. Avorio Maskell (da HARLEY 2007).	502
Figura 62 Ravenna. S. Apollinare Nuovo (da BOVINI 1970).	502
Figura 63 <i>Codex purpureus Rossanensis</i> , f. 15 (da SANTORO 1974).	502

Figura 64 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Particolare della fronte (foto dell'autore).	503
Figura 65 Particolare della <i>coronatio</i> (foto dell'autore).	503
Figura 66 Roma. Catacomba di Pretestato. Scena della <i>coronatio</i> (da BISCONTI 2000d)	503
Figura 67 Roma. Catacomba di Pretestato. Frammento (da BISCONTI 1997).	504
Figura 68 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Grotte Vaticane. Fronte (da SAGGIORATO 1968). ..	504
Figura 69 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da PATITUCCI UGGERI 2010).	504
Figura 70 Arles. Musée de l'Arles Antique. Fronte (foto dell'autore).	505
Figura 71 Nîmes Cappella di Saint-Baudille. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	505
Figura 72 <i>Codex purpureus Rossanensis</i> f.3a. Lavanda dei piedi (da SANTORO 1974).	506
Figura 73 <i>Corpus Christi College</i> . Ms. 286 (da WEITZMANN 1979).	506
Figura 74 Salterio miniato di Chludov, <i>MS. D. 129</i> (da SCHILLER 1968).	506
Figura 75 <i>Codex Egberti</i> Ms. 24, f. 83v (da SCHILLER 1968).	507
Figura 76 Milano. Tesoro del Duomo. Dittico della passione (da DAVID 2007).	507
Figura 77 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare della fronte (foto dell'autore).	508
Figura 78 Città del Vaticano. Tesoro della basilica di S. Pietro. Fronte (da SPIER 2007a).	508
Figura 79 Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Fronte (da KOCH 2000).	508
Figura 80 Roma. Complesso di San Sebastiano, Mausoleo XVIII . Fronte. (foto archivio PCAS). ..	509
Figura 81 Roma. Complesso di San Sebastiano, Museo delle Sculture. Frammento A e B (foto archivio PCAS).	509
Figura 82 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAPELLI 2003). ..	509
Figura 83 Valence. Museo Archeologico. Frammento A (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	510
Figura 84 Ostia Antica. Sculture raffiguranti la prora di una nave (da BRACONI 2011-2012).	510
Figura 85 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Notre-Dame-de-Confession. Particolare della fronte (foto dell'autore).	510
Figura 86 El-Bagawat, cappella dell'Esodo, particolare, Il martirio di Tecla sul rogo (da CIPRIANO 2008).	511
Figura 87 Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano. Fronte di sarcofago (da SALVETTI 2009).	511
Figura 88 Marsiglia. Cripta dell'abbazia di San Vittore, cappella di Saint-Mauront. Fronte (foto dell'autore).	511
Figura 89 Cosma Indicopleuste. <i>Topografia Cristiana</i> . BAV Cod. Vat. Gr. 699, fol. 83v. (da PATITUCCI UGGERI 2010).	512
Figura 90 Città del Vaticano. Tesoro della basilica di S. Pietro. Fronte (da SPIER 2007a).	512
Figura 91 Città del Vaticano. Grotte Vaticane. Particolare della <i>Traditio legis</i> (da KOCH 2000). ..	513
Figura 92 Disegno di Antonio Bosio della fronte del sarcofago (da BOSIO 1632).	513
Figura 93 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da PATITUCCI UGGERI 2010).	513
Figura 94 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (foto dell'autore).	514
Figura 95 München. Staatliche Münzsammlung. Medaglione di Costantino (da BORIĆ-BREŠKOVIĆ, VOJVODA 2013).	514
Figura 96 Roma. Foro Romano. Base dei <i>decennalia</i> (da BRACONI 2011-2012).	515
Figura 97 Roma. Chiesa di S. Sabina. Portale ligneo, scena della crocifissione (da SPIER 2007a). ..	515
Figura 98 Città del Vaticano. Musei Vaticani. Reliquiario ligneo (da UTRO 2001).	516
Figura 99 <i>Codex Egberti</i> Ms. 24, fol. 83v. (da RONIG 1993).	516
Figura 100 Palermo. Cripta della cattedrale. Fronte (da IMMERZEEL 1996).	517
Figura 101 Manosque. Chiesa di Notre-Dame. Fronte (da CHRISTERN-BRIESENICK 2003).	517
Figura 102 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Fronte (da SAGGIORATO 1968).	517

Figura 103 Città del Vaticano. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Frammento della fronte (da DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967)..... 518